



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

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

ISBN 0-315-56377-X

Canada

**LA TRADUCTION, LA CRITIQUE ET LA CREATION
LITTERAIRES:
PHILIP STRATFORD ET SAMUEL BECKETT**

par

Claire Caloren

Thèse présentée à l'Ecole des Etudes supérieures
et de la Recherche
pour la maîtrise en linguistique appliquée
(option traduction)
sous la direction de
Madame Roda P. Roberts

Université d'Ottawa
Ecole de traducteurs et d'interprètes



Claire Caloren, Ottawa, Canada, 1989.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

AVANT-PROPOS

La présente thèse porte sur la traduction littéraire et traite des liens entre celle-ci et deux autres activités, soit la critique et la création. Etant donné mon amour profond de la littérature ainsi que le fait que j'exerce le métier de traductrice, j'ai voulu me pencher de plus près sur cette activité tant méconnue et peu étudiée qu'est la traduction littéraire. Or, pour mieux cerner cette activité, j'ai décidé de la comparer à d'autres activités du domaine littéraire, soit la critique et la création. Pour rendre un tel examen plus dynamique, j'ai procédé à deux études de cas. Ainsi est née l'étude suivante, qui porte sur Philip Stratford, traducteur et critique littéraire canadien, et Samuel Beckett, traducteur, critique et écrivain bien connu.

Signalons ici quelques détails d'ordre pratique qui faciliteront la tâche au lecteur: les références aux ouvrages cités se trouvent entre parenthèses dans le texte même et les notes se situent à la fin de chaque chapitre ou division. De plus, contrairement à la règle générale, la liste des articles de Stratford présentée dans la bibliographie est organisée selon l'ordre alphabétique des titres plutôt qu'en ordre chronologique. Ceci, nous l'espérons, en rendra la consultation plus facile pour le lecteur.

Enfin, je tiens à remercier ici mon Directeur de thèse, Madame Roda P. Roberts, pour son aide et ses conseils précieux.

INTRODUCTION

Objet d'étude

I think it was Brendan Behan who first made the crack about critics being the eunuchs of the literary world: they knew how the thing was done, but couldn't do it themselves (Philip Stratford, "The Healthy Novelist-Critic as Narcissus", The Globe Magazine, 18 janvier 1969, p. 15).

Bien que n'étant pas critique littéraire, je me suis sentie immédiatement attirée par cette remarque de Philip Stratford, car il m'est tout de suite apparu évident qu'elle s'appliquerait également à la traduction, et plus particulièrement à la traduction littéraire. En effet, bien que le traducteur littéraire effectue un travail souvent complexe et exigeant, il ne crée pas de toutes pièces une oeuvre originale, comme le fait l'écrivain. La croyance très répandue, surtout parmi les non-initiés, est que le traducteur littéraire, incapable de produire lui-même des oeuvres originales, doit se contenter de reproduire celles des autres.

Une réflexion plus approfondie m'a révélé qu'il semblerait possible d'établir plusieurs rapprochements entre diverses activités du domaine littéraire, notamment la critique, la traduction et la création littéraires, rapprochements qui sont bien sûr visibles au niveau de la

pratique, mais qui n'ont guère fait l'objet d'études analytiques. Ces activités se situent toutes dans le domaine littéraire et on tombe souvent sur des exemples de personnes, certaines mêmes renommées en littérature, telles qu'Edgar Allan Poe et André Gide, qui exercent ou ont exercé toutes ces activités. Cependant, les liens entre ces activités, qui paraissent d'ailleurs presque naturels, du moins au premier abord, ne semblent pas ressortir clairement. Pour ne citer qu'un exemple frappant, on remarque que les programmes universitaires où figurent ces disciplines n'établissent guère de liens entre ces activités¹. La critique et la création littéraires constituent en général des branches respectives du programme de littérature, tandis que la traduction est considérée comme une discipline à part, constituant souvent son propre département, sans lien aucun avec le département de littérature. Une des raisons de cette séparation est bien sûr la nature très pratique des programmes de traduction qui tentent le plus possible de préparer leurs étudiants pour le marché du travail où la littérature et les textes littéraires ne jouent pas un très grand rôle. Une étude des liens entre ces trois activités n'en reste pas moins une entreprise intéressante ayant le potentiel d'enrichir à la fois notre connaissance de chacune de ces activités en particulier, et du monde littéraire en général.

But

L'objectif principal que nous nous proposons est tout simplement d'en découvrir davantage sur le processus de traduction littéraire. Or, pour ce faire, nous avons jugé bon d'examiner l'activité de traduction littéraire en la plaçant côte à côte avec d'autres activités du domaine littéraire de façon à mieux cerner les caractéristiques qui lui sont propres. En effet, la critique et la création littéraires nous servent de points d'appui, de points de comparaison, ce qui permet alors une étude beaucoup plus dynamique et concrète: la traduction littéraire n'est pas examinée toute seule, dans le vide. Il ne s'agit pas tout simplement de décrire les ressemblances qui existent entre les activités, mais plutôt de voir dans quelle mesure et à quels niveaux elles se rejoignent et également en quoi elles diffèrent. Nous espérons ainsi parvenir à jeter plus de lumière sur le phénomène de traduction littéraire.

Approche générale

Il n'y a pas de doute que la traduction littéraire a fait couler beaucoup d'encre depuis

plusieurs siècles. Mais notre approche générale ainsi que notre méthode sont quelque peu différentes des deux tendances distinctes qui semblent exister à l'heure actuelle dans le domaine des études sur la traduction littéraire. A un extrême, on retrouve de courts écrits par les traducteurs littéraires mêmes, dans lesquels ces derniers font état des expériences qu'ils ont ressenties et des problèmes qu'ils ont dû surmonter au cours de la traduction de telle ou telle oeuvre. Ce sont en général des rapports plutôt personnels, de point de vue assez étroit, qui ne s'intéressent pas à l'aspect théorique général de la traduction littéraire. Il s'agit vraiment de courts écrits axés sur la pratique de la traduction littéraire telle que vécue par tel ou tel traducteur avec telle ou telle oeuvre².

Il existe également des variantes de ce premier type d'étude, soit tous les écrits consacrés à l'examen d'une oeuvre et de la traduction qui en a été faite par tel ou tel traducteur. Certaines de ces études, qui ne sont pas nécessairement effectuées par des traducteurs littéraires, sont très spécifiques dans leur approche et n'abordent parfois qu'un aspect de la traduction. Par exemple, nous pouvons citer ici l'article écrit par W.C. Putnam III sur la traduction des termes de marine dans le Typhoon de Conrad (Putnam III, 1987, pp. 243-249). Ici

encore, les conclusions générales sur la traduction littéraire dans son ensemble ou sur les aspects théoriques de ce type de traduction sont rares.

A l'autre extrême, on trouve des écrits tels que ceux d'André Lefevere qui se détachent presque complètement de la pratique pour plonger dans la théorie de la traduction littéraire³. Nous consacrerons davantage de place aux idées de Lefevere un peu plus loin dans notre étude; nous nous contenterons ici de dire que ce dernier envisage la traduction littéraire comme une sorte de "réécriture" qui doit être étudiée en parallèle avec les autres formes de réécriture telles que l'interprétation, la critique, l'historiographie, etc. (Lefevere dans Hermans, 1985, pp. 103-135).

Nous espérons par la présente étude combler le vide entre ces deux extrêmes, soit établir un rapprochement entre l'approche purement pratique et celle qui laisse de côté la pratique pour ne s'intéresser qu'à l'aspect théorique abstrait.

Pour ce faire, nous allons procéder, pour ainsi dire, à deux "études de cas". Nous allons nous pencher sur deux personnages qui sont bien connus comme traducteurs et qui, de plus, ont effectué d'autres

activités du domaine littéraire, soit la critique ou la création. A partir d'une étude détaillée de ces deux cas dans les deux premières parties de la thèse, nous tenterons de tirer des conclusions sur l'activité et la théorie de la traduction littéraire. Nous examinerons, dans une première partie, les idées et pratiques de Philip Stratford, critique et traducteur littéraire canadien, et dans le deuxième chapitre nous nous pencherons sur le personnage de Samuel Beckett, écrivain, critique et traducteur bien connu. Ceci peut paraître, d'emblée, comme un choix quelque peu hétéroclite, mais qui s'explique tout de même, comme nous allons le voir plus loin.

Définitions

Avant d'avancer plus loin dans notre étude, il est nécessaire de s'arrêter sur les termes mêmes que nous employons et de préciser quelles notions ils renferment réellement.

La traduction et la critique littéraires ont déjà ceci en commun qu'elles sont difficiles à définir, ou du moins qu'elles présentent une multiplicité de définitions possibles. Pour ce qui en est de la traduction littéraire, il faut d'abord convenir de ce qu'est la

traduction, puis se pencher sur le terme "littéraire" et décider si on le considère au sens large ou au sens étroit. Le terme "critique littéraire" admet également de nombreuses définitions, selon l'époque dans laquelle se situe celui qui définit le terme et surtout selon la fonction que l'on attribue à cette activité. Dans le cadre du présent travail, nous ne pouvons cependant pas opérer avec une multitude de définitions. Nous allons donc adopter un point de vue face à chacun de ces termes en nous basant sur le travail de recherche et de définition déjà effectué par de nombreux experts.

Il nous faut d'abord, comme le fait J.-R. Ladmiral, l'un des grands théoriciens de la traduction de notre époque, distinguer entre la traduction comme opération et la traduction comme produit de cette opération (Ladmiral, 1979, p. 11). Puisque nous allons nous pencher, dans la présente étude, sur la traduction et la critique littéraires comme activités, c'est le terme "traduction" pris au sens d'"opération" qui nous intéresse ici. Ladmiral définit cette opération comme le fait de "faire passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue-source dans une langue d'arrivée (LA) ou langue-cible" (p. 11). De nombreux théoriciens de la traduction ou des langues ont proposé des définitions quelque peu différentes de la traduction, mais nous

n'allons pas nous attarder ici sur ce terme, puisqu'il semble exister un consensus, exprimé dans toutes les définitions, que la traduction est une opération de transfert d'un texte ou message d'une langue dans une autre.

Maintenant que nous avons expliqué l'élément "traduction" dans le terme "traduction littéraire", il nous reste à nous entendre sur l'élément "littéraire". Certains, tels que Ewald Osers⁴, emploient le mot "littéraire" (dans le contexte de la traduction littéraire) dans son sens le plus vaste. En effet, Osers distingue trois types d'ouvrages qui s'insèrent dans la catégorie "littéraire": tout d'abord, les ouvrages dits de "littérature" à proprement parler (romans ou poésie); ce que Osers appelle la "semi-littérature", soit les ouvrages documentaires tels que les biographies, les autobiographies (qu'il s'agisse d'écrivains, de musiciens, de politiciens, de photographes, etc.) ou les recueils de correspondance, les journaux politiques, les documents, etc.; et finalement les "Sachbücher" (terme emprunté à l'allemand), soit les ouvrages factuels, non romanesques (Osers dans La Traduction, une profession, 1978, p. 70). Osers résume ce qu'il entend par traduction littéraire ainsi: "the translation of books other than highly specialized scientific or technological

textbooks" (p. 70). En d'autres termes, Osers oppose le texte littéraire au texte scientifique ou technique hautement spécialisé.

La traduction littéraire est souvent définie par rapport à d'autres genres. Jean Delisle, dans son ouvrage intitulé L'analyse du discours come méthode de traduction (pp. 29-31), oppose le texte littéraire au texte "pragmatique"⁵. Le texte littéraire, dit "artistique" ou "esthétique" (Delisle emploie ces termes comme synonymes), se distingue du texte pragmatique par six paramètres principaux. Premièrement, il existe une différence entre la fonction du texte littéraire et celle du texte pragmatique. En effet, plusieurs théoriciens, Peter Newmark en particulier, ont effectué diverses typologies des textes selon la fonction de ceux-ci et ont essayé de montrer comment la fonction d'un texte donné influence le traducteur dans sa méthode (Newmark, 1981). La fonction du texte littéraire est essentiellement expressive, c'est-à-dire que l'auteur du texte littéraire se sert du langage pour exprimer ses pensées, sa vision. Deuxièmement, dans le texte littéraire, on trouve en général plusieurs niveaux de sens, car les connotations, les sonorités et la symbolique jouent toutes un rôle important, ce qui n'est pas le cas dans le texte pragmatique. Troisièmement, et ceci se relie au point

précédent, l'oeuvre littéraire met en valeur la forme, alors que le texte pragmatique met l'accent sur le contenu ou le message. Quatrièmement, comme le fait remarquer Delisle, l'oeuvre littéraire, à l'encontre du texte pragmatique, est non univoque, c'est-à-dire qu'elle peut se prêter à de nombreuses interprétations, selon le récepteur lui-même, l'époque ou la culture dans laquelle se situe ce dernier. La cinquième caractéristique de l'écrit littéraire se relie directement à la précédente: il s'agit de son intemporalité. Il est, bien sûr, le produit d'une époque, mais il ne perd pas nécessairement de son intérêt avec le passage du temps, ce qui n'est pas généralement vrai du texte pragmatique. La dernière caractéristique importante du texte littéraire que relève Delisle, et qui agit sans doute comme cause de la cinquième, est sa valeur universelle. Les thèmes traités dans une oeuvre littéraire, à l'encontre de ceux traités dans la plupart des textes pragmatiques, transcendent les frontières du temps et de l'espace de façon à ce que tout lecteur, de quelque culture ou époque qu'il soit, puisse s'y intéresser.

Les caractéristiques du texte littéraire que relève Delisle et que nous avons énumérées ci-dessus nous permettent de conclure que Delisle envisage la traduction

littéraire comme la traduction de textes à proprement parler littéraires. Il ne s'agit donc plus du texte littéraire envisagé au sens vaste comme chez Osers, mais pris plutôt au sens étroit. Puisque, comme nous venons de le voir avec les yeux de Delisle, le "vrai" texte littéraire renferme certaines caractéristiques qui lui sont tout à fait particulières et qui ne s'appliquent à aucun autre genre de texte, nous allons, dans la présente étude, fonder nos propos sur une définition de la traduction littéraire qui relève de celle de Delisle, soit la traduction de textes qui répondent aux caractéristiques énumérées ci-dessus. Il s'agit en fait de ce que l'on nomme la "littérature" au sens étroit du terme (romans, poésie, nouvelles, épopées).

Les textes littéraires tels que nous les avons décrits font l'objet de traductions, ce qui donne lieu à la traduction littéraire, mais ils constituent également l'objet d'étude des critiques littéraires. Or, quelle est cette activité qu'effectuent les critiques et que l'on nomme la critique littéraire? Il existe de nombreux points de vue à ce sujet. Certains, comme Jean Paulhan, considèrent que la critique c'est "toute réflexion qui prononce qu'un ouvrage littéraire mérite, ou non, d'être pris en considération, 'existe' ou n'existe pas; bref, est bon ou mauvais" (Paulhan cité

par R. Etiemble dans l'Encyclopaedia Universalis, 1971, vol. 10, p. 6). Cependant, pas tous les penseurs sur la question partagent cette opinion. J. Peck et M. Coyle, dans leur ouvrage intitulé Literary Terms and Criticism, affirment exactement le contraire dans leur définition de la critique littéraire: "Literary criticism is usually regarded as the analysis, interpretation and evaluation of literary works: it does not mean 'finding fault with'. Criticism as an academic activity expresses the reader's sense of what is happening in a text" (Peck et Coyle, 1984, p. 149).

W. Shumaker a fait une recherche plutôt exhaustive de toutes les significations attribuées à ce terme dans tous les grands dictionnaires et encyclopédies. Deux éléments ressortent de ses recherches: certains envisagent la critique comme la simple analyse d'un ouvrage alors que d'autres considèrent que la critique comprend deux phases, soit l'analyse puis l'évaluation. Shumaker recense également les définitions des grands critiques tels que J.M. Murry, T.S. Eliot, R. Moulton, etc. Il découvre que les critiques ne sont pas tous d'accord et, de plus, qu'ils ne mettent pas tous en pratique ce qu'ils prônent. Shumaker conclut qu'une définition de la critique littéraire doit comprendre le

concept de critique évaluative ainsi que les "non evaluative discussions of literature" (Shumaker, 1952, p. 11).

En effet, on attribue à la critique littéraire diverses fonctions et rôles. Holman, dans son Handbook to Literature, présente une classification selon la fonction ou le rôle que l'activité est censée jouer:

The principal purposes that critics have had are: (1) to justify one's own work or to explain it and its underlying principles to an uncomprehending audience (Dryden, Wordsworth, Henry James); (2) to justify imaginative art in a world that tends to find its value questionable (Sidney, Shelley, the New Criticism); (3) to prescribe rules for writers and to legislate taste for the audience (Pope, Boileau, The Marxists); (4) to interpret works to readers who might otherwise fail to understand or appreciate them (Edmund Wilson, Matthew Johnson, T.S. Eliot); (6) to discover and to apply the principles which describe the foundations of good art (Coleridge, Addison, I.A. Richards) (Holman, 1980, p. 115).

La fonction et le cadre dans lesquels on envisage l'activité jouent donc un rôle très important dans la définition même du terme "critique littéraire". Un autre facteur dont il faut tenir compte en parlant de la critique littéraire est la distinction entre celle-ci et la théorie littéraire. Dans un article intitulé

"Literary Theory, Criticism and History", René Wellek signale que la théorie littéraire c'est:

The study of the principles of literature, its categories, criteria, and the like while the studies of concrete works of art are either 'literary criticism' (primarily static approach) or 'literary history'. Of course, literary criticism is frequently used in such a way as to include literary theory (Wellek dans Lodge, 1972, p. 552).

Pour les fins de notre étude, nous allons adopter ici l'attribution plus restreinte du mot, c'est-à-dire envisager la critique littéraire comme l'étude d'oeuvres concrètes. En outre, nous allons adopter la définition que Shumaker avance de la critique littéraire: "criticism is any intelligent discussion of literature, taking care to enjoin that intelligent be interpreted liberally and that literature be the focus and not merely the vehicle of the critic's interest" (Shumaker, 1952, p. 11). Cette définition est suffisamment générale pour ne pas préciser la fonction exacte que doit remplir cette activité. En effet, comme nous l'avons vu, elle peut revêtir de nombreux rôles divers, rôles que nous explorerons d'ailleurs plus en détail dans une section ultérieure du présent travail.

Il est important de noter que le terme "critique littéraire" désigne une activité, pour laquelle

nous avons fourni une définition plus haut, mais elle désigne également, comme le terme "traduction", le produit de cette activité. Or, la forme que prend ce produit peut varier considérablement. Comme le soulignent Holman et F.O. Matthiessen, critique américain du vingtième siècle, on trouve essentiellement deux types de produits de l'activité de critique. On trouve, d'une part, les comptes rendus d'oeuvres littéraires publiés dans les journaux à gros tirage qui sont en général assez sommaires et souvent de mauvaise qualité, et, d'autre part, les écrits de plus grande envergure, plus sérieux, portant sur une ou plusieurs oeuvres ou sur l'art ou la littérature en général. Northrop Frye, l'un des grands critiques du vingtième siècle, distingue deux autres types de critiques qui se rattachent aux deux catégories mentionnées ci-dessus. Frye différencie entre la critique qui suit les goûts et les idéologies de l'heure; elle est fonction des courants de la mode et des opinions de celui qui l'effectue. Ceci correspondrait aux comptes rendus dans la presse. A ce type de critique littéraire s'oppose la critique "scientifique" qui rend accessible à tous la littérature dans son ensemble (Frye, 1969, pp. 19-23).

Les propos de Frye sont d'un ordre assez général. Or, si l'on se penche sur la situation

canadienne à l'heure actuelle, on observe deux types de produits de l'activité de critique littéraire tels que manifestés par les personnes qui effectuent cette activité. Tout d'abord, on trouve les personnes dont l'activité professionnelle proprement dite est la critique littéraire. Très souvent ces personnes travaillent pour un journal ou une revue et leur tâche est de tenir le public au courant de ce qui se passe dans le monde littéraire, des courants qui se dessinent, et de porter un jugement sur les oeuvres littéraires publiées. Ceux qui exercent ce travail doivent se soumettre aux exigences de leur employeur et à celles imposées par le temps et l'espace, facteurs non négligeables lorsqu'on rédige pour un quotidien, ainsi qu'aux exigences imposées par la littérature elle-même qui continue à évoluer, à produire de nouvelles oeuvres et de nouveaux auteurs. Par exemple, un critique devra peut-être s'en tenir à traiter les nouvelles parutions en littérature canadienne anglaise, un autre les oeuvres étrangères de langue française. Finalement, le choix des oeuvres critiquées lui revient tout de même, mais il se voit guidé ou même restreint par certains paramètres extérieurs. Le second type de critique est celui qui exerce son activité de critique par l'entremise d'un autre métier. Souvent il s'agit de professeurs d'université ou de metteurs en scène qui, par le choix même des oeuvres qu'ils

entreprennent d'étudier, d'enseigner ou de présenter à leur public, agissent en quelque sorte comme critiques littéraires. Très souvent, ces derniers contribuent régulièrement des articles à l'une ou l'autre revue pour se prononcer sur ce qui les intéresse ou les préoccupe dans le monde littéraire. En règle générale, leur activité de critique en tant que telle n'est pas rémunérée; elle est donc beaucoup plus libre et est dictée presque uniquement par des tendances et des préférences personnelles.

