

GISELA BERGONZONI

COMPANY/COMPAGNIE DE SAMUEL BECKETT : FACE À UN MIROIR DÉFORMANT

INTRODUCTION

LE BILINGUISME DE SAMUEL BECKETT EST UN CAS EXCEPTIONNEL DANS LA LITTÉRATURE MONDIALE. Il n'est pas le premier écrivain de langue anglaise à s'aventurer à écrire en français ; néanmoins, à partir de 1945, une partie charnière de son œuvre a été produite en français : le roman *Mercier et Camier* (1945, publié en 1970), les *Nouvelles* (1946-47), les *Textes pour Rien* (1955), la trilogie de romans formée par *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951) et *L'Innommable* (1953), ainsi que la pièce *En Attendant Godot* (1955). Beckett a également développé un travail extraordinaire de transposition de ses propres textes de l'anglais vers le français ou en parcourant le chemin inverse. Déjà vers 1939, il a achevé la version française de *Murphy*, avec l'aide d'Alfred Péron. Mais c'est dans les années 50 et 60 qu'il déploie un travail systématique d'autotraduction. Les textes écrits après la trilogie de romans sont marqués par l'autotraduction presque immédiate. C'est le cas de la nouvelle *Compagnie*, l'objet d'analyse de cet article, qui a été conçue en anglais entre 1977 et 1979, étant publiée en 1979 en anglais et en 1980 en français.

Le bilinguisme de Beckett peut être envisagé comme un «entre-deux-langues», expression utilisée par Daniel Sibony pour désigner « le partage même de la langue, dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, son champ de miroirs où chacun s'identifie et se désidentifie; recharge et décharge d'identité¹ ». Charles Krance avait déjà fait appel à l'idée d'entre-deux de Daniel Sibony pour défendre une lecture bilingue de la littérature beckettienne. À son avis, il ne suffit pas de comparer côte-à-côte des versions d'un texte qui est passé

¹ D. Sibony, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 36.

par une autotraduction; il faut plutôt considérer, dit-il, les fonctions relationnelles et les influences de chaque version dans l'autre.

Constituant ainsi l'espace pour ainsi dire embryonnaire de l'auto-traduction, c'est ici, entre **confluence et collatéralité**, qu'ont proprement lieu les premiers mouvements de *translation*, selon lesquels la langue dite d'origine tend déjà à la langue d'arrivée, dont elle pressent, irrésistiblement, l'émanation potentielle².

La confluence entre les deux langues dans les textes littéraires de Beckett forme ainsi une immense région d'intersection, où la version anglaise contient déjà une version française potentielle et *vice versa*. Cette confluence provoque un curieux effet de transmutation, qui se fait plus clair dans les anglicismes des textes en français et dans les gallicismes des textes en anglais – déplacements qui attestent plutôt un esprit au jeu de l'auteur qu'une inaptitude linguistique. Par l'examen des deux versions de *Compagnie*, nous essayerons de montrer comment l'autotraduction chez Beckett constitue une véritable poétique de réécriture. Nous ferons recours à l'image d'un miroir déformant, présente dans la version télévisée de la pièce beckettienne *Quoi où*, pour comprendre comment les souvenirs d'enfance du personnage de *Compagnie* subissent une métamorphose dans le passage d'une langue à l'autre.

COMPAGNIE ET SES ÉTRANGES SOUVENIRS BILINGUES

« Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer³ ». Ainsi débute *Compagnie*, comme si le narrateur inaugurerait la feuille blanche par une invitation pour que le récit s'instaure. Dès les premières phrases de la nouvelle, on a l'impression d'être en train de lire une œuvre en cours d'élaboration, sensation qui ne se dissipera point. Car ce « quelqu'un », la créature imaginée par le narrateur, sera l'objet de propositions d'ordre littéraire – il subit une série d'interventions sur sa posture physique, ses actions et ses pensées, en devenant une espèce de pantin. On peut observer cela dans l'extrait suivant:

Voilà donc la proposition. À quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. Comme par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre ou dans le même un autre. Imaginant le tout pour se tenir compagnie⁴.

