

Erika Tophoven

Beckett et l'Allemagne

*Notre époque, par l'accent qu'elle
met sur les problèmes épistémologiques,
fait que le traducteur doit, plus qu'avant,
rendre des comptes.*

Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, II

L'œuvre de Samuel Beckett est loin d'être entièrement traduite dans les différentes langues européennes. Certains pays ne font que commencer (l'Albanie, par exemple), d'autres sont plus avancés, mais il y reste de nombreux textes à traduire – ou à retraduire.

L'Allemagne jouit sans doute d'une situation particulière. À l'exception du premier roman, *Dream of Fair to Middling Women*, écrit en 1932, dont l'original n'a été publié qu'il y a deux ans, l'œuvre beckettienne est présente en traduction sur le marché allemand dans sa totalité, et ceci pour plusieurs raisons.

Les relations entre Beckett et l'Allemagne remontent à la fin des années 1920. Il y a fait plusieurs voyages, il a étudié sa littérature, sa philosophie. Il a toujours été grand amateur et connaisseur de la musique allemande, et maîtrisait parfaitement la langue, comme en témoigne sa correspondance de l'époque. Mais dans une lettre écrite à Munich en mars 1937 à la suite d'un long périple à travers l'Allemagne, on peut lire : « I shall be glad to get out », et il ne devait plus y remettre les pieds jusqu'en juin 1953, à l'occasion de la première d'*En attendant Godot* à Berlin.

Dès la sortie de *Godot* en 1953, deux grandes maisons d'édition s'arrachent littéralement les droits de publication. Ses pièces de théâtre sont jouées sans relâche sur les scènes allemandes, et les mises en scène de *Godot*, de

Happy Days et de *Krapp's Last Tape*, notamment, se comptent par centaines. Ce pays qui avait grand besoin de contacts avec l'extérieur après la deuxième guerre mondiale devait accueillir à bras ouverts, pendant de longues années, tout ce qui venait de Paris. L'œuvre dramatique de l'Irlandais Samuel Beckett venait justement de Paris et fut, jusqu'en 1957, écrite en français. Un heureux hasard voulut qu'un jeune lecteur d'allemand, Elmar Tophoven, traducteur à l'époque de quelques pièces de théâtre (Giraudoux, Jean Vauthier, Arthur Adamov entre autres), se soit trouvé dans la salle du théâtre de Babylone le 7 janvier 1953. Pour l'anecdote, voici ce qui se passa dans les semaines qui suivirent. Le jeune homme a le coup de foudre. Il se rend sans délai aux Éditions de Minuit et demande le texte, qu'on lui confie. Il se retire dans sa petite mansarde de l'hôtel Bonaparte et se met au travail. Trois semaines plus tard, il dépose le manuscrit sur le bureau de Jérôme Lindon. Il était temps. La pièce avait fait tilt dans l'intervalle, et les demandes pour les droits affluaient de partout. Et notre jeune homme n'avait pas de contrat ! Mais face à cette pile de feuillets qu'il apportait, Lindon prend la décision d'informer l'auteur, dont voici la réponse :

6 rue des Favorites
Paris 15ème

19 février 1953

Cher Monsieur,

Merci de votre lettre. J'ai lu votre traduction une fois, trop rapidement. Je serais heureux de vous voir. Il y a d'ailleurs pas mal de choses dont je voudrais vous parler, de mon côté. Je suis à la campagne en ce moment. Dès mon retour à Paris je vous ferai signe. Je vous demanderai, si vous voulez bien, de venir travailler chez moi à l'adresse ci-dessus. J'ai l'impression que ça va être un assez gros boulot, mais que nous arriverons à quelque chose de bien. Soyez assez gentil de garder mon adresse pour vous,

Cordialement à vous,
Samuel Beckett

Comme promis, dès son retour à Paris, Samuel Beckett fixe un rendez-vous à Elmar Tophoven :

Le 1er mars 1953

Cher Monsieur,

Vous serait-il possible de venir chez moi mercredi prochain le 4, afin que nous puissions voir ensemble votre traduction de *Godot* ?

