La poésie homophonique de Gertrude Stein

Isabelle Alfandary

Université Sorbonne Nouvelle
EA 4398 Prismes

Abstract: This chapter addresses the different homophonic games Gertrude Stein intensively resorted to in her early works. Homophony is mobilized by the writer in order to translate the thing itself that language *per se* is unable to express. Homophony in Stein's poetic writing is ascribed a very complex and specific function: to convey and re-member an archaic mother tongue that lies beneath the surface of articulated language.

1 Introduction

Le jeu steinien avec la langue ne saurait être réduit à un paradigme unique aussi emblématique ou caractéristique soit-il. Gertrude Stein a non seulement développé des styles multiples et exploré des genres successifs, ainsi qu'un certain nombre d'études y compris récentes l'atteste, [1] mais son rapport à la langue maternelle est éminemment complexe et ne saurait être unifié ni simplifié. Dans ce qui suit, je souhaiterais toutefois m'intéresser à une forme qui revient avec insistance sous la plume de la jeune écrivaine : celle du recours à l'homophonie dont Stein fait un usage immodéré et énigmatique dans la première partie de son œuvre poétique.

L'homophonie est ainsi l'occasion de jeux de mots innombrables dans *Tender Buttons*, le premier recueil de poésie jamais composé par Gertrude Stein et paru en 1914 [2]. Ce procédé est également celui qui préside à l'écriture des nombreux portraits dont certains sont contemporains de *Tender Buttons* et qui furent rassemblés en 1934 dans le recueil *Portraits and Prayers* [3]. La pratique de l'homophonie occupe une place non négligeable dans l'œuvre steinienne au moins jusque *Four Saints and Three Acts* —

1. Dans un ouvrage récemment paru, Christine Savinel écrit : « L'œuvre de Stein est un flux presque ininterrompu, une écriture prolifique et toujours, en un sens, expérimentale, même lorsqu'elle prend les formes apparemment plus classiques de l'autobiographie, du théâtre ou de l'essai. Elle est aussi toute en échos et reprises, d'un genre à l'autre et d'une période à l'autre », Savinel, Christine, *Autobiographies intempestives*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2017, p. 16.

2. Stein, Gertrude, *Tender Buttons*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1991 [1914].

3. Stein, Gertrude, *Portraits and Prayers*, New York, Random House, 1934.

opéra dont le livret fut rédigé par Stein en 1927-1928 et qui fut mis en scène pour la première fois en 1934 — et même au-delà, et apparaît comme l'un des leviers caractéristiques des débuts de sa carrière poétique.

Je voudrais soutenir que la fonction de l'homophonie et des jeux de mots qui y sont associés est inséparable chez Stein d'un certain rapport à la traduction. Mais d'une traduction d'un type tout à fait particulier. Stein se sert des possibilités homophoniques de la langue pour traduire un certain intraduisible qu'il m'appartiendra de préciser, rendre ce qui s'écoute sans s'entendre, transgressant par là le sacro-saint principe saussurien de l'immotivation du signe. [4] Stein n'a sans doute pas lu, ni même entendu parler du *Cours de linguistique générale* qui était pourtant contemporain de l'écriture de *Tender Buttons* puisque Saussure développa son enseignement à Genève entre 1906 et 1911. [5] Comme d'autres poètes de son temps, Stein n'a pas eu besoin d'un enseignement théorique pour se sensibiliser aux ressources insues de sa langue maternelle. Il y a entre ses intuitions poétiques et les formalisations linguistiques d'un Saussure des convergences incontestables qui peuvent nous surprendre de prime abord mais ne doivent pas nous étonner outre mesure : un poète est après tout un praticien de la langue qui n'a pas moins accès au savoir qu'elle recèle qu'un linguiste. Son abord est toutefois d'un tout autre ordre puisque Stein met la langue américaine au travail sans chercher à inférer de ses jeux des règles générales. L'enjeu pour Stein n'est pas la démonstration mais l'expérience *de* et *par* la langue.