² C. Krance, *Samuel Beckett's Company/ Compagnie and A Piece of Monologue/ Solo: A Bilingual Variorum Edition* (éd.), New York-London, Garland, 1993, p. 224 (souligné par l'auteur).

³ S. Beckett, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

Il s'agit ainsi d'une opération complexe: un narrateur se penche sur « quelqu'un », une créature qu'il vient d'imaginer, en utilisant la troisième personne du singulier. Son objectif est d'accomplir une proposition littéraire. Il crée ensuite une voix, qui possède également un discours à l'égard de cette créature. La voix s'adresse à cet être étendu dans le noir à la deuxième personne du singulier, notamment en lui soufflant des souvenirs qu'il aurait vécus surtout dans son enfance. On observe de ce fait la création d'une métanarration, qui porterait sur la conception d'une seconde narration: celle de la voix qui parvient à « quelqu'un dans le noir ». Nous avons, en quelque sorte, un autre discours à considérer, celui que la voix, en énonçant un « tu », fait subir à la créature étendue. Il s'agit d'une espèce de mémoire forcée, infligée au « tu », qui est torturé par des souvenirs.

De nombreux exemples de confluence entre le français et l'anglais, que nous pouvons remarquer dans *Compagnie*, se trouvent dans les souvenirs racontés par la voix, ce qui n'est pas à négliger. Commençons par le moment où l'être étendu dans le noir écoute la voix lui dire qu'il est en train de marcher dans le chemin de Ballyogan à côté de son père:

Nulle part en particulier sur le chemin de A à Z. Ou pour plus de vraisemblance le chemin de Ballyogan. Ce cher vieux vicinal. Quelque part sur le chemin de Ballyogan eu lieu de nulle part en particulier. Quelque part entre A et Z sur le chemin de Ballyogan⁵.

Dans un premier moment la voix se montre encore indécise sur l'emplacement de ce souvenir, mais après un raisonnement elle choisit de placer son entendeur dans une partie de la route Ballyogan – maintenant il ne s'agit plus de « nulle part », mais de « quelque part » sur cette route. Dans la version originale en anglais, nous lisons:

Nowhere in particular on the way from A to Z. Or say for verisimilitude the Ballyogan Road. That dear old back road. Somewhere on the Ballyogan Road in lieu of nowhere in particular. Somewhere on the Ballyogan Road on the way from A to Z⁶.

D'abord, nous pouvons remarquer que le mot « lieu » a évidemment une origine dans l'ancien français, faisant partie du vocabulaire anglais sous forme d'une expression qui veut dire « instead of ». Pourquoi Beckett a-t-il choisi cette locution et non pas « instead of »? Le choix d'un gallicisme si flagrant ne semble pas fortuit. Plutôt

⁵ C. Krance, *op. cit.*, §27, p.14-15. Pour la comparaison entre les versions anglaise et française de *Compagnie*, j'utiliserai l'édition variorum de Charles Krance. Cf. aussi *Id.*, « L'œuvre paradoxale de Beckett bilingue: entre confluence et collatéralité », dans *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui: Crossroads and Borderlines: L'œuvre carrefour/ L'œuvre limite*, Amsterdam, Rodopi, numéro 6, p. 223-232.

⁶ *Ibid.*

que « instead of », « in lieu of » évoque l'idée de localisation, ce qui investit la phrase d'un effet de style important. La tâche de décrire le processus de création se trouve ainsi encore plus explicite: il faut que l'écrivain trouve un lieu pour sa créature qui soit plus vraisemblable que « nowhere in particular » - bien que le point de départ et le point d'arrivée du chemin demeurent imprécis, « from A to Z ». La même expression « in lieu of » se trouve dans l'autotraduction en anglais du texte en prose *Pour finir encore*, dans *Pour finir encore: et autres foirades*. Dans ce cas, la version française a précédé l'anglaise (*For to End Yet Again*), ce qui rend plus évident le fait que « in lieu of » soit un calque de la première version⁷. Il nous semble néanmoins que dans certains ouvrages de Beckett la notion d'original s'efface dans le mouvement de l'autotraduction. Les calques contaminent autant la langue de départ (comme nous avons vu dans l'expression « in lieu of » de *Company*) que la langue d'arrivée (l'expression « in lieu of » de *For to End Yet Again*). Ainsi, la locution « in lieu of » semble consister en un point de rencontre entre le français et l'anglais – il symbolise l'entre-deux du bilinguisme Beckettien. Seul le lecteur bilingue pourra remarquer le fait que la phrase en anglais contient déjà les marques de la version française.

