

MARTINA DELLA CASA

LE CAS DE SAMUEL BECKETT

Une œuvre translingue : "Imaginez"

ABSTRACT (*The Exemple of Samuel Beckett. A Translingual Work: "Imaginez"*) This paper explores how the notions of "translingualism" and "translingual imagination" (Kellman) can be applied to the understanding of Beckett's bilingual work. To do so, the first part of the paper focuses on the interrelated issues of bilingualism and self-translation within his oeuvre and on the possible uses of the concept of "translingualism" to better define both their nature and their results. The focus is then shifted, in the second and third parts of the article, on *Imagination morte imaginez* and on the English version of this text, *Imagination Dead Imagine*. The purpose of these analyses is to explore one of Beckett's representations of imagination and to underline, through a comparison of the different versions of this short work, its unique translingual nature.

KEYWORDS Samuel Beckett, Imagination, Bilingualism, Self-translation, Translingual work

En 2000, dans *The Translingual Imagination*, Steven G. Kellman place Samuel Beckett parmi ces écrivains « translingues », c'est-à-dire qui écrivent en au moins une langue seconde (2000, ix), qu'il qualifie d'« ambilingues » (*ambilinguals translinguals*). Différemment des « monolingues » (*monolingual translinguals*), c'est-à-dire de ceux qui écrivent en une seule langue seconde, ces écrivains seraient ainsi ceux ayant écrit ou écrivant en au moins deux langues : celle maternelle et une langue seconde (Kellman 2000, 12). Bien que cette catégorie soit très large – ce qui permet à Kellman d'y ranger des auteurs aux parcours extrêmement différents (tels que Giuseppe Ungaretti, Milan Kundera ou Vassilis Alexakis, pour n'en citer que quelques-uns) – et pour cela peu apte à rendre la singularité désormais reconnue de l'immense et systématique travail d'auto-traduction, de l'anglais vers le français ou *vice versa*, mené par Beckett tout au long de sa vie, les notions de « translinguisme » et d'« imagination translingue » qui en sont à la base semblent en revanche pouvoir offrir, si précisées par rapport aux définitions qu'en donne Kellman, des pistes intéressantes pour interroger ultérieurement la nature et les issus de l'écriture bilingue de l'écrivain. Pour essayer de montrer, dans les pages qui suivront, en quoi ces deux notions peuvent être efficaces pour penser l'œuvre de Beckett, il est donc nécessaire d'aborder en première instance précisément la double question du bilinguisme et de l'auto-traduction chez l'écrivain.

De l'écrivain bilingue à l'œuvre bilingue – ou « translingue » ?

En dépit du fait qu'aujourd'hui ces problématiques font l'objet d'un nombre considérable d'études dont il est impossible de rendre compte dans ce cadre¹, au point que Rainier Grutman (2013, 190-192) a récemment souligné la nécessité d'aller au-delà du cas tout à fait unique de Beckett afin d'élargir les horizons théoriques du domaine de l'auto-traduction, ceci n'a pas toujours été le cas. Bien que Ruby Cohn (1961) ait déjà publié un article portant sur Beckett auto-traducteur et que celui-ci ait été suivi par les études publiées dans le *Cahier de l'Herne* consacré à l'écrivain et portant respectivement sur « Le Silence de Babel » (Ostrovsky 1976) et sur Beckett « Écrivain bilingue » (Fletcher 1976), c'est seulement avec la parution dans la seconde moitié des années 80 de l'ouvrage collectif *Beckett Translating/Translating Beckett* (Friedman, Rossman et Sherzer 1987) que le imposant vide critique dénoncé par Raymond Federman, dans une étude publiée dans ce même ouvrage, commence à se remplir de façon consistante (*Ibid.*, 7). Cette publication fut suivie, en 1988, par celle capitale de Brian T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation Into The Status Of The Bilingual Work*, étude ayant marqué une importante étape théorique dans ce domaine. Comme le suggère son titre, cet ouvrage s'intéresse non pas au bilinguisme de l'écrivain (comme l'avait fait Fletcher), mais à celui de l'œuvre (idée déjà introduite par Ostrovsky), en parvenant à analyser, grâce à une étude approfondie du processus d'auto-traduction de l'écrivain, le statut unique atteint par ses œuvres. En interrogeant les diverses versions de ces dernières, Fitch montre que, à l'exception des quelques rares textes n'ayant pas été auto-traduits ou ayant été traduits par quelqu'un d'autre, elles s'avèrent constituées de couples de textes (l'un en anglais et l'autre en français) qui sont à la fois différents et intrinsèquement liés, voire foncièrement incomplets l'un sans l'autre et en même temps présentant des écarts inconciliables. C'est pourquoi ces textes échappent à la dichotomie traditionnelle original/traduction, qui n'est pas applicable dans ce cas en raison des divergences entre les univers fictifs émergeant de chaque version (ou réécriture) d'une même œuvre, œuvre qu'aucune version n'achève mais dont l'existence est dévoilée par, et dépend de cette interaction (Fitch 1988). « L'œuvre est ainsi privée, parce que bilingue, » écrit Bruno Clément dans *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* en confirmant de la sorte cette lecture, « d'un des aspects qui est ordinairement, sans qu'on y prenne garde, les plus rassurants pour le lecteur, celui d'une localisation précise » (1994, 244), idée qu'il précise ainsi :

