

Quand Beckett se traduit :
Le rapprochement d'une seule pièce,
Happy Days et *Oh les beaux jours*

Amikor Beckett fordítja önmagát:
Happy Days és *Oh les beaux jours*, egy darab összevetése

jelige: mosolygó alma

*Characters : Winnie : woman about fifty. Willie : man about sixty. [...] Expanse of scorched grass rising centre to low mound. [...] Maximum of simplicity and symmetry. Blazing light.*¹

*Les personnages : Winnie, la cinquantaine. Willie, la soixantaine. [...] Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. [...] Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante.*²

La pratique de la traduction n'est pas aussi simple que cela pourrait paraître selon les deux extraits de la didascalie de *Happy Days* et d'*Oh les beaux jours*. Peut-être est-il encore plus laborieux, voire pénible de réaliser une transposition entre deux langues si c'est l'auteur lui-même qui l'effectue. Pour sa part, Beckett vit l'auto-traduction avec beaucoup de souffrances comme l'attestent ses lettres³. Souvent plusieurs années séparent l'écriture de l'original et sa *traduction* quoique l'auteur s'y mette peu après la première version⁴. Dans l'écriture non plus, Samuel Beckett n'est pas des plus prolifiques contrairement par exemple à son maître et ami, James Joyce. Le problème serait là que l'expression, je veux dire l'écriture, est comme une chose aussi bouleversante et contraignante pour lui que pour certains personnages ? Qu'est-ce que l'écriture (y compris la traduction) signifie pour lui ? Torture ? Thérapie ? Ou les deux ? Il est difficile à répondre à ces questions. Néanmoins l'œuvre et la biographie impliquent bien de réponses éventuelles. Si nous considérons qu'à partir de 1933, Beckett fréquente le docteur Bion et poursuit des séances de *psychothérapie analytique*⁵ pour résoudre ses problèmes psychologiques, surtout « *son égocentrisme destructeur* »⁶, et ceux vis-à-vis de sa mère, et que le docteur lui conseille d'écrire ce qui constituera le roman *Murphy*⁷, la corrélation entre l'écriture et la vie devient désormais évidente. Ou plus tard pendant la seconde Guerre mondiale, Beckett, en fuyant le Gestapo, écrit le roman *Watt* afin de « *garder [soi-même] sain d'esprit* »⁸, et peut-être n'est-il pas sans intérêt que ce roman comporte un passage dont le langage aborde les frontières de l'anglais correct, dit Knowlson⁹. L'exaltation se transformerait-elle en paroles ? Mais en quelles paroles !...

¹ SAMUEL BECKETT, *Happy Days*, Faber and Faber, London, Boston, 1979, 7–9.

² S. BECKETT, *Oh les beaux jours*, dans *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, les Editions de Minuit, Paris, 1963, 1974. 9–11. par la suite, pour *Happy Days* (HD) et pour *Oh les beaux jours* (OBJ), je mettrai le numéro de la page entre parenthèses après la citation et elle se référera toujours à cette même édition, marquée dans la bibliographie.

³ BRIAN T. FITCH, *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, 1988, 9. Dans une lettre citée par Fitch, Beckett qualifie la traduction par le mot « chore » ce qui veut dire « corvée », donc travail dur.

⁴ Par exemple il se passe huit années entre les deux variantes de *Not I* (1972) et *Pas moi* (1978). MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris, 2001, 75. et v. ce que son biographe écrit sur ses difficultés : JAMES KNOWLSON, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Solin, Actes Sud, 1999, 755, ou avec *Comment c'est* : ibid. 629. Pour les dates en général, v. M. OUSTINOFF, ibid. 70–75.

⁵ FRANÇOIS-BERNARD MICHEL, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Actes Sud, 2011, 59.

⁶ Ibid., 77.

⁷ Ibid., 77.

⁸ J. KNOWLSON, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Solin, Actes Sud, 1999, 459

⁹ Ibid.

En ce qui concerne l'écriture de Beckett, il reste à éclaircir quelques détails sur son bilinguisme. Il y avait de nombreuses tentatives pour trouver le motif de Beckett de choisir le français comme première langue d'expression, ou plus largement une langue étrangère à une période de création, mais cette problématique dépasse les limites de ce travail. Par contre ce qui pourrait être approprié à une analyse restreinte à une pièce, c'est son va-et-vient entre l'anglais et le français. Le bilinguisme de Beckett est tout à fait volontaire: il est issu d'une famille cent pour cent irlandaise¹⁰. Selon la langue originale de l'écriture, donc selon celle qu'il va traduire vers l'autre, la carrière littéraire de Beckett se divise en trois périodes¹¹. Dans un premier temps, il écrit en anglais, et ses textes, il les traduira en français. Ensuite, pendant et après la Guerre, sa compagne française parlant peu l'anglais¹², il utilise le français, mais, il traduit ses œuvres vers l'anglais. Pourtant il n'est pas probable que ce soit seulement la langue de Suzanne Deschevaux-Dumesnil, sa future femme, qui déterminera son choix, mais aussi sa volonté de s'éloigner de sa langue maternelle au sens strict du terme et dans la mesure où il était en conflit avec sa mère à cette époque¹³ avec qui il avait des conflits. C'est quelques années après la mort de May Beckett, la mère, dont il ne se consolera pas pendant sept ans¹⁴. Enfin, à partir de 1954, avec le texte *From an Abandoned Work*, Samuel Beckett revient à l'anglais, sans pour autant abandonner le français – un exemple en est *Fin de partie* (1956) –, et parallèlement, il traduit ses œuvres vers l'autre langue. *Happy Days* vient au monde dans cette troisième période. À ce temps-là, en 1960, au moment où Beckett commence à écrire *Happy Days*, il épouse sa concubine, Suzanne pour que celle-ci hérite ses droits d'auteur s'il venait à mourir¹⁵. Pour le mariage, il doit passer un certain temps au Royaume-Uni sinon il ne pourra pas s'y marier. Il profite de ce séjour pour rendre visite à sa famille et être plus souvent dans la nature. Il emprunte le toponyme Borough Green dont les toponymes de *Happy Days* conservent le souvenir¹⁶. D'ailleurs Beckett et Suzanne ont, au moment de l'écriture de cette pièce, presque le même âge que le couple mis en scène dans *Oh les beaux jours*, sauf dans le sens inversé. Après une vingtaine d'années passées ensemble¹⁷, Beckett s'unit enfin avec cette Française comparable à une reine¹⁸. Mais l'usage quotidien du français ne l'empêche pas de continuer d'écrire la plupart de ses textes en anglais¹⁹. Est-ce pour trouver un équilibre entre ces deux langues ? Ou pour se distinguer de la langue de

¹⁰ J. KNOWLSON, *Beckett*, 31 et 33.

¹¹ M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 70–76.

¹² J. KNOWLSON, *Beckett*, 458.

¹³ B. T. FITCH, *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, 8.

¹⁴ F-B. MICHEL, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, 2011, 94.

¹⁵ J. KNOWLSON, *Beckett*, 610

¹⁶ Ibid. 613 : L'intérêt d'établir une relation entre la vie et les travaux de Beckett se montre parfaitement à l'exemple suivant : Ce qui est intéressant c'est par rapport à une autre pièce de la même époque, *Comédie* (d'abord, *Play*, 1963) où il met en scène un triangle amoureux. Or, dans l'entourage de Beckett, il y avait une autre femme, Barbara Bray, une jeune critique anglaise qui qualifiait leur relation à eux, d'« amitié amoureuse ». J. Knowlson, 611.

¹⁷ J. KNOWLSON, *Beckett*, 610

¹⁸ Ibid., 608.

¹⁹ M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 70–76.

l'autre ?

I. *Happy Days* devient *Oh les beaux jours*

Au lieu de plonger trop dans des spéculations biographiques, il y a une question qui surgit tout de suite en parlant de l'auteur qui se traduit : quelle est la différence entre la traduction et l'auto-traduction ? Il existe deux versions autoriales de cette pièce : l'une en anglais, *Happy Days* (1961)²⁰ et l'autre en français, *Oh les beaux jours* (1963)²¹. Le fait que la pièce existe dans les deux langues, et qu'elle soit mise en scène à quelques années de différence, par Samuel Beckett lui-même, pourrait donner l'illusion que ce ne sont que de simples traductions, or, elles sont le travail de l'auteur. Il faut pourtant distinguer la traduction de l'auto-traduction. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette classe la traduction parmi les transformations sérieuses, plus exactement parmi les « *transpositions en principe (et en intention) purement formelles, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée* »²². Donc c'est une « *transposition linguistique* » qui se distingue de la « *transposition thématique* » à laquelle le pastiche ou la parodie sert d'exemple²³. Dans *Bilinguisme d'écriture et d'auto-traduction*, Oustinoff à son tour, définit l'auto-traduction par opposition à l'idée de la traduction évoquée plus haut en disant que « *l'écrivain se traduisant lui-même est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite* »²⁴. Du point de vue de la création, Oustinoff appelle ce cas « *réécriture traduisante* »²⁵. Mais s'il s'agit d'approcher de cette question du côté de l'œuvre, il conviendrait de recourir au terme genettien « *immanences plurielles* » qui s'applique à des œuvres d'art qui existent en plusieurs variantes, mais dans l'ensemble pareils, et qui, pourtant, ne sont ni identiques ni doubles l'un par rapport à l'autre²⁶. En peinture, il y a peut-être plus d'exemples de ce phénomène. Il suffit de penser aux variantes diverses du tableau du *Cri* d'Edvard Munch qui comptent un certain nombre eux aussi, mais qui portent le même titre. En passant à la réception, le troisième composant du triangle œuvre-auteur-public, je suppose que les *intentions* de l'écrit en face du public, les différentes modifications effectuées par l'auteur montrent la volonté de l'adaptation à la culture de la langue d'écriture.

