UN EXEMPLE D'AUTOTRADUCTION THÉÂTRALE : *FRAGMENTS DE THÉÂTRE I ET II* / *ROUGHS FOR THEATRE I AND II* DE SAMUEL BECKETT

Pierre DAUBIGNY
Université de Strasbourg II, France

Abstract : The *Fragments de théâtre* by Samuel Beckett have been translated by the author himself under the title *Roughs for theatre*. This work of self-translation highlights a constant search for comic energy, which, in its French version, takes the means of a language with multiple accidents sustained by a rich vocabulary and a taste for common phrases, whereas the English version shows a play on the accents, linguistic puns and phonic associations.

Il m'a été donné, depuis trois ans, d'aborder l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett, dans la collaboration qui nous unit, le metteur en scène Robin Holmes et moi-même. Je suis son éclairagiste. Et nous assumons de manière conjointe le travail dramaturgique. Je suis français, lui est anglais, aussi avons-nous fréquemment recours aux versions des pièces dans chacune des deux langues. Notre dernier travail était une mise en scène des *Fragments de théâtre*, deux dialogues courts de Beckett, qui sont tout d'abord parus en français, le premier en 1974[1], le second en 1976[2]. Tous deux ont été publiés depuis en français[3] et en anglais[4], traduits par l'auteur.

[1] *Minuit* N°8, Paris, mars 1974, pp. 65 à 72.
[2] Dans la revue *l'Herne* N° 31, sous la direction de Tom Bishop et Raymond Federman, Paris, l'Herne, 1976.
[3] Recueillis dans *Pas* aux Éditions de Minuit en 1978.
[4] *Rough for theatre*, New York, Grove Press, 1976.

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

Ces deux pièces sont représentées dans la mise en scène de Robin Holmes au &TD Teatar de Zagreb (Croatie) depuis janvier 2007, en croate[5]. La traduction du texte par Ursula Burger-Oesch a soulevé, au sein de l'équipe, une réflexion sur la traduction – destinée à publication et à représentation – d'un texte autotraduit, dont les enjeux dramaturgiques sont devenus, progressivement, essentiels.

Le problème qui s'est imposé a été d'emblée le suivant : pour traduire, faut-il choisir d'être fidèle à l'une des deux versions ? ou bien à la façon dont l'auteur lui-même se traduit ?

Nous allons voir en effet que les deux versions qui sont dues à Beckett lui-même présentent, malgré une relative homogénéité, des différences accusées qui esquissent deux dramaturgies.

Histoire de l'autotraduction des *Fragments de théâtre* et première approche

La première question est celle du sens originel de l'autotraduction. Certes, le texte français est le premier à avoir été publié, mais cela ne nous dit rien de la date de rédaction des deux textes. La question de la date de la traduction s'entoure d'un certain brouillard que nos investigations n'ont pas suffi à percer. À en croire les éditions, la version française serait antérieure[6]. Néanmoins, il est certain qu'un texte a servi de matrice à la rédaction du premier des deux *Fragments*. Ce texte, intitulé *The Gloaming*, a été écrit en

[5] *Kazališni Fragmenti I i II*. Production &TD Teatar / Studentski Centar Sveučilišta u Zagrebu. Mise en scène : Robin Holmes. Traduction en croate : Ursula Burger-Oesch. Dramaturgie, scénographie, création lumière: Pierre Daubigny. Avec : Natalija Đorđević, Luka Petrušić. La traduction doit faire l'objet d'une publication prochaine dans la revue *Kazalište* de l'International Theatre Institute de Zagreb.

[6] L'édition française annonce de manière prudente « *années 60 ?* » et la dernière édition en date en anglais, celle de Faber and Faber en 2006 (cf. bibliographie) présente « written in French in the late 1950s. First published in English translation by Grove Press, New York, in 1976 ». (« écrit en français à la fin des années 1950. Publié pour la première fois en traduction anglaise par Grove Press, New York, en 1976 »).

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

anglais, en décembre 1956, à en croire son biographe James Knowlson[7]. On aurait donc un texte d'abord élaboré en anglais, puis écrit en français, avant de faire l'objet d'une autotraduction en anglais. La deuxième façon de penser ce processus d'autotraduction est de supposer que le texte, quoique d'abord écrit en anglais, a ensuite été traduit en français par Beckett, et que c'est la deuxième version (la version française) qui a d'abord été publiée. Il reste que ce simple doute est symptomatique du problème que pose une autotraduction. J'aurais des difficultés, pour ma part, à parler d'une langue-source et d'une langue de destination. Au reste, vouloir établir l'ordre d'écriture par la confrontation des deux versions serait illusoire : trouver une tournure de l'anglais dans le texte français n'amènerait qu'à se demander si c'est là traduction calquée ou effet d'un locuteur de langue maternelle anglaise. La simple identité du traducteur nous oblige à penser sans réserve l'autotraduction comme une création littéraire. Il en résulte qu'on ne parlera pas du texte français et de sa traduction anglaise, ou l'inverse (l'incertitude factuelle nous en empêche de toute façon), mais de la version anglaise et de la version française du texte.

