

## À propos de Gertrude Stein : la traduction rêvée

*Revue Française des Etudes Américaines (RFEA)*, n° 18, novembre 1983

Marie-Claire Pasquier

« What a system in voices, what a system in voices. »

Gertrude Stein, *Pink Melon Joy* (1915).

Les quelques remarques qui vont suivre n'ont pas pour ambition de faire avancer la théorie. Elles n'ont pas même pour objectif d'apporter, de façon pragmatique, des solutions techniques à des problèmes clairement définis, assortis d'exemples qui les illustreraient. La vertu exemplaire des citations proposées n'apparaîtra pas toujours de façon éclatante, bien au contraire, chacune d'elle risque d'apparaître comme un cas particulier, laissant dans le tâtonnement quiconque voudrait la prendre pour modèle. Le nom de « Gertrude Stein », qui prétend les rassembler, est un principe d'unification trompeur, car elle a plus d'un tour dans son sac, cette Gertrude Stein, et plus d'un sac. On parle de sa « démarche », et on essaie de mettre, comme il est recommandé, ses pas dans ses pas, mais voilà que parfois (aussi étonnant que cela paraisse), elle avance sur la pointe des pieds, ou parfois à grandes enjambées, ou parfois à reculons, et parfois elle fait du sur-place, interminablement, comme pour s'échauffer, et puis comme oubliant qu'elle est là depuis longtemps, longtemps, déjà, et que la nuit tombe.

Qu'est-ce que cela veut dire, « traduire Gertrude Stein » ? D'où vient qu'on y prend un plaisir comme pervers, dans l'échec même, et dans telle ou telle réussite fortuite qui vous tombe dessus comme un rayon de soleil au coin d'une rue ? D'où vient qu'elle est comme toute traduite déjà, ou intraduisible, ce qui revient au même ? Le décousu, ici, des remarques, ne sera pas un artifice. C'est une forme inévitable qui « traduit » la réalité discontinue qui sépare les moments de trouvaille (« serendipity », un mot beau comme un conte des *Mille et*

*une nuits*), les moments de désarroi, les moments où l'on avance et ceux où l'on piétine, près du texte, loin du texte, à portée de voix ou loin du cœur, dans l'échange ou dans le malentendu (Marcelle Marini, qui travaille depuis longtemps sur l'écriture de Marguerite Duras, dit que l'un ne va pas sans l'autre).

« L'art imite la nature dans son mode de fonctionnement ». Cette phrase reprise de siècle en siècle et de théorie en théorie, peut s'appliquer, peut-être, aux tentatives de traduction de Stein. Pour faire entendre Gertrude Stein dans une autre langue que celle dans laquelle elle écrit, il ne s'agit pas avant tout de produire le même sens. Ce sens échappe, de toute façon, il est fait pour échapper, pour apparaître, *semblant* de sens, avant même d'être formé, puis pour disparaître à peine formé, équivoque, vous narguant. Il s'agit plutôt de produire le même *effet*. Ce peut être un effet d'urgence, de précipitation, par exemple, comme dans l'opéra : un « affect », comme on dit. Ou encore un effet de surprise, de jeu, ou bien une insistance, une obstination. Des trous dans lesquels le sens tombe, entre les mots, ou, à l'inverse, une surface inentamable. Ce qu'il faut avoir, c'est la « manière », comme les peintres qui travaillaient dans un atelier savaient produire, en bons ouvriers, le style de l'école du maître. Sans jamais à proprement parler *imiter* celui-ci, comme l'aurait fait un faussaire. S'agirait-il alors de pastiche ? Non, pas vraiment, car l'imitation est en ce cas moqueuse, c'est l'effet *moins* le sens. C'est la manière perçue, avec perfidie, comme maniérisme, qui permet le « à la manière de ». Mais, comme dans le pastiche non parodique, il y a appropriation discrète. Il s'agit de maintenir, si l'on peut dire, une distance complice.