En ce qui concerne le contenu d'une critique littéraire, il existe bien sûr certaines normes acceptées qui en dictent les composantes et la forme. Matthiessen, par exemple, considère le compte rendu comme un court écrit critique et il est d'accord avec Edgar Allan Poe pour dire qu'un tel écrit doit remplir les trois fonctions suivantes: exposer et décrire l'oeuvre; faire sentir au lecteur de façon concrète ce qui est décrit; et finalement évaluer l'oeuvre. Matthiessen souligne également que le critique doit situer l'oeuvre par rapport à ce qui existe déjà (Matthiessen, 1952, p. 19).

Etudes antérieures

Il existe de nombreuses personnes qui, comme Matthiessen, se sont prononcées sur l'activité de critique littéraire et de nombreuses autres qui se sont penchées sur la traduction littéraire, mais il semblerait que ces deux disciplines du domaine littéraire n'ont guère fait l'objet d'études comparées systématiques. Certains, cependant, ont traité sommairement du lien entre ces activités. En effet, selon H.M. Block, André Gide, par exemple, considérait la traduction comme un "instrument critique" qui permettait à celui qui l'effectuait de mieux apprécier et comprendre l'oeuvre qu'il traduisait (Block dans Gaddis Rose, 1981, p. 121). Block cite également un autre personnage littéraire chez qui s'établit un certain lien entre traduction et critique littéraires: Block explique que le lien étroit entre ces deux activités chez Baudelaire se trouve confirmé par les trois essais que ce dernier a composé sur Edgar Allan Poe (p. 119). Baudelaire est bien sûr bien connu pour ses traductions des oeuvres de Poe. John Glassco, auteur et traducteur canadien qui se spécialise dans la poésie, a également fait remarquer que le traducteur se voit forcé de jouer le rôle de critique (Glassco, 1972, p. xxi). De même, B. Folkart, dans un article intitulé "Translation as Literary Criticism",

affirme que la traduction littéraire doit constituer une lecture critique du texte, c'est-à-dire une analyse et, inévitablement, une interprétation du texte (Folkart dans Meta, 1982). L'article de Folkart étudie de façon très détaillée l'emploi des temps dans La Nausée de Sartre et Le Pays de la Sagouine de Léonard Forest, et l'auteur conclut que ce n'est qu'en effectuant une analyse approfondie de ces textes, de leur sens et de leur fonctionnement interne, que le traducteur littéraire peut traduire efficacement.

D'autres études effectuées dans le domaine de la traduction et de la littérature, mais qui ne traitent pas directement de la critique littéraire, sont également intéressantes de notre point de vue. Celle de Barbara Belyea intitulée "The Notion of 'Equivalence' - The Relevance of Current Translation Theory to the Edition of Literary Texts" en est un exemple. Dans son article, Belyea tente de tracer le lien entre la traduction et l'édition des textes en se basant sur la notion du "texte". Elle rappelle brièvement l'évolution des théories de la traduction pour montrer que certains théoriciens, tels que Nida, en sont arrivés à prôner "l'équivalence" plutôt que la simple reproduction du texte. Cette équivalence se fonde sur la notion de contexte linguistique et culturel, c'est-à-dire que le

traducteur doit viser l'équivalence de forme et de sens suivant l'époque et l'endroit au sein desquels il se situe. De là naît la notion de traduction comme recreation dont nous reparlerons un peu plus loin. Belyea veut montrer comment la notion d'équivalence en traduction pourrait s'appliquer au domaine de l'édition des textes, soit la discipline qui s'intéresse à la reconstruction d'un manuscrit ou d'un texte dans le but de lui restituer sa forme originale ou d'établir l'édition définitive d'une oeuvre (Belyea dans La traduction: l'universitaire et le praticien, 1984, p. 43).

Belyea explique que l'éditeur d'un texte doit en examiner toutes les versions existantes, en les envisageant dans leur contexte social et littéraire initial, puis en présenter une version qui satisfasse autant que possible un nouveau public dans un contexte différent. Selon elle, l'édition doit être une recreation du texte et non simplement une restauration de ce dernier (p. 45).

L'étude de Belyea est intéressante en ce qu'elle fait le rapprochement entre la traduction en tant que recreation et une autre discipline du domaine littéraire, l'édition des textes. Or, l'un des grands ouvrages

contemporains sur la traduction, After Babel de George Steiner, commence par une étude de l'édition des textes. Steiner affirme que la tâche de l'éditeur est à la fois interprétative et créatrice (Steiner, 1975, p. 2). Il analyse en détail divers passages littéraires de Shakespeare, Jane Austen, Dante Gabriel Rossetti et Noel Coward. La conclusion qu'il tire dans son premier chapitre est que toute lecture d'un texte du passé constitue en fait une interprétation, car le langage est constamment en mutation. Interpréter signifie tout savoir sur la langue, l'époque, la société, les coutumes de la période à laquelle l'oeuvre a été créée. Poussée à l'extrême, l'interprétation devient une "répétition originale". Steiner affirme que toute lecture d'un texte constitue une traduction dans le temps. Il pousse sa théorie encore plus loin en montrant que le temps n'est pas le seul obstacle à la communication. Il soutient que toute communication intralinguale est un acte de traduction, car la communication verbale de chacun est différente selon la culture ou la classe sociale à laquelle il appartient, selon son âge, son sexe, etc. La théorie de Steiner se trouve bien résumée dans la phrase suivante qu'il emploie lui-même: "inside or between languages, human communication equals translation" (p. 47).

Toutes ces études montrent qu'il existe des liens entre les diverses activités du domaine littéraire. Ce que nous allons tenter de faire ici c'est d'effectuer une étude des liens entre traduction, critique et création littéraires en examinant à fond diverses facettes de la question et en gardant à l'esprit les conclusions ou propositions qu'ont pu tirer ou faire ceux qui se sont déjà penchés sur un aspect ou l'autre du lien entre la traduction et une autre discipline du domaine littéraire.

Méthode

Il existe diverses façons d'examiner le lien entre deux choses. Dans le cas qui nous intéresse ici, puisque très peu de gens se sont déjà penchés sur la question, il semblerait préférable d'aborder celle-ci d'un point de vue pratique en espérant pouvoir, par la suite, tirer des conclusions plus générales.

Nous nous proposons d'examiner les activités de critique, de création et de traduction littéraires par l'étude de cas précis de personnes qui sont à la fois critiques ou écrivains et traducteurs littéraires. Il existe plusieurs voire même de nombreux exemples de

personnes qui ont combiné, d'une façon ou d'une autre, plus d'une activité du domaine littéraire.

On pense à André Gide, par exemple, qui a combiné les activités de création et de traduction littéraires. Gide est considéré comme l'un des plus grands écrivains français du vingtième siècle ayant écrit de nombreux romans et essais critiques. Gide était également traducteur, traduisant les oeuvres de tels grands de la littérature que Shakespeare, Blake, Goethe, Conrad, Rilke et d'autres⁶. On trouve, dans le journal de Gide, de nombreuses preuves attestant du sérieux avec lequel il abordait l'entreprise de traduction ainsi que la traduction faite par d'autres de ses propres oeuvres (Block dans Gaddis Rose, 1981, p. 121).

Baudelaire, le grand poète et critique du dix-neuvième siècle, connu surtout pour son recueil de poésie intitulé Les Fleurs du mal était, lui aussi, traducteur. En effet, ses traductions des écrits d'Edgar Allan Poe ont été effectuées pendant une période de plus de dix-sept années. Les critiques (H.M. Block, W.T. Bandy) s'accordent aujourd'hui pour dire que Baudelaire et ses idées sur la théorie de la poésie ont été profondément marqués par les écrits de Poe.

Nerval constitue un autre exemple de poète qui consacrait une partie de son temps à la traduction. Sa traduction de la première partie du Faust de Goethe a été publiée à Paris en 1828, alors que Nerval n'avait que vingt ans. Deux ans plus tard, il a publié un recueil de poésie lyrique allemande et, en 1840, il faisait sortir une version de la deuxième partie de Faust accompagnée de sa première traduction. Vers la fin des années 1840, la préoccupation principale de Nerval en ce qui a trait à la traduction était la poésie de Heinrich Heine. Ces deux grands poètes ont d'ailleurs collaboré pour certaines des traductions; chacun d'eux ressentait envers l'autre une grande affinité et admiration. En fait, Nerval a poursuivi ses activités de traduction presque tout au long de sa carrière littéraire. Bien que ses activités de traduction soient nées, en partie, d'une nécessité économique, Nerval considérait la traduction comme un art littéraire et il se préoccupait beaucoup des aspects théoriques et pratiques de la traduction (Block dans Gaddis Rose, 1981, pp. 116, 117).

Notre choix s'est arrêté sur deux autres, Philip Stratford et Samuel Beckett, le premier parce qu'il est canadien et le deuxième parce que sa combinaison d'activités littéraires est à la fois riche et unique. Dans les deux chapitres qui suivent, nous allons examiner

ces deux cas en adoptant pour chacun d'eux une approche qui reflète la situation de la personne étudiée.

Dans le cas de Stratford, nous allons procéder en nous penchant sur quatre questions que soulèvent ses oeuvres: 1) Qui sont ceux qui effectuent ou choisissent d'effectuer ces activités? Nous l'avons dit, plusieurs combinent les deux activités de traduction et de critique littéraires, mais nous ne pouvons nous contenter d'observer les faits. En examinant de plus près les qualités qui sont nécessaires pour effectuer les deux activités, nous espérons pouvoir jeter de la lumière sur l'un des aspects du lien entre critique et traduction, celui qui est sans doute le plus évident car il est le plus visible. 2) Quels sont les liens entre le traducteur ou le critique littéraires et l'oeuvre ou l'auteur qu'ils traitent? Ces liens sont-ils semblables ou très différents? 3) Comment ces activités fonctionnent-elles, c'est-à-dire quelle est leur nature? Dans cette section nous examinerons les contraintes qui gouvernent les activités de traduction et de critique littéraires, puis nous verrons en quoi celles-ci sont liées au processus même de création littéraire. Et enfin, 4) quel est le rôle que jouent ces activités pour les individus qui les exercent et pour les récepteurs,

c'est-à-dire quel est leur rôle culturel, en littérature et dans la société en général?

Dans le cas de Beckett, nous procéderons plutôt par activité, soit en nous penchant à tour de rôle sur les trois activités qui nous intéressent: la création, la critique et la traduction.

Notre approche qui est plus descriptive que théorique nous mènera, en conclusion, à tenter de tisser certains liens entre les deux cas étudiés pour voir où nos constatations nous mènent en ce qui a trait à la traduction littéraire, ce qu'elle constitue réellement comme activité et où elle doit s'insérer dans l'ensemble des activités littéraires.

NOTES

¹ Nous faisons référence ici aux programmes universitaires canadiens, car ce sont les seuls que nous connaissons suffisamment pour pouvoir nous prononcer. Il est important de souligner qu'il existe dans de nombreuses universités des programmes ou des cours de littérature comparée, mais en général ceux-ci n'accordent pas beaucoup d'importance à la traduction.

² Dans les Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators' Association, ed. by Karl Kummer. Medford N.J., Learned Information Inc., 1987, on retrouve plusieurs exemples de ce type de texte:

Jo Anne Engelbert, "This Side of Meaning: The Importance of Consultation in Literary Translation", pp. 209-214.

Lars Gustafsson, "The Writer and His Translator", pp. 169-173.

George F. Peters and Peter Pabisch, "The Poet and His Translator: 'Dass ich Eins und Doppelt Bin'", pp. 175-179.

³ Voir l'écrit de Lefevere dans la bibliographie, ainsi que l'ouvrage de J. Holmes en collaboration avec Lefevere et J. Lambert. Notons cependant que Lefevere est également l'auteur d'écrits plus pratiques tels que Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint. Assen and Amsterdam, Van Gorcum, 1975.

⁴ Osers a traduit plus de cinquante livres de l'allemand et du tchèque vers l'anglais. Il a participé au Congrès sur la traduction à Montréal en mai 1980 (La Traduction: l'universitaire et le praticien). Lors de ce congrès, Osers a présenté une communication sur la traduction littéraire: "The State of Literary Translation and the Status of the Literary Translator in Britain". (Voir Osers dans la bibliographie.)

⁵ L'ouvrage de Delisle est un ouvrage pédagogique qui porte sur une méthode d'enseignement de la traduction. Delisle prône l'utilisation de textes "pragmatiques", soit les textes qui "servent essentiellement à

véhiculer une information et dont l'aspect esthétique n'est pas l'aspect dominant" (p. 22). Delisle explique son choix du mot "pragmatique" pour décrire ce genre de texte et donne, dans son ouvrage, d'amples détails sur les caractéristiques du texte "pragmatique".

* Une étude détaillée de Gide en tant que traducteur a été effectuée par Johanne Blais (1981). (Voir Blais dans la bibliographie.)

CHAPITRE PREMIER
LA TRADUCTION ET LA CRITIQUE LITTERAIRES:
PHILIP STRATFORD

Introduction

Une des personnes qui, au Canada, s'intéresse activement à la traduction et à la critique littéraires est Philip Stratford. A la fois critique littéraire et traducteur littéraire, Stratford constitue en quelque sorte un exemple vivant du lien qui peut s'établir entre ces deux activités. De plus, Stratford a écrit sur la traduction et l'activité littéraire en général, et bien qu'il ne traite pas spécifiquement du lien entre critique littéraire et traduction, il peut certainement nous servir d'exemple et de source d'idées sur le sujet. Nous allons donc dans le présent chapitre nous intéresser aux activités de critique et de traduction littéraires, et bien que nous n'allions pas nous restreindre uniquement aux idées de Stratford, elles nous serviront en quelque sorte de fil directeur auquel viendront se greffer les propos d'autres. Stratford n'est pas lui-même écrivain, et par conséquent nous n'aborderons pas directement la création littéraire dans ce chapitre. Cependant, nous toucherons indirectement à cette activité dans notre étude de la critique et de la traduction.

Philip Stratford est né à Chatham en Ontario et a fait ses études à l'Université de Western Ontario où il

obtint un B.A. avec spécialisation en littérature anglaise. Par la suite, il a poursuivi ses études dans plusieurs universités françaises pour enfin obtenir un doctorat en littérature comparée de la Sorbonne. A l'heure actuelle, il est professeur de littérature anglaise et de littérature comparée à l'Université de Montréal où il a déjà occupé le poste de chef de département. Pendant un bon nombre d'années (1966-1978), Stratford a agi comme critique de la littérature québécoise pour le Globe and Mail et il continue de rédiger des comptes rendus d'oeuvres littéraires canadiennes pour divers journaux. Il est l'auteur de divers ouvrages tels qu'une étude critique des oeuvres de Marie-Claire Blais (Stratford, 1970), ainsi qu'une autre des oeuvres de Mauriac et de Greene (Stratford, 1964), une bibliographie de tous les livres canadiens traduits (Stratford, 1977), et de nombreux articles sur la traduction et la littérature. Stratford a également traduit plusieurs oeuvres littéraires canadiennes dont les plus connues sont sans doute les deux romans de Claire Martin, Dans un gant de fer et La joue droite, l'oeuvre d'Antonine Maillet qui lui a valu le prix Goncourt, Pélagie-la-Charrette, et plus récemment les mémoires de René Lévesque. Ce bref aperçu des activités littéraires de Philip Stratford indique bien pourquoi nous nous intéressons à lui en tant qu'exemple canadien

dans une étude sur les activités de traduction, de critique et de création littéraires, même si, de façon à rendre notre travail plus exhaustif, nous allons également nous intéresser à d'autres exemples et points de vue.

Qualités que doivent posséder le traducteur et le critique littéraires

Les activités de Philip Stratford en tant que diplômé et professeur en littérature comparée, observateur informé et critique de la situation littéraire contemporaine au Canada, et plus particulièrement au Québec, semblent bien indiquer sinon une aptitude au moins un penchant pour les activités de traduction et de critique littéraires. Est-il possible de dégager à un niveau plus général ou plus universel les qualités qui sont nécessaires pour exercer ces activités?

Stratford, dans deux de ses écrits sur la traduction ("Translation as Creation" et "French-Canadian Literature in Translation"), énumère les qualités qu'il considère essentielles pour être traducteur littéraire. Tout d'abord, il faut avoir une excellente connaissance de la langue de départ et de la langue d'arrivée. En effet, cet élément est considéré indispensable par la

majorité de ceux qui connaissent ou qui s'intéressent au domaine de la traduction¹. Stratford affirme également que le traducteur littéraire doit être versé dans les deux littératures avec lesquelles il travaille. Il doit aussi avoir l'esprit critique, de bonnes capacités d'analyse, de compréhension et de jugement, et finalement savoir bien s'exprimer. La traduction, littéraire ou autre, nécessite également un grand bagage de connaissances générales.

Stratford ne traite pas en autant de détails les qualités nécessaires à la profession de critique littéraire. Il mentionne, cependant, que les critiques peuvent facilement devenir traducteurs, car l'activité de traduction dérive directement des activités et aptitudes du critique (Stratford, "Translation as Creation", p. 14). On peut donc en conclure que les qualités nécessaires pour être critique sont semblables à celles que doit posséder le bon traducteur littéraire, mis à part, peut-être, la connaissance de deux langues que seul le traducteur doit posséder.

En effet, comme dans le cas du traducteur, le critique doit avoir une excellente connaissance des langues qu'il lit et doit pouvoir bien s'exprimer. Il va de soi que le critique doit posséder de bonnes capacités

d'analyse, et finalement il doit connaître à fond les littératures qu'il étudie et posséder une culture générale très étendue. Cette dernière qualité est celle sur laquelle insistent tous ceux qui s'intéressent à l'activité de critique. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, F.O. Matthiessen considère que l'une des fonctions du critique est de situer l'oeuvre au sein de la littérature déjà existante. Cela suppose donc qu'il connaît bien cette littérature. Aryeh Newman, dans son ouvrage intitulé Mapping Translation Equivalence, affirme à plusieurs reprises que l'interprétation d'une oeuvre dépend des connaissances que possède celui qui interprète². M. F. Brightfield affirme que le critique littéraire doit avoir une connaissance étendue de la société, des diverses cultures et de la littérature (contemporaine et ancienne) et qu'il doit être au courant de ce qui a été écrit à propos des diverses oeuvres de littérature (Brightfield, 1968, p. 195). Northrop Frye, le célèbre critique canadien, affirme également que le critique doit se baser sur une vue d'ensemble de la littérature lorsqu'il effectue la critique d'une oeuvre (Frye, 1969, p. 17).

Il existe donc certaines qualités de base que possède tout bon traducteur ou critique: une bonne connaissance des langues, un don de rédaction, etc. Mais

les qualités énumérées ci-dessus s'appliquent tout autant au traducteur scientifique ou technique qu'au traducteur littéraire. Et pourtant, la traduction littéraire est suffisamment différente de la traduction scientifique ou technique que tout traducteur ne peut pas effectuer indifféremment l'une ou l'autre. La qualité supplémentaire que Stratford, à l'instar de Gide, estime nécessaire pour traduire efficacement une oeuvre littéraire, c'est que le traducteur doit ressentir une affinité spéciale pour l'oeuvre et son auteur. Si l'on en croit I.A. Richards qui est cité par H. Shaw dans son Dictionary of Literary Terms, le critique doit posséder cette même qualité: Richards affirme qu'un bon critique doit être "adept at experiencing without eccentricities, the state of mind relevant to the work of art he is judging" (Richards cité par Shaw, 1972, p. 101). Nous allons, dans les prochaines pages, tenter d'examiner ce point plus en détail et voir quels liens peuvent ou doivent s'établir entre un traducteur ou un critique et l'oeuvre sur laquelle ils se penchent.

Affinité entre le traducteur ou le critique littéraires et l'oeuvre ou l'auteur

Nous pouvons tout de suite établir un rapprochement entre le deuxième type de critique que nous avons décrit

plus haut, celui qui exerce son activité de critique par choix, et donc de façon plus libre, et le traducteur littéraire canadien. Les deux exercent leur activité par choix et par intérêt plutôt que pour la rémunération. Comme le fait remarquer Stratford dans la préface de sa bibliographie de livres traduits (Stratford, 1977, pp. ii, iii), la traduction littéraire comme profession est encore considérée aujourd'hui comme très "marginale" et seuls deux ou trois Canadiens gagnent leur vie essentiellement grâce à cette activité (p. viii). Malgré le programme lancé en 1971 par le Conseil des Arts du Canada pour encourager la traduction littéraire³, cette activité demeure très mal rémunérée aujourd'hui. Ceux qui font de la traduction littéraire le font donc en général à temps partiel et le font par goût.

Bien que Stratford n'en parle pas, on peut extrapoler et affirmer que, comme le critique littéraire du deuxième type, le traducteur littéraire est donc généralement libre dans son choix d'oeuvre puisque aucun agent extérieur ne lui dicte l'oeuvre à traduire. Les presses peuvent lui demander de traduire telle ou telle oeuvre, mais le traducteur se réserve le droit d'accepter ou de refuser. Quels sont alors les éléments qui constituent la préférence personnelle du traducteur et du critique? En général, il s'agit d'une admiration pour

l'oeuvre ou le sentiment pour le traducteur ou le critique que l'oeuvre exprime ce qu'il ressent lui-même. C'est ce qui ressort clairement, du moins en ce qui concerne le traducteur, dans un des essais de Stratford ("Translation as Creation", pp. 9, 12). Dans cet essai, Stratford énumère les éléments qui l'attirent vers une oeuvre en particulier, dans l'optique de la traduire. Ce qui le retient tout d'abord c'est la sensation du risque, de l'aventure, de ce qui est défendu et exotique. Deuxièmement, il ressent une sorte d'obligation envers son public. Le traducteur est motivé par la conviction qu'il est la personne qui est la plus capable de porter à l'attention du public une oeuvre de grande valeur. Le traducteur doit également se sentir capable et suffisamment bien préparé pour rendre justice à l'oeuvre. Mais ce n'est pas tout: ce qui nous intéresse plus particulièrement ici c'est que Stratford affirme que le traducteur doit ressentir une affinité spéciale pour l'oeuvre.

