

*ESTRAGON : Alors fous-moi la paix avec tes paysages !
Parle-moi du sous-sol !*

*VLADIMIR : Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça
(geste) ressemble au Vaucluse ! Il y a quand
même une grosse différence.*

ESTRAGON : Le Vaucluse ! Qui te parle du Vaucluse ?

VLADIMIR : Mais tu as bien été dans le Vaucluse ?

*ESTRAGON : Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse !
J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici,
je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse !*

*VLADIMIR : Pourtant nous avons été ensemble dans le
Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous
avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé
Bonnelly, à Roussillon.*

*ESTRAGON (plus calme) : C'est possible. Je n'ai rien
remarqué.*

VLADIMIR : Mais là-bas tout est rouge !

ESTRAGON : Je n'ai rien remarqué, je te dis !

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Acte II
Éditions de Minuit, Paris, 1952

Marie-Claire Pasquier

Quand comparaison se veut raison

Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi?

Samuel Beckett, *Textes pour rien*
Éditions de Minuit, Paris, 1958

Du 16 au 18 mai 1994 se sont déroulées à Arles des « Journées Beckett », organisées, « hors-Assises », par ATLAS et par le Collège international des traducteurs littéraires. L'initiative en revient à Erika Tophoven, traductrice de Beckett en allemand, en hommage à son mari Elmar Tophoven, traducteur lui aussi de Beckett et d'autres écrivains français tels que Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Claude Simon, jusqu'à sa mort en 1989. Elmar Tophoven avait eu le privilège de travailler en étroite collaboration avec Beckett lui-même, à Paris, pendant trente-cinq ans.

Ces rencontres ont permis à une dizaine de traducteurs beckettien(ne)s (également universitaires pour certains, ou metteurs en scène) venus d'horizons linguistiques et culturels très différents, de confronter leurs expériences de lecture et de transmission d'un grand écrivain auquel ils vouaient tous une fervente admiration. En plus de sa qualité exceptionnelle, Beckett est un écrivain particulièrement fascinant pour les traducteurs, dans la mesure où cet Irlandais, qui a passé la plus grande partie de sa vie en France, a écrit alternativement en anglais et en français, et s'est traduit lui-même dans l'une ou l'autre langue. Exemple rare d'une œuvre double, car Beckett se traduit avec une si rigoureuse liberté qu'il est difficile, à la simple lecture, de savoir quel est le texte « original », et quel est son double, en miroir. Modèle inépuisable pour les traducteurs littéraires.

De façon plus précise, Beckett a commencé par écrire en anglais : son premier roman, *Murphy*, fut publié en 1936. Avant cela il avait écrit, en 1932, également en anglais, *Dream of Fair to Middling Women* – texte inachevé qui parut seulement en 1992 – et *More Pricks than Kicks*, un recueil de nouvelles qui parut en 1934. Ayant vécu à Paris de 1928 à 1932 (lecteur à l'École normale supérieure), Beckett s'installe en France pour de bon en 1937, fait de la résistance, se réfugie à Roussillon dans le Vaucluse, et écrit en français de 1946 à 1950 (dont *Le Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, publié en 1974 seulement sous le titre flaubertien *Mercier et Camier*, et *En attendant Godot*, composé en 1948, joué pour la première fois en 1953, et publié en 1954).

Beckett aimait-il se traduire ? Pas du tout, c'était pour lui une grande souffrance, un pensum auquel, pourtant, il n'osait se soustraire, et auquel il apportait un admirable scrupule. Voici ce qu'il écrivait, en avril 1957, au metteur en scène américain Alan Schneider, à propos de la traduction de *Fin de partie* (dont le titre devint *Endgame*) : « I have not even begun the translation. I have until August to finish it and keep putting off the dreaded day... it seems funny to be making plans for a text which does not yet exist and which, when it does, will inevitably be a poor substitute for the original. (The loss will be much greater than from the French to the English *Godot*)... I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many miserable months to come » (cité par Deirdre Bair dans *Samuel Beckett. A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 486). « Wastes and wilds of self-translation » (ce que Léo Dilé traduit par « des steppes et des savanes d'autotraduction ») : on ne peut pas dire que ce soit l'enthousiasme. Et Beckett a raison de s'étonner qu'on puisse envisager de mettre en scène un objet scénique « virtuel », en somme. Mais il fit du bon travail, et *Endgame* (qui a bénéficié d'excellentes mises en scène) vaut bien *Fin de partie*.