Gertrude Stein elle-même en donne l'exemple dans la façon dont elle se laisse contaminer par la langue qui l'environne, le français ou, quand elle voyage, l'espagnol. Essayons de nous représenter cette situation où tout l'espace sonore est meublé par une langue que vous comprenez mal, que vous parlez un peu, pour des raisons pratiques, quotidiennes, et que vous écoutez musicalement. C'est la langue du *hic et nunc*, et pendant ce temps-là l'américain, votre langue, garde une force intérieure très grande. Vous la partagez avec votre frère, Leo, votre amie, Alice. C'est la langue de l'intimité, la langue de la réminiscence, la langue de l'écriture.

Contamination, donc, où les deux langues cessent d'être deux systèmes étanches pour parfois laisser passer des infiltrations de part et d'autre de la paroi. C'est comme un jeu de

traduction invisible à l'intérieur même du texte. Les exemples les plus facilement repérables sont sans doute dans *l'Autobiographie d'Alice B. Toklas*<sup>1</sup>.

— « And so I was very content » (p.139).

— « One's eyes had become so habituated to menless streets » (p. 161).

— « Gertrude Stein always says that she only has two real distractions, pictures and automobiles » (p. 210).

— « We consoled him as best we could » (p. 213).

Parfois le français entre plus ouvertement, s'il s'agit de rapporter, avec une précision documentaire, ce qui fut dit (Hemingway maniera ce procédé avec habileté, pour insérer en quelque sorte la couleur locale sans avoir à la décrire). Exemple : « Gertrude Stein said to this soldier, but you are tellement gentil, very nice and kind. Madame, said he quite simply, all soldiers are nice and kind » (p. 174). Dans cet échange, Gertrude Stein parle en français au soldat pour être comprise de lui, Alice traduit pour ses lecteurs américains, rabattant l'enthousiasme bourgeois du « tellement » en « very », et traduisant « gentil » par deux monosyllabes qui se complètent avec naturel, « nice and kind ». Quant au soldat, avec son « Madame », il se signale comme français, et poli, un peu pompeux, même, à la française. Ensuite, ce qu'il a dit (sans doute : « tous les soldats sont gentils ») est donné en version américaine : « all soldiers are nice and kind ». Car ce qui compte ici, ce n'est pas la formule française dans sa particularité, c'est une idée paradoxale mais universelle, qui pourrait s'étendre à « our boys » : tout comme l'exactitude est la politesse des rois, la gentillesse est le propre des soldats. C'est du moins ce que les rois et les soldats aiment que l'on pense d'eux. Et cela attendrit, cette galanterie française, les deux dames américaines.

Autre exemple de contamination : *Please Do Not Suffer, A Play*<sup>2</sup>, écrite en 1916 pendant qu'Alice et Gertrude se trouvaient à Majorque, aux Baléares. Entendons Genevieve (sans accent), une bonne bretonne qui parle : « I worked at a cafe in Rennes. Before that I was instructed by a woman who knew knitting and everything. My child is a girl and is still a little

---

<sup>1</sup> Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York : Harcourt, Brace, 1933, Les citations renvoient à l'édition Vintage de 1960.

<sup>2</sup> Gertrude Stein, *Please Do Not Suffer. A Play* (1916) in *Geography and Plays*, Something Else Press [1922], 1968.

one. She is living in an invaded district but is now in Avignon. I like knitting and I like to buy provision » (p. 263).

Dès le début, « cafe » (même privé de son accent aigu), « Rennes », signalent une Française. Mais aussi les tournures : ainsi « who knew knitting and everything », traduites directement du français par calque (un peu plus loin quelqu'un dira : « She has not a knowledge of swimming »). Remarquons au passage le « et tout ça », explétif, rendu par « and everything ». Remarquons aussi le charme inusité de « and is still a little one » qui traduit sans doute « elle est encore petite ». Quant à « in an invaded district », c'est ce que Gertrude Stein, plutôt que Genevieve, a trouvé de mieux pour faire comprendre « en zone occupée » : les Américains n'ont ni le mot ni la chose. « Provision » fait image, évoque le cabas, la ménagère avisée, la bonne nourriture entassée dans la cuisine.

