MAL VU MAL DIT / *ILL SEEN ILL SAID* : MAL TRADUIT / ILL TRANSLATED ?

Helen ASTBURY
Université Charles-de-Gaulle, Lille III, France

Abstract : This articles studies the French version of *Mal vu mal dit* and the English self-translation, *Ill Seen Ill Said*, in order to ascertain to what extent some aspects of the text written in French, a foreign language for Beckett, are maintained when the text is re-written in the author's mother tongue. Which of these will be as "ill said" in both languages? What strategies does the self-translator adopt in order to keep the "ill said" of the title? Is it a question of "ill" translating the text?

Dès la fin des années 1940, dans l'un de ses premiers écrits longs en français, Samuel Beckett fait dire à son narrateur francophone au patronyme irlandais, Malone, qu'il s'exprimerait différemment s'il ignorait encore mieux le « génie de votre langue » (46), du français. Quelques années plus tard, alors que, pour la première fois, il traduit seul du français à l'anglais,[1] Beckett supprime tout simplement la référence à l'ignorance du génie de la langue. Cette suppression, qui pourrait être l'œuvre d'un traducteur « kleptomane », ne choque pas de la part d'un autotraducteur, et semble de surcroît légitime de la part d'un autotraducteur qui traduit d'une langue étrangère vers sa langue maternelle. Dès lors, l'on peut s'interroger sur la décision de l'auteur d'écrire la majeure partie de son œuvre en français, c'est-à-dire dans une langue étrangère qu'il

[1] Beckett avait déjà traduit le premier roman de la trilogie dont *Malone meurt* est le deuxième tome, en anglais, mais en collaboration avec le poète sud-africain, Patrick Bowles.

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

dit ici ne pas maîtriser, et poser la question de la « qualité » de ses autotraductions. De quelle langue s'agit-il lorsque Beckett évoque son ignorance du génie de la langue dans *Malone meurt* ? S'agit-il uniquement de la langue française (auquel cas l'on peut imaginer une différence non négligeable entre la version française de ses textes, et leur traduction en anglais), ou vise-t-il une ignorance plus universelle de *la* langue ? Interrogé au sujet de la différence entre son œuvre de celle de Joyce, Beckett répondit que Joyce écrivait dans l'omniscience et l'omnipotence, et que lui, au contraire, travaillait dans l'impossibilité de savoir, l'impossibilité de pouvoir. Le choix d'une langue étrangère, qu'on ne maîtrise jamais à la même enseigne que sa langue maternelle, s'imposait donc pour Beckett, mais dut paradoxalement lui sembler une solution de facilité. D'où peut-être sa décision, une fois sa première trilogie romanesque rédigée en langue française, de la traduire en anglais, en tentant, comme il avait rêvé de le faire dans la célèbre lettre allemande[2], de mettre à mal sa langue maternelle. D'où également notre présente étude du court texte *Mal vu mal dit* (1981), et de sa traduction anglaise, parue la même année, dans le but de déterminer à quel point l'autotraduction en anglais peut « mal traduire », là où la version originale, en français, avait déjà « mal dit ».

Si le titre de ce texte résume bien tout le programme de l'écriture beckettienne, ce n'est ni la première, ni la dernière fois que son œuvre souligne l'inadéquation entre le langage en tant qu'outil et ce que celui-ci tente d'exprimer. Déjà *L'Innommable*, le troisième roman de la première trilogie, faisait état des défaillances de la langue pour « dire » le narrateur : « ce sont des mots, il n'y a que ça, […] ils vont s'arrêter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, ce sera le silence, […] il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent » (212-3). Dans *Mal vu mal dit*, ce n'est plus simplement le mal de dire

[2] « J'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne – et comme je le ferai ». B. Clément, *L'Oeuvre sans qualités*, Paris, Seuil, 1994, p. 239.

