

n° 6, 2015

« Regards croisés
autour de
l'autotraduction »,
PAOLA PUCCINI (éd.)

www.interfrancophonies.org

MARTINA DELLA CASA

L'ESTHÉTIQUE D'UN CORPUS BILINGUE: «EN MOI IL Y A TOUJOURS EU DEUX PITRES». ÉCRITURE ET AUTO-TRADUCTION CHEZ BECKETT

ABSTRACT

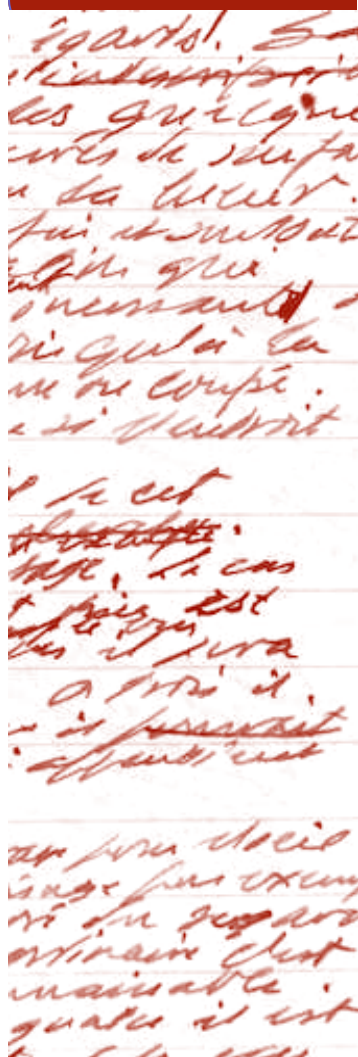
L'une des plus extraordinaires singularités de Beckett, de son œuvre et de son écriture est sans aucun doute leur bilinguisme. Non seulement Beckett alterne l'anglais et le français comme langues d'écriture, mais, avec une constance méthodique, il auto-traduit aussi la quasi-totalité de son œuvre vers l'une ou l'autre langue. Un *pensum* dans lequel la traduction vient à la fois *inachever* et *complémenter* l'original, remettant ainsi complètement en jeu les rapports hiérarchiques qui lient traditionnellement ces deux textes. Cet article envisage donc d'explorer la possibilité d'aborder le processus d'auto-traduction comme deuxième étape de l'écriture, voire comme moment de réagencement d'une recherche de sens in-finie et à la limite du délire que le texte de départ laisse inaccompli et que le deuxième réactive sous l'égide d'une fidélité toute beckettienne au texte initial: celle de l'échec. En explorant les principes, les modes et les effets de ce processus nous proposons une lecture de l'auto-traduction beckettienne comme forme extrême d'hystérisation de l'écriture, se traduisant dans un *corpus* bilingue qui laisse ouvert le travail signifiant et fuit ainsi toute objectivation et clôture ultime.

MOTS-CLÉS

Ecriture, autotraduction, Beckett, hystérisation, corpus.

POUR CITER CET ARTICLE

Martina Della Casa, « L'esthétique d'un corpus bilingue : "en moi il y a toujours eu deux pitres". Écriture et auto-traduction chez Beckett », dans *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, (Paola Puccini, éd.), 2015, p. 123-134, <www.interfrancophonies.org>.



MARTINA DELLA CASA

L'ESTHÉTIQUE D'UN CORPUS BILINGUE : « EN MOI IL Y A TOUJOURS EU DEUX PITRES ». ÉCRITURE ET AUTO-TRADUCTION CHEZ BECKETT

The duty and the task of a writer (not an artist,
a writer) are those of a translator./
Le devoir et la tâche d'un écrivain (pas d'un artiste,
d'un écrivain) sont ceux du traducteur.
M. Proust/S. Beckett¹

UN CAS SINGULIER. BECKETT ET L'ÉCRITURE AUTO-TRADUISANTE

BECKETT, COMME L'INDIQUENT CLÉMENT ET NOUDELMANN, « est sans doute le seul écrivain au monde qui ait écrit l'intégralité de son œuvre en deux langues² » : l'anglais et le français. C'est pourquoi les deux critiques décident d'ouvrir *Samuel Beckett*, texte publié par l'Association pour la Diffusion de la Pensée Française, avec un chapitre intitulé « Une œuvre bilingue » qui est consacré justement à ce sujet. Car « [l]a singularité de Beckett tient notamment à son bilinguisme³ ». Ce qui d'ailleurs trouve confirmation dans le nombre d'études qui ont été dédiées à ce sujet⁴ et qui ont le mérite

¹ S. Beckett, *Proust* [1931], Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

² B. Clément, F. Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2000, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Ne pouvant pas, dans ce cadre, les nommer tous nous nous limitons à renvoyer le lecteur aux ouvrages suivants consacrés à ce sujet, autant qu'aux repères bibliographiques qu'ils offrent : A. W. Friedman, Ch. Rossman, D. Sherzer (éds), *Beckett Translating / Translating Beckett*, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1987 ; B. T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988 ; M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2001 ; P. Sardine-Damestoy, *Samuel Beckett, auto-traducteur ou L'art de l'empêchement : lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits, 1946-1980*, Arras, Artois presses université, « Traductologie », 2002 ; C. Montini, « La bataille du soliloque » : *genèse de la poésie bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2007.