Un peu plus loin, dans la même scène, Alice fait une intervention pour dire : « What did we have to eat today. We had very young pork. It is very delicious. I have never eaten it better » (p. 265). Passons sur les anomalies légères de « very delicious » et de « never eaten it better », et étonnons-nous un moment de ce « very young pork ». La bizarrerie vient sans doute en anglais du fait que ce qui est jeune, c'est la bête sur pied, « pig », et non pas la viande déjà préparée en boucherie ou en charcuterie, prête à être accommodée, « pork ». « Very young pork » est peut-être une approximation de porcelet, ou de cochon de lait (en espagnol lechon).

Les infiltrations n'épargnent pas les noms propres. Pourtant le nom propre est en principe protégé, par son propre même, de toute tentative d'appropriation par une langue étrangère : le nom propre, c'est ce qui ne se traduit pas. Sauf naturellement en cas de naturalisation, d'assimilation. On se souvient de la scène, dans *America America*, où le jeune héros de Kazan, Stavros Topouzoglou, enfin débarqué à Ellis Island, et se faisant passer pour Hohanness Gardashian, voyait son nom changé en « Joe Harness. Joe ». Il fallait que son nom devienne un tout petit peu commun, prononçable, identifiable. Gertrude Stein a une véritable fascination pour les noms propres. La pièce intitulée *Short Sentences*<sup>3</sup> est une longue liste de noms, chacun associé à un énoncé qui ne dépasse pas une ligne et chacun n'apparaissant qu'une seule fois. Posséder le nom de quelqu'un, suffisamment pour pouvoir l'interpeller,

---

<sup>3</sup> Gertrude Stein, *Short Sentences* (1932) in *Last Operas and Plays*, New York : Vintage (1949), 1975.

prononcer ce nom magiquement, rituellement (acte d'amour ou acte d'intimidation), c'est posséder quelque chose d'essentiel de ce quelqu'un. C'est, sous une forme laïque, dégradée, un résidu des pratiques d'envoûtement. Dans *Do Let Us Go Away*<sup>4</sup>, Antonio dit : « I will come when called » (p. 218). N'ayant pas le choix. Le nom, c'est comme la formule secrète d'un individu. C'est un interdit, comme la nudité : ce qui ne doit pas être exposé, prononcé en vain. Tout questionnement sur l'identité passe par le nom. Dans *Doctor Faustus Lights the Lights*<sup>5</sup> l'héroïne dit :

« I am I and my name is Marguerite Ida and Helena Annabel. »

« Would it do as well if my name was not Marguerite Ida and Helena Annabel » (p. 96).

« And I am I Marguerite Ida or am I Helena Annabel » (p. 97).

« Will he tell that I am Marguerite Ida that I am Helena Annabel » (p. 97).

La transgression consiste ici à donner quatre prénoms au lieu d'un, une identité deux fois double, un carré de miroirs, le trouble absolu. Le nom ne peut que se dire et se redire, puisqu'il ne se réduit jamais à une signification, qu'il ne se laisse pas traduire, qu'il n'appartient pas au domaine *commun*. Le nom propre, c'est ce qui protège de la fosse commune. C'est aussi le dernier mot, quand il n'y a plus rien d'autre à dire : « Ah, Bartleby! Ah, humanity! » Inventer des noms propres, c'est inaugurer la fiction (« Call me Ishmael »), c'est faire ce geste souverain, ou ce crime de lèse-majesté, comme on voudra, que certains ne risquent jamais, et qui fait qu'ils ne seront jamais romanciers (Roland Barthes).

Ce qui se passe dans le cas de Gertrude Stein, dans le cas d'une pièce comme *Short Sentences* où les noms propres sont en quelque sorte tissés dans le texte, c'est que cette pièce est, de ce fait, intraduisible. Intraduisible ? Vraiment ? Mais si lire c'était déjà traduire ? La litanie, à condition d'être proférée à haute voix, serait une forme de traduction : traduction du chiffre secret en prière, c'est-à-dire en un geste opératoire, utile. Il y aurait, par la profération orale du texte écrit, une opération comparable à l'interprétation par un musicien d'une

---

<sup>4</sup> Gertrude Stein, *Do Let Us Go Away* [1916] in *Geography and Plays*.

