

« Les racines du sens. À propos de Gertrude Stein »

Éric Gougeon

Pour citer cet article :

Gougeon, Éric. 2001. «Les racines du sens. À propos de Gertrude Stein», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/gougeon-4>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Gougeon, Éric. 2001. «Les racines du sens. À propos de Gertrude Stein», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4, p. 102-110.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Gertrude Stein

Gertrude Stein naît le 3 février 1874 à Allegheny, en Pennsylvanie. Sa famille, d'origine juive et composée de trois garçons et de deux filles, emménage à Vienne alors qu'elle a quatre ans. Ils reviendront ensuite s'établir aux États-Unis, à peine deux ans plus tard. Ses parents mourront avant 1891, laissant au frère aîné la tâche ingrate de prendre les affaires de la famille en main. Mais celui-ci accomplit si bien ses fonctions que Gertrude vivra richement jusqu'à la fin de ses jours. En 1893, elle entre au Radcliffe College pour étudier la philosophie et la psychologie. Quelques années plus tard, Gertrude entre à l'Université John Hopkins pour des études en médecine qu'elle abandonnera, ayant raté ses examens. Ensuite, elle s'établit à Paris avec son frère préféré. En 1905, Gertrude rencontre Picasso et achète avec son frère une toile de Matisse, *La femme au chapeau*. L'année suivante, Picasso prend Gertrude pour modèle. En 1907, elle rencontre Alice Babette Toklas avec qui elle vivra jusqu'à sa mort et peu de temps après est publié *Three Lives*. C'est à cette époque que l'art moderne américain prend véritablement naissance. Le photographe Alfred Stieglitz, voulant renouveler les valeurs artistiques de l'époque, organise *The Armory Show*. Cette exposition qui fera le tour des États-Unis, avait l'ambition de donner un cours d'histoire de l'art aux américains. Ainsi, à leur grande surprise, les américains pouvaient admirer successivement les femmes défigurées de Picasso, les exotiques de Gauguin, *Le Nu Descendant l'Escalier* de Marcel Duchamp, *La Desserte Rouge* de Matisse ainsi que d'éclatants Kandinsky et de surprenants tableaux de Braque. Les critiques vont de l'adhésion à l'horreur, tandis que Gertrude s'y présente en tant qu'écrivaine et, surtout, comme rare collectionneuse. En 1914, l'invasion européenne dans le monde des arts se poursuit lorsque paraît *Objects. Food. Rooms*, œuvre fortement influencée par le style cubiste de l'époque. En 1922, elle publie une anthologie de ses romans sous le titre de *Geography and Plays* et trois ans après, sort *The Making of Americans*. En 1931, elle fonde *Plain Édition* et grâce à la santé débordante et florissante de ses comptes de banque, y publie ses œuvres : *Lucy Church Amiably*, *How to Write*, *Operas and Plays*, *Matisse, Picasso and Gertrude Stein*. En 1933 paraît *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Ce livre a un tel succès que la maison d'édition Random House s'engage à publier un roman de Gertrude Stein par année. En 1940 est publié *Ida*, suivi quatre ans plus tard de *Wars I Have Seen*. En 1946, c'est la publication de *Bewsie and Willie* et le 27 juillet, on l'opère pour un cancer auquel elle ne survivra pas. Elle sera enterrée au père Lachaise. Gertrude Stein laisse alors une œuvre qui semble tenir peu compte de l'anecdote narrative. « *Être dans le présent continu* » où domine la loi de la répétition et de la déconstruction syntaxique, telle fut d'abord et avant tout son entreprise romanesque.



LES RACINES DU SENS

Variations sur Gertrude Stein

Éric Gougeon

De 1903 à sa mort, Gertrude Stein vit à Paris. Aujourd'hui considérée comme une grande figure du modernisme anglo-saxon, elle a pourtant longtemps été placée dans l'horizon spectaculaire des lettres et des arts sans pour autant être reconnue en tant qu'écrivaine. De son vivant, Stein est donc apparue comme une curiosité littéraire. Sa position excentrique dans les lettres, due en partie à la nature de son œuvre, s'est trouvée renforcée par la distance qu'elle entretenait avec les groupes ou les entreprises littéraires de son époque. Son œuvre est complexe parce qu'elle est engagée dans un puissant élan novateur et « expérimental » disent même certains critiques, bien que cet adjectif fasse peu de sens en littérature. Assez indifférente aux genres puisque la distinction entre texte poétique, dramatique, narratif existe peu chez elle, Stein ne s'intéresse pas dans son travail d'écrivaine au contenu mais à des buts particuliers dont l'essentiel est, selon sa propre formulation, d'être dans le présent continu. Elle prend au début de sa carrière une série de décisions à l'égard du langage qu'elle n'explicitera jamais clairement. L'expérience essentielle, folle, que nous pouvons faire à la lecture de Stein pose avec acuité la question suivante : à quel moment se situe l'acte d'énonciation ?

