Beckett, Babel et bilinguisme
suivi de Espaces

par

Thomas HELLMAN

Mémoire de maîtrise soumis a
L'Université McGill
En vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature francaises
Université McGill
Montréal, Québec

Août 2003

© Thomas Hellman, 2003

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-612-98445-1
Our file Notre référence
ISBN: 0-612-98445-1

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Table des matières

Remerciements **Page 4**

Résumé **Page 5**

Abstract **Page 6**

Partie critique:
Première partie:
Bilinguisme, identité et création littéraire – Considérations générales

a) Introduction. Les mots et les choses **Page 7**
b) Bilinguisme d'écriture et l'exil de Babel **Page 10**
c) La deuxième langue libératrice et l'œuvre bilingue **Page 11**
d) Bilinguisme, littérature et identité **Page 14**
e) L'œuvre de Beckett et la critique **Page 16**

Deuxième partie:
L'œuvre bilingue de Samuel Beckett

a) Le problème de l'auto-traduction. Le processus de création bilingue **Page 19**
b) Une œuvre, deux versions, deux langues **Page 21**
c) Le mouvement de l'œuvre bilingue **Page 23**
d) Beckett, Babel et Benjamin **Page 25**

Troisième partie:
La trilogie, la Fin et les fins

a) Introduction. La trilogie dans l'œuvre de Beckett **Page 30**
b) Le mouvement de la trilogie **Page 32**
c) Les « deux langages de Beckett » **Page 35**
d) L'œuvre limite et la limite de l'œuvre. Le mouvement, la Fin et les fins **Page 39**

Réflexions pour conclure. Mouvement et mystère **Page 44**

Bibliographie **Page 51**

Texte de liaison **Page 57**

Table des matières (suite)

Partie création:

Le fantôme de Old Man Beck	**Page 60**
The Ghost of Old Man Beck	**Page 69**
Ce matin j'ai éteint mon réveil	**Page 77**
Else's	**Page 84**
Fin novembre	**Page 87**
Un soir d'été à Nice	**Page 92**
Le colleur d'affiches	**Page 97**

Remerciements

Merci à mes deux directeurs de maîtrise, les professeurs Jane Everett et Yvon Rivard, pour leur aide précieuse et soutenue, égalée seulement par leur patience. Merci aussi à John, Odile, Etienne, Christophe et, surtout, Michel Hellman, Marc Lilley et Séverine Kandelman. Ce mémoire est dédié à Jean Onimus, Hugo E. Hellman et le fantôme de Old Man Beck.

Résumé

Texte critique:

A partir de la fin de la seconde guerre mondiale, Samuel Beckett écrit une version française et anglaise de chacune de ses oeuvres, ce qui soulève des questions intéressantes concernant la relation entre deux langues et deux textes à l'intérieur d'une même oeuvre littéraire. Le bilinguisme est une dimension essentielle de l'écriture de Beckett qui repousse les limites de la littérature et explore des aspects essentiels de la langue, de l'identité et de la création.

Texte de création:

Je suis né à Montréal d'une mère française et d'un père américain, originaire du Texas. Mon travail de création littéraire comprend six nouvelles oscillant entre les trois pôles géographiques de mon existence: le Québec, les Etats-Unis et la France. J'ai également écrit deux versions, une anglaise et une française, de ma nouvelle *Beck.* Ces nouvelles explorent, à un niveau plus personnel, les questions de bilinguisme, d'identité et de création abordées dans la partie critique de ce mémoire.

Abstract

Critical essay:

Soon after the end of the Second World War, Samuel Beckett began producing French and English versions of each of his works. This raises interesting questions concerning the relationship between two languages and two texts within one literary work. Bilingualism is an essential dimension of Beckett's "oeuvre" which pushes the very limits of literature and explores essential aspects of language, identity and creation.

Creative writing:

I was born in Montreal of a French mother and a father from Texas. My work in creative writing consists of six short stories set between the three geographical poles of my existence: Quebec, the United States and France. I also wrote a French and English version of my short story entitled *The Ghost of Old Man Beck.* These stories explore, on a more personal and creative level, the questions of bilingualism, identity and creativity raised in my critical essay.

Beckett, Babel et bilinguisme

Première partie. Bilinguisme, identité et création littéraire – Considérations générales.

> Ainsi, moi, je suis bilingue. Je peux traduire ma pensée également en deux langues. Comme conséquence, j'ai un bi-destin. Ou un demi-destin. Un destin traduit. La langue est un facteur majeur de la vie et de la création.
>
> E.Triolet, *La mise en mots*[1]

a) Introduction. Les mots et les choses.

Les mots ne sont pas les choses. Nous nous en servons pour exprimer la réalité, mais ce faisant, nous nous écartons de cette réalité car le langage s'interpose entre nous et le monde. C'est ce que veut dire Blanchot quand il écrit que « [l]e mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime »[2]. Les mots ne sont pas la pensée. Même si l'on pense en mots (et la question a été posée de savoir ce qui vient avant, les mots ou la pensée), les mots que l'on utilise pour exprimer ce que l'on pense seront toujours incomplets, car « la pensée va infiniment plus vite que la parole, surtout que la parole écrite »[3]. De même qu'ils désignent la réalité en supprimant la chose, les mots expriment *des* pensées en supprimant *la* pensée[4]. Les limites et les contraintes du langage deviennent très visibles quand on compare plusieurs langues entre elles. Le traducteur se heurte constamment aux problèmes liés aux différences entre les langages. Dans *Le langage et son double,* Julien Green écrit :

---

[1] E. Triolet, *La mise en mots,* Genève, Édition d'Art Albert Skira, 1969, p.8.
[2] M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » dans *La part du feu,* Paris, Gallimard, 1949, p.312.
[3] J. Green, *Le langage et son double*, Paris, Les éditions de la Différence, 1985, p.119.
[4] « Car la parole ne peut toujours que se dire elle-même, et non exprimer des réalités, mêmes intérieures, qui existent à un niveau et sur des plans différents d'elle ». (F. Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction,* Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p.9.).

> Un jour, en traduisant en anglais un poème de Charles Péguy, un mot des plus simples m'arrêta, et m'arrête encore, c'est le mot sainte. Le substantif sainte. Une sainte. Comment traduire cela ? C'est très simple, n'est-ce pas ? *A saint.* Bravo. Mais pour traduire, comme c'était le cas, les mots suivants : saints et saintes ? Je cherchai, je cherchai longtemps, et je cherche encore[5].

Ce qui est dit par une langue ne peut être exprimé de la même manière par une autre car chaque langue découpe, organise, compose la réalité à sa manière[6]. Or s'il existe un écart entre les mots et les choses, entre les mots et la pensée, entre la pensée et les choses, de qui est-ce que je parle quand je dis « je » ? Et si je parle plusieurs langues ? Si « je » est aussi « I » ? Cette question est d'autant plus importante pour l'écrivain qui utilise la langue comme outil de création.

Dans *La mise en mots*, Elsa Triolet parle de l'homme comme seul animal capable d'utiliser plusieurs langues, et donc confronté au problème du *choix*[7]. Que se passe-t-il quand un écrivain écrit dans une langue autre que sa langue maternelle ? Dans *Le langage et son double*, Julien Green raconte comment, vivant pour un temps aux États Unis, il écrit son premier livre en anglais alors que « jusqu'alors, je n'avais presque jamais écrit en une autre langue [que le français] »[8] :

> Là, l'inattendu arriva. Sachant très bien ce que je voulais dire, je commençai mon livre, écrivis une page et demie, mais en me relisant, je m'aperçus que j'écrivais un autre livre, un livre d'un ton si complètement différent du texte français que tout l'éclairage du sujet était transformé. En anglais j'étais devenu *quelqu'un* d'autre. Je continuai [...]. [L]a ressemblance entre ce que j'écrivais maintenant en

---

[5] J. Green, *Le langage et son double*, p.223.

[6] Lors d'une conférence présentée à l'université McGill, le linguiste français Claude Hagège a parlé de la perte terrible que représente la disparition d'une langue pour l'humanité. La globalisation, et la généralisation de l'anglais, font disparaître les langues plus faibles, moins fonctionnelles, tout comme la déforestation (entre autres) fait disparaître des espèces animales. Il faut protéger ces langues en voie de disparition car chaque langue perdue est une vision particulière du monde, une manière de percevoir le réel qui disparaît, laissant la voie libre à une vision uniforme de la réalité.

[7] E. Triolet, *La mise en mots*, p.7.

[8] L'anglais est la langue maternelle de Green mais, ayant grandi à Paris, il a surtout vécu et écrit en français jusqu'au moment où il a déménagé aux États-Unis et commencé à écrire en anglais.

> anglais et ce que j'avais écrit en français était si petite qu'on aurait pu douter que ce fut le même auteur [9].

Nous apprenons à connaître le monde en apprenant à parler. Notre expérience de la réalité est intimement liée à notre connaissance des mots car nommer c'est réduire, organiser, simplifier la réalité pour la rendre intelligible, exprimable, fonctionnelle. Notre langue nous lie à une société, une culture, une histoire. Elle nous crée dans la mesure où elle nous impose les mots qui nous lient au réel, qui nous permettent de dire qui nous sommes. Mais quand on passe à une autre langue, on peut devenir "quelqu'un d'autre", comme le dit Julien Green, entrer dans une nouvelle relation avec le monde. Le lien entre l'homme et sa langue est si fort qu'il a incité T.S. Eliot à dire:

> I don't think that one can be a bilingual poet, I don't know of any case in which a man wrote great poetry or even fine poems equally well in two languages. I think one language must be the one in which you express yourself in poetry, and you've got to give up the other for that purpose[10].

Pour Eliot, il ne peut exister de poète bilingue. Or, dans cette étude, nous tâcherons de montrer que l'œuvre de Beckett, qui a une dimension très poétique, puise une grande partie de sa richesse de l'interaction entre les langues. Dans la première partie de notre texte, nous soulèverons certaines questions générales au sujet du bilinguisme, de l'identité et de la création littéraire. Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur le bilinguisme de l'œuvre de Beckett pour, dans la troisième partie, montrer comment l'interaction entre les langues s'inscrit de façon essentielle dans une écriture qui repousse les limites de la littérature et explore des aspects essentiels de la langue, de l'identité et de la création.

---

[9] J. Green, *Le langage et son double*, p.183.
[10] T.S. Eliot, entrevue avec Donald Hall dans G. Plimpton (dir.), *Writers at Work: The « Paris Review » Interviews, third series,* New York, Penguin Press, 1963, p.89.

b) Bilinguisme d'écriture et l'exil de Babel: Kundera.

Christine Klein-Lataud, dans son article intitulé « Les voix parallèles de Nancy Huston », distingue deux grandes catégories d'écrivains bilingues[11]. La première catégorie, plus nombreuse, regroupe ces auteurs qui commencent par écrire dans leur langue maternelle, puis sont plus ou moins contraints de passer à une langue seconde pour des raisons diverses, souvent liées à l'exil. C'est le cas d'auteurs comme Nabokov, Triolet ou Kundera. Dans « La langue souterraine »[12], Hana Voisine-Jechova montre que cet abandon de la langue maternelle est souvent accompagné d'un douloureux sentiment d'aliénation qui transparaît dans les textes. Dans l'œuvre de Kundera, par exemple, la notion d'exil est très présente, comme le montre ce passage de *L'insoutenable légèreté de l'être:*

> Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance[13].

Dans les romans de l'auteur d'origine tchèque, l'incompatibilité des visions liées aux langues reflète une impossibilité existentielle de communication qui dépasse le langage et contribue au sentiment d'étrangeté des personnages:

> Par le biais de la conscience langagière, l'auteur saisit souvent l'incompatibilité de la vision du monde et l'étrangeté foncière des gens dont l'expérience émotive baignait dans des sources différentes. L'emploi d'une langue étrangère ne représente ici qu'un cas limite de l'incompréhension envahissant la société qui cesse de communiquer, et cela non seulement en utilisant des langues différentes[14].

---

[11] C. Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *Traduction, Terminologie, Rédaction, Le festin de Babel,* Montréal, vol.9, no.1, 1997, p.21.
[12] H. Voisine-Jechova, « La langue souterraine. Quelques réflexions sur l'œuvre de Jean Kolar, Vaclav Jamek et Milan Kundera », *Revue de littérature comparée, Le choix d'une autre langue,* Tours, vol.69, no.1, 1995, pp.39-54.
[13] M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être,* Paris, Gallimard, 1987, p.162.
[14] H. Voisine-Jechova, « La langue souterraine. Quelques réflexions sur l'œuvre de Jean Kolar, Vaclav Jamek et Milan Kundera », p.50.

Ce motif de l'étrangeté lié au langage rejoint la notion d'exil et de quête d'identité caractéristique d'une certaine prose du XXème siècle[15]. La perte de la langue maternelle peut être comparée à la perte de la foi au sens religieux et à la chute dans un monde désacralisé, dépourvu de centre. La vision unifiée et unifiante d'autrefois laisse place à la multitude des langues comme autant de perspectives différentes sur la réalité. L'exilé « culturel » (exilé entre les langues et les cultures) rejoint ici l'exilé « existentiel » (condition de l'homme du XXème siècle telle que décrite par Albert Camus par exemple) car tous les deux souffrent de cette séparation. Nous reviendrons sur cette idée dans la deuxième partie de cette étude en parlant du mythe de Babel et de la notion d'*Ur-Sprache*, langue idéale qui réconcilierait les mots et les choses.

c) La deuxième langue libératrice et l'œuvre bilingue.

La deuxième catégorie d'écrivains bilingues d'après Christine Klein-Lataud est celle des auteurs pour qui « c'est la langue seconde qui ouvre les sentiers de la création »[16]. C'est le cas d'auteurs comme Fernando Pessoa, pour qui le passage à l'anglais a permis l'écriture de poèmes érotiques qu'il n'aurait jamais pu écrire en portugais[17], et de Nancy Huston qui n'a commencé à écrire qu'en français et à Paris (loin de son anglais maternel et de son Alberta natal). C'est aussi le cas de Samuel Beckett, né en Irlande mais ayant vécu la plus grande partie de sa vie à Paris. Il a écrit en anglais pendant les nombreuses années où son œuvre est restée inconnue du grand public. Après une longue période de transition (et de tension, visible dans les textes, entre l'anglais et le

[15] *Ibid.*, pp.36-43.
[16] C. Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston », p.21.

français), Beckett est passé au français comme première langue d'écriture, tout de suite après la seconde guerre mondiale. Ce passage au français a été libérateur:

> The liberation of France from foreign dominance and the liberation of Beckett's own imagination seem to have happened together, in French. Immediately after the war, Beckett's writing was like a « flood » of French; he produced four novellas, four novels, two plays, four critical articles and seven poems within six years [...]. Many of Beckett's protagonists at this period are both verbally adept and yet nervous, linguistically on edge, culminating in that extraordinary outpouring of language-consciousness, *L'innommable/The Unnamable*[18].

Ce sont les œuvres « françaises » de Samuel Beckett, en commençant par *En attendant Godot,* qui le feront connaître en France d'abord et dans le reste du monde. Si nous mettons des guillemets autour de l'adjectif « françaises » c'est parce qu'en passant au français comme langue première d'écriture, Beckett n'abandonne pas pour autant l'anglais. Ce passage marque en fait le début d'une création véritablement *bilingue.* Si Beckett écrit ses œuvres en français d'abord, il les *réécrit* ensuite en anglais: « The truly significant feature that characterizes the evolution of [Beckett's] work and that has failed to be recognized as such is the systematic elaboration, from 1951 onwards, of a bilingual corpus »[19].

Pourquoi le français a-t-il libéré la créativité de l'auteur ? Certains critiques ont évoqué des raisons psychologiques liées au rapport difficile de Beckett avec sa mère et sa langue maternelle. D'autres ont évoqué des raisons historiques, le sentiment de solidarité de Beckett avec la France et la langue française surtout après son engagement dans la

---

[17] R. Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins,* Saint-Denis (France), Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p.16.
[18] A. Beer, « Beckett's Bilingualism » dans J. Pilling (dir.), *The Cambridge Companion to Beckett,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.213.
[19] B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work,* Toronto, University of Toronto Press, 1988, p.4.

résistance pendant la seconde guerre mondiale[20]. Nancy Huston explique ainsi la liberté créative qu'elle a rencontrée en découvrant le français:

> N'est-ce pas la distanciation même qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre, banalement, à l'étranger [...]. Écrire en français, c'était donc un *double* éloignement: d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire)[21].

Dans *Le langage et son double,* Julien Green écrit que les enfants sont proches des poètes car ils s'étonnent encore devant les choses et ressentent l'étrangeté du langage que la plupart des adultes tiennent pour acquis:

> Or, presque tous les enfants sont des poètes, c'est-à-dire qu'ils ont souvent un sens assez profond du mystère; ils sont dans un monde un peu comme des étrangers qui arrivent dans un pays où ils n'avaient jamais mis les pieds, et ils regardent autour d'eux avec beaucoup d'étonnement. Le but de l'éducation est de faire peu à peu disparaître cet étonnement en expliquant à l'enfant le sens de ce qui l'étonne[22].

Peut-être que le passage à une deuxième langue renvoie à l'expérience de l'enfance de la découverte d'un monde où le rapport des mots aux choses est encore nouveau, d'arbitraire, et la réalité, étrangère, nouvelle, indomptée parce que sans nom... Et cette expérience peut libérer la création.

Mentionnons dès à présent que ce qui retiendra notre attention dans les pages à venir ne sera pas l'expérience particulière de Samuel Beckett, écrivain bilingue, mais plutôt l'œuvre bilingue de Beckett, et la trilogie en particulier[23]. Mais comment approcher une œuvre bilingue ? Quelles peuvent être les caractéristiques d'une œuvre née et imprégnée de l'expérience du bilinguisme ? Hana Voisine-Jechova parle d'une « esthétique double » qui se rapporterait aux œuvres d'auteurs bilingues et naîtrait de

---

[20] D. Pattie, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett,* Londres/ New York, Routledge, 2000, p.84.
[21] N. Huston, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil,* Paris, Éditions J'ai lu, 1986, pp.212-213.
[22] J. Green, *Le langage et son double,* p.219.

l'influence plus ou moins évidente d'une langue sur l'autre[24]. Le travail de l'écrivain bilingue pourrait, dans une certaine mesure, se rapprocher de celui du traducteur idéal de Antoine Berman[25], qui repousse les limites du langage vers lequel il traduit en lui donnant un rythme, une sonorité, voire un vocabulaire emprunté à une autre langue. On pourrait aussi comparer l'écrivain bilingue au musicien qui, habitué à un instrument, décide d'en apprendre un autre, et redevient enfant, redécouvre la magie de la musique. En même temps il apporte au nouvel instrument toute la connaissance qu'il avait de l'autre, le fait sonner d'une manière particulière. L'œuvre bilingue se rapprocherait alors de cet art hybride, né de l'interaction entre les différents médiums artistiques. Le « beat poetry » de Ginsberg, Kerouac et Burroughs, par exemple, est né de la rencontre entre la poésie et le jazz. Certaines formes d'art contemporain sont nées de la rencontre entre l'art visuel et le cinéma, la vidéo ou la musique. De la même manière nous pourrions concevoir l'interaction des langues dans une même œuvre comme une forme de littérature qui nécessite une approche critique différente, une autre manière de lire. Dans la deuxième partie de cette étude, nous verrons comment une lecture « bilingue » de l'œuvre de Beckett ouvre des nouveaux champs d'exploration critique, et révèle une dimension très importante de l'écriture beckettienne.

d) Bilinguisme, littérature et identité.

L'attribution du prix du gouverneur général au roman *Cantique des plaines* (version française de *Plainsong*) de Nancy Huston a donné lieu à une polémique qui

---

[23] La trilogie est constituée des œuvres *Molloy, Malone meurt,* et *L'Innommable.*
[24] H. Voisine-Jechova, « Peut-on choisir sa langue », *Revue de littérature comparée, Le choix d'une autre langue,* Tours, vol.69, no.1, 1995, p.9.

soulève un certain nombre de questions intéressantes au sujet de la création bilingue. À ceux qui prétendaient que ce prix ne devrait pas être donné à une œuvre traduite de l'anglais, Huston répondait que son livre était, en fait, une *réécriture*, une autre version du roman. D'après Régine Robin, il se cache derrière « l'argument technique » (c'est-à-dire la question de la réécriture ou de la traduction) « quelque chose de beaucoup plus grave: il s'agit d'une impossibilité à penser la non-coïncidence de soi à soi, de l'écart entre le territoire, la culture, la langue et les modalités multiples de l'identité. Il n'y a que de l'un: l'hétéronomie est occultée, voire impensée »[26]. À ceux qui, comme Nathalie Petrowski, voient Nancy Huston comme une « Albertaine défroquée, une Anglaise récalcitrante qui a renié sa langue maternelle pour épouser le français, celui de Paris de préférence »[27], Robin oppose une conception de l'identité et de la littérature qui dépasse le territoire, la nationalité, la notion d'une identité fixe et définie. En parlant du Québec elle cite Kundera:

> [...] Dans la grande famille d'une petite nation, l'artiste est ligoté de multiples façons, par de multiples ficelles. Quand Nietzsche malmène bruyamment le caractère allemand, quand Stendhal proclame qu'il préfère l'Italie à sa patrie, aucun Allemand, aucun Français ne s'en offense; si un Grec ou un Tchèque osait dire la même chose, sa famille l'anathémiserait comme un détestable traître [...] cet art est handicapé parce que tout le monde [...] le colle sur la grande photo de la famille nationale et ne le laisse pas sortir de là[28].

A cette vision d'un Québec « petite nation » étouffant et replié sur lui-même, nous pouvons opposer celle, plus optimiste, de Fulvio Caccia et Lamberto Tassinari pour qui une nouvelle « lingua franca » québécoise naîtra de la « transculture » ou de la rencontre entre deux langues historiquement caractérisées par la faiblesse: celle du Québec colonisé

---

[25] A. Berman (dir.), « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain » dans *Les Tours de Babel, essais sur la traduction,* Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp.35-151.
[26] R. Robin, « Speak Watt, sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *Spirale,* Montréal, avril 1994, p.3.

et la langue fragile des écritures immigrantes[29]. Mais ce qui est particulièrement intéressant pour nous, c'est de voir à quel point l'identité dépend de la reconnaissance de l'autre. Nous n'avons pas besoin de citer Sartre pour dire que nous sommes prisonniers des regards que les autres posent sur nous. De la même manière, les autres nous enferment dans le langage qu'ils nous connaissent. Or, dans notre réflexion sur Beckett, la question de la langue et de l'identité sera très importante. Beckett remet en question toute conception d'une identité fixe, définie, et lui oppose une vision beaucoup plus complexe d'une identité ambiguë, en devenir, aussi inaccessible que cette réalité au-delà des mots que le langage vise en la cachant. Nous avons dit plus haut que l'œuvre bilingue nécessite une nouvelle approche critique. De la même manière, l'identité bilingue ou bi-culturelle, en ce qu'elle repousse les notions identitaires établies, nécessite une nouvelle façon de penser les questions d'identité et d'appartenance nationale.

e) L'œuvre de Beckett et la critique.