Commençons par constater l'homogénéité globale de la version originale et de la version autotraduite. D'une façon générale, le découpage des phrases de dialogue est le même dans les deux textes. Les nuances de sens sont assez peu nombreuses, et la syntaxe elle-même suit dans les deux langues une voie parallèle. On retrouve là, assurément, l'une des marques du Beckett traducteur dont le portrait a été ébauché, naguère, par John Fletcher dans son article « Écrivain bilingue »[8] : retraçant le parcours de Beckett traducteur, qui commence au début des années 30 et se poursuit dans les deux sens, J. Fletcher remarque en effet que Beckett traduit « au plus près du texte ». Et ce calque général ne va pas sans le souci, de la part de Beckett, d'une certaine fluidité de la langue. Il en est ainsi par

[7] Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1996.
[8] *Cahier de l'Herne*, *op. cit.*, p. 212 sq.

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

exemple des indices de référence géographique ou culturelle : Beckett tranche dans le sens d'une grande adaptation. Ainsi, les noms de personnes et de lieux qui font le sel des témoignages dans *Fragment II*, font l'objet d'une traduction qui conserve au spectateur le comique. « Monsieur Gravural, maraîcher dans la Creuse » devient "Mr Peaberry, market gardener in the Deeping Fens"[9]. Cahors et Bandol, qui composent la toile de fond de l'idylle révolue de C, sont traduits par "Wootton Bassett" et "Littlestone-on-Sea". La liste serait longue. Il faut en tout cas en conclure que Beckett soigne son onomastique, et n'en dédaigne pas l'effet comique ni dans une langue ni dans l'autre. Cette propriété est sans doute à mettre en relation avec le fait qu'il s'agit là d'un texte de théâtre : dans le genre narratif en revanche, Murphy et Malone n'ont-ils pas conservé leur nom en traversant la Manche ? De même, les « Chèques postaux » et « P.T.T. » deviennent plus simplement en anglais « Post Office » ; « il a une situation au Printemps » est traduite par Beckett : "he has a steady job in Marks and Spencer's" (« Il a un emploi stable chez Marks and Spencer's »). L'autotraduction s'ancre donc, pour chacune des langues, dans un contexte culturel propre. Les lieux et institutions mentionnés existent bel et bien.

Bizarrerie de la langue française

Mais tâchons d'interpréter : il semble que Samuel Beckett opère là une séparation entre ce qui est du ressort de la référence et ce qui concerne la langue elle-même. Car nous avons remarqué que, pour cette dernière, la structure syntaxique choisie était presque toujours la même. La langue française de Beckett, en effet, se teinte par endroits d'une certaine étrangeté. Dès le premier mot prononcé dans *Fragment I*, la langue étonne : « Pauvre. » remarque tout simplement B en regardant la sébile de A. Dans la version anglaise, "Poor wretch." est à la fois plus idiomatique et chargé d'une plus grande compassion. Cette bizarrerie de la langue prend ensuite une double

[9] Eu égard à la brièveté des deux pièces et afin de ne pas multiplier les notes de bas de page, nous nous permettrons de ne pas indiquer la pagination des éditions française et américaine.

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

orientation dans la version française, qui témoigne à la fois d'une plus grande précision et d'une plus grande abstraction. Lorsque A, aveugle, s'enquiert du monde visible, il demande : « Mais de la clarté ? », là où le texte anglais porte "But light ?" (mot à mot : « Mais de la lumière ? »). Le terme français est d'une moindre extension que le terme anglais. Au reste, c'est un des problèmes qui se sont présentés aux traducteurs allemands pour la création de la pièce à Hambourg en 1979[10]. Le critique allemand Rolf Michaelis remarquait en effet que « Licht » convenait imparfaitement pour rendre « clarté »[11], tout en apportant un surcroît de connotations. Or, l'autotraduction de Beckett allait dans la même direction. Il serait donc loisible de critiquer l'autotraduction en tant que traduction ?