Ainsi, la langue va devoir se plier à des formes personnelles. D'abord, un angle d'approche l'intéressera, elle se livrera à une déconstruction syntaxique très poussée. Selon Donald Sutherland, la phrase devient pulvérulente (Grimal, 1996, p. 21). C'est ce que l'on trouve dans *Tender buttons*, texte qui entérine le style cubiste de Stein. Ensuite, le reste de son œuvre poursuit la réflexion sur le paragraphe, l'effet poétique et narratif.

Mais dans les textes les plus obscurs, comme *Ida*, se dégage une thématique souvent près de l'autobiographie : identité de l'individu, vie quotidienne, américaine, etc.

Le présent continu

Dans ses œuvres, Stein nous renvoie à un désir d'écrire un présent continu ou un présent prolongé. Là où les arguments steiniens touchent un problème essentiel, si l'on parvient à bien lire et à suivre ses métaphores, c'est lorsqu'elle aborde les rapports entre le temps et l'écriture. À propos des poèmes de *Tender buttons*, elle se demande justement si l'écrivain doit livrer d'un seul coup ce qu'il connaît du sujet. Doit-il apporter en une fois le fruit d'une connaissance qu'il a construit petit à petit, en tâtonnant sur une certaine période de temps ? Oui, puisque faire d'un seul trait sera son utopie littéraire. Le sentiment du ici / maintenant est chose trop précieuse pour être troublé par le souvenir ou l'idée de l'avenir. Dans *Ida*, la résistance face à la mémoire et au souvenir engendre la narration et lui fait choisir quelque chose qui ressemble à l'intuition. Dans ses efforts pour définir son entreprise du présent continu, elle décrit toujours un mouvement par lequel on se transporterait dans l'objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable.

I wish now to wish now that it is now
That I will tell very well
What I think not now but now (Stein, 1971, p.42)

Elle choisit toujours l'intuition, expérience impénétrable à la rationalité discursive, vision directe de l'esprit par l'esprit. L'écriture steinienne s'attache exclusivement à l'instant, ce point de durée sans durée qu'elle veut faire exister à toute force pour chaque seconde, chaque dixième de seconde, chaque millième de seconde jusqu'à ce qu'il n'ait plus d'existence.

Mais comment tout dire en même temps ? La solution ne nous apparaît pas littéraire. La réalisation de ce souhait relève de l'action, de la contemplation ou de la perception visuelle. Car écrire, c'est déjà être séparé. Pourtant, Stein se donne à cette tâche. Son écriture intuitive parvient à nous faire coïncider avec le monde. L'instant doit devenir un lieu probable, non ce point poussé par le passé, tiré vers l'avenir. Alors, au diable commencements, milieux et fins. Il est logique que Stein n'hésite pas à se lancer dans un roman, une histoire, une narration dont seront éliminés tous les problèmes de temps. Par exemple, dans *Ida*, elle subordonne toute possibilité de mise en récit au tout dit de l'existence. Plus le sens est ténu, plus le son se fait bourdonnement. Les unités plus petites du mot et de la phrase déjà tombée dans une forme d'explication, c'est-à-dire organisée avec le début, le milieu et la fin qu'elle refuse. Le paragraphe est, lui, une grande plage de temps sans hiérarchie d'éléments poussés par leur propre mouvement.

Il y avait un bébé qui venait de naître et s'appelait Ida. Sa mère l'avait retenue de ses mains le moment venu Ida était venue. Et avec Ida venue la jumelle, et c'est comme ça qu'elle était là, Ida-Ida. (Stein, 1978, p. 9)

Dès les premières lignes de *Ida*, derrière les écrans du paragraphe, la narration s'efface. Stein fait prendre au paragraphe une forme ronde, où rien n'arrête la lecture, où rien ne progresse, n'avance, où aucune aspérité de sens ne vient troubler la surface. Elle dira plus tard que le paragraphe est porteur d'émotion mais que la phrase ne l'est pas, et ajoutera que c'est en entendant japper son chien qu'elle comprit cette vérité. C'est ce qu'elle nommera le *ing-one*.