¹ Outre celles qui seront par la suite citées dans cet article, nous nous limitons à rappeler les études suivantes spécifiquement consacrées au bilinguisme et à l'auto-traduction chez Beckett : Collinge 2000, Oustinoff 2001 et Montini 2007.

L'œuvre ne peut s'identifier ni à une version ni à l'autre ; elle ne saurait non plus être « entre les deux », une sorte de « moyenne », car (toutes les lectures comparées des deux versions le prouvent) les partis pris ici et là sont bien souvent incompatibles ; elle est seulement « ailleurs », chacun des deux textes qu'on a la possibilité de lire et d'interroger constituant une sorte d'ébauche, d'incarnation imparfaite d'une œuvre idéale que toute entreprise de matérialiser corromprait nécessairement (*Ibid.*, 245).

C'est cette délocalisation de l'œuvre au-delà des langues utilisées et des différentes versions qui l'incarnent (au moins partiellement), ce en quoi consiste selon Clément le cœur du « projet » de l'écrivain et le sens d'un bilinguisme, qui se donne comme « fonction de l'œuvre » (*Ibid.*, 237), une fonction visant, conformément au projet esthétique de Beckett, à atteindre cette « littérature du non-mot » qu'il évoque en 1937 dans une lettre adressée à Axel Kaun et portant sur son rapport à sa langue maternelle ainsi qu'à celles étrangères (Beckett in *ibid.*, 239)². De ce point de vue et en gardant ce même déplacement de perspective de l'écrivain à l'œuvre, la notion de « translinguisme », mot que nous proposons d'entendre en son sens le plus étymologique – c'est-à-dire le fait d'aller au-delà de la langue, voire des langues, et l'état qui en résulte –, pourrait donc contribuer à préciser la nature singulière du bilinguisme de l'œuvre de l'écrivain. D'ailleurs, ainsi conçue, cette notion semblerait permettre en même temps, et dans une optique plus générale, de rendre compte également de la nature du processus créatif beckettien qui, comme le souligne bien Gontarski (1995, 190-207), se développe (même au sein d'une seule langue) par des révisions incessantes de ce qui a précédemment été écrit, opération qui se prolonge bien au-delà de la publication des œuvres de l'écrivain, ce qui fait que de chacune d'elles existent non seulement différentes versions, mais aussi différentes éditions. Sans compter que, contrairement à ce que l'on a longuement pu croire, les éditions d'une même œuvre dans les deux langues utilisées par Beckett ne sont pas nécessairement seulement deux, car celles américaines et celles anglaises peuvent différer elles aussi, comme il advient par exemple dans le cas de *Company/Compagnie* (Nugent-Folan 2015, 87-103). Le fait d'utiliser le concept de « translinguisme » pour penser l'œuvre de Beckett pourrait donc permettre de traduire à la fois (1) cette exigence de « dépasser la matérialité tellement arbitraire de la surface du mot » et de tendre vers ces « insondables abîmes de silence » auxquels Beckett fait référence dans sa lettre à Kaun (Beckett in Clément 1994, 239), tendance qui est à la base de son projet d'écrivain et de son évolution dans le temps, (2) le bilinguisme qui caractérise son écriture ainsi que (3) la délocalisation de ses œuvres qui dérive de la poursuite, de version en version, de texte en texte, de ces objectifs.