Il pourrait sembler ambitieux (pour ne pas dire présomptueux) de vouloir écrire sur Beckett alors que « his work has generated one of the most voluminous international libraries of critical commentary on any author in the history of world literature » [30]. Mais si autant d'encre a coulé c'est que cette œuvre soulève une multitude de questions fondamentales tant au niveau philosophique et critique, qu'au niveau des études théâtrales et cinématographiques par exemple. C'est aussi parce que l'œuvre de Beckett, d'abord associée à l'existentialisme français de l'après guerre, s'est graduellement vue

---

[27] N. Petrowski, « Bar payant », *La Presse*, Montréal, 18 novembre 1993, p.D3.
[28] R. Robin, « Speak watt, sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », p.4.
[29] F. Caccia et L. Tassinari, « Vers une « lingua franca » de la transculture », *Le Devoir*, Montréal, 28 juillet 1986, p.D6.

réinterprétée par les tenants de la « nouvelle critique » influencés, entre autres, par le structuralisme, et s'est retrouvée au centre d'un débat entre les critiques plus « traditionnelles » et la critique « post-moderne » qui visait à aborder le texte d'une manière entièrement nouvelle.

> Beckett's work became one of the sites of battle between more traditional literary critics and those whose work sought to establish new paradigms, not simply for the study of Beckett but for the study of literature generally. Beckett's work was caught up in a wider debate about the meaning, structure and form of literature, between the defenders of a conventional notion of the literary and dramatic text, and those who worked under the influence of a new set of paradigms – structuralism, post-structuralism, feminist criticism, psychoanalytic and Jungian criticism, and so on[31].

La grande différence entre la critique « existentialiste » et « post-moderne » de Beckett se joue au niveau du fond et de la forme dans le texte. La critique « existentialiste » s'intéresse surtout au fond, l'œuvre de Beckett étant perçue comme présentant le problème de l'être humain dans un monde absurde qu'il est obligé d'exprimer avec un langage imparfait. Pour la critique « post-moderne » le texte ne peut être considéré comme garant d'un sens fixe car il fait partie d'un système d'autres textes, de signes et de structures dont le sens n'est pas automatiquement cohérent ou évident. Le rapport entre le signifiant et le signifié étant arbitraire, le texte lui-même, ne peut prétendre contenir un sens fixe et peut donner lieu à une multitude d'interprétations contrastées, fragmentaires[32]. La critique « post-moderne » de Beckett se penche donc surtout sur la forme du texte et le langage de Beckett comme construction.

La première chose qui surprend lorsqu'on aborde la question de Beckett et du bilinguisme c'est que – à part quelques exceptions notables – la plupart des critiques

---

[30] J. Birkett et K. Ince (dir.), « Introduction » dans *Samuel Beckett, Longman Critical Reader*, Londres/ New York, Pearson Education limited, 2000, p.1.
[31] D. Pattie, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, p.153.

d'avant les années 80 se sont concentrés sur le texte dans une langue, sans tenir compte de l'autre, de telle manière que se sont développées deux écoles de critique beckettienne, une française et une anglaise.

> In Beckett criticism [...] there are two distinct schools: an anglophone and a francophone one, each quite naturally working out of its own critical tradition and each [...] considering the Beckett texts not only in relation to its own literary tradition [...] but also as an outcome of that same literary tradition[33].

Les années 80 marquent de manière très générale le début de la critique « post-moderne » de Beckett. Ce n'est pas étonnant qu'avec l'apparition de cette « nouvelle tradition critique » la question du bilinguisme de l'œuvre ait fait surface[34]. Le fait qu'il y a une « version » anglaise et française de chacune des œuvres de Beckett soulève de nombreuses questions sur les rapports entre les langues, les textes, et la structure même de l'œuvre bilingue que nous aborderons dans la deuxième partie de cette étude. Nous travaillerons, en grande partie, à partir de textes publiés pendant ou après les années 80. Mais notre réflexion sur la structure et la forme de l'œuvre ne sera pas une fin en soi et elle nous permettra de montrer comment le bilinguisme de l'œuvre s'intègre dans un « mouvement » qui repousse les limites de la littérature et de l'expression, pour présenter une dimension fondamentale de l'existence humaine, de la création et du mystère. Notre approche se situera donc à mi-chemin entre la critique « existentialiste » et « post-moderne » de Beckett.

---

[32] *Ibid.*, p.154.
[33] B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, p.124.
[34] Les deux œuvres les plus importantes sont sans doute : 1) B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work* et 2) A. Friedman, C. Rossman et D. Sherzer (dir.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 1987, 245 p.

Deuxième partie. L'œuvre bilingue de Samuel Beckett.

> The question of translation is central to Beckett's work. It exists not in isolation from Beckett's creative writing, however, but as a constant component or circumstance of the writing.
>
> L. Hill, « The Trilogy Translated »[35]

a) Le problème de l'auto-traduction. Le processus de création bilingue.

Peut-on parler de traduction quand on parle *d'auto-traduction* ? Dans *Pour une critique des traductions: John Donne,* Antoine Berman dresse « l'esquisse d'une méthode » de critique des traductions. Une des dimensions essentielles de celle-ci consiste à « aller au traducteur » pour déterminer la conception qu'il se fait de son propre travail (« position traductive ») et les facteurs extérieurs qui l'ont influencé (« l'horizon du traducteur »)[36]. Mais que se passe-t-il quand le sujet traduisant est en même temps l'auteur (et vice versa) ? Peut-on penser l'« horizon » et la « position traductive » d'un auteur-traducteur indépendamment du travail de création à l'origine de son œuvre ? Toute traduction naît d'un double processus de lecture (indissociable de l'interprétation) et d'écriture, « for the first stage of the translator's activity, his reading of the original, necessarily involves the process of understanding, which is, in turn, inseparable from that of interpretation » [37]. L'auto-traducteur ne peut pas être considéré comme « lecteur » au même titre que le traducteur car la question de compréhension et d'interprétation du texte par son auteur se pose différemment.

---

[35] L.Hill, « The Trilogy Translated » dans J. Birkett et K. Ince (dir.), *Samuel Beckett, Longman Critical Reader*, Londres/ New York, Pearson Education limited, 2000, p.102.

[36] « [...] [L]'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant ». (A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne,* Paris, Gallimard, 1994, p.73.).

[37] B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, p.130.

Le processus de création de Beckett ne peut être le même pour le premier et le deuxième texte car celui-ci est écrit à la lumière du texte original:

> The original creative act (whether in French or in English) always proceeds in the *dark* – Beckett knows this well – in the dark and in *ignorance* and *error*. Though the act of translating, and especially of self-translating is also a creative act, it is performed in the *light* (in the light of the existing original text), it is performed in knowledge (in the knowledge of the existing text), and therefore it is performed without error. At least at the start[38].

Mais en procédant à une étude « génétique » (étude des manuscrits) de certains textes « originaux » et de leurs « traductions », Brian Fitch montre que le processus d'auto-traduction de Beckett ne se fait pas seulement à partir du texte original, mais aussi à partir de manuscrits qui lui sont antérieurs:

> Beckett does not, therefore, for his « translations », work simply from the final version of the original but on occasion takes as his source the earlier drafts of his original manuscript, either consciously referring to the latter or unconsciously reproducing them [39].

Nul autre que Beckett n'aurait pu être à l'origine du deuxième texte. Celui-ci n'est pas le produit d'une « traduction », mais plutôt le résultat d'une re-écriture, de la répétition du processus créatif qui a donné naissance au premier texte.

> There is little doubt then that a self-translation must be the product of a different process from that of normal translation [...]. Whereas, in very simplistic terms [...], one might have been tempted to conceive of ordinary translations as the *reproduction of a product,* self-translation would, by contrast, appear to be the *repetition of a process*[40].

Les choses deviennent encore plus compliquées lorsqu'on observe que dans certains cas, le texte final de la seconde version sert de point de départ pour des modifications dans la première version. Le rapport texte-source/texte-cible est ici brouillé

---

[38] R. Federman, « The Writer as Self-translator » dans A. Friedman, C. Rossman, et D. Sherzer (dir.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 1987, p.8. (l'auteur souligne).

[39] B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work,* p.70.

et il serait plus juste de parler d'une relation d'interdépendance, d'une évolution parallèle des deux textes dans les deux langues constituant une seule œuvre.

> This would mean that rather than a purely unilingual process (the writing of the first version) subsequently giving way to a bilingual one, the movement between the two languages would have been central to the creative process from the beginning and right up to the splitting-off of the two languages into the two final published versions[41].

L'étude de Fitch montre à quel point l'échange entre les langues joue un rôle essentiel dans le processus de création donnant naissance à l'œuvre bilingue. Les deux « versions » prennent forme à l'intérieur d'un dialogue et d'une tension constante entre les langues. Il serait plus juste de parler de *processus de création bilingue* que d'auto-traduction. Mais si le bilinguisme est essentiel à la création beckettienne, quel rôle joue-t-il dans la relation entre les textes mêmes ?

b) Une œuvre, deux versions, deux langues.

Les oeuvres de Beckett présentent des variations plus ou moins importantes entre les textes anglais et francais: « Beckett's writing as a whole [is] a complex fabric of variations running backwards and forwards from French into English and English into French »[42]. Dans les premiers paragraphes de *L'Innommable* et *The Unnamable,* par exemple, Brian Fitch observe de nombreuses différences, notamment au niveau de l'utilisation des temps des verbes dans les deux textes: « Through this shift of verb tense it is the whole narrative perspective that is radically transformed and thereby the relationship that is established between the reader on the one hand and the speaker and

---

[40] *Ibid.*, p.130. (l'auteur souligne)
[41] *Ibid.*, p.178.
[42] L. Hill, « The Trilogy Translated », p.102.

that of which he speaks on the other »[43]. Fitch conclut que « the English version of Beckett's texts cannot possibly give rise to the same reading as the French versions »[44]. Mais s'il existe des différences entre les deux « versions » des œuvres, comment comprendre le rapport entre le texte français et le texte anglais ? Faut-il considérer ce premier comme étant le seul « original » parce que plus proche des premières intentions de l'auteur ? D'un autre côté, nous pourrions envisager le deuxième texte comme une amélioration ou un commentaire sur le texte français.

Les deux versions des oeuvres de Beckett doivent être considérées comme ayant la même légitimité, comme l'écrit Leslie Hill:

> There are no compelling reasons [...] why Beckett's English translations (or his French versions of English texts) should not be read as autonomous works in their own right (as they are by the vast majority of Beckett's monolingual readers). The chronological precedence of the French text of the trilogy is not, in itself, sufficient justification for treating the French as a more accurate or faithful version than its English counterpart, just as the fact that the English translation was done later does not constitute grounds for considering it as more definitive than its predecessor[45].

Il est important d'ajouter que dès que Beckett écrit le texte anglais, le *statut* du texte original français est modifié car il ne peut plus prétendre à l'unicité. Il devient incomplet car, seul, il n'est qu'une « version » de l'œuvre. Le statut du texte anglais est affecté de la même manière. L'œuvre existe donc par deux textes, deux versions différentes mais aussi légitime l'une que l'autre[46]. Mais comment une oeuvre peut-elle exister en deux textes ? Charles Krance écrit que « l'énergie même de cette création bilingue dépend de ce que ni l'une ni l'autre version d'une même œuvre [...] ne puisse se comprendre « en dehors » de

---

[43] B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work* p.61.
[44] *Ibid.*, p.62.
[45] L. Hill, « The Trilogy Translated », p.102.
[46] *Ibid.*, p.101.

ce qui les maintient dans une relation tensorielle perpétuellement renouvelée »[47]. La relation entre les deux textes et les deux langues est une dimension essentielle de ce que nous appellerons le *mouvement* de l'œuvre de Beckett.

c) Le mouvement de l'œuvre bilingue.

Pour mieux comprendre la dynamique complexe de l'œuvre bilingue, Brian Fitch propose de concevoir les deux « versions » comme des « variantes » ou « metatextes » d'un texte qui n'existe pas: « [E]ach of the two versions/ texts can be seen to entertain a metarelationship with the other inasmuch as neither could exist, nor indeed would be conceivable, without the other. We have here, in fact, two metatexts without any text »[48]. Les deux « versions » se renvoient l'une à l'autre, s'interrogent, se remettent mutuellement en question, s'excluent et se complètent dans un dialogue constant à travers les langues. L'œuvre bilingue existe dans la tension entre les deux langues et les deux « versions » qui tendent vers une « synthèse » impossible car elle nécessiterait une langue qui franchirait la distance entre l'anglais et le français, qui parviendrait à faire des deux langues une, et qui réunirait les deux « versions » de l'œuvre malgré leurs différences linguistiques, structurelles ou autres.

> Such a synthesis can only be situated in the realm of the hypothetical: it remains unrealized – indeed, unrealizable – and yet necessary for any adequate account to be given of the status of theses two texts. In short, it has to exist, and yet it doesn't – since for it to exist a text system would have to be conceivable that was independent of any language system[49].

---

[47] C. Krance, « L'Oeuvre paradoxale de Beckett Bilingue: Entre confluence et collatéralité » dans M. Buning, M. Engelberts et S. Houppermand (dir.), *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines, l'œuvre carrefour/ l'œuvre limite*, Amsterdam, Hollande/ Atlanta, Georgie, Rodopi, 1997, p.223.
[48] B. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, p.155.
[49] *Ibid.*, p.138.

Nous reparlerons plus bas de cette idée d'une langue qui serait « independent of any language system ». Mais notons d'abord que cette idée d'une « synthèse » donne à l'œuvre bilingue une certaine dynamique, un *mouvement* qui témoigne des multiples possibilités de l'expression à travers les langues, de l'impulsion créatrice qui se manifeste dans une langue ou une autre, sous une forme ou une autre, et qui refuse l'achèvement. Une des problématiques centrales que semble explorer l'œuvre de Beckett est celle de la représentation de la réalité par le langage (nous en reparlerons dans la troisième partie de cette étude). Dans l'œuvre bilingue, l'acte de traduction du non-langage vers le langage (qui fait la littérature) est doublé par la traduction entre les langues[50]. Une des grandes idées qui motive la critique génétique consiste à remettre en question les limites de, et la notion même d'achèvement dans, la littérature en accordant autant d'importance aux manuscrits (aux « brouillons » à l'origine de l'œuvre) qu'à la version finale imprimée. Yvan Leclerc écrit:

> L'œuvre que nous connaissons imprimée apparaît [...] comme une étape parmi d'autres, une œuvre possible que l'intervention de l'imprimeur a rendue « nécessaire », mais qu'il y aurait abus à considérer « supérieure » parce que dernière en date [...]. L'œuvre achevée est alors rendue à sa part d'inachèvement; arrêtée dans une forme unique, elle retrouve le mouvement interne d'un engendrement dynamique[51].

Les « versions » d'une oeuvre bilingue peuvent constituer un champ de possibilités, de « variantes », tout comme les manuscrits peuvent témoigner des multiples formes que l'œuvre aurait pu prendre. En parlant de cette dimension de l'œuvre de Beckett, Leslie Hill écrit:

> The text is now seen to speak not only of what it once was and what it will become but also of what it might have been. The reflection of the work's past and

[50] L. Hill, « The Trilogy Translated », p.103.
[51] Y. Leclerc, « Manuscrits: l'œuvre en chantier », *Magazine Littéraire*, Paris, no.330, mars 1995, p.121.

> future becomes overlaid by the reflection of its other self, in another language. The work and the text which is its embodiment are no longer one [...][52].

La tension entre l'impulsion créatrice, entre l'œuvre comme *possibilité,* et sa manifestation physique dans les textes imprimés participe à ce que nous appelons le « mouvement » de l'œuvre beckettienne. La volonté d'exprimer se heurte à la multiplicité des langues, à l'imperfection des mots, et adopte une forme nécessairement « inachevée » et inachevable qui est celle de la création *en train de se faire.*

d) Beckett, Babel et Benjamin.

L'idée d'une synthèse entre les langues et d'un langage idéal qui serait « independent of any language system »[53] renvoie au mythe de Babel et la notion d'*Ur-Sprache* dont parle George Steiner en ces termes:

> La tradition occulte soutient qu'une langue originelle unique ou *Ur-Sprache* se cache derrière nos querelles actuelles [...]. Cet idiome adamique ne permettait pas seulement aux hommes de se comprendre entre eux, de communiquer en toute facilité. Il incarnait, plus ou moins, le logos primitif, l'acte de création instantanée par lequel Dieu avait littéralement « parlé le monde » [...]. A son étymologie divine, l'*Ur-Sprache* était redevable d'une intimité avec la réalité qu'aucune langue n'a connue depuis Babel [...]. Mots et objets s'ajustaient à la perfection. Pour citer l'épistémologie moderne, la langue épousait point par point la substance et l'apparence des choses[54].

Dans la première partie de ce texte, nous avons parlé du sentiment d'étrangeté de ces exilés qui ressentent la perte de la langue maternelle comme une chute dans un monde désacralisé, dépourvu de sens, où la vision unifiée et unifiante d'autrefois (liée à la langue maternelle) laisse place à la multitude des langues et des perspectives. De manière métaphorique, nous pourrions dire que tous les êtres humains sont des exilés de Babel et

[52] L. Hill, « The Trilogy Translated », p.103.
[53] Voir note 49.

de la langue maternelle de l'humanité, à l'origine de toutes les langues, l'état de parfaite communicabilité et d'union entre réalité et langage. Cet exil rend impossible la communication parfaite entre les êtres, il est à l'origine de l'écart entre les mots et les choses.

Dans « L'abandon du traducteur »[55], Walter Benjamin conçoit la traduction comme un processus qui

> trouve sa finalité ultime dans l'expression du rapport le plus intime des langues entre elles. [...] [L]e rapport auquel on songe ici [...] consiste en ce que les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres mais, *à priori,* et abstraction faite de toute relation historique, trahissent une affinité mutuelle en ce qu'elles veulent dire[56].

Cette « affinité », telle que conçue par Benjamin vient de ce que, malgré leurs différences, toutes les langues « veulent dire » la même chose, c'est-à-dire qu'elles visent toutes à exprimer le réel au delà des mots que les mots masquent. C'est ce que Benjamin appelle « l'intention » de la langue. Prises ensembles, les langues se complètent dans leurs visées, dans l'harmonie de leurs intentions, dans ce mouvement vers l'expression pure du réel que Benjamin appelle le « pur langage »:

> Où l'affinité entre deux langues peut-elle être pressentie, abstraction faite de sa dimension historique ? [...] [T]oute affinité suprahistorique entre les langues tient au fait qu'en chacune, prise à chaque fois comme un tout, quelque chose en son même est visé, lequel toutefois n'est accessible à aucune d'entre elles prise isolément mais uniquement à l'ensemble de leurs intentions mutuellement complémentaires: le pur langage[57].

---

[54] G. Steiner, *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction* (tr. Lucienne Lotringer), Paris, Albin Michel, 1978, p.66.
[55] W. Benjamin, « L'abandon du traducteur » (tr. Laurent Lamy et Alexis Nouss), *Traduction, Terminologie, Rédaction, L'essai sur la traduction de Walter Benjamin, traductions critiques/ Walter Benjamin's Essay on Translation, Critical Translations,* Montréal, vol.10, no.2, 1997, p.13.
[56] W. Benjamin, « L'abandon du traducteur », p.17.
[57] *Ibid.,* p.19.

Selon Benjamin, le langage même est porteur de *mystère*[58], de cette dimension infinie de l'existence qui échappe à la raison et qui fait l'essentiel des oeuvres poétiques.

> Que « dit » en effet, une oeuvre poétique ? Que communique-t-elle ? Très peu à qui la comprend. Son essentialité n'est ni communication, ni déclaration. [...] [C]e qui dans une oeuvre poétique va au-delà de la communication [...] n'est-il pas universellement tenu pour l'insaisissable, le mystérieux, le « poétique »[59]?

La tension entre l'éternel et la finitude est au centre même de la condition humaine, et l'expérience de cette condition passe par l'expérience du langage.

> Pour Benjamin, l'essence de la vie ne se laisse appréhender qu'à travers l'expérience du langage. L'incommensurabilité entre l'essence de la *reine Sprache,* le pur langage, et sa dissémination dans la pluralité des langues est la tension créatrice de la vie elle-même laquelle reçoit son sens de l'histoire. L'impossibilité de communiquer ce sens, car impossible à fixer, est l'essence même de la communicabilité [...]. L'abîme entre le « pur langage » qui ne communique rien et la pluralité des langues [...] est l'essence de la vie. C'est pourquoi celle-ci ne peut être comprise qu'à l'aune de l'histoire[60].

Le jeu entre les langues que permet la traduction tend vers l'accomplissement d'un plan divin qui s'accomplit dans le mouvement de l'histoire. En créant ou en participant à la survie de la création et du langage par la traduction, l'être humain participe au dévoilement du sens, comme l'écrit Stéphane Mosès:

> La véritable traduction, qui doit tendre beaucoup moins à la transmission d'un contenu qu'à la création d'un nouveau système de signe [...] contribue à faire avancer le langage vers son terme utopique, vers cette « langue de vérité » qui n'est rien d'autre que le langage des origines. Cette démarche que Benjamin qualifie de « messianique », et dont la fin signifie en même temps retour à l'origine, évoque la conception de l'histoire propre à la mystique juive. Celle-ci a toujours conçu la fin messianique de l'histoire comme l'accomplissement du projet idéal impliqué dans la Création [...]. Dans « La Tâche du traducteur », la restauration du langage paradisiaque passe par le mouvement même de l'invention

---

[58] Gabriel Marcel distingue le *mystère,* inaccessible à la raison, du *problème,* qui par définition peut avoir une solution. G. Marcel, « Mystery » dans D. Stewart (dir.), *Exploring the Philosophy of Religion,* Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1980, p.284.

[59] W. Benjamin, « L'abandon du traducteur », p.14.

[60] L. Lamy et A. Nouss, notes accompagnant W. Benjamin, « L'abandon du traducteur », *Traduction, Terminologie Rédaction, L'essai sur la traduction de Walter Benjamin, traductions critiques/ Walter Benjamin's Essay on Translation, Critical Translations,* Montréal, vol.10, no.2, 1997, p.37.

> verbale, de sorte que le retour à l'originel s'opère en vérité à travers la création du nouveau[61].

Atteindre cet « accomplissement du projet idéal impliqué dans la Création » serait la fin de l'histoire et des langues, ce serait comme un retour vers Babel, franchir la distance entre les mots et les choses, faire se taire toutes les langues: en un seul mot contenir tout l'univers et atteindre le silence de la plénitude.