d'avoir mis en avant l'importance du bilinguisme beckettien⁵, trait qui relève d'un processus d'auto-traduction qualifié par Sardin-Damestoy d'« exceptionnel » en raison de « son ampleur et [de] sa systématisation en règle d'écriture⁶ ». D'une part Beckett, qui est irlandais mais réside la plupart de sa vie à Paris⁷, commence en effet en 1945 à écrire également en français, langue qu'il alterne avec l'anglais pour la rédaction de ses textes jusqu'à sa mort en 1989⁸ ; tandis que de l'autre l'écrivain, qui fait son entrée dans le monde littéraire comme traducteur⁹, commence dès 1951 à faire de l'auto-traduction, vers l'anglais ou le français - selon la langue de départ -, un processus systématique¹⁰ qui dévoile l'ambition d'un projet bien déterminé visant à écrire toute son œuvre en deux langues par une opération d'auto-traduction tantôt parallèle à l'écriture, tantôt fort distanciée de celle-ci mais résultant dans les deux cas en une production qui prend ainsi la forme d'un véritable *corpus* bilingue¹¹.

En effet, comme la critique beckettienne l'a désormais bien montré, l'écrivain, fort de la position rare d'auteur-traducteur, occupe pleinement l'espace d'action qui lui est propre en assumant complètement le droit que ce rôle double lui donne, celui qui est communément interdit au simple traducteur et consistant à opérer des modifications au texte à traduire. Le processus d'auto-traduction beckettien se caractérise ainsi par la mise en place de maints changements touchant notamment tous les niveaux et toutes les strates de l'œuvre¹² que Beckett parvient à corriger en se servant souvent de

⁵ À ce propos voir C. Ross, « Samuel Beckett : traducteur de l'autre », dans St. Romer (éd.), *Traductions, passages : le domaine anglais*, Tours, Université François Rabelais, « Groupes de recherches anglo-américaines de Tours (GRAAT) », 1993.

⁶ P. Sardin-Damestoy, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Pour tous repères biographiques nous renvoyons le lecteur à J. Knowlson, *Damned to Fame : the Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996.

⁸ Pour une synthèse des différentes raisons que la critique a attribué à ce choix, nous renvoyons le lecteur à J. Fletcher, « Écrivain bilingue », dans T. Bishop, Raymond Federman (éds), *Cahier de L'Herne. Samuel Beckett*, Paris, Éditions de L'Herne, 1976.

⁹ En 1930 Beckett publie des traductions de l'italien dans un numéro de la revue *This Quarter* dédié aux écrivains italiens, tandis qu'en 1932 il y publie des traductions de Breton, Crevel et Éluard. Voir à ce propos l'article de Fletcher dans le *Cahier de L'Herne* dédié à Beckett. À propos du polyglottisme de Beckett voir : C. Montini, « Le monolinguisme polyglotte », dans « *La bataille du soliloque* », *op. cit.*, p. 31-46.

¹⁰ Notons à ce propos qu'en dépit du fait que Beckett commence à s'auto-traduire déjà dans les années trente, quand il traduit ses premiers poèmes en anglais, ce n'est qu'à partir des années 1950 que ce travail devient méthodique. De manière que, comme le suggèrent Clément et Noudelmann, c'est seulement à ce moment-là, à savoir quand ce choix devient projet, que l'on peut commencer à « parler de bilinguisme » (B. Clément, F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 16).

¹¹ Dans le premier chapitre de son ouvrage Fitch écrit à propos de Beckett : « The truly significant feature that characterises the evolution of his work and that has failed to be recognized as such is the systematic elaboration, from 1951 onwards, of a bilingual corpus », B. T. Fitch, *op. cit.*, p. 4.

¹² « L'écrivain se traduisant lui-même, écrit Oustinoff, est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, quitte à aboutir à une véritable recreation. Sa latitude englobe donc celle du traducteur et la dépasse. [...] Contrairement à la traduction telle

diverses rédactions du premier texte ou en s'inspirant des mises en scène de ses pièces dans le cas spécifique du théâtre, et ceci dans le but d'en éliminer ou d'en ajouter des éléments (de simples mots jusqu'à des phrases entières) ou encore afin de jouer avec les composantes du texte: les déplaçant et les recombinaient. Comme par exemple lorsque « pangs of faint light¹³ », un syntagme très expressif de *Company* (première œuvre de la seconde trilogie), devient dans *Compagnie* : « Lueurs d'agonisant¹⁴ ».