Outre les gallicismes et anglicismes de *Compagnie*, nous pouvons constater comment quelques passages du texte passent par un travail de dépersonnalisation dans la version française. Par exemple: dans un moment donné de la narration de la voix envers l'être étendu dans le noir, elle lui parle d'un livre de son enfance. En anglais, la voix dit la phrase suivante: « Seventy miles away according to your Longman », mais en français nous n'avons que « Une distance de soixante-dix miles à en croire ton manuel de géographie⁸ ». On pourrait croire qu'il s'agit purement d'un effort de clarification de la part de Beckett, de peur que le lecteur francophone ne connaisse pas la célèbre maison éditoriale britannique Longman. Mais si cela était le cas, Beckett n'aurait pas supprimé le nom « Longman » de la traduction. Ce qui rendrait le texte en français le plus clair – et le plus fidèle – possible serait une expression du type: « selon ton manuel Longman de géographie ». Or, lorsque Beckett enlève la marque connue du livre dans le mouvement de la traduction, il ôte tout un poids émotionnel contenu dans ce mot. « Your Longman » fait appel à un souvenir d'enfance de manière beaucoup plus personnelle et affective que le généraliste « ton manuel de géographie ». L'autotraduction chez Beckett ne suit donc pas la priorité de la fidélité de sens qui prescrit la traductologie. Le texte de Beckett se pose délibérément comme traître seulement si l'on accepte qu'il existe un texte premier, un sens premier.

⁷ En anglais, le passage qui contient cette locution est le suivant: « Remains of the days of the light of day never light so faint as theirs so pale. Thus then the skull makes to glimmer again *in lieu of* going out. » (S. Beckett, *For to end yet again: and other fizzles*, London, Calder, 1976, p. 11, je souligne)

⁸ C. Krance, *op. cit.*, §29, p. 16-17.

Le texte de *Compagnie* se constitue non pas comme une filiation, mais comme une déviation de *Company*: cela devient remarquable dans les passages où la voix relate des souvenirs au « tu ». C'est la raison pour laquelle je voudrais utiliser l'image du miroir déformant, présente dans la version télévisée de la pièce *Quoi où*, comme symbole de l'autotraduction chez Beckett. Cette pièce a de plus de nombreux points de contact avec *Compagnie*, notamment en ce qui concerne la question de la mémoire.

QUOI OÙ : LA MÉMOIRE COMME UN MIROIR DÉFORMANT

Quoi où a été écrite en français en 1983 et traduite en anglais par Beckett dans la même année, recevant le titre *What Where* – chemin inverse de celui parcouru dans l'autotraduction de *Compagnie*. Il y a cinq personnages: Bam, Bem, Bim, Bom et aussi V, la voix de Bam, qui dans les didascalies de Beckett doit être représentée par un « petit porte-voix à hauteur d'homme⁹ ». L'appareil reproduit la voix enregistrée de l'interprète du personnage Bam, et intervient comme encore un personnage sur scène. Sa réplique ouvre la pièce: « Nous ne sommes plus que cinq. Au présent comme si nous y étions. C'est le printemps. Le temps passe. D'abord muet. J'allume¹⁰ ». Cette dernière phrase marque l'illumination de la scène, où on voit Bam à tête haute et Bom à tête basse. Mécontente, V s'éteint pour recommencer la pièce, répétant la première réplique. Cette fois, Bam se trouve seul avec V. « C'est mieux. Je suis seul¹¹ », dit le porte-voix. On peut comprendre alors que V n'est pas un cinquième personnage, mais un dédoublement de Bam. Comme Beckett l'a déjà affirmé¹², il s'agit d'une voix d'outre-tombe: V est Bam déjà mort en train de recréer dans sa mémoire une situation du passé. Le Bam que l'on voit sur scène est un Bam plus jeune, ainsi que Bem, Bim et Bom. La similarité de leur apparence, voulue par Beckett, dénonce leur manque d'autonomie en tant que personnages: ils ne sont que Bam lui-même, rien d'autre que des produits de sa mémoire.