L'aveugle et le paralytique

Le choix d'Arles, pour ces Rencontres, était surdéterminé. Prolongement des Assises, accueil par le Collège des traducteurs. Mais aussi proximité de Roussillon, où les participants se sont rendus en « pèlerinage » (à la ferme Bonnelly, où ils furent reçus par Monsieur Bonnelly lui-même, et burent ce même vin des mêmes vignes où Beckett – avant Vladimir et Estragon – avait fait la vendange, et à la maison où habitait Beckett, d'où ils revinrent avec des pincées de terre « rouge »). Et puis, sur un plan symbolique, l'existence à l'archevêché d'Arles d'une statue de Turcan, « L'Aveugle et le paralytique ». C'est d'ailleurs le titre qu'a donné Gérard Bodinier à

son article du *Provençal* rendant compte des Rencontres : « L'Auteur et le traducteur ou l'aveugle et le paralytique » (19 mai 1994). Cette statue, expliqua Erika Tophoven au journaliste, rappelle le *Fragment de théâtre I*, de Beckett : œuvre datant, selon Ruby Cohn, de 1961, écrite en français à partir d'un manuscrit en anglais intitulé « The Gloaming » (soit à peu près « Entre chien et loup »), publiée en anglais dans *Ends and Odds* en 1976, puis par les Éditions de Minuit en 1978, et à laquelle fut consacrée une séance de travail, sous forme de comparaison des traductions en plusieurs langues par les participants, qui avaient chacun apporté leur propre traduction de cette douzaine de pages. Les deux personnages de ce texte sont en effet A, « aveugle, assis sur un pliant », qui « gratte du violon. À côté de lui l'étui, entrouvert, debout, surmonté d'une sébile », et B « dans un fauteuil roulant qu'il fait avancer au moyen d'une perche ». Autre version de Vladimir et Estragon ou de Hamm et Clov, A et B ont des rapports affectivo-agressifs, chacun avec ses moyens; A quitte son pliant pour aller en tâtonnant jusqu'au fauteuil de B qu'il se met à pousser « aveuglement ». B le frappe avec sa perche, puis se lamente : « Voilà que je l'ai perdu. Il commençait à m'aimer et je l'ai frappé. Il va me quitter, je ne le reverrai plus. Je ne reverrai plus personne. Nous n'entendrons jamais plus la voix humaine. » À quoi A répond : « Vous ne l'avez pas assez entendue ? Toujours les mêmes gémissements, du berceau jusqu'au tombeau », écho direct du « Elles accouchent à cheval sur une tombe » de Pozzo, dans *Godot*.

Enfin, dernier élément « surdéterminant », c'est à Arles qu'est enterré le peintre Bram van Velde, grand ami de Beckett, et sur qui il a écrit l'un des « Trois Dialogues avec Georges Duthuit » en 1949. C'est à propos de Bram van Velde qu'on lit, sur la vocation de l'artiste : « ... to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion. » (« Être un artiste c'est échouer, comme nul autre n'ose échouer, cet échec est son univers, s'y dérober serait désertier. »)

Les participants étaient Charles Krance, de l'Université de Chicago, qui a publié un variorum bilingue de *Company/Compagnie*, et de *A Piece of Monologue*. Ruud Hisgen et Adriaan van der Weel, traducteurs néerlandais, organisateurs d'un atelier « traduction » dans le cadre du Festival « Samuel Beckett » à La Haye en 1992. Antoni Libera, traducteur en polonais du théâtre de Beckett, et metteur en scène. Lui aussi devait parler de *Company/Compagnie*. Marek Kedziński, également polonais, traducteur et metteur en scène de *Watt*, qui devait parler du problème de « traduction » d'un texte non dramatique en objet scénique. Antonia Rodriguez-Gago, professeur à l'Université autonome de Madrid, traductrice en espagnol de *Happy Days* en par-

