

L'AUTOTRADUCTION ET SAMUEL BECKETT : UN ÉCRIVAIN, DEUX ŒUVRES

*UDC 821.111.09 Beckett S.
82'24/25*

Biljana Tešanović

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts, Chaire d'études romanes,
Kragujevac, Serbie

Résumé. *Samuel Beckett est un écrivain irlandais reconnu de deux traditions littéraires majeures, d'expressions française et l'anglaise. Malgré cela, en dehors du monde académique, son travail d'autotraduction, ainsi que le fait qu'il est auteur de deux œuvres originales, restent dans l'ombre. D'ailleurs, l'autotraduction littéraire est une toute jeune branche de la traductologie, dont les études peuvent se situer à la fin du XX^e siècle, au moment de la publication de la Routledge Encyclopedia of Translation Studies (1998) qui fait date en lui consacrant un article. Son incroyable développement dans les deux dernières décennies relance considérablement les études beckettiennes, puisque les recherches sur son œuvre bicéphale, effectuées jusque-là dans le cadre du bilinguisme, se déplacent dans celui de l'autotraduction. Dans ce travail, nous proposons un bref aperçu conceptuel, allant de la traduction à la traductologie et l'autotraduction, afin de mieux (re)situer la pratique autotraductive de Beckett et sa spécificité.*

Mots-clés : *Samuel Beckett, autotraduction, bilinguisme, traductologie, traduction*

1. INTRODUCTION

C'est grâce à l'autotraduction, pratique qui débute dans son travail au milieu des années cinquante, que le romancier, dramaturge et poète irlandais, Samuel Beckett, occupe aujourd'hui une place importante dans deux traditions littéraires, d'expressions française et l'anglaise. Ancien, ce phénomène s'intensifie au XX^e siècle car de nombreux écrivains changent de langue, notamment dans les colonies. Or, les études de l'autotraduction, comme branche spécifique de la traductologie, commencent pratiquement avec le XXI^e siècle. L'autotraduction est aujourd'hui une discipline en expansion, elle génère un nombre

Submitted July 1, 2019; Accepted September 25, 2019

Corresponding author: Biljana Tešanović

Sindelićeva 40, 11000 Belgrade, Serbia

E-mail: circulos@sbb.rs

de travaux impossible à suivre, ce qui laisse prévoir de belles avancées dans les études de ce cas particulier du bilinguisme, qui concerne d'autres noms importants de la littérature mondiale : Carlo Goldoni, Vladimir Nabokov, Raymond Federman, Agota Kristof, Joseph Brodsky, Vassilis Alexakis, Nancy Huston, Anne Weber etc., mais aussi tant d'autres dont le nom n'est même pas connu du grand public. Rien qu'en Espagne, il y a plus de deux cents écrivains bilingues recensés qui ont traduit au moins une de leurs œuvres. Il est donc évident qu'un vaste champ d'investigations ne s'ouvre qu'assez récemment à cette pratique, aussi bien pour les études de Beckett, que pour les autres écrivains qui ont déjà attiré l'attention de la critique dans le cadre du bilinguisme. Dans ce travail, nous retracerons le cheminement de quelques concepts-clés liés à la pratique traductive, afin de mieux inscrire le travail de Beckett dans la nouvelle discipline qu'est l'autotraduction ; ceci dans le but de mieux saisir sa démarche et sa spécificité en tant qu'autotraducteur.

2. LA TRADUCTION LITTÉRAIRE : FIDÉLITÉ, ÉQUIVALENCE, DIFFÉRENCE

La définition la plus simple de la *traduction* : « Fait de transposer un texte d'une langue dans une autre » (CNRTL) ne laisse aucunement présager la difficulté que la traduction littéraire pose aux meilleurs traducteurs. Cette définition semble d'ailleurs être calquée sur l'exigence de la « fidélité », qui pourrait résumer la réflexion théorique sur la traduction littéraire de l'Antiquité jusqu'aux années cinquante du XX^e siècle. En effet, en mettant de côté le cas particulier des « Belles Infidèles », rien ne semble changer pendant des siècles dans l'histoire de la traduction, dont la pratique et la réflexion oscillent entre la fidélité aux mots (traduction mot à mot ou littérale) et la fidélité au sens (traduction libre ou sens par sens). « Les inconvénients d'une traduction trop littérale n'ont en effet jamais été méconnus » (Oustinoff 2009, 26), pourtant ; ainsi, que cela soit Cicéron (*De optimo genere oratorum*) ou Horace (*Ars poetica*) au I^{er} siècle av. J.-C., que cela soit Jérôme de Stridon au IV^e siècle (*De optimo genere interpretandi*) ou encore Jacques Amyot – le plus renommé des traducteurs de la Renaissance en français lorsqu'il devient à son tour langue cible –, ils s'accordent tous sur la nécessité de cultiver la fidélité au sens, et pas aux mots. Ou presque tous, le traducteur de la *Vulgate*, Jérôme de Stridon estime toutefois que la traduction des textes religieux doit être littérale, voire préserver l'ordre des mots.

Dans les années cinquante et soixante, la traduction change de statut et devient le centre d'approches diverses, surtout linguistiques, lorsque Georges Mounin (1955, 1963), Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet (1958), Roman Jakobson (1959) ou John Cunnison Catford (1965) parmi d'autres,¹ se penchent d'une part sur les rapports entre la langue de départ et la langue d'arrivée et d'autre part sur les rapports entre ces langues et la réalité qu'elles désignent (Gile 2005, 237). La *fidélité* reste la notion-clé de la traduction, et plus tard de la traductologie, malgré son côté « désuet » (Eco 2007) ; les linguistes s'en détournent très tôt et proposent le concept d'« équivalence », adapté à leurs théories

¹ Ces dates importantes correspondent à la parution des ouvrages suivants : Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Paris : Les Cahiers du Sud, 1955 ; Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard, 1963 ; Jean-Paul Vinay, et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris : Didier, 1958 ; Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation ». In: *On translation*, edited by Fang Achilles, and Reuben A. Brower, Cambridge : Harvard University Press, 1959, 232–239. ; John Cunnison Catford, *A linguistic theory of translation; an essay in applied linguistics*, London : Oxford University Press, 1965.

