

Les langues déliées

Fabula, n° 7, « Traduire », 1986

Marie-Claire Pasquier

« Toute langue pense toujours plus
que l'homme qui l'emploie et qui n'en
est que le cœur momentané ».

Maeterlinck ¹

— Pourquoi deux paroles pour dire
une même chose ?
— C'est que celui qui la dit,
c'est toujours l'autre.

Nietzsche ²

Je voudrais, à propos du geste de traduire, partir de cette idée de « toujours l'autre ». Pour le traducteur, l'autre c'est toujours l'auteur, enfermé dans sa langue maternelle qui, pour les autres, est « étrangère ». Pour l'auteur, le traducteur c'est toujours l'autre : devant la traduction il se sent, plutôt qu'enrichi, dépossédé, il n'y reconnaît pas ses petits et préfère, le plus souvent, ne pas y regarder de trop près. Le gestionnaire de l'œuvre se réjouit de cette promotion et couvre le traducteur de fleurs, met en avant le service rendu, ce qui ne fait qu'accentuer l'altérité ; l'écrivain, lui, souffre en silence. Il a écrit « l'original », et voilà qu'il traîne dans cette notion quelque chose de bizarre, d'incomplet, qu'il faudrait mettre en clair, tirer au clair, rendre lisible. C'était lui qui avait la parole, souverainement, et voilà qu'un lecteur parle à son tour, oh humble, modeste, en apparence, mais péremptoire en vérité, et qui a le dernier mot ; alors pourquoi pas, de proche en proche, par contamination, d'autres lecteurs, d'autres commentateurs ? Quel type de texte a ses scribes, ses rhapsodes ? Un texte révélé, un texte sans signature, l'épopée d'un peuple, anonyme, collective. L'auteur « original » ne

¹ Merci à Martine de Rougement à qui je dois cette citation.

² Mis par Blanchot en exergue à *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, et repris à la fin du texte « Le Pont de bois » (*L'Entretien infini*, pp. 581-582).

serait-il qu'un scribe parmi les autres, un rhapsode, un exégète, un traducteur ? Devenirait-il un autre pour lui-même ?

Le traducteur, par profession, comme le comédien, est toujours autre pour lui-même, son expérience est celle de l'aliénation. « Je est un autre ». Distance volontaire, *Verfremdungseffekt* brechtien, mais aussi vacillement d'identité. Quelle voix sépulchrale sort par ma bouche ? Une seule bouche, deux paroles, une seule parole, deux bouches : vertige. Dans cette tâche ressassante qu'est la traduction, le traducteur a toujours un peu l'air d'un fou : les traits tirillés par l'incessant tiraillement, par le va-et-vient d'un mimétisme à l'autre, il rumine, l'œil vague ; il balbutie des sons, des morceaux de phrase, pour les rejeter comme des vilains cailloux, des coquillages cassés. Dire c'est redire, et comme on ne peut *pas* redire, on courbe l'échine, tête dans les épaules. L'écrivain ne connaîtrait-il pas cet état hagard, cette absence hantée de pythie ? Il la connaît. Vus d'un peu trop près, vus d'un peu trop loin, les mots deviennent lourds et muets, impénétrables, menaçants. Kafka, Joyce, Ionesco, Beckett, Nathalie Sarraute : pris à des degrés divers dans des situations de double appartenance ou de demi-exil, ils avancent dans le langage comme en terrain miné, aux aguets, les yeux plissés par le soupçon. Même un Nabokov, qui fanfaronne, c'est comme s'il sifflait pour se rassurer dans le noir.

J'ai parlé du comédien. Il faudrait parler aussi du metteur en scène, dont la position est si proche de celle du traducteur. Pour Vitez, traduire c'est « déjà » mettre en scène, et on note ce « déjà » qui semble indiquer une hiérarchie, ou du moins un inachèvement de la traduction qui va aller s'accomplir dans la mise en scène, comme si c'était le geste qui ébauche l'acte. Il me plaît que la citation de Nietzsche mise en exergue soit sous forme de dialogue ; il me plaît aussi qu'elle soit empruntée par Blanchot à un autre pour nous la donner, et que nous puissions à notre tour nous l'approprier. Mon propos ici, tout encombré de citations, tout ralenti par la parole de l'autre, sera d'essayer de m'approprier et de transmettre quelque chose dont j'entr'aperçois la justesse et l'importance. Ce qu'ils disent, tous, et redisent, et que je redis après eux, c'est que les langues sont déliées les unes par les autres par l'incessant travail de traduction, qui opère une transformation sur l'original comme sur la langue de celui qui traduit. De la même façon, et comme si, sous forme de métaphore, mise en scène, jeu scénique *traduisaient* ce qui se passe dans la traduction, les langues des acteurs, liées par une parole qui appartient à un autre et qu'il faut traduire en parole puisque c'est un texte écrit, que le personnage lui-même doit à un autre (l'auteur), ces langues des acteurs délient à leur

