« Dans cette langue qui n'était pas la tienne »

Le dialogue avec Beckett dans *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* de Peter Handke

Dirk Weissmann

(Université Toulouse Jean-Jaurès, Centre de Recherches et d'Études Germaniques, CREG, EA 4151)

à la mémoire de Fabjan Hafner (1966-2016)

Présentation de l'auteur : Dirk Weissmann est professeur des universités au Centre d'Etudes et de Recherches Germaniques (CREG) de l'Université Toulouse Jean-Jaurès et chercheur associé à l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM, CNRS/ENS). Ses recherches portent sur la littérature de langue allemande (XIX^{e}-XXI^{e} siècles), les écritures interculturelles et le plurilinguisme littéraire. Derniers ouvrages publiés : *Métamorphoses interculturelles, Les 'Voix de Marrakech' d'Elias Canetti*, Paris, Orizons, 2016 ; *Istanbul–Berlin : interculturalité, histoire et écriture chez Emine Sevgi Özdamar*, Paris, L'Harmattan, 2019 (dir., avec Bernard Banoun et Frédéric Teinturier) ; *Mapping Multilingualism in 19th Century European Literatures / Le plurilinguisme dans les littératures européennes du XIX^{e} siècle*, Berlin, LIT-Verlag, 2019 (dir., avec Olga Anokhina et Till Dembeck) ; *Sound/Writing : traduire-écrire entre le son et le sens, Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019 (dir., avec Vincent Broqua).

Résumé : Parmi les trois textes dramatiques que l'écrivain autrichien Peter Handke a jusqu'ici rédigés directement en français — pour les autotraduire ensuite en allemand —, *Jusqu'à ce que le jour nous sépare ou Une question de lumière*, publié en 2008, est assurément l'œuvre la plus intéressante et la plus complexe. Fondée sur un dialogue intime avec celui qui est sans doute le plus célèbre autotraducteur de la littérature mondiale, la pièce de Handke se veut explicitement un « écho » à Samuel Beckett, en particulier à son célèbre « monodrame » *La dernière Bande* (1958/1959). Le monologue dramatique de Handke tisse en effet des liens étroits avec le monodrame de Beckett, si bien qu'il est prévu par l'écrivain que les deux pièces, d'environ une heure chacune, soient jouées l'une après l'autre, le même soir, sur scène. On pourrait dire qu'un auteur (nouvellement) bilingue y « répond », cinquante ans après, à l'une des grandes figures du bilinguisme littéraire. La réponse littéraire que Handke adresse ainsi à Beckett aboutit à un drame où la problématique du bilinguisme croise certains aspects de la biographie de l'écrivain.

Mots-clés : Peter Handke, Samuel Beckett, intertextualité, autotraduction

---

1 Introduction

En novembre 2008, à l'occasion de la création mondiale de son monologue dramatique *Jusqu'à ce que le jour vous sépare ou Une question de lumière* [1], Peter Handke s'illustra, sur une scène nationale, comme dramaturge de langue française [2]. Dès le tournant des années 2000, l'écrivain d'origine autrichienne installé en France depuis de longues années avait versé dans la « veine francophone » (pour citer le titre du colloque dont est issu ce volume) en proposant quelques brefs textes français destinés à accompagner un spectacle [3]. Or, comparé à l'écriture fragmentaire de cette première tentative exophone [4], *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* est à considérer comme la première véritable pièce de théâtre que Handke ait écrite directement en français [5]. En 2011-2012, suivit la pièce intitulée *Les Beaux Jours d'Aranjuez* [6], caractérisée comme un « dialogue d'été », clôturant la trilogie francophone publiée par Handke entre 2001 et 2012, sans qu'on sache si d'autres textes français de sa plume vont venir prolonger cette « veine ».

À l'instar de tous ses textes écrits directement en français, Handke a lui-même établi la version allemande de sa pièce. Grâce à la version bilingue publiée par l'éditeur allemand de Handke, la nature traduite du texte allemand est clairement portée à l'attention d'un public allemand peu habitué à ce genre de pratiques autotraductives. Dans le contexte éditorial allemand, l'auteur parle de « *Erstschrift* », c'est-à-dire de « première version (française) », pour désigner le texte de départ. Ce dédoublement linguistique, propre à toutes les œuvres françaises de Handke, s'accompagne dans le cas de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* d'un dispositif dramatique qui est également double. En effet, le monologue de Handke a été conçu pour être joué à la suite de *La dernière bande* (1958-1959) [7] de Samuel Beckett, comme cela a été notamment le cas lors de la création en 2008. Aussi le paratexte qualifie-t-il la pièce de « réponse » et d'« écho » à la pièce de Beckett créée exactement cinquante ans auparavant.

Autrement dit : un écrivain autrichien qui a (passagèrement) adopté la langue française et la pratique autotraductive répond, à un demi-siècle de distance, à l'une des pièces majeures du plus illustre des dramaturges autotraducteurs de la littérature mondiale. La réception de Beckett par Handke, remontant aux débuts de sa carrière littéraire dans les années 1960, débouche sur un dialogue posthume où la question du changement de langue croise celles du théâtre et du sens de l'existence.

---

1. Peter Handke, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare ou Une question de lumière,* Sens, Obsidiane, 2008.

2. Création mondiale le 4 novembre 2008 à la Comédie de Valence sous la direction de Christophe Perton avec Sophie Semin dans le rôle de la femme. Première publication allemande : *Bis daß der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts, Ein Monolog. Deutsche Version (2008) und französische Erstschrift (2007)*, Francfort/Main, Suhrkamp, 2009.

3. Peter Handke, *Pourquoi la Cuisine ? Textes écrits pour le spectacle « La cuisine » de Mladen Materić*, Paris, Gallimard, 2001.

4. Par rapport au terme d'exophonie, voir notamment Susan Arndt, Dirk Naguschewski et Robert Stockhammer (dir.), *Exophonie, Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007.

5. À la différence de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare,* monologue d'une durée d'une heure environ, *Pourquoi la cuisine ?* est constitué de courts fragments intégrés dans un spectacle conçu par Mladen Materić.

6. Peter Handke, *Les Beaux Jours d'Aranjuez, Un dialogue d'été, version originale française de l'auteur*, Paris, Le Bruit du temps, 2012.

7. Beckett a d'abord rédigé sa pièce en anglais (sous le nom de *Krapp's Last Tape*) avant d'en produire une version française avec l'aide de Pierre Leyris.