respectives (J. C. Catford ou E. Nida²). La *Terminologie de la traduction* de J. Delisle définit ce concept en deux temps. La traduction vue sous l'angle de l'*équivalence* relève du Même : « Relation d'identité établie dans le discours entre deux unités de traduction de langues différentes, dont la fonction discursive est identique ou presque identique. » (Delisle, Lee-Jahnke, and Cormier 1999, 36). Mais, dans le fond l'*équivalence*, ou plutôt les *équivalences*, n'est peut-être que la *fidélité* élargie ; alors que celle-ci « respecte le plus possible le sens attribué au texte de départ par le traducteur et dont la formulation en langue d'arrivée est conforme à l'usage » (Delisle, Lee-Jahnke, and Cormier 1999, 41), celles-là « résultent toujours d'une interprétation visant à dégager le sens du texte de départ. Elles sont réalisées à la jonction de la connaissance de la langue et des réalités auxquelles renvoie le texte de départ, tous les paramètres de la communication étant pris en considération » (Delisle, Lee-Jahnke, and Cormier 1999, 36). Seulement, il n'y a qu'à vérifier les antonymies pour se rendre compte que la terminologie en question n'est pas interchangeable, comme on le constate parfois dans les textes : lorsqu'un texte n'est pas fidèlement traduit, il trahit le sens, ou alors il comporte des erreurs (*fidélité/erreur, trahison*), alors que, ce qui n'est pas le Même, c'est l'Autre (*équivalence/différence*). Autrement dit, la « fidélité » – un peu rigidement tournée vers le texte source et sa restitution exacte par le texte d'arrivée – présuppose la possibilité d'une superposition et d'une coïncidence réelle, idéalement totale, de la traduction avec le texte de départ, alors que l'« équivalence » (du latin médiéval *aequivalentia*, qui veut dire *qualité, valeur égale* (CNRTL)) semble établir la coexistence de valeurs identiques ou semblables, l'équité entre deux textes qui se ressemblent. Cela va aussi dans l'autre sens, la loyauté envers le texte source doit être observée par le texte cible, dont la tâche est également de « rester à sa place » en quelque sorte. Dans *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Umberto Eco estime que lorsqu'un texte dépasse son « modèle », il sort en principe de la sphère de la traduction et s'autonomise pour entrer dans celle de l'œuvre autonome, éventuellement réussie et originale : « Une traduction qui arrive à “en dire plus” [que le texte source] pourra être une excellente œuvre en soi, mais pas une bonne traduction. » (Eco 2007, 129).

Marie Vrinat-Nikolov, dont le travail porte sur la traduction littéraire, reconnaît dans ce titre d'Eco (*Dire presque la même chose*) « la doxa traductologique » (Vrinat-Nikolov 2016, 1), qui campe sur ses positions : « Ignorant ou rejetant superbement l'héritage de Walter Benjamin, d'Henri Meschonnic et d'Antoine Berman, la pensée encore dominante sur la traduction [...] se fonde sur la recherche du Même et de l'équivalence depuis les années 1960 et les travaux de Vinay et Darbelnet ou d'Eugene Nida, dans le sillage des théories linguistiques » (Vrinat-Nikolov 2016, 1). En effet, dans un article publié un an après l'ouvrage d'Eco, « Traduire au XXI^e siècle », Meschonnic préconise une remise en cause radicale de la traductologie, sa théorie et ses pratiques, puisque « la pensée du sens est la pensée du signe », alors que « [l]a traduction, dans tous ses états, montre que nous sommes malades du signe, et que c'est toute notre représentation du langage, dans ses rapports à la littérature, qui est à changer » (Meschonnic 2008, 55). Penser le langage par le signe, c'est rester dans une tradition qui remonte à Platon ; elle occulte le fait que notre

² Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden : E. J. Brill. 1964.

Nida est le père de la théorie de l'équivalence dynamique et probablement de la traductologie moderne. L'article fondateur de la traductologie comme nouvelle discipline, publié en 1988 mais rédigé en 1972, est dû à James Holmes (*The Name and Nature of Translation Studies*), alors que le terme de *traductologie*, le pendant français des *Translation Studies*, est attribué au Canadien Brian Harris.

représentation du langage par le signe n'est qu'un point de vue que nous opposons à une représentation de la vie, autrement dit nous opposons « le générique abstrait des mots au concret individuel vivant, biologique » (Meschonnic 2008, 55). Pour Meschonnic, une telle conception du langage conduit la traduction littéraire à l'impasse, puisque d'un côté « le signe ne connaît que le discontinu [entre signifiant et signifié], donc il n'a ni concept, ni moyen pour reconnaître et donner à entendre ce qui existe aussi dans le langage, et qui lui échappe irrémédiablement, c'est-à-dire le continu, le rythme, la prosodie, tout ce qui est énonciation et signifiante », alors que de l'autre côté « un texte dit littéraire [...] est essentiellement de l'ordre du continu et invente sa pensée comme un système de discours, n'y voir que de la langue et que du signe est exactement ce qui produit du non-traduit » (Meschonnic 2008, 57). C'est finalement l'histoire de la traduction tout entière qui est remise en question par la critique meschonnicienne, à laquelle rien ne résiste : ni la fidélité aux mots, ni la fidélité au sens, ni même l'équivalence linguistique.

« Au XX^{ème} siècle la traduction se transforme. Elle passe peu à peu de la langue au discours, au texte comme unité. [...] Elle découvre qu'une traduction d'un texte littéraire doit fonctionner comme un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l'individuation [...]. Ce qui déplace radicalement les préceptes de transparence et de fidélité de la théorie traditionnelle, en les faisant apparaître comme les alibis moralisants d'une méconnaissance dont la caducité des traductions n'est que le juste salaire. L'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques ; elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité. C'est le passage, qui est encore loin d'être compris par tous, de l'annexion au décentrement, de la réduction à l'identité vers la reconnaissance de l'altérité. » (Meschonnic 2008, 59)

Ce n'est plus le Même, c'est l'Autre qui est recherché. Revenant sur les antonymes *équivalence/différence* que nous avons évoqués à propos des relations d'équivalence en traduction, il s'avère que la pensée meschonnicienne se déploie sur le pôle opposé à celui qui est traditionnellement visé par la traduction. À quelques exceptions près d'ailleurs, qui échappent à cette tradition : Berman, pour qui traduire c'est vivre l'« épreuve de l'étranger » (Berman 1984), ou Ricœur qui place explicitement ses réflexions *Sur la traduction* « sous l'égide du titre *L'épreuve de l'étranger* » (Ricœur 2004, 7), soutenant que le traducteur doit faire son deuil de la « traduction absolue » en renonçant à l'équivalence rigoureuse et à la coïncidence réelle entre le texte source et le texte cible afin de s'ouvrir, en renonçant à combler l'écart, à « l'équivalence sans adéquation » (Ricœur 2004, 19). Dans cette « [h]ospitalité langagière [...] le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger » (Ricœur 2004, 20). C'est également dans cette hospitalité que le traducteur ricœurdien peut même « trouver son bonheur » (Ricœur 2004, 19) dans la tâche ardue qui lui incombe et qu'il doit mener à bien. Traductrice de Carlo Goldoni, L. Comparini, estime pareillement qu'un traducteur doit intégrer « une part de re-création (comme retour au processus de création et réponse à ce dernier) » (Comparini 2013, 167). En quoi elle semble suivre les préceptes du dramaturge, qui « se méfiait de la traduction et affirmait dans ses *Mémoires* (III, 10) : “Il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer” » (Comparini 2013, 167).