tour quelque chose qui était emprisonné dans le texte écrit. Mais l'acteur lui-même est lié à un autre encore, le metteur en scène, qui, en position d'autorité ou de refus d'autorité, a le pouvoir, la responsabilité, la tâche, de lier et de délier ce que dit ou ce que tait le texte, ce que vise le texte, ce que sert le texte ³.

On ne peut pas redire, il faut redire. Il semble que traduction et mise en scène aient en commun ce double « prédicament » d'une impossibilité liée à une prescription, d'autres parlent d'exigence, ou d'obligation, ou d'assignation. On ne peut pas répéter, on ne peut que répéter. On ne peut pas répéter, car « tout acte de parole est, selon une définition rigoureuse et exhaustive, premier ». « Traduire, c'est élever l'impossibilité de répétition au deuxième et troisième degré ». « *L'intraducibilité* est l'âme de la langue » ⁴. Mais, sur un autre plan, « au commencement était le recommencement » et « la parole, fût-elle celle de l'origine, est celle de la répétition » ⁵. Vitez affirme et réaffirme ce *double-bind* où se trouve pris le metteur en scène qu'il est, le traducteur qu'il est : « Cela revient à considérer que tout ce qui a été écrit depuis l'origine nous appartient à tous et que nous devons — c'est une nécessité impérieuse

³ On trouvera ce que dit Vitez au sujet de mise en scène et traduction dans un entretien avec Georges Banu publié sous le titre « Le devoir de traduire » publié par *Théâtre/public*, n°44, mars-avril 1982. Également dans son intervention à Arles en 1984, publiée dans les *Actes des premières assises de la traduction littéraire* (Arles 1984), Actes Sud/Atlas, 1985.

Dans la perspective où se place cet article, il va de soi qu'on ne prend pas en compte la distinction établie par Jakobson (« On Translation », 1959) entre traduction proprement dite ou interlinguale, traduction intralinguale ou reformulation et traduction intersémiotique ou transmutation. C'est évidemment de cette dernière forme de traduction que relève le jeu du comédien d'une part, le travail du metteur en scène d'autre part.

A part Blanchot et Beckett, la source principale de ces réflexions est le texte de Walter Benjamin « La tâche du traducteur » traduit par Maurice de Gandillac dans *Mythe et violence*, Denoël, 1971. Ce texte a été publié en anglais sous le titre *The Task of the Translator, An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens*, dans le recueil *Illuminations*, présenté par Hannah Arendt, traduction de Harry Zohn, Fontana/Collins, 1973. Je n'ai pas eu accès au texte allemand (« Die Aufgabe des Übersetzers », 1923), publié dans *Schriften*, Suhrkamp Verlag, 1955. J'utiliserai sauf exception la traduction anglaise.

Il est indispensable de lire le commentaire fait par Jacques Derrida sur ce texte dans « Des Tours de Babel », publié en français en appendice au recueil collectif publié sous la direction de Joseph F. Graham, *Difference in Translation*, Cornell University Press, 1985. Sous le même titre, « Des Tours de Babel », le texte de Derrida figure en anglais dans le recueil, dans une traduction de Joseph F. Graham. Dans cette traduction, le texte de Benjamin est retraduit en anglais par le traducteur à partir des extraits en français de la traduction de Gandillac.

⁴ Benedetto Croce, *Estetica*, 1926. Thèse résumée par George Steiner dans *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, 1978, p.230. (Traduction de Lucienne Lotringer d'après l'original en anglais, *After Babel, Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975).

⁵ Maurice Blanchot, « Le Rire des dieux », in *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 205 : « *Au commencement était le recommencement*, tel est le nouvel évangile que, pensant à Nietzsche et en en acceptant toutes les conséquences, on substituerait volontiers à l'ancien, sans du reste perdre de vue que l'ancien l'affirmait déjà (comment autrement ?), dans la mesure où la parole, fût-elle celle de l'origine, est la force de la répétition, cela qui ne dit jamais : "une fois pour toutes", mais "encore une autre fois", cela a déjà eu lieu une fois et aura lieu encore une fois, et toujours à nouveau, à nouveau ».