² Nous citons ici la traduction partielle d'Isabelle Mitrovitsa de cette lettre de Beckett, traduction intégrée dans l'étude de Clément. Pour la version originale de cette lettre en allemand, voir Beckett 1984, 51-54.

Pourtant, comme évoqué plus haut, lorsque Kellman parle de translinguisme, il le fait en introduisant dès le titre de son étude l'idée de l'existence d'une imagination translingue, ce qui dans ce cadre spécifique et selon le sens très littéral que nous proposons d'attribuer à cet adjectif lorsque l'on se réfère à l'œuvre de Beckett, offre elle aussi une clé de lecture qui peut se révéler utile pour questionner ultérieurement l'œuvre (bilingue) de l'écrivain. Pour essayer de le montrer nous nous pencherons d'abord sur un texte très représentatif dans ce contexte, *Imagination morte imaginez*, et ensuite sur le rapport entre ce texte en français et celui en anglais, *Imagination Dead Imagine*. L'objectif étant d'interroger l'une des représentations que Beckett lui-même donne de l'imagination afin de tester dans quelle mesure c'est elle qui en premier lieu pourrait se qualifier de translingue.

Entre écriture et lecture : *Imagination morte imaginez*

C'est en s'inspirant de l'incipit de *All Strange Away*, texte écrit deux ans auparavant mais qui ne sera intégralement publié qu'en 1976 chez Gotham Book Mart (New York)³, que Beckett écrit *Imagination morte imaginez*⁴, qui est publié en 1965 chez Minuit (Paris) et dont la version en anglais paraîtra dans la même année chez Calder and Boyars (Londres)⁵. Si la rédaction de la version française de ce petit texte l'occupe entre 1964 et 1965 pendant plusieurs mois – « 1000 mots, six mois de ratures », écrit Beckett à Avigdor Arika (in Knowlson 1997, 532) –, sa traduction en anglais lui demande en effet bien moins d'effort et se fait avec une « relative facilité » pendant l'été 1965 (Sardin-Damestoy 2002, 252). Par ailleurs, que l'écriture de ces quelques pages ait demandé à Beckett un travail considérable n'est pas surprenant, surtout si l'on considère, d'une part, la complexité de la tâche paradoxale que ce texte se propose d'accomplir et, de l'autre, le processus de réduction de l'écriture à cet « imminimisable minime minimum » (Beckett 1991, 10) dont il s'agira dans *Cap au pire*, processus dans lequel il s'engage de façon systématique à partir de la fin des années 60 et dont *Imagination morte imaginez* est, de façon cohérente avec les propos exprimés dès son titre et avec les autres textes recueillis dans *Têtes-Mortes*, déjà un exemple parfait.

³ Ce texte, qui n'a jamais été traduit en français et a été repris en 1978 dans le n° 3 du *Journal of Beckett Studies* et ensuite publié l'année suivante chez Calder (Londres) pour être enfin recueilli en 1995 dans *The Complete Short Prose* (New York, Grove), s'ouvre avec un incipit qui deviendra le titre de celui dont il s'agit ici : « *Imagination dead imagine.* » (Beckett 1995, 169). Cet incipit constitue un des motifs principaux autour desquels *All Strange Away* se structure. À propos de ce texte voir Ruby Cohn, 2001, 286-289.

⁴ Ce texte sera ensuite recueilli, en 1967 puis en 1972, dans *Têtes-Mortes* (Paris, Minuit).

⁵ Cette version sera ensuite reprise en 1995 dans *The Complete Short Prose* (New York, Grove), qui est l'édition à laquelle nous faisons référence.