La caractéristique ing-one

Les textes ainsi influencés par la caractéristique *ing-one* doivent nécessairement mettre en place un présent continu ; ils étirent élastiquement le temps, font durer l'instant. La répétition est la seule figure satisfaisante de la présence permanente. La forme progressive tout comme le pronom *one* en sont les instruments les plus maniables. Dans le flux du *ing* et du *one*, Stein choisit les éléments sonores, facilement utilisables et modifiables, qui opèrent une sorte de fascination. Dans les textes, on assiste à une pure quantité sonore. Si les démarches esthétiques de Stein ont plutôt porté sur *ing* et *one*, c'est qu'avec ces sonorités, elle se délimitait un champ grammatical.

Elle l'appelait Andy et quelquefois elle disait Handy Andy c'est bien commode d'avoir un Andy, et ça lui plaisait à Andrew qu'elle dise ça. (Stein, 1978, p. 127)

Précisons d'abord que le jeu de mots est vraisemblablement intraduisible sur Andy, diminutif d'Andrew et de Andy : commode. Appliquée à un sujet qui se veut comique, la machine répétitive de Stein s'amuse avec bonheur et bonne humeur. Après la houle des paragraphes, elle crée le crépitement des mots à l'intérieur de la phrase. Elle redonne indépendance au mot, car le mot est, à ses yeux, le seul objet qui fasse partie de l'homme.

Donc, la caractéristique *ing-one* donne un second souffle à la répétition et libère la phrase des circonvolutions lourdes, elle découpe, dispose en cascades sur la page, éclaire les sonorités, élargit le vocabulaire. Sa répartition dérachine l'esprit et la lecture. Chaque son, chaque mot et chaque phrase sont élevés à une place exceptionnelle par la continuité sonore. Que le monde soit, que rien ne commence et rien ne finisse, tant qu'il y aura des mots ou même un seul mot, il en sera ainsi. Stein écrit ainsi le suspens, l'état de conscience, puisque le monde fait le mot. C'est dans cette disposition que l'écriture steinienne rencontre le cubisme, il confirme ses désirs littéraires, car le cubisme permet une lecture infinie.

Le cubisme

En 1908, le terme de cubisme est forgé par Louis Vauxcelles. Il va désigner un groupe de peintres qui ne se rassembleront pas en mouvement et ne publieront pas de manifeste. En 1914, Stein publie *Tender buttons*, un texte poétique qu'on dit aussitôt cubiste. Elle y abandonne le portrait des individus pour saisir le portrait des choses. Il n'y a bien sûr aucune légitimité à parler de littérature cubiste, mais il est impossible d'ignorer que les cubistes, et la peinture du début du vingtième siècle en général, ont exercé une immense fascination sur la littérature. Du côté français, Apollinaire et Reverdy sont enthousiasmés par la révélation des arts plastiques ; du côté américain une même fascination se manifeste chez Ezra Pound, William Carlos Williams et Gertrude Stein. Il s'agit d'une relation d'envie très fructueuse que la littérature de l'époque entretient avec la peinture. La poésie fut rarement plus admirative et jalouse d'un autre art, cherchant à imiter ce qu'elle comprenait comme la plus grande liberté. Les leçons de la peinture moderne eurent un impact sur le travail de Stein, déjà indifférente face aux catégories littéraires. Elle ne pouvait qu'accueillir avec plaisir ce type de tentatives libératrices. L'histoire de Stein cubiste avec l'Amérique est celle de l'élan qui a lié peinture et littérature modernes.

La fascination du cubisme en littérature est née de l'admiration de Stein pour Picasso, de son amitié authentique pour cet artiste plutôt que d'une compréhension claire du cubisme. Elle ne perçoit pas le cubisme comme un procédé ou un mouvement, mais comme le courage de se poser des questions qui dépassent la seule technique. Picasso est pour Stein le seul être en relation avec l'objet même. Par conséquent, elle désire un rapport direct avec le monde et le temps. C'est pourquoi, une fois de plus, elle utilisera la répétition. L'art de Picasso est un attachement à l'objet pour l'objet. Elle pense avec raison que si le cubisme ne va pas à l'abstraction (bien qu'il ruine la représentation), c'est pour parvenir à un autre type de représentation. Il veut saisir la réalité et en même temps exprimer les moyens dont on dispose pour la saisir.