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

qui est au cœur du texte mais bien l'articulation entre le (mal) vu et le (mal) dit. Le texte pose à plusieurs reprises les questions « Comment dire ? » et « Comment mal dire ? », soulignant la difficulté langagière, mais ici, et à la différence de certains textes antérieurs, cette difficulté est plus mise en œuvre que mise en évidence. Beckett atteint ici l'équivalence entre forme et fond qu'il admirait tant chez Joyce, dont il avait dit, dès 1928, dans un article consacré à *Finnegans Wake*, que « form *is* content, content *is* form ».[3]

En effet, ce texte *mal*mène la langue française comme rarement ailleurs chez Beckett. Auteur et autotraducteur depuis trente ans au moment de la rédaction (et de la traduction) de *Mal vu mal dit*, Beckett n'a plus, en 1981, ni besoin ni envie d'attirer l'attention du lecteur sur les bizarreries de sa langue d'adoption comme il avait pu le faire dans la traduction française de *Murphy* : « Le lit, la cuisinière et l'unique armoire, tous, quoiqu'il n'y eût que le lit qui fût masculin, étaient très grands » (51). Mais la surprise provoquée par ces bizarreries ne disparaît jamais. Le regard porté sur la langue étrangère reste toujours légèrement décalé, notamment en ce qui concerne les clichés et les expressions figées.

La critique désapprouve l'utilisation abusive de lieux communs dans les textes littéraires, mais chez Beckett, ce « mal dit » de la langue, le cliché, a un statut privilégié.[4] De plus, Beckett ne se contente pas de multiplier les lieux communs dans ses textes. Nancy Huston décrit très judicieusement Beckett comme « explorateur intrépide et désopilant des lieux communs. Car dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques »[5].

---

[3] « La forme *est* le fond, le fond *est* la forme » (nous traduisons). Samuel Beckett, « Dante… Bruno. Vico… Joyce », *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, New York, Grove, 1984, p. 27.

[4] A ce propos, voir Christopher Ricks, *Beckett's Dying Words*, Oxford, OUP, 1993, p. 62-78.

[5] N. Huston, « Le masque et la plume » (p. 15-27) in *Cahiers Charles V*, n°. 27, décembre 1999, 23. Nancy Huston est d'autant mieux qualifiée pour en

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

Dans *Mal vu mal dit*, Beckett fait plus qu'explorer les clichés. Ici, les clichés sont défigurés et détournés (mal dits) pour jeter le discrédit sur la langue, et dire (tant bien que mal) qu'elle ne saura jamais mieux dire que mal.

Dans *Mal vu mal dit*, ce sont deux catégories de cliché qui sont privilégiées pour ce (mauvais) traitement : ceux qui, justement, concernent la langue ; et ceux qui pourraient être accusés de trop bien dire, avant d'être déformés par Beckett. Les clichés qui relèvent du langage sont les suivants : « le fin mot de l'histoire », « ne pas dire un traître mot », « soit dit en passant ». La déformation qu'ils subissent est-elle liée à ce que Beckett considère être l'étrangeté de la langue française, ou sont-ils aussi mal traduits en anglais ?

Le mot « fin » est l'un de ces mots auxquels on ne s'attend pas de la part d'un personnage beckettien, à l'instar de Clov dont, dans *Fin de partie*, la première réplique est la suivante : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (15). Tout personnage beckettien craint de ne jamais connaître le fin mot de l'histoire, le mot qui mettrait fin aux mots. Cette crainte est particulièrement bien rendue dans cet extrait de *Mal vu mal dit*, au détour d'un cliché détourné : « Elle qui sait qui craque. Et dans ses profondeurs qui sait le fin mot enfin. Le mot fin » (43). L'incertitude est renforcée par « qui sait » répété deux fois en deux phrases, ainsi que par la conjonction qui ouvre la phrase suivante : « *Mais* cette nuit la chaise » (43, nous soulignons). L'expression dit tout le mal que le narrateur pense du langage. Mais elle le dit mal aussi. Ce jeu de mal-dire sera inévitablement perdu dans la traduction anglaise. En effet, aucune expression anglaise ne permet un jeu de mots équivalent. Beckett choisit donc une image plus concrète, et mieux dite: « And in its depths who knows the key. The key to close » (34-5).

