



HAL
open science

Beckett le père, Auster le fils ?

Bénédicte Bazin

► **To cite this version:**

Bénédicte Bazin. Beckett le père, Auster le fils ?. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2001, 4, pp.101-110. hal-04405579

HAL Id: hal-04405579

<https://hal.science/hal-04405579>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :

Fabienne BOCK

Comité de rédaction :

Louise BENAT-TACHOT — Vladimir IAZYKOFF — Christian LUPOVICI
Anne-Marie PELLETIER — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Thierry BONZON

Directeur de publication : Dominique PERRIN

Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ

RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-vallée, Cité Descartes 5, Boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2. (Tel. 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMERO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°4 LITTÉRATURES

SOMMAIRE

Présentation du numéro	5
<hr/>	
Articles	
Madeleine FONDO-VALLETTE , Portrait de l'artiste en pieuvre	7
Madly FERGE , Ecriture traductive : De "Masters of the Dew" à "the Sourcerer" (éléments pour la traduction optimale de l'interlangue)	19
Monique PLAA , <i>Amor America</i> : un poème d'ouverture	39
Agnès LUBRANO , Le sublime romantique chez Constable et Wordsworth ..	57
Jean-Philippe MAUCUIT , Théâtre du Moi et Théâtre du Monde dans <i>The Waste Land</i>	77
Stéphany PONCET , Georges Bernanos : la "transcendance textuelle" au service de la grâce	89
Bénédicte BAZIN , Beckett le père, Auster le fils ?	101
Françoise BORT , Autoportrait d'un écrivain : <i>Rosamond Lehmann's album</i> , Chatto & Windus, 1985	111
<hr/>	
Liste commentée des mémoires de littérature française, de littérature française comparée et de littérature des pays anglophones soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée	133
<hr/>	
Actualités	139

Présentation du numéro

Présentation du numéro

L'appropriation, tantôt douloureuse, tantôt parodique, de soi et du monde à même le travail sur la langue dans les jeux de l'inter- et de l'auto-textualité qui font de l'écriture et de la lecture des aspects indissociables de la création littéraire, constitue un premier axe de ce numéro 4, consacré aux littératures. Un second axe, non moins important, réinvestit ce processus d'appropriation dans un espace pictural, photographique ou théâtral où sont mises en scène, à travers les figures de l'origine et du deuil, de la dévastation et de la renaissance, les fractures temporelles de l'histoire collective ou individuelle. L'espace littéraire ainsi déployé couvre, comme il est de règle dans cette revue, les littératures de langue française, anglaise et espagnole. Mais il s'ouvre désormais, grâce à Madly Fergé, sur l'immense domaine de la créolité pour faire émerger le problème de la traduction de l'interlangue.

Explorant cette figure de l'hybride qui est comme l'emblème de la modernité, Madeleine Valette montre comment Henri Michaux, par une lecture appropriatrice, fait de l'écriture *de soi* une "écriture à soi" sur le mode du rapt et de l'usurpation mais aussi, dans *Cas de folie circulaire*, au prix d'une traversée de l'aliénation et de la souffrance qui, de la possession par Lautréamont et de la folie théâtralisée ramène, en une résolution parodique, aux origines de la peinture, cet art des sources et des commencements. Monique Plaa analyse la poétique de Pablo Neruda, qui prétend englober la totalité de l'espace et du temps, l'origine du monde comme les fracas sanglants de l'histoire, et par laquelle la quête du *je*, ouverte dans *Amor América*, trouve son aboutissement dans cette conquête de la joie qu'est l'écriture du *Canto General*. Agnès Lubrano interroge pour sa part le sublime romantique de la ruine qui, dans la poésie de Wordsworth comme

Beckett le père, Auster le fils ?

Bénédicte Bazin

La référence à l'article de Lionel Abel¹ intervient ici non pour établir une lignée (sans doute discutable et nécessairement réductrice) entre Joyce, Beckett et Auster mais pour suggérer l'influence de Samuel Beckett sur un auteur contemporain. Supposer la présence de faits intertextuels dans l'œuvre de l'auteur américain est loin d'être risqué. En effet, Auster a toujours clamé son admiration pour Beckett qu'il peut lire dans le texte maîtrisant parfaitement le français² allant jusqu'à consacrer un article à *Mercier et Camier* dans *L'Art de la faim*. A son œuvre de jeunesse constituée de poèmes viennent s'ajouter quelques pièces. Parmi elles se trouve *Laurel and Hardy go to Heaven* dont le titre suggère l'intérêt porté au cinéma. Mais dans cette pièce, Auster a deux amours : le comique américain et Godot. A sa lecture, l'ombre de la dramaturgie et de la thématique beckettienne de l'exploration du "moi" surgit. Une hypothèse d'intertextualité peut alors être avancée. En effet, *Fin de partie* et surtout *En attendant Godot* ont manifestement fourni un matériau de travail à Paul Auster.