Comme le souligne bien Hansford dans son analyse du rôle de l'imagination dans ce texte, afin de parvenir à l'imaginer morte, ce dernier non seulement se structure de manière dialogique, à savoir en établissant à partir de son titre un dialogue entre le narrateur et une deuxième personne qui participe pleinement à l'accomplissement de cet objectif et sur laquelle nous reviendrons, mais présente aussi l'imagination comme une réalité décentrée, à la fois interne et externe par rapport au narrateur ainsi qu'à cette deuxième personne à laquelle il s'adresse : elle est un univers intérieur et en même temps un espace à découvrir de l'extérieur, mouvement qui alimente cette même imagination dont le texte met en scène la mort (Hansford 1993, 146-166). Bien conscient de la difficulté de cette opération, le narrateur la met en évidence dès l'incipit du texte en rapportant les considérations autant ironiques que sceptiques de son interlocuteur : « Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez. Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu'à toute blanche dans la blancheur la ronde » (Beckett 1972, 51). Par ces quelques mots, la voix d'*Imagination morte imaginez* introduit de manière extrêmement synthétique l'enjeu autour duquel se structure le texte et jette les bases nécessaires pour parvenir à y faire face, à savoir l'effacement instantané de tout ce qui pourrait alimenter le travail de l'imagination (« Iles, eaux, azur, verdure ») et qui pour cela doit disparaître et rester non-dit. Seule l'exécution de cette opération initiale de suppression d'images et de mots, peut en effet permettre l'émergence de cette ronde « toute blanche » perdue dans la blancheur qui est à la fois un produit de l'imagination et la figuration beckettienne de la mort de cette dernière.

C'est ce « petit édifice d'un repérage toujours (...) aléatoire, sa blancheur se fondant dans l'environnante » (*Ibid.*, 55), que la voix du texte invite à explorer et à imaginer, en exhortant à y rentrer, à le mesurer, à en sortir pour y rentrer à nouveau, tout en délivrant une description minutieuse. Le narrateur présente la ronde comme un lieu clos et géométrique dans lequel se succèdent rythmiquement des variations parallèles de lumière et de température, allant de la blancheur totale et de la chaleur jusqu'au noir absolu et au degré zéro, avec des « pauses aux paliers intermédiaires » pendant lesquelles tous les éléments qui la composent frémissent : « sol, mur, voûte et corps » (*Ibid.*, 54). Le petit édifice abrite en effet un homme et une femme, « [n]i gras ni maigres, ni grands, ni petits » (*Ibid.*, 56), accroupis chacun dans un des deux demi-cercles qui la composent et dont le « corps blanc » se confond avec la couleur du sol, exception faite pour leurs « yeux gauches », des yeux « béants bien au-delà des possibilités humaines » et d'un « [b]leu pâle aigu » (*Ibid.*), qui régulièrement s'écarquillent puis se referment. Plus qu'une imagination morte ce texte donne à voir une imagination en train de mourir et dont « la vie s'achève », ou qui est censée s'achever, avec la fin du texte, lorsqu'il n'est « plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur » (*Ibid.*, 57), mais aussi lorsque le risque de tomber dans le « giron de la fiction traditionnelle » et la tentation de « faire agir » (Weisser 2013, 515) les deux personnages « restés tranquilles au fort de cet orage » (Beckett 1972,

57), de cette intrusion dans leur petit monde, deviennent trop grands, obligeant le narrateur à se taire précisément quand l'on pourrait commencer à imaginer « ce qu'ils font » (*Ibid.*), pour le dire avec les mots qui clôturent le texte.

D'ailleurs, non seulement ces deux êtres humains ne sont pas morts, mais ils s'efforcent de faire semblant de dormir pour ne pas être aperçus par le regard qui les chasse, comme le suggère le narrateur lorsqu'il admet l'existence de « mille petits signes trop longs à imaginer, qu'ils ne dorment pas. Faites seulement ah à peine, dans ce silence, et dans l'instant même pour l'œil de proie l'infime tressaillement aussitôt réprimé » (*Ibid.*). De cette remarque, il émerge, d'une part, une veine sadique qui n'est pas étrangère à Beckett (Grossman 2004, 53-60; Gesvret 2010, 125) et qui trouve ici son origine dans les propos du narrateur et du texte lui-même, propos qui impliquent d'éliminer tout résidu possible de vie au sein de ce microcosme dont les équilibres sont par ailleurs déjà menacés par la simple « inspection » (Beckett 1972, 56) de son intérieur, et, de l'autre, la claire tentative de la part des êtres qui le peuplent d'échapper à ces menaces. Ce petit texte se donne ainsi comme une mise en scène de la mort de l'imagination orchestrée par l'imagination elle-même et en même temps comme une figuration des effets du travail de l'esprit au sein de son monde, à savoir de ce « calme blanc » (*Ibid.*) que l'esprit perturbe avec ses incursions. Bien que cela ne soit pas précisé, on peut ainsi aisément imaginer dans ce contexte que les secousses que subit ce petit édifice dépendent précisément de l'intervention de ce dernier dans son univers : « Retrouvé par miracle après quelle absence dans des déserts parfaits il n'est déjà plus tout à fait le même, à ce point de vue, mais il n'en est pas d'autre. Extérieurement tout resté inchangé (...). Mais entrez et c'est le calme plus bref et jamais deux fois le même tumulte. » (*Ibid.*, 55) Et si les « tumultes » ou les « orages » qui agitent la ronde ne sont jamais les mêmes, c'est non seulement à cause de sa nature changeante et de ses équilibres fragiles, mais aussi parce que les instances susceptibles d'en perturber les rythmes sont multiples, comme l'indique la structure même de la narration.