<sup>5</sup> Gertrude Stein, *Doctor Faustus Lights the Lights* [1938] in *Last Operas and Plays*,

musique sur partition : interprétation ne veut pas dire en ce sens déchiffrement d'un sens, mais passage à l'acte, mise en œuvre.

C'est de façon transgressive que, dans certains cas, Gertrude Stein joue sur les zones que se partagent le propre et le commun. Ainsi, toujours dans *Do Let Us Go Away*, nous lisons : « Jenny Chicken does not sing a song about the chicken. She says she does not like them small » (p. 218). Qui est cette Jenny Chicken ? Difficile de ne pas reconnaître Jeanne Poule, la bonne bretonne (le vrai nom de Genevieve ?) qu'Alice et Gertrude avaient envoyée chercher, à Majorque :

Life in Palma was pleasant and so instead of travelling any more that summer we decided to settle down at Palma. We sent for our French servant Jeanne Poule and with the aid of the postman we found a little house on the calle de Dos de Mayo in Terreno, just outside of Palma, and we settled down. We were very content.

(*Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 164.

Autre jeu de mots sur les noms : il y a, dans *Please Do Not Suffer*, une Mrs. Marchand (qui, si l'on en croit l'*Autobiographie*, était la femme du consul de France : le nom n'est donc pas inventé). Voici ce qu'elle dit : « Yes I like walking » (p. 264). Et un peu plus loin : « She is a large woman and rather walking » (p. 265). Le « rather », qui s'applique mal à « walking », nous aide à deviner qu'il n'y a rien d'autre là qu'un « glissement de fonction », qu'un passage du nom à la personne, ou à la personnalité, à partir de Marchand/marchant, par traduction (volontairement ?) fautive. On pourrait ici pasticher un titre de film en le détournant de son sens : « Mon nom est Personne ».

Dans d'autres cas, Gertrude Stein joue avec la syntaxe. Il s'agit pour elle de capter et de reproduire avec exactitude (ou avec vraisemblance c'est-à-dire un semblant d'exactitude) les phrases que produisent les Majorquins lorsqu'ils veulent s'exprimer en anglais pour parler aux nobles étrangers, et qu'ils composent ainsi, à partir de quelques mots connus et d'un désir de communication, une langue qui garde l'ampleur cérémonieuse de la langue sur laquelle elle est calquée. C'est ainsi qu'on a, dans *Do Let Us Go Away, A Play*, la rhétorique retorse du propriétaire de la maison qu'Alice et Gertrude ont trouvée, grâce au facteur. En l'absence de tout magnétophone, en se fiant à la fidélité plus subjective et plus juste de la mémoire, Gertrude Stein fait travailler la langue d'une façon qui met en scène le décor et les

personnages. Il s'agit de parvenir subtilement à un accord qui satisfasse les deux parties adverses :

« I am assisting and I am further obliged to come tomorrow. Will you kindly give me the key » (p. 220).

« It is a disappointment to me that we have not been able to be rid of that which is bothering us. It is a great disappointment to me » (p. 221).

« It was agreed that you take it by three months. It will disturb me to come up once a month for the money » (p. 221).

« I am very anxious to have you pleased with the house. »

Le mélange de méfiance et de courtoisie est présenté ici sans commentaire mais non sans clin d'œil. La complicité avec un public américain, un public d'amis, peut agacer les indigènes que nous sommes, avec ses relents paternalistes hérités du XIXe siècle (on pense à Mark Twain faisant parler l'esclave noir Jim dans *Huckleberry Finn*). Mais le jeu est plus subtil qu'il n'y paraît, parce que le dialogue (échange plus malentendu) implique aussi, dans leur propre méfiance, leur résistance têtue (pourquoi payer trois mois alors que nous ne savons pas quand nous repartirons), les deux Américaines :

« It was agreed that we take it by the month and we will send you your money by mail.