Le tableau cubiste force l'œil à passer sur toute la toile ; Stein, dans *Tender Buttons* force à la lecture de ses petits poèmes éclatés, dénués de centre, de temps figé, afin de retrouver l'objet : guitare, parapluie, pomme de terre, etc. Tous les éléments du poème doivent être pris en considération. Rien ne peut être privilégié ou figé dans le temps. Cette non-hiérarchisation n'accorde aucun repos à l'intellect. Il n'y a pas de solution au poème. Aucune lecture ne fait découvrir le « tendre bouton ». À ce jeu circulaire participe le titre du poème : il renvoie toujours à la recherche d'un signifié qui est désigné mais caché par la force des signifiants. Pourtant rien n'est caché, il n'y a pas de réalité poétique dissimulée derrière les apparences. À titre d'exemple, le texte *Tender Buttons* prend soin dans la phrase de placer l'auteur en recul par rapport au monde. Mais Stein reste cependant dans une attitude du ici / maintenant

qui lui est très familière. Le recueil de Stein agit à l'intérieur des mots, elle écrit sur les mots et non avec eux.

Le recueil se compose de trois sections d'inégale longueur. « Objets » contient 58 poèmes, tous précédés d'un titre ; « Nourriture », 51 poèmes, toujours en prose. « Rooms », bloc massif d'une dizaine de pages divisé en paragraphes. Les poèmes de « Objets » et de « Nourriture » sont assez brefs : de trois mots à une dizaine de lignes. Les objets du recueil sortent d'un répertoire thématique de nature morte cubiste. On rencontre « une boîte », « une assiette », « une bouteille de Seltzer », etc. Puis, au menu de « Nourriture » l'on trouve : « Roast beef », « mouton », « sucre », etc. Dans les poèmes, le titre aspire vers lui tout l'effort de compréhension. C'est lui qui finalement détermine notre perception du texte et devient l'unique repère de ce qui apparaît comme l'absolu. L'impression de hiatus dans ces natures mortes steiniennes est aussi troublante que dans les portraits cubistes de la même époque. Il y a une difficulté irréductible au texte et au tableau. Les textes posent un problème de lecture. Comment et pourquoi les lire ? Que comprendre à la ponctuation capricieuse, aux incohérences syntaxiques, à l'ambiguïté des mots, à leurs fonctions qui permettent plusieurs lectures, plusieurs interprétations ?

Le rôle du lecteur

Chez Stein, le bon lecteur n'est pas celui qui, après décodage, accéderait à une réalité poétique cachée. Le signifié est si dépouillé, si ténu qu'on ne peut trouver un ailleurs, un lieu poétique, une profondeur symbolique. Dès lors, le signifiant « parapluie » attire sur lui toute l'attention, comme le signifiant pictural cubiste. Il capte l'intérêt, investi de potentialités que ni la linguistique ni la sémiologie ne sauraient décrypter. Cette esthétique exigeante choisit son sujet en raison de sa banalité, parce qu'il est en soi dépourvu d'intérêt. La matière linguistique prend alors la première place. Toute la force est donnée à un nouveau rapport esthétique qui impose d'abord le signe comme arbitraire. D'abord, mais pas uniquement.

L'esthétique de la circularité du cubisme et la saisie impossible de la toile ne pouvait qu'enchanter Stein. Surtout si cette appréhension, toujours remise à plus tard, n'était pas, chez elle, le fait de la déconstruction ou de sa pulvérisation sur la page, mais bien celui de la peinture « décalée », des schèmes de représentation et de leur intégration au tableau, de la grammaire qui surgit « décalée » dans les textes et pourtant intégrée. Les droites des peintures cubistes ne sont pas droites, mais brouillées, approximatives. Les cubes cubistes sont fort peu cubiques et abstraits ; ils sont pleins de matières picturales. Tous les éléments de structuration de la perception nous sont donnés avec un poids qui les écarte de toute abstraction, et les questions de grammaire reprennent de

l'autonomie, redeviennent des éléments indépendants et réels. Par là surgit la touche personnelle, qui n'est pas à trouver dans l'objet temporel, mais dans le rapport particulier aux droites, aux courbes, à la grammaire de la peinture. L'objet, lui, est figé, puisqu'il n'y a pas de point de vue sur l'objet mais sur le cadre de représentations. L'infinie façon de poser, de peindre, de rendre manifeste ce qui est constitutif de l'œuvre est particulière et unique chez Stein. Ainsi, c'est l'opération de présentation et non de représentation qui est mise en évidence. La dette de Stein envers le cubisme pourrait résider en cela.

