

LE TEXTE ÉTRANGER

L'ŒUVRE BILINGUE DE SAMUEL BECKETT :
UN « ENTRE-DEUX MONSTRUEUX » ?

Mireille Bousquet

Le texte étranger # 5

Groupe de recherche de l'UPRES/EA 1569
École Doctorale : Pratiques et Théories du Sens

L'ŒUVRE BILINGUE DE SAMUEL BECKETT : UN « ENTRE-DEUX MONSTRUEUX » ?

Mireille Bousquet

Depuis quelques années, un nombre croissant d'études a pris en compte la dimension bilingue de l'œuvre de Samuel Beckett. L'un des premiers à avoir insisté sur la nécessité de cette approche est le critique Raymond Federman, dans *Beckett Translating / Translating Beckett*,¹ paru en 1987. L'un des premiers ouvrages notables sur la question est *Beckett and Babel*² par Brian Fitch, en 1988 qui s'interroge sur le statut de cette œuvre bilingue. Quelques thèses récentes de Michael Oustinoff, Pascale Sardin-Damestoy et Linda Collinge envisagent également l'œuvre depuis cette question³. La réflexion tourne autour de la notion d'une œuvre bilingue, du bilinguisme d'écriture ou d'une pratique d'auto-traduction, ou traduction auctoriale.

La problématique d'une œuvre bilingue

Il faut rappeler qu'il s'agit avec Beckett d'une œuvre presque entièrement bilingue, qui en fait un objet d'étude spécifique et un peu à part. Si d'autres écrivains ont été traducteurs de certaines de leurs œuvres (on peut mentionner Julien Green ou Nabokov), ou ont changé de langue, souvent par nécessité, aucun autre écrivain n'a produit son travail presque systématiquement dans deux langues. C'est ainsi qu'on peut parler d'œuvre bilingue, ou de Samuel Beckett en tant qu'auto-traducteur. Ce qui n'est pas tout à fait la même

¹ Sherzer, Dina, Friedman, Melvil et Rossmann, Charles. *Beckett Translating / Translating Beckett*. Pennsylvania State University Press, 1987.

² Fitch, Brian. *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. University of Toronto Press, 1988.

³ Oustinoff, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001. Sardin-Damestoy, Pascale. *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*. Artois Presse Université, 2002. Collinge, Linda. *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies, l'imaginaire en traduction*. Genève: Droz, 2000.

chose. La réflexion prenant en compte l'existence d'une œuvre bilingue conduit principalement à s'interroger sur son statut : « une œuvre et deux textes, une version 'meilleure' qu'une autre ? » sont quelques unes des questions soulevées par Brian Fitch, tandis que pour Erika Ostrovsky⁴, il s'agit d'une œuvre bifide ; ou encore dépourvue de centre, pour Bruno Clément⁵. Il va de soi que ces différents points de vue sont inséparables d'une réflexion parallèle sur le statut de l'original et de ce qui s'apparenterait à un texte définitif.

Comment parler de l'œuvre, notion qui recouvre une idée d'unité, de localisation et de finitude dont l'absence chez Beckett est souvent mise en avant ? Bruno Clément, par exemple, analyse cette double présence comme une présence-absence :

l'œuvre ne peut s'identifier ni à une version ni à l'autre [...] elle est seulement ailleurs, chacun des deux textes qu'on a la possibilité de lire et d'interroger constituant une sorte d'ébauche, d'incarnation imparfaite d'une œuvre idéale que toute entreprise de matérialiser corromprait nécessairement.⁶

L'existence de deux textes identiques ou presque, dans deux langues différentes et par le même « auteur-traducteur » remet en question la notion même d'œuvre. Est-on en présence d'une œuvre constituée de deux versions, de deux textes qui présentent des dissemblances, qu'on pourrait comparer et évaluer de manière à établir la supériorité ou la préséance de l'un sur l'autre ? Une version meilleure que l'autre, ou plus drôle, ou plus abstraite ; une version dite originale d'un côté et sa traduction de l'autre côté, avec là encore des implications en termes de hiérarchisation, de supériorité ou infériorité d'une version sur l'autre. Une pensée convenue de la traduction comme forcément moindre et inférieure à l'original, conduit à évaluer l'œuvre dans ce sens. Le contraire est possible aussi car la traduction comme réécriture de l'œuvre pourrait amener à considérer la deuxième version comme améliorée⁷. Brian Fitch est

⁴ Ostrovsky, Erika, « Le Silence de Babel », in *Cahiers de l'Herne*, Paris, éd. de l'Herne, numéro spécial Beckett, 1976.

⁵ Clément, Bruno. *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil, 1994.

⁶ *L'Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 245.

