



HAL
open science

Gertrude Stein: l'identité à l'épreuve du rythme

Emöke Simon

► **To cite this version:**

Emöke Simon. Gertrude Stein: l'identité à l'épreuve du rythme . Littératures. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2014. Français. NNT: . tel-01740420

HAL Id: tel-01740420

<https://theses.hal.science/tel-01740420>

Submitted on 22 Mar 2018

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 514 – EDEAGE

ÉTUDES ANGLOPHONES, GERMANOPHONES ET EUROPÉENNES

THÈSE DE DOCTORAT ÉTUDES ANGLOPHONES

LITTÉRATURE AMÉRICAINE

Soutenue par EMÖKE SIMON

GERTRUDE STEIN: L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DU RYTHME

Date prévue de soutenance

21 novembre 2014

Thèse dirigée par

ISABELLE ALFANDARY

Composition du jury:

ISABELLE ALFANDARY Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle -
Paris 3

MARIE-CHRISTINE LEMARDELEY Professeur des universités, Université Sorbonne
Nouvelle - Paris 3

ANTOINE CAZÉ Professeur des universités, Université Paris-Diderot Paris 7

JEAN-MARIE GLEIZE Professeur émérite, École Normale Supérieure de Lyon

GERTRUDE STEIN: L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DU RYTHME

RÉSUMÉ: La conception steinienne du rythme comme manifestation de l'identité ouvre la voie à une perception diagrammatique du texte. Si le rythme est dia-grammaire, c'est-à-dire l'image en mouvement d'une pensée, il postule une conception littérale du rapport de l'acte d'écriture et d'une idée susceptible de le motiver. Cette étude propose de considérer le rythme textuel de Gertrude Stein comme l'expression d'une pensée qui interroge le concept d'identité en tant que champ de confrontation entre l'intérieur et l'extérieur, entre le désir et la loi, entre soi et autrui, ou encore, entre l'écrivain et le lecteur. Les textes de Gertrude Stein interrogent l'être au monde – collectif et singulier – même à travers leurs personnages, toutefois ceux-ci se laissent investir par le rythme au point de devenir des personnages rythmiques, en même temps que le rythme devient l'espace performatif où les figures de l'Un, du double et du multiple se défont ou se superposent. L'interaction de ces figures, la nature des rapports qu'elles engagent donnent lieu à une expérience rythmique à multiple visages qui, traversées par la logique de la sensation, postule la présence du texte comme corps et place le rapport de l'écrivain et du lecteur sous le signe du devenir. Si le rythme interroge l'identité, c'est par le rythme qu'une identité textuelle peut être saisie. Émergé de son élan vers le lecteur et son désir du rythme, le texte steinien pourrait alors se définir à travers un geste d'écriture et d'une voix qui le sculptent selon les lois du pli, du chiasme, ou du cercle, sous les yeux du lecteur et d'un regard qu'il porte sur lui-même. L'intensité et l'immediateité qui le caractérisent lui assurent le statut d'une action performative qui révèle le corps dans sa dimension burlesque. L'écriture de Gertrude Stein est présence qui interroge, remet en question à la manière d'un postulat critique, déterritorialise et territorialise le champ artistique contemporain où il continue à se chercher dans son rapport à autrui.

MOTS-CLÉS: identité, rythme, diagramme, désir, ritournelle, performance.

GERTRUDE STEIN: IDENTITY AND RHYTHM

ABSTRACT: The Steinian conception of rhythm as expression of identity paves the way for a diagrammatic perception of the text. If rhythm is a diagram, that is to say, the image in movement of a literary thinking, it asserts a literal conception of the relation between the act of writing and an idea as its possible motivation. This study proposes to approach the textual rhythm of Gertrude Stein as the expression of a thinking that calls into question the concept of identity considered as the confrontation of inside and outside, of desire and law, of self and other, or of the writer and the reader. Gertrude Stein's text questions the being in the world – the collective being as well as the individual – even through its characters, yet they are so intensely conditioned by the rhythm that they become rhythmic characters, meanwhile the rhythm becomes this performative space where the figures of One, the double and the multiple overlap or challenge each other. The interaction of these figures and the nature of the dynamics they engage produce a rhythmic experience of multiple faces which, conditioned by a logic of sensation, asserts the presence of the text as body and places the writer/reader relationship under the sign of becoming. If rhythm questions identity, it is through rhythm that a textual identity may be grasped. Emerging from its movement towards the reader and the desire of rhythm, the steinian text could then be defined in terms of a gesture of writing and a voice which shape it according to the laws of the fold, the chiasm, the circle, in the reader's presence and under the gaze of the text itself. Through its immediacy and its intensity, such a text may claim to ensure a performative action similar which reveals the body in its burlesque dimension. Gertrude Stein's writing is presence which questions as a critical statement does, it deterritorialises and reterritorializes the field of contemporary art where it continues its quest of identity in relation to the other.

KEY-WORDS: identity, rhythm, desire, refrain, performance, diagram.

*Analysis is a womanly word,
they discover there are laws.
(Gertrude Stein)*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Mme Isabelle Alfandary, dont la confiance, l'attention, le soutien et la disponibilité ont créé les conditions optimales de recherche. Ses travaux ont inspiré et nourri mon travail, ses questions et ses conseils l'ont guidé. Je suis reconnaissante et enchantée d'avoir pu ainsi découvrir des nouveaux *territoires*.

Je remercie Marie-France Martin et Patricia Martin d'avoir eu un jour l'idée de faire un workshop à partir d'un texte de Gertrude Stein. Grâce à elles, j'ai pu découvrir une écriture qui m'intriguait au point de me mobiliser pendant plusieurs années et ne cesse de me provoquer depuis. L'amitié de Marie-France Martin m'a donnée, à plusieurs reprises, le courage de répondre à ces provocations.

Je suis honorée d'avoir comme membre de mon jury de thèse Jean-Marie Gleize dont la perception et la sensibilité m'ont confrontée à la nécessité de penser l'écriture et la lecture comme des enjeux politiques. Les séminaires et l'atelier d'écriture menés dans le cadre du Centre d'Études Poétiques de Lyon ont été incontournables dans le cheminement que ce travail représente.

Je tiens également à remercier ma famille pour la patience et le soutien dont elle a fait preuve pendant ces années. Merci à Dora et à Elza pour leurs sourires.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I.

INTRODUCTION	8
A. L'IDENTITÉ, UNE PROBLÉMATIQUE RELATIONNELLE	17
B. LE DIAGRAMME COMME PRINCIPE DE PRODUCTION ET DE PERCEPTION	29
C. LE DIAGRAMME ET L'INTERMÉDIALITÉ.....	43
D. LE RYTHME COMME MANIFESTATION DE L'IDENTITÉ	47
E. LES FIGURES DE LA DYNAMIQUE IDENTITAIRE STEINIENNE.....	56
F. LA DESCRIPTION COMME MÉTHODE STEINIENNE	63
I. L'OBSESSION DE L'UN.....	68
1.1 LA FAMILLE OU L'ENTRE-DEUX DE L'UN	69
1.2. L'UN PAR LE PLI.....	93
1.3. LA VIBRATION DU PLI.....	97
1.4. ÊTRE LE MONDE	109
1.5. L'UN POUR TOUS, TOUS POUR UN.....	115
1.6. L'UN COMME HECCÉITÉ	138
1.6. LES RISQUES DE L'UN.....	167
1.7. PORTRAIT DE L'UN.....	172
1.8. L'UN PEUT FAIRE DEUX	177
II. LE DOUBLE DANS TOUS SES ÉTATS	200
2.1. LE BÉGALEMENT DE L'UN	201
2.2. ENTRE LA COPIE ET L'ORIGINAL	210
2.3. L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DU DOUBLE.....	216
2.4. LE DOUBLE COMME PARADIGME SPATIO-TEMPOREL.....	226
2.5. ENTRE LES DEVENIRS.....	236
III. LA RITOURNELLE STEINIENNE	250
3. 1. ÊTRE PAR LE TERRITOIRE.....	251
3.2. DONNER CORPS	262
3.3. LA PERFORMANCE DU MASQUE	280
3.4. SIGNER AVEC SON CORPS.....	300
3.5. LE NOM COMME VERBE	305
3.6. LE DÉSIR COMME ACTION.....	321
3.7. LA VIBRATION DE L'IMMÉDIÉTÉ.....	342
3.8. COMPTER OU L'ACTION POLITIQUE	359
CONCLUSION.....	379
BIBLIOGRAPHIE	385
VOLUME II.....	405
TABLE DES ANNEXES	405