Par la mise en place du dialogue entre le narrateur et ce « vous » non identifié qui le défie d'imaginer l'imagination morte, voire de la tuer, il se produit dès la première phrase du texte une scission de l'instance créatrice (et, dans ce cas, dé-créatrice aussi) en la voix qui donne à voir ce monde plongé dans la blancheur et en cet « autre », comme l'appellerait le narrateur de *Compagnie* (Beckett 1985, 8), qui est censé l'explorer sous le guide du narrateur. Tout comme dans ce texte plus tardif (Della Casa 2017) on peut reconnaître dans cette figure textuelle, incarnée ici par la seconde personne à laquelle la voix s'adresse, à la fois l'auteur (Hansford 1993, 156) et le lecteur du texte (Brienza 1982), celui que l'impératif du titre convie à participer aux enjeux impliqués par défi posé au narrateur, en l'aspirant de la sorte au sein de la fiction qu'*Imagination morte imaginez* met en place et en faisant en même temps le double du

narrateur et le co-auteur du micro-univers fictif que ce dernier peint⁶. Le nombre potentiel d'irruptions dans ce monde représentant simultanément l'imagination de l'écrivain et celle de son lecteur – d'où la localisation indéterminée de cet espace qui s'avère être aussi bien intérieur qu'extérieur tant à l'un qu'à l'autre – s'avère ainsi multiplié à l'infini. Ce qui reconduit à la question de l'auto-traduction et invite à se demander, sur la base de l'idée que toute traduction est « un mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture » (Meschonnic 1999, 177) que se passe-t-il dans le cas de ce texte lorsque son auteur, son traducteur et par conséquent son lecteur parviennent à coïncider ?

Un monde à l'épreuve de l'auto-traduction

La question pourrait aussi se poser autrement : comment l'auto-traduction d'*Imagination morte imaginez*, conçue à la fois en tant que forme de lecture et comme (ré)écriture, peut-elle nous renseigner sur ce que ce texte, nous délivrant de façon patente une réflexion meta-narrative sur l'écriture aussi bien que sur la lecture, nous dit du processus créatif et de la nature de l'œuvre de l'écrivain ? Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous nous arrêterons dans ce contexte sur un choix de trois exemples, dont le premier nous remmène encore une fois au début du texte :

Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade,
une éternité, **taisez**. Jusqu'à toute blanche
dans la blancheur la ronde. (Beckett 1972,
51: c'est nous qui soulignons)

Islands, waters, azure, verdure, one glimpse
and vanished, endlessly, **omit**. Till all white in
the whiteness the rotunda. (Beckett 1995,
182: c'est nous qui soulignons)⁷

Le dossier génétique établi par Sardin-Damestoy (Sardin-Damestoy (2002, 253), montre que Beckett avait initialement traduit l'impératif « taisez » avec l'injonction en anglais « leave unsaid » (« laissez non-dit »), et que c'est seulement dans une troisième version de sa traduction qu'il opte pour le choix, resté définitif, de l'impératif anglais « omit » (« omettez »). Outre le changement de ton entre une version et l'autre dont témoigne ce passage (Guest 2000, 125), il semble important de remarquer que le choix du verbe anglais « omit » pour traduire le verbe « taire » produit un glissement qui marque un changement important dans ce contexte puisque touchant tant à la nature qu'aux objets du travail de l'imagination. Bien que cette décision ait pu

⁶ De cette superposition en témoigne clairement une des versions dactylographes de ce texte, qui atteste que Beckett avait initialement envisagé une intervention de la première personne, un « je » qui aurait incarné à la fois son narrateur et son auteur ainsi que le lecteur auquel le premier s'adresse : « Nulle part signe de vie, dites vous, (dis-je), pah ». Voir à ce propos Sardin-Damestoy 2002, 252.