A, Adapter le texte au contexte

Ce travail se propose de jeter un peu de lumière sur la stratégie de Beckett traducteur qui,

²⁰ Date de l'écriture, publication en la même année. M. OUSTINOFF, *ibid.*, 75.

²¹ Date de l'écriture, publication en 1964. M. OUSTINOFF, *ibid.*, 75.

²² GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, 293.

²³ *Ibid.*

²⁴ M. OUSTINOFF, *ibid.*, 24.

²⁵ *Ibid.*, 25.

²⁶ GÉRARD GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 1994, 188.

celle-ci, semble consister en l'adaptation de certains éléments à la culture française – et cela, à deux niveaux.

Dans l'œuvre en question, il s'agit d'un couple d'un certain âge. Ils sont dans un lieu désertique : la femme enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon, l'homme se cachant derrière celui-ci, dans un trou. La femme, Winnie, en « *farfouillant* » dans son sac, se souvient à haute voix *des jours anciens*. Elle cite des poèmes, s'adresse à son compagnon, Willie, qui se tait. Une femme bavarde et un homme silencieux. Là, déjà se pose la problématique du langage qui est celle de ce travail. Plus précisément, la question de savoir s'il est possible de raconter une histoire en deux langues de la même manière. Pour ce faire, on va procéder à une analyse complexe de la traduction faite par l'auteur lui-même .

À part les différences lexicales²⁷, si caractéristiques des soi-disant *traductions* de Beckett, *Oh les beaux jours* montre d'autres particularités encore. D'une part, pour l'onomastique Beckett fait attention à ce qu'il place les histoires de Winnie dans un contexte culturel français : les noms propres, les noms géographiques seront francisés ou changés. Ce qui, évidemment, provoque des altérations dans la connotation. Un exemple : Willie lit à haute voix une annonce de décès : « *His Grace and Most Reverend Father in God Carolus Hunter dead in tub.* » (HD, 14) en français : « *Monseigneur le Révérendissime Père en Dieu Carolus Chassepot mort dans son tub.* » (OBJ, 21) « *Charlie Hunter* » (14) devient « *Charlot Chassepot* » (21). Le nom « *Chassepot* » certainement créé par l'auteur, cache un jeu de mots : il rappelle le mot *cache-pot* et le mot *peau* en référant à un chasseur qui tue l'animal pour sa peau. Le ridicule du nom « *Chassepot* » renforce celui du contraste entre le titre solennel du décédé (« *Révérendissime...* ») et le détail précisant que sa mort a eu lieu dans la baignoire. Fait qui rend cette mort banale. Ensuite, Winnie se souvient d'un autre jeune homme de ses anciens amants dont le nom lui échappe, elle énumère plusieurs possibilités, entre autres la personne aurait pu s'appeler en anglais « *Johnson* » (15), en français « *Desmoulins* » (22), ce dernier pouvant évoquer un personnage de la Révolution française, celui de Camille Desmoulins. Dans ce sens, ce sont des jeux d'association qui peuvent faire sourire le lecteur. Dans quelques petits détails les deux descriptions de l'amant ne correspondent pas. Les toponymes, par contre, méritent

²⁷ FRANCISKA SKUTTA, « Bilingual Beckett », In : *Mitoszok bővületében. Ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán születésnapjára*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012, 396–401, 397, cite RUBY COHN (« Samuel Beckett Self-translator », *PMLA* LXXVI (Dec 1961) : 613 – 621. Print. 613.) qui constate que les textes français ont une tendance au langage courant ou familier, voire vulgaire, à ce dernier usage, il y a au moins un exemple dans *HP* et *OBJ* aussi : « *What a blessing nothing grows, imagine if this stuff were to start growing* » (HD, 27), en français « *si toute cette saloperie se remettait à pousser.* » (OBJ, 41) Il paraît que dans cette phrase le registre change : le mot *saloperie* et le mot *stuff* sont également familiers, mais 'saloperie' à cause de son origine semble plus vulgaire. Mais généralement, Winnie choisit soigneusement ses mots, elle en est fière en mentionnant toujours « *le vieux style* » dans lequel elle parle. (OBJ, 23, 27, 28, etc.)

un peu plus d'attention : ils sont modifiés : « *at Borough Green* » (14) et « *à Fougax-et-Barrineuf* » (21). Par contre, Beckett ne suit pas le même procédé avec la pièce *La dernière bande* antérieure à *Oh les beaux jours*, écrite en anglais. Le peu de personnes, de lieux portent le même nom en anglais qu'en français²⁸.

Dans les anecdotes de Winnie, nous avons d'autres remaniements onomatistiques. Ainsi « *Shower* » ou « *Cooker* » (*HD*, 31–32) deviendront « *Piper* » ou « *Cooker* » (*OBJ*, 48–49) qui sont tous les deux des mots anglais. Mais la pièce comporte encore un contre-exemple plus puissant dans les prénoms : dans l'épisode terrible de la défloration de Mildred par une souris (*HD*, 44, *OBJ*, 71), le nom *Mildred* reste le même, mais c'est un prénom anglo-saxon qui a pourtant une paire française, Mildrède. Pourquoi ne pas le franciser ? Pourquoi l'auteur-traducteur tient-il à ce nom qu'il a d'abord donné à Winnie²⁹ ? Est-il légitime de considérer ce geste en faveur d'un rapport entre Mildred et Winnie ? Parce que c'est son prénom, Winnie et le prénom de l'homme, Willie que Beckett garde intactes dans les deux variantes. Est-ce l'enfant Winnie, qu'elle, adulte, se projette en Mildred ? Ou serait-ce une reformulation d'un souvenir ? Il paraît que l'auteur garde le nom des personnages importants, Winnie et Willie, par contre, il change ceux du décor, celui des personnages secondaires. Bibby et Anny donneront en français Bibbie et Annie. Pourquoi ? La symbolique de la souris est doublement liée au rite de l'excision chez plusieurs peuples d'Afrique de l'Ouest : à la fin de la cérémonie, l'animal doit manger le clitoris découpé de la jeune fille, ensuite c'est toujours elle qui déterminera le sexe du premier-né et véhiculera « *la partie de l'âme excisée* » de la jeune fille.³⁰ L'horreur de Mildred pourrait-elle refléter celle de l'initiation en général ?

Outre les noms propres, il reste à considérer les changements survenus dans les références littéraires. Il est possible de les regrouper selon différents principes. Celles-là se divisent en deux groupes : celles, signalées dans la pièce et celles, non-signalées. La première classe comprend les citations évoquées par Winnie exprès quand elle se demande « *quels sont ces vers merveilleux ?* » (15) ou plus tard avec d'autres mots : « *Quel est-ce vers admirable ?* » (19), etc. La seconde classe comporte les citations ou les allusions littéraires (entre autres le titre de la chanson de Winnie n'est marqué que dans la didascalie) auxquelles Winnie n'attire pas l'attention du lecteur par ses questions.

²⁸ Par exemple les noms Miss McGlome et Kedar Street restent les mêmes : S. BECKETT, *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber and Faber, London, 1968, 12 les deux exemples, et S. BECKETT, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, 15 et 16.

²⁹ J. KNOWLSON, *Beckett*, 604 D'abord, le personnage de Winnie dans un cahier de Beckett apparaît comme W, puis Mildred, puis Winnie.

³⁰ JEAN CHEVALIER – ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, Paris, 1974. Vol. 4, 235.

Le changement le plus marquant dans les références signalées est une citation de Charles Wolfe (*HD*, 43) remplacée par une citation de Victor Hugo (*OBJ*, 69) dans la version française. Plus loin, ce travail examinera de plus près les deux textes, notons pourtant que les différentes citations portent sur le même sujet : l'oubli. Beckett suit donc la tactique de l'adaptation en choisissant un texte français à la place d'un texte anglais – irlandais, plus précisément.

Notons aussi que Beckett se sert de certains textes de ces deux manières : certains vers de Shakespeare et de Milton seront signalés, d'autres non-signalés. Ce qui est encore particulier concernant les derniers, c'est que les morceaux les plus facilement reconnaissables tels que les citations de Shakespeare et de Verlaine y appartiendront.

Les références explicites seront discutées plus tard, à propos de la question de la mémoire.