La traduction chez Beckett joue un rôle qui s'apparente à celui que lui donne Benjamin. Hill écrit en parlant de la trilogie:

> Beckett's motive can not have been to use translation as a means of communicating his ideas to a larger audience (assuming, absurdly, for an instant, that it might be possible to abstract from the trilogy anything as reliable as a set of ideas). If that were the case, the most that would be needed would be a cursory rereading of the translation and there would be no justification for Beckett to undertake it himself. [...] [T]he task of translating the trilogy has, for Beckett, little to do with expressing ideas. Beckett's practice as a translator suggests more that the object of his English version of the trilogy, in so far as was possible, was to restate the original work, to replicate the original French and double it with an English text which resonates with the original as closely as possible. What Beckett seems to want is the same text, but with the difference that it is in a different language[62].

La traduction beckettienne vise à faire exister l'œuvre *deux fois,* à créer cette situation particulière d'une œuvre existant par deux langues et en deux textes dont nous avons parlé ci-dessus. L'essentiel de ce processus n'est pas dans la « communication » d'une langue à l'autre, mais dans le rapport entre les langues que cette double présence rend palpable.

> What [the two versions of the work] illustrate and dramatize, by virtue of the relationship between them, is the difference between tongues which is their condition of existence. The two trilogies repeat and differ from each other in equal degrees, repeating each other in their differences, and differing from each other in

[61] S. Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Paris, Éditions du Seuil, 1992, cité par L. Lamy et A. Nouss, notes accompagnant W. Benjamin, « L'abandon du traducteur », p.51.
[62] L.Hill, « The Trilogy Translated », p.106.

> the way they repeat one another. They reflect (and reflect on) one another across a divide created by the post-Babelian multiplicity of languages[63].

Pour Beckett, comme pour Benjamin, la traduction est un prétexte « for the silent motion of language itself »[64]. La tension entre les deux « versions » en deux langues illustre un paradoxe essentiel de l'acte traductif: c'est parce qu'il y a des différences entre les langues que la traduction peut exister. C'est aussi parce qu'il y a des différences entre les langues que la traduction est, ultimement, impossible. La traduction telle que conçue par Benjamin est une recherche de la perfection vouée à l'échec car la multiplicité des langues qu'elle cherche à dépasser est la condition même de son existence[65]. On pourrait dire la même chose au sujet de l'œuvre bilingue de Beckett qui reflète la tension entre l'idéal d'une expression pure, non médiatisée du réel, et l'imperfection des mots donnés à l'homme pour s'exprimer. Issue du néant de l'impulsion créatrice, l'œuvre se manifeste dans un mouvement continu, refusant un achèvement qui la limiterait à une seule forme, qui la fixerait tout comme les mots fixent le réel en se substituant à lui. Et comme si elle voulait retourner d'où elle était issue, l'œuvre bilingue tend vers quelque chose au delà des langues, des mots, des textes, vers une Fin inaccessible qui fait penser à Babel ou « la langue de vérité » de Benjamin, et que nous appellerons « silence » dans la troisième partie de cette étude. Pour Benjamin, cette quête s'inscrit dans un mouvement de révélation religieuse, d'une « vérité saisissable dans le seul devenir »[66]. Y a-t-il une dimension religieuse à l'œuvre de Beckett ? Nous verrons que le mouvement entre les langues s'inscrit de façon essentielle dans l'exploration d'une dimension fondamentale de l'existence humaine, du mystère, de la création... Où Dieu brille par son absence.

---

[63] *Ibid.*, p.107.
[64] *Ibid.*, p.106.
[65] *Ibid.*, p.106.

Troisième partie. La trilogie, la Fin et les fins.

La fin est dans le commencement
S.Beckett, *Fin de partie*[67]

a) Introduction. La trilogie dans l'œuvre de Beckett.

La trilogie marque une transition importante dans l'œuvre et dans l'évolution créatrice de Samuel Beckett. Ces trois textes sont parmi les premiers que Beckett écrit d'abord en français. Ils sont aussi parmi les premiers où Beckett réunit le narrateur et le protagoniste. Dans *Murphy* et *Watt,* la vie des protagonistes était décrite par un narrateur extérieur (qui ne prétendait pas à l'omniscience). Dans les *Nouvelles et textes pour rien* et la trilogie qui vient juste après, le narrateur devient le protagoniste, et son incapacité à se décrire et à s'exprimer en mots devient une des problématiques centrales de l'œuvre[68]. Ce changement passe par une écriture au monologue qui introduit dans l'œuvre une tension fondamentale entre la forme, ce langage qui devient de plus en plus intense et structuré, et le « je », le « protagoniste » (si on peut l'appeler ainsi) qui se dissout progressivement, perd sa forme et son nom jusqu'à devenir *L'Innommable/The Unnamable,* cette voix qui est poussée à narrer, mais qui remet constamment en question le langage (les langages) qu'elle utilise pour le faire et sa propre existence en dehors de ce langage (ces langages)[69]. Toute la trilogie explore l'écart qui existe entre le signifiant et le signifié, surtout au niveau de l'identité, de ce « je » qui pourrait aussi bien être « I », et c'est ce qu'il devient dans *The Unnamable*: « Where now ? Who now ? When now ?

---

[66] L. Lamy et A. Nouss, notes accompagnant W. Benjamin, « L'abandon du traducteur », p.42.
[67] S. Beckett, *Fin de partie,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p.91.
[68] J.J Mayoux, « 'Molloy': un événement littéraire, une œuvre », postface à S. Beckett, *Molloy,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, p.244.
[69] D. Pattie, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett,* p.63.

Unquestioning. I, say I. Unbelieving »[70]. Pour le lecteur qui tient compte des deux versions de l'œuvre, le problème de l'écriture, du langage et de l'identité se joue entre deux langues. La question du rapport entre le « narrateur » et sa langue devient une question du rapport *aux langues.* Nous avons dit plus haut que le fait qu'il existe une deuxième version anglaise du premier texte français de Beckett, ôte à celui-ci la prétention au titre d'original et d'unique et que le deuxième texte, issu du premier, ne peut non plus prétendre à l'unicité. La même chose peut être dite pour l'identité telle que vécue par la personne bilingue. Elle ne peut prétendre être tout à fait la personne qu'elle est dans une langue-culture car il existe toujours, derrière, l'autre langue et la personnalité qui l'accompagne. Dans sa postface à *Molloy,* Jean-Jacques Mayoux parle de la notion du double dans l'œuvre de Beckett: « Beckett se sent double, et c'est une nature mixte qui invente son histoire. [...] Molloy s'applique à être Molloy, mais n'est une personnalité ni complète ni étanche ni permanente »[71]. La notion du double est essentielle à notre propos. Quand on lit *L'Innommable* en gardant en tête la présence en arrière-plan de *The Unnamable*, des phrases comme « Peut-être que cette fois-ci encore je ne ferai que chercher ma leçon, sans pouvoir la dire, tout en m'accompagnant dans une langue qui n'est pas la mienne »[72], renvoient à l'expérience du bilingue se sentant à la fois à l'intérieur de, et étranger à, chacune de ses langues. Mais l'œuvre bilingue de Beckett est plus qu'une représentation du problème de l'identité bilingue. Les questions soulevées par le bilinguisme de l'œuvre se retrouvent à plusieurs niveaux dans l'écriture même où la question du double, de la répétition, s'inscrit dans un mouvement à la limite

[70] S. Beckett, *The Unnamable*, New York, Grove Press, 1970, p.3.
[71] J.J. Mayoux, postface à S. Beckett, *Molloy,* p.246.
[72] S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p.33.

du langage, des langages et de la littérature, proche de ce que Benjamin appelle le « mystère » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'indicible, l'innommable.

b) Le mouvement de la trilogie.

Dans les premières pages de *Molloy,* Beckett écrit: « Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction[73]. » Cette phrase fait penser à une des rares entrevues accordées par Beckett, où il dit à George Duthuit en parlant de l'art: « there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express »[74]. Devoir parler même s'il n'y a rien à dire, voilà une impulsion fondamentale qui semble être à la base de la trilogie dès les premières phrases de *Molloy* jusqu'à la fin de *L'Innommable.* Très souvent le narrateur vante les mérites du silence: « Se taire et écouter, pas un être sur cent n'en est capable, ne conçoit même ce que cela signifie. C'est pourtant alors qu'on distingue, au-delà de l'absurde fracas, le silence dont l'univers est fait »[75]. L'œuvre tend vers ce silence, elle le vise sans jamais l'atteindre, tout comme les deux "versions" de l'œuvre en deux langues visent une synthèse impossible. Cet élan vers un silence hors d'atteinte donne son mouvement à une œuvre qui s'applique à *ne pas finir*, à exister au delà même des textes et des langues.

---

[73] S. Beckett, *Molloy,* p.36.
[74] S. Beckett, entrevue avec G. Duthuit, dans S. Beckett, *Proust* suivi de *Three Dialogues,* Londres, Calder & Boyars, 1970, p.98.
[75] S. Beckett, *Molloy,* p.165.

Dans la trilogie, ce mouvement vers le silence passe par une dégradation graduelle de la narration, de l'histoire, des personnages et des décors qui commence dans *Molloy,* continue dans *Malone meurt* et atteint son apogée dans *L'Innommable,* sans que cette « apogée » constitue une « fin », une résolution de l'œuvre. Beckett élimine de plus en plus les activités, les possibilités, les situations, tout ce qui occupe l'existence en surface des hommes, jusqu'à arriver à une situation où il ne reste plus qu'une voix qui parle pour ne rien dire (ou qui essaie), un murmure qui frôle le silence sans l'atteindre.

Molloy commence sa descente vers la dépossession sur une bicyclette. Mais il la perd bientôt et continue à pied. Ensuite il perd l'usage d'une de ses jambes et il boite quelques temps, s'aidant d'une béquille, avant d'être réduit à ramper dans une interminable plaine. À cette réduction de la mobilité correspond une dégénérescence du corps. Molloy est infirme, il ne voit presque plus, n'entend presque pas, il est entièrement séparé du monde et des hommes qu'il ne comprend pas. Pour communiquer avec sa propre mère il est réduit à lui tapoter le crâne: « Un coup signifiait oui, deux non, trois je ne sais pas, quatre argent, cinq adieu. J'avais eu du mal à dresser à ce code son entendement ruiné et délirant, mais j'y étais arrivé »[76]. En fait, Molloy se rappelle (ou invente) tout cela. On sait dès le début du roman qu'il est dans un lit, dans la chambre de sa mère, en attendant la fin, comme d'autres attendent Godot. Dans la deuxième partie du roman, Moran, qui semble être une version plus jeune de Molloy, ou son reflet, ou son double tout comme la version anglaise de l'œuvre est le « double » de la version française, suit un parcours similaire vers la déchéance et, à la fin du roman, semble arriver dans le même lieu (mental et physique) que Molloy au début du livre: « Alors je rentrai dans la maison, et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas

minuit. Il ne pleuvait pas »[77]. Cette situation ressemble à celle de Malone, dans *Malone meurt,* qui est dans un lit, incapable de bouger, sauf pour écrire et ramener ses quelques possessions vers lui à l'aide d'un bâton pour en faire « l'inventaire ». Mais un jour il perd même son bâton. Son contact avec le monde extérieur est réduit à ce qu'il voit (mal) par la fenêtre, et à l'assiette remplie de nourriture qu'une main anonyme glisse derrière la porte de moins en moins souvent. Comme Molloy, Malone ne peut plus que parler ou plutôt écrire sans arrêt; raconter les histoires de Sapo-Macmann, qui sont peut-être les siennes ou une invention (peut-être que c'est la même chose); faire l'inventaire de ses possessions... parler toujours jusqu'à la fin qui ne vient jamais. Dans *L'Innommable,* la réduction semble atteindre son paroxysme: le corps n'existe presque plus ou pas du tout;

> je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites [...] je me donnerais volontiers la forme, sinon la consistance, d'un œuf, avec deux trous n'importe où pour empêcher l'éclatement[78].

Le monde extérieur aussi: « Voilà, il n'y a plus que moi ici, personne ne tourne autour de moi, personne ne vient vers moi, devant moi personne n'a jamais rencontré personne. Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce vide opaque ». Mais tout ce qui est affirmé, est nié par la suite: « Malone est là [...] c'est en le voyant, lui, que je me suis demandé si nous jetons une ombre »[79]. Tout ce qui est dit est contredit, il ne reste aucune vérité, rien sur lequel on puisse s'appuyer. « Mensonges que tout ça, Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je les ai inventés [...] pour retarder l'heure de parler de moi »[80]. Mais même ce « moi », qui

---

[76] *Ibid.,* p.22.
[77] *Ibid.,* p.239.
[78] S. Beckett, *L'Innommable*, p.30.
[79] *Ibid.,* p.36.
[80] *Ibid.,* p.34.

semble être la source du discours, est remis en question dès le début: « J'ai l'air de parler, ce n'est pas de moi, de moi, ce n'est pas de moi »[81]. Ce qui reste, après cette élimination du mouvement, de l'interaction, des possessions, de tout ce qui meuble en surface l'existence humaine, c'est un langage à la limite du langage, à la limite de la désintégration, mais qui continue tout de même; des mots ou plutôt une voix qui n'en est pas une et dont la seule chose qu'on puisse dire est qu'elle *est*...Intensément.

c) Les « deux langages de Beckett ».

Jean Onimus parle de « deux langages de Beckett ». L'un, opaque, voile l'existence; c'est le langage en surface des hommes, le langage qui permet de communiquer, qui donne l'illusion de comprendre ou de maîtriser le monde et l'existence parce qu'on les nomme. L'autre langage,

> loin de protéger, désarme au contraire et rend plus vulnérable. Il est fait de la contestation et même de la destruction du premier, [...] un langage explosif qui se met en question lui-même, qui nie successivement tout ce qu'il affirme, qui procède par interrogations et multiplie les longs silences. Étrange langage en vérité, dont on ne sait trop qui le parle ni qui l'écoute ni même ce qu'il veut dire[82].

La trilogie s'éloigne graduellement de cette langue opaque qui *écarte* en *représentant,* pour aller vers ce langage « explosif » qui ne *représente* rien, mais *présente* son existence à la frontière du silence. Paradoxalement, plus Beckett simplifie et réduit à un minimum les situations, les personnages, tout ce qui pourrait constituer une narration « réaliste », et plus le langage devient difficile, complexe (dans sa structure et non pas dans son vocabulaire qui devient, au contraire, extrêmement simple). Dobrez écrit:

> With respect to language the paradox of saying more by saying less is unmysterious. It simply means that, as it is pruned and simplified, Beckett's

[81] *Ibid.*, p.7.
[82] J. Onimus, *Beckett,* Paris, Desclée de Brouwer, « Ecrivains devant Dieu », 1968, p.36.

> writing becomes more *poetic.* As poetry its range of suggestiveness is, of course, increased. Thus Beckett will use fewer and fewer words, simpler and simpler words and, at the same time, achieve in his units of language all the complex allusiveness that goes with the poetic[83].

Dans la trilogie cela se traduit par les exclamations courtes et saccadées des phrases de *Molloy*: « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant-dernier. Tout s'estompe. Un peu plus et on sera aveugle. C'est dans la tête »[84]. Et, finalement par le rythme torturé de *L'Innommable*, où les courtes phrases de *Molloy* et *Malone meurt* laissent la place à des phrases de plus en plus longues:

> [I]l y a des murmures, il doit y avoir des murmures, et l'écoute, quelqu'un qui écoute, pas besoin d'une oreille, pas besoin d'une bouche, la voix qui s'écoute, comme lorsqu'elle parle, qui s'écoute se taire, ça fait un murmure, ça fait une voix, une petite voix, la même voix petite, elle reste dans la gorge, revoilà la gorge...[85]

Une certaine partie de la critique « existentialiste-humaniste » de l'œuvre beckettienne n'a pas fait de distinction entre le « je » (ou le « I ») de la trilogie et l'auteur Samuel Beckett. Dans l'essai « Où maintenant? Qui maintenant ? », Maurice Blanchot s'oppose à cette tendance et insiste sur la présence dans le texte d'une voix impersonnelle, neutre, qui prend le contrôle, envahit et englobe tout ce que le « je » a d'individuel, d'intime, de personnel. D'après Blanchot, ce langage n'est pas celui de Samuel Beckett, mais un langage-objet anonyme sans début ni fin, qui prend le dessus sur l'auteur, sur l'être humain.

> Qui parle ici ? Quel est le Je condamné à parler sans repos, celui qui dit: « Je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais » ? Par une convention rassurante, nous nous répondons: c'est Samuel Beckett [...]. Mais *L'Innommable* est précisément expérience vécue sous la menace de l'impersonnel, approche d'une

[83] L.A.C. Dobrez, *The Existential and Its Exits,* New York, St Martin's Press, 1986, p.275.
[84] S. Beckett, *Molloy*, p.8.
[85] S. Beckett, *L'Innommable*, p.203.

> parole neutre qui se parle seule, qui traverse celui qui l'écoute, est sans intimité, exclut toute intimité, et qu'on ne peut faire taire, car c'est l'incessant, l'interminable. Qui parle donc ici ? Est-ce « l'auteur » ? Mais que peut désigner ce nom, si de toutes manières celui qui écrit n'est déjà plus Beckett, mais l'exigence qui l'a entraîné hors de soi, l'a dépossédé et dessaisi, l'a livré au dehors, faisant de lui un être sans nom, l'Innommable, un être sans être qui ne peut vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, le lieu vide où parle le désœuvrement d'une parole vide et que recouvre tant bien que mal un Je poreux et agonisant[86].

On pourrait penser que cette voix neutre dont parle Blanchot serait en partie l'autre langue qui constitue l'œuvre bilingue. Tout comme le « post-babelian condition of the multiplicity of tongues » dont nous avons parlé plus haut empêche les langues de s'unir, de devenir « une », et rend impossible l'union des deux « versions » de l'œuvre, la présence de plusieurs langues, plusieurs identités, rend impossible une certaine « synthèse identitaire » qui permettrait à l'être bilingue de combler la dualité de sa condition.

Pour Allen Thiher, *L'Innommable* « is a constant self-interrogation about the status of the voice that speaks, about its relation to the language it speaks, and about the locus whence it speaks »[87]. Les premiers mots de l'œuvre: « Où maintenant, Quand maintenant, Qui maintenant, Sans me le demander. Dire je. Sans le penser »[88] expriment la séparation entre l'être, la pensée, l'identité, et le langage réducteur, ce « je » étranger. Comment écrire ou parler de « je », d'un « je » authentique, ou d'un « I », comment concilier les deux, avec ce système codifié, créé par les hommes pour les hommes qu'est le langage ? Si j'utilise les mêmes mots que les autres, comment puis-je espérer dire

---

[86] M. Blanchot, « Où maintenant, qui maintenant » dans *Le livre à venir,* Paris, Gallimard, 1959, p.312.
[87] Allen Thiher, « Wittgenstein, Heidegger, *The Unnamable*, and Some Thoughts on the Status of Voice in Fiction » dans M. Beja, S.E. Gontarski et P.G. Astier (dir.), *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives,* Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1983, p.82.
[88] S. Beckett, *L'Innommable*, p.83.

quelque chose qui soit vrai, qui vienne de moi, qui ne soit pas une construction de ce langage qui m'emprisonne ?

> Avant le structuralisme de Lacan, de Foucault, de Lévi-Strauss, Beckett avait découvert que l'homme est fait de mots et que ces mots ne sont pas à lui, qu'il n'existe que par les mots des *autres*. [...] Molloy, Mahood, Moran laissent se développer en dehors d'eux, comme un chancre, ce langage-objet qui les traverse sans les exprimer, et qu'ils ne comprennent même plus, ces caillots de mots tout faits qui les déchirent sans les soulager. La parole – une parole irrépressible qui est l'existence même – se sert d'eux pour se faire jour au-dehors, mais elle ne communique ni avec eux-mêmes ni avec les autres[89].

Ce langage ne communique rien sauf sa présence, ne renvoie à rien sauf à lui-même, se construit et se perpétue lui-même comme un « chancre », n'a aucun écho individuel. L'œuvre exprime la séparation inhérente qui existe entre l'être et le langage, et cette séparation est à la source du caractère torturé et tortueux du discours de *L'Innommable* :

> For *The Unnamable* takes the reader into a narrative space that is inhabited by a voice that cannot speak except in nearly contradictory fashion to assert that it is not his language that speaks; thus it is not he who really speaks, though the I-voice would appear to have no choice about using this language if the voice wishes to decry this intolerable situation[90].

Faut-il conclure que l'écriture de Beckett n'est qu'un langage-objet sans résonance humaine ? Qu'elle n'exprime rien que l'impossibilité d'exprimer ? Nous croyons avec H. Porter Abbott que « [a] view of Beckett which features primarily the Beckett of linguistic and tropological subversion may fail to account for the intense earnestness that distinguishes him from so many of his post-modern contemporaries »[91]. À première lecture, « la trilogie » pourrait ressembler à une expérience linguistique, à un travail sur les limites du langage qui gagnerait en intensité d'une oeuvre à l'autre et

---

[89] J. Onimus, *Beckett*, pp.73-74. (l'auteur souligne)
[90] A. Thiher, « Wittgenstein, Heidegger, *The Unnamable,* and Some Thoughts on the Status of Voice in Fiction », p.84.
[91] H. P. Abbott, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Authograph,* Ithaca, New York, Cornell University Press, 1996, p.50.

aboutirait dans *L'Innommable,* expression d'une impasse, de la limite au delà de laquelle l'expérience ne peut plus continuer. C'est d'ailleurs ainsi que Blanchot décrit la trilogie en parlant d'une « expérience sans issue, quoique de livre en livre elle se poursuive d'une manière plus pure, en rejetant les faibles ressources qui lui permettraient de se poursuivre »[92], et en écrivant qu'avec *L'Innommable* « l'expérience entre dans sa vraie profondeur »[93]. Nous croyons qu'une telle lecture, en créant une certaine « hiérarchie » entre les trois volets de la trilogie, ôte à *Molloy* et à *Malone meurt* l'importance qu'ils méritent. Cette lecture ne tient pas compte du mouvement dynamique entre les textes et entre les langues qui se retrouve à un tout autre niveau dans l'écriture même de Beckett.

d) L'œuvre limite et la limite de l'œuvre. Le mouvement, la Fin et les fins.