3. UN ECRIVAIN, TROIS LANGUES, DEUX ŒUVRES

Les études sur l'autotraduction littéraire sont très récentes malgré sa longue histoire, elles n'ont qu'une vingtaine d'années, mais leur extraordinaire éclosion ne cesse d'étonner. Selon Julio César Santoyo (2002), l'autotraduction scientifique permet la diffusion du savoir au moyen âge et précède l'autotraduction littéraire, qui apparaît à partir du XVI^e siècle, pour devenir, au XX^e siècle, un phénomène beaucoup plus répandu qu'on ne le pense, parce que les études littéraires et traductologiques l'ont laissé de côté jusqu'au seuil du XXI^e siècle. La *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* l'explique par le fait qu'il était probablement perçu comme rattaché au bilinguisme et non pas à la traduction (Baker Malmkjær 1998, 17). « Le bilinguisme littéraire désigne l'emploi, successif ou simultané, de deux langues d'écriture de la part d'un même auteur. Par langue d'écriture, on entend l'outil que l'écrivain s'est choisi (ou que les circonstances lui ont imposé) pour écrire ses œuvres de création et s'inscrire dans une tradition littéraire. » (Grutman 2003, 115).

Beckett est certainement le plus connu des écrivains bilingues autotraducteurs. Né en 1906 dans le comté de Dublin en Irlande du Nord, c'est un écrivain d'expressions française et anglaise, considéré le plus souvent comme « romancier et dramaturge franco-irlandais » (Lemaître 2003, 85) en France et comme écrivain anglo-irlandais (Carter and McRae 2001, 358) en Angleterre. La critique évoque l'anglais comme sa langue maternelle. Il y a là un manque de cohérence à plus d'un titre. Le dictionnaire *Le Robert* de l'époque où Beckett commence à s'autotraduire (1959), définit ainsi la langue maternelle : « Langue maternelle : la langue que l'on a apprise de sa mère, de ses parents ou de son entourage dès le berceau, ou encore celle de la "mère-patrie" ». Les deux cas correspondent à Beckett, il est issu d'une bonne famille protestante de langue anglaise, tandis qu'Irlande a deux langues officielles, l'irlandais, peu parlée par la population, et l'anglais, majoritairement utilisée. L'anglais est pourtant une langue imposée en Irlande par la colonisation anglaise. Il serait utile de noter qu'à cet égard c'est une langue maternelle par défaut, qui a pris la place de la langue vernaculaire. La population ne s'y trompe pas, « il semble que pour les Irlandais, la langue à laquelle se trouve associée l'aura maternelle ne soit pas l'anglais mais l'irlandais, et cela quelle que soit la réalité de la langue parlée » (Michelot 2009, 343). À la fin du XIX^e siècle, le *Renouveau gaélique* (*Gaelic revival*) sauve le gaélique du déclin total, à quoi s'ajoute sa promotion suite à l'indépendance du pays au début du XX^e siècle, mais l'anglais reste largement dominant. Ce fait semble autoriser l'absorption des auteurs irlandais par le canon de la littérature anglaise, en dépit de leur spécificité nationale et linguistique. Pour R. Carter et J. McRae (*The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*), Beckett est l'un des grands auteurs de la littérature anglaise, qui sont tous Irlandais « d'une certaine manière » : « In the tradition of English literature, a great many major writers were born or lived in Ireland: [...] Swift, Goldsmith, Farquhar, Edgeworth, as well as Wilde, Shaw, Synge, Yeats, Joyce, and Beckett. These are all in some ways Irish, and many of them are described as Anglo-Irish. » (Carter and McRae 2001, 358). Même lorsque Beckett affirme être « le contraire » d'un Anglais, sa déclaration fait l'objet d'un déni : « Once asked was he English, Beckett replied "au contraire". He would have so replied had he been asked if he was French, and – conceivably – if he was Irish. He was forever contrary. » (Sutherland 2011, 475).

Beckett est donc né dans un pays diglossique, mais l'irlandais ne fait jamais l'objet de sa prédilection. Au lieu de cela, il choisit l'anglais, la langue de l'Autre/le Maître, comme unique langue d'écriture, la délaissant ensuite pour le français, la langue de l'Autre/l'Étranger. Mais lorsqu'on est écrivain irlandais dans la première moitié du XX^e siècle, peut-on vraiment choisir entre le gaélique d'Irlande, la langue autochtone, et l'idiome prestigieux, le symbole de la domination anglaise ? Comment dépasser ce clivage important entre les aspirations de Beckett, tournées vers des courants artistiques internationaux et celles tournées vers le milieu littéraire de son pays, valorisant le patrimoine gaélique d'une Irlande rurale et prémoderne ? Il existe bien une littérature en irlandais, mais ses grands prédécesseurs ont déjà opté pour l'anglais. Même William Butler Yeats, l'âme de la *Renaissance irlandaise*, écrit en anglais. Interrogé à maintes reprises à ce sujet (sauf par les Irlandais), il a fini par répondre : « Gaelic is my national language, but it is not my mother tongue. » (Bradley 2011, 6) ; en effet, né dans une famille anglo-irlandaise protestante de langue anglaise et connaissait mal le gaélique. Dans « Recent Irish Poetry » (repris dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*), Beckett épargne d'autant moins les poètes de la *Renaissance irlandaise* (*Irish Literary Revival*) qui s'inscrivent dans la mouvance du renouveau irlandais, qu'il reste couvert par l'anonymat d'un pseudonyme. Grossman traduit et commente ses attaques :

« Ce sont les chantres de l'âme irlandaise, les célébrants d'une culture pétrifiée, celle des contes et légendes celtiques qu'ils tentent de ranimer. Le centre de cette poésie est vide, ironise Beckett mais sa "circonférence" offre "un chatolement de thèmes – Oisín, Cúchulainn, Maeva, Tír-Nanóg [...] – échantillon sur échantillon de sainteté et de beauté tout prêts à l'emploi. Il y a des spécialistes mais pas de monopole, chaque poète a toute liberté pour opérer sa sélection personnelle". » (Grossman, 1998, 8, traduit par E. G.)