Parmi les modifications non-signalées, prenons d'abord le titre. *Happy Days* qui, à notre connaissance est sans référence littéraire, deviendra *Oh les beaux jours* rappelant sans équivoque le premier vers de la sixième strophe du « Colloque sentimental » de Verlaine : « *Ah ! les beaux jours de bonheur indicible* »³¹. Ce qui souligne le choix conscient, c'est que ce vers apparaît presque entièrement dans les premières paroles de Winnie. Elle se souvient précisément de son ancien amant : « *Oh les beaux jours de bonheur* », et plus loin, elle l'évoquera dans le texte français tandis que dans l'anglais, Beckett écrit : « *Oh the happy memories!* »(14).

Le texte anglais est émaillé de citations de Shakespeare lesquelles Beckett supprime en grande partie en transposant la pièce en français. Sans doute sont-elles moins familières, donc moins captivantes pour le public français que pour les spectateurs anglophones. Au début, *Happy days* comporte des allusions à *Roméo et Juliette*, ces textes Beckett les note dans son carnet.³² Quand Winnie met du rouge à lèvres, « *Ensign crimson.* » (14), c'est-à-dire, *enseigne cramoisie* et après « *Pale flag* » (14), c'est-à-dire *drapeau pâle*. Roméo se sert des mêmes mots pour décrire Juliette ayant pris des somnifères ce qui a fait croire à Roméo qu'elle était morte :

*Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.*³³

³¹ PAUL VERLAINE, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Edition établie par Jacques Borel, Gallimard, 1973, 122.

³² SAMUEL BECKETT, *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, Edited with an introduction and notes by James Knowlson, Faber and Faber, London, Boston, 1985, 56.

³³ WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet* http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (V/3)

Étant donné que c'est une pièce très populaire, il existe de nombreuses traductions françaises. L'une des premières, celle de Vigny devait être accessible à l'époque où Beckett a écrit la pièce :

*De ta bouche d'or adorée a conservé ses roses
Devant tant de beauté le trépas recula
Et son pâle étandard ne va pas jusque-là.*³⁴

ou celle du fils de Victor Hugo, François-Victor Hugo³⁵. Tandis que Beckett aurait eu la possibilité de consulter ces traductions, vivant au moment de l'écriture du texte français en France, à Ussy³⁶. Or, il est plus que probable qu'il a renoncé à entreprendre un voyage pour consulter à la BNF la version française du *Roméo*. Serait-ce une allusion imperceptible, insignifiante aux yeux du public français? Ce qui est certain c'est que dans le texte français, Beckett écrit « *fraîche bouchette* » (20), parce que Winnie vient de se maquiller, et puis « *bouchette blémie* » (20). Ces deux expressions font allusion à un tout autre texte, un poème de Pierre de Ronsard, « *Quand au temple nous serons...* »³⁷. Le sujet poétique décrit son amoureuse « *bouchette blémie* » en l'imaginant comme *future* morte – or, on l'est tous.

En restant toujours à Shakespeare, mentionnons qu'il y a un passage où Winnie encourage Willie à se retirer dans son trou pour se protéger contre le soleil, et dans la version anglaise, elle dit : « *Fear no more the heat o' sun* » (21). C'est un vers de *Cymbeline* bien connu dans la littérature anglo-saxonne, il est cité entre autres dans le roman *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf.³⁸ Dans la pièce de Shakespeare, c'est Guiderius qui prononce ces paroles sur un mort à propos d'un duel.³⁹ Winnie n'a certainement pas l'intention de dire à Willie qu'il est mort, donc ici, c'est le sens littéral qui s'applique. De plus, vers la fin de l'acte premier la crainte du soleil paraît tout à fait logique parce que l'ombrelle de Winnie prendra feu « *sans qu'on l'y mette* » (45). Ce vers de *Cymbeline* est tout à fait absent dans la version française, où s'introduit la phrase suivante : « *Qu'ils pleurent, oh mon Dieu, qu'ils frémissent de honte* » (32). C'est une citation d'*Athalie* de Jean Racine⁴⁰, à laquelle nous reviendrons au sujet du bonheur. Dans ce contexte, elle est difficile à interpréter. Chez Winnie, l'inconsistance des paroles n'étonne pas beaucoup le lecteur parce qu'elle fait souvent des associations, ou ne finit pas ces phrases, ne développe pas toutes ses idées. Pourtant, il est possible de trouver une autre explication à cette modification. Vers la fin de l'acte premier, Winnie raconte

³⁴ ALFRED DE VIGNY, *Œuvres complètes*, Tome I, Poésie – Théâtre, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, 388.

³⁵ V. la catalogue de la BNF : notice: FRBNF37701719 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb377017194/PUBLIC>

³⁶ J. KNOWLSON, *Beckett*, 604.

³⁷ PIERRE DE RONSARD, *Les Amours*, Livre Poche, Gallimard, 1964, 100–101.

³⁸ VIRGINIA WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Penguin Books, London, 1996., 12 en tant que citation, 34 de la bouche de Clarissa

³⁹ *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, 57, comme Beckett le précise, *Cymbeline* (IV/2).

⁴⁰ Knowlson l'indique dans les notes de *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, 145, *Athalie* (II/9)

combien deux passants étaient grossiers et bêtes en parlant d'elle et de Willie (*OBJ*, 48–51). Peut-être c'est eux qui doivent frémir de honte.

Il y a encore une modification remarquable que j'ai retrouvée à l'aide du carnet de Beckett où il regroupe les citations de *Happy Days*⁴¹. À un moment, Winnie s'excuse avec les mots suivants : « *Forgive me, Willie, sorrow keeps breaking in* » (27). Le syntagme « *sorrow keeps breaking in* » est encore une citation⁴², qui prépare le terrain au poème de Charles Wolfe plus tard avec le mot 'sorrow'⁴³, tandis que dans le français, nous lisons le suivant : « *Pardonne-moi, Willie, on a de ces... bouillons de mélancholie* » (41). Sa tactique suggère que cette expression inhabituelle pourrait être une autre allusion encore. Selon mes recherches, les mots de Winnie pourraient évoquer le vers : « *Modère ces bouillons de ta mélancholie* »⁴⁴ de la « Satire VII » de Boileau et ils connotent ainsi la théorie des humeurs du 17^e siècle.

B, Extension

Parfois, Beckett s'écarte largement de la version originale en rallongeant le texte. Il y a ainsi un moment où Winnie cherche la brosse – brosse à cheveux ? Dans l'anglais, c'est 'hairbrush', mais jusqu'ici elle ne s'est pas coiffé les cheveux – et le peigne, puis elle les retrouve dans le sac. Elle s'étonne qu'elle ne les ait pas trouvées sur le mamelon, mais elle continue (19) :

Oh well, what does it matter, that is what I always say, I shall simply brush and comb them later on, purely and simply, I have the whole – (Pause. Puzzled.) – Them ? (Pause.) Or it ? (Pause.) Brush and comb it ? (Pause.) Sounds somehow improper now. (Pause. Turning a little towards Willie.) What would you say Willie ?

Enfin Willie opte pour le singulier, choix grammaticalement correct - le mot anglais 'hair' est au singulier. Même si la langue française comporte plusieurs verbes pour cette activité : se peigner, se brosser ou se coiffer les cheveux, Beckett renonce au jeu sur la tautologie de « *brush and comb* » et celui, sur le singulier et le pluriel pour introduire une question sur le temps divin et et sur le temps humain (28-29).

Oh tant pis, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, c'est très simple, je me coifferai plus tard, très simple, le temps est à Dieu et à moi. (Un temps.) À Dieu et à moi... (Un temps.) Drôle de tournure. (Un temps.) Est-ce que ça se dit ?

⁴¹ *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, 56–61.

⁴² Ibid. 56 : Oliver Edwards to Johnson (1778).

⁴³ Plus loin dans le texte, Beckett évoque Wolfe ainsi: « *go forget me ... why should sorrow* » (*HD*, 43)

⁴⁴ NICOLAS BOILEAU, « Satire VII », vers 70 : *Œuvres I, Satires, Le Lutrin*, Garnier Flammarion, 1969, 80.

Puis elle demande à Willie s'il s'exprimerait ainsi, mais il lui répond qu'elle ferait mieux de dormir. Willie, apparemment, n'est pas fait pour les questions d'ordre métaphysique.

Pour conclure, toutes les deux variantes posent une question du bon usage de la langue, sauf que la seconde version glisse d'un problème plutôt linguistique à un questionnement métaphysique – certes, l'emploi du pluriel et du singulier dépend de l'approche innée de la langue en question. En français, on utilise le pluriel, en anglais ou en hongrois, le singulier, puisque c'est une convention, c'est la grammaire qui décide. Et si elle constate que c'est le pluriel qui est correct, parce que les cheveux sont comptables selon la logique du français, le locuteur francophone dira *les cheveux*.

II. Mémoire à mi-perdue

Après les références non-signalées, considérons les changements de références parmi les citations signalées. Quand Winnie essaye de se rappeler quelques vers, c'est une invitation implicite adressée au lecteur à y réfléchir et à identifier certains passages intertextuels – plus facilement qu'aux passages auxquels elle n'attire pas l'attention. La culture des deux pays bien entendu est assez différente, ainsi Beckett change des fois les références, comme on l'a vu pour Boileau.