Dès le début de la pièce, l'espace scénique affiche le même dépouillement que les pièces beckettiennes. Ainsi, la didascalie initiale de *Laurel and Hardy go to Heaven* ("*Bare stage. A heap of stones*")³ reprend le décor austère de *Fin de partie* dont la première indication scénique est très ressemblante ("*Bare interior; Grey light*")⁴. De même, le décor d'*En attendant Godot* est réduit à une pierre ("*mound*")⁵ dans la version anglaise, annonçant de par sa forme, le mamelon de *Oh Les beaux Jours!*) et à un arbre. Si ce dernier est absent sur la scène d'Auster, il apparaît néanmoins dans un espace hors-scène, présence qui permet à Laurel et Hardy d'effectuer une variation du dialogue d'Estragon et de Vladimir. Tandis que les deux *misfits* de Beckett se disputent à propos de la taille du végétal (c'est-à-dire son état actuel de dégradation) :

Estragon : Looks to me more like a bush.

Vladimir : A shrub.

Estragon : A bush.

Vladimir : A -What are you insinuating ? That we've come to the wrong place ?⁶

Le duo américain se chamaille au sujet de l'espèce présente :

Laurel : What kind of trees ?

Hardy : The elms. (Pointing.) Over there.

Laurel : Are you sure they aren't oaks ?

Hardy : (Impatiently.) Elms ! Oaks ! What difference does it make !⁷

Dans *En Attendant Godot*, le dialogue semble pouvoir s'inscrire dans la "logique du pire" (l'arbre rétrécissant de plus en plus) et le thème du temps. Cette dimension est absente du texte d'Auster qui ne fait que conserver la structure oppositive basée sur l'archétype du couple comique et les thématiques de la perception et de l'incertitude.

Auster semble réduire ainsi la signification de l'espace beckettien. Mais les similitudes entre les deux œuvres ne s'arrêtent pas là. Dans les deux cas, l'espace temporel souligne une structure répétitive. Dans *En Attendant Godot*, Beckett présente deux soirées consécutives. Quant à Auster, il choisit de montrer une journée complète. La lumière joue alors un rôle important. Dans *Laurel and Hardy go to Heaven*, elle atteint son maximum au milieu de la pièce et baisse progressivement jusqu'à plonger les personnages dans les ténèbres : *The light grows in intensity during the first half of the play, reaching a noon brilliance at the midpoint, and then diminishes gradually into darkness by the end⁸.*

Dans les deux pièces, la tombée de la nuit est représentée mais dans le cas de Beckett, c'est son caractère soudain qui est mis en avant dans la didascalie grâce aux adverbes et à l'utilisation du présent simple : *"The light suddenly fails. In a moment it is night. The moon rises at back, mounts in the sky, stands still, shedding a pale light on the scene"⁹.* Cette rapidité amplifie son caractère inévitable, presque fatal et contribue à l'abstraction de la pièce. De plus, le parallélisme entre les deux actes, même s'il contient quelques variantes, suggère le caractère répétitif de l'existence. Élément

repris par Paul Auster, Hardy déclarant : “*You’re going around in circles*”¹⁰. De plus, Laurel fait remarquer à son ami qu’il répète tous les jours la même chose : “*But that’s what you said yesterday*”¹¹. Les mots se répètent inlassablement parce que les jours se répètent inlassablement. L’utilisation de motifs textuels est alors récurrente. Bien évidemment, le *leitmotiv* majeur de la pièce de Beckett est :

Estragon : Let’s go.

Vladimir : We can’t.

Estragon : Why not ?

Vladimir : We’re waiting for Godot.

*Estragon : (despairingly). Ah !*¹²

Ces répliques, qui scandent la pièce, interdisent aux personnages toute progression. On se retrouve en face d’un temps cyclique, pris dans la répétition, traduite par les paroles et gestes des personnages. Auster, afin de montrer lui aussi que ce temps cyclique est irréversible, produit la variante suivante :

Laurel : [...] What time is it, Ollie ?