C'est donc cette liberté d'auteur-traducteur, dont Beckett profite jusqu'au bout, qui explique pourquoi on peut aisément qualifier, comme l'indique Oustinoff, ce processus créatif d'auto-traduction que l'écrivain met en œuvre tout au long de son parcours de « réécriture traduisante, où traduire et écrire s'influencent réciproquement¹⁵ ». Ce qui à son tour justifie le choix, désormais consolidé, de parler à propos de l'œuvre bilingue de Beckett, non plus d'« original » et de « traduction », binôme qui se retrouve chez lui complètement bouleversée, mais plutôt de première et deuxième « version » de ses textes. Les deux versions des textes de Beckett se donnent ainsi comme deux « textes » foncièrement incomplets sans leur jumeau hétérozygote¹⁶ et interdépendants au point que non seulement ils parviennent à remettre en cause l'équation « une œuvre = un texte¹⁷ », telle que la présente l'auteur de *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, mais aussi à faire brutalement vaciller l'ordre hiérarchique traditionnel original/traduction parvenant à le renverser complètement. D'ailleurs, comme l'explique Fitch dans les derniers mots de son ouvrage à ce sujet, la première version semble ainsi, paradoxalement, n'exister qu'en fonction de donner lieu à la deuxième¹⁸.

qu'elle est conçue habituellement aujourd'hui, l'auto-traduction se caractérise justement par cette possibilité de faire jouer texte original et traduction l'un sur l'autre », M. Oustinoff, *op. cit.*, p. 24-25.

¹³ S. Beckett, *Company* [1980], dans *Nohow On*, New York, Grove Press, 1996, p. 16.

¹⁴ S. Beckett, *Compagnie* [1980], Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 29.

¹⁵ M. Oustinoff, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ On s'inspire ici de la réflexion de Federman qui écrit : « [Beckett's] twin-texts – whether French/English or English/French – are not to be read as translations or as substitutes for one another. They are always complementary to one another. », R. Federman, « A Voice Within a Voice: Federman Translating / Translating Federman », dans *Critifiction: Postmodern Essays*, New York, State University of New York Press, p. 78.

¹⁷ M. Oustinoff, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ Fitch écrit : « We can now appreciate how Beckett's persistence in producing a second-language version of each and every one of his works intimately bound up with his conception of his fundamental enterprise as a writer. This allowed me to propose the paradoxical formulation that, in the final analysis, 'the first version only exists ... in order that the second version could come into being' – a formulation which has the advantage of revealing an artistic motivation which is as peculiar, not to say extraordinary, as is the status of the bilingual work itself », B. T. Fitch, *op. cit.*, p. 229.

Chez Beckett, le processus d'auto-traduction s'avère donc, de manière très claire, être profondément intégré à celui de l'écriture qu'il parvient à la fois à *inachever*¹⁹, le rouvrant, et à *complémenter*, le réactualisant. Il s'agit d'une opération qui semble en somme permettre d'attribuer à l'écrivain lui-même, en tant qu'auteur-traducteur, l'aveu de Molloy lorsqu'il dit : « en moi il y a toujours eu deux pitres²⁰ », « in me there have always been two fools²¹ ». Duplicité qui se traduit en un bilinguisme qui ne se donne pas seulement comme trait exclusif de l'écrivain, mais qui devient aussi propriété foncière de son *écriture*, voire de son *œuvre*.

De sorte que si Deleuze, dans son analyse esthétique des tableaux de Bacon²², dit à propos du peintre que chez lui il y a peu de différence entre « l'hystérique, l'hystérisé et l'hystérisant²³ », il nous semble possible de dire presque la même chose à l'égard de Beckett, chez lequel entre le bilinguisme de l'écrivain auto-traducteur, celui de l'œuvre auto-traduite et celui de l'écriture auto-traduisante, il y a véritablement très peu de différences. Au point que le bilinguisme beckettien, relevant de ces trois virtualités, s'avère susceptible, de manière conforme au mouvements de la pensée et de la littérature du siècle dernier, de remettre profondément en cause les notions classiques non seulement de *traduction*, conçue comme processus de transposition d'un système linguistique à un autre soumis à une règle de fidélité intégrale au texte de départ, mais aussi celles d'*œuvre*, conçue comme un tout achevé, et de *texte*, en tant qu'unité discursive objectivée, systématique, et dépositaire d'un sens et d'une vérité ultimes²⁴.

De par son singulier projet bilingue, Beckett parvient ainsi à renforcer, en les réitérant à travers l'opération d'auto-traduction, les principes régissant à la base toute son esthétique autant que les résultats de son processus créatif. Et c'est sur ce point que, en nous plaçant dans la même lignée critique consolidée par l'ouvrage de

¹⁹ Nous reprenons ce mot selon l'usage qu'en font Lacoue-Labarthe et Nancy dans Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 63.

²⁰ S. Beckett, *Molloy* [1951], Paris, Les Éditions de Minuit, « Double », 1982, p. 64.

²¹ S. Beckett, *Molloy* [1955], dans *Three Novels*, New York, Grove Press, 1991, p. 43.

²² Notons à ce propos que la réflexion de Deleuze sur Bacon est profondément filtrée par une lecture de l'œuvre d'Artaud autant que de celle Beckett.