Citer aussi explicitement est un geste très marqué. Beckett insiste beaucoup sur l'importance ou l'absence de la mémoire. C'est l'un des deux ou trois grands thèmes à côté du bonheur perdu ou la parole. À propos des citations de Winnie, il conviendrait donc de traiter d'abord le sujet de la mémoire. Les citations relèvent de la catégorie que j'appellerais une sorte de mémoire collective puisque la littérature fait partie des *biens* communs, elle a une certaine résistance au temps – qui n'est pas forcément suffisante. C'est ce que signale Winnie, ou plus largement Beckett, par la thématisation de la perte de la mémoire, ici celle des classiques. Je ne m'étendrai pas ici sur la question des parallélismes entre *Oh les beaux jours* et la pièce qui la précède de quelques années, *La dernière bande*, mais cela vaudrait une analyse plus approfondie. En quelques mots, je me permets d'attirer l'attention sur cette pièce-là, *La dernière bande*. Comme *Oh les beaux jours*, elle aborde aussi le thème de la mémoire et sa structure lui est semblable – celle-ci est un monologue qui se redouble. Krapp, le seul personnage de la pièce, écoute ses propres enregistrements et les commente, *Oh les beaux jours* est un dialogue dans lequel l'un des interlocuteurs, Willie, n'intervient que très rarement. La mémoire de Krapp relève de la mémoire individuelle. À part sa chanson⁴⁵, le cantique « L'Ombre descend de nos montagnes »⁴⁶, Krapp raconte et écoute ses propres souvenirs.

⁴⁵ S. BECKETT, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, 18.

⁴⁶ Cantique 370: <http://oratoiredulouvre.fr/audio-mp3/louange-et-priere-disques-hornung-girod.html>

Selon l'essai *Proust*, auquel je vais revenir, le « *Temps* » est un « *monstre bicéphale de damnation et de salut* »⁴⁷ parce que nous ne pouvons pas échapper à ce qu'il ne nous déforme⁴⁸. Sans rentrer trop dans les détails des changements opérés dans les habitudes par le temps dans le système de Beckett, il est légitime de constater que le temps a une influence sur la mémoire, et c'est l'oubli. C'est ce que les deux plus intéressants souvenirs littéraires signalés de Winnie prennent pour sujet. Au sein de l'acte deux dans le texte anglais s'inscrit un poème de Charles Wolfe (43) :

What are those exquisite lines ? Go forget me why should something o'er that something shadow fling... go forget me... why should sorrow... brightly smile ... go forget me ... sweetly smile ... and brightly sing ... (Pause. With a sigh.) One loses one's classics..

Le poème original est le suivant :

*« Go, forget me why should sorrow
O'er that brow a shadow fling ?
Go, forget me and to-morrow
Brightly smile and sweetly sing.
Smile though I shall not be near thee ;
Sing though I shall never hear thee ;
May thy soul with pleasure shine
Lasting as the gloom of mine !
Go, forget me, etc.⁴⁹*

Dans le texte français, Beckett échange les vers de Charles Wolfe contre le « *Napoléon II* » de Victor Hugo (69) :

Quels sont ces vers exquis ? (Un temps.) Tout... ta-la-la... tout s'oublie ... la vague ... non ... délie ... tout ta-la-la tout se délie ... la vague ... non ... flot... oui... le flot sur le flot s'oublie... replie... oui... le flot sur le flot se replie ... et le flot ... non ... vague ... oui ... et la vague qui passe oublie ... oublie ... (Un temps. Avec un soupir.) On perd ses classiques.

« *Napoléon II* » dans la version originale, mais non citée entièrement dans la pièce :

*Longue nuit ! tourmente éternelle !
Le ciel n'a pas un coin d'azur.
Hommes et choses, pêle-mêle,
Vont roulant dans l'abîme obscur.
Tout dérive et s'en va sous l'onde,
Rois au berceau, maîtres du monde,
Le front chauve et la tête blonde
Grand et petit Napoléon !*

⁴⁷ SAMUEL BECKETT, *Proust*, Traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, 21.

⁴⁸ Ibid., 23

⁴⁹ CHARLES WOLFE, *The poems of Charles Wolfe*. Introductory Memoir by C. Litten Falkiner, Sidgwick and Jackson Ltd., London, 1909, 5 accessible en ligne : <http://archive.org/details/cu31924013573039>

*Tout s'efface, tout se délie,
Le flot sur le flot se replie,
Et la vague qui passe oublie
Léviathan comme Alcyon !⁵⁰*

Les deux poèmes thématisent l'oubli. Et les deux, ils sont plutôt oubliés : Charles Wolfe est un poète irlandais du tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, il n'a écrit qu'une douzaine de poèmes, et celui-ci n'est même pas le plus connu⁵¹. Pour Victor Hugo, il y a encore des morceaux de Victor Hugo plus connus. Celui-ci prend pour sujet Napoléon II qui n'est pas devenu empereur français. D'ailleurs Hugo compose son poème très subtilement parce qu'il dit « *Grand et petit Napoléon* », c'est-à-dire, Napoléon Bonaparte et Napoléon III, par conséquent, le sujet du poème, Napoléon II, lui-même sera éliminé. Beckett utilise la même technique que Victor Hugo, celle de l'absence. C'est-à-dire, Beckett, à son tour, prive le texte de son *signe distinctif*, les Napoléon, donc, il n'est susceptible à être reconnu que par les ardents admirateurs d'Hugo. L'auteur mène un double jeu : il suscite l'attention du public en explicitant l'intertextualité, par contre, il est très probable que le public ne reconnaîtra pas l'œuvre citée. Donc le récepteur entre dans la situation de Winnie – il a la même sensation du vide, les références lui manquent.

Pourtant ce n'est pas le seul jeu que Beckett offre au public. À un moment, il paraît qu'il n'y a pas de classique. Il n'y a pas de poème original. Il semble impossible de deviner d'où vient le dernier poème que Winnie essaie de se rappeler dans le français (72) :

*Quels sont ces vers immortels ? (Un temps.) Ça pourrait être le noir éternel. (Un temps.)
Nuit noire sans issue.*

Pour la version anglaise, Beckett ne mentionne pas le poème dont cette partie pourrait être tirée. Les mots clé évoquent le contraire de la citation de Milton :

*Hail holy light, offspring of heav'n firstborn
Or of th'Eternal co-eternal beam"
Paradise Lost III.1⁵²*

qui veut dire en français : « *Salut, Lumière sacrée, fille du Ciel, née la première, ou de l'Eternel rayon coéternel !* »⁵³, donc juste le contraire. Ou bien, dans le poème de Hugo : « *longue nuit, tourmente éternelle* », l'idée est pareille, mais ce n'est pas la même, de plus, « Napoléon II » a été

⁵⁰ VICTOR HUGO, *Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule*, Garnier Flammarion, Paris, 1970, 169-170.

⁵¹ C. WOLFE, *The poems of Charles Wolfe*. Introductory Memoir by C. Litten Falkner, Sidgwick and Jackson Ltd., London, 1909. voir l'introduction. online: <http://archive.org/details/cu31924013573039> ou les notes de Knowlson:

⁵² S. BECKETT, *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, 61.

⁵³ JOHN MILTON, *Le paradis perdu*, traduction par René de Chateaubriand, www.ebooksgratuits.com, 38.

choisi postérieurement à *Happy Days*.

La mémoire apparaît non seulement dans la remémoration, elle est soulignée par deux objets symboliques : les lunettes et le sac. Au début de la pièce Winnie fait sa toilette, et en s'essuyant les yeux, elle se rappelle pour la première fois explicitement un texte littéraire. Dans l'anglais (11) :

what are those wonderful lines – (wipes one eye) – *woe woe is me* – (wipes the other) – *to see what I see* – (looks for spectacles) – *ah yes* – (takes up spectacles)

et dans la version française (15) :

quels sont ces vers merveilleux ? – (elle s'essuie un œil) – *malheur à moi* – (l'autre œil) – *qui vois ce que je vois* – (elle cherche les lunettes) – *hé oui* – (elle ramasse les lunettes).

Winnie cherche à se rappeler un passage d'*Hamlet* où Ophélie voyant la folie du prince se tourmente avant de tomber pour de bon dans la folie :

*O, woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!*⁵⁴.

L'original shakespearien et la réécriture beckettienne diffèrent pour le temps verbal : le 'present perfect' de valeur de passé sera remplacé par le temps présent chez Beckett. Ainsi la citation s'applique au présent de Winnie qui s'occupe du nettoyage de ses lunettes, symbole de la vue. D'un côté, la vue et le sens sont liés, et de l'autre, la mémoire les rejoint puisque Winnie peut voir dans le passé aussi, ce qu'elle fait en fouillant dans son sac. Dans son *Proust*, Beckett dit que « *la mémoire dépend de la perception* »⁵⁵, et la vue en est un moyen.