⁷ *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, *op. cit.* : « la duplication, comme procédé permettant au poète de recentrer son œuvre, d'en rendre la réception plus efficace dans l'autre langue, s'applique bien au genre théâtral, l'auto-traduction devenant un moyen d'améliorer le texte d'origine, d'en éliminer les imperfections, ou d'aller plus avant dans une direction seulement ébauchée auparavant. C'est ainsi que, d'un point de vue scénographique, plusieurs pièces portent le fruit des mises en scènes auxquelles Beckett a participé. Ce dernier traduit en effet son texte à la lumière de son expérience de la scène » (p. 53).

un des critiques qui s'est le plus engagé dans cette réflexion. Samuel Beckett lui-même considérait certaines de ses traductions comme inférieures à la première version. Par exemple, *How It Is* n'était pas réussi car trop explicite par rapport à *Comment c'est*. *Fin de partie* était jugée meilleure que *Endgame*, etc.

La notion d'œuvre présuppose l'idée d'original alors que la notion de traduction est entachée de dévalorisation car il ne s'agirait plus d'une production « originale » ; l'idée de pureté y est associée. Envisager l'œuvre comme œuvre bilingue ou comme traduction, c'est déjà la situer dans des catégories dualistes, à moins qu'il s'agisse de réviser ces catégories.

Les deux versions (au moins)

Une des questions cruciales qui se posent lorsqu'on envisage l'œuvre de Beckett du point de vue du bilinguisme, c'est donc le problème de l'existence de deux versions⁸. En l'occurrence, un original suivi d'une traduction. Or comme le remarquent plusieurs critiques, l'affaire est plus complexe que cela. Brian Fitch qui a consacré un ouvrage au bilinguisme beckettien,⁹ en arrivait à la conclusion que les traductions de Samuel Beckett ne peuvent être considérées comme telles au sens commun du terme traduction. Il faisait en effet le constat que la deuxième version était souvent constituée, non à partir de la première version définitive, mais aussi bien à partir des brouillons, des diverses étapes des manuscrits¹⁰. Ce constat est partagé par le travail de Pascale Sardin-Damestoy qui a effectué une étude génétique des traductions à partir des manuscrits. D'autre part, la situation particulière de certaines traductions, comme *Company / Compagnie*, d'abord écrit en anglais, traduit en français, puis révisé en anglais à partir de la version française, oblige à prendre en compte la spécificité d'un travail qui ne se fait pas en ligne droite, d'un texte à l'autre, d'une langue à l'autre.

On ne peut plus guère parler de traduction au sens propre du terme en effet, sauf à remettre en question violemment des présupposés traditionnels de la théorie de la traduction, comme le partage entre ciblistes et sourciers (la lettre de la langue source contre l'esprit de

⁸ Brian Fitch, Erika Ostrovski comme Bruno Clément s'interrogent sur le statut de cette œuvre double et des versions qui la composent.

⁹ *Beckett and Babel*, op. cit.

¹⁰ Cette thèse est développée dans : Fitch, Brian, « Beckett's Literary Cathedrals : Speculation on Beckett's Achievement as a Writer of Prose Fiction », in *Samuel Beckett today-aujourd'hui*, n° 2, 1993, pp. 125-132.

la langue cible), ou traduction littérale contre adaptation, fidélité-trahison,¹¹ etc. Mais on verra que l'étude de la pratique de Beckett comme traducteur ne permet pas de la ranger dans une de ces options.

Dans le travail *Company / Compagnie*, l'original (la première version en anglais) a été effacé, perdu, et je souhaite rapprocher ce geste qui, ici, ne concerne que la problématique de la traduction, à une problématique (ou un travail) plus vaste de l'œuvre toute entière, travail d'effacement, soit du sujet (« et dire que je m'efforce de ne pas parler de moi » dit le narrateur dans *Molloy*), soit du « je » (choix de la deuxième personne pour *Company*), soit du mot (mot manquant dans *Stirrings Still*, onomatopée « muette ? » dans *Bing*) : il s'agit bien là de forer des trous dans le langage, projet énoncé très tôt par Samuel Beckett : « To bore one hole after another in it [language], until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through ; I cannot imagine a higher goal for a writer today »¹² Quand je dis que je vois dans le faire de l'œuvre un effacement de l'origine ou d'une origine (celle du personnage dans *Molloy*, de sa quête, ou du sujet, ou plutôt d'une conception identitaire du sujet, ou l'effacement du sens) je ne veux pas dire pour autant qu'il y aurait nostalgie de cette origine, souhait ou tentative de la retrouver, bien au contraire. Ce que j'y vois, c'est la volonté de cet effacement de l'origine, effacement d'un sens fini pour ouvrir sur l'infinitude de la signifiante.