— le porter encore et toujours sur scène. Et toujours recommencer. Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre »⁶. L'idée d'une tâche sans fin, voilà ce qui réunit l'activité dite « interlinguale » et l'activité dite « intersémiotique », la traduction et la mise en scène. « C'est justement cela qui caractérise la traduction : le fait qu'elle est perpétuellement à refaire. Je le ressens comme une image de l'art lui-même, de l'art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours rejouer, reprendre et tout retraduire » (Vitez). La piété anonyme du scribe n'était pas plus fervente.

Pour Beckett aussi, c'est une image de l'art lui-même, l'idée qu'on ne peut pas continuer et que pourtant il faut continuer (à écrire, à peindre, à vivre, à parler). Et cela dès ses premiers textes, sans trêve, jusqu'aux plus récents. Voici ce qu'il dit du peintre Bram Van Velde, dans l'un des *Trois dialogues* avec Georges Duthuit :

The situation is that of him who is helpless, cannot act, in the event, cannot paint, since he is obliged to paint. The act is of him who, helpless, unable to act, acts, in the event paints since he is obliged to paint.

D. — Why is he obliged to paint?

B. — I don't know.

D. — Why is he helpless to paint?

B. — Because there is nothing to paint and nothing to paint with⁷.

Je voulais parler du geste de traduire, et je me retrouve en arrêt devant d'autres gestes où je retrouve la même obstination, j'aurais presque envie de dire la même vertu. Et si l'on peut croire que j'avais envie de parler, voilà qu'on me retrouve avançant guindée dans une gangue de citations, brandissant la parole de l'un puis de l'autre. Faire place à l'autre dans son texte, par le jeu des citations, ne serait-ce pas proche de l'acte de traduire ? Citer, n'est-ce pas, comme traduire, à la fois s'approprier et garder à distance ? Pontalis (encore une citation) dit que traduire « est une opération qui modifie, coupe, mutile et aussi bien ajoute, compense, qui altère par nature le tissu vivant »⁸. Après tout, n'est-ce pas ce qu'on fait quand on cite ? On prélève, en somme, on extrait, puis on greffe, pour rester dans cette métaphore chirurgicale... Mais non, c'est inexact. Il n'y a pas, lorsqu'on insère une citation, cette incorporation progressive et irréversible de la greffe. Pour rester dans la même métaphore, on

⁶ Antoine Vitez, *Théâtre/public*, n°44, p. 8.

⁷ Samuel Beckett. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Chatto & Windus, 1931, John Calder 1970, pp. 119-120.

⁸ J.B. Pontalis, « La Décision de traduire : l'exemple Freud », in *L'Écrit du temps*, n°7, printemps 1984, Editions de Minuit. Reproduit dans le bulletin de l'ATLF.

peut dire que le tissu reste vivant, mais rattaché par des vaisseaux invisibles à l'organisme « donneur » : rien n'interdit son retour à l'origine. Parlant de Benjamin qui, dans son essai « La Tâche du traducteur », cite Mallarmé en français au beau milieu de son texte allemand, Derrida dit, dans « Des Tours de Babel », qu'il l'a « laissé briller comme la médaille d'un nom propre dans son texte ». Le commun serait ce qui se traduit, ce qui se laisse traduire, le propre ce qui ne se traduit pas. C'est justement peut-être parce qu'elle renvoie à un auteur (et pas à une instance plus originaire) que la citation ne se traduit pas (en droit), qu'elle reste intacte. Inaltérable.

En même temps que le rapport du même à l'autre, la répétition du même, c'est l'idée d'*autorité* qui s'impose à l'esprit lorsqu'on s'interroge sur ce geste de langage qu'est l'acte de traduire. Autorité. En avoir ou pas. Celui qui l'a, c'est l'auteur, et lui seul. *Auctor* : garant, source. Et pourtant le problème se pose pour le traducteur, pour le metteur en scène, de faire acte d'autorité (décision, jugement, choix, imposer un sens) dans son activité. La qualité d'une traduction peut être due (je cite ici George Steiner) à l'*autorité transformatrice* du traducteur ou de la traductrice. Voici la « citation » (à l'ordre des traducteurs méritants) accordée à Lucienne Lotringer par George Steiner pour sa traduction de *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, 1978⁹.

