

Dire un corps étranger : notes pour une mise en scène
D'ailleurs de Verena Stefan. Traduit de l'allemand par Louis Bouchard et Marie-Élisabeth Morf, Hélotrope, 245 p.

Myriam Suchet

Numéro 233, juillet-août 2010

Théâtres de la cruauté : du jamais vu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61924ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Suchet, M. (2010). Dire un corps étranger : notes pour une mise en scène / *D'ailleurs* de Verena Stefan. Traduit de l'allemand par Louis Bouchard et Marie-Élisabeth Morf, Hélotrope, 245 p. *Spirale*, (233), 39–40.

Dire un corps étranger : notes pour une mise en scène

PAR MYRIAM SUCHET

D'AILLEURS de Verena Stefan

Traduit de l'allemand par Louis Bouchard et Marie-Élisabeth Morf, Hélioïtrope, 245 p.

D'ailleurs, le dernier livre de Verena Stefan, est une sorte de dormeur clandestin — c'est ainsi qu'il se nomme dans sa langue originale : *Fremdschläfer*. Ce texte déjoue les classifications génériques et peut se lire comme un roman, une autobiographie, une autofiction et pourquoi pas, même, comme du théâtre. Verena Stefan, scénographe généreuse, dévoile les coulisses : l'auteure allongée écrit dans sa tête, masquée par « *ce bandeau pour les yeux provenant d'un avion, sur lequel est écrit d'un côté do not et de l'autre disturb* ». À ses côtés se tient Lou, l'amante, nue dans son fauteuil. Ce sont les mots — des mots d'allemand, de dialecte bernois, de français et d'anglais — qui sont mis en scène. La pièce, tendre, parfois dramatique et souvent gaie, raconte la double épreuve de l'exil et du cancer du sein mais aussi l'amour avec la femme aimée. Le choix d'une lecture scénographique permet d'aborder le texte par la manière dont il figure l'espace. Il permet aussi d'interroger la traduction comme le lieu où se rejouent, pour un autre public, les enjeux du texte de départ. Comment Louis Bouchard et Marie-Élisabeth Morf ont-ils adapté ce texte ? D'une scène à l'autre c'est toujours Montréal que l'on parcourt, à la croisée des langues et des genres.

ÉCRIRE POUR S'ORIENTER : LE TEXTE COMME SCÉNOGRAPHIE

La nouvelle arrivante cartographie la ville de Montréal. Le texte est scandé par « *une mélodie qui est connue comme étant celle des immigrants* » et dont les principales notes sont : « *HERE, HERE, THERE, THERE* ». Dénués de sens en eux-mêmes, ces mots indiquent l'effort pour donner forme au réel. L'espace s'organise peu à peu selon deux figures inverses : le cercle et l'étoile.

L'opposition est énoncée par la docteure qui, devant les résultats de l'analyse de la tumeur au sein de la narratrice, constate : « *un cercle serait mieux, pas une étoile, un cercle avec une bordure claire et bien délimitée* ». Chacune de ces deux formes est ambivalente. L'étoile est admirable tant qu'elle reste céleste. Devenue cellule, elle devient dangereuse. Forme ouverte, elle brouille les frontières, rend indistincte la séparation entre le soi et l'autre. La figure inverse est celle du cercle aux contours soigneusement clos. C'est l'image de la fosse aux ours de Berne. Tandis que ses interlocutrices évoquent les

animaux des grands espaces canadiens, la narratrice s'efforce de leur expliquer la présence de cette espèce de « *tour retournée sur elle-même* » qui n'est pas sans évoquer la Babel inversée de Kafka. Mais le cerne est aussi une garantie de sécurité. Lorsqu'elle serre ses propres bras autour d'elle, la narratrice crée un espace protégé, une espèce de « *room of one's own* ». Dernier avatar du cercle : le minuscule point noir (skieur, pêcheur ou autre) que l'on aperçoit si « *l'on se tient longuement devant la surface glacée d'un énorme lac* ».