Il ne faut pas croire que l'anglais et la domination coloniale trouvent davantage grâce à ses yeux que l'idéologie nationaliste et le gaélique. Un travail de sappe de la langue d'écriture est envisagé dès 1937 dans la fameuse lettre de Beckett à Axel Kaun. D'ailleurs, il est très influencé par Joyce, qui ne la mine pas moins. « À la fois conscient du caractère hégémonique de l'anglais, langue du conquérant, et hostile au retour à une langue mythique, Joyce dans *Ulysses* et surtout *Finnegans Wake* "use et abuse" de la langue anglaise de façon à la rendre étrangère à elle-même, détruisant ainsi toutes ses prétentions à s'imposer comme langue dominante de référence. » (Mikowski 2001, 101). Ce n'est pas intentionnellement que Beckett crée une œuvre bilingue, elle apparaît dans le cadre d'un projet d'écriture en langue étrangère (Noudelmann, Clément 2006, 13), visant à se distancier de l'anglais, sa première langue d'écriture. Il passe au français une fois installé à Paris. Malgré une existence financièrement précaire, il s'y sent chez lui (Knowlson 1996, 253), libéré de ce sentiment d'enfermement qu'évoque son cousin Morris Sinclair dans une lettre à James Knowlson,³ l'auteur de l'incontournable biographie autorisée de l'écrivain.

³ « Living in Ireland was confinement for Sam. He came up against the Irish censorship. He could not swim in the Irish literary scene or in Free State politics the way W.B. Yeats did ... But the big city, the larger horizon, offered the freedom of comparative anonymity [...] and stimulation instead of Dublin oppression, jealousy, intrigue and gossip. » (Knowlson 1996, 253). Cette lettre est datée du 11 octobre 1993, elle redonne à peu de mots près l'explication que donne Beckett sur son exil quatre décennies plus tôt, dans le *New York Times* du 6 mai 1956 – l'article est d'Israël Shenker : « I didn't like living in Ireland. You know the kind of thing – theocracy, censorship of books, that kind of thing. I preferred to live abroad. » (Shenker 1956, 129).

En choisissant l'exil, Beckett se situe dans l'une des deux grandes catégories d'autotraducteurs relevées par R. Grutman dans l'espace francophone, mais applicables plus largement : le *bilinguisme migrateur*, « exogène », externe à la communauté d'origine de l'écrivain qui a changé de pays et « ajouté une nouvelle langue à [son] répertoire linguistique » (Grutman 2015, 10). Professeur canadien, Grutman propose une double liste d'écrivains francophones migrants, « quelques-uns des noms les plus illustres de l'autotraduction littéraire [...] à commencer par Samuel Beckett » (Grutman 2015, 12).

« Chez les autotraducteurs migrants s'est opéré un véritable transfert linguistique. En se transférant, ils ont laissé derrière eux un pays, une culture et une langue et ont dû s'adapter (linguistiquement et culturellement) à leur nouvel environnement, à la société d'accueil. [...] On sait ainsi que Nancy Huston est "venue à l'écriture" en français et en France ; même Samuel Beckett, qui avait déjà des textes anglais à son actif au moment de quitter l'Irlande, ne s'adonnera à l'autotraduction que lorsque son installation en France aura acquis un caractère moins provisoire. » (Grutman 2015, 11–12)

C'est pendant la guerre, en 1942, que Beckett écrit son dernier roman en anglais, *Watt*, alors qu'il s'est réfugié dans le Roussillon, fuyant la Gestapo. Il passe ensuite au français avec la nouvelle « Suite » (dont le titre actuel est « La Fin »), écrite en 1945 et publiée tronquée dans *Les Temps Modernes* (n° 10, juillet 1946). Il écrit son premier roman en français en 1946, *Mercier et Camier*, se basant sur une nouvelle inachevée de 1945, « Les Bosquets de Bondy ». *Molloy* est son deuxième roman en français, écrit en 1947–1948 et publié en 1951. La traduction de *Molloy* en anglais (publiée en 1955) est d'abord confiée à Patrick Bowles, ce qui prouve qu'à l'époque, Beckett ne pense pas à s'autotraduire ; seulement, il finit par se rendre compte que c'est moins éprouvant pour lui que d'assister un traducteur. Précisons qu'en passant de sa période anglaise au français Beckett pratique brièvement un *bilinguisme successif* (1945–1955), mais il passe au *bilinguisme simultané* lorsqu'il commence à s'autotraduire à partir de *Molloy* (1955–1989). Il n'y a pas beaucoup d'écrivains qui s'autotraduisent de manière presque aussi systématique que Beckett, en suivant d'ailleurs son exemple, sans toutefois faire un diptyque de leurs œuvres entières : Grutman évoque Nancy Huston, Vassilis Alexakis, et Raymond Federman (Grutman 2015, 12). À notre connaissance, Beckett est le seul représentant de l'autotraduction de la totalité de l'œuvre, en tout cas en ce qui concerne l'*autotraduction horizontale*, qui s'effectue entre deux langues de « même importance ». Cela lui a permis d'être reconnu comme un écrivain majeur de deux langues européennes importantes. Remarquons aussi que Beckett n'écrit peut-être pas en irlandais, mais son écriture en est imprégnée. Sans oublier la fréquence des gaélicismes dans les trois romans de Beckett écrits en Irlande, l'irlandais transparait dans l'anglais de Beckett, très irlandais jusqu'à *Watt*, mais ensuite sa couleur devient plus française qu'irlandaise (Astbury 2006, 127). Son français est aussi « plat » par rapport à « un anglais relevé par l'humour irlandais » (Astbury 2006, 130). De même, avec le temps, ses autotraductions deviennent aussi plus irlandaises qu'au début de cette pratique (Astbury 2006, 132).