(The owner.) If it is lost it will be at your risk.

It will not be lost» (p. 221).

L'Américain, tel que Gertrude Stein l'utilise, est une langue orale, une langue fortement marquée par la voix, par ces voix qui la portent, qui la polissent comme la mer polit les galets, dans ses intonations, ses inflexions, ses hauts et ses bas. Voix émettrices de petits signaux que seuls des Américains, d'autres Américains, captent à peine émis. Un des problèmes que se pose, semble-t-il, l'écriture steinienne, c'est : comment traduire la voix dans l'écriture ? Gertrude Stein est quelqu'un qui écrit parce que, dit-elle, elle écoute. *Dit-elle* : car qui peut jamais prouver (sauf en répétant ce qui fut entendu, et même en ce cas) qu'il écoute, qu'il ou elle *a écouté* ? « talking can be a way of listening that is if one has the profound need of hearing and seeing what every one is telling <sup>6</sup> ». Chaque mot est ici important : « can be » : parler *peut*

---

<sup>6</sup> Gertrude Stein, « The Gradual Making of *The Making of Americans* » in Patricia Meyerowitz, ed., *Look at Me Now and Here I Am* (1967), Penguin Books, 1971, p. 84.

*être* une façon d'écouter, ce qui veut dire que cela ne l'est pas forcément. Parler serait, en ce cas, faire place dans son discours à la parole de l'autre, la reproduire ou plutôt la produire, dans sa vérité, dans son sens, dans ce qu'elle n'était que virtuellement jusqu'au moment où la compréhension de celui, celle, qui a su écouter la fait apparaître *en acte*. Et c'est « peut-être » cela, justement, traduire, et en particulier traduire Gertrude Stein. Son discours neutralisé, enfermé dans son refus de dire *quelque chose*, enchaîné au besoin compulsif de dire et de redire, attend l'autre qui aura cette façon particulière d'écouter qui se manifeste par la parole. La traduire, c'est prendre dans ses mains ce qui n'était que rumeur et qui, d'être ainsi porté, apporté, devient discours. Non pas expliqué, non pas réduit à un sens ou développé jusqu'à un sens, mais brandi dans sa volonté de communication malgré tout, dans sa volonté précisément de n'être rien d'autre que de la communication. Ce qu'on dit en la traduisant c'est : je vous écoute.

Chaque mot est important : « the profound need », le *profond besoin*. Oui, ceci n'est vrai que s'il s'agit d'un besoin vital, puissant jusqu'à l'obsession, le besoin d'avoir en soi, au fond du silence, la rumeur des voix. Comme d'autres s'enferment avec un coquillage en forme de conque, pour entendre la mer. Qu'est-ce que j'entends quand je ferme les yeux ? Et cela, est-ce que je ne l'entends pas même quand j'essaie de le faire taire, et voilà que c'est cela qui parle en moi et par moi. « Of hearing and seeing what everyone is telling », « d'entendre et de voir ce que chacun raconte ». Entendre *et* voir sont ici à égalité. C'est entendre et voir qu'il faut pour comprendre, sinon n'y a que des bruits, que du bruit. Il faut *voir* cette *voix* (le mot le dit : vois) porteuse d'une volonté de séduire, de tenir sous le charme, ou d'attaquer par l'insulte et la blessure, ou de se défendre, de plaider sa cause, de dire et redire sa plainte, du fin fond du délaissement amoureux.

La pratique de Stein, on le sait, ce sont souvent des fragments d'énoncés, juxtaposés sans logique apparente. D'où la difficulté, ou l'impossibilité de traduire, puisqu'on est privé de tout contexte. On dit souvent : traduire, c'est comprendre. On pourrait partir, avec profit, de la proposition inverse : comprendre, c'est traduire. C'est *déjà* traduire. C'est déjà se raconter, à propos du texte ou à côté de lui, des histoires dans sa langue à soi, c'est se le raconter. Se raconter ce qu'il vous raconte, et pourquoi ça vous plaît, pourquoi ça vous dit quelque chose. « ... and of course I did not know what it was all about. But gradually I knew and later on I will tell the story of the pictures, their painters and their followers and what this conversation

meant » (*Autobiography*, p. 15). Une conversation, il y a ce qu'elle dit, et ce qu'elle veut dire. On peut percevoir l'un et pas l'autre. L'autre n'existe qu'à cause de tout ce qui n'est pas dit. Traduire, c'est savoir ce qui n'est pas dit.