ticulier (et aussi de *Ohio Impromptu* et *Catastrophe*). Gerry Dukes, Irlandais, spécialiste pour l'Irlande de l'oeuvre de Beckett. Mirela Kumbaro, étudiante de DEA à l'ESIT, traductrice en albanais d'*En attendant Godot* qui, mis en scène par son frère Arben Kumbaro, venait de remporter le Prix du meilleur spectacle au Festival de théâtre de Tirana en décembre 1993. (C'était la première fois qu'une oeuvre de Beckett était montée en Albanie.) Enfin, représentant ATLAS, Erika Tophoven et Marie-Claire Pasquier, coorganisatrices de ces Rencontres. Assistait aux débats un jeune journaliste néerlandais qui vit et travaille à Paris, Michael W. Tijssens (nom de plume, Mike Sens) qui fit le compte-rendu des Rencontres « sous forme de continuité dialoguée » et sous le titre « Dix traducteurs à la recherche de Samuel Beckett » pour la revue *Traduire* (numéro de novembre 1994). Assistait aussi aux débats, par intermittence, un « clochard métaphysique » qui semblait tout droit sorti d'une pièce de Beckett, et que personne n'eut le cœur d'expulser, malgré ses interventions intempestives. Edward Beckett, neveu de l'écrivain et son légataire, s'était excusé, ainsi qu'Édith Fournier, traductrice de *Worstward Ho* (texte écrit en 1983 et publié en 1983 par Calder à Londres et Grove Press à New York) publié par les Éditions de Minuit sous le titre *Cap au pire* en 1991, et auquel fut consacrée, dans ses diverses versions, une séance. À propos d'Édith Fournier, il faut préciser qu'elle fut l'une des rares privilégiées – avec Alfred Péron, ami de Beckett, Ludovic et Agnès Janvier, qui cosignent, en collaboration avec Beckett lui-même, *D'un ouvrage abandonné* en 1967, et *Watt*, en 1969 – à traduire Beckett en français (encore n'était-ce plus du vivant de celui-ci). « Comparaison n'est pas raison », dit l'adage. Nous nous sommes attachés à faire mentir ce proverbe.

Les rencontres étaient organisées autour de trois pôles : « Beckett/Théâtre », « Beckett traduisant Beckett », « Traductions comparées d'un extrait de *Worstward Ho* ». Erika Tophoven a ouvert les débats par une intervention intitulée « Comment aborder un texte de Samuel Beckett ? » (On lira ci-après, *in extenso*, le texte de son intervention, centrée sur les traductions allemandes, par elle-même et par Elmar Tophoven, des textes dramatiques de Beckett, et sur les méthodes de travail, originales et fructueuses, d'Elmar Tophoven.) Pour le reste, on ne peut donner qu'un aperçu des discussions souvent à bâtons rompus, avec des recoupements de thèmes et de préoccupations d'une séance à l'autre. (Par exemple : de quelle thématique relève Beckett traduisant son propre théâtre ?)

Beckett à Tirana

Pour « Beckett/Théâtre », on donna la parole assez longuement à Mirela Kumbaro à propos de son expérience de traductrice en albanais d'*En attendant Godot*, car la curiosité était grande de savoir comment ce pays, si longtemps totalitaire, avait accueilli *Duke pritur Godone*, spectacle auquel, quelques mois plus tôt, Jean-Pierre Thibaudat avait consacré une double page dans *Libération* (15 déc. 1993) sous le titre « Vladimir et Estragon n'attendent plus ». On y lisait entre autres : « L'arbre dont parle Beckett est ici un enchevêtrement léger de ferraille. Au fond, un étagement de coursives et d'improbables radiateurs muraux. Une impression d'abandon, qui rappelle ces cours désolantes si familières à Tirana. » Thibaudat donnait d'utiles informations sur les conditions de production de ce spectacle : « C'est hors des institutions théâtrales habituelles que *Godot* a pu se faire. Avec une obstination de tous les instants contre la bureaucratie ambiante et la misère technique. Et avec financement privé : 1 500 dollars donnés par la Fondation Sorös qui, en Albanie, mise beaucoup sur la culture et sur l'éducation. » Et il citait le metteur en scène Arben Kumbaro, frère de Mirela : « *Godot*, c'est notre réalité. On attend. Depuis toujours on attend. L'Albanie est une île dans l'Europe, isolée. Si j'ai choisi cette scénographie, c'est que je voulais montrer une réalité nue, sans rideau. Car quand le rideau de théâtre retombe, que reste-t-il ? Une réalité sale dans les têtes et dans les rues. La sincérité est encore devant nous. Et la propagande encore là, malgré nous. Je ne crois pas que *Godot* arrivera de sitôt. »

Et maintenant, Mirela : « Il y a trois ans, avant la chute du mur, avant les changements politiques en Albanie, Beckett faisait partie des écrivains interdits. Comme beaucoup d'autres écrivains d'après la guerre. Ils étaient perçus comme des réactionnaires. Beckett était banni. On n'avait aucune possibilité de lire ses œuvres. On avait seulement droit aux critiques que faisaient de lui les employés du Pouvoir. Quand j'ai débarqué à l'étranger pour la première fois, je me suis mise à lire *En attendant Godot*. Au début, j'étais un peu paniquée, car j'ai découvert un théâtre totalement différent de tout ce que je connaissais. Et, quand je me suis mise à le traduire, j'étais paniquée aussi, parce que je n'étais pas sûre que le théâtre de l'absurde, avec ses mécanismes si particuliers, "passerait" auprès d'un public albanais. Mais en travaillant (sur la traduction et sur la mise en scène), nous avons découvert, Arben et moi, qu'*En attendant Godot* n'était pas une pièce absurde pour l'Albanie. Elle est même étroitement liée à la réalité albanaise. Par exemple, la dernière réplique du premier acte, reprise à la fin du deuxième acte :

VLADIMIR : Alors on y va ?