Ainsi, on peut dire que dans le cas de Beckett, trois langues ont participé à l'élaboration de deux œuvres originales. Les études comparatives se sont efforcées de déterminer le rapport qu'entretenaient ces deux versions, plus précisément ces deux originaux des textes beckettien : « À la suite de ces travaux pionniers, une poignée de chercheurs francophones et anglophones rendait compte des stratégies de traduction que Beckett adoptait et se configuraient deux profils d'auteurs, l'un francophone, cérébral,

abstrait et désaffilié : l'autre anglophone, drôle, irrévérencieux et déraciné. » (Louar 2018, 14). Dans son ouvrage *Figure(s) du bilinguisme beckettien* (2018), Nadia Louar considère qu'il ne faut pas regarder le bilinguisme de Samuel Beckett comme une simple compétence linguistique », car c'est une figure qui se manifeste par le style dans les deux langues d'écriture de l'écrivain, ou alors par l'autotraduction lorsqu'elles entrent en relation traductive. Elle explique dans un article antérieur, que cette figure est rendue possible par une impossibilité : celle de traduire littéralement (donc fidèlement) ; cela crée un écart entre les deux textes sur lequel « la figure du bilinguisme en tant que processus créatif de l'œuvre fonde son existence » (Louar 2004, 569). Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, des écarts stylistiques tirés du roman *Mercier et Camier*, le français n'est pas toujours bien appris (« Si on s'assoit » est correct, Mercier ne connaît pas la conjugaison moins utilisée de l'imparfait du verbe s'asseoir (ou s'asseoir)), alors que l'anglais est un peu oublié (« Let us sit us down ») :

« Si on s'assoit, cela m'a vidé.
Tu veux dire s'asseyait, dit Mercier.
Je veux dire s'assoit, dit Camier.
Assoyons-nous, dit Mercier.

Le comique de cette scène est traduit en anglais, non seulement par une blague obscène, mais aussi par la rhétorique de l'apprentissage des langues :

Let us sit us down, I feel all sucked off.
You mean sit down, said Mercier.
I mean sit us down, said Camier.
Then let us sit us down, said Mercier. » (Cordingly 2012, 98–99)

N. Louar rappelle, avec Sinéad Mooney, que Beckett vivait de traductions dans les années 1930, mais ne semble pas convaincue qu'il faudrait chercher dans cette activité professionnelle d'appoint l'origine de son l'esthétique (Louar 2018, 17). Nous partageons cette opinion, affirmer cela reviendrait à dire que l'esthétique beckettienne est due au hasard. Car, rappelons que l'écrivain a d'abord confié *Molloy* à un traducteur, l'idée de s'autotraduire est venue spontanément. Toutefois, nous devons admettre qu'il est très utile d'avoir du métier et de l'expérience comme traducteur pour s'autotraduire, cela tombe sous le sens – mais c'est loin d'être suffisant dans le cas de Beckett. Plusieurs chercheurs (Brian Fitch, Stanley Gontarski, Pascale Sardin) ont constaté, relève N. Louar (2018, 18), que Beckett ne traduisait pas à partir de textes terminés, publiés, mais à partir de brouillons, de versions antérieures à la version finale, ce qui ramène cette pratique au travail de révision et explique « les variations sémantiques et formelles entre les versions anglaise et française que les études comparatives répertorient » (Louar 2018, 18). Chiara Montini va plus loin en posant le problème de la terminologie adaptée à la pratique beckettienne : est-ce encore de l'autotraduction ? (Montini 2007, 268). « Parfois l'autotraduction se rapproche de la traduction, mais d'autres fois Beckett modifie ses textes à tel point que les deuxièmes versions peuvent plutôt être considérées comme des commentaires, des compléments, une réécriture qui enrichit, critique et complète le texte I. » (Montini 2007, 268).

L'autotraduction est une pratique *transparente*⁴ dans l'œuvre de Beckett, les traductions sont toujours signalées par une notice paratextuelle⁵. Alors, pourquoi en douter ? Nous pouvons seulement constater que ces « infidélités » et ces « non-équivalences » des autotraductions de Beckett, relevées par de nombreux critiques, vont à l'encontre de presque toute la tradition en matière de traduction – dont nous avons proposé un court fil conducteur historique pour faire ressortir ce fait –, sauf de quelques rares critiques qui défendent la traduction comme une expérience de l'étrangeté, de la différence, de l'Autre. Ce point de vue est d'autant plus convaincant lorsqu'il est question de l'autotraduction, car l'auteur peut librement disposer de son texte, alors que le traducteur ne le peut pas. D'ailleurs, l'autotraducteur est bien plus libre que l'auteur, ce que montre le sort éditorial de l'œuvre d'Andreï Makine ; « ses premiers manuscrits étaient systématiquement refusés, jusqu'au jour où il trouva l'astuce d'y porter la mention "traduit du russe" [...]. Ainsi apprêtée, l'altérité de son écriture était perçue de manière autrement favorable : en effet, [...] une traduction n'a pas à obéir aux mêmes canons de pureté qu'une création originale » (Grutman 2015, 9). Beckett fait des changements parfois très importants, Ch. Montini donne l'exemple de *Mercier and Camier*, que Beckett traduit « au pied de la lettre » (Montini 2007, 268), donc dans la tradition de la fidélité au texte, pour ensuite le raccourcir et tout remanier. Il reste un tronc commun ; « dans les doubles de Beckett, *toute nouvelle écriture dans l'autre langue se développe sur la base du texte préalable*. [...] L'"auto-traduction" devient alors pour Beckett une *répétition* du texte, un commentaire et un enrichissement, voire une *réécriture* » (Montini 2007, 268, soul. par Ch. M.). Pareillement, pour N. Louar, « l'auto-traduction ne consiste jamais en une répétition symétrique qui va "du pareil au même", mais se présente plutôt comme "le négatif de l'œuvre" » (Louar 2018, 33) ; donc, n'étant pas de l'ordre du Même, la traduction de Beckett en serait exactement le contraire, conçue comme analogue au film négatif, qui garderait l'emprunte mimétique du texte source. Or, quoique séduisante, l'image semble manquer de rigueur, puisqu'une telle équivalence du texte cible, « photographique », ne peut pas être justifiée.

N. Louard propose également de quitter l'optique de la théorie traditionnelle, qui est dans la logique chronologique et comparative, établissant une hiérarchie entre un texte de départ et un texte d'arrivée, afin d'envisager, non pas « un texte original en traduction », mais « un texte bilingue [...] dans sa dimension de suppléance » (Louard 2004, 570). Ainsi, lorsque Beckett rencontre une difficulté insurmontable lors de l'autotraduction, il procède à la suppression et au remplacement (Louard 2004, 570) de l'expression inexistante dans la langue cible, de la référence qui n'a pas de sens dans la culture cible, etc. Par exemple, dans *Molloy*, Beckett traduit « Les pleurs et les ris, je ne m'y connais guère. » (Beckett 1951, 48) par « Tears and laughter, they are so much Gaelic to me. » (Beckett 2009, 32). L'idée est belle, il se trouve seulement que toute suppléance dans le texte cible résulte de la nécessaire comparaison des langues et des cultures, tandis que leur somme crée l'écart par rapport au texte source – l'écart pourtant défini par N. Louard comme une figure du bilinguisme. De plus, il est parfois impraticable d'échapper à la

⁴ Dans *l'autotraduction transparente*, le texte cible s'identifie explicitement comme une traduction, alors qu'il ne le fait pas dans *l'autotraduction opaque*, ce qui peut être intentionnel ou pas ; cette dernière est à distinguer de *l'autotraduction anonyme*, qui cache uniquement l'identité du traducteur (v. Dasilva 2011).