Les mots complotent pour créer du sens. Stein fait défiler un inventaire bizarre, un chaos de sensations, d'objets et d'éléments de la langue. Tout est placé, posé, démultiplié sur une surface plane. Cette forme, qui est la simplicité même, est paradoxalement celle qui fait le mieux écran, qui empêche de voir, qui retarde, fait barrage à la compréhension. Elle emploie des mots plus ternes, des constructions plus pauvres, elle joue sur le dénuement de la syntaxe et du vocabulaire, mais elle est indéchiffrable. On y trouve la joie de la déconstruction, l'attraction de la démultiplication, le plaisir de la dissimulation de l'objet et l'acharnement à jouer de combinatoires d'éléments simples. Ce qui rapproche Stein du cubisme et frappe intuitivement à la lecture de ses textes, c'est la présence d'une réflexion sérieuse et amusée sur l'acte d'écriture. Bref, Stein opère à l'intérieur de ses poèmes une mise en avant agressive de ce qu'elle sait sur la langue. Elle affirmait qu'elle était une grammairienne à une époque où le mot de linguistique n'existait pas. Pourtant, elle sait très peu de choses sur la grammaire.

À mon avis, elle prend simplement une décision essentielle : considérer la langue comme un composé d'éléments séparés et non comme une structure. Les textes s'animent d'embrayeurs qui n'embrayent sur rien, d'adverbes de lieu qui ne se réfèrent à aucun endroit, de pronoms personnels qui ne s'appliquent à personne. Tout cela pourquoi ? Sans doute pour franchir la barrière de l'arbitraire du signe. Fini le règne du substantif qui attirait toute l'attention à lui. Les mots sont trop référentiels pour être d'un effet poétique valable. Ils doivent devenir invisibles. Puis d'autres éléments, sources d'ambiguïtés, surgissent au premier plan : pronoms, adverbes de temps sont tous aussi impénétrables. La polysémie, les automatismes de la langue font les délices de cette écriture. Mais cela n'est possible que grâce à la démarche première, soit l'éclatement de la phrase. L'écriture steinienne pose ainsi ses indications au milieu des manipulations et des critiques des éléments du langage. La métaphore steinienne est au bord du vide, car elle prétend dire quelque chose, mais n'en fait rien.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées :

- STEIN, Gertrude. 1978 [1941]. *Ida*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
———. 1971 [1914]. *Tender Buttons*, New-york, Clare Marie Press.

Textes théoriques :

- BRUGIÈRE, Bernard. 1995. *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonne*, Paris, Presse de la Sorbonne, p. 19-31
COHEN, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
ECO, Umberto. 1984 [1993]. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, Coll. « Formes sémiotiques ».
GIROUD, Jean-Claude et Louis PANIER. 1979. *Analyse sémiotique des textes : Introduction, théories, pratiques*, Lyon, PUL.
GRIMAL, Jean-Claude. 1996. *Gertrude Stein*, Paris, Éditions Bélin, Coll. « Voix Américaine ».
SUTHERLAND, Donald. 1973. *Gertrude Stein*, Paris, Gallimard.

GERTRUDE STEIN (BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE)

- 1909 [1981]. *Three lives*, New York, Grafton Press.
1914. *Tender Buttons*, New York, Claire Marie Press.
1922. *Geography and plays*, Boston, The Four Seas, (préface de Sherwood Anderson).
- 1925 [1978]. *The Making of Americans*, Paris, Contact Editions.
1928. *Useful Knowledge*, New York, Payson and Clarke.
1931. *How to Write*, Paris, Plain Edition.
1932. *Operas and Plays*, Paris, Plain Edition.
- 1934 [1980]. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt, Brace.
- 1934 [1991]. *Portraits and Players*, New York, Random House.
- 1935 [1978]. *Lectures in America*, New York, Random House.
1935. *Narration*, Chicago, University of Chicago Press, (introduction de Thornton Wilder).
- 1937 [1978]. *Everybody's Autobiography*, New York, Random House.
- 1938 [1978]. *Picasso*, Paris, Librairie Floury.
1940. *What Are Masterpieces and Why They Are So Few Of Them*, Los Angeles, The Conference Press.
- 1941 [1978]. *Ida, a Novel*, New York, Random House.
- 1945 [1980]. *Wars I Have Seen*, New York, Random House.
- 1946 [1990]. *Brewsie and Willie*, New York, Random House.
1948. *The Gertrude Stein First Reader and Three Plays*, Boston, Houghton Mifflin.
1949. *Last Operas and Plays*, New York, Rinehart, (introduction de Carl Van Vechten).