2 *La dernière bande* comme hypotexte [8]

On sait que le célèbre « monodrame » de Beckett, créé en 1958 sous le titre *Krapp's Last Tape*, met en scène un écrivain solitaire et clochardisé qui tente de se rappeler ses jeunes années à l'aide d'un dispositif diaristique constitué de bandes magnétiques. Caractérisé par le dramaturge comme un clown grotesque ingurgitant quantité de bananes, le vieux Krapp écoute régulièrement ces enregistrements qui témoignent du bonheur d'un amour passé, et d'une rupture désolante. Tout en s'accrochant aux traces de son existence antérieure, l'écrivain raté se moque de l'enthousiasme et de la naïveté de celui qu'il était dans sa jeunesse.

L'un des passages clés de cette archive sonore, stockée dans des cartons posés à même le sol, est le souvenir d'une scène d'amour remontant à une trentaine d'années. Il s'agit de la description, sur un ton lyrique, d'une balade nocturne, sur une barque, en compagnie de son amoureuse d'antan. Tout au long de la pièce, Krapp rembobine sans cesse la même bande pour réécouter en boucle le même passage, en percevant cet ancien moi comme une personne tout à fait différente de celui qu'il est devenu :

> J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux. *Pause.* Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants – *Pause* – après quelques instants, elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. *Pause.* M'ont laissé entrer. *Pause.* Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient avec un soupir devant la proue ! *Pause.* Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre. [...] Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée [9].

Si, au début, le vieux Krapp renie virulemment et sur un ton sarcastique le jeune homme amoureux qu'il fut (« ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans » [10]), le sentiment qui domine à la fin de la pièce est celui d'une occasion à jamais ratée de trouver le bonheur : « Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. » [11] Sur le seuil entre la vie et la mort, Krapp semble désormais attendre la fin dans une attitude tragicomique propre à tant de personnages beckettiens.

Dans *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, sa « réponse » (ou pièce « secondaire » [12]) jouée consécutivement à la pièce de Beckett, Peter Handke donne à présent la parole à l'amoureuse de Krapp qui, absente dans le monodrame beckettien, ne pouvait s'y

8. À propos du terme d'hypotexte, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11-12 et *passim*.
9. Samuel Beckett, *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959, p. 32.
10. *Ibid.*, p. 29.
11. *Ibid.*, p. 33.
12. Handke, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, p. 51.

exprimer [13]. Le prologue épique qui précède le monologue féminin réunit, sous une forme archaïque, le couple, gisant dans une sépulture romaine [14]. Krapp y est décrit comme « mort et au-delà » [15], alors que la femme allongée à côté de lui incarne « la vie fleurissante » [16] en se ranimant aussitôt. Selon le prologue, « il n'existe pas de contraste plus grand » entre cet homme défunt, qui prend là encore les traits d'un clown, et cette femme qui prend la parole : « c'est le contraste entre la mort et la vie » [17].

En apportant la contradiction à Krapp, la femme, revenue d'entre les morts, règle son compte à l'écrivain qu'elle a aimé. Ce faisant, ses paroles font clairement référence à la traversée en barque au centre de *La dernière bande* (citée précédemment) dont certains éléments sont repris littéralement par Handke. Telle une nymphe pétrifiée issue de la mythologie, l'« écho » de la femme répond durement, froidement au discours masculin : « Mon jeu maintenant. Ton jeu est joué Mister Krapp, Monsieur Krap. Joué sous un faux nom, dans une langue qui n'était pas la tienne. » [18] On peut noter au passage que dès les premières lignes de la pièce se trouve ainsi évoqué le problème du changement de langue, de l'altérité linguistique.

L'écriture dramatique de Handke reprend donc l'histoire de la vie de Krapp (ou d'un homme lui ressemblant à beaucoup d'égards) racontée du point de vue d'une femme qui, à la différence de ce que laisse supposer la pièce de Beckett, a été mariée à cet homme, dont elle a eu un enfant. En variant le thème beckettien, le monologue de Handke met en scène un règlement de compte entre une épouse et son mari ayant sacrifié l'amour à l'art, à l'ambition de mener une carrière d'écrivain.

Or, la « réponse » que la femme donne à ce Krapp *bis* comporte également la critique d'une certaine esthétique théâtrale, comme le montre cet autre extrait du début de la pièce :

> Mon jeu n'a pas besoin de costume de manège, de nez en carton, de vêtements expressément crasseux, de chaussures franchement surdimensionnées, mon jeu n'a pas besoin de glisser sur des peaux de bananes, n'a pas besoin d'appareils, de machines, d'accessoires, de lumière artificielle, et surtout pas d'obscurité artificielle. Et mon jeu, à l'opposé du tien, n'a pas besoin d'être scandé par des pauses. Je parle sans pauses, non parce que je suis une femme, mais parce que les pauses et surtout tes pauses à toi, des pauses faites exprès ; des pauses pleines de significations cachées et finalement pas du tout cachées, cela ne fait pas partie de mon jeu per-

13. Beckett semble avoir lui-même envisagé, vers 1975, d'écrire une pièce complémentaire adoptant la perspective de la femme. Voir Chris J. Ackerley et Stanley E. Gontarski (dir.), *The Faber Companion to Samuel Beckett*, Londres, Faber and Faber, 2006, p. 303.

14. Dans un entretien, Handke mentionne une visite auprès des tombeaux de la basilique de Saint-Denis comme illumination ayant déclenché le travail d'écriture. Voir Peter Handke et Thomas Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ? Gespräche über 50 Jahre Schreiben für Theater*, Berlin, Suhrkamp, 2014, p. 90 (sauf indication contraire, les traductions des textes allemands de Handke sont les miennes).

15. Handke, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, p. 9.

16. *Ibid.*, p. 10

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 11.

> sonnel, de mon jeu à moi. Et à l'opposé de toi, je ne joue pas avec le silence [19].

Les allusions au théâtre de Beckett, à *La dernière bande* et à d'autres pièces, sont ici manifestes (costumes grotesques ; silences fréquents ; symbolisme appuyé [20]). Au travers d'un règlement de compte entre anciens amants apparaît ici en filigrane un dialogue entre deux conceptions de l'art dramatique. En effet, contrairement au monodrame de Beckett, le contre-monologue féminin de Handke ne contient aucune didascalie, aucun effet comique ; il ne fait appel à aucun décor, aucun accessoire. Sous cet angle, l'« écho » de la femme s'éloigne clairement de *La dernière bande* et de l'esthétique beckettienne, à l'instar de l'attitude globale de Handke qui, depuis ses débuts, avait essayé de se démarquer du modèle beckettien jouissant d'un très grand succès sur les scènes germanophones des années 1960 et 1970.

3 Hommage et critique à la fois

Il serait sans doute réducteur de considérer *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, œuvre autonome, complexe, voire « contradictoire » [21], comme résultat de la seule réception du théâtre de Beckett par Handke, dans la mesure où il s'agit d'une pièce hautement personnelle, intime même. Néanmoins, le monologue dramatique écrit par Handke offre un formidable moyen pour sonder le rapport complexe et ambigu qu'il entretient avec son prédécesseur d'origine irlandaise.