Ce geste complexe a de plus l'effet de mettre en évidence ce qu'il vient de faire disparaître. Le mot manquant dans *Stirrings Still*, c'est la perte du sens mais c'est aussi l'ouverture sur l'infini de la signifiante. De même que la conclusion contradictoire de *Molloy* relance le récit, finit en ne finissant pas, ouvre sur les possibles

¹¹ Ancet, Jacques, « La Séparation », in Broda, Martine, dir. *La Traduction-poésie : à Antoine Berman*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999 : « Alors au lieu de déplorer le fait que toute traduction est une trahison [...] il faut le revendiquer. Oui, traduire, c'est toujours trahir. C'est même trahir deux fois puisque, contrairement au lieu commun hardiment répété, traduire ce n'est pas comme on l'a vu, 'faire passer', mais faire se rencontrer : deux langues, deux voix qui se transforment mutuellement de ce rapport. [...] Double trahison, donc, de l'original en direction de la langue réceptrice, et de cette même langue en direction de l'original. Alors seulement cette trahison n'en est plus une. Car en la forçant à dire ce qu'elle ne dit pas couramment, le traducteur oblige sa propre langue à se trahir : à révéler des richesses insoupçonnées qui, jusqu'ici, étaient restées latentes et inexploitées. Traduire, c'est donc approfondir sa propre langue, réveiller ses virtualités qui sont inépuisables, une langue n'étant pas un monde clos, définitivement constitué, mais 'la projection totalisante de la parole en acte' comme, au seuil du XIXe siècle, l'a fortement remarqué Humboldt. Contre le lieu commun du 'génie des langues' qui entraîne celui, daté, de l'intraduisibilité de la poésie [...] il faut affirmer [...] que chaque langue est capable de tout. », pp. 181-182.

¹² Beckett, Samuel, in Cohn, Ruby, ed., *Disjecta*, Londres : Calder, 1983, p. 172.

infinis de la création, qui n'ont rien à voir avec des questions de vérité ou de mensonge. C'est en ne disant pas « je » que le personnage de *Not I* fait de la question du sujet le thème central de la pièce et inscrit malgré tout son discours dans un processus de subjectivation. Agnès Vacquin-Janvier voyait dans ce geste de retournement, ou détournement, un élément essentiel pour comprendre le travail de Beckett : « je crois qu'il a fait une découverte le jour où il s'est aperçu que la meilleure façon de parler d'une chose, c'était de parler de son contraire. Parler de vie en termes de mort, c'est extraordinairement efficace. ».¹³ Quand Samuel Beckett supprime l'original, ou la première version, par le geste de traduction-réécriture, c'est pour constituer le deuxième texte comme original. Deux originaux, aucun original, qu'importe au fond ? L'original n'est pas, ou plus, une qualité de l'œuvre. L'œuvre de Beckett résiste ainsi à la tentative de classification et de hiérarchisation dans laquelle on voudrait l'enfermer.

Variantes ou œuvres

On peut assimiler les versions en différentes langues à des variantes manuscrites. C'est ce que Brian Fitch est tenté de faire dans un article où il revient sur les conclusions antérieures de *Beckett and Babel*¹⁴. L'œuvre est marquée en effet par des variantes internes, même dans les versions « définitives », qui invitent à la lire comme proprement constituée de variations successives. L'exemple le plus frappant et comique étant peut-être l'addenda de *Watt*, dont l'« auteur » précise en note avoir renoncé à l'intégrer dans la version finale uniquement par fatigue et dégoût : « The following precious and illuminating material should be carefully studied. Only fatigue and disgust prevented its incorporation »¹⁵. Par exemple aussi, *Molloy* peut être lu comme les deux versions d'un même récit. Les deux actes de *Waiting for Godot* et *Happy Days* tendent également vers cette interprétation. *Quad* propose une mise en scène allégée. Enfin, on pourrait lire les incessants commentaires des narrateurs

¹³ Vacquin-Janvier, Agnès et Janvier, Ludovic, « Traduire avec Beckett : Watt » in *Revue d'esthétique*, N° hors-série, Privat, 1986, p. 62 ; rééd., Paris : Jean-Michel Place, 1990.

¹⁴ Fitch, Brian, « Beckett's Literary Cathedrals », *op. cit.* : « Rather than being seen as variants of a hypothetical whole that corresponds to neither a text nor a literary work and to the final production of which they would all somehow contribute, I propose to consider all the various manuscript drafts of both versions in both languages together with the two published final versions as being all in a condition of *complementarity* to one another », p. 129.

¹⁵ Beckett, Samuel. *Watt*. Londres : Calder, 1976, p. 247. Voir l'étude approfondie qu'en fait Chris Akkerley, « Fatigue and Disgust : the Addenda to *Watt* », n *Samuel Beckett today-aujourd'hui*, n° 2, 1993, pp. 175-188.

reprenant leur propos pour le corriger (dans *Molloy*, *Malone Dies* et *The Unnamable*) comme des premières versions non corrigées ou des brouillons.

On remarque des phénomènes comparables au théâtre, de correction ou de répétition, dans *...but the clouds...* : « when I thought of her it was always night [...] No, that is not right. When she appeared it was always night »¹⁶, ou dans *What where* : « I start again », ou bien on peut encore citer la répétition de *Play* qui est proposée soit comme reprise à l'identique, soit avec variations.

