

Lourdes Carriedo, M^a Luisa Guerrero,
Carmen Méndez, Fabio Vericat
(editores)

A vueltas con Beckett

Ediciones de La Discreta
Colección *Bárbaros* 7

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S. (1929) : "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in Beckett 1983, p. 19-33.
- BECKETT, S. (1932) : *Excerpts from Dream of Fair to Middling Women*, in Beckett 1983, p. 43-51.
- BECKETT, S. (1937) : *German Letter of 1937*, in Beckett 1983, p. 51-54.
- BECKETT, S. (1950) : « Two fragments », in *Transition Fifty*, n°6, oct. 1950, p. 103-106.
- BECKETT, S. (1951) : *Moloy*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1952) : *En attendant Godot*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1953) : *L'Innommable*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1955) : *L'Expulsé, Le Calmant, La Fin*, in *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1970) : *Premier Amour*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1970) : *Mercier et Camier*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1979a) : *Le Dépeupleur*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1979b) : "Dante... Bruno. Vico... Joyce", traduction française par Jean-Louis Houdebine, in *Documents sur*, n° 4, juin 1979.
- BECKETT, S. (1980) : *Compagnie*. Paris : Minit.
- BECKETT, S. (1983) : *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Cohn, R. (ed.). London: John Calder.
- CLÉMENT, B. (1994) : *L'Œuvre sans qualités — rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.

« ON » DANS WORSTWARD HO (CAP AU PIRE) :
FONCTION ET VALEUR

ROBERT HARVEY

À lire mon titre comme vous venez de le faire, en silence, la voix en puissance dans votre esprit vous laisse entendre que « on » est le pronom de la langue française. Mais si je pouvais vous lire mon titre à haute voix, je pourrais – en y appliquant un accent anglophone – vous faire entendre « *on* », ce vocable de la langue anglaise qui signifie soit la préposition « sur », soit l'adverbe « encore ».¹

Ainsi, mon hypothèse sera toute simple. Je soutiendrai que chez le pariaitement bilingue et éminemment ambidextre Samuel Beckett, ce petit vocable de « *on* » ou « on » doit sonner des deux manières – c'est-à-dire, évoquer dans l'esprit du lecteur le vocable dans les deux langues, quel que soit le contexte linguistique dans lequel l'auteur se produit. On comprendra que cette indifférence n'est pas indifférente, qu'il y a dans cet indécidable translinguistique un motif fondamental dans le projet beckettien.

Il est d'usage parmi la critique qui pullule depuis des décennies autour de l'œuvre de Samuel Beckett de dire qu'à mesure que sa production littéraire avance, un certain épuisement se laisse percevoir. Épuisement dans le ton de la voix qui nous parle à partir du texte beckettien, épuisement de la volonté du sujet beckettien face

au purgatoire qu'est la vie « humaine », épuisement des moyens de l'auteur. On souligne la simplification sémantique, une approche obstinée de l'abstraction expressive, un appauvrissement du vocabulaire et de la syntaxe que l'on associe à une préparation au silence définitif imposé par la mort.

Il est difficile de comprendre autrement que crépusculaires l'économie verbale et la concentration simplificatrice des dernières proses du maître franco-irlandais. C'est cependant trop vite oublier l'importance de son bilinguisme, car non seulement maîtrisait-il parfaitement le français et l'anglais, non seulement pouvait-il écrire avec une égale facilité (ou, plutôt, avec une égale difficulté) dans les deux idiomes, non seulement a-t-il passé le plus beau de sa carrière à traduire ses propres œuvres d'une langue à l'autre en donnant libre cours aux mutations que seul l'auteur-autotraducteur puisse se permettre, son parti pris pour le français ou pour l'anglais est sujet à des vicissitudes dont on peut constater des modulations intenses jusqu'à la fin de sa vie.

Mais j'anticipe déjà une partie ultérieure de mon travail. Il suffit que je dise, pour l'heure, que malgré l'amoindrissement ou la réduction volontaire des moyens signifiants que constate unanimement la critique, l'expression beckettienne s'*enrichit*. En effet, plus les termes linguistiques mobilisés sont pauvres, plus ces termes sont affranchis de significations équivoques et leurs possibilités multipliées. Si je peux l'exprimer avec la métaphore de la minéralisation — que je prête à l'image de l'appauvrissement —, plus Beckett pétrifie son langage, le réduisant à des galers qui circulent comme ceux qu'affectionnait Molloy, plus il est éloquent. Bref, moins il parle, plus il dit.