Mais traduire peut être aussi, paradoxalement, accepter de ne pas comprendre. Ne pas arracher de force son secret au texte. Comme Marguerite Yourcenar le dit de la musique : « La musique n'est pas indiscreète et lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi ». Il s'agit simplement de laisser le texte se faire entendre, ou du moins de ne pas l'empêcher de se faire entendre, il s'agit de ne pas faire écran. L'idéal, ce serait une traduction qui fonctionnerait comme une espèce de sous-titrage discret. On a eu cette expérience, récemment, avec des opéras filmés. Ces chants qu'on connaissait, ces airs sur des paroles, on les entendait, dans leur charpente germanique ou leur souffle italien, ils n'en perdaient rien, mais, en surimpression, nous avions ce supplément d'information qui nous évitait de nous laisser bercer en perdant ce qui, de l'émotion, tenait au dramatique. Pourquoi parler ici de l'opéra ? Parce qu'il y a, chez Stein, une rumeur de la voix, une rumeur des voix. On a dit, pour Beckett : ce qui se passe, ce sont des mots. Ici, ce qui se passe, ce qui passe, ce sont des voix. Comme des voix lointaines, diffuses, venant du jardin et qu'on perçoit par la fenêtre ouverte, en été, et qui donnent à l'air sa dimension de paix suspendue, d'attente du soir.

De nostalgie aussi, parce que, dans l'écriture, ces fragments de conversation sont toujours des souvenirs de voix. Ce qu'on se rappelle, ce sont des voix, ou encore : ce qui s'est *passé*, ce sont des voix. En ce sens toute traduction, tout passage à un autre système phonologique, fait violence au texte. En ce sens, pour atténuer la violence de la traduction, il faudra faire retour à la voix. On n'oubliera pas Lucinda Childs, assise sur une chaise, disant, comme si elle inventait chaque syllabe : « Ida ma chère sœur ». C'était dans *Camera obscura*, où Simone Benmussa avait inséré et mis en scène des passages du roman *Ida*<sup>7</sup>. Par le miracle d'une voix américaine, « Ida ma chère sœur » *était* de l'américain, *était* du Gertrude Stein, au même titre que « Dear Ida my twin », et malgré l'appauvrissement de sens dû au passage de « twin » à « sœur ». Notons que « Ida ma chère sœur » ou « Dear Ida my twin » étant une adresse épistolaire, la voix, en principe, n'avait pas à intervenir. Mais tout de même, à distance, Ida s'adresse à Ida, et la voix, sur scène, rendait la force de ce rapport imaginaire à une jumelle

---

<sup>7</sup> *Ida*, New York: Random House, 1941. Traduction française de Daniel Mauroc, 1978.

inventée, donnait une réalité à ce dédoublement fantasmatique. Tu existes parce que je te parle : c'est l'illusion fondatrice de toute relation amoureuse.