Enfin les textes courts présentent des échos qui passent de l'un à l'autre¹⁷, faisant de ces œuvres comme des ébauches, des variantes successives qui pourraient faire l'objet d'une étude sur l'intratextualité, (phénomène déjà notable dans *The Unnamable*, par exemple, qui mentionne les personnages des œuvres précédentes). Cette caractéristique invite aussi à voir l'œuvre comme un brouillon, un travail inachevé. Le travail de traduction, dès lors, s'inscrit automatiquement dans la même problématique d'inachèvement, de variations, déplacements. La version définitive n'est jamais atteinte, le travail est comme à refaire sans cesse. Il n'y a plus de texte de départ et de texte d'arrivée puisque des lambeaux de textes sont pris, abandonnés, repris dans une autre langue. Le texte d'origine est brouillé, abandonné et effacé ; pourtant il vit encore à travers les reprises. C'est le constat banal du travail de l'écrivain qui prend un tour critique ici à cause de l'existence de deux textes « définitifs », deux textes d'arrivée, qui font le miracle impensable d'être à la fois variantes et définitifs.

Si le cas très particulier et spécifique de Beckett ne peut conduire à une théorisation générale ou à une méthodologie de la traduction, il doit néanmoins être pris en compte pour une réflexion critique sur ces questions : « qu'est-ce qu'un original, une bonne version, qu'est-ce qu'un texte définitif, (dans une langue ?) ». En fait, c'est la question même : « qu'est-ce qu'une œuvre ? » qui est ici posée.

Je vois en effet cette question de la « bonne version » comme le point d'achoppement, voire l'impasse sur laquelle viennent buter une

¹⁶ Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. London : Faber and Faber, 1986, p. 419, p. 470, p. 320.

¹⁷ La première phrase de *All Strange Away* : « Imagination dead imagine. », p. 169, devient le titre d'un autre texte : *Imagination Dead Imagine*. On peut observer des correspondances entre *Ping* : « Light heat white floor one square yard never seen. White walls one yard by two one ceiling one square yard never seen. », p. 193, et *Lessness* : « Four square all light sheer white blank panes all gone from mind », p. 197, dans Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose*. New-York, Grove Press, 1995.

partie des commentaires critiques. Mais je la vois surtout de manière plus large comme un lieu de mise en crise des concepts d'origine, d'original et de texte définitif.¹⁸ Si l'œuvre de Beckett résiste autant à ces notions, il y a à en tirer des enseignements :

- un, ces concepts ne sont pas opératoires pour Beckett.
- deux, si l'on osait aller plus loin, ils ne sont peut-être pas opératoires pour la question du littéraire.

Car la recherche de la bonne version, chez Beckett, il faut bien le dire, elle est sans espoir. Il faut accepter l'idée d'une œuvre non définitive, non finie, indéfinissable (sans jeu de mots) au sens où il est impossible de dire quelle est l'œuvre *Molloy*, si c'est la version française ou l'anglaise ou les deux (et comment cela pourrait-il être les deux dans le même temps de lecture ?)

Bruno Clément arrive ainsi à la conclusion que l'œuvre n'est nulle part, ce qui est bien agaçant pour une pensée qui s'efforce d'être rationnelle :

Mais le bilinguisme, ou plutôt la duplicité de l'œuvre, est incontestablement, pour elle qui cherche à se fonder sur l'écart, un instrument parfait. Il n'installe pas en son sein quelque chose qui lui donnerait sel ou originalité, mais la conçoit écartée, ne reposant ni ici ni là, ni même ici et là, ni même nulle part, mais ailleurs.¹⁹

Si la pratique de Beckett fait de la traduction une œuvre à part entière, elle transforme au passage la conception qu'on en a, de l'œuvre comme de la traduction. D'autre part, elle oblige à préciser dans quelle théorie du langage et du traduire s'inscrit cette réflexion. Comme le dit Henri Meschonnic :

La confrontation du traduire avec la littérature est donc la confrontation permanente de la langue au discours, des idéologies de la langue et de la littérature au fonctionnement historique de la littérature. [...] la traduction littéraire montre et cache à la fois, par son écriture même, l'interaction de la théorie du langage et de la théorie de la littérature qui sont à l'œuvre dans le discours du traducteur.²⁰

¹⁸ Voir les conclusions de B. Fitch, « Beckett's literary cathedrals », *op. cit.* : « the Beckettian artifact immobilizes the different stages involved in the genesis and writing of the literary text, capturing them for all time in a series of *traces*, the outline of the footsteps on the path leading to the ultimate realization of the writer's artistic enterprise, and interrelating them in a condition of dynamic tension. [...] Beckett's singular artistic achievement is more exactly akin to the cathedral. For the cathedral too brings together the synchronic and diachronic representing, as it does, the embodiment of time in space » (p. 130).

¹⁹ *L'Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 253.

²⁰ Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999, p. 85.