Lucienne Lotringer a apporté à ce labeur beaucoup plus qu'une technique et une patience à toute épreuve — elle a apporté ce don rare d'une intériorité bilingue, d'une autorité « transformatrice » entre l'anglais et le français, qui marquent le mystère lucide des traductions véridiques.

Dans la « patience à toute épreuve », on reconnaît le maître qui remercie le fidèle serviteur, ou la fidèle servante, le mari-auteur qui remercie sa chère femme, l'écrivain-employeur qui remercie sa secrétaire dévouée. Mais avec le « don rare », « l'intériorité bilingue » et « l'autorité transformatrice », on est dans l'estime d'égal à égale, ou même dans l'admiration de qui, polyglotte lui-même, écrit un gros livre sur la traduction. Quant au « mystère lucide », cet oxymore fait bien la part — ou, plus justement, refuse de faire la part — de l'explicable et de l'inexplicable. On peut se demander pourquoi Steiner met « transformatrice » entre guillemets : le mot est-il introduit avec précautions en français comme rébarbatif, est-il mis en relief (vous pensez qu'il s'agit d'une « simple » traduction, mais je dis

⁹ George Steiner, *Après Babel*, « Avant-propos ».

bien qu'il y a autre chose, il y a transformation), ou est-ce une façon au contraire de retenir d'une main prudente ce qu'on semblait donner de l'autre (de la transformation, pas trop n'en faut, il faut qu'on reconnaisse le texte, tout de même...) ? Pour louer une traduction, le poncif habituel est « remarquable » : tour de force, effacement qu'on remarque, réponse adéquate à un problème technique. Le plus beau compliment entendu par moi (mais fait-on *compliment* à un écrivain ?) parlait de traduction « miraculeuse »¹⁰. C'était une fois de plus se placer du côté du mystère, du secret, de la grâce. L'autorité en ce cas semblerait ne pas venir de l'auteur, mais d'une instance à laquelle l'auteur lui-même serait soumis. Comment faut-il appeler cette instance ? Est-ce le texte lui-même à venir ou advenu ? Est-ce ce que Benjamin appelle le « langage pur », qui est en amont des langues particulières, ce que Blanchot appelle « la parole originaire » ? Qu'écrivain et traducteur soient soumis à une même instance, qu'ils écrivent, même lorsqu'ils « inventent », c'est-à-dire trouvent, sous la dictée, en quelque sorte, c'était l'intuition de Proust quand il en arriva au *Temps retrouvé* :

Je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur¹¹.

On n'est pas loin, on le voit, de Benjamin avec sa « Tâche du traducteur ». Plus tôt, on trouve, chez Walt Whitman, une intuition proche de celle de Proust lorsque, dans *Leaves of Grass*, il affirme vouloir « traduire » (Section 6 de « Song of Myself ») ces « uttering tongues » que sont tous les brins d'herbe au-dessus des tombes des morts, ces mille langues déliées de l'herbe bouclée :

Or I guess it is a uniform hieroglyphic
[...]
O I perceive after all so many uttering tongues,
And I perceive they do not come from the roofs of mouths for nothing.
I wish I could translate the hints about the dead young men and women,
And the hints about old men and mothers, and the offspring taken soon out of their laps.

Contrairement aux langues de feu de la Pentecôte, ces langues articulées, végétales, innombrables, ne viennent pas du ciel, mais de la terre profonde, là où sont enterrés les morts.

¹⁰ Dit au cours d'une conférence par Efim Etkind à propos d'une traduction en russe d'Arthur Rimbaud.

¹¹ Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, vol. XV : Le Temps retrouvé, **, Gallimard, 1927, p. 37.

Elles nous transmettent ce que les morts ont à nous dire, surtout ceux qui sont morts prématurément, qui n'ont pas eu le temps de parler sur terre. L'os, à l'intérieur des crânes, forme un toit, c'est le palais, mais, labiles, les langues se libèrent, elles croissent au-dessus de la surface et viennent nous parler. Il n'y a plus qu'à traduire... Le monde végétal a pour mission de nous transmettre la continuité du vivant.

Voici maintenant Benjamin :

Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own.

Et, un peu plus loin :

If, however, these languages continue to grow in this manner until the end of their time, it is translation which catches fire on the eternal life of the works and the perpetual renewal of language. Translation keeps putting the hallowed growth of languages to the test ¹².

La langue est dans un état de perpétuelle maturation, croissance, et, si la traduction assure la survie du texte, comme le dit Derrida, « l'original se donne en se modifiant, ce don n'est pas d'un objet donné, il vit et survit en mutation » ... « Dans son essence même, l'histoire de la langue est déterminée comme "croissance", "sainte croissance des langues" » ¹³.