Comme l'a montré Hannes Schweiger dans une étude parue avant la publication de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare,* Handke avait longtemps évité de se prononcer explicitement sur l'œuvre de Beckett [22]. Ce qui n'a pas empêché la critique d'essayer, dès la création des premières pièces de l'écrivain autrichien au milieu des années 1960, de souligner l'influence de Beckett. Le jeune prodige dramatique que fut Handke à cette époque a quant à lui plutôt essayé de se libérer de cet écrasant modèle, ce qui a pu obscurcir l'influence réelle que Beckett a exercée sur son œuvre dramatique.

Malgré les ambiguïtés inhérentes à la position de Handke, certains chercheurs comme Corbet Stewart ont souligné la proximité de ses premières pièces avec la production théâtrale du futur Prix Nobel de littérature [23]. Dès 1990, Stewart a ainsi soutenu que l'influence de Beckett sur Handke était bien plus importante que certains propos du dramaturge autrichien le laissaient supposer. La réception créatrice de *La dernière bande* dont témoigne la pièce de 2008 semble confirmer cette thèse de manière rétrospective. L'« écho » explicite au monodrame de Beckett suggère en effet que la relation entre Handke et son prédécesseur est bien plus étroite que le laisse supposer l'étude de Schweiger [24]. Même si l'œuvre de la maturité de Handke a évolué dans un

19. *Ibid.*, p. 12-13.
20. Voir également plus bas.
21. *Ibid.*, p. 51.
22. Hannes Schweiger, *Failing better : Die Rezeption Samuel Becketts in Österreich*, Berne, Lang, 2005, p. 222.
23. Corbet Stewart, « Across Lake Constance : Handke's Debt to Beckett », dans Dorothy James et Silvia Ranawake (dir.), *Patterns of Change : German Drama and the European Tradition*, New York, Peter Lang, p. 307-324, p. 322.
24. Schweiger, *Failing better*, *op. cit.*, p. 240.

sens qui l'éloigne de celle de Beckett, cette dernière n'en demeure pas moins jusqu'à aujourd'hui une référence majeure pour Handke.

Le paratexte de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, dressant une sorte de monument à Beckett, est fort instructif à cet égard :

> Beckett a achevé, avec cette pièce, la réduction parfaite, nécessaire, du théâtre, tout en se libérant des restes du symbolisme et des opinions sur l'existence des autres grandes pièces. *La dernière bande* incorporise [*sic*] peut-être le point final ou le terminus du théâtre, d'un pur théâtre. C'est une pièce primaire, essentielle et ludique [25].

Dans cette présentation, le théâtre de Beckett, notamment *La dernière bande*, est décrit comme exemplaire, comme « pur théâtre » qui, par le biais d'une « réduction parfaite, nécessaire » [26] a ouvert la voie à de nouvelles formes esthétiques. Dans le cadre de cet éloge d'un modèle jugé indépassable, Handke qualifie son propre texte de « très petit drame ».

Le ton quelque peu obséquieux de ce paratexte contraste avec les propos nettement plus critiques que le personnage féminin du monologue tient à l'égard du personnage masculin beckettien, mais aussi à l'égard de l'esthétique théâtrale de Beckett en général. À travers la voix féminine s'adressant à Krapp, le texte de Handke illustre au contraire une attitude critique par rapport à plusieurs aspects de ce modèle : sa dimension illusionniste [27] ; son abus des silences [28] ; son enfermement autoréférentiel [29] ; son symbolisme pesant [30] ; sa noirceur excessive [31].

Nonobstant tout ce qui le rapproche du modèle beckettien, sa « réponse » à *La dernière bande* part d'une « opposition » comme l'explique Handke dans un entretien :

> *La dernière bande* a toujours été la pièce de Beckett qui m'a le plus profondément atteint. [...] Parce qu'elle se moque de manière presque désespérée de l'enthousiasme que ce vieux héros bouffeur de bananes a pu manifester durant les premières décennies de sa vie. Je voulais y opposer quelque chose. Peut-être l'enthousiasme de celui qui, jadis, croyait aveuglément à l'amour et au ciel, enthousiasme qui a aussi du bon – qu'il ne faut donc pas toujours se moquer ou se laisser abattre, quand on est devenu vieux en se disant : Tout ça, ce n'était rien du tout [32].

Aux yeux de Handke, *La dernière bande* représente donc d'une part une expérience théâtrale fondamentale, décisive, bouleversante ; en même temps, la pièce lui fait à

25. Handke, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, 4e de couverture.
26. À un autre endroit, Handke parle d'un « degré zéro » atteint par Beckett. Handke et Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ?*, *op. cit.*, p. 38.
27. Schweiger, *Failing better*, *op. cit.*, p. 233 sq.
28. Handke et Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ?*, *op. cit.*, p. 83.
29. *Ibid.*, p. 65.
30. *Ibid.*, p. 91.
31. *Ibid.*, p. 47.
32. *Ibid.*, p. 85.

présent l'effet d'une provocation compte tenu de sa propre expérience, de son âge et de sa conception de la vie.

Par ailleurs, ces propos font comprendre que, en dehors de sa dimension esthétique et poétique, la confrontation au personnage de Krapp comporte une forte dimension autobiographique, existentielle, d'autant que, à l'époque où il rédigeait son monologue, Handke avait pratiquement le même âge que ce héros tragicomique. En effet, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* tient également de la rétrospection autobiographique d'un homme qui juge sa propre vie d'écrivain, comme on le verra après une brève incursion dans l'histoire du bilinguisme littéraire de Handke.

4 Handke, Beckett et la question du bilinguisme

Le dialogue que Peter Handke engage avec le monodrame beckettien et ses fondements esthétiques s'établit également sur le plan du plurilinguisme partagé des deux pièces, des deux auteurs. Comme *La dernière bande*, la pièce du dramaturge autrichien est une œuvre bilingue autotraduite. Ce parallèle ne semble pas complètement fortuit. Comme le montre notamment un document remontant à 1989, l'activité autotraductive de Handke, commencée aux alentours de l'année 2000, est précédée d'une réflexion sur les modalités de l'écriture bilingue chez Beckett. Le document en question est le compte rendu d'une rencontre, organisée par le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne, entre Handke et son traducteur français Georges-Arthur Goldschmidt. À la question (posée par le public) de savoir pourquoi il ne se traduisait pas lui-même, étant donné ses compétences linguistiques en français, Handke répondit (en allemand) :

> Je me demande parfois, et c'est là une vraie question qui ne trouve aucune réponse chez moi, comment Beckett y est arrivé, par exemple, si c'est lié à l'histoire du XX^{e} siècle, de traduire en français ce qu'il a écrit en anglais, ou inversement, peut-être. C'est une énigme pour moi, par exemple, mais, contrairement à beaucoup d'énigmes, c'est une énigme fructueuse, peut-être. Je ne peux pas m'imaginer comment une telle chose peut marcher. Car, tout ce qui compte, en quelque sorte, c'est la langue dans laquelle on a été enfant, dans laquelle on rêve, dont on connaît le rythme, dans laquelle on peut associer les noms aux choses, les phrases aux faits. Se traduire soi-même, ça marche, semble-t-il, mais l'énigme reste entière pour moi de savoir comment ça peut marcher sur le plan psychique, pour ainsi dire [33].