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

<i>AD</i>	<i>An Acquaintance With Description</i>
<i>AIA</i>	<i>An Instant Answer</i>
<i>BW</i>	<i>Brewsie and Willie</i>
<i>CE</i>	<i>Composition as Explanation</i>
<i>DF</i>	<i>Doctor Faustus Lights the Light</i>
<i>GHA</i>	<i>The Geographical History of America</i>
<i>HTW</i>	<i>How to Write</i>
<i>IDA</i>	<i>Ida, A Novel</i>
<i>ITH</i>	<i>If I Told Him, A Completed Potrait of Picasso</i>
<i>M</i>	<i>Melanctha</i>
<i>MoA</i>	<i>The Making of Americans</i>
<i>PG</i>	<i>Poetry and Grammar</i>
<i>PR</i>	<i>Portraits and Repetition</i>
<i>SM</i>	<i>Stanzas in Meditation</i>
<i>WAM</i>	<i>What Are Masterpieces and Why Are There So Few of Them</i>

INTRODUCTION

L'absence de rapport de référence avec le monde extérieur a longtemps été au cœur des premières critiques sur Gertrude Stein. La difficulté que la lecture de ses textes implique était considérée comme un signe de l'élaboration d'une écriture qui est avant tout préoccupée par son rapport à la langue, et, dans cette perspective condamnée à court-circuiter les rapports de référence. Marianne DeKoven par exemple a suggéré que l'écriture de Stein est dépourvue de thèmes et que la composition est arbitraire : « I do not think it matters that the work contains these particular words in this particular order »¹. Charles Bernstein a nuancé la question de l'absence de référence en précisant qu'il s'agit d'un mode d'écriture qui résiste aux schémas dominants de rapports de référence :

It is just this disjunction of outer and inner (similar to the disjunction between pain and pain-behavior – that I mean to refute by saying that the words « refer » only to themselves and that the meaning is internal to the prose. For if the unsayable « inner » meaning is being translated into « outer » language it would be as if we already had a language full-blown prior to learning the one we speak : as if we had a form of life before we could speak and so we were translating our pre-existing concepts into the public language. That would perhaps be an explanation of a real private language, but it could not account for the fact that learning language is learning those concepts – that limits of our language are the limits of our world.²

Même si par la suite, Bernstein plaide pour la mise en valeur de ce qu'il appelle « wordness » (« mot-pour-mot »), c'est-à-dire la capacité de Stein de porter le mot à un degré d'existence qui soit en mesure de déplacer la production du sens pour penser le

¹ Marianne DeKoven, *A Different Language : Gertrude Stein's Experimental Writing*, University of Wisconsin, Wisconsin, 1983, p. 81.

² Charles Bernstein, *Three Compositions on Philosophy and Literature : A Reading of Gertrude Stein's The Making of Americans through Ludwig Wittgenstein's Philosophical Investigations*, Asylum Press Digital, 2012 [1972].

texte comme un processus de fabrication d'un langage privé (« private language ») porteur d'une conception du monde, le poète-performeur est parmi les premiers à signaler l'importance pour l'écriture steinienne de la problématique de la confrontation de soi à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur.

Certes, le langage de Gertrude Stein pense la langue, pense la plasticité des mots dans la transgression de la syntaxe et de la grammaire et porte le texte aux limites de la lisibilité au point de susciter la nécessité de la lecture à haute voix. La possibilité de la lecture à haute voix est d'ailleurs souvent évoquée comme une sortie de secours, ou plutôt, comme une *entrée de secours* dans un texte qui résiste au lecteur :

[...] read aloud, certain passages in, say, *Tender Buttons*, do make their effect, especially if read in the company of people prepared to laugh. The silent reader expects familiar rewards for his efforts. The *viva voce* reader is more apt to take what comes and make the most of it [...] reading these tongue-twisting words aloud helps to bring the pun in the light. So too with the occasional rhymes and jingles shrewn through this prose : they come alive better when spoken ³.

Cependant, il est possible que cette résistance ne soit que la traduction de la difficulté d'établir un rapport avec autrui, la difficulté de l'écrivain d'atteindre le lecteur tout en étant conscient de la barrière que le texte représente. L'ouvrage de Dana Cairns Watson considère l'écriture steinienne comme un dispositif qui se nourrit de l'observation des interactions humaines et dans son élaboration, elle postule le pouvoir de la conversation : « Stein transforms the conversations she has heard into written words and rhythms and then can reconstitute them in her own voice and better feel their movement »⁴. À travers cet intérêt porté à la communication, Gertrude Stein s'inscrit, selon D.C. Watson, dans la continuité du pragmatisme de William James dans la mesure

³ F.W. Dupee, « General Introduction », *Selected Writings*, Vintage Books, New York, 1962, p. XIV.

⁴ Dana Cairns Watson, *Gertrude Stein and The Essence of What Happens*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2005, p. 32.

où celui-ci a accordé à la communication le pouvoir de participer à la formation de l'univers toujours en processus de se créer⁵. Comme la critique le souligne, l'œuvre steinienne intègre la conversation à la fois comme source et comme mode d'écriture, mais également comme intrigue principale des nombreux textes, notamment dans *Ida, A Novel* et *Brewsie and Willie*.

Penser l'écriture steinienne dans la perspective de la conversation, réactualise la question du rapport de l'écrivain et du lecteur. Le statut du texte est ambigu dans la mesure où il est le produit d'un acte d'écriture dont le destinataire est également double. Stein affirme dans *The Making of Americans* : « I am writing for myself and strangers. This is the only way that I can do it. Everybody is a real one to me, everybody is like some one else too to me. No one of them that I know can want to know it and so I write for myself and for strangers » (*MoA*, 289). Si la langue est au cœur de l'entreprise steinienne, elle est également thématifiée comme mode d'accès à soi et à autrui. Cette thématification accompagne explicitement l'œuvre à la fois comme démarche d'écriture à travers le programme que le mode « talking and listening » implique, et comme intrigue narrative.