Prenons l'exemple de *Worstward Ho*. Il s'agit de l'avant-dernière prose que nous avons de la main de Samuel Beckett. Autant dire que c'est son pénultième texte publié. *Worstward Ho* paraît simultanément en 1983 chez Grove et Calder, ses éditeurs anglophones de

part et d'autre de l'Atlantique. Avant de décider en décembre 1989, Beckett verra encore la publication de *Stirrings Still* en 1988, pour le lectorat de langue anglaise, suivi de sa traduction en français la même année, *Soubresauts*. J'aurai l'occasion de revenir sur le titre anglais de cet ultime texte, dans le contexte du petit vocable « on » qui doit nous occuper.

Notons ceci d'important et même, nous le verrons à l'instant, d'inédit : *Worstward Ho* est le seul ouvrage de son corpus que Samuel Beckett ne traduit pas, qu'il laisse non traduit à sa mort — que ce soit par lui-même ou par un autre sous sa supervision. Nous aurions pu facilement imputer à l'épuisement, la fatigue ou les infirmités d'un vieillard cette absence d'une traduction de *Worstward Ho* s'il n'y avait pas eu, ultérieurement, *Stirrings Still* et *Soubresauts*. Mais ce n'est pas le cas.

L'un de ses biographes, James Knowlson, cite ces phrases d'une lettre que Beckett adresse à son ami, Antoni Libera, le 1^{er} août 1983, « Je m'aperçois que je ne peux pas traduire *Worstward Ho*. Sauf à un coût tel que je n'en peux supporter l'idée » (Knowlson, 1996:827). Et Beckett se serait plaint directement à Knowlson sous forme de cette question pour la forme, « Comment traduire même les tout premiers mots du texte sans perdre leur force ? » Le moins que l'on puisse dire de ces aveux est que Beckett était très préoccupé par tout ce qui se perdrait dans la traduction de *Worstward Ho*. Or, personne ne sait mieux que Beckett que toute traduction comporte nécessairement des « pertes » ainsi qu'un certain nombre de « gains » — surtout lorsque le traducteur traduit ses propres ouvrages et s'adonne à une liberté que le traducteur d'un autre auteur ne peut s'autoriser.

Comment interpréter donc ces capitulations devant la tâche de la traduction ?, ces constatations de l'inévitable échec et mat pour l'auteur de *Fin de partie* ? *Worstward Ho* est-il, de fait, tout simplement, intraduisible ? Ou alors, ne doit-on pas le traduire ? Peut-on

se dire qu'il s'agit plutôt d'un cas — qui serait peut-être unique dans l'histoire de la littérature mondiale — d'un texte qu'il n'est pas la peine de traduire car il est (dans un sens qu'il serait urgent d'expliquer) déjà traduit ? Pas la peine de traduire *Worstward Ho* en français alors que l'auteur, d'origine irlandaise, est plus connu — *Godot* oblige — comme écrivain français que comme écrivain anglais. Ce serait supposer que le lectorat de sa langue adoptive pourrait y comprendre quelque chose sans nécessairement savoir un mot d'anglais. Image saugrenue d'une reconstruction de la Tour de Babel ?

Ce n'est pas que *Worstward Ho* soit intrinsèquement intraduisible ou que des traductions en soient possibles. Edith Fournier en a réalisé une traduction que les Éditions de Minuit ont publiée en 1991. La traduction est admirable, quoiqu'idiosyncrasique. Mais l'original en anglais l'est aussi, au plus haut point. Edith Fournier a sans doute consulté Samuel Beckett au sujet de plusieurs problèmes.

Or, quels sont ces « tout premiers mots du texte » dont la perte (et la perte de la force) ruinerait l'effet de l'ouvrage tout entier et serait insupportable à l'auteur-autotraducteur ? Voici comment commence *Worstward Ho* : "On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on". (1995 : 89)

Comment Edith Fournier a-t-elle résolu ce cauchemarrat de traducteur ? "Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore". (1991 : 7)

Pas facile ! Edith Fournier nous fournit néanmoins ce coup de génie. Mais il y a perte — une perte lisible même pour le francophone non anglophone. Dans le choix d'« encore » pour « on », le lecteur du texte français perd la possibilité de penser qu'il s'agit peut-être aussi (alternativement ou simultanément) de « sur ». Cela au moins. Car la préposition « on » s'emploie aussi en conjonction avec plusieurs verbes simples en anglais pour infléchir le sens verbal. L'exemple le plus significatif, s'agissant de Samuel Beckett, est

« ON » DANS *WORSTWARD HO* (CAP AU PIRE)
 le verbe « *to go* » (aller), qui signifie continuer dans sa forme « *to go on* »... Et il y en a bien d'autres ... encore !