Un travail sur les langues

L'œuvre théorique de Beckett est relativement restreinte. Sa pratique de traducteur n'a pas fait l'objet de commentaires de sa part. Très tôt, cependant, il se plaint de l'opacité de sa langue maternelle : « my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it. »²¹ Il aspire à une littérature du « non-mot », qui ressemblerait à la musique de Beethoven : une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence²². Il aspire également à une écriture sans style et le français semble être l'instrument privilégié pour atteindre ce but :

The uniform, horizontal writing, flowing without accident, of the man with a style, never gives you the margarita. But the writing of, say, Racine or Malherbe, perpendicular, diamanté, is pitted, is it not, and sprigged with sparkles ; the flints and pebbles are there, no end of humble tags and commonplaces. They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want.²³

La plupart des commentateurs s'accordent à voir dans le choix du français la volonté de tendre à un affaiblissement, un appauvrissement de la syntaxe et de l'expression.²⁴ Le détour par le français est interprété comme un exercice de mauvais usage de la langue, rendu plus facile dans une langue non maternelle, plus neuve, moins ancrée dans des habitudes. Samuel Beckett lui-même a peu commenté ce choix, sinon pour le justifier par la plus grande facilité du français pour « écrire sans style ». Il s'agit donc de

²¹ *Disjecta, op. cit.*, p. 171.

²² « Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's Seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence. » «Letter to Axel Kaun», 1937, in *Disjecta, op. cit.*, p. 172.

²³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴ Casanova, Pascale. *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*. Paris : Seuil, 1997. « [Samuel Beckett] a répondu d'innombrables fois à la question du bilinguisme. Harvey rapporte qu'il lui aurait affirmé que, pour lui, Irlandais, le français représentait 'une forme de faiblesse' par comparaison avec sa langue maternelle et qu'en outre l'anglais, par opposition au 'relatif ascétisme du français', à cause de sa très grande richesse, portait en lui la 'tentation de la rhétorique et de la virtuosité' : ce sont simplement, dit-il, 'des mots qui se contemplent complaisamment, narcissiquement' » (p. 155).

travailler la langue d'un point de vue extérieur d'une part, mais aussi de se transformer soi-même à l'épreuve de l'autre langue, de se rendre étranger, voire même de s'effacer.

De ce point de vue, la question de la place du « je » y est centrale. En effet, qu'il s'agisse de traduction de soi, ou d'effacement du « je », dans *Not I*, par exemple, le geste remarquable est celui d'une mise à distance volontaire. Cette volonté de s'éloigner de soi est marquée par les commentaires des narrateurs qui, dès *Molloy*, y insistent : « And to think I try my best not to talk about myself »,²⁵ ou celui de *Malone Dies*, qui décide de se raconter des histoires, et plus tard l'abandon assumé de la première personne dans *Company*²⁶ marquent une volonté d'atteindre l'impersonnel, de se rendre étranger à soi-même²⁷.

Mais avant même le passage à l'écriture en français, Samuel Beckett a produit avec *Watt* un travail expérimental de défamiliarisation de l'anglais. Le travail sur l'anglais épuise la langue en quelque sorte par l'usage de la combinatoire comme exploration de l'étendue des possibles, par un usage excessif du questionnement, une syntaxe rendue haletante par les additions systématiques, des virgules en nombre immodéré pour toute ponctuation. Mais ce sont aussi les clins d'œil au français dont le début du roman est parsemé : « I do not rise, not having the force », « I would favour you with the primeur ».²⁸ Dans les premières œuvres, on peut noter ainsi des gallicismes qui donnent à l'anglais une étrange consonance française, tandis qu'en retour des traces d'anglicismes rendent le français étranger.²⁹ Ce travail sur la langue est inhérent à la création, pour Henri Meschonnic qui y voit un travail d'invention « vers la langue » :

²⁵ Beckett, Samuel. *Molloy*. In *Molloy Malone Dies The Unnamable*. London : Picador, 1979, p. 14.

²⁶ Beckett, Samuel. *Company*. Londres : Calder, 1980 : « Use of the second person marks the voice. That of the third that cankerous other. Could he speak to and of whom the voice speaks there would be a first. But he cannot. He shall not. You cannot. You shall not. » (p. 9).

²⁷ *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, op. cit. : « plusieurs critiques ont montré que le français, la 'langue étrangère', tout comme la traduction de soi, permet aux empreintes du moi autobiographiques de Samuel Beckett, parfois trop insistantes, d'être atténuées. Cette tension semble être résolue dans l'écriture croisée et à peine décalée de *Compagnie-Company*, où le français aurait permis à l'auteur de prendre ses distances par rapport aux souvenirs personnels qui parsèment le texte sans pour autant interdire toute affectivité comme dans *Le Dépeupleur* » (p. 75).

²⁸ Beckett, Samuel. *Watt*, op. cit., pp. 7 et 8.

²⁹ Voir Fletcher, John. « Ecrivain bilingue » in *Cahier de l'Herne*, op. cit., qui propose une étude des traces de l'autre langue dans les traductions de Samuel Beckett

Écrire ne se fait pas dans la langue, comme si elle était maternelle, donnée, mais vers la langue. Écrire n'est peut-être qu'accéder, en s'inventant, à la langue maternelle. Écrire est, à son tour, maternel, pour la langue. Et traduire n'est cela aussi que si traduire accepte le même risque. Sinon traduire est une opération d'application, de conscience bonne ou mauvaise (l'honnêteté, la fidélité, la transparence). Dans la langue. Qui est du tout fait. Alors le traducteur est dans le prêt à penser, le prêt à écrire.³⁰

Cette idée est proche de la réflexion de Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*, qui voit l'écrivain comme « un étranger dans sa propre langue [...] il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas ». ³¹ Le travail de Beckett semble marqué par une recherche de transformation de soi, à travers le discours, quelle que soit la langue d'usage, travail d'un sujet vers l'inconnu.