Cette expérience est au cœur du procédé homophonique. De quoi s'agit-il ? Les mots de *Tender Buttons* valent comme autant de matériaux sonores qui engendrent à leur tour, par ricochet, de nouvelles concrétions. De proche en proche le texte littéraire s'écrit, se tisse, s'étend à longueur de pages. La phrase semble s'auto-fertiliser de manière idiosyncrasique. L'anaphore et l'allitération jouent un rôle séminal : les sons essaiment par accumulation ou par déclinaison agrammaticales. En voici une instance particulièrement caractéristique tirée de « Food », deuxième chapitre du recueil :

> Eating.
>
> Eat ting, eating a grand old man said roof and never never re soluble burst, not a near ring not a bewildered neck, not really any such bay.
> It is so a noise to be is it a least remain to rest, is it a so old say to be, is it a leading are been. Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so.
> Eel us eel us with no no pea no pea cool, no pea cool cooler, no pea cool cooler with a land a land cost in, with a land cost in stretches.
> Eating he heat eating he heat it eating, he heat it heat eating. He heat eating.
> A little piece of pay of pay owls owls such a pie, bolsters.
> Will leap beat, willie well all. The rest restoxen occasion to be so purred, so purred how.
> It was a ham it was a square come well it was a square remain, a square remain not it a bundle, not it a bindle so is a grip, a grip to shed bay

4. À ce sujet, voir également l'avant-propos du présent volume.
5. Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

> leave leave bay leave draught, bay leave draw cider in low, cider in low and George. George is a mass. [6]

Penchons-nous un instant pour la commenter sur la traduction que Jacques Demarcq a livrée en français de ce morceau de bravoure :

> Manger.
> Mange est, manger un grand vieil homme disait toit et jamais jamais au sujet de jet soluble, pas un coup de sonnette proche par un cou ahuri, par vraiment un tel laurier.
> C'est un tel bruit d'être est-ce un moindre reste de reposer, est-ce si vieux disons d'être, est-ce un amenant ont été. Est-ce un si, est-ce un si, est-ce un si, est-ce un si ainsi ainsi ainsi.
> Truite-nous truite nous de nul nul pois nul pois froid, nul pois froid froidi, nul poids froidi d'une terre une terre côte dedans, d'une terre côte dedans s'étire.
> Manger en jet mander en jet j'ai mangé, en jet mangé, en jet j'ai jet mangé. En jet manger.
> Un petit bout de taxe de taxe hiboux hiboux telle que tarte, traversin.
> Bill bond rythme, billy bien tout. Le reste reste bœufs occasion occasion d'être si ronronné, si tant ronronné.
> C'était un jambon c'était un carré vont bien c'était un reste carré, un reste carré pas un paquet ça, pas un paquet donc est une prise, une prise pour abriter laurier quitter laurier quitter tirage, laurier quitter cidre tirer bas, cidre en bas et george. George est une masse. [7]

On pourrait dire — sans mauvais jeu de mots — que la traduction ici navigue à vue, qu'elle oscille entre sémantique et phonétique. Le parti pris qui semble avoir présidé au traduire a consisté à épouser autant que faire se peut les échos internes chaque fois que ceux-ci étaient particulièrement saillants, chaque fois qu'un jeu de mots semblait sourdre du flux syllabique, sans chercher à toute force à tirer parti des allitérations déjà présentes par exemple dans le premier paragraphe. Le texte steinien gagne en effet en puissance homophonique de phrase en phrase, de paragraphe en paragraphe – le paragraphe dont Stein soutient qu'il est l'unité poétique par excellence [8] opère ici à la manière d'une chambre d'écho.

2 Logique de la sensation

Le jeu de mots chez Stein ne relève pas essentiellement d'une « logique de sens » — si l'on s'en tient à la définition qu'en donne Gilles Deleuze à propos des stoïciens et de Lewis Carroll dans la mesure où ce n'est pas la dimension logique du sens qui prime pour elle —, mais d'une « logique de la sensation ». À propos des triptyques

6. Stein, *Tender Buttons*, *op. cit.*, p. 56.

7. Stein, Gertrude, *Tendres Boutons*, tr. Jacques Demarcq, Caen, Nous, 2005, p. 61.

8. Dans la conférence « Poetry and Grammar », Stein théorise la différence entre phrase et paragraphe : « Sentences are not emotional but paragraphs are. I can say that as often as I like and it always remains as it is, something that is", Stein, Gertrude, *Writings 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 322.

de Francis Bacon, Deleuze interprète le travail du peintre comme visant la sensation même. Toutes proportions gardées, le procédé homophonique chez Stein tendrait à une finalité comparable à celle de la pratique picturale du triptyque :