L'autre symbole, l'incarnation particulière de la mémoire est le sac. Winnie y garde tout, elle y « *farfouille* ». Ce verbe est la forme intensive de l'action de *chercher*. Comme elle farfouille dans sa mémoire – elle se souvient de sa jeunesse. Ce sont les seules activités qu'elle fasse au cours de la pièce. Voyons ce qu'elle dit à propos du sac (38-39) :

Il y a le sac bien sûr. (Elle se tourne vers le sac.) *Il y aura toujours le sac.* [...] *Saurais-je en énumérer le contenu ?* (Un temps.) *Non.* [...] *de quoi est-il rempli [...]* *Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors.*

Winnie souligne l'importance du sac : si elle perd tout ce sac lui restera. Elle non plus n'est au courant de ce qui se trouve en dedans. Déjà dans ce court extrait la valeur symbolique du sac est

⁵⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> (III/1)

⁵⁵ S. BECKETT, *Proust*, 40.

sensible. Il serait intéressant à noter que ce sac évoque le « *sachet des vivants* »⁵⁶ dans lequel les âmes, qui atteindront le salut, sont, selon la Bible, recueillies⁵⁷.

Si nous acceptons que c'est sa mémoire, et Winnie y cherche des choses dont elle se souvient volontairement, en retournant à l'essai *Proust* de Beckett, nous pouvons peut-être placer la remémoration de Winnie dans la catégorie proustienne de la *mémoire volontaire* qui

*n'a aucune valeur en tant qu'instrument d'évocation [...] [et qui] produit une image étrangère à la réalité que le mythe créé par notre imagination*⁵⁸

et de la *mémoire involontaire* qui est le fruit du pur hasard⁵⁹. Les citations de Winnie relèvent de la *mémoire volontaire*. C'est ce qui explique qu'elles ne sont ni complètes ni réelles. Mais ici personne ne conteste leur réalité étant donné que ce sont des fragments d'œuvres d'art, d'or et déjà produits par l'imagination. Nous voudrions rappeler d'ailleurs qu'il y a une citation (*HD*, 45 ; *OBJ*, 72) dont l'origine, jusqu'ici semble indétectable, comme celle d'un vrai faux souvenir. Mais ce faux souvenir est encore précieux. Ce qui donne aux citations, ces restes de mémoire, leur valeur, c'est le contexte nouveau, la valeur de la pièce qu'elles enrichissent par leur contenu et leur valeur symbolique en tant que représentantes des œuvres « *classiques* ».

III. « *Oh fugitives joies* »

En se souvenant des *jours anciens*, Winnie évoque plusieurs œuvres littéraires, souvent en relation avec le bonheur, ou encore avec le bonheur perdu. Ainsi sa deuxième citation, un vers du *Paradis perdu* de Milton, nous oriente dans cette direction. Winnie dit (19) :

Quel est ce vers admirable ? (Lèvres.) Oh fugitives joies – (lèvres) – oh... ta-la lents malheurs.

En anglais, dans le texte original, c'est la même chose (13) :

What is that wonderful line ? Oh fleeting joys – (lips) – oh something lasting woes.

⁵⁶ J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 4. 136–137.

⁵⁷ Samuel I, 25:29 : « *S'il s'élève quelqu'un qui te poursuive et qui en veuille à ta vie, l'âme de mon seigneur sera liée dans le faisceau des vivants auprès de l'Éternel, ton Dieu, et il lancera du creux de la fronde l'âme de tes ennemis.* » dans la traduction de Louis Segond, dans sa révision de 1910. le passage est accessible en ligne : <http://www.bible-en-ligne.net/bible.090-25.1-samuel.php>.

⁵⁸ S. BECKETT, *Proust*, 26

⁵⁹ Ibid. 42

Dans la version originale de John Milton :

*Oh fleeting joys
Of Paradise, dear bought with lasting woes !*⁶⁰

traduit en prose par René de Chateaubriand, traduction que Beckett n'adoptera pas mot à mot dans *Oh les beaux jours* : « *O joies fugitives du Paradis, chèrement achetées par des malheurs durables !* »⁶¹.

Le bonheur n'est pas constant et nous coûte cher – dit le poème du xvii^e siècle. Si nous voulons chercher de la logique dans l'évolution de la recherche du bonheur, avec un peu de sens d'humour, cela marche de moins en moins bien. Le roman du xix^e siècle fait vainement sa *chasse au bonheur*, il ne l'atteindra pas. Pensons à *Madame Bovary* de Flaubert – Emma vivant une vie assommante et dans l'illusion d'être une bonne fois heureuse est contrainte à s'apercevoir un jour que ce n'est pas possible, et elle se suicide. Le xx^e siècle ne fait même pas de tentative de remporter cette quête, car l'Homme ne peut être content que dans le passé. Qu'un moment soit passé est une condition préalable au bonheur. Comme Beckett écrit dans son *Proust* : « *le seul paradis est celui qui vient d'être perdu* »⁶².

Le titre de la pièce traitée est lié au même sujet. Il fait penser au « Colloque sentimental » de Verlaine⁶³. Ce poème a pour sujet le bonheur perdu. Il s'agit d'une rencontre entre deux anciens amoureux, « *deux spectres* », donc morts. Ils causent de la disparition de leurs amours. L'un le ressent encore, mais l'autre les a complètement oubliées, donc l'amour du premier n'a plus de sens. C'est comme un dialogue désiré, mais sans interlocuteur : Winnie, Krapp, etc. Cela produit un mélange d'ironie et de tragique. Voilà quelques vers du poème :

– *Te souvient-il encore de notre extase ancienne?*
– *Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?*
[...]
– *Ah ! les jours de bonheur indicible*
*Où nous joignons nos bouches ! – C'est possible.*⁶⁴

Le drame qui a lieu entre les « *deux spectres* » consiste en un décalage de leur mémoire parce que c'est la mémoire qui assure la continuité entre le passé et le présent. Si cette continuité

⁶⁰ JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Book x, v. 741–2., p. 259, Penguin Books, London, 1996.

⁶¹ J. MILTON, *Le paradis perdu*, traduction par René de Chateaubriand, www.ebooksgratuits.com, 126

⁶² S. BECKETT, *Proust*, 33

⁶³ J. KNOWLSON, *Beckett*, 644 a la même idée

⁶⁴ PAUL VERLAINE, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Édition établie par Jacques Borel, Gallimard, 1973, 122.

n'existe pas, et la communication, et les vécus communs seront en péril. Le cas d'Estragon dans *En attendant Godot* est bien semblable. Il oublie d'un jour à l'autre beaucoup de choses qui, selon Vladimir, se sont passées la veille, ainsi eux non plus, ne peuvent en parler.⁶⁵ Eux aussi, comme les personnages proustiens comme Beckett le dit dans son essai où il analyse entre autres la relation de ces personnages au temps, sont les « *victimes de cette circonstance prépondérante* »⁶⁶. Si le temps les prive du bonheur durable qu'est-ce qui leur reste?

En ce qui concerne Winnie, à part la cruelle réalité de sa vie, à savoir être fixée et vivre dans le désœuvrement, elle parle, se réjouit des moindres gestes d'amour de Willie (au moins de ceux qu'elle interprète de cette façon). Elle loue Dieu et chante, donc elle manifeste ses sentiments, ici un certain bonheur. Non seulement l'expression du bonheur, mais le désir aussi occuperont une place importante dans la pièce.

A, L'expression du bonheur : prière et chanson

Dans l'acte premier, elle commence (13) :

Jésus Christ Amen. ([...] Une arrière-prière remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. Bas.) *Siècle des siècles Amen.*⁶⁷

et finit sa journée par une prière : « *Prie ta vieille prière, Winnie.* » (57). Elle dit « *siècle des siècles* » (13), c'est-à-dire, en latin *saecula saeculorum*, une expression de la prière chrétienne la plus connue, « Notre Père »⁶⁸ et signifiant éternité. Au cours des deux actes, elle exprime plusieurs fois sa gratitude vers le ciel, souvent par les mots suivants (17) :

tant de bontés – (elle essuie) – *grandes bontés* – [...] *prières peut-être pas vaines* – [...] *Don merveilleux.*

Elle prie également dans l'acte II, et encore l'une de ses citations non-signalées, celle de l'*Athalie* de Racine, les propos d'un chœur sont la louange de Dieu :

*Qu'ils pleurent, ô mon Dieu, qu'ils frémissent de crainte,
Ces malheureux, qui de ta cité sainte
Ne verront point l'éternelle splendeur !
C'est à nous de chanter, nous à qui tu révèles
Tes clartés immortelles ;*

⁶⁵ V. le début de l'acte II. *En attendant godot*, 84– 85

⁶⁶ S. BECKETT, *Proust*, 23

⁶⁷ Les citations suivent l'ordre chronologique de la pièce, donc pages 13, 17 et 57

⁶⁸ <http://oratoiredulouvre.fr/prier/Le-Notre-Pere.html>

Comme nous venons de le dire, Winnie n'arrête pas de prier pendant son monologue. De ce point de vue, elle est quelque peu semblable au Lucky d'*En attendant Godot*, le serviteur qui est invité à penser à haute voix, et dont la charabia peut être interprétée comme une longue prière⁷⁰. Les ressemblances entre eux ne s'arrêtent pas là : en évoquant des bribes de savoir, les « classiques » (69), Winnie, de la littérature où s'inscrivent ses souvenirs, Lucky de la philosophie, ils élargissent l'espace par leur monologue. Winnie affirme qu'elle considère le savoir comme très important, en disant qu'« *il ne se passe de jour [...] sans quelque enrichissement du savoir si minime soit-il* » (23).