À l'époque de cette rencontre à Lausanne, Handke semblait accepter le monolinguisme littéraire comme seule norme valable pour lui, même s'il reconnaissait avoir été interpellé, de manière « fructueuse », par un certain ébranlement de cette norme telle qu'elle est incarnée par la pratique de l'écriture bilingue chez Beckett.

Le scepticisme quant au phénomène de l'autotraduction s'exprimant dans ces lignes se recoupe avec d'autres textes datant des années 1980 où Handke décrit le plurilinguisme comme source de troubles, de problèmes. On le voit notamment dans ce passage de

33. Peter Handke et Georges-Arthur Goldschmidt, « Discussion entre Peter Handke, Georges-Arthur Goldschmidt et le public », *Études de lettres*, 4, 1989, p. 39.

son récit *Histoire de l'enfant* où il évoque le rapport d'une enfant de parents étrangers avec la langue française :

> Alors que la langue étrangère était, lentement et imperceptiblement, devenue familière à l'adulte, l'enfant qui avait bientôt appris à s'en servir mieux que les enfants du pays ne parlait cette deuxième langue qu'avec répugnance. On pouvait voir que ce qu'on appelle le bilinguisme n'était pas seulement, comme on le disait, un trésor mais qu'il provoquait aussi à la longue un divorce douloureux [34].

Cette voix narrative, d'essence autobiographique [35], exprimant des doutes profonds par rapport au bilinguisme comme mode d'existence, est d'autant plus intéressante qu'on sait qu'en 2008 Handke écrira son monologue dramatique directement en français, devenu sa deuxième langue. Confronté à l'« énigme fructueuse » posée par les autotraductions becketiennes, le pessimisme handkien face à la possibilité du bilinguisme semble donc avoir peu à peu cédé le pas au désir d'une expérience d'écriture en langue étrangère. En effet, depuis les années 2000, l'autotraduction, précédée de l'écriture exophone en français, semble progressivement prendre la place que la traduction d'auteurs étrangers, pratiquée par Handke de manière soutenue depuis les années 1979 [36], avait occupée auparavant [37].

Si la question de savoir dans quelle mesure cette évolution est due à l'influence de Beckett reste sujette à des spéculations, on peut légitimement affirmer que le changement de langue opéré par Handke a été accompagné d'une réflexion sur le bilinguisme d'écriture de l'écrivain irlandais. Le (contre)exemple de Beckett l'a sans doute amené à s'interroger sur l'autotraduction et à prendre cette pratique de plus en plus au sérieux jusqu'à l'adopter lui-même [38]. Il faut cependant noter que le fait de vivre, voire d'écrire entre les langues n'est pas propre à l'œuvre tardive de Handke mais remonte en réalité à sa prime enfance, comme on le verra à présent.

5 Vivre entre les langues

Durant les trois premières décennies de sa vie d'écrivain, Peter Handke a fait preuve d'une fidélité absolue à l'allemand comme son unique langue d'expression littéraire [39]. Cependant, le plurilinguisme a dès le début joué un rôle déterminant dans sa vie. On sait que Handke grandit dans le village de Griffen, sis dans la région autrichienne de Carinthie, au sein d'un contexte social et familial marqué par une diglossie composée d'allemand et de slovène. Dans une étude qui a fait date, Fabjan Hafner a magistrale-

34. Peter Handke, *Histoire d'enfant/Kindergeschichte*, trad. de l'allemand et préfacé par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2001.

35. On sait que le récit de Handke repose sur son expérience de père élevant seul sa fille Amina (née en 1969) dans le Paris des années 1970 avant de retourner en Autriche en 1979.

36. Schweiger, *Failing better*, *op. cit.*, p. 87-88.

37. Fabjan Hafner, « Zwischen Herkunft und Ankunft, Peter Handke übersetzt », dans Klaus Kastberger (dir.), *Peter Handke, Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Vienne, Zsolnay, 2009, p. 82.

38. Handke et Goldschmidt, « Discussion entre Peter Handke, Georges-Arthur Goldschmidt et le public », *op. cit.*, p. 47 et *passim*

39. À l'exception toutefois d'un bref essai sur René Char rédigé en 1986 directement en français : « Nager dans la Sorgue », dans Georges-Arthur Goldschmidt, *Peter Handke*, Paris, Seuil, p. 193-194.

ment démontré la place cruciale qu'occupe la langue slovène, ce « thème d'une vie » [40], chez Handke. Comme le montre Hafner, cette enfance vécue au milieu de plusieurs langues a laissé de nombreuses traces dans son écriture [41]. Dès la parution des *Frelons* (1966) [42], sa première œuvre, l'influence du slovène (et de bien d'autres langues [43]) est perceptible. En 2010, la parution de *Toujours la tempête* [44] peut être considérée comme une sorte d'apogée (provisoire ?) de l'hétérolinguisme dans son œuvre.

À côté du slovène, le français représente une autre langue « seconde » d'une importance existentielle dans la vie de Handke. Mais, à la différence de la deuxième langue de son enfance, le français, appris beaucoup plus tardivement, aura acquis chez lui le statut de véritable langue d'expression littéraire. L'adoption de cette langue devenue aujourd'hui « son deuxième être » [45] s'inscrit également dans des circonstances biographiques particulières. En effet, depuis son premier séjour parisien en 1969 jusqu'à aujourd'hui, Peter Handke aura passé la moitié de sa vie en France. Lors de son déménagement dans le sud-ouest francilien, à partir de 1990, l'intégration de Handke en France a franchi un nouveau cap. Suite à son mariage avec l'actrice française Sophie Semin et à la naissance, en 1991, de sa deuxième fille Léocadie, le français est devenu la langue de sa vie intime, de son couple et de sa famille.