Il paraît donc clair que Beckett a choisi pour le français une langue moins courante. La suite du texte le confirme : dans *Fragment II*, détachant ses yeux de l'oiseau, A s'écrie : « Dire que tout ça c'est des déchets organiques ! Toute cette rutilance ! » Le substantif « rutilance » est d'un emploi peu courant en français. En anglais en revanche, le terme est nettement plus usité : "And to think all that is organic waste! All that splendour!". La bizarrerie s'y remarque d'autant plus qu'elle fait écho à une structure parallèle employée par le personnage quelques répliques auparavant, et qui avait elle aussi recours à un terme d'emploi peu fréquent : « Et dire que tout ça c'est de la fusion thermonucléaire ! Toute cette féerie ! ».

Ce que nous appelons bizarrerie ne se réduit pas un écart douteux et maladroit par rapport à une soi-disant langue courante, c'est tout simplement la constitution d'une langue beckettienne. Reste à savoir ce qu'il en est dans *Fragment I*. Sans que le choix de mots rares apparaisse de façon aussi criante que dans *Fragment II*, la langue utilisée dans *Fragment I* ne manque pas de frapper par son abstraction, nous l'avons remarqué, en particulier au regard de la traduction anglaise. Cette tendance à l'abstraction n'est pas à mettre

[10] *Bruchstücke I und II* par Walter D. Asmus (ancien assistant de Beckett) au Théâtre Thalia de Hambourg. La traduction était due à Erika et Elman Tophoven.
[11] Michaelis, Rolf, « Zukunft in der Tinte » *in Theater heute*, juin 1979.

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

uniquement au compte d'un théâtre réputé métaphysique. Elle est avant tout la marque d'une emphase du personnage de B, dont les formules, volontiers alambiquées, campent un personnage de l'enthousiasme maladroit, de l'exagération, qui trace une ligne de partage avec la sobriété résignée dont fait preuve A. En tant que telle, la langue est donc un vecteur dramaturgique fort.

Il faut néanmoins se garder de rabattre l'emploi d'un vocabulaire rare sur l'idée que le texte des *Fragments* relève d'un registre soutenu. Cette notion de registre, dont à mon sens on ne saurait trop se méfier, ne peut servir ici qu'à débusquer une contradiction linguistique : le texte français des *Fragments* témoigne en même temps d'un langage plus familier, et parfois plus vulgaire que le texte anglais. Prenons seulement quelques exemples : dans *Fragment I*, l'équivalent choisi à "Why don't you let yourself die ?" est « Pourquoi ne pas vous laisser crever ? », alors que « mourir » aurait pu convenir. Dans *Fragment II*, il me semble que le vocabulaire familier prend place plus largement dans une écriture qui tente d'imprégner le texte écrit d'une certaine oralité dans la version française : « Touche pas à la table. » (Pour "Keep your hands off the table"), où manque le premier terme de la négation ; « je me foutrais en l'air » (pour "I'd put an end to my sufferings") où l'emploi de « foutre » apporte une crudité aux antipodes de la tournure très pudique choisie en anglais[12]. Le personnage de A (Bertrand) est caractéristique de ce mélange entre une recherche de vocabulaire et la plus grande oralité, voire la trivialité d'expression. Voulant raconter à son compère l'histoire d'un certain Dubois (en anglais, "Smith"), il dit ainsi : « Soi-disant qu'il avait perdu les parties dans un accident de chasse. Son propre engin qui lui aurait pété entre les fesses dans un moment de relâchement, alors qu'il se mettait en position de tirer une caille ». Dans le texte anglais, l'image est tout aussi crue, mais le lan*gag*e, nettement plus édulcoré : "Reputed to have lost his genitals in a shooting accident. His own double-barrel that went off between his legs in a moment of abstraction, just as he

[12] Dont l'équivalent serait « mettre un terme à mes souffrances ».

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

was getting set to let fly at a quail"[13]. La différence tient par exemple à « parties » qui est plus plaisant et moins froidement descriptif que « genitals » ne me paraît l'être en anglais[14], « engin » est plus explicite, quoique moins imagé, que "double-barrel" ; mais surtout, « péter » et « fesses » apportent un surcroît de vulgarité par rapport à "went off" et "legs" en suggérant que l'accident se passe comme un pet (idée que renforce « un moment de relâchement », substantif qui s'applique là beaucoup mieux que ne le ferait "moment of abstraction").

Cet attrait de Beckett pour le familier et la vulgarité en français est au reste une tendance de traduction identifiée par John Fletcher[15], qui ajoute qu'elle est réfrénée au fur et à mesure de la carrière de Beckett. Le Beckett Gaulois et paillard ferait-il pâlir son double anglophone plus pudibond ?