Les deux figures inverses de l'étoile et du cercle régissent la mise en scène des mots étrangers.

L'EMPRUNT COMME CORPS ÉTRANGER ?

Certains mots, cernés par les italiques, font figure de « *Fremdkörper* » : « *corps étrangers* ». Une analogie semble ainsi s'établir entre les emprunts logés dans le texte et la tumeur qui habite le sein de la narratrice. Il peut sembler dangereux d'ouvrir le tissu textuel aux corps étrangers des autres langues : « *on tire sur un mot et tout le texte se défait. On a échappé une maille ! Un trou dans le tissu. Trahison. On doit tout de suite ramasser une maille échappée sinon le tricot se défait.* »

L'absence de point final pour clore les paragraphes, symptôme de ce dé-tricotage, est contrebalancée par le travail de mise en scène des emprunts. Une fois soigneusement délimité, le corps étranger ne constitue plus un danger. Tout au contraire : il permet au texte de réaffirmer ses propres contours. L'étrangère qui arrive à Montréal fait la rencontre simultanée de deux langues : l'anglais et le français. La mise en scène des mots français et anglais est théâtrale et même spectaculaire. Les emprunts sont soigneusement circonscrits. Le mot, traité comme une chose, est doté de propriétés gustatives et tactiles : « *Un cougar, wiederholt Lou, ein Wort wie felsig oder salzig oder trocken, wie das Wetter oder das Essen, a big cat. Eine Raubkatze. // Un cougar, a répété Lou, un mot rocaillieux ou salé et sec comme le climat ou le repas peut l'être, a big cat. Un félin.* »

Cet exemple est représentatif de l'ensemble du texte : le français et l'anglais, mis en scène par les italiques, sont tenus à

une égale distance. Ce sont toujours les autres, les amies, qui parlent des langues qu'il faut traduire : « *Raubkatze* » vient gloser les mots de Lou, aussi bien « cougar » que « *big cat* ». L'allemand, protégé de ces mots étrangers par la frontière des italiques, semble se conforter lui-même.

Mais le français et l'anglais ne sont pas les seules langues étrangères à faire leur apparition sur la scène du texte. Il y a la langue maternelle, le dialecte bernois. Et voilà que soudain l'emprunt s'avère être une partie de soi. Les expressions en dialecte de Berne s'insèrent sans aucun dispositif d'intégration : pas d'italiques ni de guillemets, pas de traduction. Elles entrent en variation continue avec les expressions allemandes correspondantes : « *Was hättstsch gärn* » / « *Was hättest du gerne* ». C'est le père, émigré allemand en Suisse, qui est désigné comme « Fötzel », « *morceau de papier ou de tissu* ». La langue maternelle n'est pas une pièce rapportée, encore moins un corps étranger. La forme de l'étoile serait-elle apte à accueillir sans péril l'emprunt dans le tissu du texte ? Tandis que le cancer fait courir un risque mortel, le texte permet de faire l'expérience de corps étrangers qui, loin de mettre la langue en péril, l'enrichissent de leurs différences.

« SPEAK WHITE »

Pour comprendre cette stratégie de relation à l'altérité, il faut rappeler la double tradition engagée, sinon militante que ce texte travaille à prolonger vers l'avenir.

La narratrice évoque, parmi les références incontournables de la culture québécoise, « *Speak White* », le poème « *écrit et récit en public* » par Michèle Lalonde en 1968. La même année, on monte *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay au Rideau Vert. De longue date, le rapport de force entre l'anglais et le français fait l'objet de prises de positions politiques tout autant que de stratégies d'écriture et de traduction. La polémique qui oppose les francophones aux anglophones est néanmoins largement dépassée par le texte de Verena Stefan. La mise en scène de quatre et non de deux langues déjoue la dichotomie anglais/français. *Fremdschläfer* rappelle que les communautés migrantes enrichissent la diglossie officielle de leur plurilinguisme de fait. *Speak What?*, le contre-chant polémique de Marco Micone, ne disait pas autre chose : l'imaginaire des langues s'abreuve, au Québec, directement à la source de Babel.