⁷ Ne présentant pas de différences avec celle anglaise, nous nous limitons ici à citer l'édition américaine d'*Imagination Dead Imagine*, qui a été recueillie dans *The Complete Short Prose* (Grove Press).

être déterminée par la volonté de rendre l'impératif anglais plus incisif par rapport aux premières versions de la traduction, cela n'empêche pas que le choix du verbe « omettre » diminue considérablement dans la version en anglais la dimension du *dire* qui est impliquée, quoique négativement, dans celle française par le verbe « taire » et ceci en faveur de celle du *voir* précédemment établie dans la même phrase (« fixez, pff, muscade »/« one glimpse and vanished »). Simultanément, la dimension verbale des objets auxquels ces impératifs se rapportent diminue dans la version anglaise du texte et leur consistance visuelle se retrouve en revanche renforcée. Cette variation semble ainsi cohérente avec le fait que ces éléments (« Iles, eaux, azur, verdure ») ont été en réalité déjà « dits » dans la version française, où la dimension verbale du travail de l'imagination va de paire avec celle visuelle, et seraient donc plutôt à « omettre » dans le texte en anglais, où en revanche c'est celle visuelle qui est mise en avant. En outre, il s'agit d'éléments qui évoquent un paysage côtier et verdoyant qui rappelle ceux irlandais, ce qui pourrait également contribuer à justifier le caractère plus concret de ces images dans la version anglaise et à expliquer ce petit, mais significatif, changement opéré par Beckett dans le passage d'une version à l'autre, d'une langue à l'autre, voire d'un imaginaire à l'autre. Sans compter qu'en ce sens, cette variation peut aussi se lire comme le résultat de cette posture cibliste (Ladmiral 2014 ; Sardin-Damestoy 2002, 34-38) que l'écrivain n'hésite pas à assumer (même si jamais de manière unilatérale et en fonction des textes) lors du processus d'auto-traduction, comme en témoignent d'autres choix faits lors de la traduction en anglais d'*Imagination morte imaginez*, tels que ceux relatifs aux mensurations de la ronde :

Diamètre **80 centimètres**, même distance
du sol au sommet de la voûte. (Beckett 1972,
51: c'est nous qui soulignons)

Diameter **three feet**, three feet from ground
to summit of the vault. (Beckett 1995, 182:
c'est nous qui soulignons)

Le passage des centimètres aux pieds, au-delà d'impliquer un léger changement dans les dimensions de l'édifice dû à l'arrondissement au chiffre supérieur dans la version anglaise, souligne l'évidente volonté de se rapprocher du lecteur anglophone, besoin invoqué par le texte lui-même, qui au-delà de lui demander une lecture active et de lui attribuer un rôle de premier plan dans le développement de ce processus (dé)créateur qu'il met en scène, l'entraîne aussi dans la fiction elle-même en en faisant de la sorte un vrai *lector in fabula*, pour reprendre la désormais célèbre formule d'Umberto Eco (1979). À côté de l'extrême importance accordée au lecteur par Beckett à partir des titres de ses œuvres (Touret 2001), ce choix cibliste acquiert ainsi une relevance particulière et strictement liée à une conception de la lecture comme activité créatrice et comme écho indispensable à l'activité d'écriture menée par l'auteur. Ce qui invite à se focaliser sur un aspect de ce travail d'auto-traduction de Beckett qui reste encore peu exploré, en raison de l'attention majeure portée généralement par la critique sur l'auto-traduction comme moment de (ré)écriture plutôt que de lecture, afin de

mesurer ce que les différentes versions de ses textes nous disent à la fois du rôle du lecteur et de la posture traductive de Beckett. À ce propos et dans ce contexte spécifique, il existe un autre passage singulièrement révélateur :

Suit dans l'ordre des fréquences la chute ou montée avec temps d'arrêt plus ou moins longs dans ce gris fiévreux, sans qu'à aucun moment le mouvement soit renversé. **N'empêche qu'une fois l'équilibre rompu, celui du haut comme celui du bas, le passage au suivant est variable à l'infini.** Mais quels qu'en soient les hasards, le retour tôt ou tard au calme temporaire semble assuré, pour le moment dans le noir ou la grande blancheur, avec température afférente, **monde à l'épreuve encore** de la convulsion sans trêve. (Beckett 1972, 54-55: c'est nous qui soulignons)