ESTRAGON : Allons-y.

(*Ils ne bougent pas*).

« À la première lecture, j'ai cru que mon travail allait être facile, mais une fois entrée dans le système théâtral, j'ai découvert que le problème, c'était de transmettre toute la logique de la pièce, et que je ne pouvais le faire qu'en m'appuyant sur la réalité albanaise. Pour prendre un exemple, les nombreuses références bibliques et religieuses d'*En attendant Godot* étaient difficiles à traduire, car la religion a été interdite en Albanie pendant trente-cinq ans. Ce n'est pas comme dans la plupart des pays d'Europe où les références religieuses font partie de la culture générale de chacun, même des athées. Comment faire pour transmettre ces références à un public albanais ? Je n'ai pas voulu adapter, mais j'ai utilisé des références albanaises qui n'étaient pas à la mode du jour. Je ne traduisais pas pour une édition de la pièce, mais pour une mise en scène bien précise, et un public bien précis. J'ai également assisté au travail de répétition, j'ai écouté les acteurs, et j'ai tenu compte de leur sensibilité. La diversité des registres de langue, du banal au pompeux, m'obligeait à rester très vigilante. J'étais attentive aux répétitions de mots ou de phrases afin de ne pas trahir Beckett, sa logique mi-phonétique mi-rythmique, je tenais à rythmer mon texte comme il rythme le sien.

« Il y a une spécificité de la langue albanaise : avant les années 1930, c'était une langue très "romantique", mais avec le changement de régime, la société albanaise s'est trouvée enfermée à l'intérieur des barreaux du totalitarisme. On sait que, pour le bien ou pour le mal, la langue évolue en parallèle avec la société. Donc la langue elle aussi s'est retrouvée emprisonnée. Nous étions tous bien obligés de respecter une certaine terminologie, de ne pas dire certains mots, de suivre une certaine structure de la phrase. Lorsque cela dure trois ou quatre décennies, les conséquences sont graves. Avec *En attendant Godot*, et son lexique réduit tel que l'a voulu Beckett, j'ai découvert une langue qui me correspondait, qui correspondait aux années 1990 en Albanie. »¹

Antoni Libera témoigne alors de son expérience polonaise, trente-cinq ans plus tôt, de spectateur de *Godot* : « En 1957, j'ai assisté à Varsovie aux premières représentations de *Godot*. Il y avait là une promesse de commu-

(1) Je remercie Mike Sens pour la transcription des propos de Mirela Kumbaro.

nisme qui ne s'est jamais réalisée. Sur un autre plan, *Godot* représente un sentiment d'échec profondément ancré dans la tradition polonaise. Quand j'ai rencontré Beckett pour la première fois en 1978, nous avons discuté des affinités entre la culture irlandaise et la culture polonaise. Ce sont deux pays qui entretiennent un mythe national extravagant et, en même temps, Polonais et Irlandais sont des pèlerins qui parcourent le monde entier. »

Jeux de mots

« Beckett/théâtre », « Beckett traduisant Beckett ». Nous qui allions nous rendre à Roussillon, nous pouvions avoir la curiosité de nous demander comment Beckett avait traduit en anglais, pour un public anglais, « dans la Merdecluse », qu'on classerait volontiers dans les « jeux de mots intraduisibles ». Le privilège d'être l'auteur est irremplaçable, personne ne viendra lui taper sur les doigts. Voici ce que fit Beckett :

ESTRAGON : You and your landscapes ! Tell me about the worms !

VLADIMIR : All the same, you can't tell me that this (*gesture*) bears any resemblance to... (*he hesitates*)... to the Macon country, for example. You can't deny there is a big difference.

ESTRAGON : The Macon country ! Who's talking to you about the Macon country ?

VLADIMIR : But you were there yourself, in the Macon country.

ESTRAGON : No I was never in the Macon country. I've puked my puke of a life away here, I tell you ! Here ! In the Cackon country !

VLADIMIR : But we were there together, I could swear to it ! Picking grapes for a man called... (*he snaps his fingers*)... can't think of the name of the man, at a place called... (*snaps his fingers*)... can't think of the name of the place, do you not remember ?