Autrement dit, ce qui se perd d'emblée dans la traduction de *Worstward Ho*, c'est la complexité d'une des valeurs fondamentales du monde selon Samuel Beckett : la continuation. Non seulement est-ce un « encore » aussi épuisant et lassant qu'épuisé, lassé ; c'est aussi un vaillant « *Avanti !* » lancé à qui veut l'entendre depuis la boue de l'existence. C'est la constatation que, tant qu'il y a de la vie, nous sommes toujours sur scène — « *to be on* » — voulant être sous les feux de la rampe.

La perte peut toutefois s'expérimenter par les deux parties. Pour mesurer l'importance de *Worstward Ho* et son statut comme *summa* dans l'œuvre de Beckett, il faudrait que la poésie du texte puisse inciter le lecteur anglophone à saisir la valeur française de certains de ses vocables. Et là, encore une fois, la vedette est « on ».

L'auteur d'une thèse néerlandaise entièrement consacrée à *Worstward Ho* a comptabilisé à 85 le nombre d'occurrences de « on » dans le texte anglais — texte qui comporte moins de 5 000 mots. D'une fréquence pléthorique dans un lexique restreint (on ne compte que 410 lexèmes distincts), « on » se retrouve épelé comme son au sein de plusieurs autres mots-clés de *Worstward Ho* dont « *gone* » et « *bones* ».² Lorsqu'on ajoute à ce chiffrage les 37 fois où le vocable « *still* » s'emploie, on doit reconnaître que ces deux mots, qui sont synonymes en tant qu'adverbes temporels, constituent le noyau lexicographique du récit.

L'étonnante insistance de « on » dans *Worstward Ho* ne ferait que confirmer encore le parti pris pour une sorte d'« *arte povera* » littéraire de la part de Beckett si l'on ne se rappelait pas la richesse sémantique de ce palindrome de « no ». En tant qu'adverbe, les sens de « on » ne se limitent pas à la temporalité, mais peuvent servir à situer un objet ou un sujet — un x quelconque — dans l'espace. Il peut même qualifier son référent par rapport à l'être, si l'on songe

au cas bien familier du monde entier qui manie l'électronique de « *off* » et de « *on* ».

Centralité donc de « *on* », à laquelle doit s'ajouter notre rappel que Beckett maîtrise également l'anglais et le français. L'anglais est la langue empruntée pour nous donner *Worstward Ho*, dont la traduction en français est impossible sans perte insupportable pour l'auteur. Parmi les sens qui se perdent à traduire « *on* » par « encore » sont ceux qui proviennent de « *on* », le pronom sujet français qui s'écrit de la même manière, même si sa prononciation exige une nasalisation. Est-il concevable que Beckett regrette la perte de cette trace du français dont il a muni son texte en anglais ?

Nous avons vu l'exorde de *Worstward Ho*, avec sa scansion de « *on* » six fois en une ligne. Le texte conclut avec cette même expression à l'apparence pessimiste, mais somme toute indécidable de « *nobow on* » : "Nohow less. Nohow worse. Nohow naught. Nohow on. / Said nohow on". (1983 :116)

... qu'Edith Fournier a traduit ainsi : "Plus méche moins. Plus méche pire. Plus méche néant. Plus méche encore. / Soit dit plus méche encore". (1991 :62)

Une traduction plus directe, sans arrière-pensée, serait « aucun moyen de continuer ». Elle est directe, cette traduction, mais elle n'en est qu'une. Néanmoins, en plagant cette expression en dernier lieu de ce qui s'avère être le pénultième ouvrage de sa carrière, Beckett semble inciter la critique à affirmer une fin plutôt négative à son entreprise littéraire. Comment résister à la tentation de dire que Beckett tire un trait, comme Duras le ferait quelques années plus tard, en écrivant *C'est tout* ? Comment résister, avec Beckett, à l'arrêt de mort ? Peut-on soutenir, preuves textuelles en main, que *Worstward Ho* met en scène une approche asymptotique de la mort, homologue de cet « instant de ma mort » dont témoigne Blanchot (1994) ?