⁵ Précisons que l'édition John Calder (London) indique pour *Molloy*, sur la deuxième de couverture : « Translated from the French by Samuel Beckett and Patrick Bowles », et sur la quatrième de couverture seulement : « Translated from the French by the author ». Pour *Malone Dies* et *The Unnamable*, l'éditeur change la deuxième de couverture par rapport à la quatrième : « Translated from the original French by the author ».

logique chronologique et comparative, comme le propose N. Louard. Prenons un exemple qui montre l'importance de la chronologie : Deirdre Bair signale une variation surprenante dans la traduction de *Molloy* en anglais, qui « annonce » – par une information extratextuelle – le troisième roman de la future trilogie de Beckett, tandis que son texte source, le *Molloy* français, n'en mentionne que deux (v. Tešanović 2009, 69). « Dès la rédaction de *Molloy*, Beckett savait que son œuvre suivante en constituerait le pendant. À l'époque, il n'envisage que deux romans, et non trois. » (Bair 1979, 340). C'est à ce projet, selon D. Bair, que fait allusion l'énoncé suivant du *Molloy* français : « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. » (Beckett 1951, 8). Or, le texte ajouté dans le *Molloy* anglais n'aurait aucun sens, à moins de se faire écho de la réalité scripturale de l'auteur, avec laquelle il concorde : « This time, then once more I think, *then perhaps a last time*, then I think it'll be over, I think, with that world too. » (Beckett 2009, 8, soul. par B. T.). D. Bair retraduit en français cet énoncé et souligne la partie ajoutée : « Cette fois-ci, puis encore une je pense, *puis peut-être une dernière fois*, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. » (Bair 1979, 340, soul. par D. B.).

D'autres arguments pertinents peuvent être évoqués quant à l'importance de l'ordre chronologique entre le texte source et le texte cible. Dans un article ultérieur sur Beckett (Tešanović 2013, 51), nous montrons également que le choix du français crée déjà un écart, puisque la langue étrangère saisit le monde pensé en anglais : « Nous pensons un univers que notre langue a d'abord modelé. » (Benveniste 1966, 6). Donc, lorsque Beckett écrit en anglais, il pense un univers modelé par sa langue maternelle sans traduire mentalement, alors qu'en écrivant en français il dispose d'un l'outil conceptuel plus pauvre de la langue acquise, qui a un effet d'entonnoir, qui dépouille et « appauvrit ». Beckett confie à Ludovic Janvier qu'il se met à écrire en français à la libération pour limiter ses moyens d'expression (« le désir de m'appauvrir encore davantage. C'était ça le vrai mobile » (Janvier 1969, 18)). Dans *L'œuvre sans qualités*, Bruno Clément commente (1994, 232) la fameuse réponse de Beckett à la question de Niklaus Gessner sur le choix d'écrire en français (« En français, c'est plus facile d'écrire sans style ») : l'écriture « neutre » de *L'Innommable*, saluée par Maurice Blanchot, c'est aussi *Le Degré zéro de l'écriture* barthésien, dont la spécificité beckettienne est le renoncement à la langue maternelle. Car, « le détour par le français constitu[e] précisément un moyen parmi tant d'autres adoptés, d'écrire sans figures. » (Clément 1994, 232) ; c'est pourquoi le bilinguisme beckettien est en réalité une question de rhétorique, de l'*elocutio*, il évite « l'ornementation du discours par tours et par figures » (Clément 1994, 231–232). Beckett ne choisit pas vraiment le français, sa pratique d'écriture en langue étrangère est un moyen de mener à bien un projet d'écriture ; « la singularité de cette œuvre réside moins finalement dans son projet d'absence de style que dans le caractère inouï du moyen choisi pour le réaliser » (Clément 1994, 232). De ce point de vue, B. Clément a raison d'avancer que l'alternance des langues (« pourquoi tantôt d'abord le français, tantôt d'abord l'anglais » ?) et la volonté de donner systématiquement deux versions d'un texte, restent problématiques, parce que l'hypothèse, répandue parmi les critiques, selon laquelle l'usage du français se répercute sur l'anglais, réussissant avec le temps « à le déstabiliser, à l'affaiblir, à le rendre enfin [aussi] “mésutilisable” » qu'une langue étrangère, ne peut pas l'expliquer (Clément 1994, 242).

Pour tenter de le faire, il semble judicieux de nous appuyer sur l'usage relativement fréquent des jeux de permutation ou de combinatoire que Beckett fait dans les deux langues, dont l'importance est montrée dans l'un de ses derniers textes, *Cap au pire*, « un

sommet de l'art de la combinatoire beckettienne [...], aboutissement magistral de l'œuvre tout entière » (Casanova 1997, 15). « La plus grande vertu des jeux mathématiques est leur totale absence de valeur référentielle [...]. La qualité suprême des jeux est donc leur détachement de la réalité qui permet à Beckett de pratiquer un langage abstrait [...], qui ne désigne rien, qui ne signifie rien et qui n'exprime rien que lui-même. » (de La Motte 2004, 203). En revenant sur Benveniste et la saisie du monde par la langue maternelle, on peut constater que le choix d'une langue d'écriture source présente déjà deux combinaisons possibles qui relèvent du bilinguisme d'écriture : anglais/français et anglais/anglais, dont la première produit un écart, que nous avons expliqué. La flexibilité mentale d'un bilingue est grande, l'alternance de langues peut s'effectuer de manière rapprochée, ce qui fait que d'autres combinaisons sont envisageables, qui peuvent se succéder rapidement lors de l'écriture d'un texte : anglo-irlandais/français, irlandais/français ou anglo-irlandais/anglais, irlandais/anglais. L'autotraduction ajoute encore au moins deux combinaisons, cette fois-ci liées au rapport de l'écriture non plus avec le monde, mais avec la fiction. On peut dire par analogie avec de La Motte, s'exprimant sur des jeux combinatoires, que « le roman traduit ne désigne rien, ne signifie rien et n'exprime rien que lui-même ». En traduisant, l'écrivain (re)crée toujours, seulement il n'a plus le monde comme référent, mais l'univers de l'objet-livre, dont résulte une abstractivation du texte cible (Tešanović 2013, 52). Ajoutons, que cette abstractivation est encore plus grande dans le cas où le texte source est en français, car utiliser une langue étrangère comme langue d'expression c'est déjà traduire : la saisie du monde par l'anglais subit un double écart, opéré d'abord par sa traduction en français lors de l'écriture du texte source, et ensuite lors de la traduction en anglais vers le texte cible. C'est circulaire (anglais/français/anglais), sans revenir au même point, l'anglais qui passe par le français ne peut pas revenir tout à fait au point de départ. En revanche, il n'y a pas de circularité lorsqu'on traduit du texte source en anglais vers le texte cible en français : anglais/anglais/français. On peut envisager d'autres combinaisons, pour ces périodes où l'anglo-irlandais prédomine comme langue d'expression ou langue cible. Quoi qu'il en soit, le nombre de combinaisons est important et tout cela devient fort complexe, comme souvent dans l'œuvre beckettienne.