Les portraits, notamment les portraits de Picasso étudiés dans le cadre de ce travail, proposent d'écrire et de décrire l'autrui à partir d'une expérience d'autrui conditionnée par le texte qui se veut un espace où l'auteur accueille autrui et le rend visible par une réappropriation de son rythme que Stein désigne comme le rythme de la

⁵ « The idea of communication was, from the beginning, implicated in James' resistance to the world. James knew that his existence depended on believing that this is an unfinished universe and that each of us can have a hand in making it. That knowledge is knowledge of the possibility of communication », Gregory J. Shepherd, « Pragmatism and Tragedy, Communication and Hope : A Summary Story », dans *American Pragmatism and Communication Research*, ed. David K. Perry, Mahwah, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 2001, p. 241-254 ; cité par D.C. Watson, p. 6.

personnalité: « As I say I had the habit of conceiving myself as completely talking and listening, listening was talking and talking was listening and in so doing I conceived what I at the time called the rhythm of anybody's personality » (*PR*, 293). *The Making of Americans* (1911) élargit cet espace, l'étire pour être en mesure de faire face au désir d'exploiter les différents rapports à travers lesquels le sujet se constitue. Le programme d'écriture se transforme en projet de recherche ayant pour objet l'anatomie de ces rapports situés dans un champ socioculturel, à la rencontre de l'intériorité du sujet – « the feeling of one's self to one inside one » (*MoA*, 160) – et de l'extériorité représentée par autrui et le contexte de son existence. *Brewsie and Willie* (1946) revient sur la question de la constitution du sujet conditionné par son environnement en exploitant les rapports entre les individus en fonction de leurs réactions face aux impératifs communautaires. Entre *The Making of Americans* et *Brewsie and Willie* l'œuvre steinienne a su décliner la problématique du rapport à autrui comme une interrogation sur les différents modes de confrontations productrices de dynamiques entre l'intérieur et l'extérieur. « Melanctha » se focalise sur la dynamique de la relation de couple ; *Ida, A Novel* (1940), *Doctor Faustus Lights The Light* (1938), *The World Is Round* (1939) abordent la question des rapports avec autrui en introduisant le double et le multiple comme modes de penser l'expérience de soi comme altérité. *Mrs. Reynolds* (1946), *Lifting Belly* (1917), *Stanzas in Meditation* (1932) abordent cette expérience à partir de l'intimité du couple et l'intimité de l'écriture.

Écrire pour soi et pour les autres, comme Stein l'affirme, porte la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur sur le plan de l'écriture pour penser le rapport de l'écrivain à ses lecteurs. Telle est la préoccupation primordiale des conférences données dans le cadre

de la tournée américaine de 1932 à 1933, notamment de « What Are Masterpieces and Why Are There So Few of Them » ou de « Portraits and Repetition ». Pour D.C. Watson, la façon dont le texte steinien défie nos habitudes de lecture, se charge d'une dimension pédagogique et politique : « By writing the way she does, Stein conditions her readers to understand words differently than they have before. Once we hear differently, we can see differently. We then treat words differently ourselves, altering how others hear. Changing language, by changing us, can change society »⁶. Si le texte est en mesure d'agir de telle manière, elle implique une double confrontation : non seulement celle de l'écrivain à ses lecteurs, mais aussi celle du lecteur à soi : « Stein's writing expresses the meaning between the words – between individual words on the page and between utterances in conversation. She shows us how to read between the lines of our daily – personal but socially circumscribed – lives »⁷.

Dans ce réseau de multiples rapports, nous soutenons que l'écriture steinienne interroge l'identité, plus précisément les modes d'individuation accessibles à travers les dynamiques d'interaction de soi à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur, et cela aussi bien sur le plan diégétique que métadiégétique proposant ainsi une écriture qui porte la pensée à travers son rythme. En effet, le rythme semble littéralement exprimer la façon dont Gertrude Stein postule une conception dynamique de l'identité – et la manière dont l'écriture élabore son propre portrait rythmique à travers cette expression.

Cette littéralité et le potentiel d'action que Dana Cairns Watson met en évidence, nous incitent à inscrire l'étude de la problématique de l'identité dans une perspective qui vise à démontrer la présence d'une esthétique performative à l'œuvre dans l'écriture de

⁶ *Gertrude Stein and The Essence of What Happens*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

Gertrude Stein. Si le texte de Gertrude Stein agit en tant que performance, il le fait au-delà de la performativité caractéristique au postmodernisme que la critique Ellen E. Berry observe au sujet de *Lucy Church Amiably* :

Thus within the spatialized performance framework, the novel provides, neither an occasion for interpretation nor a source of information, it is not formalism. Rather it is redefined as a generative environment, an open-ended field of action, offering readers multiple occasions for experience and promoting the intrinsic value of these improvisatory performative moments⁸.

L'analyse d'Ellen E. Berry se focalise sur un texte spécifique, alors qu'il nous semble possible d'élargir le corpus dans la mesure où presque tous les textes steiniens célèbrent la multiplicité comme une série de possibilités de connexions entre les éléments et d'actions qui sont ainsi libérées. Le corpus choisi nous permettra d'aborder la performativité textuelle dans son rapport à l'art contemporain et à la théorie de John Austin afin de mieux saisir une conception d'identité comme performance.

La philosophie de Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Félix Guattari, ou encore « l'antithéorie » de Christophe Fiat accompagneront l'étude des textes dans la mesure où, comme nous allons tenter de le démontrer, de telles perspectives d'analyse permettront de dégager une phénoménologie du rythme steinien, notamment à l'aide des concepts de devenir, de diagramme, de sensation, de pli, de chiasme et de ritournelle.

Penser la problématique de l'identité en termes de dynamiques de rapports entre soi et autrui donne la possibilité de la mise en place d'une méthodologie d'analyse qui répond à son tour à l'exigence de confrontation du texte avec autrui, c'est-à-dire l'élaboration d'une lecture du rythme à travers des œuvres qui s'offrent comme des surfaces miroir de l'expérience rythmique steinienne, qui l'accueillent et la rendent

⁸ Ellen E. Berry, *Curved Thought and Metatextual Wandering*, University of Michigan, Michigan, 1992, p. 96.

visible de manière différente à chaque fois. Ainsi, nous aurons l'occasion de penser le texte à partir d'une interaction productrice de portrait rythmique que nous proposons de saisir à travers une lecture diagrammatique qui présuppose, à l'instar du diagramme pictural deleuzien, une perception d'analyse focalisée sur le geste et la voix. Ces deux dimensions permettront de faire surgir la spécificité de la langue steinienne, une diagramme qui révèle le rythme comme puissance d'action et de pensée de la grammaire.

Suite à une présentation détaillée des enjeux théoriques, nous proposons d'abord de considérer la problématique de l'identité en termes de constitution du sujet individuel et collectif à partir de ses interactions socioculturelles et politiques. *The Making of Americans* et *Brewsie and Willie* seront étudiés à la lumière de la façon dont ils interrogent les possibilités de constitution du sujet collectif. Dans ce contexte, le pli deleuzien permettra de saisir le rythme qui pense l'interaction organique de l'individu et de la société de production et de consommation capitaliste. La question de la voix agissant comme force de rassemblement, ou encore comme pouvoir de dispersion, devient une dimension du rythme. Le passage du collectif au singulier est réalisé par l'analyse de « Melanctha », un texte qui exploite la vie d'un couple par la mise en place d'un dispositif conçu pour assurer l'espace propice aux dynamiques d'échanges fluides. Malgré leur éloignement chronologique, ces textes ont en commun de penser la première personne du pluriel comme un processus de constitution d'un sujet collectif en tant qu'expression utopique de l'Un.

Dès les premiers portraits, notamment « Picasso » et « If I Told Him, A Completed Portrait of Picasso », et *The Making of Americans*, il devient évident qu'il n'est pas possible de penser l'Un sans le multiple. Le rythme se plie sous l'obsession de

l'Un tout en postulant le multiple comme possibilité d'accès à l'Un. En tant que diagramme ou image rythmique qui donne à voir la pensée sur l'identité, le pli permet également de saisir le rapport de dépendance du sujet par rapport à la société. La tentative d'établir des catégories d'êtres selon leurs manières de vivre les rapports de pouvoir que Stein place au cœur des interactions humaines, devient l'expression de l'expérience de la multiplicité. Toutefois, la dynamique d'échange entre deux individus telle qu'elle est exploitée dans « Melanctha » révèle la possibilité de l'Un comme *heccéité*, une entité provisoire, un moment où les devenirs se croisent et se superposent. Le premier chapitre ouvre la voie à l'exploitation des moments où la figure de l'Un est saisissable à travers une dynamique bidirectionnelle conditionnée par une ouverture extrême vers l'extérieur qui peut donner lieu à l'expérience de soi comme altérité, mais aussi à l'expérience de l'émotion comme sensation. Le film d'Arnaud des Pallières *Is Dead, Portrait incomplet de Gertrude Stein* permettra de mettre en évidence le fonctionnement de ces dynamiques en termes de vitesse. La chorégraphie *Shutters Shut* sera étudiée en tant que lecture possible des modes de production des dynamiques : entre continuité et discontinuité, fusion et bégaiement, la chorégraphie aborde l'Un comme double.