Toujours en relation avec la prière, nous supposons que Winnie, comme Lucky dans la mesure où il tient à sa servilité, ressemble à une folle. Dans la représentation que Beckett a faite avec Billie Whitelaw, il a insisté pour qu'elle touche « *la frontière de la folie* »⁷¹. Serait-elle donc une folle de Dieu ? Comme on lit dans l'épître 1 de saint Paul aux Corinthiens, la folie de Dieu a plus de valeur que la sagesse du monde terrestre⁷².

À part la prière, Winnie s'exprime aussi par la chanson, ce qui constitue une caractéristique des autres pièces de Beckett. Cependant toutes les chansons ont des tonalités diverses. Celle de Krapp de *La dernière bande* est religieuse, celle d'*En attendant Godot* est une rengaine un peu sottise⁷³. Ici, c'est *La Veuve joyeuse* (1905) de Franz Lehár⁷⁴. C'est une opérette, donc de la musique légère qui fait contraste avec leur état misérable.

B, Le désir

Winnie se réjouit de tous les signes d'amour de Willie, ce qu'elle voudrait (54), c'est

Le rêve que je fais quelques fois, Willie ? (Un temps.) Que tu viendras de ce côté que je puisse te voir.

Elle évoque leur passé dans ce contexte aussi : « Fut-il un temps où je pouvais séduire ? »

⁶⁹ JEAN RACINE, *Athalie* (II/9), 359, In : *Tragédies choisies*, Collection internationale, New York, 1962.

⁷⁰ ÁGNES HORVÁTH, « Nem én vagyok, akiből a szó árát: Beckett, Not I – Nem én – Pas moi », In : « Pannonhalmi Szemle », 2009/2, 134.

⁷¹ Dans l'introduction, par les mots de Knowlson : « *closer to the edge of madness* » *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, 15

⁷² Corinthiens I, 1:25 « *Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes* »

⁷³ S. BECKETT, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993, 79–80.

⁷⁴ Beckett ne donne que le titre du morceau. Le titre de l'opérette est marquée dans la didascalie (*HD*, 30 et *OBJ*, 47), c'est certainement pour des raisons pratiques – il faut connaître la mélodie pour que l'actrice puisse la chanter. J.KNOWLSON, *Beckett*, 616

(38) demande-t-elle, ou encore : « *La tristesse au sortir des rapports sexuels intimes, celle-là nous est familière, certes.* » (69).

À part ce qu'ils disent, il est important ce qu'ils font dans le cadre de leurs moyens réduits : Winnie essaye de le voir, elle se tourne toujours la tête vers lui, même si c'est difficile : « *Torticolis à force de t'admirer* » (OBJ, 54) ; Willie fait quelques tentatives pour grimper plus près de Winnie (OBJ, 54, 75–76). Le décor comporte une allusion au corps très distincte : c'est le mamelon dont Winnie semble être la pointe.

La relation entre Winnie et Willie ressemble non seulement à celle d'un couple, mais à celle d'une mère et son bébé. Winnie fait attention à ce que Willie fait, à ce que soleil ne lui nuise pas. Elle lui chante. Elle se réjouit même des moindres signes qu'il émet : s'il dit quelques mots ou s'il lève les doigts pour montrer qu'il entend la femme. « *Pauvre cher Willie, bon qu'à dormir* » (13) dit-elle. Il ne peut se déplacer qu'à quatre pattes. Ce comportement pourrait être celui d'un bébé aussi. Willie est sans doute dans sa deuxième enfance.

La prière, la chanson et le désir se synthétisent dans une référence non-signalée. Il s'agit des « Stances » de Pierre de Ronsard, « *Quand au temple nous serons...* »⁷⁵. Winnie, en mettant du rouge à lèvres, l'évoque par l'expression « *bouchette blémie* » (20). Le poème de Ronsard parle des difficultés du sujet lyrique qui veut convaincre son amoureuse de garder sa dévotion quand elle est à « *au temple* », mais de ne pas renoncer à l'amour charnel « *au lit* », sinon après la mort de la femme, le *je* poétique n'affirmera pas qu'elle était « *son amie* » dit-il dans le sixième vers de la cinquième strophe.

En faisant sa toilette, Winnie tente de garder quelque chose de son ancienne beauté pour plaire à Willie. Mais comme elle est à moitié enterrée dans le mamelon, c'est quasiment tout ce qu'elle peut faire.

IV. Parole

Dans le théâtre beckettien, les personnages sont fixés à leur place. Cette position et leur désœuvrement les *condamnent* à parler. Ils n'ont pas d'autre chose à faire ou d'autre moyen à affirmer leur existence.

La contrainte de l'immobilité est présente depuis le début. Dans *En attendant Godot*, l'attente

⁷⁵ P. DE RONSARD, *Les Amours*, Livre Poche, Gallimard, 1964, 100–101.

de Godot sert encore de prétexte pour ne pas changer de place. Même à la fin de la pièce quand Vladimir et Estragon seront d'accord de partir, ils resteront immobiles :

VLADIMIR *Alors on y va ?*
ESTRAGON *Allons-y.*

Ils ne bougent pas.⁷⁶

Plus tard, dans *Fin de partie*, trois personnages des quatre ne peuvent pas bouger. Le quatrième, Clov, ne peut pas s'asseoir, il ne quittera donc pas l'endroit où se trouvent les autres. Dans *La dernière bande* Krapp ne sort pas de chez lui pour écouter les bobines. L'immobilité est encore plus accentuée dans *Oh les beaux jours* où Winnie et Willie sont littéralement attachés à la glèbe, ou dans *Comédie* où chacun des trois personnages est placé dans une urne. Pour passer le temps, les personnages (se) parlent. Ce n'est pourtant pas évident qu'il y ait communication entre eux. *La dernière bande*, quoiqu'il y ait deux voix, ne permet aucun transfert entre deux personnages, car il y n'en a qu'un seul : Krapp. Il se lamente tout seul sur son passé. Cette solitude provoque une profonde tristesse dans le lecteur. *Pas moi* qui est censé être le monologue d'une bouche comprend encore un auditeur debout sur scène. Donc cette pièce conserve la dialectique du locuteur et de l'auditeur. C'est comme dans le théâtre qui nécessite un public (et encore des paroles, sinon c'est de la pantomime) pour être un vrai théâtre.

Oh les beaux jours, comme nous venons de le dire, est comme un monologue. Willie intervient vingt fois tout au long des deux actes, et il ne dit en tout que deux phrases successives qui sont souvent minimales, voire elliptiques. Mais sa seule présence, par contre donne du sens aux paroles de Winnie, même s'il ne les entend pas (26–27) :

tu n'entends pas grand'chose, Willie, à Dieu ne plaise. (Un temps.) Des jours peut-être où tu n'entends rien. (Un temps.) Mais d'autres où tu réponds. (Un temps.) De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie il est des moments où tu te fais entendre.

Cependant elle ne s'attache pas forcément à ce que Willie comprenne ce dont elle parle. Du point de vue de la compréhension, leur relation est pareille à celle de la pièce et du public. Les spectateurs, à part les plus avertis, n'arrivent pas à retracer toutes les citations ou les allusions de Winnie. Cependant c'est celles-ci qui constituent les points fixes dans ce qu'elle veut dire, parce qu'elles sont déjà écrites par quelqu'un. Mais comme Winnie ne sait les citer ni entièrement ni correctement, elles deviennent aussi floues que le reste de ses paroles.

⁷⁶ S. BECKETT, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993, 134.

L'un des poèmes de Beckett, comme s'il n'était écrit que pour Winnie, personnifie les mots et leur donne le rôle de tenir compagnie à une personne :

*mots survivants
de la vie
encore un moment
tenez-lui compagnie*⁷⁷

Ces « *mots survivants* » seraient-ils une *répercussion* d'un mot, depuis toujours sur les lèvres, de Théodore Adorno ? Qui dit qu'il serait barbare d'écrire après Auschwitz ?

Winnie a deux grandes craintes, à part celle que Willie ne la quitte, et elle n'aura d'autrui avec elle, et elle restera « *les lèvres rentrées* » (34), ou devra « *apprendre à parler toute seule* » (34), c'est que « *les mots [la] lâchent* » (30). C'est-à-dire, qu'elle n'aura plus rien à dire. Dans le roman *L'Innommable*, le narrateur dit :

*ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais, ils vont s'arrêter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, ce sera le silence, un petit moment, un bon moment, ou ce sera le mien, celui qui dure, qui n'a pas duré, qui dure toujours, ce sera moi, il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire*⁷⁸

donc lui aussi, il a des problèmes avec la parole, comme si l'existence de ces personnages consistait en l'activité de parler. Si Winnie ne parle pas et ne bouge pas parce qu'elle ne peut pas, elle ne peut plus rien faire sur scène tout comme si elle n'existait pas.

La parole est un composant inévitable du théâtre. Sans paroles, c'est de la pantomime. Chez Beckett, il y a en exemple *Acte sans paroles* (et *Acte sans paroles II*), mais la plupart des pièces sont avec paroles.