(Faber & Faber, 1956)

« The worms », pour traduire « le sous-sol », il fallait oser, et pour oser, il fallait être l'auteur. Quant à Roussillon, et à monsieur Bonnelly, on les perd : références trop précises, trop autobiographiques, elles sont effacées au profit d'un nom géographique qui reste plausible et qui permet le jeu de mots perçu comme emprunté à la langue enfantine française « cackon ». Les

vendanges deviennent « picking grapes ». Elles étaient, plus « littéralement », « grape-harvesting » à la fin du premier acte, occasion pour Beckett d'un autre changement géographique :

ESTRAGON : Tu te rappelles le jour où je me suis jeté dans la Durance ?

VLADIMIR : On faisait les vendanges.

En anglais, cela donne :

ESTRAGON : Do you remember the day I threw myself into the Rhône ?

VLADIMIR : We were grape-harvesting.

La Durance, moins connue hors de France, est plus proche de Roussillon (nous l'avons traversée, en venant d'Arles). Mais le Rhône, avec ses « Côtes », évoque mieux le pays du vin pour des Anglais.

Il y a dans la pièce plusieurs exemples de jeu entre les deux cultures qui doit être rendu différemment dans l'une et l'autre version. Ainsi :

VLADIMIR (*comprenant le premier*) : Oh très bien, tout à fait bien.

POZZO (*à Estragon*) : Et vous, monsieur ?

ESTRAGON (*accent anglais*) : Oh très bon, très très très bon.

Version anglaise :

VLADIMIR (*first to understand*) : Oh very good, very very good.

POZZO (*to Estragon*) : And you, sir ?

ESTRAGON : Oh tray bong, tray tray tray bong.

Un dernier exemple où Beckett « fait du texte », à partir de la version française qui disait simplement :

ESTRAGON : Qu'est-ce que tu veux ?

VLADIMIR : Je sais, je sais.

En « anglais » cela donne :

ESTRAGON : Que voulez-vous ?

VLADIMIR : I beg your pardon ?

ESTRAGON : Que voulez-vous ?

VLADIMIR : Ah ! que voulez-vous. Exactly.

Au cours de la séance consacrée à *Fragment de théâtre I*, nous avons entre autres commenté les différences entre la version française et la version anglaise de la dernière réplique. En français : « Être là en train de croasser au vent d'hiver, ayant perdu son petit harmonica » (*Pas suivi de Quatre esquisses*, Éditions de Minuit, 1978, p. 34). En anglais, Beckett écrit : « There croaking to the winter wind (*rime with unkind*), having lost his little mouth-organ » (Faber, *Ends and Odds*, 1977, p. 67). Pourquoi « rime with unkind » ? Gerry Dukes a fort justement fait remarquer qu'il y avait là un rappel de *Comme il vous plaira* (acte II, scène 7) :

« Blow, blow thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude. »

Question : cette allusion est-elle destinée au lecteur cultivé qui saura faire le rapprochement et apprécier le « private joke », ou au comédien ? En ce cas, si le comédien prononce effectivement « wind » avec la diphtongue *ai*, ce qui déforme le mot et fait qu'on ne l'identifie à ce moment-là que grâce à « winter », le spectateur, lui, devra être vraiment cultivé (et rapide) pour saisir l'allusion (ou même qu'il y a allusion à *unkind*).

Grain à grain

Pour « Beckett traduisant Beckett » (mais nous y étions déjà), les discussions se sont concentrées sur *Company/Compagnie*, publié en français par les Éditions de Minuit en 1980 et en anglais la même année par John Calder, ainsi que sur *Mal vu mal dit/Ill Seen Ill Said*, publié en français par les Éditions de Minuit en 1981 et en anglais par John Calder en 1982. Charles Krance était là notre grand spécialiste. Il a eu accès aux manuscrits de Beckett, qui sont déposés aux Archives Beckett de l'université de Reading, en Angleterre, ce qui lui a permis d'établir des fiches d'une rigoureuse scientificité quant aux variantes apportées par l'auteur : mots barrés remplacés par un autre, révision d'un mot ou d'une phrase en marge, additions, insertions. Les corrections sont parfois au crayon, parfois à l'encre noire, à l'encre bleue, à l'encre rouge, ou tapées à la machine. Charles Krance a noté tout cela par des symboles d'une extrême précision. (Par exemple le symbole >, dans l'extrait qui va suivre, signale « une évolution par simple(s) insertion(s) ou correction(s) »). Outil précieux pour les chercheurs futurs, travail de bénédictin d'une ambition peut-être démesurée dans sa minutie même, à la Borges. Le souci d'exhaustivité, en ce domaine, n'est-ce pas vouloir compter les grains de « l'impossible tas » ? Ce tas du para-