Fremdschläfer évoque une autre histoire encore, qui remonte à la « *petite enfance du mouvement féministe, lorsqu'on formait une grande famille et que l'on pouvait téléphoner outre-mer* ». Au Québec, le courant de la « *traduction comme pratique de ré-écriture au féminin* » a pris la suite du débat linguistique dès les années 1980. Mais le texte excède la problématique de l'écriture féminine. Depuis *Häutungen* (1975), traduit sous le titre *Mues* en 1977 par Leslie Gaspar et le Collectif des Éditions des Femmes, l'écriture de Verena Stefan déconstruit le mythe de « la femme ». Dans *Fremdschläfer*, le jeu des pronoms concerne moins la substitution de « elle » à « il » que le passage fluc-

tuant du « tu » au « je ». L'enjeu n'est donc pas tant de féminiser l'écriture que d'indiquer la possibilité, pour la voix narrative, de ne pas toujours coïncider avec elle-même.

La mise en scène des mots est donc tout sauf accessoire : elle donne à lire une représentation de l'identité et figure un mode de rapport à l'autre.

TRADUIRE D'AILLEURS ICI

Tandis que le texte de départ s'étoile entre quatre langues, la version française (québécoise ?) publiée chez Hélio tropie à Montréal présente une économie linguistique binaire et fait prédominer le cercle sur l'étoile. Il subsiste à peine quelques traces de dialecte bernois (systématiquement en italiques) et à peine un ou deux emprunts localisés à l'allemand. En l'absence de troisième terme, la majorité est donnée au français sur l'anglais. Est-ce là le résultat inévitable du transfert linguistique ? Il peut sembler, en effet, que le passage du texte vers l'une des langues enchâssées induise nécessairement une réduction du plurilinguisme de départ. Mais je crois que cette apparente évidence est trompeuse. Filant la métaphore du théâtre jusqu'au bout, je propose de considérer la traduction non plus comme un *transport* d'une langue à une autre, mais comme un *rapport* entre deux voix.

Le traducteur n'est-il pas une espèce de comédien ? Comme lui, il est le porte-parole d'un texte écrit par un autre et, comme lui, il s'efforce le plus souvent de sembler invisible. Un « bon » comédien, entend-on souvent, est celui qui sait se faire oublier au profit du personnage qu'il incarne. Et pourtant, c'est bien la voix du comédien qu'entend le spectateur, de même que c'est la voix du traducteur qui porte le texte traduit. Admettre que le traducteur n'est pas l'agent neutre d'un transfert mais le ré-énonciateur du texte de départ est la condition nécessaire à une véritable éthique du traduire. À qui, sinon, imputer la responsabilité du texte traduit ? En retour de ce devoir, le traducteur se voit accorder des libertés nouvelles : il dispose de tous les procédés du discours rapporté.

Louis Bouchard et Marie-Élisabeth Morf semblent frappés d'invisibilité : seule la page titre fait mention des noms des deux traducteurs. Mais soudain, à la toute dernière page du livre, les voix des traducteurs se font entendre distinctement : « *Le mot allemand Fremdschläfer, littéralement dormeur clandestin, titre original de ce livre, a été introduit en Suisse à la fin des années quatre-vingt et est utilisé comme expression bureaucratique pour des demandeurs d'asile.* »

L'écart entre le titre original et celui retenu pour la version française montre bien que les traducteurs sont libres de choisir parmi un très large éventail de ré-énonciations possibles. Il indique aussi le rôle d'un autre acteur : l'éditeur, qui est souvent la dernière instance de décision en matière de titre. Aurait-on pu souhaiter que dans cette version française, publiée à Montréal, le texte semble davantage parler d'*ici* ? Question d'importance, mais qui ne doit pas gâcher le plaisir de cette lecture, *D'ailleurs*. ┘