Dans le même essai ainsi que dans d'autres écrits, Stratford nous donne des explications plus précises sur ce qu'il entend par "affinité spéciale pour l'oeuvre". La traduction est un partage entre auteur et traducteur, explique-t-il dans un article intitulé "French-Canadian Literature in Translation" (p. 185). Le traducteur

doit reproduire et reconstituer le processus de création qu'a connu l'auteur. Selon Stratford, c'est cela qui les lie si intimement. La traduction constitue l'établissement d'une tension créative entre auteur et traducteur. De plus, il existe des ressemblances très marquées entre les activités exercées par l'écrivain et celles effectuées par le traducteur. Tous les deux doivent se plier aux limites que leur impose la recherche du mot juste. Tous les deux connaissent des périodes d'"aridité", des moments d'inspiration, et tous les deux doivent ressentir la découverte lorsqu'ils avancent dans l'oeuvre. Pour ce qui en est de ce dernier élément, Stratford admet que le traducteur doit souvent le produire par des moyens artificiels, parce que, après tout, qui serait assez fou pour se lancer dans la traduction d'une oeuvre qu'il n'aurait pas lue?

De la tension créative entre le traducteur et l'auteur à un rapprochement plus personnel, il n'y a qu'un pas. Nous savons que Stratford considère la traduction littéraire comme un rapprochement psychologique entre traducteur et auteur. Pour effectuer sa traduction de Pélagie-la-Charrette, Stratford a communiqué plusieurs fois avec Maillet et, selon ce dernier, c'est le fait que Maillet ait manifesté sa

confiance en lui en tant que traducteur qui lui a permis de mener son travail à bien.

Cette affinité, ce rapprochement entre traducteur et oeuvre/auteur, plusieurs autres que Stratford en ont parlé. Dans un article portant sur l'écrivain comme traducteur, H.M. Block parle de la grande affinité, à la fois personnelle et littéraire, qui existait entre Nerval et le poète allemand Heine. Nerval a traduit Heine et ce dernier était d'avis que c'était justement parce que Nerval était poète lui-même qu'il a été porté à traduire l'oeuvre d'un autre poète (Block dans Gaddis Rose, 1981, p. 119). Dans le même article, Block soutient que c'est le sentiment d'affinité personnelle envers Poe qui a poussé Baudelaire à le traduire. En effet, dans une lettre à Théophile Thoré, Baudelaire écrit:

Eh bien! On m'accuse moi, d'imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant (Baudelaire cité par Block, p. 120).

Gide lui aussi traduisait essentiellement par affinité pour un auteur et par admiration pour l'oeuvre, l'auteur, ou les deux (Blais, 1981). Certains pensent même que la qualité de la traduction dépend de

l'existence d'un lien spécial d'affinité entre traducteur et auteur. On cite souvent Roscommon qui, dans son Essay on Translated Verse, nous conseille: "... chuse an Author as you chuse a Friend: United by this Sympathetick Bond, You grow familiar, intimate and fond"⁴. En étudiant ce que divers traducteurs ont pu écrire sur leur activité, il devient apparent que le lien qu'ils établissent ou qu'ils ressentent avec une oeuvre ou son auteur constitue un élément très important dans le choix de celle-ci.

Si nous nous intéressons maintenant à l'activité de critique littéraire, pouvons-nous retrouver des liens semblables à ceux qui existent ou qui s'établissent entre le traducteur et l'oeuvre ou entre le traducteur et l'auteur? Reprenons ici, une fois de plus, l'exemple de Stratford et de Pélagie-la-Charrette, mais examinons-le, cette fois, du point de vue de Stratford comme critique. En lisant le compte rendu que fait Stratford de ce roman d'Antonine Maillet ("Masterpiece: Antonine Maillet's Epic Novel is Acadia's Huckleberry Finn"), compte rendu qui, n'oublions pas de le noter, a été rédigé avant que Stratford n'entreprenne de traduire l'oeuvre, on ressent immédiatement l'enthousiasme de Stratford pour le roman. Le compte rendu est très élogieux: "Pélagie-la-Charrette scores high on all counts", "It is funny, touching,

poetic, unique..." ("Masterpiece:...", p. 109). De plus, il est intéressant de noter que Stratford compare l'oeuvre d'Antonine Maillet au Huckleberry Finn de Mark Twain. De comparer l'oeuvre de Maillet à l'un des classiques de la littérature américaine constitue bien évidemment un compliment de la part de Stratford et illustre bien le fait que ce dernier ressent une "affinité spéciale", une admiration pour l'oeuvre puisqu'il la compare à une oeuvre écrite dans la langue qui lui est propre, soit l'anglais.

Cet exemple démontre qu'il peut également exister un lien entre un critique et une oeuvre. En effet, à titre de critique, Stratford a ressenti de l'admiration pour l'oeuvre d'Antonine Maillet et c'est probablement en partie à cause de cette admiration pour l'oeuvre qu'il a choisi d'en faire le compte rendu. Cette admiration a par la suite donné lieu, comme nous l'avons vu, à une traduction. On retrouve ce phénomène chez d'autres critiques également. Dans l'ouvrage de la collection "Que sais-je" qui traite de la critique littéraire, les auteurs affirment que c'est parfois le choix même de l'oeuvre qui constitue le jugement du critique (J.-C. Carloni et Jean-C. Filloux, 1966, p. 86).

On constate une ressemblance entre le lien traducteur/oeuvre et le lien critique/oeuvre. Le critique du deuxième type, que l'on décrit plus haut, est complètement libre dans son choix d'auteurs et de sujets. On peut donc supposer qu'il aura tendance à parler d'auteurs qu'il aime, et qui, selon lui, valent la peine de faire connaître au public. Ceci rejoint l'idée de Stratford que le traducteur est en quelque sorte motivé par le sentiment qu'il est celui qui est capable de porter à l'attention du public une oeuvre de grande valeur. Le critique est motivé par les mêmes sentiments. Stratford, par exemple, en tant que critique et traducteur, s'est toujours intéressé aux oeuvres d'écrivains contemporains du Canada français pour essayer de les faire connaître et apprécier au Canada anglais. En effet, entre 1966 et 1978, Stratford a été le critique de la littérature canadienne française pour le Globe and Mail. Parmi les comptes rendus de livres canadiens français que Stratford a longtemps écrits pour la presse anglaise, les oeuvres de Marie-Claire Blais figuraient très souvent. Sur une soixantaine d'articles qu'il a écrits entre 1966 et 1972, huit au moins portent sur ou du moins font référence à Marie-Claire Blais. Cela peut être interprété comme une marque d'admiration, voire un signe d'affinité pour cette auteur, impression qui est confirmée par le fait que Stratford a entrepris de

rédigier un livre critique sur les oeuvres de Marie-Claire Blais (Stratford, 1970).

Nos divers exemples montrent qu'il existe souvent un lien entre traducteur et oeuvre, lien qui devient parfois même plus poussé et aboutit à l'établissement d'un lien entre le traducteur et l'auteur même de l'oeuvre. Nous avons également vu comment un lien s'établit entre le critique littéraire et l'oeuvre qu'il étudie, mais, en général, étant donné la nature même de l'activité de critique qui n'en est pas une de reproduction, ce lien n'est pas aussi poussé que dans le cas du traducteur. Cependant, la nature du lien qui unit un traducteur ou un critique et l'oeuvre peut varier considérablement d'un individu à l'autre. Chez certains il s'agit d'admiration pure et simple soit pour l'auteur même, soit pour son oeuvre; chez d'autres il existe parfois un lien beaucoup plus personnel. Dans le cas de Stratford, il semblerait que le sentiment principal qui le pousse à se prononcer sur ou à traduire une oeuvre en soit un d'admiration. Stratford lui-même n'a pas écrit d'oeuvres littéraires originales; il ne s'agit donc pas pour lui d'un sentiment de communion avec les idées et les écrits d'un autre comme c'est le cas, par exemple, avec Baudelaire et Poe. Stratford reconnaît la qualité d'une oeuvre, l'admire et désire partager son expérience avec le public. Après

cette étape initiale, un lien plus étroit s'établit entre lui, l'oeuvre et son auteur dû simplement au fait que Stratford doit examiner, comprendre et assimiler l'oeuvre d'une façon très intense pour pouvoir la traduire ou la critiquer. Mais il est clair, selon ce qu'il a dit, qu'il se rapproche plus de l'oeuvre et de l'auteur quand il traduit que quand il en fait un compte rendu. En effet, comme nous l'avons indiqué brièvement ci-dessus, Stratford envisage la traduction comme un processus de création et de récréation; c'est en effectuant ce processus, comme l'a déjà fait l'auteur, que Stratford en tant que traducteur se rapproche de l'oeuvre et noue un lien avec son auteur. Stratford avoue lui-même que le critique ne pourra jamais se rapprocher du processus de création autant que le traducteur et cela explique sans doute pourquoi le critique ne se rapproche pas autant ou aussi souvent de l'oeuvre ou de l'auteur. L'activité qui consiste à faire la critique d'une oeuvre n'est pas de la même intensité que l'activité de traduction.

Nature de la traduction et de la critique littéraires

Si la traduction et la critique littéraires se rejoignent, à un certain degré du moins, au niveau des qualités requises pour les effectuer et du lien qui s'établit entre une oeuvre ou son auteur et le

traducteur ou le critique, elles se rejoignent également au niveau de leur nature et de leur rôle, comme le laissent deviner certains articles publiés récemment sous le titre The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation (Hermans, 1985). Comme Stratford ne s'étend pas sur ces aspects, quoiqu'il en parle brièvement, nous allons prendre notre point de départ dans les idées d'autres et montrer comment les idées de Stratford s'y intègrent.

Parlons d'abord et surtout de la nature de ces deux activités. Comme l'a fait remarquer Aryeh Newman, une traduction est un texte qui incorpore automatiquement la réaction du lecteur (Newman, 1980, p. 21). Or, la critique littéraire constitue, elle aussi, une réaction face à une oeuvre ou à un phénomène littéraire quelconque. André Lefevere pousse cette idée encore plus loin. Dans son article sur ce qu'il nomme les "rewrites" (réécritures) (dans Hermans, 1985, pp. 215-243), il soutient que la littérature peut être envisagée comme un système et que toutes sortes de réécritures font partie de ce système. La traduction et la critique littéraires, comme d'ailleurs l'historiographie, les anthologies, etc., constituent des formes de réécriture. Il fait remarquer que la traduction, comme forme de réécriture au sein du système littéraire, ne peut être isolée des

autres formes de réécriture. Pour illustrer ses propos il nous rappelle qu'une traduction littéraire est généralement accompagnée d'une introduction (ce qui constitue une forme de critique). Cette traduction fera ensuite l'objet d'un compte rendu, elle sera incluse dans une anthologie, etc.

En tant que parties du système littéraire qui opère dans l'environnement constitué par la culture et la société, la traduction et la critique littéraires sont assujetties aux mêmes types de contraintes. Selon Lefevre, deux genres de contraintes agissent sur le système littéraire pour s'assurer qu'il demeure conforme aux autres systèmes de la société. Tout d'abord il y a les contraintes "internes" qui sont en fait les interprètes, les critiques, les professeurs de littérature, les traducteurs. Et deuxièmement il y a les contraintes externes, soit tous les éléments qui facilitent ou rendent plus difficile la création, la lecture et la réécriture des oeuvres littéraires. Ces facteurs externes sont composés de trois éléments: l'idéologie, qui agit comme contrainte sur le choix des sujets et de la forme; le facteur économique, c'est-à-dire qu'il faut pouvoir gagner sa vie, et finalement l'acceptation au sein d'un groupe, d'une élite. Lefevre pousse son analyse du système littéraire

encore plus loin et prétend que ce dernier fonctionne avec un code qu'il appelle la "poétique". La poétique comprend deux choses: "an inventory of literary devices, genres, motifs, symbols, prototypical characters [...]" et deuxièmement, un concept sur le rôle que doit jouer la littérature dans une société (Lefevere dans Hermans, 1985, pp. 215-243). Et la poétique et les facteurs externes qui agissent sur le système littéraire constituent des contraintes agissant sur le processus de création ou de recreation littéraires. Lefevere énumère également d'autres contraintes telles que la langue, les coutumes d'une société donnée, etc. De plus, il affirme que ceux qui effectuent des activités de "réécriture" doivent se soumettre à une contrainte de plus: l'original. En fait, ce que nous dit Lefevere, c'est que toute activité de réécriture telle que la traduction ou la critique littéraires est soumise à au moins l'une de ces contraintes, sinon plusieurs ou même toutes.

Avec les idées de Lefevere, on s'écarte un peu de l'aspect concret de la comparaison entre traduction et critique littéraires. Ce dernier ne s'intéresse pas tellement à savoir si de façon concrète et pratique les deux activités sont semblables. Il remarque simplement qu'à un niveau plus abstrait, celui des concepts et des idées, les activités de traduction et de critique

littéraires occupent la même place dans le système littéraire. Mais si l'on revient à un niveau un peu plus concret, peut-on trouver une aussi grande ressemblance entre la nature de ces deux activités?

En partant de l'idée que les activités qui nous intéressent constituent toutes les deux un acte d'écriture et que toutes les deux sont des activités qui ont pour point de départ une oeuvre originale quelconque, examinons-les de façon plus méthodique. On constate d'abord que la première étape dans chacune d'elles est la lecture de l'oeuvre originale dans le but d'en dégager le message. Aryeh Newman cite Rommetveit qui dit que le "message of the utterance or text constitutes a constructive creation of both author and reader, each interacting within their own total interpersonal time-space situations" (Rommetveit cité par Newman, 1980, p. 24). Selon cette interprétation donc, le lecteur de l'oeuvre, dans notre cas le traducteur ou le critique, effectue un processus de création par rapport à l'original. La création effectuée à l'étape de la lecture a lieu parce que l'environnement du lecteur est forcément différent de celui de l'auteur, même si les deux sont contemporains l'un de l'autre, et tout lecteur quel qu'il soit effectue cette création. Ce concept rejoint celui de George Steiner qui soutient que tout

acte de lecture constitue une interprétation du texte. Le mot "interprétation" au sens vaste, nous dit Steiner, signifie l'acte d'observer quelque chose qui a été créé et qui par conséquent existe déjà, et de le recréer. Steiner nous renvoie à l'un des sens du mot "interpréter" en français, soit la façon de jouer ou d'exécuter une pièce ou une oeuvre musicale (Steiner, 1975, p. 27). Dans le cas du traducteur ou du critique, l'étape de la lecture, et par conséquent le processus de création ou de "recréation" qui en découle, acquiert une importance spéciale, car ces intervenants que sont le traducteur et le critique transmettent leur "lecture" à d'autres. Ces derniers agissent donc en quelque sorte comme intermédiaires entre l'oeuvre telle qu'ils la lisent et le public.

Stratford, lui, voit un aspect de création, non seulement au niveau de la lecture, mais dans l'activité même de traduction. Selon lui, et d'autres d'ailleurs comme Block, le traducteur littéraire compétent, comme l'écrivain, doit posséder un bon sens de l'imagination: le terme qu'emploie Stratford est "imaginative flair" ("French-Canadian Literature in Translation", p. 185). Si le traducteur littéraire a besoin d'imagination, c'est parce qu'il doit faire plus que simplement "reproduire" le texte dans une autre langue. Block soutient que c'est

justement parce que le traducteur littéraire doit posséder à la fois de l'imagination et de bonnes capacités de rédaction qu'on peut conclure que sa tâche en est une de réelle création et non de simple reproduction (Block dans Gaddis Rose, 1981, pp. 124-125). Stratford lui aussi, dans tous ses écrits sur la traduction, traite cette dernière comme une activité de création. L'un de ses articles porte même le titre de "Translation as Creation".

Pour Stratford, l'activité en est une qui est "passionnante, excitante et créatrice" ("French-Canadian Literature in Translation", p. 185). Justement dans cet article, Stratford affirme que le traducteur doit chercher en lui et dans sa propre expérience les "sources créatrices" qui lui permettront de recréer les effets du texte de départ. Ceci nous rappelle ce que nous avons dit plus haut à propos du lien qui doit s'établir entre traducteur et auteur. Il doit exister un genre de communauté ou une similarité d'expérience chez les deux pour que le traducteur puisse recréer le processus de création de l'auteur. Ce que dit Stratford c'est que la traduction littéraire n'est ni une reproduction pure et simple, ni une création de toutes pièces, mais bien une reproduction de l'activité de création. Toute création doit s'accompagner de ce que Stratford appelle la "cécité

créatrice" ou "découverte créatrice" ("Translation as Creation", p. 15). Puisque le traducteur travaille avec un texte qu'il connaît, il doit tenter de créer cet aspect de découverte par des moyens artificiels. Parmi ces moyens, Stratford mentionne qu'il faut cultiver l'oubli, se limiter au début à une lecture assez rapide du texte pour ne l'étudier à fond que lors de l'opération de traduction ou alors s'efforcer de ne pas lire au-delà du passage que l'on traduit (pp. 15-16). Stratford nous rappelle à plusieurs reprises que le traducteur est en fait et avant tout écrivain ("Romanciers et nouvellistes anglophones du Québec, 1970-1980", p. 14). Dans un de ses écrits, Stratford va même jusqu'à dire que lorsqu'il est complètement absorbé par l'activité de récréation, cela lui donne l'impression qu'il est en train de restituer le texte à son état originel ("The Anatomy of a Translation: Pélagie-la-Charrette", p. 128).

John Glassco, poète et traducteur canadien, partage l'opinion de Stratford en ce qui concerne l'aspect créateur de la traduction littéraire, du moins pour ce qui en est de la traduction de poèmes. Il soutient que le poème traduit constitue une création littéraire qui doit se justifier par ses propres mérites. L'oeuvre originale n'agit que comme inspiration pour le traducteur, qui est en fait poète (Glassco, 1972). Dans

un article qui porte en partie sur le travail de Glassco en tant que traducteur et poète ("Circle, Straight Line and Ellipse", p. 90), Stratford confie qu'il préfère de beaucoup un poème ou une oeuvre traduits où le traducteur a laissé sa marque. Dans ce même article, Stratford utilise l'ouvrage de Glassco, Poetry of French Canada in Translation, comme exemple. Il considère que les traductions recueillies dans ce livre (certaines effectuées par Glassco lui-même, les autres par d'autres traducteurs) prouvent que le traducteur n'est pas simplement un genre d'intermédiaire "invisible, insipide et inodore" ("Circle, Straight Line and Ellipse", p. 90).

Il existe un autre angle sous lequel on peut envisager la traduction littéraire comme création. Dans un article intitulé "Deux littératures à se partager", Stratford cite Northrop Frye qui affirme dans sa préface au Dialogue sur la traduction où l'on trouve le poème Le Tombeau des rois d'Anne Hébert et sa traduction par Frank Scott:

Frank Scott cristallise le tout en anglais et il est clair que sans l'incitation de l'autre langue, Anne Hébert n'aurait jamais découvert tant de signification à son propre poème. C'est en pareil cas que la traduction devient oeuvre de création, au plan de la communication, et non plus seulement un mal nécessaire ou la suppression d'une barrière (Frye cité par Stratford, "Deux littératures à se partager", p. 10).

Sans doute la communication à laquelle Frye fait allusion est celle qui s'est établie entre le poète et son traducteur, Anne Hébert et Frank Scott dans le cas en question, grâce à l'opération de traduction effectuée sur le poème. Mais de quelle création s'agit-il? Parle-t-il ici de création de sens? On se permettra ici de le supposer. En effet, Frye dit qu'Anne Hébert a découvert davantage de signification à son poème par l'intermédiaire de la traduction de Scott. Ceci rejoint donc ce que nous avons dit un peu plus haut, soit que le traducteur ajoute en quelque sorte un peu de lui-même à sa traduction, il interprète l'oeuvre en se fondant sur ses propres connaissances et expériences.

Tout cet aspect de création que Stratford et, comme nous l'avons bien vu, d'autres trouvent ou intègrent à leur activité de traduction, peut-on en trouver un équivalent dans la pratique de la critique littéraire?

D'une façon générale, on peut considérer que le critique et le traducteur doivent tous les deux se pencher sur ce que l'auteur a voulu dire et comment il s'est exprimé (Brightfield, 1968, p. 246). Cependant, dans une certaine mesure, la critique littéraire peut être envisagée encore plus comme une oeuvre de création que la traduction. En effet, comme dans le cas de la

traduction, la critique littéraire a pour point de départ une oeuvre déjà existante, mais le critique ne doit pas forcément créer quelque chose qui "ressemble" à l'original. Brightfield explique qu'une oeuvre qui incite quelqu'un à en créer une autre peut être appelée "impressionistic criticism". L'oeuvre ainsi créée constitue en quelque sorte une création (Brightfield, 1968, p. 223). Les auteurs de La critique littéraire expliquent qu'il existe un groupe de critiques qui se servent des oeuvres des autres comme "nourriture et [qui] en font la condition d'une méditation unique et valable en elle-même" (J.-C. Carloni et Jean-C. Filloux, 1966, p. 75). La notion de "création" est envisagée ici sous ses trois aspects, soit "reconstruction", "mise en valeur" et "affrontement fécond" (p. 75). Les critiques qui ont travaillé dans ce sens et qui sont examinés dans le "Que sais-je" sont Baudelaire, Thibaudet, Valéry, du Bos, Jaloux et Rivière. Les auteurs expliquent que pour Baudelaire, par exemple, la critique "n'est pas une science, mais une collaboration artistique" (p. 75). Certains des critiques cités plus haut (Valéry, du Bos, Jaloux) considèrent que le rôle du critique est de se mettre dans la peau du créateur pour retrouver l'essence de l'oeuvre. Brightfield examine également cette même idée en expliquant brièvement la théorie de Benedetto Croce. Pour juger si une oeuvre est bonne ou non, le

critique doit se mettre à la place de l'auteur et revivre le processus intégral de création (Brightfield, 1968, pp. 239-246). D'autres, par contre, (Giraudoux, Thiery, Maulnier) envisagent la critique comme la dernière étape de la création. Selon J.-C. Carloni et Jean-C. Filloux (1968, p. 85), le critique est en quelque sorte un "metteur en scène qui indique au lecteur l'esprit dans lequel il doit se placer pour pénétrer l'oeuvre". Ces derniers citent Thiery Maulnier qui affirme que "c'est en prenant conscience de son devoir de 'composition' que le critique devient, sinon Créateur lui-même, du moins participant de la Création" (Maulnier cité par J.-C. Carloni et Jean-C. Filloux, 1968, p. 86).