doxe de Zénon évoqué par Beckett dans *Fin de partie* : « Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas » (Éditions de Minuit, p. 16). Image récurrente, qu'on retrouve dans *Compagnie* : « Grain à grain dans la tête » (p. 67). Mais, comme l'écrit avec justesse Charles Krance (dans son introduction à son édition Variorum) : « Reading Beckett bilingually, as he wrote, and ideally, with access to his manuscript variants, is perhaps as close as one can come to getting an intimate glimpse of the extraordinary rich and human drama that plays itself out at every twist and turn of the making of this uniquely composite ("more oxy than moron") œuvre. » Nous autres traducteurs, nous connaissons bien ce plaisir et cette frustration de l'impossible identification, ces trop brèves illuminations (« intimate glimpse »), lorsque nous nous efforçons de suivre à la trace non pas le texte mais la démarche hypothétique de « notre » auteur.

Un exemple de comparaison. Elle concerne les fragments 25, en anglais et en français, de *Company/Compagnie* :

(25) « What with what feeling remains does he feel about now as compared to *then* ? When with what judgment remained he judged his condition final. As well *inquire* what he felt then about then as compared to before. [When he still moved or *tarried* in remains of light.] As then there was no then so there is none now. »

Charles Krance (c'est lui, et non Beckett, qui a donné des numéros aux « séquences ») nous apprend que les crochets sont, sur le manuscrit, ajoutés par Beckett à la main. C'est, il faut le reconnaître, le Beckett tardif, à son plus ascétique. Voici maintenant la traduction française :

(25) « Que ressent-il avec ce qu'il lui reste de sentiment à propos de maintenant par rapport à avant ? Lorsqu'avec ce qu'il lui restait de jugement il jugea son état sans retour. Autant demander ce qu'alors par rapport à avant il ressentait à propos d'alors. [!] Comme alors il n'y avait pas d'avant de même il n'y en a pas maintenant. »

Écoutons Charles Krance, et sa scrupuleuse analyse, à propos des variantes : « There are in fact just four variants in the English version : the "then"s in the opening and closing sentences are "before"s in the original holograph ; the "inquire" in the mid-section pre-exists as "ask" and "demand" ; while the conjunctive phrase "or tarried" does not even appear (until it is added, by hand, in the margin of the first typescript), which, of course, leads one to seek out its reason for being by looking at the transla-

tion. The latter's final version, however, does not include a translation of the penultimate sentence (which I have bracketed in the English text, designating with a vertical [] the place of omission in the French text). To find it, we must turn to the French holograph manuscript, where indeed we see it in its proper place : "Lorsqu'il allait et venait [ou faisait halte] > [encore ou encore s'attardait] dans ce qu'il restait alors de lumière." Thus, we see that the conjunctive "or tarried" corresponds to both [bracketed] variant phrases, and that it may indeed have been the latter that engendered the former. Also, taking further note of the fact that, having cancelled out the first phrase in his French manuscript, Beckett then added the second phrase (in a distinctly different handwriting) in the margin, we can surmise that it was in this early editing stage of the French manuscript that he decided to add an adaptation of the French phrase(s) to the text of the English "original"; so that in this instance, the phrase "or tarried" (preceded by its variants "or lay" > "or stayed") is in fact a translation of "ou faisait halte" > "ou encore s'attardait". Cases such as this, where a deleted portion of the translation's text "finds its way back" into the original text, and in two stages to boot, show to what degree Beckett's creative and editing processes both constitute what I call transtextual confluence. »

Pour un moins grand écrivain que Beckett, l'attention au détail que réclame ce type de critique « génétique » serait fastidieuse. N'oublions pas que Krance s'adressait à des spécialistes tout aussi minutieux que lui. Et il est passionnant de découvrir, sur un exemple, qu'il y a effet de retour de la deuxième langue d'expression de l'écrivain (on n'ose pas dire « langue d'arrivée ») sur la première (on n'ose pas dire « langue de départ »), créant bien un double original, ou plutôt gommant l'origine, et l'expression de Krance « confluence transtextuelle » semble bien rendre compte de cette subtile démarche.

Autre démonstration que nous résumerons ici plus rapidement. Elle concerne le fragment 7, celui qui commence par « Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. » Quelques lignes plus loin, on lit :

« It is late afternoon and after some hundred paces the sun appears above the crest of the rise. Looking up at the blue sky and then at your mother's face you break the silence asking her if it is not in reality much less distant than it appears. »

« Il est tard dans l'après-midi et au bout d'une centaine de pas le soleil apparaît au-dessus de la crête. Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au

visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air. »

L'étude comparée des manuscrits va révéler que c'est en écrivant la version française que Beckett s'aperçoit qu'il y a ambiguïté sur le « il » (« it » en anglais) qui est peut-être plus éloigné qu'il n'en a l'air : s'agit-il du soleil, du ciel, ou du visage de sa mère ? Beckett ajoute donc, en anglais : « The sky that is. The blue sky. » Et, en français : « Le ciel s'entend. Le ciel d'azur. » Krance suggère ingénieusement que le « s'entend » qui veut dire à la fois « s'entend » et « se comprend » fait allusion à Beckett lui-même, en tant que récepteur de la narration, écoutant la voix qui s'adresse à lui dans le noir.