Leslie Hill prétend que la lecture « linéaire » de la trilogie (qui consiste à lire *Molloy*, puis *Malone meurt* et *L'Innommable* dans cet ordre) est issue du « wish to project upon the plot or thematic structure of the trilogy the linearity of the reading process »[94]. Il existe de nombreux éléments qui contredisent une telle lecture, comme le fait que l'histoire de Moran vient après celle de Molloy, par exemple, même si la trajectoire de Moran semble être, dans une certaine mesure, celle qui aurait conduit Molloy à l'état mental et physique dans lequel il se trouve au début du livre. Hill propose de lire les « histoires » de la trilogie de manière *parallèle*: « there would be four coextensive stories, each recounting the same events or experiences from differing levels of consciousness »[95]. Une telle lecture permettrait de concevoir *L'Innommable* comme une

[92] M. Blanchot, « Où maintenant, qui maintenant », p.308.
[93] *Ibid.*, p.311.
[94] L. Hill, « The Trilogy Translated », p.102.
[95] *Ibid.*, p.103.

répétition des œuvres qui la précèdent. Cela met les trois œuvres au même niveau, tout en affirmant qu'elles ne sont pas pareilles. Elles se répètent tout comme les versions anglaises des œuvres répètent les versions françaises. Aucune œuvre dans une langue ou une autre, dans une forme ou une autre, ne peut prétendre être plus importante que les autres car elles sont chacune une manifestation, une « variante » (pour reprendre l'expression de Brian Fitch), une répétition d'une même impulsion créatrice[96]. Nous pouvons concevoir la trilogie de manière cyclique et les dernières phrases de *L'innommable* pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire une affirmation de la continuation de l'œuvre, de la voix, au-delà des limites mêmes du texte: « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »[97], et rien n'interdit, à la fin de *L'Innommable* de retourner au début de *Molloy,* tout comme Moran suit un parcours qui le ramène au début de l'histoire de Molloy (et au début du livre).

Ce mouvement de répétition se retrouve dans la structure même de l'écriture beckettienne qui s'applique toujours à ne « rien dire », tout en le re-disant constamment sous plusieurs formes. En étudiant les manuscrits de *Mal vu mal dit,* Bruno Clément est étonné par le nombre de ratures que l'on y trouve. Il remarque qu'assez souvent ce qui a d'abord été rayé dans un manuscrit est réutilisé plus tard dans le développement de l'œuvre: « C'est la première chose qui frappe quand on commence à déchiffrer ces manuscrits: on a l'impression d'être parvenu au cœur même de cette écriture qui est,

[96]Pour une discussion détaillée à propos de cette idée de « répétition » voir G. Deleuze, *Différence et répétition,* Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 409 p. Pour une étude de ce concept dans l'œuvre de Beckett, voir L. Chamberlain, « 'The Same Old Stories': Beckett's Poetics of Translation » dans A. Friedman, C. Rossman et D. Sherzer (dir.), *Beckett Translating/Translating Beckett,* pp.17-24.
[97] S. Beckett, *L'Innommable,* p.169.

fondamentalement, une écriture de la rature »[98]. L'écriture de Beckett procède toujours par tâtonnement, affirmant quelque chose puis le niant ou le reformulant par la suite comme on a vu plus haut dans *l'Innommable*. D'après Clément c'est là un des traits fondamentaux de cette écriture:

> [...] on est tellement habitué à trouver dans son texte deux états de la chose à dire (le bilinguisme ne faisant ici figure que de cas particulier) [...] qu'on est presque étonné de voir, dans ces manuscrits, de vraies ratures, c'est-à-dire des ratures signifiant des renoncements effectifs[99].

Dans cette écriture, ce qui est dit est nié puis redit et cette redite (ou répétition) met l'accent sur l'impossibilité de dire exactement, tout comme le bilinguisme met l'accent sur la variété des langues et sur la distance qui existe entre les langues et la réalité. Ce mouvement de répétition et de redite s'intensifie au fur et à mesure que le langage est dépouillé car, détaché de toute fonction représentative, il est réduit à parler de lui-même, à se perpétuer par lui-même. Ce mouvement d'affirmation, de négation, de réaffirmation et de répétition est à la base de ce langage qui parle toujours *sans rien dire* et qui s'interdit de finir.

La notion de « fin » est très présente dans l'œuvre de Beckett. Il suffit de mentionner des titres comme *La Fin, Fin de Partie, La Dernière Bande, Pour finir encore* ou prendre une phrase presque au hasard dans *L'Innommable*: « Finir ici, ce serait merveilleux. Mais est-ce à souhaiter ? Oui, c'est à souhaiter, finir est à souhaiter, finir serait merveilleux, qui que je sois, où que je sois »[100] pour comprendre que « la Fin est,

---

[98] B. Clément, « De bout en bout (La construction de la fin, d'après les manuscrits de Samuel Beckett) », dans C. Duchet et I. Tournier (dir.), *Genèse des fins: de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « Manuscrits modernes », 1996, p.138.
[99] *Ibid.*, p.141.
[100] S. Beckett, *L'Innommable*, p.26.

d'un livre à l'autre, le but à poursuivre, à atteindre, la finalité »[101], et l'impossibilité de l'atteindre donne à l'œuvre son mouvement. Dans son étude génétique de *Mal vu mal dit,* Bruno Clément distingue la Fin (majuscule) qui est « une création, presque un personnage »[102], des fins individuelles de chaque texte. À partir des manuscrits, il étudie la construction de ces fins, notamment celle de *Mal vu mal dit,* pour donner une idée de ce processus d'écriture particulier qui consiste à finir sans *finir*:

> [L]a Fin majuscule doit être sans cesse reportée, pour qu'il puisse en être toujours question, qu'elle puisse être toujours à venir, à atteindre; alors que ces fins devront être des fins effectives: un mot sera prononcé, écrit, qui sera le dernier, un mot après lequel il n'y en aura plus d'autres. Mais on voit bien en quoi ces fins « minuscules » doivent malgré tout entretenir avec l'autre des liens[103].

Dans *Mal vu mal dit* la fin est présente dès le début du processus de création, inscrite dans le premier manuscrit qui est une sorte de plan de l'œuvre. Ainsi le texte est construit en vue de cette fin ou plutôt en vue de faire en sorte que cette fin exprime l'impossibilité d'atteindre la Fin inaccessible.

Vue de manière cyclique, la trilogie refuse l'achèvement. L'œuvre continue toujours au delà des limites des textes, des langues, tend vers une Fin inaccessible. Et c'est cette quête de l'impossible qui la fait exister: la tension entre l'anglais et le français, entre la réalité et les mots qui la désignent, entre l'impulsion créatrice et sa manifestation dans l'écriture, donne son énergie à une oeuvre qui partage avec la condition humaine le fait d'être éternellement séparée du, et de tendre éternellement vers, le réel par le langage. À la finitude du texte sur papier s'oppose l'infini de la création. L'œuvre, qui émerge du néant de la création pour tendre vers un silence impossible ressemble à l'être humain,

---

[101] B. Clément, « De bout en bout (La construction de la fin, d'après les manuscrits de Samuel Beckett) », p.121.
[102] *Ibid.*, pp.121-122.
[103] *Ibid.*, p.122.

cloué entre l'infini qu'il conçoit et la finitude qui est sa seule condition. On voit bien ici en quoi le « je » (ou le « I ») de *L'Innommable* ne correspond pas à Beckett, mais tend à exprimer une vérité universelle, une dimension de l'existence humaine qui échappe aux définitions, qui dépasse le langage, parce qu'elle est mouvement éternel. L'œuvre ne nous « apprend » rien, mais elle nous entraîne vers la limite de l'expression, vers un langage qui n'en est plus un, mais qui ressemble à un murmure, presque une musique, qui serait celle de l'existence, rendue extrêmement présente, parce qu'à la frontière du néant.

Réflexions pour conclure. Mouvement et mystère.

> Il me sembla entendre, à un moment donné, une musique lointaine. Je m'arrêtai, pour mieux l'écouter. Avancez, dit-il. Écoutez, dis-je. Avancez, dit-il. On ne me permettait pas d'écouter de la musique.
>
> Samuel Beckett, *Molloy*[104]

À plusieurs niveaux la trilogie expose et explore les questions du bilinguisme, de l'identité et de la création que nous avons soulevées dans la première partie de cette étude. Nous avons déjà mentionné que la double existence des œuvres et la tension entre le « je » et le « I » faisaient écho au problème de l'identité bilingue, et que, dans le cas de la trilogie, ce problème est intimement lié à celui de l'écriture, du médium, du (des) langage(s) que doit utiliser l'écrivain pour s'exprimer. Nous pouvons aller plus loin en tenant compte du « mouvement » de l'œuvre et, notamment, de la notion de *répétition.* D'après Steven Connor, la répétition est une dimension essentielle de l'existence humaine, à la base du sentiment d'identité et constitutive de notre expérience.

> It will be the argument of this book that repetition is a central and necessary concept within all attempts to understand individual and social being and representation. While to a large extent repetition determines and fixes our sense of our experience and representations of that experience, it is also the place where certain radical instabilities in these operations can reveal themselves. It is therefore no accident that Samuel Beckett, the writer who in this century has most single-mindedly dedicated himself to the exploration of what is meant by such things as being, identity and representation, should have at the center of his work so strong and continuous a preoccupation with repetition[105].

---

[104] S. Beckett, *Molloy,* p.26.
[105] S. Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text,* Oxford, Blackwell, 1988, p.6.

Nous avons parlé dans la première partie de ce texte de l'apprentissage de la langue et de la formation de l'identité: apprendre à parler c'est apprendre à structurer la réalité pour la rendre intelligible. C'est en voyant plusieurs arbres que je peux comprendre la différence entre un arbre et une voiture et que j'en arrive à pouvoir étendre le concept « arbre » à chacun de ces arbres individuels qui constituent une forêt. Or, si j'observe chaque arbre individuellement, je m'aperçois qu'ils sont différents les uns des autres, qu'il y a des sapins, des érables, des chênes. Mon expérience des arbres me permet de confirmer ce concept d' « arbre », mais en même temps il m'oblige à reconnaître que ce concept ne correspond à rien de concret. C'est un processus similaire qui est peut-être à l'origine du sentiment d'identité. J'ai été enfant, jeune adulte et maintenant adulte. Je regarde une photo et je dis que c'est moi, mais quels liens ai-je réellement avec ce petit garçon de sept ans ? Je parle français et j'ai une certaine identité. If I start speaking English then suddenly the whole feeling of my writing, my whole sense of self as the writer of these words shifts. Pourtant, dans la répétition des instants et des journées qui me constituent je suis tour à tour anglais, français; je suis enfant, adolescent, adulte; mon visage change et je dis pourtant que c'est moi. Si l'individu est constitué de fragments, de tous ces individus qu'il est à un moment donné dans une situation particulière et une langue ou une autre, alors c'est la *répétition,* la répétition de ses journées, de sa relation constamment renouvelée avec le monde, qui est constitutive de son identité. C'est dans la répétition qu'il se sent être toujours le même, mais c'est aussi à l'intérieur de la répétition qu'il fait l'expérience de la différence, des éléments qui font qu'il n'est jamais exactement le même. David Lloyd, dans son livre sur les écrivains irlandais de l'époque post-coloniale, présente l'œuvre de Beckett comme « the most

exhaustive dismantling we have of the logic of identity that at every level structures and maintains the post-colonial moment »[106]. En présentant l'identité comme une réalité fluide, en mouvement, aussi infiniment complexe que cet « instant présent » à l'intérieur duquel le sujet se sent ou ne se sent pas être « moi » plutôt qu'un autre, l'œuvre de Beckett s'oppose à la conception d'une identité fixe, va à l'encontre de tout sentiment de nationalisme, affirme au contraire l'ambiguïté du rapport entre le sujet et ses langues-cultures (comme l'a fait Régine Robin en s'opposant aux critiques de Nancy Huston[107]). Comme toute réalité que le langage vise à saisir en la nommant, l'identité échappe aux définitions réductrices. La notion d'une identité plurielle, ambiguë, en devenir, heurte de plein fouet un type de pensée qui tend à simplifier, qui ne peut accepter la nuance, concevoir qu'il y ait une réalité en dehors de celle que nous donnent les mots.

Maintenant que nous nous approchons de la fin de cette étude, nous pouvons poser une question – fondamentale d'après nous – qui nous est venue lors de notre lecture de Beckett. Une fois que nous avons intégré l'expérience de cette lecture, que nous avons ressenti au fond de nous l'écho de ce langage mystérieux, et de ce qu'il y a au-delà du texte, des mots… quel sens pouvons-nous donner à cette expérience ? Walter Benjamin croit en l'accomplissement d'une vérité divine au terme de l'histoire. L'être humain ne peut pas comprendre le sens de la vie car celui-ci dépasse son entendement, mais il peut participer à l'accomplissement du plan divin[108]. Y a-t-il un espoir, une vérité possible dans l'œuvre beckettienne ? Ce vers quoi tend l'œuvre – la fin du langage, des langages,

---

[106] D. Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1993, p.56.
[107] Voir note 26.
[108] Voir note 60.

le silence, l'union des mots et des choses – s'apparente-t-il à une révélation, la Fin qui donne son sens à tout, comme chez Benjamin ? Ou est-ce que le mouvement perpétuel de l'œuvre exprime l'absence d'issue, l'incapacité pour l'être humain de dépasser sa condition, la déchirure éternelle entre la conscience humaine et l'indifférence d'un univers sans conscience ?

> Maintenant donc que nous allons pénétrer dans la Ténèbre qui est au-delà de l'intelligible, il ne s'agira même plus de concision, mais bien d'une cessation totale de la parole et de la pensée. Là où notre discours descendait du supérieur à l'inférieur, à mesure qu'il s'éloignait des hauteurs, son volume augmentait. Maintenant que nous remontons de l'inférieur au transcendant, à mesure même que nous approcherons du sommet, le volume de nos paroles se rétrécira: au terme dernier de l'ascension nous serons totalement muets et pleinement unis à l'Ineffable[109].

Cette phrase pourrait presque être d'un critique de Beckett décrivant son trajet littéraire dans la trilogie. Or, elle est d'un mystique du nom de Pseudo-Denys L'Aréopagite qui a vécu autour du tournant de l'avant-dernier millénaire. Il y a des parallèles certains à tracer entre la voie mystique cherchant à s'approcher de l'Indicible et l'œuvre de Beckett. Dans *Samuel Beckett and the Idea of God,* Mary Bryden souligne l'importance de la solitude, de l'immobilité, et du silence pour accéder à l'extase mystique. L'œuvre de Beckett exprime parfois un sentiment de paix, d'abandon, voire d'union de l'être avec l'univers. Dans ce passage de Molloy, par exemple:

> C'est peut-être le bruit lointain toujours le même que fait la terre et que les autres bruits cachent, mais pas pour longtemps. Car ils ne rendent pas compte de ce bruit qu'on entend lorsqu'on écoute vraiment, quand tout semble se taire. Et il y avait un autre bruit, celui de ma vie que faisait sienne ce jardin chevauchant la terre des abîmes et des déserts. Oui il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être[110].

---

[109] L'Aréopagite, Pseudo-Denys, *Théologie mystique* (présentation, notes, bibliographie par Dom André Gozier; traduction de Madeleine Cassingena), Paris, Diffusion Brepols, 1991, p.64.
[110] S. Beckett, *Molloy,* p.64.

Mais rappelons ce commentaire de *L'Innommable*: « un dieu [...] c'est facile, ça calme le principal, ça endort, un instant. Oui, Dieu, je n'y ai pas cru, fauteur de calme, un instant »[111]. Le mouvement de l'œuvre de Beckett ne finit pas, il n'y a pas d'extase mystique, d'union avec Dieu. Mais cette *idée* d'union est très présente, tout comme l'idée de Dieu. Et l'absence de l'une comme de l'autre est vécue comme un manque, un vide que toute l'œuvre chercherait à combler:

> Parler de Dieu dans l'Oeuvre de Beckett c'est parler d'un absent. L'absence est tout autre chose que l'inexistence: on pense à un absent, on peut fictivement s'adresser à lui, on l'attend, on le désire, on ressent même sa présence comme un manque, un vide pénible, une blessure; par contre l'inexistant n'éveille rien, et pas même l'indifférence. Chez Beckett Dieu est absent, c'est-à-dire qu'il se manifeste de l'intérieur comme un manque: c'est le dérangement inexplicable de l'ordre. Ce dérangement, par delà croyance ou athéisme, suscite dans l'expérience qui en est faite une nostalgie renaissante, d'autant plus exaspérante qu'elle est considérée, par principe, comme sans objet; inguérissable – puisqu'elle est la conscience elle-même en train de s'approfondir[112].

« Le salaud ! Il n'existe pas » s'écrie Clov dans *Fin de partie*[113], en parlant de Dieu. Il y a dans l'univers de Beckett une grande part de désespoir, de cruauté, de souffrance. Les personnages subissent souvent l'existence comme une sorte de torture en attendant la fin, le silence, la mort (ou Godot) sans même être sûrs que celle-ci apportera de remède: « Je vous dirai franchement que je n'excluais pas la possibilité que la mort fut pire que la vie, en tant que condition »[114]. Les personnages de Beckett ne sont même pas des révoltés. Ils n'assument pas leur désespoir comme Camus qui écrit dans *Le mythe de Sisyphe*: « Je tire de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté, et ma passion »[115] . Jean Onimus écrit que « nulle morale ne pourrait se fonder [sur Beckett]; Murphy, Molloy,

---

[111] S. Beckett, *L'Innommable*, p.36.
[112] J. Onimus, *Beckett*, p.75.
[113] S. Beckett, *Fin de partie*, p.91.
[114] S. Beckett, *Molloy*, p.103.
[115] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1967, p.90.

Malone, etc. subissent leur désespoir comme un malheur de plus, ils s'en laissent écraser sans en tirer la moindre valeur. S'ils souhaitent mourir c'est comme malgré eux, sous l'effet d'un réflexe »[116].

Mais ce serait une erreur de ne voir que la cruauté de cet univers en ignorant l'humour et, surtout, la beauté de l'œuvre. Chez Beckett, rien n'est fixé, tout est ambigu. Les moments d'angoisse et de souffrance oscillent avec des moments d'extase et de contemplation mélangée à de l'humour comme dans ce passage de *Molloy*:

> Je dus m'endormir, car voilà qu'une énorme lune s'encadrait dans la fenêtre. Deux barreaux la partageaient en trois parties, dont la médiane restait constante tandis que peu à peu la droite gagnait ce que perdait la gauche. Car la lune allait de gauche à droite ou la chambre allait de droite à gauche, ou les deux à la fois peut-être, ou elles allaient toutes les deux de gauche à droite, seulement la chambre moins vite que la lune, ou de droite à gauche, seulement la lune moins vite que la chambre. Mais peut-on parler de droite et de gauche dans ces conditions ? Que des mouvements d'une grande complexité fussent en train, cela semblait certain, et cependant quelle chose simple apparemment que cette grande lumière jaune qui voguait lentement derrière mes barreaux et que mangeait peu à peu le mur opaque, jusqu'à l'éclipser. Et alors sa calme course s'inscrivait sur les murs, sous forme de clarté rayé de haut en bas et que pendant quelques instants firent trembler les feuilles, et qui disparut à sont tour, me laissant dans l'obscurité. Qu'il est difficile de parler de la lune avec retenue ! Elle est si con la lune. Ça doit être son cul qu'elle nous montre toujours[117].

Dans une lettre à Alan Schneider, Beckett écrit en parlant des critiques: «[W]hen it comes to journalists, I feel the only line is to refuse to be involved in exegesis of any kind [...]. My work is a matter of fundamental sounds [...]. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin »[118]. Peut-être devons-nous détourner notre attention des « overtones » et tenter de plonger, tête la première (en espérant que celle-ci n'ait pas trop de « headaches » occasionnés par la lecture des pages

---

[116] J. Onimus, *Beckett,* p.134.
[117] *Ibid.,* p.51.
[118] S. Beckett, lettre à Alan Schneider, citée dans D. Bair, *Samuel Beckett: A Biography,* New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 397.

qui précèdent) dans ce « matter of fundamental sounds », dans la musicalité du langage beckettien ?

> That the experience of music was profoundly important to Beckett was clear to those who knew him [...]. Beckett's sensitivity to a broad range of music was part of a much wider attunement to the aural medium, to ambient sounds, and to silence. [...] [A]ll of Beckett's texts, whether they be prose, poetry, or drama, are the product of one who, by his own account, *heard* them in advance of writing them. They abound with evocations of aural memories, sounds and their withdrawal, acoustic qualities, rhythms and melodies[119].

La beauté, l'humour et la musique donnent une autre dimension à l'œuvre que celles de l'absurde et du désespoir.

> Faut-il faire confiance, finalement, au-delà des mots, au-delà des idées, fussent-elles aussi confuses que celles de Molloy, aux inspirations d'une certaine Musique? Quand elle se fait entendre le chaos beckettien commence à s'ordonner, quelque chose se met à sourdre à travers « l'immondice ». Est-ce la vérité ? Peut-être ! Ou l'illusion du soir ? Peut-être encore... Mais qu'une telle musique soit possible, n'est-ce pas déjà en quelque façon un signe ?[120]

La musique, comme le silence, se rapproche du mystère entre les langues, de la réalité au delà des mots. Beckett a écrit: « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter »[121]. Peut-être que l'on peut aussi... écouter ?

---

[119] M. Bryden (dir.), « Introduction » dans *Samuel Beckett and Music,* Oxford, Clarendon Press, 1998, pp.1-2. (l'auteur souligne).
[120] J. Onimus, *Beckett,* p.120.
[121] S. Beckett, *Molloy,* p. 167.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus primaire.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, 213 p.

BECKETT, Samuel, *Malone Dies,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, 144 p.

BECKETT, Samuel, *Malone meurt,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, 217 p.

BECKETT, Samuel, *Molloy,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, 271 p.

BECKETT, Samuel, *Molloy,* New York, Grove Press, 1955, 241 p.

BECKETT, Samuel, *The Unnamable,* New York, Grove Press, 1958, 179 p.

II- Corpus secondaire.

BECKETT, Samuel, *Fin de Partie,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, 124 p.

BECKETT, Samuel, *Mal vu mal dit,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 76 p.

BENJAMIN, Walter, « L'abandon du traducteur» (tr. Laurent Lamy et Alexis Nouss), *Traduction, Terminologie Rédaction, L'essai sur la traduction de Walter Benjamin, traductions critiques/ Walter Benjamin's Essay on Translation, Critical Translations,* Montréal, vol.10, no.2, 1997, pp.13-28.

HUSTON, Nancy, *Cantiques des plaines,* Montréal, Leméac, 1993, 270 p.

HUSTON, Nancy, *Plainsong,* Toronto, Harper Collins, 1993, 226 p.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être,* Paris, Gallimard, 1987, 476 p.

III- Volumes sur Samuel Beckett.

ABBOTT, H. Porter, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Authograph,* Ithaca, New York, Cornell University Press, 1996, 243 p.

BALDWIN, Hélène L., *Samuel Beckett's Real Silence,* Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 1981, 171 p.

BEGAM, Richard, *Samuel Beckett and the End of Modernity,* Stanford, Californie, Stanford University Press, 1996, 237 p.

BRYDEN, Mary, *Samuel Beckett and the Idea of God,* New York, St Martin's Press, 1998, 204 p.

CONNOR, Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text,* Oxford, Blackwell, 1988, 276 p.