Pour Benjamin, ce qui est le plus important, ce n'est pas « the reproduction of the sense » (et même, plus on sera fidèle à la forme, plus on aura de mal à « rendre le sens »), c'est ce qu'il appelle « ripening the seed of pure language ». Ce langage n'est pas « pur » au sens de épuré de toutes scories, ou respectueux des édits des grammairiens, c'est une langue, en quelque sorte, en *amont* des langages existants. La tâche du traducteur est de faire advenir ce langage. Voici la phrase dans la traduction anglaise :

It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work.

¹² Walter Benjamin, « The Task of the Translator », in *Illuminations*, pp. 73 et 74.

¹³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 227. Derrida dit aussi (p. 245) : « Grâce à la traduction, autrement dit à cette supplémentarité linguistique par laquelle une langue donne à l'autre ce qui lui manque, et le lui donne harmonieusement, ce croisement des langues assure la croissance des langues, et même cette "sainte croissance" des langues jusqu'au terme messianique de l'histoire ».

La voici maintenant dans sa traduction française (Maurice de Gandillac) :

Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant ce pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur.

Et voici enfin, à titre de curiosité, ou de réflexion sur les traductions en relais, de jeu autour de la tache aveugle ou du corps caché qu'est pour nous ici le texte allemand, la traduction en anglais qui fut établie à partir du texte français par le traducteur de Derrida pour « Des Tours de Babel » :

To redeem in his own tongue that pure language exiled in the foreign tongue, to liberate by transposing this pure language captive in the work, such is the task of the translator ¹⁴.

L'autorité dont relève le traducteur n'est pas, c'est clair, celle du texte, mais celle de ce dieu captif exilé dans les langues dites ici « étrangères ». Par un mystère qui relève d'une sorte d'acte de foi, la traduction, transparente elle-même, aurait ce pouvoir de « faire briller » sur l'original le langage pur. Etrange puissance en vérité, qui peut mener jusqu'à la folie. Et c'est bien, si l'on en croit Blanchot, le sort que connut Hölderlin pour avoir traduit Sophocle. Tel Orphée, Prométhée, ou Faust, en somme, il y aurait là comme une transgression qui appelle le châtement des dieux. L'accent n'est plus mis sur l'accomplissement d'un devoir sacré, mais sur le vertige d'une fascination :

L'exemple de Hölderlin montre quel risque court, à la fin, l'homme fasciné par la puissance de traduire : les traductions d'*Antigone* et d'*Œdipe* furent presque ses derniers ouvrages au tournant de la folie, œuvres extrêmement méditées, maîtrisées et volontaires, conduites avec une fermeté inflexible par le dessein, non pas de transporter le texte grec en allemand, ni de reconduire la langue allemande aux sources grecques, mais d'unifier les deux puissances représentant l'une les vicissitudes de l'Occident, l'autre celles de l'Orient, en la simplicité d'un langage total et pur. Le résultat est presque terrible ¹⁵.

Benjamin fait allusion lui aussi à ces traductions, dont il dit : « In them the harmony of the languages is so profound that sense is touched by language only the way an aeolian harp

¹⁴ In *Illuminations*, p. 80. In « Des Tours de Babel », p. 232 et p. 188.

¹⁵ Maurice Blanchot, « Traduire », in *L'Amitié*, p. 73.

is touched by the wind ». Phrase qu'on ne se lasse pas de lire et de relire, comme on écouterait une harpe éolienne.

Avec Hölderlin, nous avons l'image romantique du traducteur hanté, saisi dans l'impossible entre-deux, et n'abordant à aucun rivage paisible. L'incessante transformation des langues est fascinante et dangereuse comme la dérive des continents. A l'inverse de cette puissance vertigineuse où se risque la raison, il y a tous les cas d'abus de pouvoir, ceux où, ne s'autorisant que d'elle-même, la traduction se fait autoritaire. C'est Kafka parlant avec exaspération des « transpositions autoritaires » de Martin Buber, pour ne prendre qu'un exemple. Aussi voit-on, en face de « l'autorité transformatrice » se développer un courant (que ce soit dans la traduction ou dans la mise en scène) qui refuse la position d'autorité, qui refuse tout ce qui aurait l'air d'imposer un ordre, ou un sens. C'est le discours que tient actuellement un metteur en scène aussi scrupuleux, aussi rigoureux que Claude Régy. Voici ce qu'il dit à Georges-Arthur Goldschmidt, traducteur en français de Peter Handke, dont Régy a lui-même monté plusieurs pièces (*La Chevauchée sur le lac de Constance*, *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition*) :