Comme nous le verrons au deuxième chapitre, Beckett constitue une bonne illustration de cette idée: toutes ses activités, que ce soit la critique, la mise en scène ou la traduction, tendaient vers la reproduction du processus même de création. On retrouve aussi d'autres pour lesquels la critique revêt un aspect créateur. Le génie de Sainte-Beuve, affirment Carloni et Filloux, "reste d'avoir voulu donner à la critique une dimension créatrice". Sainte-Beuve était un poète raté qui s'est donc réfugié dans la critique et qui en a fait un genre littéraire comme les autres, lui permettant de "s'exprimer tout entier". En effet, c'est Sainte-Beuve

qui créa le genre du portrait littéraire (J.-C. Carloni et Jean-C. Filloux, 1966, p. 28-30). Christopher Fry, auteur de l'ouvrage intitulé An Experience of Critics, attribue également une dimension créatrice à la critique. Dans cet ouvrage qui traite de la critique de pièces de théâtre, il affirme que la critique créatrice est celle qui prend son point de départ dans l'oeuvre même et sa représentation, non dans une norme établie d'avance ou dans une préférence personnelle. Il affirme plus loin que la véritable critique créatrice constitue "the crossing of mind with mind" (Fry, 1952, pp. 14, 32). Les propos de Fry s'appliquent à la critique du théâtre, mais on peut néanmoins en retirer l'idée que la critique revêt un aspect actif, c'est-à-dire que le critique a un rôle personnel à jouer. Il ne remplit pas tout simplement des fonctions aveuglément.

Toutefois, ce n'est pas tout le monde qui est d'accord avec cette vision des choses. René Wellek tente de dresser clairement la frontière entre la critique et la création. Selon lui, le critique n'est pas artiste et la critique n'est pas art (au sens strict et moderne du mot). Le but de l'activité de critique est la connaissance intellectuelle. "It does not create a fictional imaginative world such as the world of music or

poetry. Criticism is conceptual knowledge, or aims at such knowledge" (Wellek dans Lodge, 1972, p. 553).

Mais même si Wellek établit une distinction entre la création et la critique et même si Stratford n'a pas démontré précisément les liens entre ces deux activités, notre étude de la question nous permet d'étendre au critique littéraire l'affirmation de Stratford que le traducteur littéraire joue un rôle créateur de par sa découverte et son interprétation de l'oeuvre.

Rôle de la traduction et de la critique littéraires

Nous en venons alors à nous interroger sur le rôle que peuvent jouer la traduction et la critique littéraires, tant au niveau des individus qui effectuent ces activités qu'au niveau plus global de la société. La critique littéraire et la traduction, ainsi que leurs rôles, sont envisagés différemment par divers auteurs et traducteurs.

Stratford, lui, soutient que le traducteur littéraire a pour devoir d'encourager un groupe culturel donné à s'intéresser à une autre culture (Stratford, 1977, p. viii). Il se situe bien évidemment dans le contexte canadien et fait référence au Canada anglais et

au Canada français. Si Stratford est porté à faire ce genre de remarque, c'est qu'il doit exister entre les groupes culturels au Canada, du moins entre leurs littératures respectives, des différences qui sont dignes d'être remarquées et appréciées par le public. Cependant, ceci n'a pas, selon Stratford, toujours été le cas au Canada. Ce dernier note à plusieurs reprises ("Canada's Two Literatures; A Search for Emblems", pp. 131-133) qu'étant donné les circonstances de colonisation de notre pays, les deux littératures au Canada, la française et l'anglaise, se sont développées de façon très semblable: les deux ont connu leurs débuts comme littératures coloniales et ont développé essentiellement les mêmes thèmes, soit le rôle de la femme, la terre, la vie de village, etc. Stratford remarque que ce n'est que depuis les années 40 que l'on peut vraiment parler de deux littératures "importantes, autonomes" (pp. 131-132) au Canada français et anglais. C'est peut-être justement parce que jusqu'à très récemment les deux littératures étaient très semblables que les échanges entre les deux, que se soit culturels, critiques ou créatifs ont été, et restent encore, minimes (pp. 131-132). L'un des signes de ce manque d'échanges est le faible volume de traduction littéraire effectuée au Canada. En effet, entre 1963 et 1972, le Canada se situait entre l'Albanie et l'Iceland pour ce qui en est du nombre d'oeuvres

traduites⁵. Depuis ce temps-là, la situation s'est améliorée et le nombre de traductions littéraires d'oeuvres canadiennes a augmenté grâce au programme du Conseil des Arts qui accorde une aide financière aux traducteurs littéraires et aux éditeurs d'oeuvres littéraires traduites. Le Canada demeure néanmoins encore loin en arrière des grands pays traduisants. La Hollande, par exemple, publie seize fois le nombre de traductions publiées au Canada; pour la Suisse, ce chiffre est de sept et pour la Hongrie il est de huit (Stratford, 1977, p. ii). Et, selon Stratford, si on traduit peu d'oeuvres littéraires au Canada, on traduit encore moins d'oeuvres anglaises en français que d'oeuvres françaises en anglais (p. iii)⁶.

Stratford examine les raisons de ce déséquilibre et du manque de traduction en général. Tout d'abord, il n'existe aucune tradition de traduction littéraire au Canada, ni aucune politique visant la traduction systématique d'oeuvres littéraires. De plus, le public n'exprime pas un grand intérêt pour les oeuvres traduites. Stratford cite également le manque de bons traducteurs ainsi que le fait que les traducteurs littéraires sont très mal payés ("French-Canadian Literature in Translation", p. 182). Dans un autre écrit, Stratford mentionne le fait que les gens ont

tendance à considérer avec mépris toute oeuvre traduite, car ils l'envisagent comme produit de qualité inférieure à l'original ("Translation as Creation", p. 10). En ce qui concerne plus particulièrement le manque de traduction littéraire vers le français, Stratford pense qu'il est attribuable à une certaine xénophobie du Québec envers le reste du Canada, ainsi qu'à l'absence au Canada anglais d'une politique visant à rendre les oeuvres anglaises accessibles à la population française. Cela découle probablement du fait que la plupart des Canadiens anglais sont convaincus que tous les Canadiens français lisent l'anglais (Stratford, 1977, p. iv).

Nous l'avons dit plus haut, Stratford considère qu'un des rôles de la traduction littéraire doit être d'encourager les gens à s'intéresser à une autre culture. Or, il dit lui-même dans la préface de la bibliographie de livres traduits (1977, p. ii), qu'on ne sait pas vraiment à quel point le programme de traduction littéraire du Conseil des Arts contribue à encourager les Canadiens à s'intéresser à l'autre culture. Tout ce qu'on sait, dit-il, c'est que si le programme disparaissait, le volume de traduction retomberait très certainement à son niveau d'avant les années 60. Si donc une simple augmentation du nombre d'oeuvres traduites ne suffit pas à attirer l'attention du public, comment le

traducteur littéraire peut-il réussir dans sa tâche qui est d'éveiller l'intérêt d'un groupe culturel envers l'autre?

On voit bien que, seul, le traducteur littéraire ne peut pas espérer accomplir ce rôle. L'oeuvre traduite peut bien sûr produire un effet chez le lecteur, mais cela présuppose l'existence du lecteur. Or, c'est ici qu'une collaboration entre traducteur et critique peut être d'une grande utilité. Stratford a effectué un petit sondage pour voir comment les oeuvres littéraires traduites sont reçues par les critiques littéraires ("Deux littératures à se partager", p. 11). Un examen des premières vingt années de la revue Canadian Literature montre qu'entre 1959 et 1979, 102 traductions ont fait l'objet d'un compte rendu. Cela correspond à une moyenne d'un compte rendu par numéro jusqu'en 1975 quand ce chiffre double. Parmi les comptes rendus de traductions, un tiers sont simplement récapitulatifs, un tiers sont des critiques d'une page et le dernier tiers sont des articles plus poussés. Tout cela représente un bilan assez positif selon Stratford, mais d'autres faits sont moins encourageants: les critiques d'oeuvres traduites paraissent longtemps après la publication de la traduction et de l'original (en moyenne, quatre ans plus tard); le tiers des comptes rendus sérieux ne disent pas

qu'il s'agit d'une traduction; un autre tiers d'entre eux ne commentent pas la qualité de la traduction et finalement, le nom du traducteur ne figure pas à l'index de la revue.

En dépit de ces faits, il est clair que Stratford pense que le critique littéraire a un très grand rôle à jouer dans la diffusion d'oeuvres de l'autre culture. Il ne suffit pas qu'une oeuvre soit traduite, ni même qu'elle soit lue par un grand nombre de personnes, aspect que le critique peut encourager, mais il faut que les lecteurs de la traduction soient conscients du fait qu'il s'agit d'une traduction et il leur faut également accepter l'idée que la qualité de la traduction n'est pas nécessairement inférieure à celle de l'original, aspect que le critique peut aider à faire ressortir. Alors, et seulement alors, pourra-t-on considérer que la traduction littéraire et, par extension, le traducteur littéraire contribuent bel et bien à encourager l'intérêt et la curiosité du public envers une culture qui n'est pas la sienne.

Si on revient aux idées de Lefevere, on voit que lui aussi attribue un rôle commun aux activités de traduction et de critique littéraires. Selon lui, rappelons-le, la traduction et la critique littéraires vont de pair et

font partie intégrante du système littéraire. D'ailleurs, en tant que réécritures, les deux façonnent nos opinions ainsi que la façon dont nous envisageons la littérature, elles établissent quelles oeuvres sont dignes de l'attention d'une société donnée, elles encouragent la création de certaines idéologies et enfin elles jouent un rôle dans la manipulation des mots et des concepts, ce qui, selon Lefevere, constitue une forme de pouvoir dans une société. Les réécritures ont également pour objet de diriger l'évolution d'une littérature donnée. Les oeuvres littéraires ont une utilité et nous devons nous en servir d'une façon ou d'une autre. Lefevere soutient que la critique littéraire sert à renforcer les intérêts et les idéologies de divers groupes à divers moments de l'histoire. Selon lui, la critique littéraire ne constitue en aucune façon une interprétation objective d'une oeuvre ou d'un mouvement littéraire, mais simplement une façon d'influencer le développement de la littérature et, si l'on se permet d'extrapoler un peu, de la société en général.

Certains envisagent de façon négative le rôle de la critique littéraire. Peter Uwe Hohendahl estime que l'évolution de l'industrie du livre a transformé l'activité de critique en un exercice de

commercialisation. Selon lui, l'industrie a depuis longtemps trouvé le moyen de se passer de la critique littéraire ou de lui faire adopter ses propres objectifs. Il note également qu'il existe un écart entre les oeuvres que les critiques étudient et celles que le public lit réellement (Hohendahl, 1982, pp. 135-164). Ses propos découlent d'études portant sur l'évolution de l'industrie du livre et de la critique en Allemagne pendant les années 50 et 60.

En dépit de tout cela, Hohendahl affirme que le vrai rôle de la critique doit être d'informer et d'agir à titre de médiateur. Or, la traduction littéraire joue un rôle semblable en fournissant des informations sur une autre culture, en agissant comme médiatrice entre deux cultures, deux idéologies, deux sociétés différentes.

Conclusion

Dans ce chapitre qui prend son inspiration dans les activités et les écrits de Philip Stratford, nous avons examiné sous divers angles les liens entre les activités de traduction et de critique littéraires. Tout d'abord, il ressort de notre analyse que ces activités se ressemblent, car les qualités que doivent posséder le traducteur et le critique sont semblables. De ce premier

point en découle un autre, soit la question des liens qui s'établissent entre le traducteur ou le critique et l'oeuvre ou son auteur. Stratford et d'autres affirment que la qualité et l'existence même d'une bonne traduction littéraire dépendent de l'affinité que le traducteur ressent envers l'oeuvre et l'auteur. Pour ce qui est du critique, Stratford ne s'exprime pas de façon aussi explicite, mais ses écrits mêmes et ses choix d'oeuvres à étudier nous montrent que, dans bien des cas, il effectue également son activité de critique par affinité pour l'oeuvre ou l'auteur.

En ce qui concerne la nature de ces activités, elles sont toutes les deux, selon la théorie de Lefevere, des réécritures, et les facteurs qui les régissent sont semblables, car elles occupent toutes deux la même place dans le système littéraire. D'un point de vue plus pratique, la nature des deux activités se ressemble, car toutes deux comprennent l'étape de la lecture du texte, avec toutes les notions que cela renferme, et toutes deux peuvent être envisagées comme des activités créatrices. Stratford et d'autres lient très étroitement la traduction littéraire et la création et, bien qu'il existe des divergences d'opinion à ce sujet, certains considèrent également la critique littéraire comme une forme de création.

Au niveau du rôle que jouent ces activités, nous retrouvons, de nouveau chez Stratford, un rapprochement entre la traduction et la critique littéraires qui contribuent toutes deux à encourager l'intérêt et la curiosité du public pour une littérature et une culture données. Ces deux activités doivent en quelque sorte collaborer pour accomplir ce rôle.

Ce qui ressort de ce chapitre, c'est qu'il existe bel et bien des liens et des ressemblances entre les activités de critique et de traduction littéraires. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est qu'on découvre que toutes deux comportent un élément de "création". Il s'agit donc de deux activités du domaine littéraire qui se rapprochent du processus de création. Que pouvons-nous en déduire sur la traduction littéraire? Examinons d'abord un autre cas, celui de Samuel Beckett qui est non seulement critique et traducteur, mais également et avant tout créateur d'oeuvres originales.

NOTES

¹ Voir, par exemple, J.-R. Ladmiral qui affirme dans son livre intitulé Traduire: théorèmes pour la traduction que le "traducteur" (comme d'ailleurs l'interprète) doit disposer d'une solide connaissance de ses langues de travail" (p. 12). De même, Jean Delisle explique que le postulat qui sous-tend la méthode pédagogique qu'il expose dans L'analyse du discours comme méthode de traduction est le suivant: "la traduction de textes pragmatiques est un art de réexpression fondé sur les techniques de rédaction et sur la connaissance préalable de deux langues" (p. 16). D'autres ont également affirmé ce même principe.

² Newman cite également Max Black: "knowledge, a well-stocked mind is clearly the key to the practice of interpretation" (Black cité par Newman, 1980, p. 30).

³ Le programme du Conseil des Arts existait déjà depuis le début des années 60, mais ce n'est qu'en 1971 qu'il est devenu plus systématique.

⁴ Ce passage tiré de l'Essay on Translated Verse est cité par George Steiner dans son ouvrage After Babel et par Theo Hermans dans son article intitulé "Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation" (Roscommon cité par Hermans, 1985, p. 125).

⁵ Ces renseignements sont tirés de l'ouvrage de Stratford intitulé Bibliography of Canadian Books in Translation. Stratford tire ses chiffres des UNESCO Statistical Yearbooks des années 1969, 1971 et 1974. Entre 1963 et 1972, la moyenne de traductions publiées au Canada était de 117. Pour l'Iceland elle était de 149 et pour l'Albanie, de 97. Ces chiffres comprennent tous les genres de livres publiés, et les oeuvres littéraires ne constituent que 20 p. cent du total des oeuvres traduites au Canada.

⁶ Stratford remarque que le nombre de traductions du français à l'anglais constitue environ le double de celui des traductions de l'anglais au français.

CHAPITRE II
LA TRADUCTION, LA CRITIQUE ET LA CREATION
LITTERAIRES: SAMUEL BECKETT

Introduction

L'exemple de Stratford démontre clairement qu'il existe des liens entre les activités de critique et de traduction littéraires. Nous pouvons même affirmer que l'aspect de création constitue l'un des éléments principaux qui lie ces activités. Or, nous espérons démontrer que le cas que nous venons d'examiner dans le premier chapitre de notre étude n'est pas un cas isolé, en examinant les activités littéraires et les idées d'une grande figure de la littérature moderne, Samuel Beckett.

Certaines particularités de la situation de Beckett expliquent que nous en ayons fait le choix pour notre étude. Tout d'abord, Beckett constitue un cas fort intéressant, car il combine non seulement deux, mais trois activités littéraires: la création, la critique et la traduction. Mis à part les diverses activités de traduction que Beckett a entreprises au cours de sa vie, souvent pour gagner de l'argent, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici c'est le fait que Beckett a été le traducteur de ses propres oeuvres. Finalement, notre choix repose également sur le fait que la combinaison de langues employées par Beckett pour ses créations et

traductions était principalement le français et l'anglais. Bien que ce fait ne le rende pas davantage intéressant à étudier et que la combinaison de langues en soit une qui est d'ailleurs assez répandue, d'un point de vue purement pratique cela rend notre étude plus facile, car il s'agit là des deux langues que nous connaissons également.

Plutôt que de procéder, comme au premier chapitre, par comparaison continue, nous allons dans le cas de Beckett nous attarder sur chacune de ses activités littéraires une à une tout en dressant des parallèles et en tirant des conclusions au fur et à mesure. Beckett est bien connu pour son silence envers la presse et les critiques et a toujours refusé de se laisser interviewer ou de se prononcer sur ses propres créations. Cependant, ses écrits ont fait couler beaucoup d'encre. Certains se sont penchés sur ses oeuvres théâtrales, d'autres sur ses romans, d'autres encore sur ses écrits critiques, sa poésie ou sa vie. Même certains amis proches de Beckett ont consacré des ouvrages à cette grande figure littéraire du vingtième siècle: on pense par exemple à Ludovic Janvier, un ami proche de Beckett avec qui ce dernier a parfois travaillé en collaboration pour ses traductions. Donc, étant donné le silence de Beckett sur de nombreuses questions, ainsi que le fait que bon nombre

d'experts se sont déjà penchés sur divers aspects de sa vie et de son oeuvre, experts dont il serait ici inutile, voire présomptueux, de retracer le cheminement ou de dédoubler le travail, nous avons essentiellement fondé nos propos sur ce qui a déjà été écrit et publié sur Beckett, en retenant bien sûr les ouvrages pouvant éclairer, d'une façon ou d'une autre, la présente étude¹.

C'est en fait le bilinguisme de Beckett qui confère à ses activités littéraires leur caractère unique. Nous allons donc commencer notre étude avec un examen du bilinguisme de Beckett en nous attardant particulièrement à ses idées sur le français qui était sa langue "d'adoption" pour ainsi dire. Nous nous pencherons ensuite sur Beckett en tant qu'écrivain, soit le créateur d'oeuvres originales. Il semble approprié de commencer par l'activité pour laquelle Beckett est le mieux connu et qui, dans le fond, est celle qui lui a donné sa renommée. Si Beckett n'avait pas été créateur, nul ne s'intéresserait aujourd'hui à ses oeuvres de critique ou à ses autotraductions. Nous nous pencherons ensuite sur Beckett en tant que critique. Non seulement a-t-il été critique littéraire, à un certain moment il a d'ailleurs envisagé de gagner sa vie par l'exercice de cette activité; il a également été critique d'art. Enfin nous

examinerons Beckett le traducteur. En faisant le tour des activités littéraires de Beckett, nous espérons confirmer l'existence de liens entre la création, la traduction et la critique et, ce faisant, jeter plus de lumière sur l'activité de traduction littéraire.

Bilinguisme de Beckett

Beckett, né en 1906 à Foxrock, un faubourg de Dublin en Irlande, a écrit ses oeuvres en français aussi bien qu'en anglais, sa langue maternelle, et a traduit indifféremment vers le français et vers l'anglais. Sans nous attarder ici sur tous les détails de sa vie, nous allons nous intéresser aux éléments qui ont contribué au bilinguisme de Beckett ou qui y ont joué un rôle. Ceci nous mènera alors à examiner les raisons pour lesquelles il a choisi d'écrire une grande partie de son oeuvre en français. Finalement, nous traiterons brièvement de la langue même qu'emploie Beckett, soit son style et sa façon d'écrire en français et ce en quoi ses oeuvres écrites en français diffèrent de ses créations anglaises.