Beckett et Dante

Sur ce même passage, Antoni Libera devait apporter un passionnant éclairage supplémentaire, d'un scrupule tout aussi minutieux, montrant bien que c'est l'objet d'étude lui-même qui commande une telle démarche :

« His journey starts at “la boucherie-charcuterie Connolly”. The protagonist, holding his mother by the hand, comes out from there, turns immediately right and advances southward along the highway. This shows that the exit from Connolly's store faced east. Then, after some hundred paces, he heads inland and broaches the long steep homeward. It is late afternoon and after some hundred paces the sun appears above the crest of the rise. This implies that mother and son have once again turned right, this time to face west (as it is late afternoon and the sun is in front of them). Therefore, the route covered by the protagonist in this episode resembles a quarter of a circle on the face of a clock, between the three and the six.

« In my interpretation, the episode symbolises the process of maturing for life, coming into the world. This assumption is further strengthened by the fact that it is the first episode to be told, *preceding* the story of birth. The child, holding his mother by the hand, connected to her as if by an umbilical cord, is led out from “la boucherie-charcuterie”, which seems to be a reference to the womb, bloody viscera, a home which stands for a human being belonging in this world. It is also very significant that the house stands higher than the butchery. The direction of movement, which is clockwise, as well as the circumstance that it is an uphill movement, bring to mind Dante's Purgatory. This is exactly Dante's and Virgil's movement on their way to the top of the purgatory mountain. This is also the movement mankind proceeds along in Vico's spiral model. The clear summer afternoon may be compared

to the first phase of development – the Theocratic Age. In light of the association with Dante’s Purgatory, the question posed by the child protagonist to his mother acquires additional meaning, if the sky “is not in reality much more distant than it appears ?” Also significant is another word that appears in this episode, namely “highway”. The mother leads the child home along a highway. It should be noted that none of the other routes the protagonist wanders along is referred to in this way. He usually walks down “back roads”.

« This episode has at least two references in Beckett’s earlier works. The butchery in *Company* plays, as I can see, a similar role to that of the butchery in *The Calmative*. Let me quote : “I stopped before the butcher’s. Behind the grille the curtains were drawn, rough canvas curtains striped blue and white, colours of the Virgin, and stained with great pink stains. They did not quite meet in the middle, and through the chink I could make out the dim carcasses of the gutted horses hanging from hooks head downwards.” (“Je traversai et m’arrêtai devant la boucherie. Derrière la grille les rideaux étaient fermés, de grossiers rideaux en toile rayée bleu et blanc, couleurs de la Vierge, et tachés de grandes taches roses. Mais ils se rejoignaient mal au milieu, et à travers la fente je pus distinguer les carcasses ténébreuses de chevaux vidés, suspendus à des crocs la tête en bas.” (*Nouvelles et Textes pour rien*, Éditions de Minuit, 1958, p. 66 ; *Le Calmant*, qui date de 1945, a été traduit en anglais par Beckett en 1967.)

« This is a description highly characteristic of Beckett, manifold in its meaning. It presents the interior of the butchery as a womb seen through an “immaculate crevice” in which the carcasses of slaughtered horses are a portent of what is to come into this world. The second reference may be found in *The End*.

“A small boy, stretching out his hands and looking up at the blue sky, asked his mother how such a thing was possible. Fuck off, she said.” (“Un petit garçon, tendant les mains et levant la tête vers le ciel bleu, demanda à sa mère comment cela était possible. Fous-nous la paix, dit-elle.” (Éditions de Minuit, *ibid*, p. 77. Texte traduit par Beckett en 1954). “Cela” renvoie au phénomène météorologique évoqué dans les lignes précédentes : “Il faisait cette étrange lumière qui clôt une journée de pluie persistante, lorsque le soleil paraît et que le ciel s’éclaircit trop tard pour pouvoir servir. La terre fait un bruit comme de soupirs et les dernières gouttes tombent du ciel vidé et sans nuage.” »