Dans l'écriture steinienne, ou du moins dans l'un de ses modes, il y a absence de ponctuation. Pourquoi cela nous intéresse-t-il ici ? Parce que cela veut dire que les marques orales telles que intonations, pauses, ne sont pas indiquées sous forme de marques écrites telles que guillemets, points d'interrogation, virgules. Cette suppression d'information, ce refus d'en passer par une convention admise, ont-ils pour but d'épaissir l'ambiguïté du message, d'imposer au lecteur une participation plus active ? S'agit-il d'un procédé pictural, qui gomme les contours des objets, les fond dans la nature, fond les formes dans la lumière ? Peut-être, mais surtout, par un paradoxe peut-être pressenti, exploité, cette suppression, par son anomalie même, attire justement l'attention sur la nécessaire respiration entre les énoncés, sur le fait qu'ils ne prennent sens que portés par une voix, une intention de parler, une force de l'oral. Comme l'oral n'est pas tout à fait transformé en écrit, avec les règles qui sont propres à l'écrit, on est dans un support intermédiaire, l'œil supplée ce qui manque, et ce qui manque n'est pas visuel mais auditif. Par cette forme de *traduction* (transposition d'un système dans un autre) qu'est une lecture à haute voix, les énoncés retrouvent leur naturel, comme un poisson qu'on remet dans l'eau, comme une plante déshydratée qu'on réhydrate. La suppression de la ponctuation est un procédé beaucoup plus efficace, plus économique, plus esthétique, que les pénibles efforts de tel ou tel auteur dramatique pour transcrire « phonétiquement » le langage parlé avec ses particularités de prononciation. Voici comment Gertrude Stein s'y prend, dans l'opéra intitulé *Doctor Faustus Lights the Lights*. C'est Faust qui parle :

« I knew it I knew it the electric lights they told me so no dog can know no boy can know I cannot know they cannot know the electric lights they told me so I would not know I could not know who can know who can tell me so I know you know they can know her name is Marguerite Ida and Helena Annabel and when I tell oh when I tell oh when I when I tell, oh go away and go away and tell and tell and tell and tell and tell, oh hell » (p. 94).

La virgule qui précède « oh hell » annonce la fin de la réplique aussi sûrement que le ferait le distique héroïque, elle saute aux yeux comme une image animée, soudain, au beau milieu de plans fixes, ou, à l'inverse, une photographie qui fige un visage jusqu'alors animé. Le

lecteur, que va-t-il faire de cette marque ? Le système fonctionnait à merveille, et tout d'un coup, il a une poussière dans l'œil, un chat dans la gorge : voici un petit signal qu'il n'avait pas prévu, il est pris de court, quelle parade inventer, là, sur le champ ? Il ne trouve pas, il se résigne en haussant les épaules : « oh hell ». Voici une proposition de traduction de ce passage :

« J'en étais sûr j'en étais sûr qui l'a dit les lumières l'ont dit un chien n'en sait rien ni un petit garçon et moi non plus et eux non plus les lumières électriques m'ont dit la nouvelle je n'en étais pas sûr pas du tout sûr qui le savait qui me l'a dit je sais la nouvelle tu la sais aussi et eux aussi qu'elle s'appelle Marguerite Ida et Hélène Annabelle et quand j'annoncerai la nouvelle que c'est elle oui que c'est elle, allez vite annoncer la nouvelle que c'est elle oui que c'est elle, que c'est elle diable c'est elle »<sup>8</sup>.

Ce texte est précédé de trois petites syllabes en forme d'indication scénique qui peuvent passer inaperçues : « Faustus sings ». Et ceci remet inévitablement en mémoire la fameuse lettre de Monsieur Lepic à son fils qui avait tant plu à Eisenstein<sup>9</sup>, lettre où Monsieur Lepic disait en substance, mais enfin, mon cher Poil de Carotte, ta dernière lettre est bizarre, elle n'est pas datée, tu y parles du printemps alors qu'on est en hiver, et puis pourquoi toutes ces majuscules et où Poil de Carotte répondait : « Mon cher papa, un mot à la hâte pour t'expliquer ma dernière lettre. Tu ne t'es pas aperçu qu'elle était *en vers*. » Gertrude Stein, quand elle écrit ce texte, en 1938, ne sait pas encore qu'il sera mis en musique<sup>10</sup>, mais déjà elle écrit avec en tête l'idée qu'il s'agit là d'un livret d'opéra, avec son alternance d'arias et de récitatifs, avec un « ballet de lumières électriques ». La mise en musique de ce texte, le chant, sont déjà un passage à l'acte, une « traduction » de cette écriture. En français, le jeu avec les rythmes, avec les sonorités, en particulier avec le « ell » de « tell » et de « go tell » qui est aussi celui de « hell » et de « d'Annabel », ce son qui est aussi celui de la lettre L quand on l'épelle, qui est à la fois le signe du féminin (elle) ou du masculin (el) dans les deux langues que Gertrude Stein entend autour d'elle pendant qu'elle écrit en américain, oui ce jeu est érotique, secret, mais il doit à tout prix (fût-ce clandestinement) être mis en œuvre. Quand on lit, de