COUSINEAU, Thomas J., *After the Final No: Samuel Beckett's Trilogy,* Newark/ Londres, Associated University Presses, 1999, 164 p.

DOBREZ, L.A.C., *The Existential and Its Exits,* New York, St Martin's Press, 1986, 392 p.

FITCH, Brian T., *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work,* Toronto, University of Toronto Press, 1988, 242 p.

KENNER, Hugh, *A Reader's Guide to Samuel Beckett,* New York, Syracuse University Press, 1973, 208 p.

LLOYD, David, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment,* Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1993, 174 p.

MURPHY, Peter J., *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French, and German,* Columbia, Caroline du Sud, Camden House Inc., 1994, 173 p.

ONIMUS, Jean, *Beckett,* Paris, Desclée de Brouwer, « Écrivains devant Dieu », 1968, 189 p.

PATTIE, David, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett,* Londres/ New York, Routledge, 2000, 220 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction,* Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1976, 271 p.

SARDIN-DAMESTOY, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'«empêchement »,* Arras, Artois Presses Université, 2002, 319 p.

IV- Parties de volumes et articles sur Samuel Beckett.

BECKETT, Samuel et DUTHUIT, Georges, "Three Dialogues" dans BECKETT, Samuel, *Proust* suivi de *Three Dialogues,* Londres, Calder & Boyars, 1970, pp.119-126.

BEER, Ann, « Beckett's Bilingualism » dans PILLING, John (dir.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp.209-221.

BIRKETT, Jennifer et INCE, Kate (dir.), « Introduction » dans *Samuel Beckett, Longman Critical Reader*, Londres/ New York, Pearson Education limited, 2000, pp.1-36.

BLANCHOT, Maurice, « Où maintenant? Qui maintenant? » dans *Le livre à venir,* Paris, Gallimard, 1959, pp.308-317.

BRYDEN, Mary (dir.), "Introduction" dans *Samuel Beckett and Music,* Oxford, Clarendon Press, 1998, pp.1-5.

CASEMENT, Patrick, « Samuel Beckett's Relationship to His Mother Tongue », *International Review of Psycho-analysis,* vol.9, no.9, 1982, pp.33-44.

CHAMBERLAIN, Lori, « 'The Same Old Stories': Beckett's Poetics of Translation » dans FRIEDMAN, Alan, ROSSMAN, Charles et SHERZER, Dina (dir.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 1987, pp.17-24.

CLÉMENT, Bruno, « De bout en bout (La construction de la fin d'après les manuscrits de Samuel Beckett) » dans DUCHET, Claude et TOURNIER, Isabelle (dir.), *Genèse des fins: de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « Manuscrits modernes », 1996, pp.111-136.

FEDERMAN, Raymond, « The Writer as Self-translator » dans FRIEDMAN, Alan, ROSSMAN, Charles et SHERZER, Dina (dir.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 1987, pp.7-16.

HILL, Leslie, « The Trilogy Translated » dans BIRKETT, Jennifer et INCE, Kate (dir.), *Samuel Beckett, Longman Critical Reader,* Londres/ New York, Pearson Education limited, 2000, pp.99-116.

KRANCE, Charles, « L'Oeuvre paradoxale de Beckett bilingue: Entre confluence et collatéralité » dans BUNING, Marius, ENGELBERTS, Matthijs et HOUPPERMANS, Sjef (dir.), *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines, l'œuvre carrefour/ l'œuvre limite*, Amsterdam, Hollande/ Atlanta, Georgie, Rodopi, 1997, pp.220-226.

MAYOUX, Jean-Jacques, « 'Molloy': un événement littéraire, une œuvre », postface à BECKETT, Samuel, *Molloy,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, pp.243-274.

MURPHY, Peter J., « Beckett and the Philosophers » dans PILLING, John (dir.), *The Cambridge Companion to Beckett,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 222-240.

THIHER, Allen, « Wittgenstein, Heidegger, *The Unnamable,* and Some Thoughts on the Status of Voice in Fiction » dans BEJA, Morris, GONTARSKI, S.E., ASTIER, Pierre (dir.), *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives,* Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1983, pp.175-184.

V- Thèse et volumes sur le bilinguisme, la traduction et/ ou la création littéraire.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1968, 376 p.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne,* Paris, Gallimard, 1994, 275 p.

DELEUZE, Gilles, *Dialogues / Gilles Deleuze, Claire Parnet,* Paris, Flammarion, 1977, 177 p.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition,* Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 409 p.

FORSTER, Leonard, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature,* Londres, Cambridge University Press, 1970, 101 p.

GREEN, Julien, *Le langage et son double*, Paris, Editions de la Différence, 1985, 413 p.

MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Paris, Éditions du Seuil, 1992, 258 p.

ROBIN, Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins,* Saint-Denis (France), Presses Universitaires de Vincennes, 1993, « L'imaginaire du texte », 264 p.

STEINER, George, *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction* (tr. Lucienne Lotringer), Paris, Albin Michel, 1978, 470 p.

TRIOLET, Elsa, *La mise en mots,* Genève, Édition d'Art Albert Skira, 1969, 144 p.

VAUTOUR, Richard T., *Traduction et création chez l'écrivain traducteur,* thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1998, 287 p.

VI- Parties de volumes et articles sur la traduction et/ou la création littéraire.

BERMAN, Antoine (dir), « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain » dans *Les Tours de Babel, essais sur la traduction,* Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp.35-151.

BLANCHOT, Maurice, « La littérature et le droit à la mort » dans *La part du feu,* Paris, Gallimard, 1949, pp.309-318.

CACCIA, Fulvio et TASSINARI, Lamberto, « Vers une 'lingua franca' de la transculture », *Le Devoir,* Montréal, 28 juillet 1986, p.D4.

ELIOT, Thomas S., Entrevue par Donald Hall dans PLIMPTON, Georges (dir.), *Writers at Work: The « Paris Review » Interviews, third series,* New York, Penguin Press, 1963, pp.89-92.

KLEIN-LATAUD, Christine, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *Traduction, Terminologie, Rédaction, Le festin de Babel,* Montréal, vol.9, no1, 1997, pp.21- 23.

LAMY, Laurent et NOUSS, Alexis, notes accompagnant BENJAMIN, Walter, « L'abandon du traducteur» (tr. Laurent Lamy et Alexis Nouss), *Traduction, Terminologie Rédaction, L'essai sur la traduction de Walter Benjamin, traductions critiques/ Walter Benjamin's Essay on Translation, Critical Translations,* Montréal, vol.10, no2, 1997, pp.28-62.

LECLERC, Yvan, « Manuscrits: l'œuvre en chantier », *Magazine Littéraire*, Paris, no330, mars 1995, pp.121-126.

MARCEL, Gabriel, « Mystery » dans STEWART, Donald (dir.), *Exploring the Philosophy of Religion*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1980, pp.284-288.

PETROWSKI, Nathalie, « Bar payant », *La Presse*, Montréal, 18 novembre 1993, p.D3.

ROBIN, Régine, « Speak Watt, sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *Spirale,* Montréal, avril 1994, pp.3-4.

TODOROV, Tzvetan, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie » dans KHATIBI, Abdelkebir (dir.), *Du Bilinguisme* (colloque, Rabat, 1982), Paris, Éditions Denoël, 1985, pp.165-172

VOISINE-JECHOVA, Hana, « Peut-on choisir sa langue? », *Revue de littérature comparée, Le choix d'une autre langue,* Tours, vol.69, no1, 1995, pp.5-11.

VOISINE-JECHOVA, Hana, « La langue souterraine. Quelques réflexions sur l'œuvre de Jean Kolar, Vaclav Jamek et Milan Kundera », *Revue de littérature comparée, Le choix d'une autre langue,* Tours, vol.69, no1, 1995, pp.39-54.

VII- Autres textes pertinents.

BECKETT, Samuel, lettre à Alan Schneider citée dans BAIR, Deirde, *Samuel Beckett: A Biography,* New-York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p.397.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde,* Paris, Gallimard, 1967, 186 p.

HUSTON, Nancy, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994,* Montréal, Leméac, 1995, 238 p.

HUSTON, Nancy, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil,* Paris, Éditions J'ai lu, 1986, 236 p.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman,* Paris, Gallimard, 1986, 198 p.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 334 p.

L'ARÉOPAGITE, Pseudo-Denys, *Théologie mystique* (présentation, notes, bibliographie par Dom André Gozier; traduction de Madeleine Cassingena), Paris, Diffusion Brepols, 1991, 132 p.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé,* Montréal, Éditions Typo, 1998, 252 p.

Texte de liaison entre le volet critique et le volet création

Je suis né à Montréal d'un père américain originaire du Texas et d'une mère du sud de la France. J'ai grandi entre l'anglais et le français et les deux cultures de mes parents, tout en intégrant des éléments des cultures québécoise et canadienne qui m'entouraient. D'après ma mère, ma première langue était le "franglais" et je me considère aujourd'hui parfaitement bilingue, n'ayant aucune préférence pour l'une ou l'autre de mes langues.

En étudiant la question du bilinguisme dans l'œuvre de Beckett, je voulais surtout me pencher sur la question de la langue et de l'identité. Je suis lié à deux cultures différentes, mais je ne me sens appartenir entièrement à aucune. J'admire la richesse culturelle, l'histoire, les traditions françaises. Je sais qu'une partie de mes racines se trouve dans ce village de Provence où ma famille habite depuis quatre cents ans. Quand j'y retourne je suis presque Français, sauf pour quelques expressions, quelques tournures québécoises, des références culturelles différentes et, bien sûr, l'anglais que je parle avec mes frères ou les anglophones du coin.

J'aime l'Amérique, les grands espaces, la rudesse du pays, Hemingway, Carver, Miles Davis, Tom Waits, Woody Guthrie... J'adore le côté encore sauvage du Texas, où je retrouve une partie de mes racines. Mais comment concilier l'Amérique et la France en moi ? Parfois j'ai l'impression que les deux mondes s'excluent, s'opposent, présentent deux manières de vivre complètement différentes. Et puis il y a le Québec et surtout Montréal, le seul endroit où je me sens vraiment chez moi. Pourtant, j'ai découvert la culture québécoise comme un étranger, et il m'a fallu beaucoup d'années avant de sentir qu'elle faisait partie de moi. Je parle le français mais mon accent n'est pas celui du

Québec et toute ma vie on m'a demandé d'où je venais. Je parle l'anglais mais je ne me suis jamais reconnu dans la culture anglo-canadienne, ou même anglo-montréalaise, que j'ai découverte, comme un étranger, en venant à l'université McGill. Comment ne pas devenir conscient de ses langues et cultures en grandissant dans un endroit où parler l'anglais ou le français a des connotations politiques et sociales importantes ? Je pense finalement que le lien entre mes cultures se fait non pas sur un plan intellectuel, mais affectif.

Dans la partie création de ce mémoire, j'ai voulu écrire des nouvelles qui se situent entre les trois pôles géographiques (et psychologiques) de mon existence : la France, le Québec, les Etats-Unis. Les personnages sont souvent des "étrangers", des exilés, des êtres bi-culturels et bilingues et la question de la langue et de l'identité est présente à ce niveau. Mais je ne voulais pas que ces nouvelles soient seulement une exploration de cette question. Mon but était de saisir par l'écriture des lieux, des moments, des atmosphères, des personnages intimement liés à mon expérience de mes origines. Je voulais faire sentir une dimension à mon avis fondamentale du sentiment d'identité, une dimension qui dépasse la réflexion, l'intellectualisation, et passe par l'expérience intime et immédiate de l'espace, de l'environnement, et des gens qui s'y rattachent. Quelques nouvelles, comme *Beck* et *Le colleur d'affiches* décrivent un univers directement lié à mon passé ou à celui de ma famille. D'autres, comme *Un soir d'été à Nice* ou *Else's,* racontent des histoires très éloignées de mon expérience, mais sur une toile de fond qui m'est familière: Nice, New-York, Montréal.

Dans la partie critique de ce mémoire, ma réflexion est allée au-delà des questions de l'identité et des langues pour explorer le rapport entre l'être humain et le mystère de

son existence qui passe par l'expérience du langage. Cette réflexion a influencé mon travail d'écriture car je suis devenu conscient de mon rapport aux langues pendant le processus de création. J'ai eu beaucoup de difficultés en écrivant *Beck*, par exemple, parce que je cherchais à raconter une histoire américaine *en français*. Ce n'est qu'en essayant de traduire la nouvelle en anglais (la traduction anglaise est incluse dans ce mémoire) que j'ai surmonté l'impasse : en anglais les mots venaient tout seul, je ne traduisais pas, je *ré-écrivais,* et la nouvelle prenait sa véritable forme. J'ai compris que la version anglaise était déjà dans mon esprit. En écrivant le premier jet en français, je faisais en fait une traduction quasi-simultanée des phrases qui me venaient *en anglais*. Et comme Beckett, lorsqu'il s'auto-traduisait, je suis retourné modifier la version française de la nouvelle, après avoir fini la version anglaise.

Si l'Amérique et Montréal sont très présents dans mes nouvelles, la France ne l'est directement que dans *Un soir d'été à Nice*; cette nouvelle raconte une histoire éloignée de mon expérience personnelle de la Provence. J'ai été incapable d'écrire des nouvelles qui se rapprochaient de mon expérience intime de la France. Peut-être est-ce dû à une certaine pudeur, à une réticence à décrire en français un monde intimement lié à cette langue. Nancy Huston parle d'une "distanciation" qui permet l'écriture[120]. Peut-être que je n'aurais jamais pu écrire *Beck* si je n'avais pas commencé à l'écrire d'abord en français, langue plus éloignée de cet univers américain. Peut-être qu'en écrivant des nouvelles sur la France en anglais (quitte à les retraduire ensuite en français), je pourrais un jour saisir par l'écriture cette vieille ferme de Provence entourée de champs d'oliviers où j'ai passé une grande partie de mon enfance.

---

[120] N. Huston, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil,* Paris, Editions J'ai lu, 1986, pp. 212-213. Voir la note 21 dans la partie critique de ce mémoire.

Le fantôme de Old Man Beck

La première fois que j'ai entendu parler du vieux Beck je devais avoir dix ou onze ans. Je passais quelques jours avec ma grand-mère dans la petite maison que mon grand-père a construite au bord d'un lac, à quelques heures de Milwaukee. Il y avait tempête ce soir-là sur le Wisconsin. Agenouillé sur un canapé, le front posé contre la grande baie vitrée, je regardais le vent traverser le lac et arracher les feuilles des grands arbres qui longeaient la berge. Derrière moi la télé était allumée et, parfois, ma grand-mère sortait de la cuisine pour voir les images de la tempête qui, semblait-il, faisait de graves dégâts au sud, dans l'Illinois. Le téléphone a sonné. C'était mon oncle Marty de New York. Dès que j'ai entendu ma grand-mère prononcer son nom je l'ai suppliée de me le passer. Il m'a demandé: *Did you hear the ghost of Old Man Beck ?*

Marty a toujours été un nostalgique. Même aujourd'hui lorsque je le rencontre à New York ou Montréal, il me parle de son enfance au bord du lac. Ce soir-là, il m'a parlé de ce vieux clochard en salopette grise qui portait un vieux chapeau de paille trop grand et avait toujours au coin de la bouche une pipe éteinte. Il traînait dans les alentours du lac à l'époque où mon oncle et mon père étaient des enfants et que mon grand-père vivait encore. On disait que Beck avait été abandonné à l'autel par sa fiancée le jour de son mariage et qu'il ne s'en était jamais remis. Parfois les enfants allaient de l'autre côté du lac qui était encore très sauvage pour espionner le vieil homme. Ils le regardaient avec sa salopette et sa pipe éteinte en train de pêcher, d'arroser son petit jardin ou de tourner autour de sa cabine téléphonique... Parce que le vieux Beck habitait dans une cabine téléphonique britannique – une vraie: toute rouge avec des fenêtres – qu'il avait agrandie avec des planches de bois et des morceaux de tôle ondulée, et personne ne savait

comment elle était arrivée sur le bord sauvage de ce lac en plein milieu du Wisconsin. Les gens du village pensaient que le vieil homme était fou. Ils se moquaient de lui quand ils étaient en groupe et le craignaient quand ils étaient seuls. Personne ne lui parlait sauf mon grand-père. Et maintenant que mon grand-père était mort, Beck, le vieux Beck, était revenu hanter la maison de son vieil ami. Le soir Old Man Beck soupirait et faisait craquer les planchers de bois sous ses pas. On pouvait sentir l'odeur de la pipe éteinte dans le couloir entre la salle de bains et la chambre des enfants.

C'est mon grand-père qui devrait raconter cette histoire. Il est le seul à avoir vraiment connu Beck. Mais il est mort dans les bras de mon oncle quelques jours avant ma naissance sur le seuil de cette maison qu'il a passé une grande partie de sa vie à construire. Presque tout ce que je sais de la vie de mon grand-père, c'est Marty qui me l'a raconté un soir de février au comptoir d'un petit bar new yorkais, il y a quelques années. Mon grand-père est né au début du siècle dans un petit ranch au Texas, troisième de sept enfants. Son berceau était posé sur un plancher de terre. Quand il a eu quatorze ans, les bonnes sœurs ont convaincu son père de le laisser partir étudier chez les jésuites dans le Nord. Il est devenu professeur dans une université catholique à Milwaukee, il a rencontré ma grand-mère et s'est marié.

Il était jeune encore, et sans enfants, quand il a découvert ce petit village pas trop loin de la ville, sur le bord d'un lac très sauvage où le terrain n'était pas cher. À cette époque il n'existait qu'une petite route de terre qui joignait les quelques maisons perdues dans la forêt qui longeait les berges. Mon grand-père a choisi de construire la sienne sur

une des pointes, là où le lac, en forme de huit, se rétrécissait, si bien qu'il y avait le « petit lac » d'un côté du terrain et le « grand lac » de l'autre.

Mon grand-père était grand et fort, mais très doux. Il parlait peu et fumait beaucoup. Pendant ses premières années à l'université, il a travaillé avec toute l'énergie de quelqu'un qui a connu le travail de la terre, si bien qu'il a été promu doyen de la faculté des arts et a gagné le respect de ses collègues et étudiants. Il s'est adonné à la recherche dans la mesure de ce qu'on attendait de lui, mais sans jamais aller jusqu'à cette passion parfois excessive que ses fils, universitaires du « Ivy League » exprimaient pour les livres et les idées. En fait, plus le temps passait et plus le doyen s'absentait de l'université pour aller travailler sur sa maison de campagne près du lac. Là-bas, il n'était plus le même. Après sa journée de travail, il allait au seul bar du village s'asseoir avec les fermiers du coin pour boire son café noir avec un sucre et pas de lait (il ne touchait pas à l'alcool). Ils parlaient du temps, des récoltes et des affaires du village. Mon grand-père pouvait passer des journées entières à couper le bois, à dessiner des plans, à retravailler les recoins, les petites irrégularités, là où les plans échouaient. Tous ceux qui ont vu la maison ne l'ont jamais oubliée. J'aimais surtout la pièce centrale qui servait à la fois de salle à manger et de salon. Dans le coin près de la cuisine, il y avait la table où l'on mangeait. Elle était fixée au plancher et ma grand-mère se plaignait toujours qu'il était très difficile de passer la serpillière en dessous. Entre la table et le mur il y avait des bancs qui s'ouvraient. À l'intérieur il y avait les jouets et les bouées de sauvetage qu'il fallait mettre si on voulait aller faire un tour de canoë. À l'autre bout de la salle, près de l'escalier qui montait vers les chambres, il y avait le petit salon avec deux canapés et la grande baie vitrée d'où je regardais la tempête arracher les feuilles des arbres le jour où

j'ai entendu parler de Beck pour la première fois. Au milieu de la salle, il y avait le foyer qui n'avait jamais très bien fonctionné. Quand quelqu'un allumait un feu, la fumée envahissait la pièce. Après quelques essais, plus personne n'a osé l'utiliser de peur d'incendier toute la maison. Contre le mur opposé il y avait le superbe « pump organ » (le seul souvenir que mon grand-père ait ramené du ranch au Texas après la mort de ses parents), qui avait si bien marché jusqu'au jour où mon grand-père, dans un élan d'enthousiasme et malgré les protestations de ma grand-mère, a décidé de moderniser l'instrument en y introduisant un moteur électrique.

Les gens du village venaient souvent rendre visite à mon grand-père. On voulait être son ami, on venait lui demander des conseils, on le consultait pour toutes les décisions municipales. Quelques années après la disparition du vieux Beck, le village a décidé de faire goudronner la route du côté sauvage du lac. Mon grand-père a insisté pour qu'on lui donne le nom de « Beck Road ».

Ni Marty, ni personne d'autre ne connaît vraiment l'histoire de l'amitié entre mon grand-père et le vieux Beck. La plupart du temps qu'ils passaient ensemble, c'était quand ma grand-mère et les enfants étaient en ville. Je me demande souvent comment les deux hommes se sont rencontrés. D'après ma grand-mère, c'était à l'époque où le village commençait à faire pression pour qu'on chasse le vieux clochard. Beck est apparu un jour à la maison et ils sont devenus amis, tout simplement. J'imagine Beck marchant le long de la route de terre qui mène à la maison familiale, traversant le petit terrain couvert de gazon et s'arrêtant à l'ombre du garage. Mon grand-père, debout sur une échelle, plante des clous dans la charpente de la future maison en tournant le dos au vieil homme. C'est

homme. C'est l'été et parfois mon grand-père arrête de marteler pour chasser un moustique qui s'est posé sur son cou. Beck ne fait aucun bruit. Au pied de l'échelle il y a un tas de bois et une boîte de café remplie de clous. En redescendant lentement de l'échelle, mon grand-père remarque un vieil homme en salopette grise, la tête dans les épaules, à l'ombre du garage. Beck accepte une cigarette mais refuse le café. Ils s'assoient tous les deux sur un banc au pied de l'échelle. Ils ne disent rien. C'est comme ça que j'imagine le début de leur amitié.