Je crois d'ailleurs que Handke supporte très mal l'idée et le principe même de la mise en scène, il l'a dit plusieurs fois et il le montre souvent dans ses indications de scène. Dans la mesure où la mise en scène représenterait une « autorité » prise sur le texte, une autorité prise sur les comédiens et sur le décor et sur le public, je crois qu'il ne le supporte pas du tout. Et moi non plus.¹⁶

Alors, que s'agit-il de faire, si l'on renonce (je dis bien si l'on *renonce*) à cette autorité de la mise en scène, ou de la traduction d'un texte ? Régy dit : « Ce que j'essaie de développer en moi, c'est l'écoute et la disponibilité, pour laisser complètement respirer ce qui arrive du texte — je pense qu'il est très important de ne pas manipuler les éléments de représentation ». Un minimum d'intervention, donc. Mais on sait bien que c'est seulement à partir d'un très haut niveau de professionnalisme, d'un très haut niveau d'exigence, qu'on peut se permettre de se contenter de ne rien faire et de laisser les choses se transformer d'elles-mêmes, comme John Cage dit que Confucius le prescrit. Un John Cage qui, sous l'influence du zen, avait renoncé déjà, dans les années cinquante, à manipuler, à imposer forme et sens, laissant place à l'indétermination, visant à être « à la fois clair et ambigu ». Du coup, il demandait aux

16 « Au-delà de l'écriture », Entretien avec Claude Régy par Georges-Arthur Goldschmidt, in *Théâtre/public*, n°66 (Festival d'automne à Paris 1985 et « Le Retour des comédiens »), p. 43.

interprètes une relation à l'œuvre moins *interprétante* (commentaire déjà), et plus exécutante (laisser passer le sens, ne pas le *donner*, ce qui revient à l'imposer. Accepter de ne pas comprendre).

La démarche de Régy va dans cette voie. « Il me semble que la vraie vocation d'un homme de théâtre devrait être de ne pas interrompre ce chemin de l'écriture par la "théâtralité", mais au contraire de l'enrichir avec l'intelligence, avec l'instinct, avec les choses les plus muettes et secrètes qu'on peut écouter en soi, et créer cette communication étrange entre ce qui a précédé l'écriture et ce qui la continue dans l'esprit du lecteur ou du spectateur ». Se contenter de ne pas interrompre. Il semblerait que pour être opérante l'intervention (du metteur en scène, du traducteur) doive être la moins chirurgicale possible et au contraire la plus fluide, la plus effacée, la plus invisible. S'efforçant d'effacer au maximum la représentation théâtrale, la *mise en scène*, en tant qu'« intermédiaire douteux », en tant que « barrière », en tant qu'« objet » opaque, ce que Régy cherche à faire, c'est de faire affleurer toute la puissance de l'imaginaire (quelque chose comme le « langage pur » de Benjamin). Et là, par un tour que connaissent les mystiques, on regagne ce qu'on avait perdu, ou sacrifié : on limite d'un côté la *force* des images, force volontaire, brutalisante, et de l'autre on libère la *puissance* de l'imaginaire : jaillissant des profondeurs. Ce n'est sûrement pas par hasard que, même lorsqu'un texte est écrit directement en français (*Intérieur*, de Maeterlinck), et à plus forte raison s'il ne l'est pas, Régy le fait dire par des voix qui leur donnent une étrangeté : un Miloud Khetib, un Andrzej Seweryn, un Axel Bogouslavsky, ou l'étonnante Muni : on entend à travers ces voix des mots sans familiarité, sans usure, on les entend pour la première fois parce qu'ils sont dits pour la première fois, ils sont rendus étrangers comme ils ne sauraient cesser de l'être, si l'on y songe. Ceci réclame de notre part une attention qui est de l'ordre de la ferveur, une disponibilité spirituelle proche, presque, de la méditation. C'est ce que sent bien Blanchot, à sa manière comme toujours mystérieuse et profonde. C'est à propos des monologues traduits :

Pourquoi les monologues traduits nous paraissent-ils, plus volontiers, silencieux et tournés vers le dedans ? Pour beaucoup de raisons, mais d'abord, c'est qu'ils sont traduits. La traduction, si elle est bonne, apporte avec elle, sans recours à une incohérence factice, le sentiment d'un léger écart entre les mots et ce qu'ils visent, d'une possibilité, pour eux, de se glisser hors de cette forme qu'on leur a donnée pour retourner à leur point de départ, qui est ici la langue originale mais qui symbolise aussi

le fond originel sur lequel sont prélevés les mots à naître d'un langage qui se sépare à peine du vide ¹⁷.