²³ G. Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2002, p. 52.

²⁴ Pour tout approfondissement concernant ces trois notions voir les ouvrages suivants : G. Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 ; Maurice Merleau-Ponty, « L'homme et l'adversité », dans M. Griaule et al., *La connaissance de l'homme au xx^e siècle : textes des conférences et des entretiens organisés dans le cadre des Rencontres internationales de Genève 1951*, Neufchâtel, Éditions de la Baconnière, 1952 ; R. Barthes, « Texte Théorie du », *Encyclopædia Universalis* < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> >, [consultée le 1/04/2014].

Fitch²⁵, nous voudrions donc insister dans ce cadre. Ceci afin de pouvoir interroger les raisons et les effets de cette opération d'auto-traduction extraordinaire en son genre, aussi bien que la possibilité d'une lecture du bilinguisme beckettien comme forme extrême d'un processus d'hystérisation de l'écriture à l'œuvre chez Beckett. D'ailleurs, c'est l'écrivain lui-même qui autorise l'ouverture de cette piste lorsque, par ce processus unique d'auto-traduction auquel il se consacre au fil des années, il semble parvenir à réitérer la tâche que dans *Three dialogues* il attribue à l'écrivain, celle résumée dans la célèbre formule « to fail as no other dare fail » / « échouer comme nul autre ose échouer », un travail à la limite de l'impossible apte à jeter l'écrivain dans ce que Beckett qualifie justement de « unenviable situation, familiar to psychiatrists » / « situation peu enviable, familière aux psychiatres²⁶ ».

ÉCRIRE ET S'AUTO-TRADUIRE: ENTRE IMPOSSIBILITÉ ET NÉCESSITÉ

La traduction est un art de l'empêchement voué à l'imperfection et à l'inachèvement ; l'auto-traduction, un art insatisfaisant et frustrant qui a pourtant occupé toute la carrière littéraire de Samuel Beckett, pour s'imposer au fil des années comme principe évolutif de son œuvre²⁷.

La question autour de laquelle s'articule, plus ou moins directement, la majorité des études au sujet de l'auto-traduction chez Beckett, cet écrivain pour lequel l'auto-traduction était une activité décourageante au point que dans une lettre à Alan Schneider datée de 1957 il parle notamment des « wastes and wilds of self-translation²⁸ », est inévitable : pourquoi Beckett s'auto-traduisait-il, s'infligeant ce travail²⁹ qui était pour lui si pénible? Or, même s'il s'agit clairement d'une question à laquelle seul Beckett lui-même aurait pu donner une réponse univoque, ceci n'empêche pas qu'il soit possible d'explorer des réponses possibles parmi lesquelles la plus plausible, celle plus ou moins explicitement partagée par la critique, est suggérée non

²⁵ « For Beckett the act of (re)formulating a text in a second language is [...] a re-enactment of the creative gesture that was at the origin of the text in its first version » écrit Fitch, en rajoutant ensuite « [The first versions] were from the very outset 'intended' as objects of translation » et en expliquant pour conclure : « this was their vocation and is their raison d'être », B. T. Fitch, *op. cit.*, p. 191.

²⁶ S. Beckett, *Three dialogues* [1949], dans *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984, p. 145 ; *Trois dialogues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 29-30.

²⁷ P. Sardine-Damestoy, *op. cit.*, p. 217.

²⁸ R. Cohn, « Samuel Beckett Self-Translator », *Publications of the Modern Language Association of America*, 1961, vol. 76, n° 5, décembre, p. 617.

²⁹ Dans ce cadre, il nous semble possible d'entendre ce mot dans sa double valeur d'« accouchement » et de « tâche » (Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/travail>).

seulement par le caractère créatif et systématique que l'auto-traduction assume chez lui, mais aussi par la nature de son écriture elle-même. Pour le voir, il suffit de parcourir *Le monde et le pantalon*, texte capital pour une lecture de Beckett dans lequel l'écrivain profite d'une analyse de la peinture des frères van Velde pour expliciter les fondements de son esthétique à lui³⁰.

Dans les toiles de ses amis, celles qui, dit-il, « traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image³¹ », Beckett reconnaît la mise en œuvre de ce qu'il qualifie, en s'inspirant de Leibnitz³², d'« effort d'aperception [...] exclusivement et farouchement pictural³³ », une formule avec laquelle Beckett résume le rapport nouveau entre figurant et figuré, entre sujet et objet, qu'il décèle dans ces tableaux. Rapport dont la nouveauté consiste dans le fait que ces œuvres s'avèrent à ses yeux capables d'exprimer authentiquement la nature d'un monde dans lequel, dit-il, il est « [i]mpossible de mettre de l'ordre³⁴ », à savoir une réalité s'offrant à l'homme, voire à l'artiste, en forme d'images, mais d'images grouillantes dont le sens reste insaisissable à la raison et qui sont donc foncièrement inobjectivables car aptes à produire en qui en fait l'expérience un conflit intérieur et violent entre les sens et l'intelligence, entre « percevoir et comprendre, voir et raisonner³⁵ ».