L'immobilité de Winnie met en relief non seulement ses paroles, mais ses gestes et sa mimique. Knowlson, le biographe de Beckett, écrit qu'il s'intéressait beaucoup au cinéma⁷⁹ ce qui à mon avis est dans une certaine mesure manifeste dans son théâtre. Ce travail a traité cette question de l'immobilité des personnages qui met en relief la mimique, les gestes. C'est tout comme le cinéma qui montre le visage ou d'autres détails au premier plan pour exprimer les sentiments⁸⁰.

⁷⁷ SAMUEL BECKETT, *Poems 1974*, 89 in : *Collected poems 1930–1978*, John Calder, London, 1984.

⁷⁸ SAMUEL BECKETT, *L'Innommable*, les Éditions de Minuit, Paris, 1953, 261–262.

⁷⁹ J. KNOWLSON, *Beckett*, 302

⁸⁰ Le premier plan en tant que moyen pour exprimer les sentiments est mentionné dans les ouvrages théoriques de Rudolf Arnheim (*Film as Art*) qui est devenu lieu commun à nos jours. Beckett lisait Arnheim : J. KNOWLSON, *Beckett*, 302.

Ainsi le visage de Winnie sera remué par des menus changements, du sourire, de l'inquiétude, de l'indignation, etc. Aussi les grands gestes du théâtre sont devenus désormais démodés. Veronika Darida écrit dans un article que depuis le 17^e siècle certains ouvrages français traitent la question de l'apparition des passions sur le visage⁸¹, et que pendant des siècles la mimique et les gestes expriment les sentiments.⁸² Par contre, continue l'article, ces pratiques deviennent stériles vers la fin du 19^e siècle. Selon Darida l'une des solutions à ce problème est celle de Beckett : mettre en scène la moindre des passions. Il n'y reste que l'étonnement, la passion la plus simple selon le classement de Le Brun⁸³. Là, nous ne sommes pas d'accord avec l'article de Darida parce qu'il y a plusieurs sentiments, non seulement de l'étonnement, et de la passion, qui est originellement propre au théâtre, elle persiste encore dans le théâtre beckettien, même si elle est réduite, ou plutôt discrète, comme les allusions littéraires de Beckett dans ses textes.

⁸¹ VERONIKA DARIDA,, « Arcok olvasása », In : « Korunk », 2012/9, 54.

⁸² Ibid., 55 ici notamment l'auteure évoque le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot

⁸³ Ibid., pour Le Brun, 54; pour l'étonnement chez Beckett, 58.

V. Le fonctionnement de ce monde si absurde

Pour découvrir avec plus de soin l'univers qui entoure Winnie et Willie, nous passerons à la discussion de son fonctionnement. Voyons ce que cela donne sur scène.



Un couple *Image I. Happy Days avec Billie Whitelaw*

d'un certain âge dans un paysage désertique. La femme est enterrée jusqu'à la taille (ensuite jusqu'au cou comme sur l'image) dans un mamelon derrière lequel, dans un trou, se cache l'homme. Telle est la scène d'ouverture de la pièce *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. Plus tard bouge un peu, à la fin, il fait des efforts pour grimper sur le mamelon, pour être plus proche de la femme.

Un couple dans le désert, moitié enterré – une image connue, et bien entendu, pour l'auteur

aussi. Il s'inspire⁸⁴ du dernier plan (image ii) d'*Un chien andalou* (1928), le court métrage (surréaliste) de Buñuel et de Dalí. Comme le montre le photogramme à droite, à la fin du film, nous voyons un



Image II. Un chien andalou

couple enterré jusqu'à la taille dans du sable et exposé au soleil éblouissant. N'oublions pas l'ombrelle de Winnie.

⁸⁴ PASCALE SARDIN, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie dans l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2009, 29. Elle dit qu'il a pu voir ou dont il a pu lire le scénario dans le numéro spécial de « This Quartier », accompagné de la photo de cette fameuse scène.

Le monde de la pièce fonctionne étrangement. C'est une sonnerie qui réveille les personnages et pareillement « *ça sonne, pour le sommeil* » (42). Le son dont la source est invisible et indéterminée est familier à l'œuvre beckettien. Le seul personnage d'*Acte sans paroles* est appelé des deux côtés de la scène par un sifflement, mais rien ne l'explique, le spectateur voit seulement l'homme flanqué chaque fois d'un côté au milieu du plateau.

La plupart des informations sont révélées par Winnie, ainsi, c'est elle qui expliquera le fonctionnement de ce monde. Le couple d'*Oh les beaux jours*, ne peut pas se déplacer, mais nous ne savons pas pourquoi. Et il paraît que cette situation n'a nullement changé depuis longtemps : en voyant Willie qui a du mal à bouger et qu'il sort très lentement de son trou, Winnie lui adresse les mots suivants (54) :

Ah tu n'es plus le rampeur d'autrefois, pauvre chéri. (Un temps.) Plus le rampeur qui a conquis mon cœur.

Cette citation laisse voir, par le néologisme de Beckett, « *rampeur* » un dérivé du verbe *ramper*, le substantif « *rampeur* » (54) n'entre pas dans la norme. Winnie l'utilise sans doute pour qualifier Willie de séducteur qui rampe vers elle, vers le sommet du mamelon faisant ainsi allusion au passé, à leur jeunesse. Dans le même passage Winnie s'exclame : « *Quelle malédiction, la mobilité !* » comme si c'était heureux et naturel de ne pas se déplacer, c'est juste l'inverse que nous pourrions penser. Il y a un seul moment dans la pièce où elle s'oppose à son immobilité, à sa captivité (45). C'est vers la fin de l'acte premier, mais avant l'histoire des « *derniers humains* » (48–51) que racontera Winnie. Elle s'adresse à Willie en disant que les « *lois naturelles* » (41) se sont peut-être modifiées, et elle se sent « *sucé[e]* » vers le ciel (40). Ensuite, son ombrelle, symbole de la dignité et de la protection,⁸⁵ qu'elle tient dans la main presque tout le temps, prend feu « *sans qu'on l'y mette* » (45). Comme c'est de la chaleur, c'est une perte significative : il n'y a plus rien qui l'en protège. Après avoir fini de parler de la bizarre machinerie du feu et du temps, elle dit (45) :

Je parle de lorsque je n'étais pas encore prise – de cette façon – et avais mes jambes et l'usage de mes jambes, et pouvais me chercher un coin ombragé, comme toi, quand j'étais lasse du soleil, un coin ensoleillé quand j'étais lasse de l'ombre, comme toi, et ce sont tous des mots vides.

Le choix du mot « *prise* » indique clairement qu'elle vit son état comme une captivité cependant les mots liés à l'autre situation que nous pourrions appeler *liberté* lui semblent « *vides* ». Ce qui est vide est sûrement vide de sens comme si cette chose n'existait plus pour Winnie. La

⁸⁵ J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Vol. 3, 317.

problématique de la signification revient au sein de cette même pièce mais aussi dans de nombreux écrits de Beckett. Ici, le couple déjà évoqué en discute, l'homme se demande si Winnie « *fourrée jusqu'aux nénés – dans le pissenlit* » (50) signifiait quelque chose, ou non, et la femme répond en doutant de la question si lui, l'homme signifiait quelque chose, dans notre interprétation si quelqu'un pouvait du tout signifier. Ces personnages traitent Winnie, qui fait pratiquement un avec son environnement⁸⁶, comme un objet, voire un objet d'art et se lamentent sur sa signification. *Fin de partie* donne un autre exemple du même problème : père et fils y méditent :

HAMM *On n'est pas en train de... de... signifier quelques chose ?*

CLOV *Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah elle est bonne !*⁸⁷

Ici, il est possible d'interpréter la notion de signification comme une réflexion au théâtre – à interpréter : s'il y a une signification, un sens qui apparaît en scène, ou non – puisque le mot sort directement de la bouche des personnages. Donc ils se demandent s'ils représentent quelque chose ou non, soit dans leur nature d'être humain ou dans leur fonction sur scène, c'est-à-dire si par exemple nous pouvons les considérer comme un symbole.

Dans le cas de Winnie, c'est plus complexe parce qu'elle cite elle-même le dialogue dont elle était témoin, mais elle ne se réfère pas à l'être ou à l'absence de sa propre signification. Elle accepte les circonstances. Il paraît qu'elle et Willie sont dans un état de captivité ou plutôt d'exil dans un monde stérile. Ce monde ressemble à une sorte d'état d'après l'expulsion du Paradis, où dans la logique de Beckett au seul paradis qui doit être perdu pour devenir Paradis⁸⁸. Comme les personnages de Winnie et de Willie ne sont pas là, ils sont déjà censés de l'évoquer, le bonheur en essayant d'être heureux. Rien ne montre mieux leur volonté persévérante qu'à la fin de l'acte premier, Willie fredonne la chanson avec Winnie, et à la fin de l'acte II, il s'adresse enfin à elle. Et cela la rend si heureuse qu'elle recommencera à chanter. Cependant, il est difficile de croire à une telle chanson légère que « L'Heure exquise », et nous ne pouvons pas nous passer de l'ironie éventuelle qu'implique le choix de cette valse. À la fin, la joie devient incertaine, il ne se reflète plus sur leur visage (77) :

Yeux à droite sur Willie, toujours à quatre pattes, le visage levé vers elle. Fin du sourire. Ils se regardent. Temps long.