*Hardy : [...] It’s late. (Consults his watch.). It’s getting later.*¹³

La forme progressive anglaise montre ici que le temps ne s’arrête jamais, que les aiguilles des montres continuent de courir. Cette dernière réplique est alors un écho aux paroles de Pozzo :

Vladimir : Time has stopped.

*Pozzo : (cuddling his watch to his ear) Don’t you believe it, Sir, don’t you believe it [...].*¹⁴

Chez Beckett comme chez Auster, ces paroles au ton prophétique prennent l’aspect d’un rappel à l’ordre. Le temps est une figure menaçante, implacable. La marche vers la mort est, même pour les duos comiques, inéluctable et irréversible.

Mais avant cela, il faut “faire passer le temps”. Dans *Laurel and Hardy go to Heaven*, le paradis d’Auster prend un aspect sisyphien puisque le duo reçoit tous les jours le même ordre : construire un mur. Or, Laurel et Hardy ne prennent jamais la peine d’informer le spectateur de l’identité des donneurs d’ordres (ils utilisent pour les désigner le pronom sujet “*they*”¹⁵), peut-être parce qu’ils ne la connaissent pas eux-mêmes. On assiste alors à une “variation sur Godot”. On peut en effet émettre des suppositions sur l’iden-

tité de ce “they” tout comme sur celle de Godot. On a souvent dit, surtout dans les années cinquante, que ce dernier était Dieu lui-même, interprétation corroborée par certains détails textuels. Or, le titre de la pièce d’Auster permet de supposer que le donneur d’ordres est en fait la Sainte Trinité puisque nous avons affaire à un sujet pluriel. Néanmoins dans les deux pièces, la recherche de l’identité de ce personnage n’est pas l’élément principal et vouloir à tout prix réduire Godot ou ce “they” à une figure divine serait ne pas tenir compte, non seulement du brouillage qu’effectuent les deux auteurs mais aussi de la polysémie des œuvres. Néanmoins, qui que soit l’inconnu de la pièce de Paul Auster, il semble être un Godot démultiplié car il en possède certains traits : une omniscience et un pouvoir supérieur. Ainsi, les deux Godot représentent une menace. Les répliques des quatre clowns se font en effet écho :

*Estragon : **And if we dropped him ? (Pause.) If we dropped him ?***

Vladimir : He'd punished us. (Silence. he looks at the tree.)

Everything's dead but the tree.¹⁶

*Laurel : **And if I stopped, if I simply stopped and walked away, it wouldn't be the end ?***

Hardy : There would be trouble. (Pause) And then what would happen to you ? How would you eat ?¹⁷

On constate que toute désobéissance est sanctionnée même si le bourreau dans le cas d’Auster est plus mystérieux (*they ? la fatalité ?*, etc...) grâce à la tournure indéfinie “*there would be*”. Mais en dépit du danger, Estragon et Laurel semblent vouloir résister. Le désir d’un des personnages d’en finir (thématique beckettienne par excellence), de briser le cycle de la répétition et le rappel à l’ordre de son compagnon sont des enjeux communs aux deux pièces. De plus, leurs discours présentent des similitudes stylistiques (anaphore et modalité interrogative). On peut alors penser que les personnages beckettien ont fourni un modèle direct à ceux de Paul Auster.

Le Laurel de l’auteur américain semble en effet être un mélange des traits de son ancêtre cinématographique et d’Estragon tout comme Hardy ressemble par certains points à Ollie et Vladimir. Ainsi, Auster reprend le jeu

sur les antagonismes à l'intérieur des deux couples. Dès le départ, cela est représenté par l'entrée des personnages sur la scène : Laurel entre par la droite et Hardy par la gauche. La didascalie "*Laurel enters right [...] Hardy enters left*"¹⁸ apparaît alors comme une variante de cette phrase de *Bouvard et Pécuchet* : "L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes."¹⁹ Ainsi, tout comme dans l'*incipit* flaubertien, les personnages d'Auster s'affichent dès le départ comme un couple basé sur un schéma oppositif. Et pendant toute la pièce, Laurel et Hardy ne cesseront de se chamailler et de se réconcilier aussi vite que leurs modèles théâtraux et cinématographiques. De plus, dans leur relation, on note un rapport de dépendance identique à celui de Vladimir et d'Estragon. La question de Hardy "*How would you eat ?*" suggère que c'est Oliver, qui comme Vladimir, apporte la nourriture dans le couple. De plus, Laurel et Estragon apparaissent geignards par rapport à leur compagnon comme le suggèrent les didascalies et l'utilisation du terme "*whinning*" pour qualifier leur discours :