Antoni Libera possède une lettre de Samuel Beckett datée du 11 décembre 1980, répondant à ses questions : « ...Dante et Virgile aux Enfers prennent toujours à *gauche* (la direction maudite), au Purgatoire toujours à *droite*... Les noms propres et de lieux n'ont aucun sens caché. L'épicier, l'accoucheur et la dame s'appelaient ainsi, Ballyogan et Stepsaside s'appellent ainsi toujours. J'avoue que Stepsaside a l'air inventé. De même, De Dion Bouton était une marque d'automobile de la belle époque. »

Lecture en éventail

La séance de clôture a été consacrée à *Worstward Ho*, texte écrit en anglais en 1983. Discussion sur le jeu de mots du titre, à partir de *Westward Ho*, titre du roman historique de Charles Kingsley, 1855, (où le héros perd la vue parce que ses yeux sont frappés par la foudre), mais également nom de lieu authentique (un port, en fait, sur l'Atlantique) sous la forme *Westward Ho* ! point d'exclamation compris. Connotations diverses de ce titre (y compris voyage pessimiste vers l'avenir) fort bien rendues par Édith Fournier par « Cap au pire ». Rendues en allemand par *Aufs Schlimmste zu*. Connotations sur les différentes valeurs de l'ouest/gauche, confirmées par Beckett dans sa lettre à Libera, gauche, « direction maudite ». L'Irlandais Gerry Dukes confirme qu'un sens possible de "to step westward", c'est mourir, et qu'un sens possible de « to go west », c'est « être détruit ». Incursions du côté de west/worst, worst/ward, words/worst, least/most, least/east, et même de « Wordsworth ». Commentaires sur « kneels on unseen knees » (« ...there is no such thing as "unseen knees", but as soon as you say something, it is there »). Comparaisons avec les techniques cinématographiques, « zooming in », « zooming out ».

En hommage à l'oralité si importante dans l'œuvre de Beckett, et comme « mise en scène » de la présence personnelle, simultanée, de traducteurs représentant des langues diverses et une fidélité à un même texte, un même extrait de *Worstward Ho* fut lu à haute voix, par chacun de ses traducteurs. (En l'absence d'Édith Fournier, le texte français fut lu par Marie-Claire Pasquier, seule Française de ces Rencontres.) Voici, en guise de conclusion, la version « mise en page » de cette lecture « en éventail » :

A place. Where none. A time when try see. Try say. How small. How vast. How if not boundless bounded. Whence the dim. Not now. Know better now. Unknow better now. Know only no out of. No knowing how know only no out of. Into only. Hence another. Another place where none. Whither once whence no return. No. No place but the one. None but the one where none. Whence never once in. Somehow in. Beyondless. Thenceless there. Thitherless there. Thenceless thitherless there.

Samuel Beckett (lu par Gerry Dukes)

Un lieu. Où nul. Fut un temps où essayer voir. Essayer dire. Comment exigu. Comment vaste. Comment si non illimité limité. D'où la pénombre. Plus maintenant. Mieux su ne pas savoir maintenant. Mieux pas su maintenant. Su seulement nulle sortie. Pas su comment su seulement nulle sortie. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. Tant mal que pis là. Sans au-delà. Sans en-deçà là. Sans de-ci de-là là. Sans en-deçà sans de-ci de-là là.

Édith Fournier (lu par Marie-Claire Pasquier)

Ein Ort. Wo keiner. Eine Zeit versuchen zu sehen. Versuchen zu sagen. Wie klein. Wie weit. Wie wenn nicht grenzenlos begrenzt. Woher die Trübe. Nicht jetzt. Besser wissen jetzt. Besser unwissend jetzt. Nur wissen kein Hinaus. Nicht wissen wieso nur wissen kein Hinaus. Nur Hinein. Daher ein anderer. Ein anderer Ort wo keiner. Wohin dereinst woher keine Rückkehr. Nein. Kein Ort ausser dem einen. Keiner ausser dem einen wo keiner. Woher nie wenn einmal darin. Irgendwie darin. Jenseitslos. Daherlos da. Dorthinlos da. Daherlos dorthinlos da.

Erika Tophoven

Een plaats. Waar geen. Een tijd dat geprobeerd te zien. Geprobeerd te zeggen. Hoe klein. Hoe weids. Hoe als niet grenzeloos begrensd. Vanwaar het duister. Niet nu. Weet beter nu. Ontweet beter nu. Weet slechts geen eruit. Kan niet weten hoe weet slechts geen eruit. Slechts erin. Vanwaar een andere. Een andere plaats waar geen. Waar eenmaal heen vanwaar geen terug. Nee. Geen plaats dan een. Geen dan een waar geen. Vanwaar nooit wanneer eenmaal in. Enigerleiwijze in. Verschietloos. Vandaarloos daar. Daarheenloos daar. Vandaarloos daarheenloos daar.

Ruud Hisgen et Adriaan van der Weel