> L'hypothèse permettrait d'assigner aux triptyques une place privilégiée dans l'œuvre de Bacon. Peindre la sensation, qui est essentiellement rythme Mais dans la sensation simple, le rythme dépend encore de la Figure, il se présente comme la *vibration* qui parcourt le corps sans organes, il est le vecteur de la sensation, ce qui la fait passer d'un niveau à un autre. Dans l'accouplement de sensation, le rythme se libère déjà, parce qu'il confronte et réunit les niveaux divers de sensations différentes : il est maintenant résonance, mais il se confond encore avec les lignes mélodiques, points et contrepoints, d'une Figure accouplée ; il est le diagramme de la Figure accouplée. Avec le triptyque enfin, le rythme prend une amplitude extraordinaire, dans un *mouvement forcé* qui lui donne l'autonomie, et fait naître en nous l'impression de Temps [...]. [9]

Ce que Deleuze appelle « accouplement de sensation » est à l'œuvre dans le jeu homophonique. Comme dans la logique esthétique du triptyque qui démultiplie les plans, l'homophonie est prise dans une séquence conçue comme dispositif d'intensification : elle implique les suites de mots enchâssés qui produisent un effet d'entraînement de la parole poétique : le texte s'en trouve affecté rythmiquement. Ce que l'homophonie communique *in fine* est la sensation du rythme, du pur rythme de la langue momentanément déchaînée de l'obligation de signifier. Il ne s'agit pas tant pour Stein de faire jouer le sens dans tous les sens pour explorer les arcanes logiques du non-sens, comme c'est le cas dans les contes d'*Alice au pays des merveilles* lus par Deleuze, — encore que nombre des jeux homophoniques steiniens ne soient pas sans rappeler certains des accents du fameux poème « Jabberwocky » de *L'autre côté du miroir*[10].

Le jeu de mots chez Stein advient sous l'effet d'une intensification du dispositif allitératif et ou paronymique. Il ne vise pas la mise au jour d'un effet de sens recherché en tant que tel, il découvre au hasard du coup de dés dans la langue un écho, une allusion, une impression de double entendre qui se découvre pour se recouvrir aussitôt. De ce point de vue, il faut reconnaître que le jeu de mots steinien tient à peine : c'est presque par abus de langage que l'homophonie peut être appelée jeu de mots. Elle implique certes un jeu avec les mots mais ne se constitue pas comme jeu de mots au sens du mot d'esprit, ne relève d'aucune narrativité explicite, d'aucune structuration sémantique repérable. L'homophonie déclenche l'impression passagère et paysagère, à mi-chemin entre l'œil et l'oreille, rime interne et rime pour l'œil, d'un faire sens qui s'évanouit aussitôt.

Le procédé homophonique résulte d'une exploitation intensive de la fonction poétique de la langue : il est une allitération continuée, poussée dans ses extrémités y compris

9. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1981, p. 48-49.

10. La première strophe du « Jabberwocky » est fondée sur l'homophonie entre allitération et assonance : « 'Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe ; / All Mimsy were the boregoves / and the mome raths outgrabe », Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. Martin Gardner, Londres, Penguin, 1966, p. 191.

non syntaxiques, pure déclinaison signifiante, sans queue ni tête mais non sans effet ni affect. Sans limite ni condition que celle du principe de plaisir phonématique, la pensée en tant qu'elle se déplie, s'espace dans la langue fait un avec la sensation. Les syllabes s'enchaînent et s'agglutinent et font surgir du néant des représentations subreptices qui s'enfilent comme des perles de langue. Procédant par affinités sonores, par analogies phoniques et contiguïté allitérative, se composent ainsi des puzzles improbables.

3 Homophonie et technique du mot d'esprit

La séquence verbale adresse à son lecteur un clin d'œil, sans s'appesantir, sans presque se signaler, ni chercher à se faire remarquer. L'homophonie procède d'un certain mode de marque et de remarque, d'insistance qui se dissipe et auquel il n'est pas toujours possible de donner un sens. C'est peut-être là que réside le paradoxe, si ce n'est l'*hubris*, du jeu de mots chez Stein : il fait à peine sens, se comprend à peine. Le jeu de mots relève certes d'un 'double entendre' comme on dit en anglais, mais d'un double entendre qui n'est pas nécessairement partageable comme c'est le cas du bon mot.