Le bilinguisme de Beckett n'est pas le résultat d'une enfance passée en pays francophone. Ses premiers contacts avec le français étaient au cours de ses études au primaire et au secondaire à Dublin. Deux professeurs

qui ont eu une influence particulière sur sa langue étaient Monsieur Le Peton qui a enseigné le français à Beckett dans une école à Dublin et qui avait un accent parisien impeccable, et une certaine Mademoiselle Tennant qui lui a enseigné à l'école Portora et qui avait un accent nord-irlandais très prononcé. Celle-ci aurait vite détruit l'influence qu'aurait exercée Monsieur Le Peton: depuis l'époque de Mademoiselle Tennant, explique Bair, le français de Beckett se caractérise donc par un accent irlandais prononcé (Bair, 1978, p. 32). Tout au long de ses études au primaire et au secondaire, Beckett ne s'est pas intéressé de façon particulière au français. Il ne s'agissait que d'un sujet obligatoire, comme tous les autres, et Beckett ne s'est pas distingué dans cette matière. Ses résultats en français tendaient même vers le médiocre (Bair, 1978, pp. 30, 32).

Après ses années comme écolier, Samuel Beckett décide de poursuivre ses études à l'université et arrête son choix sur Trinity College à Dublin. Son choix de sujet, cependant, n'est pas fixe et ce n'est qu'au cours de sa troisième année à Trinity que Beckett se trouve attiré par l'étude des langues modernes, le français et l'italien (Bair, 1978, p. 38).

Vers la fin de ses études universitaires, il effectue son premier voyage en France. Puis, en 1928, il retourne à Paris pour un mandat de deux ans comme lecteur à l'Ecole Normale Supérieure. Beckett retourne ensuite en Irlande comme professeur de français à l'université qu'il avait fréquentée comme étudiant, mais il abandonne son poste après seulement un an et retourne à Paris pour s'y installer pour de bon².

C'est pendant qu'il était étudiant à Trinity que Beckett s'est mis à écrire. Il a commencé avec de la traduction et des écrits critiques, puis peu à peu il s'est lancé dans la composition d'écrits littéraires originaux, d'abord des poèmes puis des oeuvres de plus grande envergure. Jusqu'à environ 1945, tout ce qu'écrivait Beckett était en anglais. En 1946, il écrit son premier roman en français, Mercier et Camier. Il confie alors à son ami McGreevy qu'il n'est pas sûr de son français et que l'histoire est trop anglaise (Bair, 1978, pp. 353-355). Mais il terminera ce roman qui marque le début d'une longue série d'oeuvres rédigées en français: c'est essentiellement entre 1945 et 1965 que Beckett a écrit le gros de son oeuvre, et la plupart des écrits qui datent de cette période ont d'abord été composés en français³.

Hugo Baetens Beardsmore, dans son ouvrage intitulé Bilingualism: Basic Principles (1982), explique qu'il existe plusieurs degrés ou niveaux de bilinguisme et tente de les définir:

By natural bilingual, also known as **primary bilingual** (Houston, 1972) we understand someone who has picked up two languages by force of circumstances, either in the home as a child or by moving to a community where the speaker is obliged to work with more than one language, but where no systematic instruction in two languages has been provided. The latter case is sometimes known as **secondary bilingualism**, i.e. where a second language has been added to a first language via instruction. The author Julien Green is a case in point. Although he comes very near to being an ambilingual in that he can read, write, understand and speak equally well in French and English his attempts to translate one of his own books led to failure. Thus although Julien Green represents a case of fluent and highly competent bilingualism this does not necessarily imply equal ease at handling all activities in all domains with the same facility (Baetens Beardsmore, 1982, p. 8).

La question du bilinguisme de Julien Green et de son incapacité de traduire l'une de ses propres oeuvres pourrait sans aucun doute faire naître de nombreux débats, mais là n'est pas la question qui nous préoccupe. On ne saurait classer Beckett dans l'une ou l'autre des catégories de Beardsmore, "primary bilingual" ou "secondary bilingual", car, selon les définitions, il appartiendrait aux deux: il a d'abord appris le français

comme langue seconde, à l'école puis à l'université, mais il s'est par la suite inséré dans un milieu où il était entouré par le français et où il se trouvait contraint par la force des choses à l'employer et à l'apprendre. Ce petit détour par la théorie du bilinguisme semble confirmer le fait que Beckett, qui a su rédiger en anglais et en français et traduire dans les deux sens, constitue un cas de bilinguisme plutôt rare et exceptionnel qui en vaut la peine d'être examiné. Mais, plutôt que de nous pencher trop longuement sur la question de comment Beckett en est venu à pouvoir rédiger ses oeuvres en français -- il s'agirait là d'un sujet d'étude qu'il conviendrait mieux de confier aux spécialistes du bilinguisme -- nous préférons ici examiner les raisons pour lesquelles il a choisi, à maintes reprises, de composer ses créations littéraires dans sa langue seconde.

Ces raisons n'ont jamais été clairement énoncées par Beckett car, comme nous l'avons mentionné en introduction, ce dernier a toujours refusé de parler de lui-même ouvertement ou d'expliquer ses propres oeuvres. Par conséquent, les explications qui existent concernant son emploi du français proviennent essentiellement de sources extérieures. La plupart des critiques et universitaires qui ont étudié Beckett et son oeuvre

tirent leurs idées de propos tenus par Beckett avec ses amis intimes⁴ ou extrapolent à partir des idées que Beckett a lui-même exprimées dans ses écrits critiques ou même ses oeuvres littéraires.

Deirdre Bair explique qu'en 1937 Beckett commence à écrire de la poésie en français parce qu'il considère que c'est "la forme littéraire la plus accessible pour quelqu'un qui écrit dans une langue étrangère" (Bair, 1978, p. 288). Il fait part alors à son ami McGreevy de son désir de s'exprimer directement en français plutôt que d'opérer un transfert de l'anglais. Sa conception du français semble être révélée dans l'ouvrage Dream of Fair to Middling Women, écrit en 1932 mais jamais publié, où le héros Belacqua (qui représente Beckett, car l'oeuvre est autobiographique) fait la déclaration suivante: "the French have no style, they write without style..." (Bair, 1978, p. 149). Plus tard, Beckett a répété cette même idée lorsqu'il répondit à quelqu'un qui l'interrogeait sur la raison pour laquelle il écrivait en français: "parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style" (Bair, 1978, p. 149). Cette remarque est souvent citée, car elle constitue l'une des rares explications directes données par Beckett lui-même de son bilinguisme, mais elle n'est pas vraiment prise au sérieux. En effet, Beckett se dérobaient souvent aux questions ennuyeuses --

et pour lui presque toute question était ennuyeuse ou sans intérêt -- en fournissant des réponses généralement courtes, sarcastiques et ambiguës.

Si l'on place la réponse de Beckett dans le contexte d'autres explications et observations concernant son emploi du français, elle devient immédiatement pertinente. Plutôt que de nous pencher sur les langues française et anglaise et d'effectuer une étude comparative pour voir s'il est vraiment plus facile d'écrire sans style en français qu'en anglais, ce qui a d'ailleurs déjà été fait⁵, il nous semble plus utile ici de prendre une approche plus personnelle et de nous demander ce qui aurait pu inciter Beckett à faire une telle remarque. En somme, ce qui nous intéresse ce n'est pas pourquoi il a choisi le français, ni même de savoir si le français est réellement sans style, mais plutôt pourquoi Beckett tenait à s'exprimer dans une langue qui, selon lui, était sans style.

Ecrire en français constituait un genre d'échappatoire qui permettait à Beckett de se fuir lui-même, ont suggéré Herbert Blau, le metteur en scène associé du San Francisco Actors' Workshop, et Pierre Schneider, le metteur en scène américain qui a monté la plupart des pièces de Beckett aux Etats-Unis et qui est

d'ailleurs devenu un grand ami de Beckett (Bair, 1978, p. 516). Cette idée est également reprise par d'autres tels que Pierre Mélése, qui, dans son ouvrage intitulé Beckett, cite Jean-Jacques Mayoux. Ce dernier explique l'emploi du français par Beckett par son désir de s'exiler, de s'aliéner de la vie qui est celle qu'il raconte. Malgré cela, les origines irlandaises de Beckett restent présentes partout dans ses oeuvres: "ces clochards sont encore cinglés par les bourrasques et les averses, les grands vents de la lande natale, ..." (Mayoux cité par Mélése, 1972, p. 161). Selon Mayoux, la séparation d'avec la langue, qui est un symbole "vécu", n'est que "l'analogie vécue de la condition humaine. La séparation est notre sort. Toute langue est étrangère, comme est déjà un étranger non reconnu celui qui parle en nous" (Mayoux cité par Mélése, 1972, p. 161).

Ludovic Janvier qui a été un ami et collaborateur de Beckett affirme que l'abandon de sa propre culture, par l'intermédiaire de l'abandon de sa langue et de son pays natals, constitue une force libératrice chez Beckett, ce qui lui permet alors de créer. "Il repousse les bornes de son expression et acquiert l'indépendance" (Janvier, 1966, pp. 226, 227). Il parvient ainsi à créer, processus qui est souvent très pénible pour Beckett,

comme l'est d'ailleurs la traduction de ses propres oeuvres.

Dans un article publié dans Beckett the Shape Changer (Worth, 1975), Harry Cockerham soutient que Beckett a peut-être été attiré par le français parce qu'il pouvait manier cette langue de façon d'autant plus consciente que ce n'était pas sa langue maternelle. Cela lui permettait alors de créer des personnages qui s'exprimaient de façon naturelle, tels qu'ils le font en réalité. En fait, l'un des principaux accomplissements de Beckett dans le théâtre moderne est de faire parler ses personnages de façon familière, souvent même grossière. Or, auparavant, tous les personnages du théâtre français s'exprimaient dans une langue recherchée, spécialement destinée aux lecteurs et aux auditoires. Cela nous mène à nous pencher sur la langue même employée par Beckett. De quel français s'agissait-il?

John Fletcher dans son ouvrage intitulé Samuel Beckett's Art (Fletcher, 1967, pp. 96-105) effectue une étude du français qu'utilise Beckett dans ses oeuvres. Tout d'abord, il relève la présence d'éléments qui trahissent les origines étrangères de l'écrivain: des anglicismes, une abondance de jeux de mots, quelques

tournures de phrases littéraires. Les autres caractéristiques du français employé par Beckett sont les suivantes: le ton familier, l'annulation ou la modification de ce qui vient d'être dit, la répétition de mots, généralement en fin de phrase, les aphorismes, le ton ironique, le rythme créé par la pratique de placer l'adverbe avant le verbe, etc. C'est cette langue familière, un peu anglaise, avec laquelle Beckett crée ses propres oeuvres.

Beckett créateur

Beckett est évidemment surtout connu pour ses oeuvres originales et plus particulièrement la pièce de théâtre En attendant Godot qui a bouleversé le monde du théâtre lors de sa première représentation et même longtemps après. Mais Beckett n'a pas écrit uniquement pour le théâtre. Il a écrit de la poésie et de nombreux romans. En fait, Beckett considère lui-même que ce sont ses romans qui sont ses oeuvres principales et cela l'ennuie parfois que ses pièces attirent davantage d'attention.

Ce qui nous intéresse chez Beckett créateur ce ne sont pas ses oeuvres littéraires comme telles, mais plutôt ses idées sur le concept et l'acte de création.

Dans la section qui suit nous traiterons également de la question du langage et de son rôle dans le processus de création tel qu'envisagé par Beckett bien sûr.

Hannah Case Copeland (1975) consacre un ouvrage entier à la question de création chez Beckett, soit le héros-auteur qui tente de se découvrir grâce à l'acte de création. Le chapitre intitulé "The Quest for Self Through Creation" dépeint Beckett comme un homme obsédé par la découverte de soi et dont les héros participent souvent au processus d'autodécouverte grâce à la création. Mais la quête est sans fin. Case Copeland voit donc cette quête de soi comme l'un des principaux thèmes de l'oeuvre de Beckett et conclut que ce dernier tente de se découvrir lui-même en écrivant. Si en fait c'est bien le cas, cela expliquerait peut-être, du moins en partie, la quasi-obligation que ressent Beckett de traduire lui-même toutes ses oeuvres, point sur lequel nous reviendrons un peu plus tard. En tout cas, nous avons là un indice de la raison pour laquelle Beckett voulait créer des oeuvres littéraires. Il s'agit presque d'une contrainte qu'il s'impose lui-même.

En ce qui concerne l'acte créateur comme tel, Beckett semble avoir été influencé, tôt dans son développement, par Proust. En effet, dans son ouvrage

critique intitulé simplement Proust et qui est l'ouvrage principal de critique écrit par Beckett, ce dernier aborde la question de "mémoire involontaire" (Harvey, 1970, pp. 408-414) qui est le procédé pour lequel Proust était renommé:

...the total past sensation, not its echo nor its copy, but the sensation itself, annihilating every spatial and temporal restriction, comes in a rush...

The identification of immediate with past experience, the recurrence of past action or reaction in the present, amounts to a participation between the ideal and the real, imagination and direct apprehension, symbol and substance (Beckett, 1931, pp. 54, 55).

Ce processus sert bien sûr à la création chez Proust et c'est dans ce contexte-là que Beckett en parle, mais il semble avoir lui-même une affinité particulière pour ce processus. En effet, Lawrence E. Harvey explique que Beckett conçoit l'acte créateur "in terms of fidelity to the intuition, itself a privileged experience purified of the macrocosmic dross of thought, feeling, and sensation" (Harvey, 1970, p. 418). Ce concept d'intuition rejoint celui de mémoire involontaire.

La citation de Harvey introduit un autre concept qui est primordial à la compréhension de Beckett comme créateur. Il s'agit de la dichotomie macrocosme/microcosme. Comme le montre Harvey, microcosme vs.

macrocosme constitue l'un des grands thèmes chez Beckett. Le microcosme est l'artiste lui-même et le macrocosme c'est le monde extérieur. Or, Beckett considère que le seul art qui soit légitime est celui dont le point central est le microcosme. Le lecteur ou le public d'une oeuvre d'art ne doivent pas être amenés à comparer l'oeuvre au macrocosme (Harvey, 1970, pp. 418, 419, 421). En d'autres mots, l'oeuvre d'art doit se suffire à elle-même. Ainsi, dans ses essais sur les deux peintres hollandais, Abraham et Geer Van Velde, Beckett affirme que la communication entre l'artiste et la société n'est que d'une importance secondaire. L'artiste ne doit se préoccuper que de son propre microcosme. Harvey résume les idées de Beckett à ce sujet comme suit: "The audience of the work of art is not an essential concern" (Harvey, 1970, p. 431), mais il note que l'étude complète des écrits critiques de Beckett révèle parfois des idées contradictoires.

Plutôt que de voir chez Beckett des assertions contradictoires, John Fletcher conclut qu'il s'est en fait produit une évolution dans la pensée de l'écrivain. Fletcher affirme que dans ses premiers essais critiques tels que Proust, l'opinion de Beckett semble être que l'art peut exprimer quelque chose d'important (Fletcher, 1967, p. 21), mais les thèmes et idées exprimés dans les

oeuvres littéraires ultérieures, Molloy et L'Innommable, témoignent du fait que Beckett pense que toute tentative de création est toujours vouée à l'échec et que l'artiste doit simplement tenter son possible.

Reliée à cette idée d'échec on trouve également chez Beckett le thème de la souffrance créatrice que doit subir l'artiste. De nouveau dans Proust, Beckett explique que l'artiste est différent des autres par sa capacité, voire son besoin, de remplacer la monotonie de l'existence par la souffrance (Harvey, 1970, p. 411). C'est la souffrance qui agit comme fenêtre sur le monde réel et elle est une condition principale de l'expérience artistique. Or, Beckett, nous le savons, a beaucoup souffert lors de la composition de ses oeuvres. Mais ce qui est encore plus significatif pour la présente étude, c'est que Beckett a souffert tout autant lors de la traduction de ses propres oeuvres (Bair, 1978, p. 485). N'est-ce pas là un indice du fait que la traduction littéraire s'apparente à la création ou tout du moins à la recreation et qu'elle ne constitue pas tout simplement une reproduction?

Une partie des propos de Beckett concernant la création ont été exprimés dans le contexte de la peinture, mais peuvent s'appliquer à toute création

artistique. D'autres propos, cependant, ne concernent que l'activité d'écrire. En effet, une des raisons pour lesquelles la création d'une oeuvre littéraire cause tant de souffrance à Beckett, c'est qu'il tente de créer avec des mots. Or, Harvey affirme que Beckett envisage le langage comme faisant partie du monde pratique de l'intellect. Il considère donc que le langage ne convient pas bien au domaine de l'art. Le langage, pour lui, est un "voile", un "masque" qui ne permet pas à ce qui se trouve derrière de transparaître (Harvey, 1970, pp. 433-435).

Cependant, dans une autre situation, Beckett a décrit sa façon d'écrire une pièce de théâtre de manière beaucoup plus positive. Il envisage le processus de création d'une pièce en trois volets:

First, putting himself inside the characters; then, as their creator, trying to keep a certain objective distance, while at the same time, visualizing every word and movement from the audience's viewpoint. He had to envision everything (Bair, 1978, p. 550).

Notre bref examen de Beckett le créateur ne constitue qu'un portrait à grands traits et ne laisse pas entrevoir tous les détails. Toutefois, nous savons que Beckett a sans doute été poussé à la création par un besoin d'autodécouverte. Ses propos sur Proust nous

laissent deviner qu'il s'identifie quelque peu à l'idée de "mémoire involontaire" pour créer. La dichotomie qu'il entrevoit entre le microcosme et le macrocosme nous en apprend sur la communication qu'il envisage entre l'artiste et son public. En outre, nous savons qu'il pense que toute tentative de création est vouée à l'échec et que le processus de création est lié à la souffrance. Et finalement, le langage, qui est le moyen par lequel Beckett tente de s'exprimer constitue, de par sa nature, une entrave à cette expression. Les idées et opinions de Beckett sont ou paraissent parfois contradictoires, mais les points que nous avons relevés ici fournissent l'essentiel de ce qu'il nous est nécessaire de savoir à propos de Beckett créateur.

Beckett critique

Bien sûr, Beckett est surtout connu pour ses propres créations littéraires, mais ce n'est en fait qu'après de longues années de quasi-anonymat que Beckett a atteint la renommée. Il n'a donc pas toujours gagné sa vie en tant qu'écrivain. Au début, il a travaillé comme critique littéraire, comme traducteur et comme professeur pour tenter de répondre à ses besoins financiers. C'est sur l'une de ces activités que nous allons maintenant nous pencher, celle de critique. En fait, le premier écrit

véritable de Beckett a été l'article composé en 1929 à la demande de Joyce. L'essai intitulé "Dante... Bruno. Vico.. Joyce" devait figurer dans un recueil d'articles conçu pour défendre l'ouvrage de Joyce, Work in Progress, qui devint plus tard Finnegan's Wake. En 1931, il écrivit son ouvrage critique Proust. Pendant qu'il était lecteur à l'Ecole Normale Supérieure à Paris, il a commencé à écrire de la poésie; il se considérait alors poète et critique (Bair, 1978, pp. 77, 90). C'est donc très tôt que Beckett a établi la critique comme l'une de ses activités littéraires.

A Londres en 1934, Beckett est à court d'argent et accepte d'écrire une critique d'un livre de poèmes par Thomas McGreevy. Cela lui attire l'attention de T.S. Eliot qui lui demande de faire la critique de la traduction par Leishmann des poèmes de Rilke. Durant cette période il écrit également d'autres critiques et comptes rendus en se servant parfois d'un pseudonyme. Il considère alors qu'il est capable de gagner sa vie en étant critique littéraire (Bair, 1978, pp. 180-182). Beckett a non seulement été critique littéraire, mais également critique d'art. En effet, il a écrit plusieurs essais sur les peintures des frères Van Velde et quelques autres.

Puisque Beckett a exercé l'activité de critique dans au moins deux domaines, celui de l'art et celui de la littérature, il serait intéressant de savoir quelle définition il attache au terme "critique". Nous examinerons ensuite, un peu plus loin, quel rôle il attribue à cette activité. Pour ce faire, nous nous basons en grande partie sur le livre que Lawrence E. Harvey a consacré à l'étude de Beckett, poète et critique.

Le terme français "critique" qui désigne la personne, possède en anglais deux équivalents: "critic" et "reviewer". Ces deux termes s'apparentent en gros aux concepts de critique et de compte rendu en français. Or, Beckett semble accepter davantage le "reviewer" que le "critic" comme Harvey l'indique:

Beckett often uses the term "critic" in the sense of judge, one who evaluates. He is somewhat less severe toward the "reviewer", whose task is more simply descriptive (Harvey, 1970, p. 422).

Beckett a même des idées très arrêtées sur l'activité de critique. Il estime que l'analyse d'une oeuvre d'art gâche le plaisir que l'on ressent en y étant exposé. En art, c'est "l'expérience directe" qui compte, soit l'émotion première que l'on ressent face à une oeuvre d'art. En général, Beckett associe toujours la

critique avec l'esprit, soit quelque chose où entre en jeu l'intellect, tandis qu'il allie l'art à une "expérience d'imagination" (Harvey, 1970, p. 416). Or, selon Beckett, l'intellect et l'imagination sont deux choses incompatibles. En effet, dans un compte rendu de Amaranthers par Jack Yeats, Beckett établit la distinction suivante entre l'artiste et le critique:

The chartered recountants take the thing to pieces and put it together again. They enjoy it. The artist takes it to pieces and makes a new thing, new things. He must (Beckett cité par Harvey, 1970, p. 417).

Dans la conclusion de l'article, Beckett résume ses propos avec une citation de Yeats, qui, telle que reprise par Harvey, fait ressortir encore l'opposition entre la pensée et l'imagination (Harvey, 1970, p. 417). A la dichotomie macrocosme/microcosme soulignée ci-dessus, vient donc s'en ajouter une autre, soit celle entre l'intellect et l'imagination, où Beckett associe le premier terme avec l'activité de critique et le second à la création artistique. L'impression que l'on tire de ces divers propos et de l'attitude de Beckett en général, c'est que l'activité de critique est inférieure à l'activité artistique et que la critique n'a aucun rôle à jouer dans le monde de l'art. Dans certains de ses écrits, Beckett semble même rejeter toute forme de critique. Il prétend que l'on doit "s'incliner

simplement, émerveillé" (Beckett cité par Harvey, 1970, p. 421).