V, la voix de Bam, est un mécanisme fonctionnant par lui-même (« j'allume », « j'éteins ») qui projette ses souvenirs sur scène, contrôlant l'apparition des personnages (« enfin Bem paraît ») et les soumettant à ce qu'il veut ou ne veut pas voir (« c'est bon », « ce n'est pas bon »). Le recours à une mémoire externalisée et machinale avait déjà été réalisé dans *La Dernière bande* (1958), pièce dans laquelle le personnage Krapp écoute sa propre voix remémorant des faits du passé

⁹ S. Beckett, *Quoi Où*, dans *Catastrophe et Autres dramaticules*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² Cf. A. Bernold, *L'amitié de Beckett : 1979-1989*, Paris, Hermann, 1992.

à un enregistreur. L'aspect tyrannique de V, qui oblige l'apparition et disparition des personnages sur scène, nous ramène à la voix de *Compagnie*. D'abord, elle est également nommée « une voix », même si l'absence de majuscule indique qu'il ne s'agit pas d'un nom propre, mais d'une voix quelconque qui parvient à quelqu'un dans le noir. Comme dans *Quoi où*, la voix ici est extérieure au sujet impliqué, le « tu », en lui soufflant des souvenirs de manière despotique. Cependant, ce qui nous intéresse ici est d'analyser comment ces souvenirs passent par un traitement linguistique distinct dans la version française de *Compagnie*. La pièce *Quoi où* nous aidera à le comprendre à partir de la forme assumée par V dans la version télévisée. L'adaptation fut réalisée à Stuttgart avec la présence de Beckett, au Süddeutscher Rundfunk, du 18 au 20 juin 1985. André Bernold rapporte les mots du dramaturge à propos de ce travail :

Ça c'est très bien passé, j'étais heureux du travail. Très difficile. J'y étais allé avec beaucoup d'idées en tête... idiotes, qu'il a fallu abandonner. [...] Nous avons abandonné tous les ornements. Nous avons simplifié jour après jour. Au fur et à mesure du travail, nous comprenions tout ce dont nous n'avions pas besoin. Donc: pas de coiffes, pas de cheveux non plus, pas de vêtements. Juste le visage¹³.

Pour arriver à « juste le visage », Beckett s'est lancé dans une opération de coupure. Il fallut de nombreuses expériences techniques pour que l'écran montre ce que Beckett imaginait. Il y avait une caméra par personnage et le caméraman, Jim Lewis, a résolu le problème de la représentation de Voix. Au lieu d'une petite machine, V devient l'image de Bam réfléchie dans un miroir déformant et élargie par rapport aux visages de Bam plus jeune et à ceux de Bim, Bem et Bom. L'image de V est présente pendant toute l'émission, alors que les autres personnages entrent en scène et en sortent par des *fade-ins* et des *fade-outs*.

V, de « petit porte-voix », devient désormais un miroir déformant dans l'adaptation télévisée de *Quoi où*. Comment interpréter ce changement ? Certes, il y a la question technique. Bam, Bem, Bim et Bom devenant des masques flottants sur l'écran noir, il faudrait trouver une solution semblable pour V – au moins un cadrage resserré, ce que l'on ne pourrait pas faire en focalisant une machine, puisque cela serait incompréhensible pour les spectateurs. Un visage s'impose pour V, mais un visage avec un statut différent de ceux du jeune Bam, de Bim, Bem et Bom. Un visage de créateur par rapport à ses créatures, d'où sa grandeur. Le miroir, toujours présent dans l'émission, reflète une image distordue et agrandie de Bam, ce qui rend plus explicite le fait que Bam et Voix sont la même personne. Dans la conception originale de *Quoi où*, cela était seulement perceptible à travers l'énigmatique texte, par exemple lorsque Voix dit « je suis