Si le changement de langue littéraire opéré par Handke peut paraître inattendu compte tenu de ses prises de position antérieures, le cadre sociolinguistique de son existence à partir des années 1990 rend cette évolution beaucoup moins surprenante. À l'instar de son mariage avec une Française, nombre de relations que Handke a nouées en France reposent sur le français comme seule langue en partage. La naissance du premier texte scénique rédigé par Handke directement en français peut d'ailleurs s'expliquer par ces contraintes communicationnelles. Les fragments rassemblés en 2001 dans *Pourquoi la cuisine ?* ont en effet été écrits pour la troupe de théâtre de son ami d'origine serbe Mladen Materić, troupe française installée à Toulouse. On peut donc penser que ce projet franco-serbo-autrichien n'aurait pas pu se développer dans une autre langue.

Le rapprochement avec la langue française s'étalera de fait sur plusieurs décennies, depuis l'installation de l'écrivain à Paris jusqu'à l'écriture en français, en passant par l'adoption du français comme langue de la vie privée. Vue sous cet angle, l'autotraduction en allemand apparaît quasiment comme la conséquence directe, logique, de l'écriture exophone de Handke. En effet, la « retraduction » permet aux textes en question d'exister également dans la langue de publication qui domine très largement l'œuvre handkienne. Inversement, Handke ne semble jamais avoir envisagé de traduire l'une de ses œuvres allemandes en français, pas plus qu'il n'existe des témoignages d'une collaboration étroite avec ses traducteurs français. En l'occurrence, il est donc facile de déterminer la motivation de l'autotraducteur, qui est l'une des questions

40. Fabjan Hafner, *Peter Handke, Unterwegs ins neunte Land*, Vienne, Zsolnay, 2008, p. 29.

41. Sur l'*hétérolinguisme* comme forme de plurilinguisme littéraire voir Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014 et Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1997].

42. *Les Frelons*, trad. Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1983.

43. On pourrait nommer ici le français, l'anglais, l'arabe, l'espagnol. Toutes ces langues sont d'ailleurs présentes dans *Jusqu'à ce que le jour vous sépare.*

44. *Toujours la tempête (Immer noch Sturm)*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Le Bruit du temps, 2012.

45. Hafner, « Zwischen Herkunft und Ankunft », *op. cit.*, p. 76.

majeures de la recherche sur ce genre de traduction (pourquoi investir tant de temps et d'énergie pour remettre sur le métier une œuvre déjà achevée en la traduisant soi-même dans une autre langue ?), la véritable question étant celle du choix de l'adoption du français comme langue d'écriture.

Compte tenu des déclarations de l'auteur, certains lieux communs concernant les motivations et les avantages de la pratique du plurilinguisme en littérature – tels que la recherche d'une nouvelle liberté ou l'ouverture d'un nouvel espace de création grâce à l'« épreuve de l'étranger », pour citer l'expression bien connue d'Antoine Berman – ne semblent pas réellement pertinents pour saisir la particularité de l'exophonie chez Handke. Contrairement à Beckett, Handke ne semble pas non plus s'être efforcé d'écrire en français pour « appauvrir » sa langue. Face à Alain Veinstein, Handke a en effet déclaré sur France Culture avoir utilisé le français de la même manière que l'allemand sans que cette autre langue ait apporté des particularités ou des changements d'ordre esthétique [46]. Une vingtaine d'années auparavant, à Lausanne notamment, Handke s'était encore imaginé que l'écriture en langue étrangère pourrait permettre une libération de l'écrivain d'une trop forte adhésion des mots aux choses [47]. Dans ses textes exophones des années 2000 néanmoins, la dimension pragmatique d'une écriture s'adressant directement à des locuteurs non germanophones semble prévaloir, même si d'autres aspects entrent également en ligne de compte, comme celui de la vie sentimentale de l'auteur.

6 La dimension autobiographique

Les faits biographiques exposés jusqu'ici sont d'autant plus pertinents que le monologue dramatique que Handke a écrit en réponse à Beckett est dédié à son épouse, la comédienne Sophie Semin (comme c'est d'ailleurs le cas des *Beaux jours d'Aranjuez*). Le dénominateur commun de ces textes créés pour la scène est qu'ils se situent entre une approche communicationnelle pragmatique et une réflexion poétique et autobiographique hautement élaborée. Cette union entre autobiographie, changement de langue et art dramatique est fondamentale pour comprendre toute la complexité de l'« écho » de Handke à *La dernière bande*. En choisissant d'écrire directement en français, Handke voulait d'abord permettre à sa femme d'incarner ces textes sur scène sans passer par la traduction, comme il l'a expliqué en interview [48]. Ces considérations d'apparence pragmatique se voient complétées par une dimension sentimentale lorsque le dramaturge affirme avoir écrit ces textes avec l'« énergie de l'affection » [49].

Renvoyant directement à la « femme de la barque » dans *La dernière bande*, le rôle du personnage féminin dans la « réponse » de Handke a donc été composé sur mesure pour son épouse, en même temps que le personnage calqué sur Krapp auquel elle s'adresse dans la pièce fait apparaître une problématique existentielle qui s'avère être très proche de celle du dramaturge d'origine autrichienne, comme ce dernier l'a

46. Entretien radiophonique avec Alain Veinstein, *Du jour au lendemain*, *France Culture*, 29 novembre 2012.

47. Handke et Goldschmidt, « Discussion entre Peter Handke, Georges-Arthur Goldschmidt et le public », *op. cit.* À comparer avec le rôle de langue « intacte » et « innocente » que le slovène a pu jouer dans l'œuvre de Handke. Voir Hafner, *Peter Handke*, *op. cit.*, p. 79 et 145.

48. Entretien radiophonique avec Alain Veinstein, *op. cit.*

49. *Ibid.*

lui-même confirmé [50]. Par-delà les questions esthétiques et les frontières linguistiques, l'écho de Beckett résonne jusque dans l'espace intime de la biographie. Par conséquent, ce personnage masculin (dont la présence reste implicite) réunit pas moins de trois dimensions : il est une reprise du personnage de Krapp ; il sert de support à un examen critique de l'esthétique du théâtre chez Beckett ; il est le vecteur d'une rétrospection existentielle aussi franche que sévère. Sans être un autoportrait de Handke au sens propre, le personnage de vieil écrivain, dont le monologue féminin instruit le procès, comporte ainsi une dimension autofictionnelle, comme le suggère également son biographe [51]. La réception critique de l'art dramatique beckettien passe donc chez Handke par le biais d'une *persona* féminine dont le monologue exophone permet une réflexion intime sur sa propre vie d'écrivain et une sorte de *mea culpa* de mari [52]. En parlant de la solitude absolue de l'écrivain, de son incapacité à s'abandonner à l'être aimé, d'être pleinement présent au monde, le dramaturge exprime des doutes très personnels quant à la compatibilité de l'art et de la vie.