La technique du jeu de mots homophonique n'est cependant pas si éloignée que l'on pourrait le croire de la technique du mot d'esprit décortiquée par Freud dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905) lorsque celui-ci évoque les jeux mettant en jeu un néologisme. A propos du jeu de mots, « R. m'a traité de manière tout à fait famillionnaire » qui condense l'adjectif 'familier' et le substantif 'millionnaire', Freud relève la « force comprimante agissant sur ces deux propositions » [11], à savoir « R. m'a traité de manière tout à fait familière, c-à-d. autant qu'un millionnaire est en mesure de le faire » [12]. Et il précise : « la technique du mot d'esprit utilisée dans le présent cas, comme une *condensation accompagnée de la formation d'un substitut* et [...] la formation d'un substitut consiste dans la fabrication d'un *mot mixte* » [13].

Certains des jeux de mots homophoniques steiniens flirtent avec le néologisme et ce que Freud désigne comme des « mots mixtes ». Dans la section « eating », tirée de *Tender Buttons* et citée plus haut, un syntagme semble procéder d'une telle condensation : « cider in low » [14]. Cette expression — que Jacques Demarcq choisit de traduire littéralement par « cidre en bas » — fait écho au syntagme usuel 'sister in law'. Cette pseudo-paronomase est emblématique de la méthode steinienne : par la répétition litanique du syntagme et sa déclinaison syntaxique (« cider in low, cider in low and george ») qui fait elle-même suite à un effet de rime interne (« bay leave draw cider in low »), le lecteur est amené à entendre ce que pourtant la graphie ne laisse pas deviner : un jeu de mots tapi sous le flot verbal qui prend la forme d'une condensation, un mot-valise qui ne signifie rien en soi mais consonne avec un syntagme courant. Des mots se découvrent sous les mots, des sons donnent à entendre au cœur des signes

11. Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, tr. Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, 1998 [1905], p. 62.
12. *Ibid.*, p. 61-62.
13. *Ibid.*, p. 62.
14. Stein, *Tender Buttons*, *op. cit.*, p. 56.

sans que l'orthographe laisse rien paraître. C'est là un des éléments constitutifs de la technique du *Witz* découverte par Freud :

> Et c'est sur ce mot mixte « *famillionnaire* » incompréhensible en lui-même, mais instantanément compris et identifié comme mot plein de sens dès qu'il apparaît dans son contexte, que repose l'effet irrésistiblement hilarant produit par le mot d'esprit, effet dont le mécanisme, il est vrai ne devient plus clair pour nous du fait que nous avons mis en évidence la technique du mot d'esprit. Dans quelle mesure un processus langagier de condensation accompagné de la formation d'un substitut constitué par un mot mixte peut-il nous procurer du plaisir et nous forcer à rire ? [15]

À la différence de « famillionnaire », « cider in low » n'apparaît toutefois pas dans un contexte de sens qui constituerait la séquence comme mot d'esprit mais s'avère pris dans un flux ininterrompu de syntagmes qui s'enchaînent au fil de la plume. Il n'en reste pas moins que le lecteur reconnaît sous le voile orthographique une séquence phonématique qui ne lui est pas étrangère et en éprouve, si ce n'est l'envie de rire, tout au moins un plaisir significatif. La question de l'origine du plaisir éprouvé à la lecture du poème steinien ne se pose pas moins que celle de l'origine du plaisir ressenti à l'écoute d'un mot d'esprit de plein exercice. Cet affect, qui se rapporte selon Freud au plaisir infantile pris à la langue maternelle bien avant que celle-ci ne fasse sens, rappelle au lecteur la jubilation sensorielle éprouvée par l'enfant au contact du matériau linguistique comme pur bloc de sonorités.

C'est la raison pour laquelle Freud place la charade à l'origine du mot d'esprit :

> Je sais maintenant où chercher la technique de ce mot d'esprit, mais je puis encore hésiter sur la formulation qui lui convient ; je voudrais essayer la suivante : la technique du mot d'esprit consiste en ceci qu'un seul et même mot – le nom – apparaît dans une *utilisation double*, un fois comme un tout, puis décomposé en ses syllabes, comme dans une charade. [16]