À ce stade de l'analyse, la figure du double est évoquée pour approfondir les lignes de mouvement de l'expérience de soi comme altérité. Le chiasme et la ligne circulaire émergent en tant que diagrammes qui permettent de penser l'Un comme double, l'Un comme répétition du même à perpétuité, dans un mouvement où le double représente le moment où l'Un n'est plus Un mais il n'est pas multiple non plus. L'étude d'*Ida, A Novel*, de *Doctor Faustus Lights the Light*, et de *The World is Round* dans la continuité de la recherche des lignes rythmiques affirme la présence d'une dynamique

oscillatoire traduisant les effets d'inquiétante étrangeté de l'aliénation de soi dans l'expérience de soi comme altérité. La composition de John Cage sera abordée afin de mettre en lumière une conception de la multiplicité comme coexistence de multiples possibilités de mouvement au sein du texte steinien. Ici (here) et là-bas (there) deviennent les deux pôles de ce diagramme vibratoire qui nous engage à penser l'identité comme présence, plus précisément comme la performance d'une présence conditionnée par un jeu de masque. L'introduction de l'élément spatial permet de penser les processus d'individuation du point de vue des mouvements de territorialisation et de dé/reterritorialisation, dimensions d'un rythme qui peut prétendre au statut de ritournelle.

Le troisième chapitre se propose de démontrer la manière dont le texte steinien pense la dimension corporelle de l'interaction entre soi et l'autre, le « I » et le « You », et à travers cette pensée la manière dont le texte se fait corps et se fait performance accomplissant l'action de ritournelle. Le diagramme vibratoire donne lieu à l'expérience de l'immédiateté. *Lifting Belly* et *Stanzas in Meditation* nous invitent dans l'intimité du désir, du couple, mais aussi dans l'intimité de la langue, cet espace où nommer et compter deviennent des actes producteurs de rythme résistant. La résistance comme forme de contestation entraîne un devenir burlesque du corps steinien qui hante l'ensemble de l'œuvre et nous incite à reconsidérer l'autorité de la voix steinienne, ainsi que notre présence au monde comme action.

A. L'IDENTITÉ, UNE PROBLÉMATIQUE RELATIONNELLE

L'intérêt de Gertrude Stein pour les mécanismes de la vie intérieure et leurs rapports à l'utilisation du langage se manifeste dès ses expériences menées sous la direction de William James à Radcliffe⁹. L'observation des phénomènes de concentration est réalisée à travers la confrontation de l'acte de lecture et d'écriture. Les sujets sont amenés à écrire en même temps qu'ils écoutent une lecture¹⁰. L'interaction des deux actions permettait aux enquêteurs de localiser les degrés d'intensité de l'attention.

Dans « Portraits and Repetitions » Stein affirme que la condition d'écrire l'être, « being », était sa capacité de parler et d'écouter en même temps. Nous rappelons l'extrait : « As I say I had the habit of conceiving myself as completely talking and listening, listening was talking and talking was listening and in so doing I conceived what I at the time called the rhythm of anybody's personality (*PR*, 293). »

La position que Stein adopte ici n'est pas sans rappeler celle de la scientifique qui menait les expériences à Radcliffe. Écouter et écrire en même temps étaient les deux actions qui conditionnaient ces expériences¹¹. C'est dans ce cadre que l'émergence des automatismes fut étudiée. Les résultats des expériences prouvaient que le sujet n'est pas en mesure d'accorder une attention égale à deux actions qui le sollicitent en même temps. Toutefois, pour Stein, le synchronisme parfait d'un acte de réception et d'un acte

⁹ Le travail que mènent Gertrude Stein et Leon Solomons a pour but d'expérimenter le fonctionnement des automatismes chez le sujet dit « normal » pour ensuite l'étudier en rapport avec les manifestations de la « double personnalité » chez le sujet hystérique. *Normal Motor Automatism, Psychological Review*, 1896, <http://www.fascicle.com/issue03/essays/stein1.html>.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Le deuxième volet des expériences menées par Stein et Solomons se focalise sur la manière dont l'écriture devient une réaction d'automatisme lorsque l'écriture et la lecture sont accomplies simultanément par le même sujet. « For these experiments the subject was given a pencil which he kept moving over a paper as though writing--a sort of continuous movement--he meanwhile being engaged in reading a story. The writing movements quickly become automatic, and nothing prevents the subject from giving his full attention to his reading. Under these circumstances there is a very decided tendency to write down words read, especially simple words such as the, in, it, etc. », *Normal Motor Automatism*.

d'émission demeure un idéal, une capacité extraordinaire qui pourrait caractériser les génies : « I once said and I think it is true that being a Genius is being one who is one at one and at the same time telling and listening (PR, 306) ». Pour l'écrivaine Stein, la paire « écriture et lecture » se convertit en « parler et écouter » (« talking and listening »).

La simultanéité des deux opérations – « talking and listening » – pourrait être considérée comme la condition de l'écriture steinienne, plus précisément, comme le point de départ d'une écriture qui semble postuler que l'existence même – ce que Stein désigne par la forme continue du verbe « to be » (« being ») – est conditionnée par cette nécessité d'être à la fois un sujet qui s'affirme par un acte de parole et un sujet qui se manifeste comme observateur de son environnement et de cet acte. La problématique fondamentale que cette démarche évoque est celle de l'interaction d'une réalité intérieure et d'une réalité extérieure, plus précisément d'un sujet qui se reconnaît en tant que tel à l'intérieur de soi-même, et un dehors qui englobe des sujets autres que soi-même, un espace extérieur à la croisée d'un environnement linguistique familial, social, politique.

Ce dehors est la notion par laquelle Merleau-Ponty désigne l'Autrui, cet Autrui qui est l'horizon par rapport auquel ma chair « continue de *se voir* en tout ce qu'elle voit, de *s'écouter parler* en toute parole qu'elle entend »¹², « ils sont mes jumeaux ou la chair de ma chair »¹³.

Inscrire Stein dans un contexte philosophique à travers la problématique du rapport entre le dedans et le dehors nous permettra de considérer l'écriture steinienne

¹² Rogozinski Jacob, « La réversibilité qui est vérité ultime », *Rue Descartes*, 2010/4 n° 70, p. 61-73.

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 21-22. Selon la pensée de Merleau-Ponty le sujet se définit comme une construction à la fois biologique et sociale, les propriétés du corps et les comportements déterminés par des impératifs biologiques, se confond avec le corps social dont le comportement est déterminé par les codes de la société, et par leur interaction naît *la chair*, un sujet qui est enveloppé dans la chair du monde, d'un monde qui à son tour est enveloppé dans la chair du sujet. Les types de rapport désignés par le concept de la chair repose sur le principe de réversibilité, principe qui sera retenu pour l'étude du rapport intérieur/extérieur.

comme l'expression d'une entreprise ambiguë dans la mesure où elle incite à la réflexion à la manière de la philosophie, tout en défiant les outils de la langue et les concepts fondamentaux de la philosophie occidentale. Stein affirme:

Philosophy tells why nothing is begun but if it is not begun then there is no why [...]. Philosophy tries to replace in the human mind what is not there that is time and beginning and so they always have to stop existing. There are consequently practically no master-pieces in philosophy.

Philosophy then says human nature is interesting. Well it is not. That is all there is to say about that. It is so easy to be right if you do not believe what you say.