⁸⁶ OLIVIER MAGNY, « Nulle part – Personne », 89, In : *Les critiques de notre temps et BECKETT*, Garnier, Paris, 1971.

⁸⁷ S. BECKETT, *Fin de partie*, les Éditions de Minuit, Paris, 1978, 49.

⁸⁸ Nous venons d'en parler à propos de la mémoire : S. BECKETT, *Proust*, 33.

Conclusion

Toutefois, l'histoire de Winnie et de Willie n'est pas finie, et elle ne le sera peut-être jamais, comme nous avons vu avec l'ombrelle le monde absurde dans les deux sens, concret *insensé* et étymologique, donc *sourd* ; *ab-surdus* dans la mesure où ils sont abandonnés et seuls dans ce monde. La présence de Willie donne du sens aux paroles de Winnie, elle ne parle pas « *toute seule, c'est-à-dire dans le désert* » (27), mais cela n'empêche pas que l'absence éventuelle de son compagnon prouvera la surdité de ce lieu.

Cet abandon, cette solitude sont peut-être intérieurs, c'est-à-dire, qu'ils se forment et dans l'âme, et dans le cerveau de l'Homme⁸⁹, ce qui expliquerait l'absence du monde extérieur, des références socio-culturelles directes qu'on trouve abondamment chez son contemporain, Ionesco, encore un bilingue. Le détachement excessif de la réalité tourne au profit de Beckett, et lui permet de devenir autonome, donc universel. Comme l'auteur parle de questions existentielles, son public le comprendra quasiment sans recherches préalables, et l'admirera encore plus une fois ses recherches faites. Pour paraphraser Boccace à propos de Dante⁹⁰ : son écriture est aussi entière qu'une rivière dans laquelle le petit agneau peut patager et l'éléphant peut nager librement.

⁸⁹ Dans une émission de France Culture (<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-rien-24-beckett-faire-du-rien-un-theatre-2012-11-27> vers le 28^e minute), le littéraire-philosophe Bruno Clément présente son hypothèse que les pièces de Beckett peuvent avoir lieu à l'intérieur de la tête des personnages. Il évoque une représentation théâtrale, ayant lieu dans la vie de Beckett, de *Fin de partie* qui prend pour décor un crâne. Par ce qu'il justifie sa supposition, c'est que l'auteur ne s'est pas opposé à cette interprétation.

⁹⁰ GIOVANNI BOCCACCIO, *Dante élete*, Magyar Helikon, 1979, 39.

Annexe

Quand Beckett est traduit : Quelques questions et remarques à propos de la seule traduction hongroise

Le simple fait que Beckett lui-même a produit la plupart de ses travaux littéraires en anglais et en français aussi⁹¹, posent quelques questions du départ.

S'il les a écrit dans deux langues, à partir de laquelle faut-il traduire la pièce ? En la mettant de l'anglais en français, il modifie le texte, mais apparemment les deux versions sont acceptées. La version anglaise comprend plus d'allusions à la culture anglophone, et la variante française aux connaissances communes françaises. Ne conviendrait-il pas traduire tous les deux avatars ? Plutôt qu'en choisir un ou se servir des deux textes pour en faire une seule traduction qui s'est passé dans le cas de la traduction hongroise qui est censée d'être transposée de *Happy Days*⁹² pourtant qui traduit la citation de Victor Hugo.⁹³ Sans doute vaudrait-il la peine d'examiner la stratégie d'autres traducteurs dans d'autres langues.

L'autre grande problématique qui surgit à propos de cette pièce est celle de la mise en scène. Faut-il que les spectateurs, par un moyen ou autre, reconnaissent les références littéraires ? Suffit-il que les extraits de Shakespeare ou de Milton suivent les traductions déjà existantes ? Pour *Cymbeline*, il y a eu de la chance. Le traducteur hongrois, Kolozsvári Grandpierre Emil, le reconnaît et il cite la traduction de Lator László⁹⁴, mais étant donné que c'est un drame moins connu, le public hongrois n'irait pas loin avec cette donnée. Ou appliquant une autre tactique, devraient-elles, la situation de remémoration, la compréhension de cette situation et la compatissance dominer la représentation ? Donc devraient-ils les spectateurs rester sans béquilles, et vivre en eux-mêmes la perte des classiques ?

⁹¹ V. la liste de M. OUSTINOFF dans *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 70–76. selon ses recherches, seuls *Bande et sarabande* et *Le roman expérimental* sont traduits de manière posthume par Edith Fournier, puis Proust aussi qui ne figure pas sur cette liste.

⁹² S. BECKETT, *Drámák*, Európa Kiadó, Budapest, 1970, 385.

⁹³ Ibid. 262 Et cf. ÁGNES HORVÁTH, « Beckett és a szószátyár semmittevők », In : *Anch'io son pittore – Hagymány és ÚJTÁS*, habilitációs dolgozat, 2010, 74–75.

⁹⁴ S. BECKETT, *Drámák*, 242.

Bibliographie générale

la Bible : dans la traduction de Louis Segond, dans sa révision de 1910, accessible en ligne :

<http://www.bible-en-ligne.net/acceuil.php>.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Dante élete*, Magyar Helikon, 1979.

BOILEAU, NICOLAS, *Œuvres I, Satires, Le Lutrin*, Garnier Flammarion, 1969.

CHEVALIER, JEAN – GHEERBRANT, ALAIN, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, Paris, 1974. vol. 3–4.

GENETTE, GÉRARD, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 1994.

Palimpsestes, Seuil, Paris, 1982.

HUGO, VICTOR, *Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule*, Garnier Flammarion, Paris, 1970.

MILTON, JOHN, *Paradise Lost*, Penguin Books, London, 1996.

Le paradis perdu, traduction par René de Chateaubriand, www.ebooksgratuits.com

RONSARD, PIERRE DE, *Les Amours*, Livre Poche, Gallimard, 1964.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Cymbeline* : <http://shakespeare.mit.edu/cymbeline/full.html>

Hamlet : <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>

Romeo and Juliet : http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html

Roméo et Juliette : traduction d'extraits dans VIGNY, ALFRED DE, *Œuvres complètes*, Tome I, Poésie – Théâtre, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986.

VERLAINE, PAUL, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Édition établie par Jacques Borel, Gallimard, 1973.

WOLFE, CHARLES, *The poems of Charles Wolfe*. Introductory Memoir by C. Litten Falkiner, Sidgwick and Jackson Ltd., London, 1909. accessible en ligne : <http://archive.org/details/cu31924013573039>

WOOLF, VIRGINIA, *Mrs. Dalloway*, Penguin Books, London, 1996.

Œuvres par Beckett

BECKETT, SAMUEL, *Collected poems 1930–1978*, John Calder, London, 1984.

La dernière bande suivi de *Cendres*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

Drámák, Európa Kiadó, Budapest, 1970.

En attendant Godot, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993.

Fin de partie, les Éditions de Minuit, Paris, 1978.

Happy Days, Faber and Faber, London, Boston, 1979.

Happy Days: Samuel Beckett's production notebook, Edited with an introduction and notes by

James Knowlson, Faber and Faber, London, Boston, 1985.

L'Innommable, Les Éditions de Minuit, Paris, 1953.

Krapp's Last Tape and Embers, Faber and Faber, London, 1968.

Oh les beaux jours suivi de *Pas moi*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1974.

Proust, Traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.

Bibliographie de Samuel Beckett

DARIDA, VERONIKA, « Arcok olvasása », In : « Korunk », 2012/9, 54–59.

HORVÁTH, ÁGNES, « Beckett és a szószátyár semmittevők », In : *Anch'io son pittore – Hagymány és ÚJÍTÁS*, habilitációs dolgozat, 2010, 69-76.

« Nem én vagyok, akiből a szó árad: Beckett, Not I – Nem én – Pas moi », In : « Pannonhalmi Szemle », 2009/2, 133–134.

KNOWLSON, JAMES, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Solin, Actes Sud, 1999.

MAGNY, OLIVIER, « Nulle part – Personne », 89, In : *Les critiques de notre temps et BECKETT*, Garnier, Paris, 1971.

MICHEL, FRANÇOIS-BERNARD, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Actes Sud, 2011.

OUSTINOFF, MICHAËL, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris, 2001.

SARDIN, PASCALE, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie dans l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009.

SKUTTA, FRANCISKA, « Bilingual Beckett », In : *Mítoszok bűvöletében. Ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán születésnapjára*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012, 396–401.

Émissions de radio

France Culture, le 27 novembre 2012, *Beckett, faire du rien un théâtre* :

<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-rien-24-beckett-faire-du-rien-un-theatre-2012-11-27>

Photos et photogrammes

Image I : *Happy Days* with Billie Whitelaw (excerpt), photogramme pris à 1:05

<https://www.youtube.com/watch?v=xZs3nDz00LI>

Image II : *Un chien andalou* (1929), photogramme pris à 15:36 : <https://www.youtube.com/watch?v=2NOI-SjkDe4>