Même si tous les bons mots ne relèvent pas de cette seule technique, « la décomposition d'un mot en ses différentes syllabes » [17] participe du travail de l'inconscient qui se fait jour dans le mot d'esprit. Freud ne retient pas l'unité de la syllabe, ni celle du mot, mais recourt à la notion plus générique de « matériel verbal » dont l'utilisation est multiple : « Manifestement, les possibilités de faire d'un même mot ou d'un même matériel verbal une utilisation multiple à l'intérieur d'une même phrase existent dans une mesure qu'il n'est encore nullement possible d'évaluer dans un premier temps ». [18] L'« *utilisation multiple du même matériel* » [19] est précisément l'opération à laquelle se livre la voix poétique steinienne à longueur de sections. La plasticité du matériau verbal s'éprouve dans la structure syllabique de la langue ; la syllabe du fait de sa nature labile est sujette à recompositions et à redécoupages : « Les mots sont un

15. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 62-63.
16. *Ibid.*, p. 81.
17. *Ibid.*, p. 82.
18. *Ibid.*, p. 83.
19. *Ibid.*, p. 85.

matériau avec lequel on peut faire toutes sortes de choses » [20]. Qu'il s'agisse de la formation d'un mot mixte (famillionnaire, cider in low) ou de l'utilisation de tout ou partie d'un mot (eat, heat), la syllabe est un matériau non-signifiant à mi-chemin entre son et sens. On ne s'étonnera pas en suivant Freud que l'inconscient exploite dans la technique le mot d'esprit aussi bien que dans le travail du rêve ses innombrables possibilités sémantiques et équivoques. La syllabe met *de facto* du jeu dans la langue au sens où l'on dit que le bois *joue* : sa nature asémantique autorise et libère à la fois le double sens, le sens latent, la signification grivoise ou sexuelle par exemple.

Certains des paragraphes de *Tender Buttons* se donnent à lire comme autant de pseudo-charades, d'enchaînements de mots qui se prolongent les uns dans les autres ou se font écho phonématiquement en découvrant au passage de quasi-paronomases. La langue semble s'auto-engendrer par accrétions syllabiques, répétitions, amplification ou déclinaison de syntagmes ou de radicaux, propagation de rimes internes et d'allitérations : le matériau verbal se propage comme autant d'« abolis bibelots d'inanité sonore ». C'est le cas du dernier paragraphe de la section « A Centre in a Table » du deuxième chapitre « Food » : « Next to me next to a folder, next to a folder some waiter, next to a foldersome waiter and re letter and read her. Read her with her for less. » [21]

4 Lalangue

Le poème « eating » est un morceau de jubilation orale, dont le cannibalisme n'est d'ailleurs pas absent (« eating a grand old man »), qui comprend des exercices de prononciation (« Eating he heat eating he heat it eating, he heat it heat eating »), et finit par être littéralement saisi de hoquet (« Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so. »). La préoccupation du sens n'est pas première dans l'ordre de l'écriture poétique : le sens n'est jamais ici qu'après-coup, effet conjugué des sons dans une méditation grammaticale qui menace à chaque instant de sombrer dans le cauchemar. Les séquences de syllabes agglutinées font signe plutôt que sens, tendent à produire des ondulations, à susciter des apparitions fantomatiques, des effets intempestifs de sens, des impressions signifiantes qui ne se donnent pas à comprendre mais à éprouver au fil de la lecture, à la manière d'un paysage qui défilerait sous ses yeux.

Ce babil de la langue, en-deçà de tout sens interprétable, voire symbolisable, peut être rapporté au concept de 'lalangue' forgé par Jacques Lacan et dont il a parfois été difficile d'isoler des occurrences significatives dans le champ de la clinique psychanalytique — Lacan ne donnant que peu d'exemples précis. De fait, 'lalangue' qui, ainsi que la postule Lacan, court sous la surface de la parole, ne se laisse pas saisir sans difficulté, ni instancier sans mal. La poésie homophonique de Stein pourrait fournir à 'lalangue' ses lettres de noblesse littéraire. 'Lalangue' entretient avec la langue des relations intimes et complexes que Jacques Lacan a tenté de cerner dans le séminaire inédit « Le moment de conclure » (1977-1978) :

20. *Ibid.*, p. 87.
21. Stein, *Tender Buttons*, *op. cit.*, p. 58-59.

> Si j'ai dit qu'il n'y a pas de métalangage, c'est pour dire que le langage, ça n'existe pas. Il n'y a que des supports multiples du langage qui s'appellent « lalangue », et ce qu'il faudrait bien, c'est que l'analyse arrive par une supposition, arrive à défaire par la parole ce qui s'est fait par la parole. [22]

Ce que le psychanalyste français identifie comme « des supports multiples du langage » qui sont propres à chaque langue et proprement intraduisibles, intransférables d'une langue à l'autre, sauf à produire des effets d'étrangèreté et de cacophonie radicaux, permettent de rendre compte et même de formaliser le travail steinien autour de l'homophonie.