Afin de faire de « *nobow on* » un rescapé, pour le ramener du côté de la survie, il nous incombe de le considérer en tandem avec *Soubresauts*, le véritable dernier mot de Beckett. Là encore, au seuil du texte que Beckett écrit d'abord, encore une fois, en anglais, il y a de l'intraduisible. « Soubresauts » rend bien le « *strings* » du titre, mais que dire de « *still* » — ce synonyme, je répète, de « *on* » ? Il faut dire tout de go que « *still* » recèle une indécidabilité des plus pertinentes pour soutenir que « *nobow on* » signifie peut-être bien la mort moins une, qu'il signale non pas zéro mais son approche, non pas rien (le vide, le néant) mais *un* rien (*res*), car « *still* » convoque simultanément dans l'oreille anglophone l'immobilité et la continuité. Une pierre avec du pouls.³

Des dizaines d'exemples dans *Worstward Ho* étayent cette hypothèse. Prenons-en une, dans le troisième bloc de texte : « *Say a body. Where none. No mind. Where none. [...] On in. Still.* » (1983 :89) ce qui donne, dans la traduction d'Edith Fournier : « Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Où nul. [...] Là encore. Sans bouger. » (1991 :7). Outre la perte du rappel de « *on* » à l'intérieur de « *none* » et le rapport presque oppositionnel entre ces deux éléments sémantiques, le mouvement fortement signifié par « *on in* », immédiatement reconnaissable à l'oreille anglophone comme faisant partie de l'expression « *Come on in !* », est perdu en traduction aussi. Sans parler de « *Still* », qui suggère le pis aller de « Sans bouger » — amputation sémantique qui paraît sans doute évident depuis mon paragraphe précédent.

La valeur du lexème « encore » est loin d'être négligeable. L'impulsion virale de la vieillarde de *Mal in mal dit* — impulsion qui se dit « *on* » dans la version anglaise de *Ill Seen Ill Said* — provient du « encore » de la version originale en français cette fois-ci. Et je suis certain que Beckett, qui n'oublierait jamais la folie lexicale de Joyce, entend plusieurs langues comme il voit plusieurs manières d'écrire chaque lexème qui passe sous les yeux (encore ... en corps ... en

chair et en os ... en corps et en âme, etc.). J'en suis aussi sûr que je le suis du fait que *Worstward Ho* vaut pour autant qu'il est lu et entendu en plus d'une langue à la fois. Ainsi, entendra-t-on le « on » français dans la pamphle de « on » anglais que comporte l'*Ultext*.

Un rien nous sépare toujours de la mort chez Beckett. Par rapport à l'heure de notre trépas, il est toujours moins une. De même ce « nous » qui est tout le monde et personne, comme chez Fernando Pessoa : la personne devenue n'importe qui ou, comme le dit si bien le français, *l'on*. Semblablement pour la capacité. À la différence de la capacité, une action compte, se laisse compter. Une action est toujours pleine, laissant une marque récupérable par l'historiographe. Une capacité est en deçà de l'action. Une capacité ne compte pas pour grand-chose : c'est un potentiel, presque rien. Et *rien* est cette chose si infime qu'elle approche zéro. (*Zéro*, ce concept emprunté à l'arabe qui dit « *zif* » qui, à son tour, nous donne *chiffre*, qui n'est pas rien.)

L'approche de zéro – l'infini de la petiteesse – nous situe dans le domaine des implications éthiques de l'œuvre de Samuel Beckett. Pour dire la qualité opérante ou la capacité – toutes les capacités et les capacités de tous – l'anglais dispose du suffixe « *-ness* ». Les mots en « *-ness* » foisonnent dans le corpus beckettien. Crucial parmi ces mots composés est « *lessness* » que Beckett prête à sa propre traduction du bref récit, *Sans*. La préposition *sans* s'emploie pour dire *dépourvu de x*, alors que « *lessness* » – dont l'usage, remarquons-le en passant, est rarissime – signifie *la qualité moindre de x*. (« *Moins-tié* » serait son équivalent en français, si cette langue autorisait de tels néologismes monstrueux.)⁴

Ce qu'il faut remarquer, c'est la façon dont Beckett relève le défi de faire sens à l'aide de sa langue maternelle. Il me paraît, quant à moi, que « *lessness* » infléchit de façon déterminante le sens de *sans* et que ce mot en « *-ness* » rétablit devant ses lecteurs son parti pris pour la vie. Pour le dire différemment, disons l'évidence – qu'il y a

une différence infinie entre *sans* et *moins*, entre *rien* et *presque rien*, entre *rien* et *un rien* : c'est la différence entre la vie et la mort.