C'est donc de cette manière, à savoir en mettant en œuvre les résultats contradictoires de cette « vision intérieure », telle que l'appelle Beckett³⁶, que les frères van Velde parviennent, selon lui, à « [f]orcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir³⁷ ». Selon la lecture qu'en donne l'écrivain, l'œuvre picturale des frères néerlandais, et plus particulièrement celle d'Abraham, se dévoile ainsi susceptible d'exprimer véritablement l'impossibilité de tout effort de saisie rationnelle du réel et donc de montrer sensiblement ce qu'il appelle « la chose en suspens », en rajoutant ensuite, « je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte³⁸ », à savoir la vision d'un réel qui,

³⁰ « C'est ça la littérature » écrit en effet Beckett suite à une réflexion autour des tableaux de G. van Velde (Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement* [1945-46/1948], Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 33). À ce propos voir aussi É. Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998, p. 35.

³¹ S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 21-22.

³² Pour tout approfondissement ultérieur de cette référence, voire de la parenté entre la pensée de Leibnitz et celle de Beckett, nous renvoyons le lecteur à E. Tønning, *Samuel Beckett's Abstract Drama. Works for Stage and Screen, 1962-1*, Bern, Peter Lang AG, 2007, p. 208.

³³ S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 27.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ É. Grossman, *L'esthétique*, *op. cit.*, p. 31.

³⁶ S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 40.

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

en raison de sa nature changeante et chaotique, se dérobe sans issue à toute tentative d'abstraction et de systématisation intellectuelle.

D'où la tâche folle que Beckett attribue à l'écrivain, celle qu'il résume et explique ainsi : « écrire aperception visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens³⁹ ». L'acte créatif fleurit, dit-il, de son propre fiasco, ainsi qu'écrire signifie paradoxalement chez lui réussir à faire échouer l'écriture elle-même afin de lui faire exprimer, en la *traduisant verbalement*, cette aperception intérieure et farouchement visuelle dont il parle⁴⁰. Écrire implique donc pour Beckett le fait de parvenir, entre angoisse et désir, à figurer l'impossibilité de saisir en mots et de manière définitive un monde qui s'offre au regard, mais dont le sens ultime s'échappe sans issue aux mouvements en ronde de la pensée discursive prétendant au contraire l'abstraire dans ce qu'il appelle un « tout en murmures⁴¹ ». C'est ainsi que, quelques années après, dans *Three dialogues/Trois dialogues*, Beckett écrit :

I know that all that is required now, in order to bring even this horrible matter to an acceptable conclusion, is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he [the artist] makes, an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation⁴². / Je n'ignore pas qu'il ne nous manque plus maintenant, pour amener cette horrible affaire à une conclusion acceptable, que de faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapport, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité⁴³.

Écrire est pour Beckett une opération expressive, nécessaire et impossible tout à la fois, qui implique une fidélité paroxystique à la nature inachevable et in-finie de ce geste lui-même, conçu clairement par l'écrivain comme une opération d'inscription sur la page des tentatives de la pensée rationnelle et discursive de saisir, de par les moyens verbaux dont elle dispose pour ce faire, le monde dans lequel l'homme est plongé. Il s'agit d'un effort foncièrement impossible dont l'écriture, en oscillant sans cesse entre espoir et désespoir, doit, selon l'écrivain, rendre compte fidèlement afin le dévoiler en tant qu'irréremédiablement destiné à faillir, car fondé sur une triple trahison, celle que dans *Mal vu Mal dit / Ill Seen Ill Said* - un de ses textes qui met en œuvre au mieux ce processus intérieur, épuisant et inépuisable

³⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

⁴⁰ En ce sens Beckett ne nous semble pas du tout loin de Benjamin lorsque dans *Sur le langage en général et le langage humain en particulier* il explique que le langage des choses doit être traduit pour devenir intelligible à l'homme. Voir W. Benjamin, *Sur le langage en général et le langage humain en particulier* [1916], dans *Œuvres I*, Paris, Folio-Gallimard, 2000, p. 142-166.

⁴¹ S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 27.

⁴² S. Beckett, *Three dialogues*, *op. cit.*, p. 145.

⁴³ S. Beckett, *Trois dialogues*, *op. cit.*, p. 30.

– Beckett résume ainsi : « La tête trahit les traitres yeux et le traître mot leurs trahisons⁴⁴ » / « The mind betrays the treacherous eyes and the treacherous word their treacheries⁴⁵ ». D'où deux des traits constitutifs de son écriture.