Please listen to that (*GHA*, 457).

Le jeu constant qui se crée entre le mode affirmatif et le mode négatif est représentatif de la dynamique de l'écriture steinienne. L'un des textes qui annonce explicitement une problématique philosophique, notamment celle du rapport de l'esprit humain et de la nature humaine, est *The Geographical History of America* (1935). La question formulée par le sous-titre du texte « What Is The Relation of the Human Nature to the Human Mind » est intégrée dans le texte à la manière d'un moteur qui relance le mouvement de la pensée, une pensée par ailleurs digressive qui a tendance à s'éloigner du sujet énoncé pour interroger la notion même de rapport: « What is the relation of anything to anything » (*GHA*, 429). Dans le cas de ce texte, il s'agit d'un programme de recherche qui sous le mode de la réversibilité se révèle tantôt par l'énoncé affirmatif, tantôt dans la négation de cette énoncé, c'est-à-dire qu'il se développe non pas de manière linéaire selon une progression dialectique classique, mais plutôt dans un mouvement pluridirectionnel qui se polarise ponctuellement autour des concepts¹⁴ de l'identité ou du temps: « Inside in any

¹⁴ Les éléments clés qui organisent cet éclatement sont identifiables selon les segments de composition qu'ils organisent. En effet, le texte est composé de nombreux chapitres et parties qui s'enchaînent à première vue de manière aléatoire. Le chapitre numéro est notamment répété à plusieurs reprises. Toutefois, il est rare que l'unité de sens coïncide avec un chapitre. La plupart du temps cette unité est localisable selon la récurrence d'un sujet ou d'un thème présenté sous forme de question ou de thèse. La répétition assure ainsi l'homogénéisation des parties.

human mind there is not there is no time and there is no identity otherwise what is inside is not » (*GHA*, 454). L'extrait évoque la distinction entre l'identité comme manifestation de soi et l'identité comme conscience de soi. La conférence « What Are Masterpieces and Why Are There so Few of Them » semble compléter la réflexion sur l'identité de *GHA* en développant la question du rapport de l'identité au temps en tant que mémoire de l'identité: « we live in time and identity but as we are we do not know time and identity everybody knows that quite simply » (*WAM*, 361). Ces deux textes sont également en rapport dans leurs façons de lier la question du temps et de l'identité à celle de la production d'un texte, le premier interrogeant dans cette perspective la fonction de la philosophie et le second celui du chef-d'œuvre.

La philosophie, selon la définition steinienne, est un acte qui permettrait de combler le vide que provoque la conscience de l'inexistence du temps (« Philosophy tries to replace in the human mind what is not there [...] »). Gilles Deleuze définit la philosophie par sa capacité d'inventer des concepts. Il serait possible de prolonger les idées de Stein sur la philosophie avec la définition de Deleuze et d'affirmer ainsi que la philosophie, par l'invention d'un système de concepts comble le vide, remplace ce qui n'est pas saisissable. Les textes steiniens, même s'ils s'éloignent de la philosophie dans la mesure où ils n'inventent pas des concepts, se réapproprient les concepts déjà existant et leur confèrent une nouvelle lisibilité dans un nouveau contexte. Ainsi, ils n'inventent pas, mais réinventent par une opération de déplacement, ou plus précisément de *re-placement* (remplacement). En tant qu'œuvre hybride, à la croisée des genres – comme en témoigne *GHA* avec des passages de pièces de théâtre, autobiographie, portrait – l'écriture de Stein

est susceptible donc d'accomplir cette mission « philosophique », se déployant comme la manifestation de la manière dont la question de l'identité et du temps peuvent préoccuper chacun et la manière dont le texte créatif ou le chef-d'œuvre, est en mesure d'exprimer ces préoccupations. Les différences qu'impliquent ces manifestations, variables d'un texte à l'autre, d'une partie à l'autre, contribuent à la production de différents types de rythmes, et ainsi de différentes temporalités et d'identités. Selon Stein, le texte, qu'il soit philosophique ou littéraire, en tant que producteur d'identité, est avant tout producteur de soi, c'est-à-dire il s'engage à réfléchir sur soi-même: « The minute you are two it is not philosophy that is through it is you. / But when you are one you are through with philosophy, because philosophy has to talk to itself about it, anything but a master-piece does that and if it does then it is not one but two (GHA, 452) ».

La thèse formulée ci-dessus repose sur la dynamique de la contradiction si caractéristique de Stein, une dynamique qui à la fois affirme et nie. Stein postule ainsi la coexistence des multiples sens et perspectives qui se structurent selon le schéma de réversibilité. Les expressions idiomatiques « to be through »/ « to be through with » indiquent, dans ce contexte, l'action d'avoir porté quelque chose à ses limites.¹⁵ La première affirmation établit un parallèle entre l'identité individuelle et la philosophie. Il s'agit du phénomène de dédoublement que Stein considère comme condition de l'écriture philosophique: c'est un « soi » qui menace d'être aliéné par le dédoublement – l'Un (one) devient deux, une nécessité néanmoins inévitable lorsqu'il s'agit de philosophie. Car, il semblerait que la philosophie, afin d'être en mesure de porter un discours sur la philosophie, dépend d'un dédoublement, c'est-à-dire du détachement d'un métalangage

¹⁵ **b. fig.** Having reached the end of (a course of action, a book, etc.); having finished, completed, or done with, *Oxford English Dictionary*.

par rapport au langage. Et, si l'on suit la logique steinienne, pour accomplir cette mission, l'Un ne peut pas être Un une fois investi dans la philosophie.

La mise en parallèle de la philosophie et du chef-d'œuvre s'établit par rapport à cette action métatextuelle. Stein affirme d'abord que le chef-œuvre n'est pas concerné par cela, cependant, si un chef-d'œuvre porte un discours sur soi-même, il devient *deux*. Le principe de réversibilité appliqué ici souligne le caractère réversible d'un texte et du rapport de l'écrivain-énonciateur à son texte. En fonction de l'absence ou de la présence d'un métalangage le texte est comparable à une étoffe qui peut-être mise à l'envers comme à¹⁶ l'endroit : si le chef-d'œuvre est un texte qui ne parle pas du texte, alors il est *Un*, dépourvu d'ambiguïté, en revanche, s'il est un texte qui parle du texte, alors il est *deux* c'est-à-dire *double*. Si l'on confronte la définition canonique de Gérard Genette de la métatextualité comme « relation dite « de commentaire » qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer »¹⁷, nous pouvons considérer la métatextualité comme un mode textuel qui instaure un clivage à l'intérieur du texte. Dans cette perspective « l'autre texte » se révèle au sein du texte comme l'autre du texte, un double. Parallèlement aux travaux de Genette sur les rapports du narrateur à la narration en termes de position d'hétérodiégétique et homodiégétique qui correspondraient davantage à la définition de la métatextualité comme rapport du texte à soi-même, Jacques Dubois avait souligné la possibilité d'un métatexte qui « peut, à la limite, envahir à tel point le texte « programme » qu'il le dileura dans la simple réduplication »¹⁸. Ce risque est au

¹⁶ Définition du mot „réversible“: 3. (1870) Qui peut être mis à l'envers comme à l'endroit; qui n'a pas d'envers. Étoffe, manteau réversible. Biface.

¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

¹⁸ Jacques Dubois, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, Vol. 12, n°12, 1973, p. 8.

cœur de l'entreprise steinienne et il en est de même pour le sujet impliqué dans un processus d'écriture philosophique ou de création de chef-d'œuvre.