Le travail d'auto-traduction de Samuel Beckett a fait l'objet d'un certain nombre d'études et il est impossible d'en rendre compte ici de manière exhaustive. Je soulignerais en soulignant quelques aspects car la pratique du « traduire » me paraît centrale pour la poésie de Samuel Beckett.

Pour Pascale Sardin-Damestoy qui a étudié l'œuvre dans une approche bilingue, Beckett est « insaisissable dans sa pratique : il investit tour à tour les techniques prônées par les uns ou les autres : 'ciblistes ou sourciers'. Cibliste, il oublie la lettre au profit de l'esprit, en traduisant *The Lost Ones* pour *Le dépeupleur*, alors que 'depopulator' est un terme attesté en anglais ». ³² Elle donne notamment l'exemple de la traduction de *Play* en *Comédie* qui défamiliarise le français par une traduction littérale : « we were not long together when she smelled the rat » : « nous n'étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat » (au lieu du « pot aux roses » qui avait été envisagé dans une première version). L'étude des manuscrits permet ainsi de mettre en évidence des choix variables, qui vont de la traduction littérale au changement de sens, ou qui optent pour la suppression pure et simple. Ainsi, les traductions de *A Piece of Monologue*³³ et *Premier amour*, en français

³⁰ *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 459.

³¹ Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993, p. 138.

³² Weber-Cafilisch, A. *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*. Paris, Editions de Minuit, 1994 : « Traducteur, Beckett a préféré choisir, plutôt que la soumission à la lettre, la fidélité à l'obscurité du texte original en proposant une expression équivoque » (p. 73).

³³ Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London : Bloomsbury Publishing, 1996 : « But *A Piece of Monologue* presented what Beckett described as 'insoluble problems' and was eventually 'reduced to a free version,

Solo, et en anglais *First Love*, ont subi des coupures importantes, soit pour raison d'« intraduisible » (par exemple, les commentaires sur la prononciation de « birth » dans *Piece of Monologue* : « Birth. Parts lips and thrusts tongue between them. Tip of tongue. Feel soft touch of tongue on lips. Of lips on tongue »³⁴), soit par dégoût vis-à-vis de l'œuvre de départ qui, avec le temps, ne trouve plus grâce aux yeux de Beckett. On pourrait ainsi considérer que *First Love* est véritablement une réécriture de *Premier amour*.

Le passage dans l'autre langue entraîne parfois des modifications subtiles de sens, ainsi dans *Molloy* : « les autres choses qui me bafouaient les sens »³⁵ est traduit par « the other things which made merry with my senses »³⁶, laissant penser que le choix de la consonance en « m » a pu être déterminant pour la traduction en anglais ?

Quand le sens est conservé, il y aurait soit perte dans le rythme de la phrase, soit gain dans la précision ? Dans *Molloy* encore, « la condition de l'objet était d'être sans nom et inversement » est traduit par : « there could be no things but nameless things, no names but thingless names » ; on peut constater le choix de la symétrie dans la phrase en anglais, en plus de la répétition de « no... but » et « less » qui rend la phrase plus insistante et frappante alors qu'elle est plus plate et plus concise en français. Il y aurait donc bien un effet « sans style » en français, si l'on s'en tient à cet unique exemple. Je me contente ici d'ouvrir des pistes et non de tirer des conclusions.

Pascale Sardin-Damestoy observe également un travail d'adaptation culturelle, par exemple dans *Play / Comédie* : « Personnelly I always preferred Lipton's », traduit par : « personnellement je préférerais l'Eléphant », ou dans *Company / Compagnie* : « Seventy miles away according to your Longman », traduit par : « une distance de

shorter, entitled Solo'. The main problem centred on the word 'Birth', described by the speaker in the English original by the position and movements of tongue and lips. No similar word is vocalised in this way in French. So Beckett omitted whole passages from the French version, which he called an « adaptation » rather than a translation. » (p. 677).

³⁴ Warrilow, David. « La musique, pas le sens », in *Revue d'esthétique*, *op. cit.* : « A deux reprises dans le texte le récitant décrit le procédé buccal qui mène à la prononciation du mot 'birth'. Du positionnement de la langue, le bout entre les lèvres, une sensation douce, très sensuelle. Sa description ressemble à celle d'un accouchement. C'est pour cette raison qu'il m'a dit : 'je crois qu'il n'y aura jamais de version française pour ce texte, il n'y a que « naissance » en français pour « birth » et le son « th » n'existe pas.' Pour finir, il a écrit une version plus courte. » (p. 253).