Ces mêmes idées sont reprises par Beckett dans ses essais sur les frères Van Velde. Il y explique que la critique dresse une barrière entre l'oeuvre d'art et le plaisir que peut en retirer l'observateur. Selon lui, une oeuvre d'art ne doit jamais être évaluée. On ne peut la juger "bonne" ou "mauvaise" (Harvey, 1970, p. 436). En effet, rappelons que Beckett envisage l'oeuvre d'art comme un tout qui doit se suffire à soi-même, sans lien avec le "macrocosme". Harvey en conclut que toute explication causale d'une oeuvre fondée sur des éléments extrinsèques semble inacceptable aux yeux de Beckett (Harvey, 1970, p. 421). Ce dernier rejette également toute analyse biographique ou psychologique ainsi que la critique génétique. Il exclut aussi toute étude qui tente d'expliquer une oeuvre par son utilité (Harvey, 1970, p. 436).

Cependant, Beckett semble avoir une aptitude pour cette activité de critique qu'il semble parfois tant mépriser: Bair remarque que son essai portant sur le Work in Progress de Joyce démontre "his ability to manipulate language, to extract the essence of a writer's thought and to use it to elucidate a critical theory" (Bair,

1978, p. 77). D'ailleurs, le fait qu'il ait pratiqué cette activité de critique lui-même, à la fois en tant que critique littéraire et en tant que critique d'art, implique qu'il devait y voir une certaine utilité, un certain sens.

Harvey soulève cette question du rôle qu'attribue Beckett à l'activité de critique, ce qui nous ramène à la question du type de critique que Beckett envisage comme acceptable ou utile. Comme c'est le cas pour d'autres questions, Beckett exprime, d'un écrit à l'autre et d'une époque à l'autre, des opinions différentes à cet égard. Malgré les fluctuations dans la pensée de Beckett, Harvey, qui a effectué une étude complète de ses écrits du point de vue de son activité de critique, relève quand même une certaine continuité dans ses idées. Il conclut que Beckett envisage le critique comme quelqu'un qui a une fonction publique. Son utilité réside dans sa capacité d'éliminer les obstacles qui entravent l'appréciation d'une oeuvre d'art. "His position would seem to lie somewhere between that of a popularizer and John the Baptist preparing the way" (Harvey, 1970, p. 422).

Puisque c'est "l'expérience directe", la saisie de l'oeuvre par son public qui compte, Beckett admet qu'il

peut exister un certain type de critique qui mettrait au jour "the correlation between the image and the reaction" (Harvey, 1970, p. 441). Ce qui reste après que Beckett a rejeté tant de formes de critique, affirme Harvey, c'est une critique "which can encompass both the subjective response [to a work] and its stylistic occasion -- as well as their interrelation" (Harvey, 1970, p. 439). A propos des écrits de Beckett portant sur les tableaux des Van Velde, Harvey écrit:

[They are] a rendering that is more an evocation through images than an analytical description. The need to impart one's living impression without resorting to the cerebral dissection that kills, a need which for Beckett is imperious, leads to criticism that is re-creation. It is not at all surprising that such a critic should have moved on from re-creation to creation (Harvey, 1970, pp. 439-440).

Harvey cite un passage de critique par Beckett qui illustre ses propos:

Que dire de ces plans qui glissent, ces contours qui vibrent, ces corps comme taillés dans la brume, ces équilibres qu'un rien doit rompre, qui se rompent et se reforment à mesure qu'on regarde? Comment parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent? De cette stase grouillante? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre?

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège (Beckett cité par Harvey, 1970, p. 439).

Beckett traducteur

Comme figure littéraire, Beckett est surtout connu pour ses propres créations. Mais au fur et à mesure que ses oeuvres acquéraient de l'importance, les critiques et les lettrés se sont penchés davantage sur ses écrits moins connus, ses oeuvres de critique, pour tenter d'en savoir plus sur un homme très renfermé et parfois même énigmatique. Il existe une troisième facette du travail de Beckett à laquelle relativement peu d'attention a été portée⁶. Il s'agit des traductions. Certes, tous les ouvrages qui portent sur Beckett et son oeuvre mentionnent qu'il a effectué la traduction de ses propres oeuvres, mais la plupart n'explorent pas la question plus en détail.

Or, nous estimons que les traductions de Beckett constituent l'une des composantes primordiales de son oeuvre. En effet, le volume des traductions effectuées par Beckett, que ce soit de ses propres oeuvres ou des oeuvres des autres, dépasse de façon considérable l'ensemble de ses écrits critiques. Nous allons donc, dans cette section finale, examiner Samuel Beckett le traducteur pour tenter d'établir le lien entre la traduction et les activités de création et de critique.

Dans le cas de Beckett, on ne peut examiner toutes ses traductions dans leur ensemble: il nous faut distinguer entre les traductions qu'il a faites des oeuvres des autres et les traductions de ses propres oeuvres. Dans les deux cas, les motifs et les méthodes diffèrent. Nous allons donc nous pencher sur le pourquoi et le comment de l'activité de traduction de Beckett, tout en gardant à l'esprit la distinction que nous venons de soulever.

Beckett a effectué sa toute première traduction lorsqu'il était encore étudiant à Trinity College à Dublin, avant d'écrire des oeuvres originales. Il a traduit Le Bateau ivre de Rimbaud: la traduction a été perdue, puis retrouvée et publiée sous le titre Drunken Boat⁷. Deirdre Bair explique que cette traduction constituait davantage un exercice scolaire et non une activité créatrice (Bair, 1977, pp. 54, 649). Mais c'est sans doute un exercice qui a plu à Beckett, car un peu plus tard, quand il était professeur à Trinity, il a décidé de continuer à traduire des poèmes du français à l'anglais. Il croyait fermement qu'il existait un besoin pour une traduction anglaise des Illuminations de Rimbaud et qu'une bonne traduction de ce poème constituait un élément nécessaire à sa compréhension (Bair, 1977, p. 117).

De plus, Beckett estimait qu'il pouvait maintenir son nom à l'esprit de la communauté littéraire parisienne en effectuant des traductions pour les petites revues parisiennes. Il finit par abandonner nombreuses de ces traductions comme par exemple celle d'Anabase de St. John Perse et celle de Barbare de Rimbaud (Bair, 1977, pp. 117, 118).

En 1932, de retour à Paris après avoir coupé court à son mandat comme professeur à Trinity, Beckett continue de rechercher des travaux et contrats de traduction pour satisfaire à ses besoins financiers. Il fait appel à Edward Titus, le rédacteur en chef de la revue littéraire This Quarter, qui lui donne à traduire vingt et un poèmes par des poètes surréalistes français pour publication dans un numéro spécial de la revue. C'est alors que Beckett vend à Titus sa traduction du Bateau ivre de Rimbaud (Bair, 1977, pp. 142, 661).

En 1936, la firme allemande Rohwalt invite Beckett à traduire les poèmes de Joachim Ringlitz en anglais. Beckett aimerait bien toucher l'argent qu'une telle tâche lui rapporterait, mais il considère Ringlitz comme un poète de deuxième ordre avec lequel il ne veut pas gaspiller son temps (Bair, 1977, p. 231). Beckett semble avoir considéré la traduction des œuvres des

autres essentiellement ~~comme~~ un moyen de gagner de l'argent. Ceci était le cas également pour son travail comme critique littéraire. Mais bien que son besoin d'argent ait été parfois très pressant, Beckett n'a jamais accepté un travail qui aurait pu compromettre sa réputation, ses principes ou ses opinions. Un autre exemple illustre bien ce point.

En 1938, Jack Kahane demande à Beckett d'entreprendre la première traduction anglaise de l'oeuvre du Marquis de Sade intitulée Les cent vingt jours de Sodom. A l'époque, Beckett avait besoin d'argent, mais il refusa l'offre de Kahane, car il ne voulait pas être connu comme le traducteur de "saletés" mais plutôt à titre d'auteur lui-même:

It was a difficult decision [...]. But as with every other decision affecting his career he had made thus far and would make in the future, he simply could not take the route of financial expediency but had to satisfy his artistic integrity before all else (Bair, 1977, p. 283).

Néanmoins, son besoin d'argent continue longtemps à le pousser à accepter de traduire les oeuvres des autres: en 1947, il commence à traduire des articles de l'anglais au français pour la revue Reader's Digest. Entre 1948 et 1953, il a traduit quelque chose pour presque chaque numéro de Transition. Pendant cette période il a

également aidé plusieurs écrivains à se traduire eux-mêmes ou à s'exprimer directement en anglais (Bair, 1977, pp. 360, 391). Autour de 1949, Beckett, à qui l'UNESCO offre une commission pour traduire des essais et poèmes en anglais destinés à être publiés dans un ouvrage commémorant la naissance de Goethe, accepte même de traduire de l'espagnol, langue dont il n'avait qu'une connaissance très restreinte, et de travailler en collaboration avec d'autres à qui il fait appel.

Si le besoin financier motivait principalement Beckett à traduire des textes ou oeuvres littéraires écrits par d'autres, les raisons qui l'ont poussé à se traduire lui-même ne sont pas tout à fait semblables.

Harry Cockerham, dans un article intitulé "Bilingual Playwright" (dans Worth, 1975, pp. 141-159), fait remarquer que personne n'a vraiment examiné la raison pour laquelle Beckett choisit d'écrire chacune de ses oeuvres dans deux langues. Selon Bair, Beckett aurait été conseillé par Alfred Péron, un Français avec lequel il s'était lié d'amitié dès son premier séjour à Paris et qui avait passé deux ans à Trinity, de traduire un certain nombre de ses propres poèmes en français de façon à s'établir comme figure littéraire en France. Péron avait d'ailleurs déjà traduit lui-même The Alba, un poème

de Beckett tiré du recueil Echo's Bones (Bair, 1977, p. 288)⁸. Mais, d'après Cockerham, la décision de Beckett de traduire ses propres oeuvres ne peut être simplement attribuée au fait que l'auteur atteignait ainsi un public beaucoup plus étendu.

Il existe probablement plusieurs raisons pour lesquelles Beckett s'exprimait dans deux langues plutôt qu'une seule, dont certaines ressortent plus clairement si l'on examine sa façon de traduire. C'est ce que nous allons faire maintenant, et pour nous faciliter la tâche, nous avons divisé la section en deux parties: tout d'abord, comment Beckett procédait-il pour traduire les oeuvres des autres, et deuxièmement, comment effectuait-il la traduction de ses propres oeuvres?

Pour la traduction des oeuvres des autres, Beckett cherche souvent des collaborateurs. C'est le cas, par exemple, de la traduction en français d'Anna Livia Plurabelle, une section de Work in Progress⁹ de Joyce, que celui-ci a demandé à Beckett de traduire en 1929, pendant qu'il était lecteur à l'Ecole Normale Supérieure à Paris. Incertain de sa compétence en français, Beckett demande à Alfred Péron de l'aider. Le texte de Joyce était très difficile à traduire et nécessitait même la "creation of a new form of the French language" (Bair,

1977, p. 112). Or, à la demande de Joyce, la traduction a plus tard été complètement remaniée et révisée par Philippe Soupault, Paul Léon et Eugène Jolas, des figures littéraires et amis de Joyce. Le manuscrit de la traduction effectuée par Beckett et Péron a plus tard été perdu.

Beckett travailla également en collaboration dans le cadre d'un contrat qu'il obtint de l'UNESCO en 1949. Pour ce travail il devait traduire en anglais et préparer des textes pour une anthologie commémorant la naissance de Goethe. Il révisait et traduisait, même à partir de l'espagnol, langue qu'il connaissait à peine. Il produisait une première version en se servant du dictionnaire, puis il faisait appel à des amis ou à des connaissances qui maîtrisaient l'espagnol à fond tels qu'Octavio Paz et Gerald Brenan (Bair, 1978, p. 398).

En 1950, un ami a également aidé Beckett avec un autre contrat de l'UNESCO pour la traduction de cent poèmes écrits par des poètes mexicains. Beckett avait besoin d'argent, il accepta donc le contrat et demanda à un ami de l'aider. Cet ami lui fournissait des traductions rapides et littérales que Beckett passa alors un mois à raffiner. Bair ajoute: "and as he managed to

do with all his translations of poetry, making them uniquely his own" (Bair, 1977, p. 409).

Les exemples qui précèdent démontrent qu'il existe au moins deux raisons pour lesquelles Beckett se cherche des collaborateurs: son manque de maîtrise de la langue de départ, comme dans le cas de textes espagnols, et son incertitude quant à sa compétence dans la langue d'arrivée, comme dans le cas de ses premières traductions vers le français. Ce manque de confiance dans sa compétence en français a déjà été illustré par l'exemple de la traduction d'Anna Livia Plurabelle pour laquelle Beckett a travaillé en collaboration avec un Français. Comme nous allons le voir plus loin, on retrouve également ce manque de confiance de Beckett dans ses premières tentatives de création et d'autotraduction en français.

Quoique Beckett travaille le plus souvent seul à la traduction de ses propres oeuvres, dans certains cas il a été porté ou même encouragé, pour diverses raisons, à les traduire en collaboration avec quelqu'un. C'est ce qu'il fait, par exemple, quand il commence, autour de 1938, à traduire en français son roman Murphy, qu'il avait écrit en anglais et publié le 7 mai 1938.

Ce roman marque en quelque sorte le début de la carrière littéraire de Beckett. Ne le précèdent en effet que deux ouvrages importants de création littéraire: un ouvrage autobiographique intitulé Dream of Fair to Middling Women qui n'a jamais été publié, et More Pricks than Kicks, une collection de nouvelles¹⁰. Ces deux ouvrages, comme d'ailleurs Murphy, ont été écrits en anglais, et ce n'est qu'en 1946 que Beckett rédige son premier roman directement en français: Mercier et Camier. Même en 1946, Beckett ne se sentait pas suffisamment à l'aise en français et confia à un ami qu'il trouvait que l'histoire était "trop anglaise" (Bair, 1977, pp. 353-355). Il est donc évident qu'en 1938, quand Beckett se mit à traduire son propre roman Murphy vers le français, il sentait le besoin d'aide pour accomplir ce travail. Au début, Beckett travaillait en collaboration avec Alfred Péron, mais ils trouvaient la tâche trop difficile. Ce n'est que plus tard, après la guerre, que Beckett finit la traduction en s'y mettant seul. Mais il n'était pas satisfait du résultat comme il l'indique en mai 1947: "Murphy in French is due this month from Bordas, my own translation and not a very good one" (Bair, 1977, p. 359).

Si on peut reprocher à Beckett d'avoir accepté de faire des traductions pour lesquelles il n'avait pas

toutes les compétences voulues, ce qui est contraire au code de déontologie des traducteurs, il reste néanmoins qu'il prend la traduction très au sérieux: Harry Cockerham décrit Beckett comme un traducteur très minutieux qui envisage la traduction comme une tâche très exigeante (Cockerham dans Worth, 1975, p. 144). Ceci s'applique à toutes les situations de traduction, qu'il s'agisse de la traduction de ses propres oeuvres ou de celles des autres, non seulement quand il travaille seul, mais aussi quand il travaille en collaboration.

Son souci du détail et de l'exactitude est bien illustré dans le cas d'un autre travail de collaboration: la traduction de La Fin. Richard Seaver avait offert ses services à Beckett pour cette traduction vers l'anglais, mais il trouvait la tâche très pénible. Bair explique que Beckett est difficile à traduire, car son français est simple et ses oeuvres sont de nature très personnelle, ce qui les rend difficiles à rendre en anglais. Beckett et Seaver ont donc travaillé ensemble sur la traduction de La Fin et les rencontres entre les deux étaient nombreuses. De la traduction, Seaver a dit:

Every word, every phrase, was gone over with meticulous care. Sam is the most polite as well as the nicest of men, so that wherever a word had to be changed, he prefaced it with how much he liked what I had done, "but..." or else he would say of his own French, "That's impossible, it can't be translated," as

if what he had written wasn't any good, as if he were "putting down" his own original. What we ended up with was not a translation but a complete redoing of the original. And yet, even though it was completely different, he was totally faithful to the French. It was a completely new creation. I could not have taken the liberties he did. I had originally approached translating for him as a service, and the only real benefit was that I hurried him up. Otherwise he would have agonized over it (Bair, 1977, p. 438).

Le souci de la perfection que révèlent ces propos découle en grande partie du fait que Beckett considère que la traduction doit créer une nouvelle oeuvre dans la langue d'arrivée. Son désir de créer une nouvelle oeuvre par la traduction a été clairement indiqué par Patrick Bowles qui a offert ses services à Beckett pour la traduction du roman Molloy, rédigé en français entre septembre 1947 et janvier 1948. Beckett a demandé au traducteur de lui fournir une première version complète qu'il entreprendrait alors de réviser. Plusieurs années plus tard, Bowles déclarait:

From the outset he stressed that it shouldn't be merely "translated"; we should write a new book in the new language. For with the transposition of speech occurs a transposition of thought, and even at times, of action. "You wouldn't say that in English, you'd say something else" (Bair, 1977, p. 439).

En travaillant en collaboration avec d'autres traducteurs, comme dans le cas de La Fin et de Molloy, Beckett se rendit compte que cela nécessitait autant de travail que s'il traduisait seul. Le travail en collaboration lui créait beaucoup d'ennuis, car sa politesse l'empêchait de critiquer le travail d'un autre et son souci de la perfection l'incitait en même temps à vouloir contrôler complètement la traduction de ses textes. Finalement il décida que les problèmes supplémentaires occasionnés par la "confrontation with another creative ego was something he could spare himself, and from that point on, he did his own translation" (Bair, 1977, p. 439). Quoique plus tard, en 1966, il renversât sa décision, il a traduit seul la plupart de ses oeuvres entre 1953 et 1966. L'unique exception était la pièce All That Fall traduite en 1957 par Robert Pinget en collaboration avec Beckett.

Par suite aux pressions faites par Jerome Lindon, l'éditeur de Beckett aux Editions de Minuit, qui ne voulait pas que Beckett passe son temps à l'autotraduction parce qu'il estimait que cela causait trop d'anxiété à Beckett et que ça lui demandait trop de temps, Beckett avait accepté l'idée que Pinget traduise son oeuvre et pensait en fait qu'il avait peut-être découvert en lui le collaborateur et traducteur qu'il

désespérait de trouver. Beckett accepta la traduction de Pinget presque telle quelle en n'y apportant que quelques modifications mineures.

En 1966, Beckett accepta une fois de plus de se laisser traduire par quelqu'un d'autre, grâce surtout à l'insistance de son éditeur, Lindon: cette fois, il s'agissait du roman Watt qu'il avait écrit en anglais en 1943 pendant qu'il se cachait dans la communauté rurale de Roussillon en France. La traduction fut confiée à Agnès et Ludovic Janvier et Beckett n'y apporta que des changements mineurs. Certains critiques prétendent que leur traduction n'est pas aussi bonne que celles effectuées par Beckett lui-même. Selon Bair, Ludovic Janvier était très persuasif et aurait peut-être "intimidated the normally demanding Beckett" (Bair, 1977, p. 594), bien connu pour son souci de la perfection.

Beckett n'était pas seulement très méticuleux pour les traductions françaises ou anglaises, il l'était également pour les traductions de ses oeuvres dans d'autres langues. En effet, quand Molloy a été traduit en italien, Beckett, qui connaissait bien cette langue, a soigneusement révisé la traduction jusqu'à ce que chaque mot lui convienne (Bair, 1977, p. 478). Bair mentionne

également que Beckett a travaillé avec le traducteur allemand de la pièce En attendant Godot.

L'exposé qui précède laisse peut-être l'impression que Beckett a beaucoup traduit en collaboration avec d'autres, mais ceci n'est pas tout à fait le cas. En fait, Beckett a traduit la majeure partie de ses propres oeuvres seul, allant ainsi à l'encontre des vœux de son éditeur. Et pourtant, selon Bair, Beckett aurait préféré laisser la traduction de ses oeuvres à d'autres, car l'autotraduction le fatigue énormément. Pourquoi donc persistait-il à se traduire ou à réviser avec soin les traductions faites par d'autres?

Pour Beckett, chaque oeuvre représente un processus de création très pénible. Ses oeuvres sont très personnelles et reflètent une vision très personnelle du monde. Or, quoique Beckett soit très silencieux envers le monde extérieur, les quelques renseignements que l'on peut tirer de ses lettres ou conversations privées pointent tous au fait que pour Beckett la traduction constitue une sorte de création ou du moins de récréation, qui lui fait revivre toutes les émotions que suscite la création originale.

Cela rappelle le concept de "mémoire involontaire" dont Beckett semblait tant épris lors de la rédaction de son oeuvre critique portant sur Proust. La mémoire involontaire est un processus par lequel le passé vient se mêler au présent par l'intermédiaire de sensations. L'expérience n'est pas simplement reflétée ou copiée dans le présent, mais réellement revécue (Harvey, 1970, pp. 408-414). Voilà ce que ressent Beckett lorsqu'il traduit l'une de ses propres oeuvres et voilà ce qui fait qu'il était incapable de laisser la traduction de ses oeuvres à d'autres, et même quand il était forcé de le faire, il semblait vouloir contrôler complètement la traduction. Certains critiques et observateurs ont fait remarquer que cela découle peut-être de la nature très personnelle de ses oeuvres dont certaines sont même de nature autobiographique. Cette attitude protectrice envers ses oeuvres se retrouve également au niveau de la mise en scène de ses pièces de théâtre. Beckett a participé de près à la mise en scène de bon nombre de ses propres pièces dans plusieurs pays. Bair décrit Beckett tel qu'il était au début des années 60:

Alan Simpson [l'un des metteurs en scène avec lequel Beckett a travaillé] described Beckett's single-minded determination to control his productions by comparing him with Brendan Behan: "Both men do what they want, when they want, how they want... Beckett conceals it under charm" (Bair, 1977, pp. 568, 569).