Sauf contre-avis, je vous attendrai vers trois heures de l'après-midi.

Cordialement à vous,
Samuel Beckett

C'était le début d'une collaboration et d'une entente parfaite qui devaient durer trente-six ans. Il paraît presque scandaleux aujourd'hui d'avoir traduit *Godot* en trois semaines. Inutile de dire que ce texte, et tous ceux qui suivirent, furent maintes fois revus, soit à l'occasion des mises en scène par l'auteur lui-même en Allemagne, soit pour des rééditions, parfois bilingues voire même, cas unique dans le domaine de l'édition, trilingues. Pourtant la question « Comment traduire un texte de Samuel Beckett ? » ne s'est sûrement pas posée en 1953, ni au cours des dix années suivantes. Elmar en témoigne : « J'écrivais le texte à la main, seuls les gribouillages dans les marges de l'original et les passages soulignés me rappellent les problèmes rencontrés. »

Il faut dire toutefois que chaque œuvre représentait un nouveau défi, d'autant plus que l'auteur ne changeait pas seulement de genre (prose, théâtre, radio, film), mais aussi de langue ! Autre chose tout aussi importante, sans doute, pour le traducteur, c'est qu'en 1957, Elmar Tophoven changeait de statut – le célibataire devenait homme marié. À nous deux, nous arrivions mieux à résoudre les problèmes inhérents à chaque texte. Dorénavant, en règle générale : pour moi les pièces de théâtre et pièces radiophoniques écrites en anglais, pour Elmar les textes français. Une fois la première version terminée, chacun lisait, annotait, corrigeait le travail de l'autre, ce qui ne se passait pas toujours sans heurts. Le fait de devoir défendre sa version, ses options ou ses corrections aiguisait notre sens critique, nous rendait de plus en plus conscients des procédés de traduction, et nous apprenait à nous méfier des automatismes. La lecture à haute voix – ou l'écoute – nous permettait de mieux saisir le jeu des sonorités d'un texte, la cadence des phrases, le rythme. Pour mon mari, le magnétophone était devenu un outil indispensable pour enregistrer sa traduction, surtout lorsqu'il s'agissait de travailler « à double voie », c'est-à-dire en suivant simultanément l'original ET la traduction de l'auteur. Là aussi, une règle absolue : rester fidèle à l'original. Mais il est évident que la possibilité de consulter la traduction de l'auteur élargissait considérablement le champ d'interprétation. Toutefois, l'auteur prenait parfois du retard, et souffrait de ce poids des traductions qu'il assumait lui-même comme en témoigne une lettre écrite à Thomas MacGreevy le 30 janvier 1957 (citée par Deirdre Bair dans sa biographie) : « Translation of *All That Fall* into French and German, of *Fin de*

partie into German and English, of *L'Innommable* into English, of *Malone meurt* into German, of *Echo's Bones* and other rot poems into German – how sick and tired I am of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others and try and get on with some work. »

Vers la fin des années 1960, les textes de Beckett deviennent plus brefs et plus denses, rendant la tâche du traducteur d'autant plus difficile. Il ne lui reste aucune marge de manœuvre, chaque élément de ces phrases fragmentées en mini-segments syntaxiques a sa valeur propre. Voici un petit exemple tiré de *Sans/Lessness/Losigkeit*, texte de cent vingt phrases, écrit en français, d'une extrême complexité. Le titre lui-même s'avérait problématique, étant repris comme leitmotiv de nombreuses fois : « sans fin », « sans issue », « sans trace », « sans temps », « sans bruit », « sans nuage », « sans relief », « sans prise ». Le choix de l'auteur-traducteur pour la version anglaise, « Lessness », inspira le néologisme allemand « Losigkeit », ce qui permettait de reprendre la syllabe « los », équivalent de « sans », sous forme de mot composé : « endlos », « ausweglos », « spurlos », « zeitlos », « lautlos », « wolkenlos ».