L'antagonisme entre le jour et la nuit, emprunté à Beckett, devient un « jusqu'à ce que le jour vous sépare » dans la mesure où la levée du jour signe le retour de l'impérieuse loi de l'écriture à laquelle l'écrivain a subordonné toute sa vie et qui met fin au règne de l'amour identifié à la nuit [53]. Cette vocation littéraire absolue éloigne l'artiste de la « vie fleurissante » [54] de sa femme. En « écho » à l'hypotexte beckettien naît ainsi une interrogation existentielle : la littérature vaut-elle la peine de lui sacrifier l'amour ? À la différence du monodrame beckettien, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* se termine néanmoins dans l'esprit d'une réconciliation, d'un pardon accordé, d'un partage essentiel et intact entre l'homme et la femme. [55]

La lecture handkienne de *La dernière bande* ne semble en effet pas mettre en avant l'échec de Krapp mais l'union entre l'homme et la femme. Face à Thomas Oberender, Handke a déclaré : « C'est avant tout une histoire d'amour [...]. Sans ce lyrisme outrancier et fou [de la scène sur la barque décrite par Beckett], je n'aurais jamais tenté d'écrire cet écho » [56]. En opposition à la hargne amère de Krapp face au souvenir du bonheur révolu et à l'idée d'un déclin inexorable si centrale dans le théâtre beckettien, la réponse que Handke met dans la bouche d'une femme, revenue des morts, dépeint l'utopie d'un amour éternel [57]. À cet égard, il est révélateur que l'écriture de ce monologue féminin par Handke coïncide avec la fin d'une crise qui avait agité son mariage avec Sophie Semin [58]. Ainsi, l'écriture exophone est à considérer chez Handke comme une médiation entre textes aussi bien qu'entre personnes, entre amoureux.

50. Handke et Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ?*, *op. cit.*, p. 49. Cette remarque vaut également pour le monodrame de Beckett qu'on considère généralement comme l'une de ses œuvres les plus autobiographiques.

51. Voir Malte Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke, eine Biographie*, Munich, DVA, 2011, p. 304. Voir également Handke et Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ?*, *op. cit.*, p. 49.

52. Voir Hafner, « Zwischen Herkunft und Ankunft », *op. cit.*, p. 85, qui considère le bilinguisme de Handke comme un prolongement, un approfondissement, une extension de sa personnalité d'écrivain.

53. Herwig, *Meister der Dämmerung*, *op. cit.*, p. 258.

54. *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, p. 10.

55. Voir Handke et Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ?*, *op. cit.*, p. 50 et 90.

56. *Ibid.*, p. 64.

57. Handke s'oppose par ailleurs à l'interprétation convenue de la pièce en exprimant ses doutes par rapport au caractère désespéré du souvenir de Krap. Voir Handke et Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ?*, *op. cit.*, p. 90.

58. De 2001 à 2006, le couple s'était séparé.

D'après Malte Herwig, la pièce écrite directement en français serait une parfaite illustration de la « deuxième métamorphose » de Handke en tant qu'écrivain, c'est-à-dire de sa « tentative de concilier la vie et l'écriture » [59]. Le dialogue avec Beckett peut être considéré comme une rencontre avec lui-même par le détour de la langue étrangère qui signe en même temps les retrouvailles avec sa femme française. Quand Handke fait dire à la voix féminine : « Et je parle et je joue dans ma propre langue, Mister, la langue de mon enfance et la langue de mes sens » [60], on comprend que le choix du français traduit sur le plan linguistique un geste affectueux envers l'être aimé dont il est en train de se rapprocher à nouveau.

Complétons cette lecture par quelques remarques sur la qualité et les particularités de l'écriture française de Handke.

7 Écrire en français

Pour le chercheur, les excursions de Peter Handke dans la langue littéraire française soulèvent nombre de questions telles que celle de l'identité stylistique d'un auteur germanophone ayant adopté une langue étrangère. Existe-t-il, en français, un style propre à Handke comparable dans sa singularité à celui qui caractérise ses textes allemands ? Et comment cette particularité de l'écriture française de Handke s'exprime-t-elle, le cas échéant, à travers l'autotraduction de ces textes en allemand ?

On peut d'abord noter, comme le fait le critique Alain Veinstein, que les textes français de Handke se caractérisent par une « belle langue poétique » [61], alors que son expression orale en français n'est pas exempte de difficultés sur les plans lexical et grammatical. Parfaitement conscient des difficultés propres à cette aventure exophone, Handke l'a par ailleurs qualifiée par la formule quelque peu contradictoire de « jeu grave et en même temps joyeux ».

Ayant traduit en allemand des livres écrits par des auteurs tels que Patrick Modiano, Marguerite Duras, Emmanuel Bove, Handke est allé à l'école de quelques grands stylistes de la langue française, pour ainsi dire. Afin d'éviter erreurs et coquilles, sa femme Sophie a en outre relu et corrigé les textes, si bien que *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* comporte peu d'aspérités, exception faite de certaines formules empruntées au style oral qui cadrent mal avec le niveau stylistique général du texte [62].

S'agissant d'un auteur allophone, le lecteur francophone est bien évidemment prompt à partir à la chasse de ce qu'il pourrait considérer comme des écarts par rapport au « bon usage ». Or, une telle démarche devrait naturellement tenir compte du biais que comporte cette approche normative ainsi que de la licence poétique propre à chaque auteur, fût-il étranger [63]. D'autre part, on peut penser que certaines idiosyncrasies

59. Herwig, *Meister der Dämmerung*, *op. cit.*, p. 271.

60. *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, p. 11.

61. Entretien radiophonique avec Alain Veinstein, *op. cit.* Il est intéressant de noter que ce propos de la bouche d'Alain Veinstein est une réponse apportée aux doutes que Handke exprime quant à la qualité de son écriture française.

62. Ce phénomène est perceptible notamment sur les premières pages du texte. Voir des formulations telles que « Est-ce que cela… » (*Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, p. 9) ou « À cause de ça » (*Ibid.*, p. 11.)

63. Concernant la qualité idiomatique du texte, le prologue semble soulever plus de questions que le reste du texte.

stylistiques de Handke sont dues à sa volonté de résister à ce qu'il nomme le « drive rhétorique » [64] du français, autrement dit à certains automatismes propres à la culture française de la « belle langue ».

Ce qui frappe dans l'expression de Handke en français, c'est une certaine créativité, voire une ingéniosité dont il peut faire preuve dans le maniement de sa langue d'adoption [65]. C'est lorsque l'auteur arrive à s'approprier le français de cette manière ludique qu'on peut véritablement parler de l'apparition d'une expression personnelle, d'un idiome individuel. On constate également qu'un certain élan poétique que Handke réussit à créer en français se trouve (re)transféré en allemand au moment de l'autotraduction [66]. Par conséquent, le style des textes allemands autotraduits du français se distingue des autres textes allemands de Handke [67].