¹³ *Ibid.*, p. 36.

seul » en présence de Bam. De surcroît, dans la version télévisée de *Quoi Où*, le visage de V a constamment les yeux fermés. Les fenêtres de l'âme voilées, il reste à regarder dedans, où se trouvent Bam, Bem, Bim et Bom, inventions de la mémoire.

Il faut souligner le caractère déformant de ce miroir. En tant que voix d'outre-tombe qui remémore, V n'est plus Bam – au moins, il est un Bam dé-caractérisé. Par V, Beckett nous montre la mémoire comme déformatrice. Elle est une source d'angoisse et dans la majeure partie de son œuvre elle se montre très faible. Dans *En attendant Godot*, par exemple, Estragon oublie tout ce qui vient de se passer avec Pozzo et Lucky. « Mais je ne les connais pas¹⁴ », dit-il. Dans les récits en prose, on a des narrateurs qui oublient ce qu'ils viennent de raconter et les personnages des romans beckettien sont souvent atteints par l'amnésie, comme Molloy et Malone. L'oubli atteste l'existence d'une distance infranchissable entre l'être du passé et du présent. Par conséquent, Bam et Voix ont le même visage, mais transformé. Dans le mouvement d'autotraduction, il y a également un exercice d'altérité, où le texte acquiert d'autres tournures. Le miroir qui transforme Bam en quelqu'un d'autre peut être envisagé comme une instance symbolique de l'œuvre beckettien, puisqu'il est fondé sur le paradigme du double dans sa propre forme. Les autotraductions de Beckett sont en effet des réécritures dans une autre langue, des doubles détournés. L'œuvre beckettien, mis en face du miroir de l'autotraduction, est transformé, changé, tantôt enrichi linguistiquement, tantôt dépouillé. De ce regard face au miroir, le texte pour ainsi dire « original » ne sort jamais immaculé.

L'AUTOTRADUCTION COMME UNE FORME D'ALTÉRITÉ

Si les souvenirs racontés par la voix dans *Compagnie* subissent un changement dans le passage de l'anglais vers le français, c'est aussi parce qu'il s'agit d'une espèce d'autobiographie à rebours: il n'y a pas de « moi » qui remémore et qui se déploie dans le texte. D'où viennent donc ces souvenirs? Rappelons que le narrateur de *Compagnie* crée une voix, qui à son tour parle à la deuxième personne du singulier à l'être étendu dans le noir. Ce narrateur se rapporte également à sa créature, en employant la troisième personne. Les souvenirs lui arrivent ainsi par « tertiarisation », ce qui rappelle en effet un passage de *L'Innommable*:

¹⁴ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 63.

Je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête.
Je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième
personne, si j'y pense. Si ça les amuse. Ça ne changera rien. Il n'y a
que moi, moi qui ne suis pas, là où je suis¹⁵.

L'évitement de la personne « je » dans *Compagnie* n'est pas l'unique façon de contourner le moi autobiographique. L'autotraduction chez Beckett est également une voie d'instauration d'un éloignement critique par rapport au moi. Selon Pascale Sardin-Damestoy, le bilinguisme beckettien peut être considéré comme un « détournement de soi », car les références autobiographiques de l'homme Samuel Beckett subissent une mise en distance dans la traversée d'une langue à l'autre:

Le texte auto-traduit est le lieu où se révèle la vérité du Moi
mais aussi où le Moi s'évite, pour devenir autre. La quête des
personnages de Beckett est comparable en cela à celle de
l'autoportraitiste¹⁶.