C'est ainsi que Beckett s'intéresse bien moins à ce que peut faire le témoin (« *witness* ») pour introduire un peu de justice dans ce monde (purgatoire) qu'à la conscience qui constitue la possibilité d'être témoin. Encore une fois la différence entre action et capacité. « *Witness* » est un des rares mots en « *-ness* » dont le sens n'est pas (ou, du moins, n'est pas actuellement) la qualité ou la capacité de ce qui précède « *-ness* » : « *witness* » n'est pas la capacité d'avoir ou de faire de l'esprit (« *wit* »), mais tout simplement le substantif pour *témoin*. Pour dire la capacité d'être un témoin, être témoin en puissance, être témoin en esprit, il faudrait que l'anglais autorise un néologisme moins monstrueux et bégayant : « *witnessness* ».⁵ Or, si l'objet ultime des recherches littéraires de Samuel Beckett est cet esprit-témoin auquel je prête dorénavant le terme de « *witnessness* », le pronom-témoin auquel se prête cette qualité vivifiante serait, évidemment, *on* – non pas la préposition ou l'adverbe anglais « *on* », mais bien *l'on* dont l'apostrophe est moins explétif qu'on ne le croit.

En suivant Samuel Beckett depuis la première trilogie et, surtout, depuis *L'Innommable*, tant que l'on parle, ce n'est pas encore fini. (Peu importe la façon de parler – pour soi, sans être entendu, en bégayant, en débitant des idioties, etc.) Pouvoir égrener des mots signifie qu'il y a encore de la vie, qu'il y a de la lumière, « *the lights are still on* ».

Mais, à quoi tient la quête de Beckett ? De son propre aveu, c'est la recherche d'un seul mot, un mot parfaitement précis, un signe linguistique disponible pour tout le monde et qui signifie tout pour tous et qui, surtout, fonctionne comme antidote à la négation qui annihile, contre le néant du *non*. « *The killer word* », disait-il.⁶ Et en même temps, comme tout penseur soucieux de nos possibilités éthiques, il est en quête d'une réconciliation de tous ces « je » en

décalage par rapport aux « il » qui peuplent tous ces récits — même *Le Dépendeur*. Réconciliation qui se profile en répondant à la question, Qui parle chez Beckett ? Non pas certes le « ça » freudien ou lacanien, mais bien le quidam, *l'on*. Quidam qui n'est jamais seul, d'ailleurs, car le pronom provient de l'ancien français pour exprimer l'homme, l'humanité en général. Que signifie ce « Seuls ensemble, tant partagé », cette phrase énigmatique qui hante la fin de la vie de Beckett, selon son biographe ? sinon qu'aucun personnage (comme aucun de nous) n'est autonome, que chacun est hanté (parasité, phagocyté) par autrui, qu'autrui est cette ribambelle d'autres qui m'habite. L'on m'habite. Je cède à l'on, donc je suis.

L'homme vivant, l'on qui est « on » (sur scène, prêt à bondir, allumé), c'est, dans d'autres contextes, chez d'autres penseurs, *l'ilya*, le neutre, le fait qu'il y a de l'être même quand je suis seul, une présence, moins d'une lueur. Dans la nuit de l'être, malgré tout, il y a de l'on. Revisons l'exorde de « La Solitude essentielle et la solitude dans le monde », dans *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot (1955 :337):

Quand je suis seul, ce n'est pas moi qui suis là et ce n'est pas de toi que je reste loin, ni des autres, ni du monde. Je ne suis pas le sujet à qui arriverait cette impression de solitude, ce sentiment de mes limites, cet ennui d'être moi-même. Quand je suis seul, je ne suis pas là. [...] Ce qui vient à ma rencontre, ce n'est pas que je sois un peu moins moi-même, c'est ce qu'il y a « derrière moi », ce que moi dissimule pour être à soi.