Toujours d'après le narrateur de *Mal vu mal dit*, la langue ne fait que le trahir, et ne dit pas un traître mot de la possibilité de mettre fin à son supplice dans la langue : « La tête trahit les traîtres

---

parler, étant romancière canadienne anglophone, ayant fait, elle aussi, l'expérience de « perdre le nord » en devenant écrivain de langue française.

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

yeux et le traître mot leurs trahisons » (61). Le narrateur se dit trahi par la langue ; le traducteur saura-t-il aussi mal dire cette trahison ? Selon l'adage de *traduttore, tradittore*, le destin du traducteur est de trahir l'auteur. L'autotraducteur n'est lui non plus à l'abri, car la langue anglaise permet de dire la trahison, mais non pas de mal la dire, en défigurant l'expression : « The mind betrays the treacherous eyes and the treacherous word their treacheries » (48).

Le narrateur beckettien se résout à ne pas être déçu par les trahisons de la langue : il est méfiant devant chaque manifestation langagière, aussi minime soit-elle. La remarque la plus anodine ne peut même plus être « soit dit en passant » sans être questionnée : « Mais méfiance. Quelle essence au fait soit enquis en passant. Va tant qu'à faire pour l'ébène » (51). Ce que dit la langue est discutable (soit enquis en passant), à prendre avec méfiance (Mais méfiance), et imprécis (tant qu'à faire).

Ces trois lieux communs détournés permettent à Beckett de « mal dire » en français, car ils disent mal des expressions liées, justement, au dire. Mais ce jeu que joue Beckett avec les lieux communs de la langue française ne s'arrête pas là. D'autres expressions qui concernent plus le « mal » que le « dire », sont également mises à contribution par Beckett pour atteindre le « mal dit » du titre. Il est rare, chez Beckett, de rencontrer les mots « bonheur » ou « joie » sans qu'ils soient teintés d'ironie, comme, par exemple, dans *Oh les beaux jours*, (*Happy Days*, en anglais). Dans *Mal vu mal dit*, Beckett s'amuse à détourner des expressions « heureuses », pour leur faire dire du mal. Cette tendance se révèle également dans les hésitations du narrateur, qui, à plusieurs reprises, se corrige pour remplacer un mot à la connotation positive par un mot plus neutre. Ainsi, s'il commence à dire que la femme décrite dans le texte aime errer, il ne tarde pas à se reprendre : « Elle qui aime – elle qui ne sait plus qu'errer » (9). De la même façon, aussitôt ébauchée, la suggestion que l'œil serait rassasié, et n'aurait plus besoin de chercher à voir, est retirée : « Puis assouvi – puis assoupi sous sa paupière » (27), comme si le mot positif n'avait été prononcé que par le glissement d'une consonne. Ici, l'autotraduction en anglais

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

ne maintient pas l'ambiguïté : « Then glutted – then torpid under its lid » (23).

L'autotraducteur n'est pas toujours aussi dépourvu de moyens lorsqu'il s'agit de traduire en anglais tout en détournant les expressions heureuses du texte français. Beckett semble avoir été résolu à éliminer toute suggestion positive de son texte, car ce sont des expressions qui n'ont à voir avec le bonheur que par un jeu de langage comme « à cœur joie » et « au petit bonheur la chance » qui se retrouvent ici détournées. En français, « au petit bonheur » devient « Quelques gouttes au petit malheur et c'est la strangurie » (66). Pour une fois, le dictionnaire bilingue, qui propose comme traduction de « au petit bonheur » « haphazardly » offre une porte de sortie à Beckett, qui crée le mot-valise « mishaphazardly » à partir de « haphazardly » et « mishap » (malchance). La traduction anglaise est donc la suivante : « A few drops mishapazard. Then strangury » (52).

La déformation de l'expression « à cœur joie » ne connaît pas le même sort, en grande partie parce qu'elle est utilisée dans une phrase avec un jeu de mots fondamental pour le texte français. *Mal vu mal dit* s'acharne à voir et à dire une femme, parfois décrite comme « la folle du logis », la femme démente qui habite la demeure décrite *ou* l'imagination de l'écrivain, d'après d'expression de Malebranche, devenue expression consacrée ? Aucune traduction en anglais ne permet de maintenir cette ambiguïté, et Beckett se voit obligé de trancher. Ainsi, « La folle du logis s'en donne à cœur chagrin » (21) devient « Imagination at wit's end spreads its sad wings » (17). La traduction est ingénieuse, mais le jeu de mal dire l'expression, transformant de la sorte la joie en chagrin, est perdu.