Écrire en anglais a permis à Beckett d'évoquer toute une mémoire d'enfance irlandaise, le lieu des expressions affectives, sentimentales, qui soutiennent le poids lourd du souvenir, rattaché à la langue maternelle. Mais la traduction immédiate vers le français lui a fourni le moyen de créer une certaine distance intellectuelle par rapport à ces souvenirs. C'est peut-être la raison pour laquelle on lit « according to your Longman » dans la version anglaise de *Compagnie* alors que la version française nous dit « à en croire ton manuel de géographie ».

On peut citer d'autres passages des souvenirs de *Compagnie* où le « détournement de soi » s'opère. Dans la description du paysage du chemin de Ballyogan, où le « tu » marche à côté de son père, il y a une ferme: on lit « Croker's Acres ahead¹⁷ », dans la version anglaise. Le lecteur anglophone ne sait pas qui est Croker, car il n'y a pas d'autres références à ce personnage dans *Compagnie*, mais il peut imaginer qu'il s'agit d'une connaissance de la famille. Voici une piste du moi, un détail de la mémoire de l'être étendu dans le noir que nous livre Beckett, pour ensuite nous la dérober dans la version française du texte: « Croker's Acres ahead » devient un simple « devant les pâturages » en français. Le lecteur francophone se trouve face à un référent de lieu qui situe l'entendeur de la voix dans un de ses souvenirs – on sait désormais qu'il y a des pâturages dans le chemin de Ballyogan. Ainsi, dans la version française de ce passage Beckett nous donne une localisation consolante de sa créature: le lecteur

¹⁵ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 114.

¹⁶ P. Sardin-Damestoy, *Pour une Poétique de la traduction de soi: lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits de Samuel Beckett (1946-1980)*, thèse présentée à l'Université Michel de Montaigne (Bordeaux 3) sous la direction de Ch. Reynier, 1998, p. 231.

¹⁷ C. Krance, *op. cit.*, §27, p.14-15.

francophone gagne une information – le terrain devant le chemin de Ballyogan se compose de pâturages – mais en perd une autre, plus personnelle et affective.

Dans la narration des souvenirs de *Compagnie*, on observe encore une forme de « détournement de soi » patente dans le passage de l'anglais vers le français. Il s'agit d'une situation où l'entendeur enfant est dans le jardin de sa maison et entend sa mère parler de lui à une amie, Madame Coote: « He has been a very naughty boy¹⁸ », dit-elle. « Naughty » est un adjectif réservé aux enfants qui ont un mauvais comportement, ce qui rend la phrase de la mère complètement naturelle en anglais et, bien entendu, un peu indulgente. La construction « naughty boy » a une vocation intime, où on voit toute la puissance de la langue maternelle en ce qui concerne la mémoire infantine. En outre, il faut considérer le sens sexuel du mot « naughty », ce qui souligne le caractère œdipien de la phrase. Si selon les psychanalystes le garçon doit surmonter la relation œdipienne avec la mère pour devenir adulte, l'écrivain doit lui aussi surmonter la langue maternelle pour pouvoir écrire, comme nous montre Daniel Sibony: « Chaque enfant a besoin d'une origine à perdre et à reprendre pour avoir lieu et pour penser. Penser, c'est confronter la langue où l'on se trouve à elle-même en tant qu'autre¹⁹. Beckett accomplit cet abandon de l'origine de manière radicale, choisissant d'écrire en une langue étrangère. Cela peut être illustré par le mouvement d'autotraduction de la phrase de la mère de *Company* vers *Compagnie*, car l'aspect œdipien de la phrase est complètement brisé dans la version française: « He has been a very naughty boy » devient « il a été odieux ». Même si « odieux » est un mot pouvant être employé pour désigner un enfant qui n'est pas sage en français, la comparaison entre la version anglaise et française de *Compagnie* nous permet de remarquer comment il acquiert un caractère plus négatif que « naughty ». « Odieux », contrairement à « naughty », a un sens plus large, n'étant pas restreint aux enfants – ou aux adultes quand on veut les traiter d'enfants et les rendre ridicules – et encore moins à la sphère sexuelle. Dans cet entre-deux-langues de *Compagnie*, « odieux » investit le garçon d'une terrible responsabilité; la mère parle de son enfant comme si elle parlait d'un adulte. Beckett encore une fois suffoque la tendresse de la langue maternelle et fait mûrir son enfant dans le passage à la langue étrangère – et devient lui-même un enfant « odieux » dans l'autotraduction de *Company*. Par son « mauvais comportement » à l'égard de la langue maternelle, l'écrivain peut se défaire de lui-même et se regarder en tant qu'autre, ou du moins en tant qu'adulte. Cela arrive dans l'entre-deux-langues, le « champ de

¹⁸ *Ibid.*, §24, p.14-15.