L'été de mes seize ans, je suis allé au lac avec mon frère remplacer les planches pourries du balcon. Un soir où nous jouions au Black Jack dans la salle à manger, ma grand-mère est venue nous montrer une photo qu'elle cherchait depuis quelques jours: on y voyait mon grand-père debout sur le balcon, une main appuyée contre le mur, souriant vers le photographe. À côté de lui, à quatre pattes, il y avait un petit homme en salopette grise en train de planter un clou, son visage détourné de la caméra. On ne voyait que son profil: c'était Beck. Marty a pris la photo. Il nous a raconté qu'un jour mon grand-père et lui sont allés prendre un café au bar du village. Ils étaient assis au comptoir à discuter avec le barman et deux fermiers qui faisaient une partie de billard quand Beck est entré. Mon grand-père s'est retourné le dernier. Il y a eu un moment de silence puis le plus gros des deux fermiers s'est exclamé en riant: « Qu'est-ce qu'il y a, vieux fou, tu veux une bière ! ». La pipe éteinte tremblait au bord de la bouche du pauvre Beck qui regardait mon grand-père. Le fermier a continué, d'un ton plus menaçant: « Allez, on ne veut pas de gens comme toi ici... *this ain't a place fit for people like you... Get outta here !* ». Mon grand-père s'est tourné brusquement vers le fermier et, sans hausser le ton mais fermement, le regardant droit dans les yeux, il lui a dit: « Billy, ne sois pas un maudit

voulait un café. Comme Beck ne répondait pas, mon grand-père s'est levé, a laissé une pièce sur le comptoir et a entraîné Marty et le vieux clochard au dehors, sans dire au revoir. Ils sont entrés dans la grande Ford grise et sont retournés à la maison. Cet après-midi-là, pour la première fois, Beck a aidé mon grand-père à travailler à la maison, sous le regard émerveillé de Marty qui prenait des photos.

À partir de ce jour, Beck est venu régulièrement aider mon grand-père. Chaque fois que ma grand-mère préparait un repas, elle en laissait un peu de côté et mon grand-père allait le porter à Beck dans sa cabine téléphonique. Quand on posait des questions à mon grand-père, il répondait que Beck n'était qu'un bon vieux fou au cœur brisé : *« he's just a kind, broken-hearted, crazy old man »* et rien de plus. Comme je l'ai déjà dit, mon grand-père n'aimait pas trop parler.

Plusieurs années plus tard, mon père est parti faire ses études en France et toute la famille est allée le rejoindre pendant quelques mois. Quand ils sont revenus au lac à la fin de l'été, ils se sont rendus compte que Beck avait disparu. La cabine téléphonique et le vieux jardin étaient encore là, mais de mauvaises herbes avaient envahi le potager et tout semblait indiquer que personne n'avait habité là depuis quelques temps. Ils ont pensé qu'il était parti en voyage, qu'il reviendrait bientôt, mais les semaines passaient et le vieil homme ne réapparaissait pas. Marty s'est demandé si le village n'avait pas profité de l'absence de mon grand-père pour chasser le vieux Beck. Mais, avec les années, les gens de la région s'étaient accoutumés au clochard, et il semblait peu probable qu'ils se soient tout d'un coup ligués contre lui. En fait, personne ne semblait en savoir beaucoup plus que ma famille. Le jeune Tommy Holbrook avait croisé Beck un matin de juillet,

que ma famille. Le jeune Tommy Holbrook avait croisé Beck un matin de juillet, marchant le long de la route principale qui mène à la sortie du village. Il lui avait demandé où il allait, mais Beck avait simplement répondu qu'il faisait une petite balade, et Tommy ne s'était pas posé de questions car le clochard n'avait ni valise ni sac, rien à part sa pipe, son chapeau et sa salopette grise. Le riche fermier Frable, que les gens du village n'aimaient pas beaucoup, a aussi prétendu avoir vu Beck vers la même époque marchant à travers ses champs. Il avait menacé d'appeler la police mais Beck avait continué sans se retourner, comme s'il ne voyait pas le petit homme malingre qui criait en agitant un râteau au-dessus de sa tête. Pendant plusieurs mois, la disparition du vieux Beck était sur toutes les lèvres. Certains disaient qu'il était recherché par la police, d'autres qu'il était mort ou avait hérité de millions et vivait sur une île dans le golfe du Mexique. Pendant longtemps la rumeur a couru que Beck avait enterré un trésor quelque part autour du lac et plusieurs sont allés creuser la terre autour de la cabine téléphonique. Mais le vieux Beck n'est jamais réapparu. Avec le temps les gens ont commencé à oublier. Les enfants de la génération suivante, dont je fais partie, ne connaissaient que de vagues histoires au sujet du légendaire vieux fou qui a donné son nom à la route qui longe la rive nord du lac et a laissé derrière lui d'obscures légendes.

Après la mort de mon grand-père, le gouvernement a décidé qu'il fallait capitaliser sur l'engouement du *mid-west* américain pour les propriétés en bordure des lacs. Ils ont taxé les terrains en fonction des mètres de berge. La maison étant construite sur une pointe, les taxes sont montées en flèche et ma grand-mère a dû la vendre. Quelques mois plus tard, la maison était détruite, le terrain subdivisé, et on a commencé à

construire les fondations de trois nouvelles maisons qui seraient finies dans l'espace de quelques semaines. Ma grand-mère n'y est jamais retournée. Moi non plus.

Pourquoi Beck est-il parti ? Qu'est-il allé chercher ? Les gens disaient qu'il avait été très amoureux à un moment de sa vie. Je l'imagine, à vingt ans, debout sur les marches de l'église, attendant celle qui le rendra heureux… Beck sait qu'elle viendra car il croit en son amour, au travail à faire, aux graines à semer, aux puits à creuser, aux enfants à élever… Autour de lui des gens chuchotent. Dans le ciel clair et bleu, un groupe d'oies qui descendent vers le Sud annonce le retour de l'automne. Elle n'est jamais venue. Elle *devait* venir comme la pluie tombe, les années passent et l'herbe repousse. Elle n'est jamais venue et Beck est devenu le fou du village qui vit dans une cabine téléphonique et fait peur aux enfants…

Peut-être qu'il est parti à sa recherche… Ou descendre celui qui la lui a volée. Je voudrais le voir assis dans un wagon de marchandises à l'arrière d'un train roulant lentement vers la Californie, le dos appuyé contre une caisse en bois, regardant la lente transformation du paysage par la porte ouverte du wagon. Beck, avec son chapeau déformé, sa salopette grise et sa pipe éteinte au coin de la bouche, rejoint cette civilisation de clochards errants, *rambling roaming boxcar hobos*, qui peuplent les histoires et les vieilles chansons que me chantait ma grand-mère avec sa voix cassée sur l'orgue électrifié du salon. Il faudrait écrire une chanson pour Old Man Beck. Qu'est-ce que tu cherches Beck ? Pourquoi tu cours ? *Who are you Mr. Beck?*

L'hiver tire à sa fin à Montréal. J'ai ouvert ma fenêtre pour la première fois depuis des mois et une douce odeur de printemps pénètre ma chambre... Peut-être est-il venu jusqu'ici; il aurait pu travailler comme marin sur un bateau qui aurait mouillé quelques jours dans le port. Peut-être qu'il a vécu quelques temps, pas loin de chez moi, avant de partir travailler dans les mines du Nord... Parfois, quand je me promène la nuit dans ces rues trempées par la pluie et la neige fondante, je crois entendre un bruit de pas à côté des miens, le vent léger du sud porte une odeur lointaine comme celle de la pipe éteinte qui hantait l'espace entre la salle de bains et la chambre des enfants. Je n'ai pas connu Old Man Beck. C'est mon grand-père qui devrait raconter cette histoire. Mais il n'est plus là, et de toute façon, comme je l'ai dit, il n'aimait pas trop parler.

The Ghost of Old Man Beck

The first time I heard anything about Beck I must have been ten or eleven years old. I was spending a few days with my grandmother in the little house my grandfather built by a lake an hour outside of Milwaukee. A big storm was passing over Wisconsin that night and I was kneeling on the couch with my forehead against the big bay window watching the wind blow across the lake and tear the leaves off of the tall trees on the shore. The TV was on behind me and, occasionally, my grandmother would come out of the kitchen to watch pictures of the storm, which was causing serious damage down south in Illinois. At some point the phone rang and I heard my grandmother speak to my uncle Marty from New York. I ran over and begged her to let me talk to him. My uncle asked me: « Did you hear the ghost of Old Man Beck? »

Marty was always big on nostalgia. Even these days, when I see him in New York or Montreal, he always talks about his childhood at the lake. That night he told me about this strange old bum who wore grey overalls, a straw hat too big for his head and always kept an unlit pipe in his mouth. He hung around the lake back when my uncle and father were kids and my grandfather was still alive. People said Beck had been abandoned at the altar by his fiancé and was never quite the same since. Sometimes the village kids would go to the other end of the lake, which was still very wild, and spy on the old man. They would watch him with his overalls and unlit pipe watering his little garden, fishing, or walking around his telephone booth... Because Old Man Beck lived in a real British telephone booth, bright red with little windows, which he expanded with wooden planks and sheet metal, and no one could explain how it had found its way to the northern shore of this little lake in the middle of the state of Wisconsin. People from the village thought

the old man was crazy. They made fun of him when they were in groups, feared him if they were alone. Nobody talked to him except for my grandfather. And now that my grandfather was dead, Old Man Beck had come back to haunt the house of his only friend. At night you could hear him whisper behind the walls and the floor cracked beneath his feet. The smell of his unlit pipe lingered in the hall between the pantry and the kids' room.

My grandfather should be the one telling this story. He's the only one who really knew what Beck was like. But he died in Marty's arms a few months before I was born, on the threshold of the house he spent the better part of his life building. Almost everything I know about my grandfather's life was told to me a while back by Marty on a February night in a seedy bar on West Broadway. My grandfather was born in the beginning of the century on a small ranch in Texas, the third of seven kids. His crib stood on a dirt floor. When he was fourteen, the nuns decided he was smart and convinced his parents to send him up north to study with the Jesuits. He became a professor in a small catholic university in Milwaukee, met my grandmother and married.

He was still young and had no kids when he discovered a little village on a lake not too far from the city, where the land was cheap. At that time there was only a little dirt road that ran around the lake and connected the few isolated houses, which popped up here and there in the forest. My grandfather decided to build his own on one of the « points », where the lake, which was shaped like a figure eight, became narrower, so that there was « the big lake » on one side of the land and the « small lake » on the other.

My grandfather was a tall and strong man, but very gentle. He didn't talk much and smoked all the time. During his first years at the university, he applied himself to the job with the kind of determined energy that comes from having worked the land. He was promoted dean of the faculty of arts and gained his students and colleagues' respect. He took his research seriously and did what was expected of him, but without any of the sometimes boisterous and excessive passion that his ivy-league college boys expressed for books and ideas. In fact, the more time went by, the more frequent became the dean's absences from the university to go work on his house out in the country. Over there he wasn't the same man. After his day's work he would go to the village bar to sit with the farmers and drink his strong black coffee with no milk and one sugar (he never drank alcohol). The men would talk about the crops and the weather and news from around the lake. My grandfather could spend entire days cutting wood, devising plans and working on the little corners, fixing the small irregularities where reality proved the plans wrong. Nobody who saw the house could ever forget it. My favourite area was the central room on the ground floor, which served as a living and dining room. In the corner by the kitchen was the dinner table, which was attached to the floor. My grandmother always complained about how hard it was to clean beneath it. Between the table and the wall were benches that could be lifted open. Inside were the toys and the lifejackets we were supposed to wear if we went out for a ride in the canoe. At the other end of the room, by the stairs that went up to the second floor, was the living room area, with two couches and the big bay window out of which I stood watching the wind tear through the trees that day I heard about Beck for the first time. In the middle of the room was the fireplace, which had never functioned quite right. Whenever someone lit a fire, smoke would fill

the house and, after a few attempts, nobody dared use it anymore for fear of lighting the whole place on fire. On the opposite wall stood the beautiful old pump organ (the only souvenir my grandfather brought back from Texas after his parents' death), which had worked fine up until the day that my grandfather, full of enthusiasm and despite my grandmother's strong objections, decided to modernise the instrument by replacing the old mechanics with an electric motor.

People from the village often came to visit. Everybody wanted to be my grandfather's friend, they asked for his advice on everything and he was always consulted on municipal decisions. A few years after the disappearance of Old Man Beck, the village decided to pave the road on the northern side of the lake. My grandfather insisted that it be called « Beck Road ».

No one seems to know much about the friendship between my grandfather and Beck. Most of the time they spent together was when my grandmother and the kids were in town. I often wonder how the two met. My grandmother told me it was right around the time the village was putting pressure on the old man to leave the lake. Beck showed up at the house one day and they became friends, just like that. I can picture Beck walking up the dirt road that leads to the family house and stopping in the shade of the garage (the first thing my grandfather built on the land). My grandfather, standing on a ladder, has his back turned towards Beck and is pounding nails into the wooden structure of the future house. It's a warm sunny summertime day and he sometimes stops hammering to chase a mosquito off of his neck. Beck makes no sound. There is a pile of wood and a coffee container filled with nails at the foot of the ladder. As my grandfather

climbs down to get another piece of wood, he notices a quiet, shy old man in grey overalls standing by the garage with an unlit pipe in his mouth. Beck accepts a cigarette but refuses coffee. They sit down next to each other on a bench by the ladder and smoke without saying a word. That is how I imagine the beginning of their friendship.

When I was sixteen, I went down to the lake with my brother to help replace the rotten wood boards on the balcony. One night, we were playing blackjack on the dining room table and my grandmother ran in to show us a picture she had been looking for. It was a photo of my grandfather leaning against the wall, smiling. Next to him, on all fours, is a little man with grey overalls hammering a nail, his face turned away from the camera. We can only see his profile. It's Beck. Marty says he took the picture. He told us countless times how he and my grandfather had gone to the village to buy some tools one day. After going to the hardware store, they decided to get a coffee at the bar. They sat down at the counter and chatted with the barman and two farmers who were playing a game of pool. The conversation stopped when the door opened and Beck walked in. My grandfather was the last one to turn around. There was a moment of silence and then one of the farmers said: « what's the matter you crazy old nut, d'ya want a beer? » Beck's unlit pipe was hanging out of the side of his mouth and he was staring at my grandfather. The farmer continued: « C'mon, this ain't a place fit for people like you... get outta here!» My grandfather suddenly turned towards the farmer and, firmly but without raising his voice, said: « Billy, don't be a god damn fool ». He then turned towards Beck and asked him if he would like a coffee. The old man didn't answer so my grandfather got up, left a dollar on the counter and walked out with Marty and Beck, without saying goodbye. They got into the grey Ford station wagon and drove back to the house. That

afternoon, for the first time, Old Man Beck started helping my grandfather with the construction work. Marty stood aside watching, amazed, and took the picture.

After that day, Beck often came by and helped my grandfather with the house. My grandfather would always leave a bit of his diner aside, which he would bring over to Beck's phone booth. The old man rarely came by when the rest of the family was there, but almost always when my grandfather was working on the house alone. When asked about Beck, my grandfather would say: "He's just a kind, broken-hearted, crazy old man" and no more. As I mentioned, he was not a very talkative person.

Many years later, my father was studying in France and the family flew over to join him for a few months. When they got back to the lake at the end of summer they found that Old Man Beck had disappeared. The phone booth and the little garden were still there, but weeds had begun to overtake the vegetables and there was no sign of anyone having been there in a while. They thought maybe he had gone for a little trip and would turn up sooner or later. But he never did. For a time Marty feared the village had finally found a way to chase the old man away. But over the years the people from the area had grown accustomed to Beck and it didn't seem likely that they would suddenly turn against him. In fact, nobody from the village seemed to know much more than my family. Young Tommy Holbrook said he had run into Beck one morning in July walking down the main road heading out of town. Tommy had asked him where he was going, but Beck just said he was taking a little stroll. Tommy didn't think anything of it because the old man didn't have a suitcase or a bag or anything but his pipe, his hat and his dirty overalls. Rich farmer Frable, who was not liked very much, also claimed he saw Beck

walking through his land around the same time. He had threatened to call the cops on him but Beck had just walked on as if he didn't even notice the skinny little man screaming and swearing at him. The old man's disappearance became a favourite subject of conversation for many months around the lake. People told stories about seeing him on TV or on "Wanted" signs. Some claimed he was dead, others that he had inherited millions and moved south. Some believed Beck had left a treasure buried somewhere around the lake and they went digging here and there around the phone booth. But no one ever saw him again. After a while, people just began to forget. The next generation of kids, of which I am part, heard only vague stories about the mysterious old man who gave his name to the road on the north shore of the lake, and left behind a string of obscure legends.

After my grandfather's death, the government decided it should capitalize on the American infatuation with lakefront property. The state began calculating taxes in proportion to the amount of feet of land that touched the water. The family house was on a point and the taxes quadrupled. My grandmother had to sell. A few months later, the house was destroyed, the land subdivided and three modern luxury country-homes were built. My grandmother never went back. Neither did I.

Why did Beck leave? Where did he go? What did he go looking for? People said he had been in love at some time. I can picture Beck at twenty years old, standing on the church steps, waiting for the one that will make him happy. He is certain she will come because he believes in this love, and the work to do, seeds to sow, wells to dig, children to bring up right... People around are whispering. In the clear blue sky above, a flock of

southern-bound geese point to the coming of autumn. She never came. She was *supposed* to come like the rain falls and the years go by and the grass grows again each spring. She never came, and Beck became a crazy old man who lives in a British phone booth and scares the children away...

Maybe Beck went to look for her... Or shoot the guy who took her away from him. I picture him on a train, his back rested against a wooden crate, watching the slow transformation of the scenery through the open boxcar door, as the train rolls on towards California. Old Man Beck, with his shapeless hat, dirty overalls and unlit pipe, joins the civilisation of rambling roaming boxcar hobos that live in the songs my grandmother used to sing to me with her broken voice on the old electrified pump organ in the living room. Someone should write a song for Old Man Beck. What are you looking for Beck? Why are you running? Who are you Mr. Beck?

Winter's coming to an end in Montreal and I've got my window open for the first time in months. There's a warm smell of spring coming in from outside as I sit here writing these lines. Maybe he made it up here. He might have worked for a while as a sailor on a boat that came through the harbour. Perhaps he walked these northern streets and settled for a while close to here, before going up north to work in a mine. Sometimes the warm southern wind carries a distant odour much like that of the unlit pipe that haunted the area between the pantry and the kid's room... I never met old man Beck. My grandfather should be the one telling this story. But he's not around anymore, and anyway, he didn't like to talk much.

Ce matin j'ai éteint mon réveil...

Ce matin j'ai éteint mon réveil dès la première sonnerie et je suis resté allongé les yeux fermés dans mon lit à écouter le bruit qui venait de la rue d'en dessous. Le téléphone a sonné quelques fois. Dans mon demi-sommeil, je sentais un mince filet de lumière qui passait entre les rideaux et venait me réchauffer le visage. Je me suis déplacé dans mon lit, mais, toujours, la bande de lumière me rattrapait jusqu'à ce que je me retrouve recroquevillé contre le mur de ma chambre. Il était onze heures et demi passé quand je me suis levé. En sortant sur mon balcon j'ai eu l'impression de redécouvrir un paysage que je connaissais pourtant depuis des années: le soleil brillant dans le ciel très bleu avec, en dessous, les toits et les arbres rouges se balançant doucement dans le vent frais d'automne. Tout cela m'a paru extraordinairement beau. Immédiatement il m'est venu un profond sentiment de nostalgie. Au début je ne sentais pas encore vers quoi tout ça me renvoyait, puis, doucement, des images de mes années d'étudiant ont refait surface. Je me revoyais avec mes amis d'alors, Mathieu, Olaf, Guillaume, quand on s'asseyait pendant des heures sur les marches du pavillon des arts en regardant les filles passer, où quand on sortait d'un cours et qu'on se prenait pour des intellectuels en parlant de Nietzsche. Plusieurs fois, j'ai séché les cours et je suis allé marcher sur la montagne en plein milieu du jour. Parfois, j'allais lire sous un arbre ou j'écrivais dans mon journal. À cette époque j'écrivais souvent dans mon journal... Il faudrait que j'essaie de le retrouver. La montagne était si paisible, si vide, si apaisante, alors qu'au dessous la ville en plein travail grouillait.

J'ai préparé du café et je me suis assis à la table de la cuisine en laissant la porte du balcon ouverte. J'ai allumé la radio et j'ai cherché pour voir ce qui passait à mes

stations préférée mais j'ai vite été agacé et j'ai éteint. J'ai pensé aller chercher un disque dans ma chambre mais, finalement, j'ai bu mon café dans le silence, en lisant un dépliant de la banque qui traînait sur ma table. J'ai mangé un morceau de tarte à la pomme que Lucie avait laissé dans le frigidaire il y a quelques jours et que j'avais oublié. C'est Lucie qui m'a donné le carnet dans lequel j'écris ces lignes. Elle m'en a donné un à chacun de mes anniversaires depuis six ans. Mais j'écris très peu maintenant. Une fois de temps en temps pour raconter où j'en suis. J'écrivais beaucoup plus avant.

J'ai du boire trop de café parce que je tremblais quand je me suis levé de ma chaise. J'ai traversé l'appartement pour aller dans ma chambre et j'ai pensé qu'il fallait faire mon lit, ranger tout ce qui traînait par terre. Il y avait un paquet de cigarettes quelque part. J'en ai pris une et je suis retourné dans la cuisine pour passer sur le balcon. Mais je n'avais pas de feu. Il n'y en avait dans aucun tiroir de la cuisine. Alors j'ai allumé une des plaques électriques et j'ai attendu qu'elle devienne assez chaude pour enflammer le bout de ma cigarette. Dehors le ciel commençait à se couvrir de quelques nuages. J'entendais les cris des enfants de l'école d'à côté.

Fumer provoque souvent en moi un certain dégoût, même un sentiment de nausée. Parfois j'arrête pendant quelques jours et puis, toujours, avec le café ou après une longue journée de travail, l'envie me reprend. Lucie s'inquiète souvent pour ma santé. J'ai beaucoup trop fumé aujourd'hui. Je fume, d'ailleurs, à l'instant où j'écris ces lignes. Ce matin, en retournant dans la cuisine après ma cigarette j'ai eu un certain besoin de pureté et j'ai bu un grand verre d'eau. Après le café j'ai voulu organiser un peu mes affaires. J'ai ramassé une liste que m'avait donnée ma secrétaire avec des gens qu'il fallait que j'appelle pour le travail. J'ai appuyé sur le bouton pour réactiver mon téléphone que

j'avais laissé décroché et j'ai entendu le signal qui m'indiquait que j'avais des messages. Il y en avait trois: deux de ma secrétaire qui demandait pourquoi je n'étais pas au bureau et qui ne savait pas quoi faire avec mes rendez-vous; le troisième message était de Lucie. Elle voulait qu'on se rencontre dans un café après le travail pour parler de ce qui s'était passé. J'ai raccroché le combiné et je suis resté assis sur ma chaise de bureau, en tenant le téléphone sur mes genoux. J'ai sursauté quand il a sonné mais je l'ai laissé faire. Je n'ai pas écouté pour voir si on m'avait laissé un autre message. Je n'ai toujours pas vérifié d'ailleurs.