Il me semble que c'est ce grand silence à peine troublé par les mots, cette présence presque tangible du vide, ce langage originel que Régy cherche à convoquer sur scène. « Comme si la langue était », dit Goldschmidt, « une sorte d'espace intérieur où les mots prennent leur forme ». Lui aussi rejoint Blanchot, rejoint Benjamin : « Ce qui doit venir sur scène, c'est cette langue fondamentale dont ils sont issus, qui s'abolit en eux quand on les entend, le « juste avant » des mots, le moment où ils se font et se défont en se prononçant » ¹⁸.

Il s'agit donc, dans toutes ces démarches convergentes, de passer de ce qui est imposé, « autoritaire », à ce qui est à la fois personnel et anonyme. Je voudrais, pour finir, revenir à l'exergue :

Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ?
- C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre.

et évoquer un cas exemplaire de « toujours l'autre », de « deux paroles pour dire une même chose » : le cas de Beckett traducteur de lui-même ou plutôt de son œuvre. Beckett on le sait, s'est astreint à réécrire presque chacune de ses œuvres (sauf les toutes premières), soit de français en anglais (une sorte de loi du retour en ce cas), soit d'anglais en français. Il est ainsi devenu l'auteur d'une œuvre double, ou, pourrait-on dire, « philippine », au sens où l'on parle d'amandes philippines (jumelles ; et l'on apprend avec surprise que ce mot est une déformation de *Vielliebchen* : bien-aimé : la gémellation fruit de l'amour ? du même pour le même ? on pourrait redoubler son amour comme on redouble ses efforts ?). Textes jumeaux, ou même siamois, car ils se tiennent par le titre, parfois (*Watt*, *Molloy* : noms propres, non traduits), et toujours par le nom de l'auteur : ce qui est propre leur est commun. Et trouble de la perception pour le lecteur non averti (même le spécialiste doit exercer sa vigilance) : est-il en train de lire Beckett écrivain, ou Beckett traducteur de l'écrivain Beckett ? Y a-t-il une différence de statut, le rapport de la forme au sens est-il modifié dans une œuvre *première* et dans une œuvre *seconde* ? En dehors des renseignements qu'on peut avoir, le texte lui-même

¹⁷ Maurice Blanchot, « Traduit de... » in *La Part du feu*, Gallimard 1949, p. 184.

¹⁸ Georges-Arthur Goldschmidt, « À l'œuvre de la parole », in *Théâtre/public*, n°66, p. 46.

recèle-t-il des signes de cette différence ? Il n'est pas prévu de répondre ici à ces questions. Mais on a un peu trop vite dit que Beckett était bilingue ; il semblerait bien qu'il n'y ait pas transitivity absolue entre l'anglais et le français pour lui (si nous laissons de côté son rapport à l'italien et à l'allemand). L'anglais est sa langue maternelle, le français une langue apprise par goût, par amour (*Vielliebchen*). Même si par boutade Beckett a affirmé qu'en français on pouvait écrire sans style, il semblerait bien que son rapport au français soit plus joueur, plus enclin à prendre, comme Ionesco et pour des raisons analogues, les mots au pied de la lettre. Rappelons aussi que pour un Irlandais, le rapport à la langue anglaise n'est pas sans ambivalence, cette langue imposée par l'occupant fait fonction de langue paternelle plutôt, elle est du côté de la loi, de l'autorité, de l'ordre établi. Dans ses premières œuvres, Beckett joue non pas avec la langue, mais plutôt *contre* la langue. Dans *More Pricks Than Kicks*, il dénature l'anglais par greffes (il y a d'ailleurs la présence emblématique d'un jardinier). On est en plein Babel. Par l'abondance des noms propres étrangers, des vers latins, des citations de Dante, des mots rares, un univers culturel composite déborde de toutes parts la langue anglaise ou, si l'on préfère, l'enserme, la ligote, la perce de pointes, la comprime, lui ferme des boutons autour de la taille. Nabokov, avec la langue américaine, dans *Ada* par exemple, jouera à des jeux semblables. Voici deux ou trois phrases en proie à cette invasion de l'hétéroclite : «... and I see them in that memorable island, Avalon, Atlantis, Hesperides, Uí Breasail, I don't insist, lapped in the Siamese heaccuity of puffect love, revelling in the most delightful natural surroundings » (« What a Misfortune », p. 131). Si les « natural surroundings » sont « delightful », on est ici dans une dénaturation totale du paysage lexical, la prononciation elle-même fait une intrusion incongrue (« puffect love »), ce qui est source à son tour de « delight », mais de délices perverses. Autre exemple : « James and Hermione, emboldened by the molasses, were trying themselves on before a Regence trumeau » (*ibid.*, p. 130). Le narrateur passe son temps à excuser les personnages (ou plutôt à rejeter le blâme sur eux) pour leurs interventions intempestives :