Next most frequent is the fall or rise with pauses of varying length in these feverish greys, without at any moment reversal of the movement. <> But whatever its uncertainties the return sooner or later to a temporary calm seems assured, for the moment, in the black dark or in the great whiteness, with attendant temperature, world **still proof** against enduring tumult. (Beckett 1995, 183-184: c'est nous qui soulignons)

Dans la version anglaise, Beckett omet une phrase entière d'*Imagination morte imaginez* et il s'agit précisément de celle dans laquelle le narrateur fait référence à la rupture de l'équilibre de changements rythmiques qui se succèdent dans la ronde, rupture susceptible de rendre ce petit monde « variable à l'infini », dit-il. Dans le cadre de ce texte, l'omission de cette phrase dans la version anglaise semble ainsi renforcer l'idée que c'est l'écriture et, parallèlement, la lecture de la première version, conçues comme des vraies incursions dans cet univers plongé dans la blancheur (l'imagination) et dans le petit édifice qui y est perdu (la fiction), qui produisent ce bouleversement originaire et secouent le calme de la ronde. Des incursions après lesquelles « le retour (...) au calme temporaire semble assuré », au moins jusqu'à de nouvelles irrptions, c'est-à-dire jusqu'à de nouvelles opérations d'écriture et de lecture, y compris celle traductive. En ce sens, l'omission dans la version anglaise paraît indiquer justement qu'*Imagination Dead Imagine* incarnerait une des possibles variations ultérieures de cet univers dont parle le narrateur français, idée qui semble être renforcée par le changement concernant la façon dont les narrateurs des deux textes définissent cet univers : « monde à l'épreuve encore de la convulsion sans trêve » / « world still proof against enduring tumult ». Le monde éprouvé d'*Imagination morte imaginez* devient, dans *Imagination Dead Imagine*, un monde qui a survécu (« still proof ») à cette « convulsion sans trêve » dont parle le narrateur français, celle procurée par l'acte d'écriture et parallèlement par celui lecture. Les variations concernant ce passage témoignent ainsi, d'une part, de la cohérence entre les deux versions de cette micro-œuvre et du prolongement de l'acte créateur lors de la traduction en anglais du texte français, tandis que de l'autre elles appellent une continuité de la lecture. Ces divergences semblent en effet attester que, pour sa nature, le projet bilingue de Beckett

requiert un lecteur qui soit lui-même bilingue et qui, en tant que tel, puisse faire l'expérience de la lecture des différentes versions des ces œuvres (voire de la relecture ces dernières) et des changements concernant les univers fictifs que chacun de ces textes engendre précisément grâce à sa collaboration (Fitch 1988, 123). D'ailleurs, l'existence de ce lecteur bilingue non seulement résulte, dans le cas de ces textes, indispensable pour en faire une expérience plus complète et comprenant également celle du silence qui sépare les deux lectures, mais semble aussi postulée par l'interaction entre ces différentes versions de cette petite œuvre, ce qui est sans doute le reflet du fait que le processus d'auto-traduction fait de l'écrivain en premier l'incarnation par excellence de cette figure.