Beckett a même confié à l'un des metteurs en scène de ses pièces que s'il ne pouvait pas surveiller et contrôler la mise en scène, alors il ne voulait pas même en connaître les moindres détails.

Qu'il s'agisse de la traduction dans une autre langue ou de la traduction sur scène de ses oeuvres théâtrales, Beckett a toujours conservé une vision très personnelle de ses oeuvres qu'il n'osait pas laisser à d'autres le soin de communiquer au public.

Conclusion

En conclusion, il est important de réaffirmer que Beckett constitue un cas unique de figure littéraire. Tout d'abord, son bilinguisme est intéressant, car Beckett s'en est servi activement, pour ainsi dire, tout au long de sa carrière littéraire. Son choix du français (qui n'était pas sa langue maternelle) comme langue principale d'expression a intéressé et intrigué bon nombre de personnes. Il semblerait que Beckett ait choisi cette langue parce qu'elle constituait pour lui une sorte d'échappatoire. Il a voulu créer une certaine distance entre lui et les histoires qu'il raconte qui sont, dans le fond, très personnelles.

Le besoin de Beckett de créer est lié à un besoin d'autodécouverte. De plus, il considère que le créateur ne doit pas se soucier du macrocosme, soit du monde qui l'entoure, mais uniquement du microcosme, de lui-même. Vient s'ajouter à ces idées, le fait que la création est un processus qui engendre la souffrance chez le créateur, et si ce dernier est écrivain, il ressent encore plus de difficulté, car, selon Beckett, les mots mêmes constituent une entrave à l'expression.

Beckett est bien sûr connu essentiellement pour ses oeuvres originales, mais il a également exercé d'autres activités dans le domaine littéraire, notamment la critique. Selon Harvey qui a effectué une étude approfondie de Beckett le critique, le rôle qu'attribue ce dernier à cette activité est de préparer et d'aider le public à apprécier une oeuvre. Selon Beckett, la critique et l'art sont fondamentalement incompatibles, car celle-là relève du domaine de l'intellect tandis que celle-ci tend vers l'imagination. Beckett rejette donc l'idée d'une critique explicative ou évaluative, ce qui fait dire à Harvey que la critique qu'effectue Beckett tend plutôt vers la "recréation".

Mis à part la critique, Beckett a également été traducteur, à la fois de ses propres oeuvres et de celles

des autres. Ces dernières il effectuait essentiellement par besoin financier ainsi que par conviction que la traduction permet de mieux comprendre une oeuvre. Ce qui ressort de ses autotraductions, qu'elles aient été effectuées par Beckett seul ou en collaboration avec d'autres, c'est que la traduction littéraire constitue une nouvelle création de l'oeuvre. En effet, l'autotraduction crée en lui les mêmes sentiments de souffrance que la création d'oeuvres originales. Cet attachement très personnel à ses oeuvres explique le fait qu'il avait beaucoup de difficulté à en confier la traduction à d'autres.

On voit donc que chez Beckett, c'est l'aspect "création" qui semble constituer le lien entre ses diverses activités du domaine littéraire. Et la critique et la traduction constituent en quelque sorte une création ou une recreation artistique.

Comment ces découvertes se rattachent-elles à ce qui a été dit au premier chapitre et que pouvons-nous en conclure en ce qui concerne la traduction littéraire? C'est ce que nous allons examiner dans un dernier chapitre qui constituera en même temps la conclusion du présent travail.

NOTES

¹ Parmi les ouvrages qui nous ont été les plus utiles, mentionnons la biographie volumineuse de Deirdre Bair. Cette dernière fait usage de façon exhaustive de la correspondance entre Beckett et certains de ses amis et collaborateurs, notamment Thomas McGreevy. En ce qui concerne les écrits critiques de Beckett, nous nous sommes basée essentiellement sur l'ouvrage de Lawrence E. Harvey, Samuel Beckett: Poet and Critic, qui examine à fond tous les écrits critiques de Beckett. Voir également dans la bibliographie la liste des autres ouvrages consultés portant sur Beckett.

² Pour les détails biographiques, nous nous basons essentiellement sur l'oeuvre de Deirdre Bair. Nous ne fournissons que quelques renseignements utiles et pertinents pour notre étude et ne prétendons en rien reprendre ou contester le travail très approfondi entrepris par Bair.

³ Figure en annexe la liste des traductions de Beckett divisée en sections: traductions de ses propres oeuvres vers le français (avec et sans collaborateurs) et traductions de ses propres oeuvres vers l'anglais (avec et sans collaborateurs).

⁴ Deirdre Bair, par exemple, a pu obtenir toute la correspondance qu'ont échangée Beckett et son grand ami Thomas McGreevy.

⁵ Vinay et Darbelnet ont consacré un ouvrage entier à l'étude comparative du français et de l'anglais. De plus, Ekundayo Simpson, dans son étude sur le bilinguisme de Beckett, reprend cette remarque concernant le style et en fait une analyse du point de vue des découvertes de Vinay et Darbelnet.

⁶ Une exception: la thèse d'Ekundayo Simpson, plus tard modifiée et publiée sous l'égide du Centre international de recherche sur le bilinguisme (Québec). (Les deux ouvrages figurent dans la bibliographie.)

⁷ Drunken Boat, ed. by James Knowlson and Felix Leakey, Reading, England, Whiteknights Press, 1976.

⁸ Bair tire ces faits de la correspondance entre Beckett et McGreevy: une lettre datée du 3 avril 1938.

⁹ Work in Progress devint plus tard Finnegan's Wake.

¹⁰ Dream of Fair to Middling Women a été écrit en 1932 (Bair, 1977, p. 145) et More Pricks than Kicks a été publié en 1934 (Bair, 1977, pp. 176, 180).

CONCLUSION

Nous avons, dans le corps de l'étude, examiné séparément deux figures du monde littéraire pour voir s'il existe des liens entre les différentes activités littéraires qu'ils exercent. Nous avons procédé différemment pour chacun des cas étudiés, car les paramètres mêmes de la situation de chacun sont différents. Dans le cas de Philip Stratford, nous avons essentiellement comparé deux activités, soit la critique et la traduction. Stratford n'est pas lui-même écrivain; nous ne pouvions donc, dans son cas, mener l'étude sur trois fronts, mais au cours de l'étude, des liens sont apparus entre les deux activités mentionnées ci-dessus et l'activité de création littéraire telle qu'il l'envisage. Chez Beckett, par contre, après avoir décrit à grands traits les aspects de son bilinguisme, nous avons fait porter notre étude sur trois activités, soit la création, la critique et la traduction. En étudiant les cas de Philip Stratford et de Samuel Beckett, nous avons fait ressortir chez chacun d'eux divers liens entre les activités de critique, de traduction et de création littéraires.

Une telle étude nous permet de tirer certaines conclusions, ou du moins d'avancer certaines idées, à la fois sur un plan général et au niveau de la traduction en particulier. Nous allons donc dresser un court résumé

des points soulevés dans la thèse pour voir à quelle conclusion cela peut nous mener. Pour résumer nos propos, nous allons maintenant procéder par comparaison directe entre les deux personnes étudiées. Pour chaque point soulevé, nous allons donc voir en quoi les idées et pratiques de l'un se rapprochent de celles de l'autre.

Le premier point de ressemblance concerne leur attitude en tant que traducteur ou critique envers l'oeuvre ou l'auteur traité. En examinant dans le chapitre sur Stratford les qualités qui sont nécessaires pour être traducteur ou critique littéraires on a vu que ce dernier considère que l'affinité entre le traducteur ou le critique et l'oeuvre ou son auteur est très importante. C'est cette affinité qui, au premier stade, attire le traducteur ou le critique vers l'oeuvre, et c'est encore elle qui, au moment où le traducteur ou le critique effectuent leur activité, permet à ces derniers de produire un écrit authentique et réussi.

Beckett n'a pas traité de façon aussi directe de l'idée d'affinité, mais on retrouve néanmoins ce concept chez lui. En effet, à titre de critique et de traducteur, Beckett a souvent travaillé sur des oeuvres pour lesquelles il ressentait de l'admiration (Joyce, Proust, Goethe, etc.). Il a même refusé certains

contrats de traduction, car il ne ressentait rien de positif envers l'oeuvre. De plus, on sait que Beckett a lui-même traduit la plupart de ses propres oeuvres. Or l'autotraduction n'est-elle pas l'instance suprême de l'affinité entre traducteur et auteur? Par ailleurs, pour les quelques oeuvres pour lesquelles Beckett a travaillé avec des collaborateurs, ceux-ci étaient pour la plupart de bons amis.

Beckett le critique considère également que l'admiration pour l'oeuvre est un facteur important, voire même la seule attitude valable que puisse adopter un critique envers une oeuvre. Rappelons ses propos selon lesquels le critique doit "s'incliner simplement, émerveillé" (Beckett cité par Harvey, 1970, p. 421).

Enfin, nous avons vu que pour Beckett l'acte créateur constitue en quelque sorte une autodécouverte, que pour lui c'est le microcosme, soit le créateur même et son monde, qui sont importants dans l'acte créateur, et qu'il considère que le processus de création entraîne beaucoup de souffrance.

Ces propos et attitudes de Beckett nous permettent donc de conclure que pour quelqu'un qui envisage la création comme un acte si personnel, si douloureux et si

intimement lié à l'expérience propre du créateur, l'affinité entre le critique ou le traducteur et l'oeuvre ou son auteur doit revêtir une certaine importance. On retrouve donc chez Stratford et Beckett, que ce soit exprimé de façon explicite ou plutôt manifesté en pratique, c'est-à-dire de façon implicite, l'importance de l'existence d'un sentiment d'affinité entre le traducteur ou le critique et l'oeuvre ou son auteur.

L'autre point commun principal entre les deux cas étudiés est le fait qu'il semble se dégager, chez Stratford et chez Beckett, un lien très net entre les activités de traduction et de critique littéraires et l'acte même de création. Stratford ne traite pas des liens entre critique et création, mais il a, dans plusieurs écrits, beaucoup insisté sur l'aspect créateur de la traduction littéraire. Stratford explique même comment il procède pour créer en lui un sentiment de découverte lorsqu'il traduit une oeuvre, car c'est cet élément de découverte qui est essentiel au processus de "recréation".

Beckett ne s'est guère prononcé sur de telles questions, mais on peut néanmoins tirer certaines conclusions à partir de ce que l'on sait. Harvey, qui s'est penché sur Beckett le critique, affirme que la

critique de Beckett tend dans bien des cas vers la création même. Il donne des exemples de critiques d'art et de littérature écrites par Beckett qui constituent en elles-mêmes des écrits littéraires. Aussi, en ce qui concerne la traduction littéraire et la création, on sait, grâce surtout à ceux qui ont travaillé avec Beckett à l'une ou l'autre traduction, que ce dernier tentait en fait de "créer de nouveau" dans l'autre langue. Le temps et l'effort que cela lui en coûtait de traduire ses propres oeuvres témoignent bien du fait qu'il souffrait tout autant sinon même plus lorsqu'il se traduisait que lorsqu'il créait une oeuvre. Or, on l'a dit, la création était pour lui source de souffrance, et c'est cette même souffrance qu'il devait revivre lors de la traduction.

Au niveau du rôle qu'attribuent Stratford et Beckett aux activités de critique et de traduction, on retrouve là encore des ressemblances. Stratford envisage la traduction littéraire comme un moyen de dresser des ponts entre deux cultures. Et, bien qu'il ne parle pas aussi nettement de la critique, on peut deviner qu'il lui attribue un rôle semblable.

Dans le cas de Beckett, c'est pour l'activité de critique qu'on a le plus de renseignements. Selon

Harvey, Beckett a exprimé des opinions divergentes à ce sujet, mais en dépit du fait que ce dernier semble parfois rejeter toute forme de critique, Harvey conclut que Beckett envisage le critique comme une sorte de sensibilisateur qui doit rendre une oeuvre plus accessible au public. On retrouve donc cette idée de pont entre l'agent créateur et le public. En ce qui concerne la traduction, les idées de Beckett sont moins bien connues. Il considérait la traduction des oeuvres des autres comme un moyen de gagner de l'argent et la traduction de ses propres oeuvres lui était en quelque sorte imposée par son désir voire même son besoin de contrôler ses oeuvres. Le succès de ses oeuvres entraînait chez les éditeurs le désir de les faire traduire, et Beckett ne faisait confiance qu'à lui-même ou à certains collaborateurs très proches pour les traduire. Cependant, il ne faut pas oublier qu'une des raisons citées pour les premières traductions de ses propres oeuvres est le désir de s'établir comme figure littéraire en France, c'est-à-dire de faire connaître ses oeuvres à une autre culture.

Nous avons ainsi découvert que chez deux figures du monde littéraire, il est possible de tracer des liens entre les activités de traduction et de critique littéraires. Toutes deux tendent vers le même objectif,

elles supposent une certaine affinité entre ceux qui les effectuent et les oeuvres ou les auteurs visés et, ce qui est le plus important, elles tendent par leur nature vers l'acte même de création. Or, nous n'avons pas amorcé la présente étude avec des idées préconçues. Les liens entre les activités étudiées se sont faits jour au fur et à mesure qu'avançait notre examen.

Il est évident qu'une étude telle que la nôtre ne peut aborder tous les angles de la question. Il ne s'agit en quelque sorte que d'une observation des faits dans deux cas très particuliers. Le fait que nous ayons relevé des liens entre diverses activités du domaine littéraire ainsi que des ressemblances entre les deux cas étudiés devrait peut-être nous inciter à nous intéresser davantage à cette question qu'est le monde complexe de la littérature traduite.

Mais même si nous n'avons fait qu'effleurer le sujet des liens entre la traduction et d'autres activités du domaine littéraire, il devient clair et net, en fin d'étude, que l'observation de Brendan Behan qui a en quelque sorte déclenché tout cet examen des activités de critique, de traduction et de création littéraires n'est pas vraiment fondée: les critiques ne sont pas les "eunuques" du monde littéraire. De plus, notre

supposition que l'affirmation de Behan pourrait également s'appliquer à la traduction est tout à fait erronée puisque nous venons de voir que le traducteur littéraire, dans une plus grande mesure même que le critique, doit effectuer un processus qui est très voisin de la création littéraire et qui est peut-être même à certains égards plus complexe et plus exigeant, car il suppose à la fois l'élément de création et l'élément de servitude envers l'original.

BIBLIOGRAPHIE

ECRITS DE PHILIP STRATFORD

1) Livres:

Faith and Fiction: Creative Process in Greene and Mauriac. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1964.

Marie-Claire Blais. Toronto, Forum House, 1970.

The Portable Graham Greene, selected, edited and introduced by Philip Stratford. New York, Viking Press, 1972.

Bibliography of Canadian Books in Translation: French to English and English to French. 2nd ed., Ottawa, HRCC, 1977.

Stories from Quebec, selected and edited by Philip Stratford. Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1977.

2) Articles ¹:

"A Categorical Critic Does Well in the Dock", dans The Globe Magazine², (7 septembre 1968), s. p.

"Ambitious, Honest, Earnest and Tedious", dans The Globe Magazine, (28 janvier 1967), p. 18.

"Anne Hébert's Romance of Evil", dans Quill & Quire, vol. 43, n° 5, (avril 1977), p. 38.

"A Non-Book Finds a Non-Country", dans The Globe Magazine, (26 août 1967), s. p.

"A Purge of Puns and a Punch of Veracity", dans The Globe Magazine, (17 juin 1967), p. 18.

"A Triptych of Lost Souls in Naked Poverty", dans The Globe Magazine, (21 octobre 1967), p. 26.

"Augury After the Aura", dans The Globe Magazine, (28 juin 1969), p. 14.

- "Buoyant Shape in the Short Form", dans The Globe Magazine, (5 octobre 1968), s. p.
- "Canada: littérature de langue anglaise", dans l'Encyclopaedia Universalis, 1968, vol. 3, pp. 866-867.
- "Canada's Two Literatures; A Search for Emblems", dans Canadian Review of Comparative Literature, vol. 6, n° 2, (printemps 1979), pp. 131-138.
- "Circle, Straight Line and Ellipse", dans Canadian Literature, (été 1971), pp. 88-91.
- "Covers Limp and Dowdy, but You Can't Tell a Book...", dans The Globe Magazine, (20 mai 1967), p. 19.
- "Creative Erudition from the Critical Quebec Academe", dans The Globe Magazine, (20 avril 1968), p. 20.
- "Crisp Insights in Antithesis", dans The Globe and Mail, (29 janvier 1972), p. 31.
- *"Criticism", dans The Globe Magazine, (août 1969), s. p.
- Critique de Poems of French Canada, traduction de Frank Scott, dans Quill & Quire, vol. 42, n° 8, (juin 1977), p. 42.
- Critique de The Fat Woman Next Door is Pregnant, par Michel Tremblay, traduction de Sheila Fischman, dans Quill & Quire, vol. 48, n° 2, (février 1982), p. 38.
- "Deriving Drama from Stamps and Cliché", dans The Globe Magazine, (12 avril 1969), p. 34.
- "Deux littératures à se partager", dans Langue et Société, (automne 1983), p. 11.
- "Existential Vertigo", dans Essays on Canadian Writing, (automne/hiver 1979/1980), pp. 213-218.
- "Fever Charts of a President's Progress", dans The Globe Magazine, (16 septembre 1967), p. 19.
- "French-Canadian Literature in Translation", dans Meta, (décembre 1968), pp. 180-187.
- "Full Portrait, Fresh Insight", dans The Globe Magazine, (29 juillet 1967), s. p.

- "Good Hot Dog and a Squirm from the Worm", dans The Globe Magazine, (9 décembre 1967), p. 16.
- *"Gravel", dans The Globe Magazine, (27 septembre 1969), p. 17.
- "Horror, Sadism and Torture? Yep", dans The Globe Magazine, (7 décembre 1968), p. 25.
- "Incisions of Speed, Wit and Cynicism", dans The Globe Magazine, (15 mars 1969), p. 17.
- "Informing with Ax and Scalpel", dans The Globe Magazine, (2 novembre 1968), p. 32.
- "Is English Decadent, French a Joy?", dans The Globe Magazine, (juillet 1966), s. p.
- "Introduction" à Marie-Claire Blais, Tête blanche. Toronto, McClelland & Stewart, 1974, pp. vii-xi.
- "Introduction" à Gabrielle Roy, The Tin Flute. Toronto, McClelland & Stewart, 1982, pp. 2-5.
- "It's a Vintage Year for Congenital Je-Ness", dans The Globe Magazine, (28 février 1967), p.18.
- "Kamouraska and The Diviners", dans Review of National Literatures, vol. 7, (1976), pp. 110-126.
- "Lab Coats and Smoking Jackets", dans The Globe Magazine, (6 mai 1967), p. 18.
- "Laughter Peeks Into the Terminal Opacity of Black", dans The Globe Magazine, (24 février 1968), p. 19.
- "Less Vertical Verse in a French Register", dans The Globe Magazine, (27 janvier 1968), p. 18.
- "Light Summer Reading and a Rather Dry Heavyweight", dans The Globe Magazine, (13 juillet 1968), s. p.
- "Literary Translation in Canada: A Survey", dans Meta, vol. 22, n° 1, (mars 1977), pp. 37-44.
- "Marie-Claire Blais: Prowling the Periphery of Solitude", dans Quill & Quire, vol. 47, n° 6, (juin 1981), p. 34.

- "Masterpiece: Antonine Maillet's Epic Novel is Acadia's Huckleberry Finn", dans The Montreal Gazette, (27 octobre 1979), p. 109.
- "Memoirs Bright and Dark", dans The Globe Magazine, (mars 1967), s. p.
- "Memories of Chaucer in a Tribal Prince", dans The Globe Magazine, (30 mars 1968), p. 16.
- *"Miron", dans The Globe Magazine, s. d. n. p.
- "Modest Patio Slabettes for the Kitchen or the Library", dans The Globe Magazine, (21 décembre 1968), p. 20.
- "Montreal Whizz-Bang is Paris Curiosity", dans The Globe Magazine, (25 novembre 1966), s. p.
- "New Fiction Spans Cultural Gaps", dans Quill & Quire, vol. 44, n° 17, (décembre 1978), p. 32.
- *"New Poems", dans The Globe Magazine, s. d. n. p.
- "New Prestige for an Old Bibliothèque", dans The Globe Magazine, (24 août 1968), p. 15.
- "Out of the Dark Imagination", dans The Globe Magazine, (31 janvier, 1970), p. 13.
- "One Poet's Universal Conquest of the Word", dans The Globe Magazine, (11 avril 1970), p. 16.
- "One Round to a Good Little Mag", dans The Globe Magazine, (8 novembre 1969), p. 29.
- "Quebec Bubbles with Effervescence for the Boards", dans The Globe Magazine, (1^{er} avril 1967), p. 18.
- "Quebec's Plugged-In Pacesetters", dans The Globe Magazine, (25 novembre 1967), p. 19.
- "Quebec Writers and Translators Meet", dans Quill & Quire, vol. 45, n° 14, (décembre 1979), p. 14.
- "Reconciling the Two Solitudes", dans Quill & Quire, vol. 45, n° 13, (novembre 1979), pp. 12, 14.