Tire la chevillette, la bobinette cherra.

Pardon these French expressions, but the creature dreams in French.

(« *A Wet Night* », p. 74)

A divine creature, native of Leipzig, to whom Belacqua, round about the following Epiphany, had occasion to quote the rainfall for December as cooked in the Dublin University Fellows' Garden ejaculated:

« himmisacrakrüzidirkenjesusmariaundjosefundblutigeskreuz! »

Like that, all in one word. The things people come out with sometimes!

Dans les premières œuvres en français au contraire, Beckett joue *avec* la langue. Un bref exemple, dans *Eleutheria* (pièce inédite à ce jour) :

- Qu'est-ce que vous en dites ?
- J'en dis merde. Et remerde.

« Qu'est-ce que vous en dites ? » n'appelle pas, en principe, une réponse de ce type mais plutôt une opinion. Quant à « remerde » c'est un condensé inhabituel de « merde et merde ». « J'en dis merde » est une torsion de la langue. « Remerde » en est une autre. Comme sera plus tard (dans *Oh les beaux jours*) un énoncé tel que : « Fraîche bouchette. Bouchette blémie ». Ni « bouchette », ni « blémie » ne « se disent ». Et pourtant : les voilà dits, et inoubliables.

Quelle est l'autorité qui assigne à Beckett cette tâche de se traduire lui-même ? On peut alléguer les engagements pris (« If I were not bound by contract to the Royal Court Theatre... »), les pressions des éditeurs... Ce qui est sûr, c'est que, loin d'y prendre un plaisir narcissique, Beckett assume ce travail comme une interminable corvée, un pensum sans fin, et qu'il ne cesse de regimber contre l'aiguillon (he « kicks against the pricks »). En 1957, il écrit à Thomas McGreevy : « ...and sick and tired of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all. I mean to leave it to others and try and get on with some work »¹⁹. La même année, à Alan Schneider, à propos de la traduction en anglais de *Fin de partie* : « 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 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... »²⁰.

Non, ce n'est pas un homme ivre de jouissance narcissique qui peut écrire « I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me... ». C'est un homme qui obéit à une contrainte, qui est dans la tâche impossible et nécessaire. L'instance supérieure qui dicte ses volontés, il ne lui donne pas le nom de « langage pur », il lui donne, dans *Molloy*, figure et nom de maître. Et le fidèle serviteur, c'est là un paradoxe, obéit sans amour. Mais il obéit :

¹⁹ Samuel Beckett, lettre citée par Deirdre Bair in *Samuel Beckett, A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 485,

²⁰ *Ibid.*, pp. 485-486.

Et la voix que j'écoute, je n'ai pas eu besoin de Gaber pour me la transmettre. Car elle est en moi, et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été, d'une cause qui n'est pas la mienne, et de remplir patiemment mon rôle jusque dans les dernières amertumes et extrémités, comme je voulais, du temps de mon vouloir, que les autres fissent. Et cela dans la haine de mon maître et le mépris de ses desseins. Comme vous voyez, c'est une voix assez ambiguë et qui n'est pas toujours facile à suivre, dans ses raisonnements et décrets ²¹.

Si l'art, c'est *refaire*, comme dit Vitez, Beckett est entre tous l'artiste. « The end is in the beginning and yet you go on ». Je terminerai en brandissant la parole d'un autre cité par un autre à propos d'un autre. Ceci me paraît approprié sinon adéquat. Il s'agit, dans un texte intitulé « La Parole Vaine », de Blanchot citant Georges Bataille : « Seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine, attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint* ? » ²².

²¹ Samuel Beckett, *Molloy*, Editions de minuit, 1951, p. 204.

²² Cité par Maurice Blanchot in « La Parole Vaine », in *L'Amitié*, p. 149.