L'identité en tant que préoccupation est d'une part une préoccupation métatextuelle par laquelle le texte s'interroge sur lui-même en tant qu'Un tout en se détachant de soi-même, et d'autre part, une préoccupation concernant le statut de la source énonciative par rapport à son texte. En tous les cas, la question de l'identité conditionne le chef-d'œuvre:

And so there are very few master-pieces of course there are very few master-pieces because to be able to know that it is not to have identity and time but not to mind talking as if there was because it does not interfere with anything and to go on being not as if there were no time and identity but as if there were and at the same time existing without time and identity is so very simple that it is difficult to have many who are that. And of course that is what a master-piece is and that is why there are so few of them and anybody really anybody can know that (*WAM*, 363).

Stein souligne ici l'ambiguïté qui caractérise un chef-d'œuvre: selon elle, le chef-d'œuvre est un texte qui parle de l'identité et du temps, et qui cependant les exclut. Ces deux aspects renvoient à la distinction qu'opère Stein en opposant identité et entité: « And so always it is true that the master-piece has nothing to do with human nature or with identity, it has to do with the human mind and entity that is with a thing in itself and not relation » (*WAM*, 358). Ou, comme elle le formule dans *GHA*, « Anything is what it is » (*GHA*, 385).

Le chef-d'œuvre est censé être concerné par l'entité, c'est-à-dire par une chose en elle-même, une approche de l'objet qui présuppose un détachement de la connaissance que l'on peut avoir de la mémoire de l'objet. Toutefois, il semble nécessaire de souligner que le sujet du chef-d'œuvre implique la question de l'identité dans le contexte du rapport de l'écrivain au public, ainsi que le rapport de l'écrivain à l'acte de création. De la

superposition de ces deux plans résulte le statut ambigu du chef-d'œuvre par rapport à l'identité: « And yet time and identity is what you tell about as you create only while you create they do not exist. That is really what it is » (WAM, 361). Le chef-d'œuvre n'est pas concerné par l'identité au moment de sa production, lorsque l'identité doit céder la place à l'entité. Par contre, le public peut représenter un dispositif autoritaire virtuel qui est en mesure d'influencer le processus de création par ses attentes, c'est-à-dire un réseau de codes qui déterminera un objet de consommation. C'est dans cette perspective que Stein semble éprouver le besoin de revenir sur une déclaration précédente par laquelle elle désigne comme destinataires de ses textes elle-même et les inconnus: « I once wrote in writing *The Making of Americans* I write for myself and strangers but that was merely a literary formalism for if I did write for myself and strangers if I did I would not really be writing because already identity would take place of entity » (WAM, 357). Le destinataire inconnu, comme ces lignes le suggèrent, représente un ensemble d'attentes auxquelles l'énonciateur risque de vouloir se conformer. Ce schéma de communication opère davantage lorsque quelqu'un s'adresse oralement à un public en face de lui. En tant que situation de communication, la parole orale implique deux présences – celle de l'énonciateur et de son audience, les deux se superposant selon Stein. Elle suggère, en effet, que l'énonciateur du discours oral réapproprie – *intériorise* – l'écoute de l'audience qui désormais de l'intérieur va sculpter le discours en question:

One of the things that I discovered in lecturing was that gradually one ceased to hear what one said one heard what the audience hears one say, that is the reason that oratory is practically never a master-piece very rarely and very rarely history, because history deals with people who are orators *who hear not what they are not what they say but what their audience hears them say*¹⁹ (WAM, 356).

¹⁹ Nous soulignons.

Ce détachement de sa propre parole semble entraîner une altération de sa propre voix qui, par le détachement, se fait entendre de l'extérieur et devient méconnaissable. Ces conditions de communication empêchent la naissance du chef-d'œuvre, ainsi que la naissance de soi qui peut émerger lors d'un processus créatif –la découverte de soi au moment où l'on est sans la mémoire de ce que l'on est : « At any moment when you are you you are you without the memory of yourself because if you remember yourself while you are you you are not for the purposes of creating you (WAM, 356) ». Le dédoublement de soi face à un public implique donc la mémoire de soi dans la mesure où il y a reconnaissance de soi à travers l'autre et l'identité signifie justement reconnaissance de soi : « Identity is recognition, you know who you are because you and the others remember anything about yourself but essentially you are not that when you are doing anything (WAM, 355) ». L'acte de faire quelque chose, dans ce cas précis, l'acte d'écriture, permet la création de soi; par là, Gertrude Stein soutient que l'identité s'affirme dans l'action créative, à travers une dynamique propre et toujours nouvelle. C'est dans cette perspective que le chef-d'œuvre en tant que processus d'écriture est incontestablement amené à se préoccuper de la question de l'identité et du temps.

Stein ne prétend pas écrire des chefs-d'œuvre, toutefois elle prétend être un génie par sa capacité à écouter et à parler en même temps. À première vue, la contradiction est frappante si l'on considère que le chef-d'œuvre en tant que résultat du génie créateur engagé dans l'acte de production est conditionné justement par la mise en place d'une situation de communication qui exclut la prise en compte du destinataire. Nous considérons que l'entreprise steinienne est déterminée par le désir d'ultime intériorisation de l'auditoire d'une manière néanmoins transgressive pour que le texte soit le produit

d'une instance énonciatrice engagée à se créer elle-même sans la mémoire d'elle-même.

Une telle ouverture vers l'extérieur porte le risque de l'aliénation de soi, plus précisément

le risque d'être créé au lieu de créer et de se créer :

When you are writing before there is an audience anything written is as important as any other thing and you cherish anything and everything that you have written. After the audience begins, naturally they create something that is they create you, and so not everything is so important, something is more important than another thing, which was not true when you were you that is when you were not you as your little dogs knows you (*WAM*, 363).

La présence de l'auditoire est donc associée à une instance hiérarchique qui est en mesure de sculpter la matière textuelle selon des rapports préétablis entre les éléments. En effet, si l'auditoire est investi d'un tel pouvoir, une chose peut devenir plus importante qu'une autre, une phrase plus importante qu'une autre, un mot plus important dans la phrase que l'autre. Dans cette perspective, l'identité en tant que dynamique créatrice de soi, implique un rapport à la loi et les textes de Stein font preuve de leur inscription dans un programme qui sans cesse vise la transgression des lois, de la mémoire des formes et de la langue, pour être en mesure d'aborder la problématique de l'identité.

Ce programme définit l'écriture comme un processus qui fuit la mémoire pour être en mesure d'occuper le présent à travers une voix qui serait « pure », c'est-à-dire à l'abri des influences de l'extérieur. Pour expliciter cette condition d'écriture, elle oppose deux types d'écriture: d'une part l'écriture du chef-d'œuvre et d'autre part l'écriture épistolaire: « It is very interesting that letter writing has the same difficulty, the letter writes what the other person is to hear and so entity does not exist there are two present instead of one and so once again creation breaks down » (*WAM*, 357). La correspondance en tant que telle relève de la même situation de communication que le discours oral dans la mesure où elle implique l'adresse directe du destinataire et ainsi introduit une

deuxième « présence », « the other person », ce qui empêche la mise en place du processus de création.

Qu'il s'agisse du discours oral prononcé en face d'un auditoire, ou de la correspondance, la présence d'un destinataire est associée à une forme d'autorité. Stein clôt la conférence sur les chefs-d'œuvre par une réflexion sur le rapport du chef-d'œuvre avec l'exercice du pouvoir que Stein désigne par le verbe « to govern » :

If there was no identity no one could be governed, but everybody is governed by everybody and that is why they make no master-pieces, and also why governing has nothing to do with master-pieces it has completely to do with identity but it has nothing to do with master-pieces. And that is why governing is occupying but not interesting, governments are occupying but not interesting because master-pieces are exactly what they are not (WAM,363).

L'identité en tant que forme reconnaissable, fixée par la mémoire, ne permet pas d'échapper aux lois autoritaires que peut exercer une forme de gouvernement ou une autre personne avec laquelle on est en rapport. Le chef-d'œuvre en tant que processus qui dynamise les formes fixes serait un mode de résistance par lequel l'individu et la langue pourraient s'affirmer.