Le premier est, comme le remarque Clément dans *L'Œuvre sans qualités* en s'appuyant sur les écrits de Fontanier, l'usage insistant que Beckett fait de l'épanorthose, figure rhétorique consistant justement à « revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le retracer tout à fait⁴⁶ ». C'est ce qui advient de façon véritablement exemplaire dans *Worstward Ho/Cap au pire*, texte de la seconde trilogie beckettienne qui, à partir d'une mise en œuvre autant littérale que méthodique de cette *aperception visuelle* théorisée par l'écrivain, s'offre comme une évidente réflexion autour du processus d'écriture lui-même, processus mené à travers une voix essayant désespérément de dire le personnage du texte et qui s'y exprime ainsi:

No choice but stand. Somehow up and stand. Somehow stand. That or groan. The groan so long on its way. No. No groan. Simply pain. Simply up. A time when try how. Try see. Try say. How first it lay. Then somehow knelt. Bit by bit. Then on from there. Bit by bit. Till up at last. Not now. Fail better worse now⁴⁷. / Plus qu'à ce mettre debout. Tant mal que pis se mettre et tenir debout. Tant mal que pis y tenir. Ça ou crier. Le cri si long à venir. Non. nul cri. Douleur simplement. Debout simplement. Fut un temps où essayer comment. Essayer voir. Essayer dire. Comment d'abord il gisait. Puis tant mal que pis s'agenouillait. Peu à peu. Jusqu'à ce que debout enfin. Plus maintenant. Rater mieux plus mal maintenant⁴⁸.

Tandis que le deuxième de ces traits fondamentaux est sans aucun doute l'inachèvement foncier de ses textes, trait qui est tout à fait cohérent au premier puisque dévoilant la même impossibilité, propre chez Beckett autant à l'écriture qu'à la pensée dont elle est figure, de figer de manière univoque et définitive son objet. Cette irrémédiable incomplétude se reflète en effet très clairement dans le fait que la plupart des œuvres de Beckett finissent sans finir, laissant cette tâche maudite de saisie du réel évidemment encore inachevée. Pour le constater il suffit de lire les désormais très célèbres derniers mots de *L'Innommable/The Unnamable* : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer⁴⁹ » / « you must go on, I cant go on, I'll go

⁴⁴ S. Beckett, *Mal vu Mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 60-61.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶ En ce sens donc, explique Clément, « plusieurs figures s'apparentent à l'épanorthose : la parataxe, l'autocorrection, la correction (que Fontanier oppose à l'épanorthose comme une figure de style à une figure de pensée) et la rétroaction, toutes figures dont Beckett fait effectivement grand usage » (B. Clément, *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 180).

⁴⁷ S. Beckett, *Worstward Ho* [1983], dans *Nohow On*, New York, Grove Press, 1996, p. 90.

⁴⁸ S. Beckett, *Cap au pire* [1953], Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 11.

⁴⁹ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Double », 2004, p. 211.

on⁵⁰ ». Ou encore, il suffit de citer les mots ultimes, aussi éloquents dans ce contexte que les précédents, de *Stirring Still/Soubresauts* : « Oh all to end⁵¹ » / « Oh tout finir⁵² ».

C'est ainsi que l'opération d'auto-traduction, à la fois frustrante et créative, que Beckett conduit au fil des années, c'est-à-dire ce processus qui intervient sur les œuvres de départ au point de prendre chez lui la forme d'une vraie réécriture de ces textes dans une deuxième langue, semble par sa nature ne rien faire d'autre que de réitérer, en les conduisant à leurs extrêmes conséquences, ces deux traits constitutifs de son écriture. En effet, après le parcours effectué, il semble possible de dire que l'auto-traduction assume chez Beckett l'aspect d'une sorte d'hyper-épanorthose visant à corriger le texte de départ, mais dans une autre langue et sans pour autant rejoindre aucune solution ultime du processus discursif qu'il s'engage à reformuler⁵³. Ce qui concourt à accentuer davantage l'inadéquation des moyens linguistiques dont l'homme et l'écrivain disposent pour penser et représenter le monde, autant que l'inévitable inachèvement du processus d'écriture, tel que Beckett l'entend et tel qu'il l'applique méthodiquement tout au long de son œuvre. Pourtant, c'est justement par cette extrême infidélité au texte de départ que l'auto-traduction beckettienne se révèle, en même temps et de manière décidément paradoxale, être une opération tout à fait fidèle aux principes constitutifs de l'esthétique de l'écrivain. L'auto-traduction implique ainsi une suite cohérente du travail d'écriture qui, dans le point final de l'œuvre ne trouve qu'une fin purement illusoire. « Le défini est toujours pour demain », dit Beckett dans *Le monde et le pantalon*⁵⁴.

LE CORPUS BILINGUE : POUR UN NOUVEAU CORPUS TEXTUEL

L'auto-traduction beckettienne possède ainsi un statut tout à fait singulier, celui d'une véritable deuxième étape de l'écriture, à savoir de ce travail qui, comme le dirait la voix de *Mal vu Mal dit*, procède justement par « stations et redéparts » infinis⁵⁵ : « suddenly still and as suddenly on her way again », dirait en revanche celle de *Ill*

⁵⁰ S. Beckett, *The Unnamable* [1958], dans *Three Novels*, New York, Grove Press, 1991, p. 211.