L'on — tel que Beckett le met en scène dans *Worstward Ho* — serait la réintégration de l'être scindé en deux. Non pas l'être objet divorcé de l'être sujet à la Descartes, qui serait un esprit voué à la nosologie du corps, un sujet en manque d'objet. Non pas même cette réconciliation à la Berkeley dont on témoigne à la fin de *Film* — celle de l'être perçu intégrant l'être percevant. L'on beckettien amorce la capacité éthique de l'homme — ce potentiel qui se dit « —ness » en sa langue maternelle. C'est un rétablissement de l'être éclaté, épuisé,

qui permet la transformation de *selfishness* (égoïsme) en *selflessness* (abnégation de soi), de *carelessness* (incurie) en *care* (souci). En termes de la partie la plus problématique de l'œuvre de Primo Levi, « l'on » serait la réconciliation du crétin (« *witless* ») avec celui qui en prend la responsabilité (« *witner* »).⁷ Et n'oublions pas que le « on » se dit « *one* » en anglais. « À la fin, disait Beckett vers la fin, l'un gagne » (Knowlson, 1996 :521).

On est donc le mot convoité, le mot juste, le pronom de choix, « the killer pronoun », le pronom terrible. Et il veut le faire entendre, à qui le peut, sous les 85 occurrences de « *on* » dans le texte anglais, intraduisible, bien que traduit.

Un type, un gus-gus, un quidam en anglo-irlandais se dit « *yer one* » — traduction littérale, un « on à toi », qui r'appartient ; un homme quelconque —, autant dire une conscience, un esprit. L'humain, quoi ! À condition que ce « on à toi » soit tenu en rapport intrinsèque avec son autre : toi, moi. Un esprit, « *a wit* », qui est un tiers, un témoin, « *a witness* », plein de jugeote, de savoir-faire, de « *know-how* ». C'est ainsi que le « *nobow on* » de la fin veut dire savoir être tout, c'est-à-dire, savoir continuer, dire « *on* » contre « *no* ».

NOTES :

¹ J'écrirai le mot anglais, *on*, entre guillemets et en italiques — « *on* » —, pour que le lecteur puisse facilement le distinguer du mot français, *on*, que j'écris entre guillemets mais en lettres romaines — « on » — quand je le prends comme objet de discussion. Sans guillemets et en romaines, c'est on employé « normalement ».

² Rudolf Hisgen, « Interpreting Samuel Beckett's *Worstward Ho* ». In A. van der Weel et R. Hisgen, *The Silencing of the Sphinx*. Leiden, [édition privée], 1998, pp. 437-38.

- 3 Carla Locatelli écrit, que c'est la « plus parfaite expression oxymoronique d'une immobilité mouvante qui ne peut s'inventer ». *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*. (1990:253).
- 4 Ce dilemme de traducteur peut s'exprimer axiomatiquement : « *lessness* » égale à peu près *sans*, dans la mesure où les mots composés en « *xless* » en anglais égalent précisément la construction *sans* + *x* en français. Par exemple, « Pierre est sans le sou » = « *Peter is penniless* ».
- 5 L'équivalent en français – « *témoignité* » – est (à nouveau) moins réussi, mais il s'alligne fortuitement avec l'idée de « *lessness* », ou « *moins-ité* ».
- 6 Comme valeur adjectivale il n'y a pas vraiment d'équivalent en français. Dans le sixième « Texte pour rien », Beckett écrit en français sans vraiment quitter l'anglais : « je ne suis pas tombé sur les bons [mots], ceux qui tuent » (*Nouvelles et Textes pour rien*, 1958 :158-59). Il retrouve la valeur idiomatique qu'il cherchait lorsqu'il traduit : « *I haven't hit on the right ones, the killers* » (*Texts for Nothing. In The Complete Short Prose. 1929-1989*, 1995 :125).
- 7 Je me réfère à la figure du « *Muschmann* » dans *Si c'est un homme* (1947), mais aussi à ce que Primo Levi dit sur le « témoin intégral » dans *Les Naufragés et les rescapés* (1986).

« ON » DANS *WORSTWARD HO* (*CAP AU PIRE*)

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S. (1958) : *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris, Minuit.
- BECKETT, S. (1995) : *Texts for Nothing. In The Complete Short Prose, 1929-1989*. New York: Grove Press.
- BECKETT, S. (1995) : *Worstward Ho*. In *Nobow On*. New York: Grove Press.
- BECKETT, S. (1991) : *Cap au pire* (Trad. Edith Fournier). Paris: Minuit.
- BLANCHOT, M. (1955) : « La Solitude essentielle et la solitude dans le monde », in *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1994) : *L'Instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana.
- HISGEN, R. (1998) : « Interpreting Samuel Beckett's *Worstward Ho* », in A. van der Weel et R. Hisgen, *The Silencing of the Sphinx*. Leiden: [édition privée].
- KNOWLSON, J. (1996) : *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster.
- LOCATELLI, C. (1990) : *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.