Certaines particularités stylistiques de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* se retrouvent donc dans la version allemande du texte. Le texte allemand possède notamment un style beaucoup plus elliptique que d'autres textes de Handke, ce qui pourrait provenir de l'influence du français, comme par exemple l'emploi fréquent des deux-points associés à la phrase nominale. Le transfert du français vers l'allemand prend également la forme de calques délibérés [68].

Un aspect particulièrement intéressant des textes français de Handke concerne les nombreux éléments hétérolingues présents notamment sous forme de citations, qui produisent un effet de plurilinguisme à l'intérieur même du texte d'origine [69]. À côté de l'anglais [70], renvoyant implicitement à la langue d'origine de l'hypotexte beckettien, l'allemand occupe ici une place déterminante [71]. Avant même leur traduction en allemand, les textes français de Handke établissent ainsi un lien à la langue première de leur auteur.

Terminons ces analyses par quelques remarques sur la (rétro)autotraduction en allemand de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*.

64. Handke et Goldschmidt, « Discussion entre Peter Handke, Georges-Arthur Goldschmidt et le public », *op. cit.*, p. 41.

65. Voir par exemple ce jeu sur les sonorités autour du nom de l'antihéros beckettien : « Krapp, ou comment t'appeler : Krapp-de-mon-cœur ? Crapule-sans-corps ? », *Jusqu'à ce que le jour*, *op. cit.*, p. 11.

66. En guise d'exemple, on pourrait citer la traduction allemande de ce même jeu de mots : « Oder wie dich nennen ? Krapp-meines-Herzens ? Krapp, das Krododil ? Mit Krapp kein Krippenspiel ? » (*Bis daß der Tag euch scheidet*, p. 9). L'absence de l'auxiliaire *sollen,* qui est indiqué voire requis normalement, reflète l'influence du français. En outre, le jeu sur les sonorités est très bien rendu en faisant abstraction de la sémantique de l'original.

67. Voir aussi plus bas.

68. Voir l'emploi étonnant, sans doute motivé par l'étymologie, du verbe technique *indizieren* pour rendre le verbe français « indiquer » (*Bis daß der Tag euch scheidet*, *op. cit.*, p. 15) ou le calque sur l'expression française « trois fois rien » traduit, de manière surprenante, par « Dreimal-Nichts » (*Ibid.*).

69. Le monologue comporte de nombreux intertextes, comme montre cette citation comportant une double référence à Shakespeare et Charlotte Brontë : « Toujours la tempête… Sur les hauts de Hurlevent… », *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, *op. cit.*, p. 26.

70. Voir par exemple « Stay away from me everybody ! » (*Ibid.*, p. 24) qui est sans doute une allusion à la chanson « Gin House Blues » rendue célèbre par Nina Simone et par le groupe *The Animals*.

71. Voir par exemple ces mots allemands qui ponctuent la version française : « Grabesstimme » (*Jusqu'à ce que le jour*, *op. cit.*, p. 19) ; « Ach » (*Ibid.*, p. 20).

8 L'autotraduction comme poursuite de l'écriture

La version allemande, intitulée *Bis daß der Tag euch scheidet*, montre que Handke, à l'instar de ce qu'on peut observer dans ses autres traductions du français [72], est souvent un autotraducteur précis et scrupuleux qui entend garder en allemand les particularités du texte-source [73]. Or, une comparaison approfondie des deux versions du texte (ce que la présente contribution ne peut accomplir faute de place) permettrait de constater qu'en certains endroits Handke s'éloigne considérablement de son texte d'origine. Compte tenu des procédés traductifs qu'il a déployés, on peut même aller jusqu'à se demander si le terme d'autotraduction est pertinent ou s'il ne faudrait pas plutôt parler d'adaptation, voire de réécriture.

Si la version française de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* témoigne de la tentative de réunir l'art et la vie, l'autotraduction en allemand semble illustrer la volonté d'associer étroitement l'écriture et la traduction. Il est tout à fait révélateur que la page de titre de la version bilingue du texte se limite à indiquer « première version française » (*Französische Erstschrift*) et « version allemande » (*Deutsche Version*) [74] au lieu de préciser le rapport entre les deux versions. En effet, comme la plupart des autotraductions littéraires, l'œuvre ressortit à la fois du domaine de la reproduction et de celui de la création [75]. Unies par une relation traductive, les deux versions de l'œuvre ne sont donc pas substituables l'une à l'autre ; elles entretiennent un lien de complémentarité, tellement les différences sont parfois considérables. À cet égard, on pourrait notamment citer la fin du monologue où l'auteur a ajouté un nouveau paragraphe dans la version allemande. Cette version ne dépend donc pas entièrement d'un original auquel elle se conformerait ; elle n'est pas la fidèle reproduction d'un texte-source.

Même en se plaçant dans le cadre d'approches fonctionnalistes en traductologie, les libertés prises à certains endroits dépassent le cadre de ce qu'on peut qualifier de traduction. Compte tenu de certaines techniques, il serait plus judicieux de parler d'adaptation et de transposition [76]. D'autant que la version allemande ne procède pas uniquement par une augmentation autotraductive du texte-source, en ajoutant des couches supplémentaires. Certains passages sont radicalement transformés, voire sup-

72. Voir Ilma Rakusa, « Wiederdichten. Peter Handke als Übersetzer », dans Gerhard Fuchs et Gerhard Melzer (dir.), *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*, Graz, Droschl, 1993, p. 231.

73. Pour illustrer le soin et la fidélité dont l'autotraduction de Handke témoigne par endroits, on peut citer ce passage où l'auteur-traducteur garde notamment l'allusion à *The Lost Ones* / *Le Dépeupleur* (1970/1971) de Beckett, en utilisant le titre officiel de la traduction allemande de cette œuvre (*Der Verwaiser*) : « Toi, le dépeuplé, tu faisais dès ton début et ensuite jusqu'à la fin de tes jours des signes, tu as cumulé et combiné et rythmé les signes avec lesquels tu t'es adressé aux autres en les fixant chacun à sa place et en créant autour de toi un infranchissable vide, et, en première ligne pour moi, toi, le dépeuplé, mon dépeupleur. » / « Du, das Waisenkind, sandtest ab deinem Debut und so weiter bis ans Ende Deiner Tage Zeichen aus. Mit deinen so spielfreudig kombinierten und rhythmisierten Zeichen hast du freilich die anderen alle auf ihre Plätze verwiesen und einen unüberwindlichen Leerraum um dich geschaffen. Du, der Verwaiste, mein Verwaiser. » (*Bis daß der Tag euch scheidet*, *op. cit.*, p. 22). Même si Handke prend certaines libertés au milieu de ce passage (« tu as cumulé et combiné et rythmé les signes », la traduction peut globalement être qualifiée de précise.