Finalement je n'ai rien rangé. J'ai mis mon cahier dans mon sac et j'ai décidé de partir me promener sur la montagne comme quand j'étais étudiant. J'ai descendu les escaliers et je suis sorti. Devant chez-moi j'ai vu la fruitière qui m'a salué et m'a demandé si c'était un jour de congé. J'ai bafouillé quelque chose sur ma santé, la fatigue, et puis finalement je lui ai dit que oui c'était effectivement un congé spécial. Elle a eu l'air un peu surprise mais elle m'a souhaité bonne journée et je suis parti. J'ai marché rapidement en direction de la montagne. Ça m'a fait du bien d'être dehors. Pour la première fois depuis le début de l'automne, j'ai senti dans le vent une petite odeur d'hiver. Parmi les gens que je croisais j'ai reconnu quelques visages du quartier: des jeunes surtout, sans doutes des étudiants, des artistes ou des chômeurs; je me suis demandé si eux aussi me reconnaissaient et s'ils étaient étonnés de me voir comme ça dans la rue en plein milieu de la journée.

Je suis arrivé au coin de la rue où j'avais vécu pendant quatre ans quand j'étais à l'université et j'ai décidé de faire un petit détour pour aller voir le café où je traînais souvent à l'époque. Je connaissais bien le propriétaire et la plupart des serveurs. Il y en

avait deux en particulier qui étaient originaires de France, comme moi. Après la fermeture on allait quelquefois ensemble dans les bars. Un soir je n'arrivais pas à étudier à cause de mes colocataires musiciens qui faisaient trop de bruit et j'étais allé voir au café. Comme il se préparait à fermer, le propriétaire m'avait prêté la clé et m'avait proposé d'étudier là aussi longtemps que je voudrais à condition de bien fermer la porte en partant. J'y suis retourné il y a quelques mois avec Lucie mais il n'y avait plus personne que je connaissais. Aujourd'hui, pourtant, j'ai vu le propriétaire dans les cuisines à l'arrière du comptoir et j'ai décidé d'entrer. Je me suis assis à une petite table près de la fenêtre et j'ai commandé un café et un petit gâteau. Je regardais quelquefois vers la cuisine mais je n'arrivais pas à le voir d'où j'étais. À un moment j'ai entendu sa voix et j'ai compris qu'il venait dans la salle. J'ai allumé une cigarette. Il est passé par derrière le comptoir en tenant un paquet dans ses mains et s'est arrêté à quelques pas de moi pour dire quelques mots au serveur. En se retournant, il a jeté un coup d'œil dans ma direction – j'ai senti son regard s'arrêter sur moi un instant – et puis il est sorti. Il n'a pas beaucoup changé en huit ans; il a laissé pousser ses cheveux (rasés à l'époque) et il a un peu grossi. Il ne m'a sans doute pas reconnu. Il m'a vu en tous cas, j'en suis presque certain.

À l'autre bout de la salle une jolie jeune fille blonde lisait un livre en prenant des notes dans un carnet. Le disque de jazz qui jouait à la radio s'est terminé et je suis devenu conscient des bruits du café. Personne ne parlait. J'entendais le murmure des machines à espresso et, parfois, le bruissement des pages d'un journal, le tintement d'une cuillère contre une tasse de café. Un instant le soleil d'après-midi a percé les nuages et est venu éclairer l'intérieur du café. Je voyais la poussière en suspension dans le rayon de lumière.

Je suis resté immobile pour ne pas déranger l'instant. Je me sentais bien. J'en avais presque envie de dormir.

J'ai du fermer les yeux. Peut-être même que j'ai dormi. Je crois que j'ai repris conscience en entendant la musique repartir. J'ai fini mon gâteau et je suis allé fouiller dans mon sac pour mon porte-monnaie. C'est en relevant ma tête que je l'ai vu. Je l'ai reconnu tout de suite. Il montait la rue en direction du café. Il portait un court manteau noir et un sac pendait sur son épaule. Il était seul. Je le voyais s'approcher. Je me suis vite levé pour payer à la caisse mais le serveur n'était pas là. Je me suis retourné vers la porte en vitre et j'ai vu qu'il se dirigeait droit vers le café. Il n'était plus très loin. Je me suis vite rassis, j'ai pris mon cahier dans mon sac et j'ai baissé les yeux en faisant semblant de lire. On ne s'est vu qu'une fois lors de la soirée des amis de Lucie il y a plusieurs mois. Je ne lui ai pas parlé. Je me souviens vaguement de lui debout dans la cuisine entouré des amies de Lucie. Lucie devait être là avec lui aussi mais je ne m'en souviens pas. Il ne m'avait pas beaucoup marqué. J'avais complètement oublié l'existence de cet homme jusqu'à il y a quelques jours. Il est entré et a salué le serveur. Ils ont discuté un peu. Il avait l'air de venir souvent au café. J'ai attendu qu'il s'éloigne et j'ai levé un peu la tête de mon cahier. Il s'est assis à la table derrière la jeune blonde. Il a commandé un thé et il a commencé à lire un journal. Il n'avait pas l'air d'être un fumeur. Le serveur est venu lui porter son thé. Il a baissé son journal et rajouté du sucre, puis il a continué à lire. C'était un journal anglais. J'ai regardé sa main – une main très blanche avec de grosses articulations – et je n'ai pas pu m'empêcher de penser à Lucie et lui ensemble. Pendant un moment j'ai cru que j'allais vomir alors j'ai baissé ma tête et j'ai tourné mon regard vers l'extérieur. Je voulais sortir mais je n'osais pas parce que le serveur n'avait pas encore

serveur n'avait pas encore pris mon argent et je n'avais qu'un gros billet. J'ai pensé le laisser sur la table mais j'ai eu peur que le serveur s'étonne de me voir partir, qu'il fasse un quelconque commentaire sur la somme que je laissais, qu'il attire l'attention de l'autre sur moi. Je suis resté plusieurs longues minutes à regarder par la fenêtre en tentant de calmer ma nausée et en espérant que personne remarquerait ma pâleur. Finalement, le serveur est passé prendre mon argent. J'ai remis mes affaires dans mon sac et je me suis levé. En marchant vers la porte je l'ai vu du coin de l'œil, toujours assis devant son journal, lisant. Je suis sorti. Il faisait plus froid maintenant. Le soleil était encore là mais je sentais que le jour finissait. J'ai monté la rue, en marchant d'abord, puis au pas de course, enfin je me suis mis à courir de plus en plus vite, la tête baissée, en fermant les yeux même je crois. J'ai failli renverser un enfant qui poussait une bicyclette. Sa mère m'a crié quelque chose que je n'ai pas entendu. J'ai passé un croisement et j'ai continué jusqu'à sentir une douleur intense au côté droit et dans les poumons. Au croisement suivant je me suis arrêté brusquement sous un feu rouge. Il n'y avait personne autour. Je respirais très vite et je suais énormément. J'ai ouvert mon manteau et j'ai fait des efforts pour me calmer. J'ai regardé le ciel et j'ai vu les minces rubans oranges dessinés sur les nuages par le soleil couchant.

Je suis rentré chez moi par les petites rues en gardant la tête baissée. J'ai salué la fruitière mais elle ne m'a pas vu. J'ai monté les escaliers et j'ai fermé ma porte à clef. J'ai débranché le téléphone et éteint toutes les lumières. Je me suis couché sur le canapé. C'est comme ça que je suis arrivé ici. Je n'ai pas dîné ce soir. Je n'ai pas faim. Plus tôt – ce devait être il y a une heure ou deux, peut-être plus – quelqu'un est venu sonner plusieurs fois de suite à ma porte. Ça s'est arrêté pendant un moment et puis ça a

recommencé. Mais c'est tranquille maintenant. J'écris à la lueur du réverbère qui éclaire la rue. J'ai laissé grand ouverte la fenêtre de ma chambre. Il pleut. Parfois le vent souffle la pluie à l'intérieur. Mon cahier est trempé. J'adore l'odeur de la pluie et des feuilles mouillées, la fraîcheur et le bruit du vent. Il faut que j'aille me coucher maintenant. Demain je veux monter sur la montagne regarder la ville à travers les feuilles d'automne comme quand j'étais jeune.

Else's

Il parait que Else est morte dans un incendie il y a quelques jours. Je ne l'ai jamais vue. Ou peut-être que si. En tous cas, je ne l'ai jamais rencontrée. Mais je me souviens d'une dame aux cheveux gris qui s'asseyait le dos contre le bar pour regarder les gens dans la salle. Elle buvait un verre en fumant cigarette sur cigarette.

Je dis que je m'en souviens, mais c'est parce que j'en ai besoin. Ce qu'il me reste, surtout, c'est cette paresseuse lumière de fin d'après-midi qui se mélangeait à la poussière et sentait le café et le tabac. Je me balançais sur ma chaise dans un coin d'ombre en attendant le coucher de soleil et toi.

Je me souviens des nuits aussi : le café devenait un bar, la lumière des bougies dansait dans nos verres, la musique faisait tourner nos têtes et des ombres folles se dessinaient sur ton visage.

Je revois aussi les nuits sans toi. Un soir, j'ai fermé le bar avec un trompettiste qui t'avait aimée. Le serveur a barré les portes, nous a offert du whisky et on l'a aidé à mettre les chaises sur les tables. En sortant, le trompettiste et moi t'avons insultée et nous avons pissé dans la neige en chantant du Brel. Je n'osais pas le quitter pour venir te rejoindre et on est allé chez lui. On a vu le soleil se lever au-dessus de Montréal alors qu'on atteignait le fond de sa dernière bouteille de rouge. Après tu ne m'as plus parlé pendant trois jours.

Hier soir, j'ai pissé contre un mur au coin de Broadway et de la 95ème. J'ai cherché la lune mais on la voit rarement ici. Quand on la voit elle est très belle parce qu'on l'a oubliée et elle apparaît un instant, serrée dans un trait de ciel au-dessus des murs qui encadrent la rue.

Il y a un banc sur une île en plein milieu de Broadway au coin de la 79ème où j'aime m'asseoir. La ville est partout autour de moi. La nuit c'est encore plus beau parce que les phares des voitures se mélangent aux lueurs des lampadaires et aux lumières des gratte-ciel. J'aime New York parce qu'il y est facile d'oublier. Je t'écris dans une langue qui n'est plus la mienne. Le seul qui me parle français ici c'est un roumain qui vit au-dessus de chez moi et qui s'appelle Paul. Il dit qu'il aime me parler dans cette langue en souvenir d'une Française grâce à qui il a pu venir ici avec son frère aîné. Il ne m'a rien dit d'autre sur elle. Mais un jour on était sur le toit de notre immeuble avec une bouteille de vodka et il s'est mis à marcher en équilibre sur le rebord, douze étages au-dessus du trottoir. Je l'ai tiré vers moi et on est tous les deux tombés par terre sur la plate-forme de bois qui recouvre le toit. Sans se relever et en fixant le ciel, il m'a dit que son vrai nom n'était pas Paul mais Bogdan et qu'il venait d'une ville qui s'appelle Sibiu en roumain, Nagyszeben en Hongrois, Hermannstadt en Allemand. Son grand-père était un légionnaire de Codreanu et il avait violé sa grand-mère qui était une gitane. Après il a levé son verre à la santé des Françaises et il a chanté :

I'm gonna take you New York,

I'll make it happen...

Ce soir, je ne sors pas. Je n'ai pas envie de voir les gens. J'ai éteint pour que personne ne sache que je suis là et je t'écris à la lumière de la rue. En face de chez moi, les lumières sont allumées chez cet étudiant que je n'ai jamais vu ailleurs que chez lui. Une des femmes, deux étages au-dessus du sien, a l'air d'être là aussi mais je ne la vois pas. Tout le reste du bâtiment est éteint. Il n'y a pas de bruit et j'entends à peine la musique de la ville. Il neige.

Ça fait cinq ans que je n'ai pas revu Montréal. Je ne sais pas si tu y habites encore. J'ai beaucoup oublié parce que c'est ce qu'on fait ici, mais je pense à Else que je n'ai pas connue et à son bar. Et à toi parce que tu étais là. Et à moi avec toi.

Parce qu'il fait froid ce soir à New York et la lune s'en fout.

Fin Novembre

Fin novembre, les rues sont déjà couvertes de gel. De sa fenêtre, Daniel voit les nouvelles lumières de Noël installées récemment sur les lampadaires de la rue Mont-Royal. En bas, des gens seuls ou en petits groupes marchent le long des trottoirs. C'est vendredi soir. Ses colocataires sont sortis dans un bar. Daniel a fermé la porte à clef, décroché le téléphone et éteint toutes les lumières. Assis dans le noir, les pieds appuyés contre le rebord de la fenêtre, il fume une cigarette. L'appartement est enfin silencieux ou presque, quelquefois il entend le bruit d'une voiture qui passe ou le murmure d'une voix qui vient d'en bas. À sa droite il y a une caisse de bière ouverte. À côté, une boite en carton pleine de photos. Derrière lui, son lit est défait. Le plancher de bois est couvert de livres et de chaussettes sales. Sur le bureau, des papiers en désordre disparaissent avec le reste dans la nuit.

En rentrant de l'université quelques heures plus tôt, Daniel n'a pas voulu se joindre à ses colocataires qui se préparaient à sortir. Prétextant un devoir à finir, il a dit qu'il les rejoindrait plus tard, s'est enfermé dans sa chambre et a mis la musique assez forte pour couvrir le bruit qui venait du salon. En rangeant ses notes de cours, il a trouvé une boîte avec des photos de son voyage en Italie il y a cinq ans. Sur une des photos, il est à côté d'un moine avec la ville de Florence en arrière-plan. Daniel ouvre une bière et regarde le quart de lune qui s'élève au-dessus des bâtiments d'en face. Il essaye de se souvenir du nom du moine. Ils avaient suivi le même cours d'italien à Florence. Peu avant l'examen final, le moine l'avait invité, lui et une étudiante américaine, à visiter le monastère de Fiesole, là-haut sur les collines qui surplombent la ville. Dès qu'ils avaient

pénétré dans l'enceinte, Daniel avait été frappé par la beauté et le silence qui y régnaient. Après la visite ils s'étaient retrouvés dans un petit salon avec des fenêtres ouvertes sur la vallée. Le moine avait amené une bouteille de Chianti et une guitare pour la jeune fille. L'ombre était douce. Par la fenêtre, on voyait un paysage de montagne baigné dans la lumière aveuglante du soleil toscan. La jeune fille avait commencé à chanter une chanson américaine. Sa voix était très belle. Daniel avait remarqué que le jeune moine était troublé. Il demandait plusieurs fois à la jeune fille de rechanter la même chanson et disait qu'il n'avait jamais entendu quelque chose d'aussi beau. Avant de les quitter, il leur a donné à chacun une croix qu'il avait taillée lui-même dans le bois.

Daniel allume la lumière et regarde encore la photo. C'est l'Américaine qui l'avait prise à la sortie du monastère. En regardant de plus près, il a l'impression que le visage du moine est triste. À cette époque, il avait été amusé par l'idée que le religieux avait été troublé par la beauté de la jeune fille. Le soir après la visite, il en avait même ri avec l'Américaine entre deux danses dans un bar à Florence. Daniel pose la photo sur le rebord de la fenêtre et éteint sa cigarette à peine entamée dans un vieux verre d'eau sale. En se levant il perd l'équilibre et renverse une bouteille de bière sur le plancher. Il la laisse là et descend les escaliers.

Il neige sur l'avenue Mont-Royal. Daniel se sent léger. Il marche d'un pas rapide, tête baissée, regardant à peine les gens qu'il croise. Il entend quelques mots, quelques bouts de phrases, le bruit de la rue est étourdissant. Les lumières de Noël se mélangent aux phares des voitures et aux lueurs des réverbères. Arrivé devant le bar où sont ses colocataires, Daniel s'arrête un instant et regarde l'heure sur l'écran d'un téléphone public. Il n'est pas encore onze heures. Il hésite un instant à entrer, puis décide de

continuer en direction de la montagne. Dans la rue qui mène au parc, il entre dans un dépanneur pour acheter une bière. Derrière lui dans la file, un groupe de jeunes rient et parlent fort. Daniel reconnaît l'un d'eux et évite son regard. Il paye et sort, traverse la grande avenue et s'assoit sous la statue de l'ange au pied de la montagne. En buvant sa bière, il ferme les yeux et écoute les bruits de la ville... Le dernier jour des cours à Florence, le moine était venu le voir pour lui proposer une retraite de quelques jours à Fiesole. Daniel avait préféré voyager dans le sud avec un groupe d'amis qu'il avait rencontrés à Florence. Ils avaient beaucoup fait la fête sur les plages et dans les auberges de jeunesses de Sicile. Ils avaient rencontré des filles et passé des nuits blanches, allongés sur les flancs du Stromboli. En revenant à Florence, Daniel n'était même pas retourné voir le moine. Il se souvient de la petite cellule monastique qu'il avait vue pendant la visite: les murs étaient en pierres, l'unique fenêtre était ouverte sur les champs où travaillaient les moines, sur le bureau en bois il y avait une bible et, à côté, une bougie. Pendant la visite, Daniel y était resté un moment seul. Il s'était assis au bureau, avait fermé les yeux, et pendant quelques minutes s'était laissé pénétrer par le chant des cigales.

En ouvrant les yeux, il voit la ville recouverte de neige. De l'autre côté de la statue, sous un arbre, il y a un espace où il venait pique-niquer avec ses parents quand il était petit. Il se lève, va jeter la canette de bière dans la poubelle, contourne la statue et marche vers la forêt. Il y a beaucoup de neige pour le mois de novembre et ses pieds s'enfoncent. Le chemin monte en pente douce. Bientôt, Daniel rejoint une route plus large qui fait le tour de la montagne. Il s'arrête un instant et regarde la ville à travers les arbres. Elle semble déjà loin. Il n'y a aucune autre trace de pas et Daniel est heureux

d'être le premier à marquer la neige. Au fur et à mesure qu'il avance, il sent ses souvenirs disparaître dans le bruit de ses pas et celui du vent. L'air est frais et pur. Il arrive au bas de l'escalier qui monte en raccourci jusqu'au sommet, puis s'engage dans le chemin le plus long qui fait tout le tour de la montagne. Plus loin, il quitte la grande route et grimpe une pente abrupte entre les arbres. En haut de la côte, il y a une épaisse forêt de sapins. Daniel connaît bien cette partie du parc. Elle lui a toujours semblé plus sauvage et mystérieuse que les autres. C'est ici qu'il préférait jouer à cache-cache avec ses frères quand il était enfant. C'est ici aussi qu'il venait fumer des joints avec ses amis adolescents. Il s'arrête pour reprendre son souffle et s'appuie contre un arbre. Il ne voit plus les lumières de la ville. Il entend encore un bruit mais ce pourrait presque être le murmure d'une rivière.

Daniel arrive bientôt en vue du chalet fermé pour la nuit et voit quelques groupes de personnes sur l'esplanade qui contemplent la ville. Il contourne le bâtiment et décide de continuer le long du chemin qui mène à la croix du Mont-Royal. Il ne neige presque plus. Daniel sent moins l'énergie de l'alcool et avance plus difficilement. Il sue. Il s'arrête quelques instants pour pisser dans la neige et sort la dernière cigarette de son paquet. Il ne peut pas l'allumer, ses allumettes sont mouillées. Un peu plus loin il arrive finalement au sommet, sous la croix qui surplombe la ville. Épuisé, il se laisse tomber à genoux dans la neige. Il regarde autour de lui et se rend compte que c'est beau. La nuit est claire, le vent souffle plus fort à cette hauteur et soulève des draps de neige. Il n'entend que le souffle du vent mais autre chose aussi, un faible bourdonnement, le bruit électrique des puissantes lumières éclairant la haute croix de métal qui se détache de la nuit et s'élève au-dessus dans le ciel.

Daniel ne reste pas longtemps agenouillé parce qu'il entend des voix. Il voit, non loin de lui, trois personnes sortir des bois en titubant. Il s'allonge dans la neige pour se cacher. Alors qu'elles s'éloignent, il croit les entendre parler d'une sculpture perdue quelque part dans la forêt. Il se souvient qu'un ami lui avait parlé d'une pierre taillée cimentée dans le creux d'un arbre dans une des parties les plus sauvages de la montagne. Daniel hésite quelques instants à partir à sa recherche, puis il revient sur ses pas.

Le chemin du retour est moins long qu'il ne le pensait. Il se réchauffe en marchant. En haut de l'escalier-raccourci, il croise un autre groupe de personnes venues voir la ville sous la nouvelle neige. Il les salue et descend. Daniel marche vite le long de la grande route. Il essaye de mettre ses pieds dans de vieilles traces, peut-être les siennes. Le bruit de la ville devient de plus en plus intense. Tout d'un coup il voit apparaître la lumière des gratte-ciel derrière les branches nues des arbres. Il n'est plus fatigué. Il continue presque en courant, puis il bifurque vers la droite et prend un autre raccourci à travers les bois. Il aperçoit la grande avenue. Arrivé au pied de la statue de l'ange, il demande l'heure à un jeune couple qui attend l'autobus de nuit.

Il lui reste deux heures avant la fermeture des bars.

Un soir d'été à Nice

Un soir d'été dans le vieux quartier de Nice, un mime s'installait devant les marches de l'église Saint Réparate, à côté d'un peintre de paysages et d'une diseuse de bonne aventure. Les touristes qui venaient de quitter la plage s'asseyaient aux terrasses des restaurants autour de la place. Les tuiles des toits, éclairées par le soleil couchant, paraissaient encore plus rouges. Au-delà des murs, la mer et le ciel se mélangeaient à l'horizon dans une longue bande légèrement orangée. Le mime ouvrit sa valise et commença à maquiller son visage. Il mit ensuite une robe et une perruque de longs cheveux noirs. Quelques curieux assis à leur table furent les premiers à reconnaître dans ce déguisement la Joconde de Léonard de Vinci. Quand il eut fini de mettre son costume, le mime fixa un cadre à la verticale sur un tréteau recouvert d'un drap blanc. Il se plaça en arrière et tira derrière lui une planche de bois sur laquelle était peinte une reproduction de l'arrière-plan du véritable tableau. Puis il se tint immobile. Le jeu du mime était simple: il restait figé, assumant la pose et un peu du sourire de Mona-Lisa, jusqu'à ce qu'un spectateur vienne mettre quelques pièces dans la petite boîte de café vide accrochée au cadre. Alors, la Joconde s'inclinait lentement en dehors du tableau et clignait de l'œil au passant, à la grande joie des spectateurs.

Au même moment, à l'autre bout de la vieille ville, un grand homme maigre à la peau rougie par le soleil descendait la colline. Il était vêtu d'une longue veste de cuir déchirée par endroits, et d'un chapeau de Camargue noir déformé qui lui cachait les yeux. Il marchait lentement, s'aidant de son long bâton de bois, en balançant sur son épaule un sac en cuir poussiéreux. À côté de lui boitait un vieux chien borgne avec une grosse

tumeur sur la patte arrière gauche. Les gens qu'ils croisaient s'écartaient sur leur passage et s'arrêtaient un moment pour les regarder descendre. Certains les prenaient en photo. Ils arrivèrent dans la vieille ville. Pendant que son chien fouillait dans les poubelles d'un restaurant, l'homme entra dans une boutique acheter deux grosses bouteilles de mauvais vin rouge. Dans une ruelle peu fréquentée il s'assit contre la porte grillagée d'une agence de voyage fermée pour la nuit, offrit du pain à son chien, et commença à boire en jetant des regards haineux aux quelques passants qui l'observaient du coin de l'œil.