*Estragon : Then it'll be day again. (Pause. **Despairing.**) What'll we do, what'll we do !*

*Vladimir : (**halting, violently**). Will you stop **whinning** ! I've had about my bellyful of your lamentations!*²⁰

*Laurel : (**Crying, his voice full of self-pity**.) [...] Who made you the boss, Ollie ? Tell me, who made you so high-and-mighty that I'm not even allowed to ask you one little question ?*

*Hardy : (**Boiling over**.) Oh, shut up, why don't you ! You make me sick with all that **whinning** of yours. Act like a man. [...] ²¹*

Hardy et Vladimir dominent leurs partenaires (d'où l'utilisation des impératifs) et décident de l'avenir (proche) du couple.

De plus, d'autres répliques permettent une identification. Ainsi, par le biais d'un jeu de mot, Laurel se compare au Christ lorsqu'il s'écrie : "[...] *I'm turning into... I'm turning into... Christ, I don't even know what I'm saying anymore.*"²² Ici, le jeu se base sur une ambiguïté de type homonymie grammaticale. En anglais, le syntagme "*Christ*" signifie non seulement "fils de Dieu", mais est aussi employé comme une interjection du type "Bon sang !" ou "Mon Dieu !". La réplique joue sur les deux registres : Laurel est à la fois

exaspéré par son manque de cohérence, sa confusion, mais Auster lui fait aussi exprimer sa souffrance en l'associant au calvaire. Tout comme Jésus effectue son chemin de croix, Laurel construit son mur. Beckett suggère aussi cette analogie puisqu'Estragon affirme qu'il s'est comparé au Christ toute sa vie ("*All my life I've compared myself to him*")²³. Mais dans les deux cas, les auteurs prennent bien soin de ne pas faire de leur personnage une figure christique par excellence (Auster par le double sens évoqué plus haut et Beckett par la répartition parodique des traits christiques entre Pozzo et Lucky). Les personnages de l'auteur américain s'inspirent donc bien des deux clochards beckettien.

Auster va jusqu'à reprendre le caractère interchangeable des personnages (Laurel affirme : "*You took the words right out of my mouth*")²⁴ récurrent dans *En attendant Godot* (Pozzo de son côté l'exprime ainsi : "*Remark that I might just as well have been in his shoes and he in mine.*")²⁵. Ainsi, le duo de *Laurel and Hardy Go to Heaven* montre une violence et un sadisme digne du couple Pozzo-Lucky. En effet, Hardy est soudainement pris d'une crise de haine envers Laurel :

Hardy : (Pacing frantically. Turning vicious). What am I going to do with you ?(Walks over to Laurel and pushes him to the ground with great force, utterly taking him by surprise. Shouts). What the hell am I going to do with you !

Laurel : (Stunned, humiliated) What are you doing ? [...]

Hardy : [...] Stand up ! [...] Stand up ! [...] (Pushes Laurel violently to the ground again. Laurel, sobbing, tries to crawl away. Hardy catches him, grabs him by the collar, and pulls him up.) Now ! You're going to work now !²⁶

Auster pousse ici à l'extrême l'archétype dans lequel évoluait le duo cinématographique (Hardy le coléreux et Laurel le faible) en montrant des rapports sadiques basés sur la loi du plus fort. Les indications scéniques révèlent bien la peur de Laurel et la fureur haineuse de Hardy qui agresse physiquement son compagnon. De plus, sa colère est retracée par l'expression familière "*what the hell*" et par la modalité exclamative. Le duo d'amis s'est transformé en une relation maître-valet (esclave) qui rappelle la relation Pozzo-Lucky. Ainsi le "*Stand up !*" de Hardy est une forme atténuée du "*Up ! pig !*"²⁷ de

Pozzo. Paul Auster s'est donc largement inspiré de l'image du couple dans l'œuvre de Beckett afin de modifier les rapports du duo cinématographique.