74. *Ibid.*, p. 3.

75. Voir notamment Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 57.

76. Voir Hafner, « Zwischen Herkunft und Ankunft », *op. cit.*, p. 83 sq.

primés si bien que le lien traductif avec la première version française devient incertain par endroits.

On pourrait dire qu'à l'instar de Beckett, Handke semble en quelque sorte invalider l'original en poursuivant sa création littéraire à travers les langues. Dans quelques passages, le texte français apparaît comme le simple point de départ d'une création translingue en cours, impression corroborée par l'appellation « première version » choisie par l'auteur. Toutefois, à la différence de Beckett, qui n'hésitait pas à revenir sur son texte de départ afin de le modifier rétroactivement, ce processus ne semble fonctionner que dans un seul sens chez Handke, alors que la démarche bidirectionnelle et circulaire de l'auteur de *La dernière bande* peut être qualifiée de « cross-linguistic creation »[77]. Cette hypothèse reste à confirmer par des investigations de type génétique, mais il est plus que probable que l'autotraduction de *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* a été effectuée de manière consécutive, un an après l'achèvement de la première version[78], ce qui exclut une harmonisation rétroactive des deux versions telle que Beckett a pu la pratiquer.

9 Pour conclure

Le dialogue de Handke avec *Krapp's Last Tape / La dernière bande,* et avec le théâtre de Beckett en général, aboutit à une écriture bilingue où se croisent les questions du choix de la langue, de l'autobiographie et de l'autotraduction. La double structure au fondement du monologue de Handke, voix féminine surajoutée à l'hypotexte masculin de Beckett, se dédouble une nouvelle fois sous forme d'une écriture traductive se poursuivant au-delà de la frontière des langues. En même temps, les éléments hétérolingues en anglais introduits dans le texte franco-allemand créent la présence d'une troisième langue, langue d'origine de Beckett.

Somme toute, ce dialogue écrit par un écrivain s'étant aventuré dans un espace « entre les langues » n'offre pas une image homogène, ni sur le plan du rapport au théâtre beckettien ni sur celui de la démarche autotraductive. Si l'« écho » à Beckett semble hésiter entre hommage et critique, le souci d'une transposition scrupuleuse du français vers l'allemand semble cohabiter avec une prise de liberté autorisant à certains moments la réécriture complète du texte dans l'autre langue. Vus sous cet angle, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare / Bis daß der Tag euch scheidet* sont des textes à la fois interdépendants et autonomes, intimement liés et irrémédiablement séparés.

Quant à la version française, version « originale » du texte, son statut se voit augmenté par le fait que Handke y a adopté la langue de l'être aimé, de sa femme dédicataire de la pièce, pour prendre ses distances par rapport à son identité de grand écrivain de langue allemande. Faisant le procès de ce moi allemand, de ses manquements, errements, ou contradictions, le français lui sert pour ainsi dire de *persona,* de masque linguistique, pour réfléchir à sa relation à sa femme (ou à la relation de l'écrivain aux femmes et à la vie en général).

77. Rainier Grutman, « Self-Translation », dans Mona Baker et Gabriela Saldanha (dir.), *Routlegde Encyclopædia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2009, p. 259.

78. Voir la datation de Handke dans *Bis daß der Tag euch scheidet*, *op. cit.*, p. 28 et 50.

Même si l'autotraduction allemande du texte produit un écart non négligeable par rapport à la première version française, il est intéressant de noter que l'auteur a obtenu de son éditeur allemand que la publication du texte allemand soit accompagnée de la version « originale » française. Cette publication conjointe préserve ainsi le caractère d'« offrande » à l'être aimé inscrit dans la naissance du texte d'origine. De ce point de vue, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare*, quoique écrit initialement dans une langue « étrangère », loin de se réduire à une curiosité littéraire, peut être considéré comme l'un des textes les plus personnels, intimes, de Peter Handke.

Bibliographie

Ackerley, Chris J. et Stanley E. Gontarski (dir.), *The Faber Companion to Samuel Beckett,* Londres, Faber and Faber, 2006.

Arndt, Susan, Dirk Naguschewski et Robert Stockhammer (dir.), *Exophonie, Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007.

Beckett, Samuel, *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1997].

Grutman, Rainier, « Self-Translation », dans Mona Baker et Gabriela Saldanha (dir.), *Routlegde Encyclopædia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2009, p. 257-260.

Hafner, Fabjan, *Peter Handke, Unterwegs ins neunte Land*, Vienne, Zsolnay, 2008

Hafner, Fabjan, « Zwischen Herkunft und Ankunft, Peter Handke übersetzt », dans Klaus Kastberger (dir.), *Peter Handke, Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Vienne, Zsolnay, 2009, p. 73-86.

Handke, Peter, *Les Beaux Jours d'Aranjuez, Un dialogue d'été, version originale française de l'auteur*, Paris, Le Bruit du temps, 2012.

Handke, Peter, Entretien radiophonique avec Alain Veinstein, *Du jour au lendemain France Culture*, 29 novembre 2012.

Handke, Peter, *Les Frelons*, trad. Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1983.

Handke, Peter, *Histoire d'enfant / Kindergeschichte*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2001.

Handke, Peter, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare ou Une question de lumière*, Sens, Obsidiane, 2008.

Handke, Peter, *Pourquoi la Cuisine ? Textes écrits pour le spectacle « La cuisine » de Mladen Materić*, Paris, Gallimard, 2001.

Handke, Peter et Georges-Arthur Goldschmidt, « Discussion entre Peter Handke, Georges-Arthur Goldschmidt et le public », *Études de lettres*, 4, 1989.

Handke, Peter et Thomas Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang ? Gespräche über 50 Jahre Schreiben für Theater*, Berlin, Suhrkamp, 2014.

Herwig, Malte, *Meister der Dämmerung. Peter Handke, eine Biographie*, Munich, DVA, 2011.

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

Rakusa, Ilma, « Wiederdichten. Peter Handke als Übersetzer », dans Gerhard Fuchs et Gerhard Melzer (dir.), *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*, Graz, Droschl, 1993, p. 229-245.

Schweiger, Hannes, *Failing better : Die Rezeption Samuel Becketts in Österreich*, Berne, Lang, 2005.

Stewart, Corbet, « Across Lake Constance : Handke's Debt to Beckett », dans Dorothy James et Silvia Ranawake (dir.), *Patterns of Change : German Drama and the European Tradition*, New York, Lang, p. 307-324.

Suchet, Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.