Il est toujours fastidieux de lire ou d'entendre citer des exemples dans une langue qu'on ne connaît pas. En revanche, ce qui est communicable, c'est le « chemin », le procédé, la méthode. Et c'est grâce à ce travail plus analytique mené à partir de 1970 qu'il est possible de se rendre compte aujourd'hui du cheminement de la pensée du traducteur. Pendant les dix années qui s'écoulaient entre 1970 et 1980 se poursuit le travail avec fiches, classées essentiellement en trois catégories : problèmes lexicaux (couleur rouge), problèmes syntaxiques (couleur bleue), problèmes de rythme (couleur verte). Le premier livre de Beckett traduit avec fichier fut *Mercier et Camier* (205 pages). 1126 fiches reflétant autant de moments d'arrêt, de réflexion, de recherche, en moyenne cinq ou six problèmes par page. Dès lors, cette méthode fut adoptée non seulement pour la traduction des textes de Beckett, mais aussi pour celles des romans de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute, de Claude Simon et d'autres. Aujourd'hui, vingt-cinq ans plus tard, avec les progrès de l'informatique, cette méthode peut paraître archaïque. Mais elle constitua une étape essentielle qui allait permettre au traducteur de « sauvegarder » ses trouvailles, de mémoriser tel ou tel procédé, d'avoir des références pour des traductions ultérieures, et aussi de repérer des particularités de style, de vocabulaire, de construction. Antoine Berman, dont je rappelle ici la mémoire en tant qu'auteur de nombreux articles fondateurs d'une traductologie française moderne, et qu'auteur évidemment de ce livre essen-

tiel qu'est *L'Épreuve de l'étranger*, a formulé ainsi les choses : « Choisir entre plusieurs possibilités, les confronter avec le contexte, c'est à proprement parler la démarche du traducteur, et celle-ci se reflète dans les fiches du traducteur, comme un monologue contradictoire et qui ne cesse de s'amender. »

Avec la troisième étape, c'est-à-dire à partir de 1980, entre en jeu l'outil qui a révolutionné une grande partie du travail du traducteur : la machine à traitement de texte. Là encore, le premier texte traduit sur ordinateur par Elmar Tophoven fut un livre de Beckett : *Company/Compagnie*. Une conférence faite par mon mari à l'université de Fribourg en novembre 1980, « Beckett's *Company* im Computer », rend compte de ses premières expériences avec l'informatique. Quelques problèmes dorénavant faciles à résoudre, et particulièrement importants pour l'œuvre de Beckett, sont les concordances de mots ou de structures, les répétitions, et les variations. Dans *Company*, c'était par exemple le mot « company », et toutes les variantes de son emploi : « compagnie », « tient compagnie », « quelle contribution à la compagnie », « en matière de compagnie », « il se fausse compagnie », « compagnon », ainsi que les dérivés suivants : « companionability », « companiableness », « companionable », « companionably ». Avec la machine à traitement de texte, il suffisait d'actionner quelques touches du clavier pour que toutes ces variantes apparaissent une à une à l'écran. Les « harmoniser » était devenu un jeu d'enfant – techniquement. Un problème restait à résoudre : comment éviter de fausses interprétations du titre « Company », « Gesellschaft » en allemand, vu les nombreuses connotations de ce terme. Il fallut l'auteur pour clarifier son intention, ce qu'il fit en ajoutant « Une fable » : *Gesellschaft. Eine Fabel*.

Je terminerai par un autre exemple tiré de *Company* qui illustre une intervention intéressante de la part de l'auteur. La phrase « Simple sums you find a help in times of trouble. A haven. »/« Vers les simples opérations d'arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles. Comme vers un havre » fut d'abord traduite en allemand de la manière suivante : « Einfache Rechenaufgaben sind dir eine Hilfe in trüben Momenten. Ein Hafen. » Beckett souhaitait la transformer de façon à ce qu'elle rappelle le Lied de Schubert, « An die Musik » : « Du holde Kunst, in wieviel schweren Stunden... » En outre, pour éviter le changement de genre : « eine Hilfe/ein Hafen », ce dernier fut remplacé par « Zuflucht ». « Einfache Rechenaufgaben sind dir eine Hilfe in schweren Stunden. Eine Zuflucht. » Appréciable contribution !