---

<sup>8</sup> *Faust ou la Fête électrique*, traduction de Marie-Claire Pasquier, mise en scène de Richard Foreman, Théâtre de Gennevilliers, octobre 1982, in *Théâtre/ Public*, N° 48, novembre-décembre 1982, p. 35.

<sup>9</sup> S.M. Eisenstein, *La Non-indifférente nature/2*, Paris : 10/18, 1978, 218. La lettre de Monsieur Lepic (extraite de *Poil de Carotte*, de Jules Rerard) est reproduite dans son intégralité.

<sup>10</sup> Par Richard Banks en 1951, pour Judith Malina.; par Meyer Kupferman en 1983, pour le Sarah Lawrence College ; par Al Carmines en 1979, pour Larry Kornfeld.

Serge Leclair<sup>11</sup>, « Prendre le corps à la lettre », « Le corps de la lettre », ou « Le rêve à la licorne », on lit ce qu'on a envie d'entendre sur la jubilation, sur l'affirmation narcissique, sur ce que Leclair appelle « la jaculation secrète ». On apprend que la lettre se distingue de la zone érogène, et se distingue aussi de l'objet « pour autant qu'elle n'est pas tout à fait un morceau du corps, mais plus précisément le trait qui en constitue autant qu'il en figure la limite » (p. 95). On apprend que, « surtout, elle peut être reproduite semblable à elle-même » (p. 95), et aussi qu'elle est « susceptible d'être reproduite, réévoquée, répétée de quelque façon, pour scander et articuler le chant du désir » (p. 96). Même si on ne comprend pas absolument ce qu'on lit (pour des raisons différentes de celles qui font qu'on ne comprend pas toujours Gertrude Stein), on sent qu'il y a là un travail qui éclairerait, si quelqu'un s'en donnait la peine, le plaisir inexplicable que donne la répétition des sons, des rythmes qui reviennent et qui s'imposent, érotiquement, tout au long de ce *Doctor Fautus*.

La traduction rêvée : il faut pour finir justifier ce titre. Ce n'est pas le rêve à la licorne. C'est le rêve de prendre — mais comment — la lettre au corps. C'est, devant un texte énigmatique, ou même inexplicable, et qui pourtant vous parle, comme un rêve incompréhensible, le rêve d'une traduction qui entre en communication avec le texte par des voies qui seraient celles du contact pur, d'un toucher immatériel comme l'est le rapport amoureux. La traduction ne devrait rien faire d'autre que caresser le texte, le réécrire d'un doigt sur la peau sans qu'on puisse distinguer texte et traduction. C'est la fable racontée par Borges sur la réécriture de Don Quichotte<sup>12</sup>. C'est faire sien le texte tout en le laissant autre, c'est, comme par le chant ou par les mains sur un instrument de musique, « interpréter » : faire entendre à d'autres. Les traductions dites « littérales », par un toucher trop matériel de ce corps autre qu'est le texte, manquent leur but, elles font du texte un corps matériel, physique, et non plus symbolique, elles se fourvoient dans le fétichisme, avec des morcellements qui font violence au corps convoité, qui le fixent dans l'inertie.

---

<sup>11</sup> Serge Leclair, *Psychanalyser*, Paris : Seuil, 1968.

<sup>12</sup> « Pierre Ménard auteur du Quichotte » in *Fictions* (Paris : Gallimard, 1951), George Steiner y fait également référence dans son livre *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel, 1978.

La traduction, si elle est jamais possession, n'est jamais que rêve de possession, et à distance, et pour autrui. C'est rétablir un rapport triangulaire, alors que certains textes se referment, s'enferment dans une relation duelle qui est une absence de relation.