Il semblerait donc que l'entreprise steinienne propose de penser la problématique de l'identité par la mise en place d'un dispositif d'écriture qui dénude le concept de sa mémoire philosophique et la problématise dans le cadre des situations de communication en tant que rapport à autrui et à l'autorité que cet autre représente.

Si l'on considère la critique steinienne²⁰, on peut remarquer que la question de l'identité est abordée la plupart du temps en tant que question de la crise d'identité, résultant du succès de *The Autobiography of Alice B. Toklas*. En effet, l'autobiographie

²⁰ Cf. à ce sujet Kirk Curnutt, « Inside and Outside : Gertrude Stein on Identity, Celebrity and Authenticity », *Journal of Modern Literature*, Vol. 23., n°2, Winter 1999-2000; VIGORS Anja, « «She lives where she is not », Duplication of Self Through the Public-Eye and Ida-Entity in Gertrude Stein's *Ida* », *American Studies*, Vol. 55, n°2, 2010.

est par excellence la forme textuelle qui problématise l'identité en termes de rapport de soi à l'autre. L'autobiographie que Stein écrit est, comme la critique Sorina Chiper le souligne, la célébration de soi à travers l'autre: « the autobiography celebrates the fulfillment of the self through the other »²¹. Toutefois, le succès de cette autobiographie est considéré comme étant à la source de la crise que Stein traverse après avoir fait l'expérience d'une écriture qui justement ne résiste pas aux impératifs dictés par le public. Le rapport de soi à soi et le rapport de soi à l'extérieur devient ainsi l'une des perspectives clés des conférences que Stein donnera lors de sa tournée américaine.

²¹ Sorina Chiper, « Gertrude Stein's Autobiographical Poses : From Identity to Entity », *Linguaculture 1*, Versita Publisher, 2011, p. 11.

B. LE DIAGRAMME COMME PRINCIPE DE PRODUCTION ET DE PERCEPTION

Selon D.C. Watson la problématique qui motive l'œuvre de Gertrude Stein est celle de la recherche de la manière dont l'audience peut influencer la perception du soi d'un énonciateur : « the ways that listeners can influence the self-perception of the speaker »²². Nous choisissons le terme « énonciateur » car il désigne aussi bien la source d'un discours oral ou écrit et place la problématique de l'identité dans le contexte des études de la langue, à la croisée de l'énonciation et de la grammaire. Si on considère l'attention que Stein prête à la grammaire, on peut, en effet, considérer que Stein elle-même inscrit son rapport à la langue et à l'écriture dans une telle perspective, d'autant plus que l'une des façons de provoquer le débat sur l'identité est de se définir non seulement comme un génie, mais aussi comme une « grammairienne » (HTW, 105).²³

L'écriture steinienne pose donc la problématique de l'identité en terme du rapport de l'intérieur à l'extérieur, du désir et de la loi, du même et de l'autre, un réseau de relations dont l'exploration se réalise à différents niveaux et révèle le texte steinien en tant que *lieu de mutation*, « un système physique instable en perpétuel équilibre »²⁴. Ce lieu en tant que tel est saisi par Gilles Deleuze à travers le paradigme du diagramme. Inspirés par Foucault, Deleuze et Guattari développent la possibilité d'une *diagrammatique* comme mode d'accès à une visibilité des rapports. Issu d'une topologie des mécanismes de pouvoir²⁵, le diagramme devient chez Deleuze une machine abstraite.

²² Dana Cairns Watson, p. 124.

²³ Gertrude Stein, *How to Write*, Dover Publications, New York, [1931], 1975, p. 105. Désormais la référence à cet ouvrage se fera entre parenthèses, sous la forme abrégée HTW, suivi du numéro de la page.

²⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 43.

²⁵ Foucault recourt au terme de diagramme pour redéfinir l'espace pénitentiaire-Panopticon, concept emprunté à Jeremy Bentham : « Le Panopticon », explique Foucault, "ne doit pas être compris comme un édifice onirique : c'est le *diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale* ; son

Dans *Francis Bacon : Logique de la sensation* le diagramme correspond à une traduction visuelle du rapport de l'œil et de la main, du chevalet et du pinceau, ou encore le rapport entre l'image et la notion de ressemblance. Dans ce contexte le fait pictural, devient l'action du diagramme. C'est dans le cadre du cours sur le diagramme que Deleuze s'interroge sur le rapport entre diagramme et langage :

Mais quand même avant d'arriver à un concept philosophique ce que j'essaie de définir là c'est les caractères picturaux de ce que j'appelle diagramme. Alors est-ce qu'il y a des diagrammes en musique ? Je sais pas, alors là ce serait une autre recherche... Est-ce qu'il y a des diagrammes en littérature ? Quel rapport entre un diagramme et un langage ? Tout ça c'est des choses qui s'ouvrent à nous comme objets de recherche.²⁶

La pensée diagrammatique, qui s'est développée dans la continuité de Foucault et de Deleuze, se donne à lire comme « la notation du « non-encore-pensé » et désigne le lieu intermédiaire où l'informe, orienté par la seule intuition, s'ouvre au devenir des forces en jeu dans ce qui émerge »²⁷. En effet, le diagramme se manifeste en tant qu'action à travers laquelle, dans le cadre de la peinture, par exemple, le fait pictural émerge. Dans cette perspective, le diagramme désigne une temporalité qui se situerait aux seuils de la virtualité et de l'actualité, dans le *devenir*. La question de Deleuze implique donc un questionnement sur le fait langagier que peut faire émerger la littérature, si l'on place la lecture sous le signe des rapports de forces. Comme le note Bénédicte Letellier dans le compte rendu qui interroge le cheminement de la pensée diagrammatique, celle-ci est en mesure « d'offrir de nouvelles méthodes de lecture plus aptes à traduire une réalité à la fois complexe, changeante et continue, laquelle n'en finit pas d'être lue sous le signe

*fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique : c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique » ; Michel Foucault, *Surveiller et punir*, p. 9)*

²⁶ Gilles Deleuze, Cours de Vincennes, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=199

²⁷ Bénédicte Letellier, "Saisir la pensée diagrammatique, lectures plurielles ", *Acta Fabula*, Été 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document962.php> .

d'une modernité »²⁸. L'objet du compte rendu de ce cheminement est de montrer qu'au-delà des disciplines, la diagrammatique « détermine un espace qui présente au moins trois dimensions principales : l'état (les catégories abstraites à partir desquelles se construit l'axiomatique), la position (le dispositif d'inscription à partir duquel est mise en évidence la géométrie) et le mouvement (le mobile à partir duquel est perçue la dynamique) »²⁹. Que signifieraient donc l'état, la position, et le mouvement dans le domaine de la littérature ? Le texte steinien semble s'inscrire pleinement dans une pensée diagrammatique dans la mesure où justement elle interroge l'être – *being* – en tant qu'état ressenti de l'intérieur et accessible à partir d'une position d'intériorité ou plutôt d'extériorité intériorisée que l'observateur prétend avoir. Cette position de l'entre-deux couvre plusieurs dimensions, notamment le rapport de la source d'énonciation à son énoncé conçu comme dispositif qui permet de saisir la formation – *the making* – du sujet individuel ou collectif.