4. CONCLUSION

La pratique de l'autotraduction dans l'écriture de Beckett, écrivain irlandais qui n'écrit pas en gaélique, suit de peu le choix du français comme langue d'écriture, et finalement en découle au milieu des années cinquante du siècle dernier, ce qui fait de lui un grand écrivain bilingue, d'expression française et l'anglaise. Son œuvre « bicéphale » ou « jumelle » (Noudelmann, Clément 2006) forme une sorte de diptyque. Beckett n'est pas seul à traduire ses textes, mais il l'est probablement à le faire de manière aussi systématique – même s'il commence « à faire école » de ce point de vue. Nous avons montré dans ce travail, succinctement, la façon dont la traduction a été conceptualisée dans le passé, marquant quelques virages cruciaux, dont celui des études de l'autotraduction. D'un côté, elles explosent littéralement en tant que nouvelle branche de la traductologie et, de l'autre, renouvellent complètement le regard sur les œuvres autotraduites – particulièrement celle de Beckett – qui étaient cantonnées dans le bilinguisme littéraire, rarement lié à l'autotraduction. Nous avons d'abord examiné la situation du bilinguisme et de l'autotraduction chez Beckett, afin de les situer par rapport

aux concepts plus généraux de la traductologie, et plus spécialement de sa toute nouvelle branche, la théorie de l'autotraduction. Nous avons conclu que sa démarche de traducteur qui réécrit ses textes en les traduisant, s'apparente à la pensée meschonnicienne, qui oppose l'*altérité* linguistique et culturelle à l'*équivalence* et, à plus forte raison, à la *fidélité* – donc à tout ce qui est depuis toujours visé par la théorie sur la traduction. Cela confirme déjà la thèse de deux originaux de l'œuvre beckettienne, en français et en anglais : ses textes autotraduits sont à la fois écrits par le même auteur et différents. Surtout que dans l'autotraduction, le référent du texte source est le monde, alors que le référent du texte d'arrivée est la fiction sur le monde du texte source, ce qui le rend plus abstrait. Ces considérations faites, il peut être utile de distinguer le texte traduit en utilisant la notion de *second original* (B. Clément 2001, 3), qui reste dans l'esprit de la *différence*. Nous réfléchissons ensuite avec B. Clément sur ce qui pousse Beckett à créer ces doublons textuels. Beckett ne choisit pas vraiment le français, cette langue est un moyen pour lui de produire une écriture « neutre », sans figures, qui évite de se figer dans une seule forme grâce à la figure du bilinguisme. Pour terminer, nous défendons l'hypothèse que le bilinguisme d'écriture, d'une part, et l'autotraduction de l'autre, participent aux jeux de permutation ou de combinatoire que Beckett affectionne, qui sont une permanence de son œuvre et qui permettent de l'abstractiver par touches successives.

Note : *c'est un honneur et un plaisir pour nous de participer à ce volume, qui rend hommage au Professeur Radivoje Konstantinović. Il y aurait tant à dire sur le rôle qu'il a joué dans l'évolution intellectuelle de beaucoup de ses étudiants ; évoquons ici juste un souvenir auquel nous lie la nostalgie intacte de nos années d'études. C'est de lui que nous avons entendu pour la première fois le proverbe italien « Traduttore traditore », lors de ses cours sur la traduction, donnés à la Faculté de philologie de Belgrade il y a plus de trente ans. Passionné par la traduction, il nous a donné l'occasion de l'éprouver par nous-même, puisqu'il a aidé tous ceux qui en avaient envie à publier des traductions dans la revue littéraire Savremenik. Il a insisté auprès de la rédaction pour qu'elle nous verse des honoraires, ce qui a été fait. Personnellement, nous en avons été tellement fière, que nous ne les avons jamais dépensés, ils sont restés plusieurs années sur le compte ouvert à cet effet, avant d'être engloutis par l'inflation des années quatre-vingt-dix. Qu'à cela ne tienne, nous sommes devenus riche d'un mot : afin de traduire le « feublime » fargien, nous avons forgé alors un néologisme, « plamvišeno », resté probablement un hapax en serbe. Profitons de cette occasion pour le dédier au Professeur Konstantinović, l'un des traducteurs incontournables de notre langue.*

BIBLIOGRAPHIE

- Astbury, Helen. « Beckett et l'Hiberno-English : entre excès et toujours moins ». *Études irlandaises* 31 (2), p. 125–135, 2006. https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_2006_num_31_2_1770.
- Beckett, Samuel. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York, Grove Atlantic, 2009.
- Beckett, Samuel. *L'Innommable*. Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- Bair, Deirdre. *Samuel Beckett*. Paris, Fayard, 1979.
- Ballard, Michel. *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2013.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.
- Berman, Antoine. « La traduction et la langue française ». *Meta* 30 (4), 1985, p. 341–342. <https://id.erudit.org/iderudit/002063ar>.
- Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.