- "Representative Sample of the Poetry Crop", dans The Globe Magazine, (24 septembre 1966), s. p.
- "Revolt: an Overcrowded Category", dans The Globe Magazine, (août 1966), s. p.
- "Romanciers et nouvellistes anglophones du Québec, 1970-1980", dans Protée, vol. 10, n° 2, (été 1982), pp. 11-14.
- "Sparrows and Eagles", dans Canadian Literature, n° 102, (automne 1984), pp. 159-160.
- "The Anatomy of a Translation: Pélagie-la-Charrette", dans Translation in Canadian Literature, ed. by Camille La Bossière. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1983, pp. 121-130.
- "The Annual Literary Passtime of Prize Picking", dans The Globe Magazine, (31 décembre 1966), p. 15.
- "The Comfits of Melodrama, Memoir and Sex", dans The Globe Magazine, (6 décembre 1969), p. 22.
- "The Firepower of Perspective", dans The Globe Magazine, (16 mai 1970), p. 18.
- "The Healthy Novelist-Critic as Narcissus", dans The Globe Magazine, (18 janvier 1969), p. 15.
- "The Uses of Ambiguity: Margaret Atwood and Hubert Aquin", dans Margaret Atwood: Language, Text and System, eds. Sherrill E. Grace and Lorraine Weir. Vancouver, U.B.C. Press, 1983, pp. 113-114.
- "The Voices of Spring in Montreal", dans The Globe Magazine, (28 mai 1966), p. 17.
- *"Theatre", dans The Globe Magazine, (mai 1968), s. p.
- "Three Books to Show Quebec's Muse of Poetry", dans The Globe Magazine, (14 mai 1970), s. p.
- "Timely Study of Great Historian", dans The Globe Magazine, (12 juillet 1966), p. 15.
- "Translation as Creation", dans Figures in a Ground. Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honour of Sheila Watson, eds. Diane Bessai and David Jackel. Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 1978, pp. 9-18.

- "Translation", dans The Oxford Companion to Canadian History and Literature, Supplement, ed. by William Toye. Toronto, Oxford University Press, 1973, pp. 302-303.
- "Trou de mémoire", dans The Globe Magazine, (juillet 1968), s. p.
- "Trove of Clues to a Province's Destiny", dans The Globe Magazine, (19 juillet 1969), p. 18.
- "Two-Eyed Poly Pie Row Tekniks", dans The Globe Magazine, (17 mai 1969), p. 24.
- "Two Literary Runaways at a Quality Gallop", dans The Globe Magazine, (25 octobre 1969), s. p.
- "Warwick: The Long Journey", dans The Globe Magazine, (juin 1968), s. p.

II. ECRITS DE SAMUEL BECKETT ET OUVRAGES SUR
SAMUEL BECKETT

- Bair, Deirdre. Samuel Beckett: A Biography. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- Beckett, Samuel. "Dante... Bruno. Vico.. Joyce", dans Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress. Paris, Shakespeare and Company, 1929, pp. 3-22.
- Proust. New York, Grove Press, 1931.
- Cockerham, Harry. "Bilingual Playwright", dans Beckett The Shape Changer, ed. by Katharine Worth. London, Routledge and Kegan Paul, 1975, pp. 141-159.
- Cohn, Ruby. Back to Beckett. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.
- Samuel Beckett: The Comic Gamut. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1962.
- Cooke, Virginia. Beckett on File. London, Methuen, 1985. ("Writers on File" Series).
- Case Copeland, Hannah. Art and the Artist in the Works of Samuel Beckett. The Hague, Mouton & Co., 1975.
- Fletcher, John. Samuel Beckett's Art. London, Chatto and Windus Ltd., 1967.
- Fowlie, Wallace. Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theater. New York, Meridian Books Inc., 1965.
- Friedman, Melvin J., ed. Samuel Beckett Now. Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- Graver, Lawrence and Raymond Federman, eds. Samuel Beckett: The Critical Heritage. London, Routledge and Kegan Paul, 1979.
- Guicharnaud, Jacques. "Existence Onstage: Samuel Beckett", dans Modern French Theatre from Giraudoux to Genet. New Haven, Yale University Press, 1967, pp. 230-258.

- Harvey, Lawrence E. Samuel Beckett Poet and Critic.
Princeton, New Jersey, Princeton University Press,
1970.
- Janvier, Ludovic. Pour Samuel Beckett. Paris, Les
Editions de Minuit, 1966.
- Samuel Beckett par lui-même. Paris, Editions du
Seuil, 1969. (Coll. "Ecrivains de toujours").
- Mélèse, Pierre. Beckett. Paris, Seghers, 1972. (Coll.
"Théâtre de tous temps").
- Simon, Alfred. Beckett. Paris, Les dossiers Belfond,
1983.
- Simpson, Guy Ekundayo. "Le bilinguisme de Samuel Beckett
d'après ses traductions du français à l'anglais et
vice versa". Thèse, Université Laval, Ecole des
gradués, mars 1970.
- Samuel Beckett: traducteur de lui-même. Aspects
de bilinguisme littéraire. Québec, Centre
international de recherche sur le bilinguisme,
1978.
- Worth, Katharine, ed. Beckett the Shape Changer.
London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

III. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA TRADUCTION ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire, Arles 1986, sous la direction d'Hubert Nyssen. France, Atlas Actes Sud, 1987.

Andric, Ivo. "L'auteur et la traduction de son oeuvre", dans Ten Years of Translation, Proceedings of the Fourth Congress of the International Federation of Translators, Dubrovnik, 1963, ed. by I.J. Citroen. Oxford, Pergamon Press, 1967, pp. 61-65.

Baetens Beardsmore, Hugo. Bilingualism: Basic Principles. Clevedon, Avon, Great Britain, Tieto Ltd., 1982. ("Multilingual Matters").

Barnett, Sylvan, Morton Berman and William Burto. A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms, Boston, Little, Brown and Company, 1971.

Bassnett-McGuire, Susan. Translation Studies. London, Methuen, 1980.

Belyea, Barbara. "The Notion of 'Equivalence': The Relevance of Current Translation Theory to the Edition of Literary Texts", dans La traduction: l'universitaire et le praticien, Congrès UQAM, 28-31 mai 1980, ouvrage publié sous la direction d'Arlette Thomas et de Jacques Flamand. Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1984, pp. 39-47. (Coll. "Cahiers de traductologie", n° 5).

Belsey, Catherine. Critical Practice, general ed. Terrence Hawkes. London, Methuen, 1980. ("New Accents" Series).

Blais, Johanne. "André Gide et la traduction". Thèse, Université d'Ottawa, Ecole de traducteurs et d'interprètes, 1981.

Block, Haskell M. "The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide", dans Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice, ed. by Marilyn Gaddis Rose. Albany, State University of New York Press, 1981, pp. 116-126.

Bonnefoy, Yves. "Idée de la traduction", postface de Hamlet par William Shakespeare, traduit par Yves Bonnefoy. Paris, Mercure de France, 1962.

- Brightfield, Myron F. The Issue in Literary Criticism. New York, Greenwood Press Publishers, 1968.
- Brownell, W.C. Criticism: An Essay on Function, Form and Method. Port Washington, New York, Kennikat Press Inc., 1967.
- Carloni, J.-C. et Jean-C. Filloux. La Critique littéraire. Paris, Presses universitaires de France, 1960. (Coll. "Que sais-je").
- Catford, J.C. A Linguistic Theory of Translation. Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Davis, Walter A. The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason. Chicago, The University of Chicago Press, 1978.
- Day Lewis, C. On Translating Poetry: The Second Jackson Knight Memorial Lecture, delivered at the University of Exeter, March 7th, 1969. Abingdon-on-Thames, The Abbey Press, 1970.
- Delisle, Jean. L'analyse du discours comme méthode de traduction. Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1982. (Coll. "Cahiers de traductologie", n° 2).
- Dingle, Herbert. Science and Literary Criticism. London, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1949.
- Engelbert, Jo Anne. "This Side of Meaning: The Importance of Consultation in Literary Translation", dans Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators' Association, ed. by Karl Kummer. Medford N.J., Learned Information Inc., 1987, pp. 209-214. ("Across the Language Gap").
- Etiemble, R. "Critique littéraire", dans l'Encyclopaedia Universalis, 1971, vol. 10, pp. 3-7.
- Folkart, B. "Translation as Literary Criticism", dans Meta, vol. 27, n° 3, (septembre 1982), pp. 241-256.
- Fry, Christopher. An Experience of Critics and The Approach to Dramatic Criticism, ed. by Kaye Webb. London, Perpetua, 1952.

- Frye, Northrop. Anatomie de la critique, traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris, Gallimard, 1969.
- Glassco, John, ed. The Poetry of French Canada in Translation. Toronto, Oxford University Press, 1972.
- Gustafsson, Lars. "The Writer and His Translator", dans Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators' Association, ed. by Karl Kummer. Medford N.J., Learned Information Inc., 1987, pp. 169-173. ("Across the Language Gap").
- Hébert, Anne et Frank Scott. Dialogue sur la traduction. Montréal, HMH, 1970.
- Hermans, Theo. "Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation", dans The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, ed. by Theo Hermans. London, Croom Helm, 1985, pp. 103-135.
- , ed. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. London, Croom Helm, 1985.
- Hobsbaum, Philip. Essentials of Literary Criticism. Hungary, Thames and Hudson Ltd., 1983.
- Hohendahl, Peter Uwe. The Institution of Criticism. London, Cornell University Press, 1982.
- Holman, C. Hugh. A Handbook to Literature. Indianapolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1980.
- Holmes, J., J. Lambert and A. Lefevere, eds. Literature and Translation. Louvain, ACCO, 1978.
- Kelly, L.G. The True Interpreter. New York, St. Martin's Press, 1979.
- Ladmiral, J.-R. Traduire: théorèmes pour la traduction. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979.
- Lambert, José and Hendrik Van Gorp. "On Describing Translations", dans The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, ed. by Theo Hermans. London, Croom Helm, 1985, pp. 42-53.

- Lefevere, André. "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm", dans The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, ed. by Theo Hermans. London, Croom Helm, 1985, pp. 215-243.
- Lodge, David, ed. 20th Century Literary Criticism. London, Longman Group Limited, 1972.
- McDonald, Christie V., ed. The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, traduit par Peggy Kamuf et Avital Ronell. New York, Schocken Books, 1985.
- Matthiessen, F.O. The Responsibilities of the Critic. New York, Oxford University Press, 1952.
- Mezei, Kathy. Bibliographie de la critique des traductions littéraires anglaises et françaises au Canada. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988. (Coll. "Cahiers de traductologie", n° 7).
- "Translation: The Relationship Between Writer and Translator", transcrip. révisée d'une discussion en table ronde. Women and Words Conference. Vancouver, 1^{er} juil. 1983.
- Mounin, Georges. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris, Editions Gallimard, 1963.
- Newman, Aryeh. Mapping Translation Equivalence. Leuven, Belgium, Academic Publishing Company, 1980. ("Contrastive Analyses" Series).
- Newmark, P. Approaches to Translation. New York, Pergamon Press, 1981.
- Osers, Ewald. "The State of Literary Translation and the Status of the Literary Translator in Britain", dans La Traduction, une profession. Actes du VIII^e Congrès mondial de la Fédération internationale des traducteurs, Montréal, 1977, sous la direction de Paul A. Horguelin. Montréal, Conseil des traducteurs et interprètes du Canada, 1978, pp. 69-75.
- Peck, John and Martin Coyle. Literary Terms and Criticism. Southampton, Camelot Press Ltd., 1984. ("How to Study Literature").

- Pergnier, Maurice. Les fondements sociolinguistiques de la traduction. Paris, Honoré Champion, 1980.
- Peters, George F. and Peter Pabisch. "The Poet and His Translator: 'Dass ich Eins und Doppelt Bin'", dans Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators' Association, ed. by Karl Kummer. Medford N.J., Learned Information Inc., 1987, pp. 175-179. ("Across the Language Gap").
- Polletta, Gregory T., ed. Issues in Contemporary Literary Criticism. Boston, Little, Brown and Company, 1973.
- Pope, Randolph, D., ed. The Analysis of Literary Texts (Current Trends in Methodology). Third and Fourth York College Colloquia. Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press, 1980.
- Putnam III, Walter C. "André Gide's Translation of Conrad's Typhoon", dans Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators' Association, ed. by Karl Kummer. Medford N.J., Learned Information Inc., 1987, pp. 243-249. ("Across the Language Gap").
- Shaw, H. Dictionary of Literary Terms. New York, McGraw Hill Book Company, 1972.
- Shumaker, Wayne. Elements of Critical Theory. Berkeley, University of California Press, 1952.
- Shusterman, Richard. The Object of Literary Criticism. Amsterdam, Konigshausen und Neumann, 1984.
- Steiner, George. After Babel: Aspects of Language and Translation. London, Oxford University Press, 1975.
- Tooper, Pavel. "The Achievements of the Theory of Literary Translation", dans La Traduction. une profession. Actes du VIII^e Congrès mondial de la Fédération internationale des traducteurs, Montréal, 1977, sous la direction de Paul A. Horguelin. Montréal, Conseil des traducteurs et interprètes du Canada, 1978, pp. 41-47.
- Toury, Gideon. "A Rationale for Descriptive Translation Studies", dans The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, ed. by Theo Hermans. London, Croom Helm, 1985, pp. 16-41.

- Van Hoof, Henry. International Bibliography of Translation. Munich, Verlag Dokumentation, 1973.
- Weinreich, Uriel. Languages in Contact. The Hague, Mouton Publishers, 1968.
- Wellek, René. "Literary Theory, Criticism and History", dans 20th Century Literary Criticism, ed. by David Lodge. London, Longman Group Limited, 1972, pp. 552-563.
- Winters, Yvor. The Function of Criticism: Problems and Exercises. Denver, Alan Swallow, 1957.

NOTES

¹ Les titres des articles précédés d'un astérisque sont les titres écrits à la main par l'auteur sur les textes dont il nous a fait parvenir une copie. Les articles sont peut-être parus sous d'autres titres.

² Le Globe Magazine était un magazine qui, pendant les années 60 et 70, était publié avec le Globe and Mail à titre de supplément. Il paraissait le samedi et comportait une pagination distincte de celle du Globe and Mail. Philip Stratford nous a fourni des copies de tous ses articles parus dans le Globe Magazine.

ANNEXE

I. TRADUCTIONS PAR PHILIP STRATFORD 1

- Hébert, Diane. Second Chance, (traduction de Un second souffle, 1986). Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1988.
- Laurendeau, André. André Laurendeau: Witness for Quebec, (traduction de La Crise de la conscription, 1942, de sélections tirées du Devoir (1947-1962) et de Ces choses qui nous arrivent, 1970). Toronto, Macmillan, 1973.
- Leclerc, Félix. The Madman, the Kite and the Island, (traduction du roman Le fou de l'île, 1958). Ottawa, Oberon Press, 1976.
- Le Moyne, Jean. Convergence: Essays from Quebec, (traduction de Convergences, 1961). Toronto, Ryerson, 1966.
- Lévesque, René. Memoirs, (traduction d'Attends que je me rappelle..., 1986). Toronto, McClelland and Stewart, 1986.
- Maillet, Antonine. Pélagie: The Return to a Homeland, (traduction de Pélagie-la-Charrette, 1979). New York, Doubleday, 1983.
- The Devil is Loose!, (traduction de Crache à pic, 1984). Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1986.
- "Two Saints", (traduction de "Les Sargaillounes", dans Par derrière chez mon père, 1972), dans Oxford Book of French-Canadian Short Stories, ed. by Richard Teleky. Toronto, Oxford University Press, 1983.
- Martin, Claire. In an Iron Glove, (traduction de Dans un gant de fer et de La joue droite, 1965, 1966). Toronto, Ryerson, 1968.

II. TRADUCTIONS FRANCAISES ET ANGLAISES DES OEUVRES DE SAMUEL BECKETT ²

A. TRADUCTIONS FAITES PAR L'AUTEUR LUI-MEME VERS LE FRANCAIS

"Dis Joe", (traduction de "Eh Joe"), dans Comédie et Actes divers. Paris, Editions de Minuit, 1966.

Murphy, (traduction de Murphy). Paris, Bordas, 1947.

Oh les beaux jours, (traduction de Happy Days). Paris, Editions de Minuit, 1963.

"Paroles et Musique", (traduction de "Words and Music"), dans Comédie et actes divers. Paris, Editions de Minuit, 1966.

"Va et vient", (traduction de "Come and go"), dans Comédie et actes divers. Paris, Editions de Minuit, 1966.

B. TRADUCTIONS FAITES VERS LE FRANCAIS AVEC LA COLLABORATION DE BECKETT

"Cendres", (traduction de "Embers" en collaboration avec Robert Pinget), dans La dernière bande, suivi de Cendres. Paris, Editions de Minuit, 1959.

"D'un ouvrage abandonné", (traduction de "From an Abandoned Work" en collaboration avec Ludovic et Agnès Janvier), dans Têtes-mortes. Paris, Editions de Minuit, 1967.

"La dernière bande", (traduction de "Krapp's Last Tape" en collaboration avec Pierre Leyris), dans La dernière bande, suivi de Cendres. Paris, Editions de Minuit, 1959.

Tous ceux qui tombent, (traduction de "All that Fall" en collaboration avec Robert Pinget). Paris, Editions de Minuit, 1957.

Watt, (traduction de Watt en collaboration avec Ludovic et Agnès Janvier). Paris, Editions de Minuit, 1968.

C. TRADUCTIONS FAITES PAR BECKETT LUI-MEME VERS
L'ANGLAIS

- "Act Without Words I", (traduction de "Acte sans paroles I), dans Endgame. Followed by Act Without Words. New York, Grove Press, 1958.
- "Act Without Words II", (traduction de "Acte sans paroles II), dans Eh Joe and Other Writings. London, Faber and Faber, 1967.
- "Cascando", (traduction de "Cascando"), dans Play and Two Short Pieces for Radio. London, Faber and Faber, 1964.
- "Endgame", (traduction de "Fin de partie"), dans Endgame. Followed by Act Without Words I. New York, Grove Press, 1958.
- "Enough", (traduction de "Assez"), dans No's Knife. London, Calder and Boyars, 1967.
- How It Is, (traduction de Comment c'est). New York, Grove Press, 1964.
- "Imagination Dead Imagine", (traduction de "Imagination morte imaginez"), dans No's Knife. London, Calder and Boyars, 1967.
- Malone Dies, (traduction de Malone meurt). New York, Grove Press, 1956.
- "Texts for Nothing", (traduction de "Textes pour rien"), dans Stories and Texts for Nothing. New York, Grove Press, 1967.
- "The Calmative", (traduction de "Le Calmant"), dans Stories and Texts for Nothing. New York, Grove Press, 1967.
- The Unnamable, (traduction de L'Innommable). New York, Grove Press, 1958.

Waiting for Godot, (traduction de En attendant Godot).
New York, Grove Press, 1954.

D. TRADUCTIONS FAITES VERS L'ANGLAIS AVEC LA
COLLABORATION DE BECKETT

Molloy, (traduction de Molloy en collaboration avec
Patrick Bowles). New York, Grove Press,
1955.

"The End", (traduction de "La Fin" en collaboration avec
Richard Seaver), dans Stories and Texts for Nothing.
New York, Grove Press, 1967.

"The Expelled", (traduction de "l'Expulsé" en
collaboration avec Richard Seaver), dans Stories
and Texts for Nothing. New York, Grove Press,
1967.

NOTES

1 Cette liste est la liste exhaustive des oeuvres traduites par Stratford telle qu'elle nous a été fournie par ce dernier en 1985, puis mise à jour. Pour en faciliter la consultation, nous l'avons présentée selon l'ordre alphabétique des auteurs traduits.

2 Cette liste des traductions de Beckett est tirée intégralement de l'ouvrage d'Ekundayo Simpson intitulé Samuel Beckett: traducteur de lui-même. Aspects de bilinguisme littéraire (pp. 171-172). Dans l'ouvrage cité, la liste des traductions n'est présentée ni en ordre chronologique, ni en ordre alphabétique. Par conséquent, nous avons jugé bon, à des fins de consultation facile, de classer les traductions anglaises et françaises des oeuvres de Beckett selon les quatre grandes rubriques que distingue Simpson, mais en les présentant par ordre alphabétique du titre.

TABLE DES MATIERES

	PAGE
AVANT-PROPOS	ii
INTRODUCTION	1
- Objet d'étude	2
- But	4
- Approche générale	4
- Définitions	7
- Etudes antérieures	19
- Méthode	23
- Notes	28
CHAPITRE PREMIER - LA TRADUCTION ET LA CRITIQUE LITTERAIRES: PHILIP STRATFORD	30
- Introduction	31
- Qualités que doivent posséder le traducteur et le critique littéraires	33
- Affinité entre le traducteur ou le critique littéraires et l'oeuvre ou l'auteur	36
- Nature de la traduction et de la critique littéraires	45
- Rôle de la traduction et de la critique littéraires	58
- Conclusion	65
- Notes	68

CHAPITRE II - LA TRADUCTION, LA CRITIQUE ET LA CREATION LITTERAIRES: SAMUEL BECKETT	69
- Introduction	70
- Bilinguisme de Beckett	73
- Beckett créateur	82
- Beckett critique	88
- Beckett traducteur	95
- Conclusion	110
- Notes	113
CONCLUSION	115
BIBLIOGRAPHIE	124
ANNEXE	140