⁵¹ S. Beckett, *Stirring still* [1986], dans *The Complete Short Prose*, tr. R. Seaveret, S. Beckett, New York, Grove Press, 1995, p. 265.

⁵² S. Beckett, *Soubresauts*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 27.

⁵³ Il est important de souligner, à ce propos, que dans une lettre datée de 1937, Beckett explique que lorsqu'une langue rejoint sa maturité, à savoir quand elle résulte congruente avec sa provocation, elle doit être dépassée. De ce fait, chez lui, le processus d'auto-traduction semble intervenir chez Beckett au moment où l'écriture épuise son travail au sein d'une langue, pour le réactiver dans le cadre d'un autre système linguistique, lui aussi, tout comme le premier, à épuiser et donc à dépasser. Voir à ce propos J. Knowlson, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁴ S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁵ S. Beckett, *Mal vu Mal dit*, *op. cit.*, p. 29.

*Seen, Ill Said*⁵⁶. Le choix de l'auto-traduction, en effet, implique chez Beckett une vraie réactivation, dans une deuxième langue, d'une opération d'écriture qui non seulement reste inépuisée dans le texte de départ mais aussi foncièrement inépuisable car continuellement à recommencer, se présentant comme la traduction verbale de cette aperception visuelle décrite par l'écrivain dans *Le monde et le pantalon*, à savoir de ce « processus senti avec une telle acuité » qu'il en a acquis une solidité d'hallucination », comme nous l'explique Beckett⁵⁷.

L'auto-traduction, telle qu'elle se configure chez lui, ne fait que poursuivre dans une autre langue ce travail perpétuel et à la limite du délire de réagencement verbal et de poursuite du sens qu'est l'écriture, cette tâche impossible si bien exposée dans le dernier poème de Beckett, *Comment dire/What is the word* : « folie depuis ce —/donné —/folie donné ce que de —/vu —/folie vu ce —⁵⁸ » / « folly from all this - / given - / folly given all this - / seeing - / folly seeing all this -⁵⁹ ». De par l'auto-traduction de ses œuvres, Beckett réitère et réactualise donc cet effort irrationnel d'aperception visuelle qui est à la base de son écriture et qui fait de ce travail linguistique une activité problématique et obsessionnelle très proche de celle de transposition de la vision en mot étudiée par Freud dans ses célèbres *Études sur l'hystérie*⁶⁰. Le bilinguisme beckettien peut être envisagé comme le produit d'une dynamique qui non seulement hystérise profondément l'écriture mais qui, par ce même bilinguisme, s'avère plutôt dédoublée que résolue.

⁵⁶ S. Beckett, *Ill Seen Ill Said* [1982] dans *Nohow On*, New York, Grove Press, 1996, p. 61.

⁵⁷ S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, op. cit., p. 40.

⁵⁸ S. Beckett, « Comment dire » [1988], dans *Poèmes* suivi de *Mirtonnades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 26.

⁵⁹ S. Beckett, « What is the word » [1989], dans *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. Volume IV, Poems, Short Fiction, Criticism*, New York, Grove Press, 2006, p. 50.

⁶⁰ Nous pensons en particulier à la réflexion que Freud développe dans l'étude *Psychothérapie de l'hystérie*, dans lequel il remarque que le revenir obsessif d'images hallucinatoires s'arrête auprès de ces patientes lorsqu'ils parviennent à les verbaliser en les rendant conscientes et en leur donnant du sens. Cf. S. Freud, *Études sur l'hystérie*, Paris, P.U.F., 1956 [1895]. Le lien possible entre l'aperception visuelle dont parle Beckett et ce mécanisme dont parle Freud semble d'ailleurs être autorisé par Beckett lui-même lorsque, dans ses cahiers, il prend des notes en anglais concernant le concept d'aperception chez Leibnitz. En effet, après avoir noté qu'avec le mot « aperception » Leibnitz indique la prise de conscience d'une idée auprès de l'homme (à la différence de la « perception » qui serait sa simple prise de possession), l'écrivain ajoute entre parenthèse « Cf. psychoanalysis ». Le concept d'« aperception visuelle » ensuite élaboré par Beckett et à propos duquel il dit, dans *Le monde et le pantalon*, qu'« il ne s'agit nullement d'une prise de conscience mais d'une prise de vision », émerge un clair éloignement de Leibnitz en direction de la mise en œuvre d'un processus qui, tout en s'inspirant de celui du philosophe (que d'ailleurs plusieurs considèrent comme précurseur de la psychanalyse) s'avère être bien plus similaire à celui névrosé décrit par Freud, sauf que chez Beckett il semble en revanche ne jamais trouver de solution. Voir à ce propos S. Beckett, *Le monde et le pantalon*, op. cit., p. 28 ; E. Tønning, op. cit., p. 208.