C'était une nuit sans lune et, comme toutes les nuits d'été, les bruits et les lueurs de la ville résonnaient dans le ciel. Sur la plage de galets, des jeunes venus de partout jouaient de la guitare en partageant des bouteilles et des joints de haschisch. Quelques riches propriétaires de villas, le cigare à la bouche, longeaient la Promenade des Anglais. Dans les rues sinueuses et bruyantes de la vieille ville, les lumières des restaurants et des bars éclairaient les marchands qui criaient pour attirer les passants. Ceux-ci flânaient, entraient dans une boutique ou succombaient finalement aux appels d'un homme en costume traditionnel qui les invitait à s'asseoir à une terrasse pour manger des fruits de mer en écoutant l'inévitable chanson populaire de l'été provenant du bar d'à côté. L'odeur des cuisines planait dans les rues et, au détour d'une ruelle, venait se mélanger à la puanteur de l'urine et des poubelles. Parfois le vent venait du large portant l'immense présence de la mer. Sur la plage, le bruit des vagues, surgissant doucement de l'épaisseur noire et étoilée, ressemblait au silence.

C'était une bonne soirée pour le mime. Il avait réussi à attirer l'attention des personnes aux terrasses, et ceux qui avaient fini de manger venaient se joindre à la petite

foule de gens ravis de voir Mona Lisa cligner de l'œil. La boîte du mime était presque pleine. A côté, le peintre exposait ses tableaux de plages et de voiliers en parlant à la diseuse de bonne aventure déguisée en gitane. À l'autre bout de la place, un jeune couple d'Allemands fut surpris en plein repas par le vieux chien borgne qui flaira leurs assiettes et parvint à s'emparer d'un bout de pain. Le jeune Allemand se levait pour chasser la bête au moment même où son maître, titubant, apparut au détour de la ruelle, tenant dans sa main une bouteille de vin rouge presque vide. L'homme au chapeau de Camargue, visiblement saoul, flatta la tête du chien venu se réfugier auprès de lui et fixa de ses yeux noirs l'Allemand qui se rassit aussitôt. Les autres personnes à la terrasse cessèrent de manger pour observer la scène. Les spectateurs du mime ne s'aperçurent de rien. L'homme avança en traînant le pas jusqu'à la fontaine au centre de la place. Il s'appuya d'un bras sur son long bâton, et de l'autre main, souleva la bouteille jusqu'à sa bouche. Un filet de vin coula le long de ses joues mal rasées et tacha ses habits. Il s'essuya avec le manche de sa veste et jeta la bouteille vide contre le rebord en pierre de la fontaine. L'explosion bruyante détourna l'attention de la foule. Les conversations s'arrêtèrent. L'homme, toujours appuyé sur son bâton, tourna lentement sur lui-même et menaça des yeux tous ceux qui le dévisageaient. Le mime en Mona-Lisa ne quittait pas sa pose. « T'as vu ce qui arrive ? C'est pas d'ici ça », dit la fausse gitane au peintre de voiliers, assez fort pour qu'on l'entende. L'ivrogne arrêta son regard sur elle et fit quelques pas dans sa direction. La foule s'écarta. « Qu'est-ce que tu veux, toi ! Fous le camp d'ici ou on appelle la police hein ! », continua-t-elle. Brusquement, l'homme poussa un cri et leva son bâton au-dessus de sa tête. « Police ! Appelez la police ! » cria la diseuse de bonne aventure. « Pourquoi tu viens nous emmerder, hein, on est que des artistes nous, on

cherche pas la merde ! », dit le peintre à l'homme qui avait baissé le bras et s'était arrêté juste en face du mime toujours dans la même pose. « Hé, fous-lui la paix à lui, il est en plein dans son truc là, va-t'en espèce de voyou ! Police ! Police ! Mais putain, mais qu'est-ce qu'ils foutent ! Eux alors !.. », criait la fausse gitane. L'homme fixait des yeux le mime immobile dans son cadre. Pendant quelques instants, il y eut un silence fait du chuchotement des gens qui regardaient la scène et du murmure de la ville qui continuait comme toujours dans les rues autour de la place. Tout d'un coup l'ivrogne perdit l'équilibre et tomba à moitié dans le cadre du mime qui sursauta. Plusieurs spectateurs éclatèrent de rire en voyant Mona-Lisa arrachée brutalement à sa pose éternelle. « Mais c'est pas vrai ça ! », cria la fausse gitane, « Mais faites quelque chose tout de même... regardez le ce poivrot... Il a brisé toute sa concentration à ce pauvre ! » Le mime secoua la tête comme s'il sortait d'un sommeil profond et regarda la scène autour de lui d'un air ahuri. L'homme appuyé sur le cadre en bois plongea tout à coup sa main dans la boîte remplie d'argent. Tout aussi vite, le mime empoigna le voleur par le bras. « Police ! Au secours... Appelez la police ! ! ! »continuait à hurler la fausse gitane aux touristes qui étaient en train de filmer la scène. De sa main restée libre le mime retira de la boîte une poignée de pièces qu'il présenta au voleur. Celui-ci resta quelques instants à regarder le mime dans les yeux puis il prit l'argent. Le mime lâcha prise. L'homme se tourna d'un air menaçant vers la foule qui criait autour de lui, cracha par terre et siffla son chien. Sans se presser, il ramassa son bâton et son sac qui étaient tombés par terre et, suivi du vieux chien borgne, il traversa la place et disparut dans la rue qui mène à la mer.

Pendant quelques instants, le mime demeura le haut du corps à moitié à l'extérieur du cadre, regardant la boîte remplie d'argent qu'il tenait entre ses deux mains. Autour de

lui la foule excitée ne voulait pas encore se disperser. Finalement, il sortit de son tableau. « C'est incroyable ça, pas moyen de gagner sa croûte en paix », lui dit la fausse gitane, « c'est déjà difficile de vivre de son art, mais là... ! C'est pas possible des fouteurs de merde comme ça ! ... » « Et la police qui ne fait rien ! », dit le peintre, « Moi je vous dis, c'qu'il faudrait c'est y aller à trois ou quatre avec des cagoules et des bâtons et j'vous jure qu'on l'reverra plus celui-là ». « Ouais, ouais, vous dites ça, n'empêche que vous faisiez moins le brave quand ce salaud embêtait le pauvre monsieur... Regardez-le, le pauvre, il a l'air tout traumatisé !». La foule commença peu à peu à se disperser, les gens retournaient à leurs tables. Graduellement la place reprit son murmure habituel de soirée d'été.

Le mime retira lentement sa robe et sa perruque et les rangea avec le cadre dans une valise. Il mit l'argent dans ses poches et passa discrètement derrière le peintre et la fausse gitane qui continuaient à se disputer. Le ciel était grand au-dessus des toits. Le mime traversa la place et s'en fut dans la rue où avait disparu l'homme et son chien, en direction de la mer.

Le colleur d'affiches

J'ai toujours détesté coller des affiches avant un spectacle. À l'époque où je chantais des chansons traditionnelles de marins tous les jeudis au Café d'Oscar, j'essayais de le faire une fois par semaine. Je buvais toujours une ou deux bières avant de partir pour me donner du courage, et encore une ou deux sur la route. Le meilleur moment c'était la nuit. Pendant le jour, les propriétaires de boutiques se plaignaient quand j'en collais une trop près de leurs vitrines. En plus, la police pouvait me repérer plus facilement. Je me suis fait prendre une fois. J'ai joué sur mon accent « français de France » et je leur ai fait croire que j'arrivais de Paris et que je ne connaissais pas les lois à Montréal: « excusez-moi monsieur l'agent, je n'étais pas au courant, vous savez en France... ». Ils ont noté mon nom, confisqué mes affiches et m'ont dit que la prochaine fois j'aurais une amende de 400$. Depuis, je m'étais concentré sur les rues à sens unique pour n'avoir à surveiller que dans une direction. Je repérais un mur, j'attendais que le feu au coin vire au rouge, et je tirais rapidement de mon sac une affiche. De ma main libre, je déroulais le ruban que je coupais avec mes dents en collant le papier contre la paroi. Souvent, le scotch se chiffonnait, l'affiche se déchirait ou glissait de mes mains et tombait par terre. Pablo, un guitariste, m'a montré une technique plus rapide qui consiste à casser le ruban d'un coup sec de la main. Mais ça fait beaucoup de bruit (ce qui pose problème dans les rues silencieuses de la ville en pleine nuit) et, en plus, ça fait mal au poignet. Parfois, j'oubliais de laisser un petit pli au bout du ruban de scotch. Je m'installais pour coller la prochaine affiche et je me rendais compte que je ne pouvais plus distinguer l'extrémité du ruban du reste du rouleau. Il fallait que j'aille sous une lumière pour chercher le bout du ruban avec les yeux et les ongles. En attendant, le feu

passait au vert, les voitures repartaient, et je devais attendre le prochain feu rouge ou coller l'affiche en espérant qu'il n'y ait pas de police parmi les voitures qui passaient.

La plupart des affiches disparaissaient en quelques jours, recouvertes ou arrachées. Les colleurs d'affiches connaissent bien ces murs – façades de bâtiments en construction, vitrine de magasins abandonnés, clôtures entourant les terrains vagues – où les affiches ont des chances de rester plus longtemps. Il y a un certain code d'éthique entre les colleurs: ne jamais arracher ou recouvrir l'affiche d'un autre sauf si l'événement qu'elle annonce a déjà eu lieu. Celui qui ne respecte pas cette règle implicite court le risque de voir ses affiches arrachées systématiquement. Mais les professionnels, ceux qui travaillent pour les grandes compagnies de production, ne respectent pas le travail des autres. Avec leurs colles ultra puissantes et leurs immenses affiches en papier glacé de toutes les couleurs, ils s'approprient tout l'espace en recouvrant les petites affiches en noir et blanc des colleurs indépendants, qui ne font pas le poids. Chaque mur affiché raconte l'histoire de cette lutte secrète, la compétition pour le regard du passant-spectateur qui rentre chez lui, ne se doutant de rien, après sa journée de travail.

J'ai joué au café d'Oscar tous les jeudis soirs pendant un peu plus de deux ans. Au début, le propriétaire m'a proposé un soir seulement, mais comme j'ai réussi à inviter beaucoup d'amis qui buvaient beaucoup de bière il m'a réinvité la semaine d'après, et encore celle d'après et ainsi de suite. Le café était et est toujours situé dans une petite rue silencieuse à l'ouest du boulevard Saint-Laurent, dans un demi sous-sol aux murs de pierres. C'est un endroit très confortable, intime, propice à la conversation à voix basse: le salon personnel de tous ceux qui y entrent. Le plancher est en bois et les tables sont placées près des murs, entourées de canapés très confortables. La lumière est tamisée et il

y a des tableaux peints par le propriétaire et des tapisseries accrochées aux murs. Au fond de la salle, il y a une petite alcôve, séparée du reste du café par un demi-mur. C'est dans cet espace un peu isolé du reste du café que la diseuse de bonne aventure venait rencontrer ses clients.

Je chantais donc des chansons de marins pendant que mes amis, heureux de se retrouver, buvaient des bières et discutaient, en applaudissant vaguement une fois sur deux entre les chansons. Parfois, après la soirée, je m'asseyais au bar, découragé, et je disais à la serveuse que je n'étais bon qu'à faire du bruit de fond pour les conversations des autres. Elle me conseillait de trouver un nouveau public, de contacter des journalistes, de coller plus d'affiches... Petit à petit, la serveuse est devenue presque une amie, même si je ne la voyais jamais en dehors du café. Je me plaignais de mon public, et elle de son ex-mari, le propriétaire, qui n'arrêtait pas de draguer les jeunes étudiantes qui venaient voir mon spectacle. Quand l'agent de voyage ivrogne ou la diseuse de bonne aventure accoudés au bar essayaient de m'accompagner en chantant faux et à tue-tête, la serveuse leur demandait gentiment de se calmer. Quand le propriétaire se plaignait parce que la salle était presque vide, la serveuse se portait à ma défense en lui rappelant les autres soirs où il y avait du monde. Parfois, après la fermeture officielle du bar, l'agent de voyage ivrogne sortait un joint et nous faisait fumer, la serveuse, le propriétaire, la diseuse de bonne aventure et moi. Il disait qu'il allait m'engager pour jouer au mariage de sa fille qui était très belle, qui avait fait des études, et qui était trop bonne pour son fiancé, vendeur de voiture. Il me paierait une fortune parce que ça faisait des années qu'il économisait pour ce mariage. Pendant ce temps-là, la serveuse essayait d'attirer l'attention de son ex-mari qui cherchait à soutirer un peu d'avenir de la diseuse de bonne

aventure qui balbutiait n'importe quoi tellement elle était saoule. Celle-ci commençait toujours ses soirées sobre. Mais chaque client à qui elle servait un futur agréable lui offrait un verre pour fêter les événements à venir. C'est ainsi que la voyante finissait la soirée en vacillant au comptoir, à côté de l'agent de voyage qui, visiblement, ne s'intéressait pas tant à son avenir qu'aux jambes de la voyante découvertes, même en plein hiver, par des jupes très courtes. Un soir, elle m'a dit qu'elle avait eu une vision de mon avenir: j'étais sur une grande scène, je voyageais autour du monde, partout je rencontrais un public admiratif, emballé et attentif. Moi, je voyais difficilement quel public voudrait entendre des chansons traditionnelles de marins, chantées par un pseudo-accordéoniste qui n'avait jamais été marin, vivant dans une ville à des milliers de kilomètres de l'océan, même pas foutu d'attirer l'attention d'une quinzaine d'ivrognes dans une salle grande comme le salon d'une maison de petite bourgeoisie.

Alors chaque semaine ou presque, je remettais ça avec mes affiches, espérant trouver un nouveau public, espérant aussi éviter les regards sombres que me lançait le propriétaire quand la salle était trop vide. Un soir, après quelques jours de pluie, j'essayais de coller mes affiches sur les murs mouillés du Plateau Mont-Royal. L'entreprise était particulièrement difficile: mes affiches se désintégraient avec l'humidité et le scotch collait mal. Découragé et fatigué de chercher à placarder mon spectacle sur les murs d'une ville qui ne voulait rien savoir, je me suis assis sur un banc public et je suis resté, je ne sais combien de temps, à regarder vaguement les voitures défiler, et les rares passants de l'autre côté de la rue. J'ai remarqué un jeune homme avec une barbe et de longs cheveux bouclés et noirs qui descendait la rue. Il collait des affiches à peu près aux même endroits où j'avais collé les miennes, sans les recouvrir. J'ai

traversé la rue et j'ai vu qu'il annonçait un concert de jazz qui aurait lieu le vendredi soir (le lendemain de mon spectacle). Je me suis dit que s'il arrivait à coller ses affiches, il n'y avait pas de raisons pour que je ne continue pas à coller les miennes, et j'ai commencé à le suivre. Au coin des rues Roy et Saint-Laurent, je l'ai vu bifurquer vers la gauche et entrer au bar Else's. Je l'ai rejoint au comptoir et, après avoir commandé ma pinte, j'ai entamé la conversation. Il venait de Nouvelle Écosse et on est très vite passé du français à l'anglais. Il m'a dit qu'il était contrebassiste. Il venait d'une famille de pêcheurs depuis trois générations. Il était tombé amoureux de la musique très jeune et avait décidé de venir étudier la contrebasse à Montréal avec un musicien de jazz très connu. Je lui ai dit que je chantais des chansons de marins au Café d'Oscar même si je n'étais pas marin pour deux sous, et que je jouais de l'accordéon. Il avait remarqué mes affiches et adorait la musique traditionnelle. On a parlé des chansons et des chanteurs qu'on connaissait. Après quelques pintes et une conversation de plus en plus animée, on a décidé que Tommy (c'était son nom) viendrait au Café d'Oscar jeudi soir avec sa contrebasse.

Je n'oublierai jamais notre première rencontre musicale. Dès que Tommy est monté sur scène, les chansons ont pris une nouvelle dimension. Tommy les connaissait toutes et jouait merveilleusement bien en donnant à la musique une profondeur que je ne soupçonnais même pas. Parfois il se mettait à chanter avec moi. Je le regardais, les yeux fermés, habiter les chansons et leur redonner une vie que je ne cherchais plus à rendre depuis longtemps, blasé par la monotonie hebdomadaire des spectacles et l'indifférence du public, qui, ce soir-là, écoutait, applaudissait, en redemandait.

À partir de ce jour, on a commencé à se voir régulièrement sur la scène du Café d'Oscar et au comptoir de Else's où Tommy était un client régulier. Il m'a raconté ses

aventures de marins: les tempêtes, les naufrages, les batailles avec les requins, les baleines, les poissons-scies et autres monstres de la mer. Il avait passé une grande partie de sa vie sur des bateaux mais ne savait pas nager et détestait les fruits de mer. Son auteur préféré était Joseph Conrad. Un jour, un ami lui ayant fait un sale coup, Tommy avait pris une grosse morue fraîchement sortie de l'eau et l'avait enfoncée dans un petit espace entre la cabine et le chariot du « pick-up truck » de l'ami en question. Quelques heures plus tard le camion avait commencé à dégager une odeur terrible qui avait persisté pendant des jours...

Nos soirées au café ont commencé à connaître de plus en plus de succès. Le public a changé et je ne reconnaissais plus les visages qui venaient nous écouter. Les journaux ont commencé à parler de nous et les jeudis soirs au café d'Oscar sont devenus un lieu de rencontre relativement connu d'un certain milieu montréalais. Le propriétaire était très content et sa réputation auprès des jeunes étudiantes s'étendait. La serveuse nous passait de plus en plus souvent des bières gratuites et des petits plats. L'agent de voyage ivrogne disait qu'il allait se recycler dans la production de musique et lancer notre carrière. La voyante me disait: « Tu vois, qu'est-ce que j'te disais ? C'est parti ! Bientôt la gloire ! Tu verras mon p'tit gars... Vous allez aller loin... » Mais après l'euphorie des premiers spectacles et le plaisir de voir s'épanouir une musique que j'aimais profondément et sincèrement, je me suis encore retrouvé au comptoir en fin de soirée à me plaindre auprès de la serveuse et de Tommy. Je leur disais que j'étais un imposteur, un clown accordéoniste colleur d'affiches mais pas un musicien, et que c'était Tommy qui insufflait son âme de marin à une musique que je ne pouvais que singer. Ils se

moquaient gentiment de moi, me disaient d'arrêter de boire, et tout le monde se faisait la bise et se donnait rendez-vous pour le jeudi prochain.

Quelquefois, Tommy venait chez moi pendant la semaine et nous jouions très tard dans la nuit, essayant de nouvelles chansons. Une fois, il m'a demandé de chanter une des miennes. J'écrivais des chansons depuis quelques années, mais je ne les prenais pas assez au sérieux pour les chanter en public. Ce soir-là, avec quelques bières dans le ventre, j'ai chanté une chanson que j'avais écrite pour séduire une Française il y a quelques années dans les Alpes maritimes. Je la lui avais chantée lors d'une soirée romantique autour d'un feu de camp: elle avait aimé la chanson mais avait fini la soirée avec un grand moniteur d'escalade musclé, bronzé et bête comme un chamois. Tommy a éclaté de rire en entendant cette histoire et, pendant que j'entamais les premiers accords, il a commencé à m'accompagner à la contrebasse. Je n'avais jamais entendu mes chansons avec un accompagnement autre que mon pauvre accordéon. La contrebasse a une qualité particulière qui donne une certaine substance, une profondeur, à la musique la plus légère, comme si, en relevant les notes et le rythme, elle découvrait les racines mêmes de la chanson. Les notes lourdes et épaisses de Tommy me faisaient revivre le moment où j'avais chanté la chanson pour la première fois en hautes montagnes, et, en même temps, j'entendais ma voix comme si elle appartenait à un autre. Le jeudi suivant, nous l'avons interprétée au Café d'Oscar et le public a été emballé.

Nous avons commencé à intégrer de plus en plus de chansons originales à notre spectacle. Le style de mes chansons allait assez bien avec les chansons de marins et le public réagissait favorablement. Après quelques mois, j'étais devenu auteur-compositeur-interprète. J'ai voulu remplacer mes affiches « chansons traditionnelles de marins », pour

des affiches qui annonçaient « chansons traditionnelles et compositions originales aux accents de marins sans bateau », mais ça faisait un peu long. Finalement, j'ai fait faire de nouvelles affiches qui annonçaient tout simplement « chansons traditionnelles et originales » avec le nom de Tommy et le mien. Je détestais toujours faire le colleur d'affiches mais, depuis qu'on jouait mes chansons, je me plaignais moins au comptoir en fin de soirée.

On a joué ensemble au Café d'Oscar pendant un peu plus d'un an. Un soir, on remontait le boulevard Saint-Laurent après un spectacle et Tommy m'a dit qu'il partait bientôt en tournée avec un groupe de jazz à travers l'Europe. Il serait absent pendant une grande partie de l'été. C'était une douce soirée de printemps et, comme souvent après un long hiver, j'ai ressenti un besoin de changement. Nous avons décidé que le jeudi suivant serait notre dernier spectacle au Café d'Oscar. Ça a été l'une de nos plus belles soirées. Nous avons invité des amis musiciens, un batteur, un trompettiste, une violoniste, un guitariste, et nous avons joué jusqu'à la fermeture. La serveuse était triste de nous voir partir et elle a offert, plusieurs fois, la tournée aux réguliers qui, pendant deux ans, étaient venus fêter presque tous les jeudis soir avec nous. Le propriétaire a offert le champagne aux musiciens. On fêtait aussi le départ de la voyante qui partait vivre au Costa Rica avec un de ses clients qui fuyait sa femme et la police (selon l'agent de voyage). Ce dernier planifiait déjà nos retrouvailles chez lui pour le mariage de sa fille qui, apparemment, serait pour très bientôt. On devait se revoir régulièrement, au moins un jeudi sur deux. Je n'y suis jamais retourné.

À Paris, Tommy a rencontré des musiciens et il est resté là-bas pendant trois ans. Moi j'ai continué à jouer dans des petites salles à Montréal et j'ai continué à coller des

affiches. Je n'ai jamais retrouvé le succès que j'ai connu avec Tommy au café d'Oscar, mais, en chantant mes propres chansons, je me suis découvert une passion. Je suis aussi devenu un afficheur extrêmement efficace, à tel point que j'ai développé une certaine réputation et mes amis musiciens sollicitent souvent mes services…

Il y a quelques mois, Tommy m'a écrit de Paris. Il revient passer l'été au Canada et il va m'emmener pêcher sur le bateau de son grand-père en Nouvelle-Écosse.