³⁵ Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris : Minuit, 1951, rééd. Collection « Double », 2002, p. 40.

³⁶ Beckett, Samuel. *Molloy*. In *Molloy Malone Dies The Unnamable*, *op. cit.* p.30.

soixante-dix milles à en croire ton manuel de géographie ». Mais elle ajoute que là aussi cette pratique semble souvent arbitraire et aléatoire, non systématique, car des noms à consonance irlandaise ont été conservés dans la version française et d'autres francisés en dehors de toute logique apparente.

Ce tour d'horizon extrêmement lapidaire ne se prétend pas significatif, évidemment, et je renvoie aux travaux cités plus haut pour une étude systématique de cette question. Mais il permet un premier constat. L'observation de la pratique de Samuel Beckett ne rentre pas dans les cadres habituels avec lesquels on peut théoriser la traduction ; il n'y a ici ni fidélité ni trahison, ni transparence ni opacité, ni adaptation ni littéralité, ni cibliste ni sourcier, mais tout cela à la fois. Aussi, l'étude de la pratique de traduction de Samuel Beckett devrait se faire dans le cadre d'une réflexion globale sur sa poésie, ce qui implique de saisir les mouvements, la prosodie, le rythme de l'œuvre (de chaque œuvre) avant d'étudier les choix de traduction.

On peut dégager néanmoins une tendance générale dans la pratique de traducteur de Samuel Beckett, c'est justement la primauté qu'il accorde au rythme plutôt qu'au sens. Ce constat s'accorde d'ailleurs avec les témoignages quant à ses indications de mise en scène. Billie Whitelaw relate comment le travail demandé aux acteurs portait sur la précision de l'élocution : « il est comme un chef d'orchestre, il bat la mesure ». David Warrilow, quant à lui, mettait en avant dans ses interprétations : « la musique, pas le sens »³⁷.

Pascale Sardin-Damestoy note aussi à la suite de L. Janvier que la priorité dans le travail de traduction pour Beckett, c'est le rythme bien avant le sens :

la similitude absolue des termes, ou, à défaut, l'adéquation exacte à l'idée exprimée comptaient parfois moins que la situation sonore et rythmique du mot dans le syntagme, du syntagme dans la phrase, de la phrase dans la séquence. D'où certains déplacements qui sont la fidélité vraie.³⁸

Dans *Watt*, le passage des échos de l'anglais au français pouvait constituer une espèce d'impasse. L. Janvier cite la phrase : « For the pocket in which Erskine kept this key was not the kind of pocket that Watt could pick », comme étant faiblement rendue par la version française parce que « l'écho repose dans la langue » : « car la

³⁷ *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, plusieurs témoignages vont en ce sens.

³⁸ Janvier, Ludovic. « Au travail avec Beckett » in *Quinzaine littéraire*, 11-28 février 1969, repris dans *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, pp. 103-108.

poche où Erskine gardait cette clef n'était pas de celles que Watt pouvait lui faire ». ³⁹ Problème de langue ou problème de discours ? C'est en fait plutôt un problème de méthode que je souhaiterais tirer de cet exemple. Il me semble inefficace de tenter une analyse à partir d'une seule phrase hors contexte. Les choix de traduction apparaissent alors aléatoires ou incohérents, voire butent en effet sur l'« intraduisible ». C'est pourquoi l'étude des traductions de Beckett devrait être entreprise de manière globale, œuvre par œuvre, afin de déterminer le système et la valeur de chaque œuvre avant d'en analyser la traduction. C'est-à-dire, ne pas séparer la poétique de Beckett de sa traduction : les deux pour moi sont fondamentalement liées.

Pour tenter une amorce de conclusion, malgré tout, je voudrais mettre en avant deux aspects majeurs et deux points de force de l'étude du bilinguisme beckettien : il nous oblige à penser le rapport à l'œuvre en termes de langage et d'énonciation, comme discours pris dans sa globalité et il nous oblige à penser la place, le statut du sujet traducteur comme sujet du poème, comme instance de subjectivation et non plus pris dans les catégories binaires auteur-traducteur.

Œuvre ou traduction : un entre-deux monstrueux

La non finitude de l'œuvre n'est au fond un problème que parce que l'on ignore ou refuse l'idée que le travail de Beckett est une recherche active de l'inachèvement. La thématique de la fin parcourt son œuvre de façon paradoxale et contradictoire, jusque dans les titres *Fin de partie*, *For to End Yet Again*, confrontant l'attente, l'espérance et le refus ou l'impossibilité de finir, exemplairement clamés par le narrateur de *L'Innommable* (« I must go on, I can't go on, I'll go on »). En fait, le résultat correspond bien à l'effet recherché qui est de ne pas finir. Le faire de l'œuvre est de l'ordre de l'inachever. Pascale Sardin-Damestoy note bien le lien entre achever et tuer ⁴⁰ et parle justement d'« abîme d'une œuvre double où se perd tout absolu, où se dissout le sens dans un redoublement du signifiant, où les possibilités du sens, jamais, ne seront

³⁹ *Ibid*, p. 106. Janvier en tire la conclusion suivante : « Pourtant l'intraduisible existe. Et demeure. Quand l'écho repose dans la langue, par exemple. [...] De même quand l'écho résulte d'une rime intérieure, si l'on veut d'une combinaison phonique que seule la structure de la langue autorise ».