Imagination morte imagine/Imagination Dead Imagine nous donne à lire et à voir une représentation de l'imagination qui demande, pour être pleinement saisie, de faire l'expérience de la lecture de ces deux textes, mais aussi et surtout celle de l'espace qui à la fois les partage et les relie, une « pause » (Beckett 1972, 53) qui se donne comme la version beckettienne de ces « grands silences noirs dans la 7^e Symphonie de Beethoven » (Beckett in Clément 1994, 239) dont Beckett envisage, dans sa lettre de 1937, la transposition en littérature. L'imagination, telle que l'écrivain la présente dans ces textes, s'offre au lecteur comme un espace « translingue » qui se constitue, change et se précise dans le passage d'une langue à l'autre, mais dont l'essence demeure au-delà de la langue, dans une suspension sublime de mots, de sons, d'images que, si ce n'était pour ce travail bilingue d'écriture, seulement le « noir fermé » (*Ibid.*, 54) d'un écran ou d'un plateau, voire l'« éclat blanc » (Beckett 1972, 52) d'une toile ou d'une page (encore) sans traces, pourrait donner à imaginer.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S. 1965. *Imagination Dead Imagine*. Londres: Calder and Boyars.
— 1965. *Imagination Dead Imagine*. In *The Complete Short Prose*, édition établie par Stan E. Gontarsky, 182-185. New York: Grove Press.
— (1965) 1972. *Imagination morte imaginez*. In *Têtes-mortes*, 49-57. Paris: Minuit.
— (1976) 1995. *All Strange Away*. In *The Complete Short Prose*, édition établie par Stan E. Gontarsky, 169-181. New York: Grove Press.
— (1980) 1985. *Compagnie*. Paris: Minuit.
— 1984. *Disjecta*, Édition établie par Ruby Cohn. New York: Grove Press.
— 1991. *Cap au pire*. Traduit par Edith Fournier. Paris: Minuit.
BRIENZA, S. 1982. "Imagination Dead Imagine: The Microcosm of the Mind". *Journal of Beckett Studies* 8: 59-74. URL: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Brienza.htm>. Florida State University. Consulté le 30/04/2017.
CLÉMENT, B. 1994. *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Seuil.
COHN, R. 1961. "Samuel Beckett self-translator". *PMLA* 76 (5): 613-621.
— 2005. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- COLLINGE, L. 2000. *Beckett traduit Beckett. De Malone Meurt à Malone dies, l'imaginaire en traduction*. Genève: Droz.
- DELLA CASA, M. 2017. "Writing and translating the self. Samuel Beckett and the Case of *Company/Compagnie*". *B.A.Q. British and American Studies* 23: 17-25.
- ECO, U. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan: Bompiani.
- FITCH, B. T. 1988. *Beckett and Babel: An Investigation Into The Status of the Bilingual Work*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- FLETCHER, J. 1976. "Écrivain bilingue", In *Cahier de l'Herne. Beckett*, édition établie par Tom Bishop et Raymond Federman, 212-218. Paris : L'Herne.
- FRIEDMAN A. W, C. ROSSMAN ET D. SHERZER (éds.). 1987. *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- GESVRET, G. 2010. "Le minimalisme saturé d'Imagination morte imaginez de Samuel Beckett". *Alea* 12: 123-238.
- GONTARSKY, S. E. 1995. "Editing Beckett". *Twentieth Century Literature* 40: 190-207.
- GROSSMANN, É. 2004. *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*. Paris: Minuit.
- GRUTMAN, R. 2013. "Beckett and Beyond. Putting Self-Translation in perspective". *Orbis literarum* 68 (3): 188-206.
- GUEST, H. "Samuel Beckett (1906-1989)". In *Encyclopedia of Literary Translation into English*, édition établie par Olive Class, 122-126, vol. I: A-L. Londres, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- HANSFORD, J. (1982) 1993. "Imagination dead imagine: the imagination and its context". In *The Beckett Studies Reader*, études réunies par Stan E. Gonstarky, 146-166. Gainesville: University Press of Florida.
- KELLMAN, S. G. 2000. *The Translingual Imagination*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- KNOWLSON, J. (1996) 1997. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- LADMIRAL, J.-R. 2014. *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*. Paris: Les Belles Lettres.
- MESCHONNIC, H. 1999. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MONTINI, C. 2007. « La bataille du soliloque ». Genèse de la poétique Bilingue de Samuel Beckett, Amsterdam, New York: Rodopi.
- NUGENT-FOLAN, G. 2015. "Alternative *Compagnie*: Textual Variants in Beckett's *Compagnie/Company*". *Journal of Beckett Studies* 24 (1): 87-103.
- OSTROVSKY, E. 1976. "Le Silence de Babel". In *Cahier de l'Herne. Beckett*, édition établie par Tom Bishop et Raymond Federman, 206-211. Paris : L'Herne.
- OUSTINOFF, M. 2001. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris: L'Harmattan.
- SARDIN-DAMESTOY, P. 2002. *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement »*. Arras : Artois Presses Université.
- TOURET, M. 2000. "Oh les beaux titres". In *Samuel Beckett: Endlessness In The Year 2000/Samuel Beckett: Fin sans Fin en l'an 2000*, édition établie par Anjela Moorjani Carola Veit, 221-227. Amsterdam, New York : Rodopi.