L'homophone tient lieu d'archive sonore de la langue maternelle, d'inscription préverbale de l'idiome américain. Il n'y a pas lieu de s'étonner que Gertrude Stein ait ressenti le besoin impérieux de s'expatrier pour retrouver le chemin, loin dans toute conversation quotidienne, de ce continent pré-linguistique englouti :

> No, she replied, you see I feel with my eyes and it does not make any difference to me what language I hear, I don't hear a language, I hear tones of voice and rhythms, but with my eyes I see words and sentences and there is for me only one language and that is english. One of the things that I have liked all these years is to be surrounded by people who know no english. It has left me more intensely alone with my eyes and my english. I do not know if it would have been possible to have english be so all in all to me otherwise. And they none of them could read a word I wrote, most of them did not even know that I did write. No, I like living with so very many people and being all alone with english and myself. One of the chapters in The Making of Americans begins : I write for myself and for strangers. [23]

'Lalangue' telle que l'analyse Lacan ne sert en rien les besoins de la communication : elle ne décrit, ni ne représente rien, articule des signifiants qui tendent vers ce que Barthes appelle le « zéro du signifié » [24], hors du champ de la référence :

> Lalangue sert à de toutes autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de lalangue, cette lalangue dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour désigner ce qui est notre affaire à chacun, lalangue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi. [25]

La langue de l'homophonie steinienne, en tant qu'elle relèverait possiblement de 'lalangue', est tout sauf un idiolecte : elle va puiser à une source commune, celle du babil préverbal de l'enfant, des premiers échanges parlés ou chantés où l'adresse qu'Alain Didier-Weill qualifie de « sonate maternelle » [26] appelle et suscite la lallation de l'enfant en réponse. 'Lalangue' renferme la trace de ce que Lacan à la différence de Freud

22. Extrait de la séance du 15 novembre 1977.
23. Stein, Gertrude, *Writings, 1903-1932*, New York, Library of America, 1998, p. 729-730.
24. Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 67.
25. Lacan, Jacques, *Le Séminaire : Livre XX, Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975, p. 126.
26. Didier-Weill, Alain, *Invocation*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 170.

situe non du côté du plaisir mais de la jouissance et du fading du sujet à l'origine de l'être parlant, — plaisir ou jouissance qui précèdent et de loin pour Lacan comme pour Freud l'avènement du régime de la signification et constituent une expérience originaire et cardinale dans notre rapport à la parole.

5 Traduire la chose même

Stein recourt à un régime d'écriture qu'elle réussit à mobiliser dans la langue pour en explorer une dimension, sinon inconnue, du moins largement inaccessible. Ce dont il s'agit est de passer d'un régime de signification à un régime de signifiance au sens où Roland Barthes définit la signifiance comme « le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* » [27]. La signifiance steinienne fait signe, pointe en direction d'un innommable hors sens et qui demeure en deçà de toute barre d'articulation : ce faire signe traduit ce qui ne peut se dire ni trouver à se signifier. Ce que Gertrude Stein cherche à éprouver dans tous les sens du terme (au sens d'en faire l'épreuve aussi bien que de le ressentir) est la capacité inédite de la langue maternelle à saisir la matière d'une expérience d'avant, d'en-deça du langage, ce que Donald Sutherland appelle « le style » :

> There is of course the verbal rhythm, the texture and behavior of consonants and vowels, all of which do register or convey a more vital thing, « style ». Style is the whole behavior of the artist's mind conducting the composition, choosing, insisting, interrupting, reverting, and so on. It is the essence, the proper and perfectly appreciable vitality of any work, and it may be conveyed in all the dimensions of the work—from the choice and disposition of the subject matter down to the punctuation. It is conveyed to an astonishing degree even when one does not recognize the subject matter, even when the work is in a foreign language one does not fully understand. Or when, as in some fragments of Sappho, only two or three words are left of a poem. In music, and by now in painting, we are quite accustomed to attending to the events and movements and impulses of the style to the exclusion of other interests. We are even more accustomed, in life, to catching the whole character of a person from a single intonation, a single turn of the head or hand. We are not so accustomed to doing this in reading literature, though it can be and is done. Gertrude Stein can be and is often read for the sheer pleasure of the style so far as it is conveyed by the sound and look of the words. But in literature the basic means are not essentially sensory—as with the sound of music or color and line of painting ; words are primarily intellectual, conceptual. Each one embodies or presents its general idea, and these general ideas should be the major compositional means of any literary work. [28]