Ainsi le jeu de mal dire peut donc transformer la joie en chagrin et le bien en mal. Mais Beckett ne s'arrête pas là : le texte français s'amuse également à transformer des expressions afin que tout aille aussi de mal en pis. De nouveau, les hésitations du narrateur confirment cette tendance, et transforment le doute en désespoir : « En ce cas c'est à douter certaines – à désespérer certaines nuits qu'elle parvienne jamais jusqu'au dernier » (58). De

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

la même façon, si, pour le jardinier, les mauvaises herbes sont toujours une mauvaise nouvelle, Beckett imagine bien pire : « L'herbe la plus mauvaise s'y fait toujours plus rare » (9). La traduction anglaise pour « mauvaise herbe », « weed » n'offre pas les mêmes possibilités. Comme conscient de cette « perte », Beckett cherche tout de même à en faire un peu plus qu'une simple traduction littérale, et fait appel à la mémoire collective en évoquant un vers de Shakespeare: dans *Ill Seen Ill Said*, « Even scanter than the rankest weed » (8), n'est pas sans rappeler la réplique de Gardiner dans *Henry VIII* : « He's a rank weed, Sir Thomas, / And we must root him out » (V, i, 61-2).

D'après les exemples ci-dessus commentés, il apparaît donc que l'autotraduction ait avant tout desservi le projet beckettien de « mal dire » dans ses deux langues de création. Néanmoins, deux derniers éléments (un dernier exemple et un principe au cœur même de l'autotraduction) semblent suggérer que la version anglaise ait atteint aussi son objectif.

Notre analyse de la version française a mis à jour un texte d'une noirceur extrême, d'autant plus extrême qu'elle est relayée par la forme autant que par le fond. Dans un tel contexte, la conclusion de la version française, « Connaître le bonheur » (76), peut paraître pour le moins surprenante. Ne présentant pas de jeu de mots intraduisible, la traduction ne pose pas de difficulté particulière. Elle devient même l'occasion de jouer avec les sonorités de la langue anglaise, pour que - et une fois n'est pas coutume - l'anglais devienne cette fois le relais d'une noirceur absente du texte d'origine. En effet, derrière la traduction qui s'impose pour « connaître le bonheur », et qui est effectivement retenue par Beckett, on ne peut s'empêcher d'entendre l'expression homophonique de « Know happiness » (59), « no happiness ».

Si la version anglaise s'achève donc sur une réussite, on constate tout de même que l'autotraducteur de *Mal vu mal dit* rencontre les mêmes difficultés que tout autre traducteur. Il n'en demeure pas moins que *Ill Seen Ill Said* réussit là où la traduction d'un autre aurait échoué. Alors que Beckett était parvenu à tordre le

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

cou à la langue française pour mal dire le mal de dire, lorsqu'il n'arrive pas à en faire de même à la langue anglaise, son pari est, finalement, doublement réussi : ce qui était mal vu se trouve, dans un premier temps, mal dit, pour, enfin, devenir mal traduit.

Bibliographie

Beckett, Samuel (1984): « Dante… Bruno. Vico… Joyce », *Disjecta : Miscellaneous Writings and a DramaticFragment*, éd. Ruby Cohn, New York, Grove.

Beckett, Samuel (1951): *Malone meurt*, Paris, Editions de Minuit.

Beckett, Samuel (1981): *Mal vu mal dit*, Paris, Editions de Minuit.

Beckett, Samuel (1981): *Ill Seen Ill Said*, Londres, John Calder.

Clément, Bruno (1994): *L'Oeuvre sans qualités*, Paris, Seuil.

Huston, Nancy (1999): « Le masque et la plume », *Cahiers Charles V*, no. 27, 15-27.

Ricks, Christopher (1993): *Beckett's Dying Words*, Oxford, OUP.

BDD-A5012 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)