De plus, certaines scènes semblent être des références directes aux pièces de l'auteur irlandais. Ainsi, Vladimir, Estragon, Laurel et Hardy, effectuent des exercices physiques :

Vladimir : We could do our exercices ; [...]

Vladimir hops from one foot to the other. Estragon imitates him.[...]

Vladimir : We're not in form. What about a little deep breathing ?

Estragon : I'm tired breathing.²⁸

Hardy : [...] "Physical exercices for the day". (Pause) "Take a deep breath, hold the air in your lungs, and then exhale." (They do this) [...]
"Jump up and down five times saying 'ah' each time your feet touch the ground" (They do this) [...]²⁹

L'exercice respiratoire chez Auster n'a pas la valeur tragique existant chez Beckett et se réduit à un jeu de scène comique. En ce qui concerne les sautilllements, on constate aussi une différence. Chez Beckett, la version anglaise, au contraire de la version française, précise le type de saut effectué, et souligne ainsi non seulement le caractère grotesque des exercices mais aussi la structure duelle de la pièce. Quant à Auster, il tente de donner aux mouvements de ses personnages une dimension tragico-comique. A chaque fois qu'ils touchent la terre, ils sont censés crier, réduisant la remarque grinçante d'Estragon à une onomatopée, ce qui est probablement une manière de suggérer de façon grotesque le caractère "douloureux" de la vie.

Mais Auster effectue une autre reprise, plus complexe. Il utilise dans la même scène des éléments de *En attendant Godot* et de *Fin de partie*. Laurel, aperçoit un homme à l'aide d'une paire de jumelles ("*binoculars*")³⁰, variante de la longue-vue de Clov ("*telescope*" dans la version anglaise)³¹. Les répliques des compères lors de la découverte expriment alors leur surprise :

Laurel : I see a man...

Hardy : A man ! What is he doing ?³²

L'apostrophe suggère que cette vision laisse Laurel sans voix et la modalité exclamative montre l'étonnement de son compagnon. Celle-ci est d'ailleurs immédiatement suivie d'une interrogation, reprise et modifiée quelques lignes plus loin (*"What is he doing now ?³³/ Do you think there going to be trouble ?/ What do you think we should do ?"*³⁴).

Les personnages s'inquiètent de cette présence. Là encore, Auster donne une version "allégée" de la terreur d'Estragon lorsqu'il déclare que l'on vient sur le plateau. La version française le déclare "affolé" et "épouventé"³⁵ et la version anglaise utilise le terme de "*horror*"³⁶. Quant à Clov et Hamm, ils semblent eux aussi surpris à la vue d'un être humain. Néanmoins, on peut noter d'importantes modifications entre la version française et la version anglaise :

Clov (dismayed) : Looks like a small boy !

Hamm (sarcastic) : A small...boy !

Clov : I'll go and see [...] I'll take the gaff [...]

Hamm : No ! (Clov halts)³⁷

Clov : [...] (Il sursaute, baisse la lunette, l'examine, la braque de nouveau. Un temps). Aïeïeïeïe ! [...]

Clov : Aïeïeïeïe !

Hamm : C'est une feuille ? Une fleur ? une toma-(il bâille)-te ?

Clov (regardant) : Je t'en foutrai des tomates ! Quelqu'un ! C'est quelqu'un !

Hamm : Eh bien, va l'exterminer. [...] Non, pas la peine [...]³⁸

Dans la version originale, l'étonnement et le sentiment d'une catastrophe est à son comble comme le suggèrent non seulement la ponctuation (apostrophe, multiplication des modalités exclamatives et interrogatives) et le lexique (répétition de l'interjection clownesque "Aïeïeïeïe !"), la réaction de Hamm qui veut d'abord "exterminer" l'humain et le jeu de scène (Clov "sursaute"). Or, dans la version anglaise, la surprise ne s'exprime que de façon modérée et elle n'est pas partagée par Hamm. Clov est certes perturbé et inquiet comme le montre la didascalie "*Dismayed*" et l'utilisation de la modalité exclamative, mais Hamm répond sur le ton du sarcasme, révélant une amertume et une cruauté profondes mais aussi un détachement.