L'écriture poétique steinienne entend saisir l'insaisissable de la vie (« a more vital thing ») et traduire l'intraduisible de la sensation, en l'espèce de la couleur. Stein s'en explique très précisément dans la conférence intitulée « Portraits and Repetition ». Ces

27. Barthes, *op. cit.*, p. 97.

28. Sutherland, Donald, *Gertrude Stein : A Biography of her Work*, New Haven, Yale University Press, 1951, p. 82-83.

deux dimensions de la vie et de la couleur ne sont d'ailleurs pas selon elle hétérogènes l'une à l'autre : « So I began to do this thing, I tried to include color and movement and what I did is what you have all either read or heard of, a volume called Tender Buttons » [29].

L'inflexion particulière qu'introduit Stein dans son usage de la langue consiste à minimiser le pouvoir sémantique des mots, les détourner de leur pente conceptuelle naturelle, mettre en échec la logique de la signification pour rendre la langue à sa matérialité originaire et finalement principielle.

Donald Sutherland n'est pas le premier à rapprocher l'écriture de *Tender Buttons* de la peinture cubiste ou de la composition musicale. Si cette comparaison n'est pas sans poser certaines difficultés qui tiennent à la nature particulière de la langue qui ne se range pas si simplement sous la bannière de médium, il n'en reste pas moins pertinent de souligner le caractère sensoriel, sensuel auquel tend son écriture par le biais de l'homophonie. Le problème d'une telle comparaison aussi tentante soit-elle est que la musique et la peinture, qu'elles soient ou non modernes, peuvent être assimilées à des langages non naturels mais pas à des langues, au sens des langues naturelles. Ce dont *Tender Buttons* témoigne à chaque section et que Daniel Sutherland note lui-même très justement en recourant à une citation tirée des *Lectures in America* est la résistance du sens dans la langue : « It is extraordinary how it is impossible that a vocabulary does not make sense » [30]. Ce contre quoi Stein ferraille avec son « vocabulaire » est précisément l'impossibilité pour la langue de devenir langage au sens de la musique ou de la peinture, langages de l'art entendus comme pures matières sonore ou visuelle à informer. L'homophone est le lieu même de ce conflit, de cette contradiction indépassable, ce sur quoi autant que contre quoi travaille la prose poétique de *Tender Buttons*.

Le portrait consacré à Guillaume Apollinaire est emblématique du travail homophonique que Stein pratique à travers et entre les langues :

> Guillaume Apollinaire
>
> Give known or pin ware.
> Fancy teeth, gas strips.
> Elbows elect, sour stout pore, pore Caesar, pour state at.
> Leave eye lessons I. Leave I. Lessons. I. Leave I lessons, I [31]

C'est à la traduction de l'intraduisible du nom propre que s'attèle Stein comme pour en cerner le secret, en explorer les méandres, en saisir et en limiter l'étrangèreté radicale. En traduisant le nom par le biais de la transcription phonétique, Stein veut venir à bout du réel sur lequel tout sujet parlant vient buter car le nom propre par définition résiste à toute traduction, à toute déformation. « Give known or pin ware » vient rendre ce que l'oreille d'un anglophone entend chaque fois qu'est prononcé du nom du poète français, lui proposant comme une charade à des fins mnémotechniques, tout en

29. Stein, *Writings, 1932-1946*, *op. cit.*, p. 302.
30. Sutherland, *op. cit.*, p. 80
31. Stein, Gertrude, *Portraits and Prayers*, New York, Random House, 1934, p. 26.

reformulant dans des phonèmes de la langue maternelle l'intraduisible sonorité venue d'un environnement aux accents aussi étranges qu'étrangers. L'homophonie touche à l'intraduisible entre les langues mais également à l'intraduisible que le nom constitue à l'intérieur de la langue même, le roc du hors-sens qu'il représente et que le flux de la parole recouvre. Le jeu sur le nom de Guillaume Apollinaire témoigne non sans humour du rêve post-babélien de transparence et d'identité entre les mots, les choses et les êtres.