L'anglais du *gag* : la vieille tante

Loin s'en faut. Nous avons peut-être là à faire à deux manières de fabriquer du comique théâtral. En examinant de ce point de vue la version anglaise des *Fragments*, il est intéressant de se pencher sur les ajouts et suppressions. Que constate-t-on ? Les suppressions lors du passage à l'anglais sont essentiellement du ressort de cette bizarrerie du français beckettien. Par exemple, dans *Fragment II*, la réplique : « Tu veux que je me jette par la fenêtre, comme une fortune ? » devient "Do you want me to jump too ?". Quel que soit le sens qu'on veut prêter à la comparaison « comme une fortune » en français, force est de constater que ce sens n'est pas immédiatement compréhensible et relève à ce titre de la bizarrerie déjà évoquée. Le passage à l'anglais l'escamote, ne laissant à sa

[13] mot à mot : « On dit qu'il a perdu ses organes génitaux dans un accident de chasse. Son propre deux coups lui a filé entre les jambes dans un moment de distraction, juste au moment où il se préparait à tirer une caille. »

[14] Je n'aime pas beaucoup ce genre de remarque, et ne me la permettrais pas si l'ensemble de la phrase n'allait dans cette direction.

[15] *Art. cit.*

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

place que l'adverbe "too", « aussi ». Une autre suppression doit nous permettre de distinguer le sens dans lequel Beckett traduit sa propre pièce. L'action de *Fragment II*, suspendue à la décision finale que prendront A et B sur le compte de C, est interrompue par le *gag* de la lampe : la lampe de B s'éteint chaque fois que celui-ci prononce la phrase qui va sans doute leur permettre de résoudre le cas de C. Pitrerie amusante, plus drôle encore à la scène, mais qui requiert, Beckett ne l'ignorait pas, un sens aigu du rythme. C'est peut-être la raison pour laquelle le passage à l'anglais supprime deux répliques, au cœur du *gag* de la lampe[16]. Elles marquaient probablement une pause trop longue dans l'alternance lampe allumée / lampe éteinte qui scande le passage. C'est donc la seconde fois que nous formulons l'hypothèse d'un changement pour cause de comique.

Et en effet, à l'inverse, l'anglais témoigne de son côté, d'ajouts qui ne sont pas sans conséquence. Le plus spectaculaire est sans aucun doute le *gag* de la vieille tante. Parmi les éléments qui sont de nature à changer le cours de l'instruction, B cite, dans le texte français : « Oh… des petits trucs… vieille tante à espérances… partie d'échecs inachevée avec correspondant à Melbourne… ». Par « vieille tante à espérances », il faut entendre une vieille tante sans héritiers directs dont il serait permis à C d'espérer qu'il soit son légataire. Lorsque Beckett traduit la pièce en anglais, cela donne :

B : Oh… bits and scraps… good graces of an heirless aunt… unfinished –

A : Hairless aunt ?

B : … heirless aunt… unfinished game of chess with a correspondent in Tasmania.

Le comique naît ici du quiproquo linguistique : à la place de "heirless aunt" (une tante sans héritiers), A comprend "hairless aunt" (une tante sans cheveux). Or l'ajout de ce *gag* en dit long. En effet, en anglais, seuls trois mots font exception à la règle du *h* aspiré :

[16] « B - Tu es bon ! Et mes papiers ? / A – Enfin, vas-y doucement », p. 48.

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

honour, hour, heir. Le fait que *heir* et *hair* puissent être confondus indique que le personnage de B prononce l'anglais avec un accent. L'accent cockney, entre autres curiosités, n'aspire jamais le *h*. Nous avons à faire ici à un comique tout à fait anglais, qui fait fond sur les accents comme source inépuisable de comique. Bien au-delà de *Pygmalion* de George Bernard Shaw, les Monty Python en ont donné une désopilante illustration. Ce *gag* peut donc être interprété comme un indice de mise en scène pour le personnage de B. Le duo comique s'enrichit donc d'une différenciation linguistique : exactement le procédé que nous avons vu à l'œuvre dans la version française de *Fragment I*. Au reste, une mystérieuse didascalie vient ouvrir une brèche à la fin de la version anglaise de *Fragment I*. B décrit A tel qu'il pourrait être dans quelques années : "There croaking to the winter wind [*rime with unkind*], having lost his little mouth-organ". La didascalie "[*rime with unkind*]", qui indique une prononciation [waɪnd] au lieu de la prononciation [wɪnd], peut laisser penser que l'accent de B est cockney. À titre personnel, je trouve qu'il est tout à fait de Beckett de ne laisser là qu'une seule et unique marque de quelque chose qui aurait des répercussions générales sur le jeu de l'acteur.