Laurel et Hardy sont des versions tempérées de leurs modèles : moins angoissés que Vladimir, Estragon et les Clov et Hamm de la version française mais plus inquiets que les Clov et Hamm de la version anglaise. Ce caractère modéré nuit sans doute à la portée de la scène dans *Laurel and Hardy go to Heaven*. L'angoisse devient presque anecdotique car les personnages l'expliquent (en effet, ils s'inquiètent du jugement que va porter l'être humain sur leur travail en disant : "*Maybe he's coming to tell us what a good job we've been doing*"³⁹). Chez Beckett, la peur ressentie peut être interprétée de différentes façons : peur de l'autre qui vous renvoie une image de vous-même ? Peur de l'intrus dans le couple ? Peur du châtimeur ? Affolement mystérieux ou constat sarcastique chez Beckett, inquiétude grotesque chez Auster. Mais dépasser un auteur ne veut pas dire le surpasser. Ici, on ne peut s'empêcher d'émettre l'hypothèse d'une intention parodique tant la référence au modèle beckettien est flagrante. Mais ce serait une parodie respectueuse, une sorte d'hommage à un maître admiré. Il faut néanmoins ajouter que cette pièce, écrite en 1976-1977 est une œuvre de jeunesse, et trouve sa situation dans un recueil dont le sous-titre est "*A Chronicle of early failure*" ! (Notons au passage que Paul Auster, se rendant probablement compte qu'il n'avait pas la "fibre théâtrale" s'est tourné vers le roman et seulement récemment vers l'écriture scénaristique et la réalisation cinématographique). On peut alors considérer que cette œuvre est un "exercice d'écriture et de dramaturgie pour un étudiant américain". On se trouve en effet devant le cas classique d'un écrivain qui commence par imiter certains auteurs mais qui doit aussi se détacher de ses pairs pour trouver son propre style, sa propre "vision du monde". La présence beckettienne dans la pièce d'Auster tente de justifier une prétention métaphysique à cette œuvre mineure en reprenant, souvent de façon maladroite et avortée, les thématiques du "moi", du temps et de la souffrance. Mais l'on peut accorder à Paul Auster le mérite d'avoir judicieusement mêlé les modèles cinématographiques et théâtraux. En réalisant cette trouvaille, il prouve son attention au texte de Beckett et en même temps légitime la comparaison Estragon-Vladimir/ Laurel-Hardy.

Bénédicte Bazin

Notes

- 1 Lionel Abel, "Joyce the Father, Beckett the Son", *New Leader*, 14 Décembre 1959.
- 2 Néanmoins, nous privilégierons l'étude des traductions anglaises des oeuvres de Beckett, Auster demeurant un auteur américain.
- 3 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, in *Hand To Mouth*, New York, Henry Holt and Company, Inc, 1997, p.133.
- 4 Samuel Beckett, *Endgame*, New York, Grove Press, 1958, p.1.
- 5 Samuel Beckett, *Waiting For Godot*, New York, Grove Press, 1954, p. 2.
- 6 *Ibid.*, p. 8.
- 7 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.151.
- 8 *Ibid.*, p.133.
- 9 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p. 56.
- 10 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.161.
- 11 *Ibid.*, p. 164.
- 12 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op. cit.*, p. 8, 51, 76, 79, 96.
- 13 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op. cit.*, p. 134, 157.
- 14 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op. cit.*, p. 37
- 15 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op. cit.*, la première occurrence se situe à la page 134 dans la réplique de Hardy: "To see what they've given us today."
- 16 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p.107.
- 17 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.145.
- 18 *Ibid.*, p.133.
- 19 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, collection "Folio", 1979, p. 51.
- 20 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p. 80.
- 21 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.144-145.
- 22 *Ibid.*, p. 164.
- 23 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p. 57.
- 24 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.170.
- 25 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p. 31.
- 26 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p. 162.
- 27 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p. 48, 51, 102 (Nous ne citons que quelques occurrences de cette expression).
- 28 *Ibid.*, p. 86.
- 29 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.138.
- 30 *Ibid.*, p.152.
- 31 Samuel Beckett, *Endgame*, *op.cit.*, p. 78.
- 32 Samuel Beckett, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.153.
- 33 *Ibid.*, p. 153.
- 34 *Ibid.*, p.154.
- 35 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p.104.
- 36 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *op.cit.*, p. 83.
- 37 Samuel Beckett, *Endgame*, *op.cit.*, p. 78.
- 38 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p.102-103.
- 39 Paul Auster, *Laurel and Hardy go to Heaven*, *op.cit.*, p.154.