Ce qui se reflète clairement dans le corps textuel des œuvres de Beckett, voire dans son « *corpus*: c'est bien dit », pour citer une expression pertinente de Barthes⁶¹. En effet, pour le voir il faut, d'abord, prendre en considération la distinction que le critique opère entre « œuvre » et « texte ». Or, une œuvre est, dit-il, « un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique ». Tandis qu'un texte « est un champ méthodologique », il est « “un travail, une production” : par la signifiante », c'est-à-dire une opération qui s'étend dans un espace infini. Barthes résume ainsi cette différence: « “[l]’œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage” »⁶². Ce qui d'ailleurs trouve confirmation chez Beckett où la différence entre la finitude de l'œuvre contraste de manière manifeste avec l'infinitude du texte, à savoir du « travail *signifiant*⁶³ » de l'écriture, cette activité qui recommence lors de l'auto-traduction et qui donne ainsi lieu, en suivant la perspective de Barthes, à une deuxième œuvre, voire à un deuxième texte, qu'elle compose mais, encore une fois, sans n'y trouver aucune solution.

C'est ainsi que le *corpus* beckettien acquiert les mêmes propriétés du « corps multiplié », tel que le nomme Pankow⁶⁴, propre des hystériques. En effet si, comme le rappelle Grossman, « [l]’hystérique, on le sait, a deux corps » dont l'un est le corps « hyper-érotisé » et l'autre celui « anesthésié, frigide et distant⁶⁵ », chez Beckett il devient évident que le processus d'écriture, tel qu'il le conçoit et tel qu'il le met en acte tout au long de sa production, se matérialise, lui aussi, d'une manière fort contradictoire, impliquant un contraste clair entre le *corps de l'œuvre*, celui angoissant, objectivé et immobile, voire figé dans les limites d'une couverture, et le *corps du texte* irrémédiablement ouvert, mobile, désirant, voire tendu dans sa poursuite du sens hors des bornes de l'œuvre. Au point que l'opération d'auto-traduction, en mettant en avant l'infinitude du *corps textuel* qu'elle re-produit, parvient à souligner de manière plus évidente le rejet beckettien de la prétendue complétude du *corps de l'œuvre*, ce corps apparemment clos dont sa deuxième version révèle l'inachèvement foncier.

L'auto-traduction, chez Beckett, semble concrétiser ainsi de manière extrême au sein de son écriture cette même ambivalence qui tourmente Molloy, ce personnage scindé entre deux pitres dont l'un est « celui qui ne demande qu'à rester là où il se trouve » / « [the] one asking nothing better than to stay where he is », et l'autre « celui qui s'imagine qu'il serait un peu moins mal plus loin » / « imagining that

⁶¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 56.

⁶² R. Barthes, « Texte Théorie du », *op. cit.*.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ G. Pankow, « L'image du corps dans la psychose hystérique », *Sur l'hystérie. Revue française de psychanalyse*, 1973, t. XXXVII, mai, p. 424.

⁶⁵ É. Grossman, « Un corps de sensibilité authentique », dans É. Grossman (éd.), A. Artaud, *Cahiers d'Ivry. Février 1947-Mars 1948. II, Cahiers 310 à 406*, Paris, Éditions Gallimard, « Nrf », 2011, p. 1179.

life might be slightly les horrible a little further on⁶⁶ ». Ces deux pitres s'offrent ainsi comme deux figures possibles de l'ambivalence du mouvement qui traverse l'écriture beckettienne. D'une part, le premier pitre serait la figure du désir de l'écriture de trouver sa stase ultime voire de l'*œuvre* elle-même. Tandis que l'autre serait, en revanche la figure de l'impossibilité de l'écriture de satisfaire ce besoin et aussi, par conséquence, la figure non de l'*œuvre* mais du *texte*, ce texte à travers lequel, chez Beckett, l'écriture s'échappe de l'*œuvre* pour se refaire dans une autre langue, à la recherche d'un nouvel espace, voire d'une nouvelle œuvre, qu'elle quittera également dans un fiasco perpétuel qui constitue pourtant une des plus surprenantes réussites de Beckett et de son écriture.

En effet, par toutes ces étapes, à savoir par son travail obsessif, de texte en texte, d'*œuvre* en *œuvre*, de langue en langue, l'écriture beckettienne parvient non seulement à dévoiler sa ténacité inouïe mais aussi à se constituer en un *corpus* bilingue qui ressemble de près au corps inquiet de Molloy, ce « corps extraordinaire, dans ses stations et dans ses allées et venues » / « extraordinary body both at rest and in motion⁶⁷ ». Ainsi une dernière considération s'impose, car d'après le parcours effectué il semble à ce point possible de souligner combien le manque d'une édition complète et bilingue de la production de Beckett, manque dont parlent Clément et Noudelman⁶⁸ qui persiste aujourd'hui et qui est évidemment fort regrettable du point de vue de la critique, semble cependant rendre bien justice à une écriture qui, en réalité, ne fait justement que se dérober méthodiquement à tout arrêt possible, voire à toutes systématisation et objectivation ultimes.

MARTINA DELLA CASA
(Université de Haute-Alsace, ILLE)

⁶⁶ S. Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 64 ; Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ B. Clément, F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 18.