¹⁹ D. Sibony, *op. cit.*, p. 42.

miroirs où chacun s'identifie et se désidentifie²⁰ ». Pour Michael Edwards, le choix de Beckett d'écrire en français est

le moyen le plus intime qu'on puisse imaginer, pour un écrivain, de se défaire d'un moi empêtré dans sa langue, de renoncer à soi-même, de s'aventurer dans une altérité indifférente au moi, de devenir vulnérable, étranger²¹.

Devenir quelqu'un d'autre est précisément la quête du narrateur de *Compagnie*. Puisqu'il est tout seul et veut « se tenir compagnie », le narrateur invente une créature, ce qui suppose s'inventer lui-même: « Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie²² ». Le narrateur de *Compagnie* crée une autre voix que la sienne pour parler à sa créature. Dans le noir, cet être à qui parvient la voix reçoit le nom de M dans le passage suivant:

Vidé par une telle débauche d'imagination il cesse et tout cesse. Jusqu'au moment où repris par le besoin de compagnie il s'engage à appeler l'entendeur M tout au moins. Pour faciliter le repérage. Soi-même d'un autre caractère. W. Imaginant le tout soi-même compris pour se tenir compagnie²³.

M est ainsi le double renversé de W, à commencer par la graphie en miroir de la lettre. Il se présente comme une créature déformée dans l'acte de création – comme le sujet se transforme dans le passage d'une langue à l'autre. Imaginer une créature et imaginer soi-même est un acte voulu et en même temps douloureux. « Fermer les yeux dans le noir et essayer de l'imaginer²⁴ ». L'être étendu dans le noir a souvent les yeux fermés, même s'ils sont « écarquillés », comme dans l'extrait suivant: « Prostré les yeux fermés écarquillés dans le noir il finit par commencer d'entrevoir²⁵ ». On observe ici le paradoxe du « rêve éveillé²⁶ », un rêve qui n'est pas paisible comme celui du sommeil, mais qui se construit dans la fatigue – c'est sans doute le rêve de la création artistique. On ferme les yeux pour essayer d'imaginer, de voir dedans, de trouver une autre voix – mais aussi pour ne pas se regarder dans le miroir. Dans la version de *Quoi où* pour la télévision allemande, le visage de Voix a les yeux toujours fermés. Ce sont des yeux tournés vers l'intérieur, mais qui en même temps détournent le regard du moi. Le double, l'autre, se matérialise dans la figure de Bam,

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

²¹ M. Edwards, *Beckett ou le don des langues*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 1998, p. 34.

²² S. Beckett, *Compagnie*, éd. cit., p. 33.

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁶ G. Deleuze, *L'Épuisé*, postface à S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 100.

mais aussi dans celle de Bem, Bim et Bom, variations vocaliques d'un même moi qui se torture face à sa propre incapacité de dire quoi que ce soit – et où que ce soit, pour utiliser les mots du titre de Beckett. Un moi qui vieillit, qui meurt, qui scrute sa mémoire, mais qui ne trouve jamais le sens des mots.

Le créateur de *Compagnie* s'invente lui-même pour se tenir compagnie, devenant lui-même une créature. En appelant l'entendeur de la voix M et lui-même W, le narrateur crée son double renversé, son altérité, car cela signifie se regarder soi-même comme un autre – tout comme un texte beckettien se regarde dans le miroir déformant de l'autotraduction.

GISELA BERGONZONI

(Université de Rennes II – Haute Bretagne)