Par l'homophonie entendue comme pratique traductive, d'une traduction qui vise non le sens mais le son d'une langue à l'autre, l'écriture poétique de Stein cherche à approcher la chose même, qu'il s'agisse d'un lieu, d'une chose ou d'une personne connue ou inconnue, ce qu'elle appelle « the thing in itself » à propos du travail des peintres dans « Portraits and Repetition » [32]. Le problème qui se pose à l'écrivain selon Stein n'est pas différent de celui auquel est confronté le peintre quoique les moyens à leur disposition soient incomparables : faire éprouver et non représenter. Ce que l'homophonie permet, à la différence de tout autre usage de la langue, est de court-circuiter le processus mimétique, de suspendre le devenir-représentation de chaque énoncé.

Le rapport entre les expériences esthétiques notamment sonore et visuelle et leur traduction linguistique est un objet de préoccupation tout sauf théorique de la part de Stein, préoccupation qui recouvre d'ailleurs le rapport complexe entre peinture, musique et littérature : « Did one see sound, and what was the relation between color and sound, did it make itself by description by a word that meant it or did make itself by a word in itself ? » [33]. La couleur comme le son relèvent d'expériences sensorielles et subjectives que tout un chacun acquiert et éprouve par-delà ou en deçà du langage. L'écrivaine s'interroge *a contrario* sur les pouvoirs esthétiques de mots par ailleurs dénués de qualités descriptives :

> I became more and more excited about how words which were the words that made whatever I looked at look like itself were the not the words that had in them any quality of description. This excited me very much at that time.
>
> And the thing that excited me so very much at that time and still does is that the words or words that make what I looked at be itself were always words that to me very exactly related themselves to that thing at which I was looking, but as often as not had as I say nothing whatever to do with what any words would do that described that thing. [34]

Le jeu homophonique, qu'il soit allitératif ou paronymique, participe pleinement de ce processus de traduction de la sensation : les impressions des sens sont rendues, consignées et chiffrées, sans être représentées ni décrites. Les mots enchaînés les uns

32. « The painters naturally were looking, that was their occupation and they had too to be certain that looking was not confusing itself with remembering. Remembering with them takes the form of suggesting in their painting in place of having actually created the thing in itself that they are painting », Stein, *Writings, 1932-1946*, *op. cit.*, p. 301.

33. *Ibid.*, p. 303

34. *Ibid.*

aux autres dans les pseudo-charades sont dans la conception que s'en fait Stein tout sauf approximatifs : « words that to me very exactly related themselves to that thing at which I was looking » [35]. La technique homophonique est une traduction qui procède non de l'adéquation de l'idée à la chose comme le veut la tradition métaphysique de l'*aedequatio rei et intellectus*, mais d'une mise en résonance entre le mot et la chose selon un modèle que l'on peut qualifier de figural. C'est dans cette mesure que Stein peut soutenir sans délirer que les paronymes ou homonymes auxquels elle recourt entretiennent avec l'expérience une relation qu'elle qualifie d'exacte. Les séquences homophoniques ne représentent pas la chose, pas plus qu'ils ne la décrivent mais se trouvent avec elle dans un rapport de contiguïté intime, de résonance familière. Être poète pour Stein, c'est être capable d'une traduction interne à la langue maternelle qui amène le sujet au bord de la Chose, le fait aborder au réel de sa langue, au risque de le déborder. La traduction dans l'homophonie passe pour Stein par un dispositif dont le paradigme est la rime et non la représentation. Rimer, résonner avec, rendre, traduire la sensation, la vie même dans son incarnation, celle que le langage en tant que système ne cesse pas de manquer.

Le procédé homophonique mis au point par Gertrude Stein à l'initiale de son œuvre poétique relève de ce que Roland Barthes désigne comme « écriture à haute voix » [36] dont le critique nous dit qu'elle

> n'est pas phonologique mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, non celle du sens, au langage. [37]

Ce que vise en même temps qu'elle le traduit la poésie homophonique de Stein est le corps en tant qu'il est marqué chez l'être parlant au sceau du signifiant et de la langue — lalangue — (maternelle), quelle que soit l'orthographe attestée ou phonétique que l'on retienne pour la désigner.

35. *Ibid.*
36. Barthes, *op. cit.*, p. 104.
37. *Ibid.*, p. 105.