⁴⁰ *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, *op. cit.* : « le fragmentaire signe le refus de l'achevé, et l'inachevé celui de la mort. Car 'achever', comme le veut la langue populaire, c'est 'tuer' » (p. 83).

épuisées »⁴¹. La perte de l'absolu, c'est pour moi l'enseignement qu'on peut tirer de la lecture de Beckett et de la réflexion critique dans laquelle son œuvre nous engage. Cette perte est jouissive et stimulante et souhaitable et elle dégage l'œuvre des tentations de sacralisation qui aboutissent à la fois à tenter d'y lire l'absolu de la vérité et à la ranger du côté du mensonge et du négatif, par dépit.

L'observation de la pratique de traducteur de Beckett fait le constat d'une traduction auctoriale qui donne tous les droits⁴², de la traduction la plus littérale, au changement de sens, aux créations de mots, enfin à une pratique irrégulière, non cohérente, et de fait donnant lieu à une traduction souvent imprévisible, livrée au libre arbitre de la re-création. La pratique de traduction de Beckett fait de son œuvre une activité (un faire) d'écriture, de réécriture, transformatrice, créatrice.

Il faut donc voir le bilinguisme de l'œuvre comme une activité pratique-théorique, au sens où l'est toute activité d'écriture pour Henri Meschonnic :

Soit la traduction est écriture, transformatrice, soit elle est littérature — du déjà transformé, qui a un rôle d'informateur : faire connaître une « littérature ». C'est pourquoi la traduction importe à la poésie, et à la théorie : elle fait une poétique expérimentale.⁴³

En étant auteur et traducteur de son œuvre, Samuel Beckett travaille sans cesse sur la diversité, la variation linguistique, les oppositions et / ou les rapprochements du français et de l'anglais. Il les fait travailler, les deux langues, l'une *par-avec-contre* l'autre. Sa traduction (son œuvre) se place dans ce que H. Meschonnic qualifie d'« entre-deux monstrueux »⁴⁴, c'est-à-dire une langue nouvelle qui enfreint les codes des langues dans lesquelles il travaille. Ni son anglais ni son français, finalement, n'obéissent aux règles prescrites. Sa pratique de la traduction ne répond pas non plus à aucune norme ou règle prescrite. Elle est en ce sens, transformatrice. Je renvoie à

⁴¹ *Ibid.*, p. 322.

⁴² Ce qu'il revendiquait à sa façon : « Depuis quand l'artiste, comme tel, n'a-t-il pas tous les droits, c'est-à-dire aucun ? » dans « La peinture des van Velde ou Le monde et le pantalon » in *Disjecta*, *op. cit.*, p. 121.

⁴³ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982, p. 59.

⁴⁴ *Poétique du traduire*, *op. cit.* : « En littérature, il n'y a pas d'évidences. Dans la traduction, certaines évidences font la loi. C'est l'autorité indéniable de l'évidence que la traduction fonctionne dans la langue d'arrivée, donc sans recours supposé à la langue de départ. Dans la langue d'arrivée, c'est-à-dire avec les seuls moyens de la langue d'arrivée, pas ceux de la langue de départ, ni *les interférences d'un entre-deux monstrueux*, puisqu'il enfreindrait le code de la langue d'arrivée » (p. 87, je souligne).

l'analyse que fait Gérard Dessons, dans *L'Art et la manière*, de la monstruosité : « Les œuvres, celles qui sont indissociables de la manière qui les identifie, sont monstrueuses parce qu'elles sont irréductibles à ce qu'on connaît, et reconnaît, dans le moment de leur rencontre, d'un individu artistique », et « L'art est porteur d'énigme, c'est en cela qu'il est un monstre »⁴⁵.

Et l'effet de ce travail, par le fait même de sa spécificité, de sa non-exemplarité, oblige à repenser les conceptions générales qu'on peut avoir de ces notions toutes faites et déjà pensées : l'œuvre, la traduction, le texte définitif, l'authenticité, la valeur, le rapport entre les langues et le langage, et donc tout ce qu'on met sous le terme « littérature » ainsi que les valeurs qui s'y rattachent. La pratique de traduction de Samuel Beckett est donc, ainsi et avant tout, critique et transformatrice.

Mireille Bousquet est doctorante à l'Université de Paris 8. Elle travaille à une thèse de doctorat de littérature anglaise sur Samuel Beckett, sous la direction de Claire Joubert : « L'épuisement dans l'œuvre de Samuel Beckett : point critique ou lieu commun ? ».

⁴⁵ Dessons, Gérard. *L'Art et la manière : art, littérature, langage*. Paris : Champion, 2004, p. 386.