- Bradley, Anthony. « "Romantic Ireland": The Early Poems and Plays (1885–1910) », dans *Imagining Ireland in the Poems and Plays of W. B. Yeats. New Directions in Irish and Irish American Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 5–26.
- Carter, Ronald, et John McRae. *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*. Abingdon, Routledge, 2001.
- Casanova, Pascale. *Beckett. L'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Paris, Seuil, 1997.
- Clément, Bruno. « Serviteur de deux maîtres ». *Littérature* 121, 2001, p. 3–13.
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_121_1_1040.
- Clément, Bruno. *L'œuvre sans qualités*. Paris, Seuil, 1994.
- Comparini, Lucie. « Goldoni aujourd'hui en France. Expériences de traduction et d'atelier théâtral universitaire », *Cahiers d'études italiennes* 17, 2013, p. 167–188.
- Cordinglay, Antony. « Beckett et la langue des maîtres ». *Litterature* 167 (3), 2012, p. 90–103.
- Dasilva, Xosé Manuel. « La autotraducción transparente y la autotraducción opaca », dans *Aproximaciones a la autotraducción*, éd. par Xosé Manuel Dasilva, and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, p. 45–67.
- Delisle, Jean, Hannelore Lee-Jahnke, and Monique C. Cormier. *Terminologie de la traduction. Translation terminology. Terminología de la traducción. Terminologie der übersetzung*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- Eco, Umberto. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris, Grasset & Fasquelle, 2007.
- Gile, Daniel. *La traduction. La comprendre, l'apprendre*. Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- Grossman, Evelynne. *L'Esthétique de Beckett*. Paris, SEDES, 1998. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01421759/document>.
- Grutman, Rainier. « Francophonie et autotraduction », dans *Regards croisés autour de l'autotraduction*, éd. par Paola Puccini. *Interfrancophonies* 6. [www.interfrancophonies](http://www.interfrancophonies.com), 2015, p. 1–17.
- Grutman, Rainier. « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », dans *Les études littéraires francophones : état des lieux*, éd. par Lieven D'hulst, and Jean-Marc Moura, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, p. 113–126.
- Grutman, Rainier. « Auto-translation », dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, and Kirsten Malmkjær, London and New York, Psychology Press, 1998, p. 17–18.
- Janvier, Ludovic. *Samuel Beckett par lui-même*. Paris, Éditions de Seuil, 1969.
- Knowlson, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York, Simon & Schuster, 1996.
- Krance, Charles. « Samuel Beckett, traducteur de lui-même/translittérateur de l'humain », dans *L'affect dans l'œuvre beckettienne, Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 10, éd. par Matthijs Engelberts, and Sjeff Houppermans, Leyde, Brill, 2000, p. 181–188. <http://www.jstor.org/stable/25781339>.
- La Motte, Annette, de. *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster, LIT Verlag, 2004.
- Lemaître, Henri. *Dictionnaire Bordas de littérature française*. Paris, Bordas, 2003.
- Lombé, Christine. *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle. Réception et interaction poétique*. Berlin, Walter de Gruyter, 2009.
- Louar, Nadia. *Figure(s) du bilinguisme beckettien*. Paris, Lettres modernes Minard, 2018.
- Louar, Nadia. « Le bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett : pas d'après », dans *After Beckett/D'après Beckett, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 14, éd. par Anthony Uhlmann, Sjeff Houppermans, and Bruno Clément, Leiden, Brill, 2004, p. 563–578. <http://www.jstor.org/stable/25781491>.
- Michelot, Isabelle. « L'impossible langue-mère. Les dramaturges irlandais et l'autre langue, entre héritage et désertion », dans *Paroles, langues et silences en héritage*, éd. par Caroline Andriot-Saillant, Clermont-Ferrand. Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, 341–352.
- Mikowski, Sylvie. « La place du gaélique dans le roman irlandais contemporain ». *Études irlandaises* 26 (2), 2001, p. 97–113.
- Meschonnic, Henri. « Traduire au XXI^e siècle ». *Quaderns* 15, 2008, p. 55–62.
- Montini, Chiara. « *La bataille du soliloque* : genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929–1946), Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Nouelmann, François, et Bruno Clément. *Samuel Beckett*. Paris, Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2006.
- Oustinoff, Michael. *La traduction*. Paris, PUF, 2009.
- Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris, Harmattan, 2001.
- Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004.
- Santoyo, Julio-César. « Traducciones de autor una mirada retrospectiva ». *Quimera: Revista de literatura* 210, 2002, p. 27–32.

- Shenker, Israël. « “Moody Man of Letters”. A Portrait of Samuel Beckett, Author Of the Puzzling “Waiting For Godot” », *New York Times*, May 6, 1956. <https://www.nytimes.com/1956/05/06/archives/moody-man-of-letters-a-portrait-of-samuel-beckett-author-of-the.html>.
- Sperti, Valeria. « L’autotraduction littéraire : enjeux et problématiques ». *Revue italienne d’études françaises* 7, 2017, p.1–15. <http://journals.openedition.org/rief/1573>.
- Vrinat-Nikolov, Marie. « Traduire : une altérité en action (traduire l’altérité et non l’identité) ». Séminaire INALCO/Quai Branly : « L’altérité », Mars. 2016. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875/document>.
- Tešanović, Biljana. « L’écriture de Samuel Beckett ou l’art de se surprendre », dans « La langue et la littérature à l’épreuve du temps », actes du 2^e colloque international (8–9 nov. 2013), DEAF 2, éd. par Tijana Ašić, 2013, p. 47–56. Kragujevac, Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts.
- Tešanović, Biljana. « Système de projection et programmes d’écriture dans *Molloy* de Samuel Beckett ». *Filološki pregled XXXVI*, n° 2, 2009, p. 65–72.

SAMO-PREVOĐENJE I SAMJUEL BEKET: JEDAN PISAC, DVA DELA

Irac koji ne piše na irskom, Samjuel Beket je priznati pisac dve velike književne tradicije, na francuskom i na engleskom jeziku. Uprkos tome, njegov rad na samo-prevođenju, kao i činjenica da je autor dva originalna dela, ostaju nedovoljno poznati van akademskih krugova. Tim pre što je književno samo-prevođenje veoma mlada grana traduktologije, čije izučavanje počinje krajem dvadesetog veka, posle objavljivanja Rautledžove enciklopedije prevodilačkih studija (1998) koja mu posvećuje članak. Njegov neverovatan razvoj u poslednje dve decenije znatno je podstakao i beketovske studije, pošto se istraživanja o ovom bicefalnom delu sprovode u kontekstu bilingvizma, okreću traduktologiji, to jest, samo-prevođenju. U ovom radu predlažemo kratak konceptualni pregled prevodilaštva, od početaka do nastanka traduktologije i samo-prevođenja, kako bismo bolje (re)pozicionirali Beketovu samo-prevodilačku praksu u okviru novog naučnog pristupa i ukazali na njenu jedinstvenost.

Ključne reči: *Samjuel Beket, samo-prevođenje, bilingvizam, traduktologija, prevodilaštvo*