Ce comique anglais, très linguistique, se retrouve sous d'autres formes lorsqu'on compare les deux versions du texte. Penchons-nous par exemple sur l'une des listes de B au début de *Fragment II* : « art et nature, for intérieur ». En anglais apparaît une paronomase entre "art and nature" et "heart and conscience", qui est d'autant plus marquée si l'on songe que la diction de B élide le *h* aspiré. Ce plaisir de la paronomase et de la rime se retrouve plus facilement dans le texte anglais : "An elephant's for the eating cares, a sparrow's for the Lydian airs" propose deux vers, là où le français ne laisse que « D'éléphant pour les coups durs, de moineau pour le chant du monde ». L'anglais beckettien se plie plus facilement à la répétition comme à un jeu de rime, là où son français paraît au contraire la fuir. Cependant, gardons-nous de schématiser et de conclure que le français n'a que faire des jeux phoniques. En témoigne cette transposition rythmique dans la traduction : dans

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

Fragment I “The same old moans and groans from the cradle to the grave” trouve son équivalent français avec « Toujours les mêmes gémissements, du berceau jusqu’au tombeau ». L’assonance en [ə□] enrichie laisse place en français à [õ], avec le même nombre de syllabes pour « berceau » et « tombeau ». Rolf Michaelis[17] se montrait du reste extrêmement sensible aux effets de rimes dans le texte français (qui semble être le seul auquel le critique allemand ait eu accès), où il percevait une manière d’unir les deux personnages de *Fragment I* [18].

Faisons le point. Il est évident qu’à vouloir assigner à chacune des deux versions du texte une caractéristique qui lui soit propre, on ne saurait rien affirmer qui ne soit contredit par le texte lui-même. Néanmoins, on peut considérer que le Beckett français se construit une langue non naturelle, mélange de mots abstraits ou rares et d’expressions familières, tandis que le Beckett anglais, qui s’exprime dans une langue plus courante, se montre aussi plus joueur sur les accents et sur la prosodie. Je reprendrai volontiers les propos de John Fletcher, selon qui « l’humour verbal, où le sel réside dans les mots et dans la façon dont ils sont employés, est un genre comique qui n’est guère transposable d’une langue à l’autre »[19], et de ce point de vue-là, l’autotraduction par Beckett de ses *Fragments de théâtre* montre de la part du dramaturge une très vive attention au comique.

En somme, l’autotraduction se pose et résout des problèmes classiques de traduction (références culturelles) et pousse

[17] « Probleme der Übersetzung », *Art. cit.*

[18] « Der Beckett des französischen Originals hat die Neigung, das scheinbar vage Geplapper der beiden Krüppel, die eine Art Lebensgemeinschaft eingehen wollen (« bis daß der Tod uns scheidet ») durch Reim-Bindungen und Assonanzen zu gliedern. » Soit : « Le Beckett de la version originale française a tendance à unir par des liens de rimes et d’assonances le babillage apparemment vide des deux estropiés, qui veulent jeter les bases d’une sorte de communauté de vie (“jusqu’à ce que la mort nous sépare”) ». Rolf Michaelis, *ibid*. (C’est nous qui traduisons.)

[19] *Art. cit.*

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)

l'adaptation comique plus loin que ne pourrait probablement le faire un traducteur. Pour traduire Beckett dans une autre langue, cette autotraduction est à la fois une aide et un obstacle. Une aide, en tant qu'elle donne son accord tacite aux adaptations culturelles, en tant qu'elle aide à lever certaines ambiguïtés ; mais un obstacle lorsqu'elle crée deux voies possibles de la traduction, sachant qu'un traducteur ne pourrait se permettre de pareilles audaces sur un texte. D'un point de vue théâtral, enfin, tout se passe comme si les deux versions permettaient de prendre conscience de la souplesse du texte dramatique. La mise en scène de Robin Holmes s'est montrée particulièrement sensible à la rapidité et au comique du texte anglais, cependant que notre travail dramaturgique a insisté sur la bizarrerie du français, que la traduction en croate n'a pas cherché à gommer. La traduction n'a pas pour but d'aplanir les difficultés du texte, et il appartient aux comédiens, en dernier ressort, de mâcher le texte pour le faire entrer dans la langue.

Bibliographie :

Beckett, Samuel (1978): *Pas*, suivi de *Fragment de théâtre I Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris, Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel (2006): *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber.

Bishop, Tom, et Federman, Raymond (dir.) (1976): *Beckett*, Revue l'Herne N° 31, Paris, l'Herne.

Knowlson, James (1996): *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Grove Press. *Theater heute* (1979): Berlin, Friedrich Berlin Verlag.

BDD-A5011 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:01:41 UTC)