L'expérience steinienne correspond à une expérience diagrammatique dans sa manière de penser la langue comme une matière qui, par l'exploration de la question de l'identité et du temps, se charge d'une fonction d'action : c'est par des opérations langagières – des forces exercées sur la matière de la langue – que se sculpte, se fabrique un nouveau réel, un nouveau *fait littéraire*. Cette fonction est identifiée par Deleuze et Guattari comme la fonction *diagrammatique* qui permet de faire émerger « un nouveau type de réalité »³⁰. Machine abstraite ou machine diagrammatique, le langage steinien est donc à saisir comme un régime de signe qui déplace le signe. La notion de diagramme est d'ailleurs développée par Deleuze et Guattari dans le contexte d'une réflexion sur les

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, Éd. Minit, Paris, *Mille plateaux*, p. 177.

régimes de signes et leurs manières de se combiner aussi bien dans un espace politique qu'esthétique, la superposition des deux se faisant la condition même de l'expérience diagrammatique. Les critères par lesquels les auteurs définissent la machine abstraite ouvrent la lecture de l'écriture steinienne à de nouvelles perspectives qui, au-delà de la sémiotique et de la représentation, permettent de penser l'écriture comme mouvement :

Nous définissons la machine abstraite par l'aspect, le moment où il n'y a plus que des fonctions et des matières. Un diagramme en effet n'a pas de substance ni de forme, et pas de contenu ni d'expression. Tandis que la substance est une matière formée, la matière est une substance non formée, physiquement ou sémiotiquement. Tandis que l'expression et le contenu ont des formes distinctes et se distinguent réellement, la fonction n'a que des « traits », de contenu et d'expression, dont elle assure les connexions : on ne peut même plus dire si c'est une particule ou si c'est un signe. Un contenu-matière qui ne présente plus que des degrés d'intensité, de résistance, de conductibilité, d'échauffement, d'étirement, de vitesse ou de tardivité : une expression-fonction qui ne présente plus que des « tenseurs », comme dans une écriture mathématique, ou bien musicale. Alors l'écriture fonctionne à même le réel, tout comme le réel écrit matériellement. C'est donc le contenu le plus déterritorialisé et l'expression la plus déterritorialisée que le diagramme retient, pour les conjuguer³¹.

Dans l'œuvre de Stein, *The Making of Americans* ouvre la voie à une expérience diagrammatique dans le cadre de laquelle il n'est plus question de substance ou de forme, mais de matière et de fonction. Si l'on se fie à Deleuze, le diagramme en tant qu'action dénote un réseau d'interactions avec une matière qui dans le cas de la peinture a deux dimensions, le visuel et le manuel présents en tant que système ligne et couleur, et comme système trait et tâche.³² Dans le cas de l'écriture de Stein, le diagramme en tant qu'action et interaction avec la langue, résulte d'une écriture qui se rend présente par la voix et le geste.

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éd. Minit, Paris, p. 176.

³² « Vous pouvez dire : la peinture c'est le système ligne et couleur. Ou vous pouvez dire la peinture c'est le système trait-tâche », Gilles Deleuze, Cours de Vincennes, le 28/04/1981, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=199.

Il ne s'agit pas ici uniquement de la dimension orale de l'écriture steinienne. La voix est la source d'énonciation selon une pensée qui définit tout régime de signes comme « des agencements d'énonciation, dont aucune catégorie linguistique ne suffit à rendre compte » dans la mesure où « *ce qui fait d'une proposition ou même d'un simple mot un « énoncé »* renvoie à des présupposés implicites, non explicitables, qui mobilisent des variables pragmatiques propre à l'énonciation (transformations incorporelles) »³³. La voix steinienne est une voix qui à la fois rend compte des agencements préexistants tels que la société bourgeoise, la famille américaine du début du 20^{ème} siècle, la machine de guerre, le capitalisme, la machine de célébrité, la grammaire ou encore la relation amoureuse, et qui par l'introduction des lignes de fuite, crée ses agencements propres qu'elle « conjugue » et qu'elle charge de la fonction de déterritorialisation.

La déterritorialisation est toujours accompagnée d'une reterritorialisation, mouvement qui révèle la « multiplicité intérieure à la ligne de fuite »³⁴, c'est-à-dire le réseau de rapports qui se déclenche au rythme avec lequel les lignes de fuite s'extraient d'un agencement³⁵. Par là, le diagramme se veut non seulement action, mais interaction entre différentes figures qu'il anime et qui le conditionnent. Une lecture diagrammatique de l'œuvre de Stein vise à identifier les réseaux de rapports possibles disponibles entre la perception de l'écriture placée sous le signe du rythme et la problématique de l'identité considérée comme une problématique relationnelle entre les figures de l'Un, le multiple et le double.

³³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 174.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ L'opération par laquelle « on quitte le territoire », c'est-à-dire des régimes de signes préexistants, est centrale à la philosophie de *Mille plateaux*.

Nous avons identifié la voix comme étant l'une des dimensions de la matière dans laquelle le diagramme littéraire accomplit son action. Ce rapport de la voix à la langue semble chargé d'une dimension visuelle : le geste, mouvement corporel qui, dans l'espace littéraire désignerait sous le mode métaphorique le geste de l'inscription, n'est visible que par le résultat qu'il accomplit sur le corps de la langue en termes de rapports entre les éléments et l'attitude qui les accompagne. Par sa définition, le geste implique mouvement et attitude dont les natures³⁶ sont à déterminer.

Chez Stein, la voix en tant que rapport d'un sujet énonciateur à son sujet d'énonciation émerge de la double position de « talking and listening ». À la lumière des deux dimensions que nous avons distinguées dans la cadre d'une lecture diagrammatique, ces deux actions, censées être accomplies en même temps, pourraient être lues comme la simultanéité des deux dimensions – le sonore et le visuel, ce dernier s'inscrivant dans le silence de l'écoute, une écoute qui néanmoins se réclame de la temporalité de l'inscription. La voix parle et le geste est muet dans l'écoute de la voix qu'il est susceptible d'enregistrer, de lui assurer une trace sur l'espace de la page blanche.

Par le souci de la ponctuation, de la composition en tant qu'agencement de mots et paragraphes, le texte steinien se donne à lire comme l'interaction de la voix et du geste engagés dans la création de lignes de fuites déterritorialisantes de la grammaire. C'est ainsi que la grammaire en tant que système qui conditionne l'utilisation de la langue devient dia-grammaire. Le texte de *How to Write* attire l'attention à plusieurs reprises sur une conception de la grammaire comme dia-grammaire, c'est-à-dire sur les possibilités infinies par lesquelles le système de la langue peut être ouvert, dépassé et fertilisé à

³⁶ Du latin *gestus* qui signifie attitude, geste, mimique, jeu, le terme « geste » désigne un « mouvement du corps (principalement des bras, des mains, de la tête), volontaire ou involontaire révélant un état psychologique, ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose; attitude, mouvement », *Le Grand Robert*.

travers la multiplicité d'agencements de ses éléments et de ses règles : « Grammar a noun grammar a resemblance grammar agreeableness grammar going to be sweetly circumscribed in a division of a cake made of butter. There should be no butter with flower no milk with cups no mining with have a day. There is a sound fertile. Fertility (*HTW*, 59) ».

Si l'on considère la table des matières de ce texte, on constate que les titres des huit chapitres donnent accès aux différents domaines à travers lesquels l'écriture en tant qu'action sur la langue avec la langue peut être exercée selon le manifeste steinien. La phrase, le paragraphe, la narration, le vocabulaire, la grammaire, éléments de métalangage, apparaissent comme les opérateurs avec lesquels la « grammairienne » fertilise la langue. Au cours de ce processus, ces éléments deviennent les personnages d'une fiction de la grammaire dont les règles s'inventent et se réinventent sans cesse. Ainsi, on peut trouver des passages qui par exemple mettent en scène une logique d'agencement des éléments de la langue pour constituer une unité – celle de la phrase :

A noun. Horace.

A verb. Coaling.

A preposition. With him.

An article. The.

A sentence. The coaling that they did when he was with them they were there with them. (*HTW*, 135).

Cette logique d'agencement va à l'encontre de celle suggérée par l'énumération des éléments. À chaque catégorie de mots énoncée correspond un exemple et selon la logique qui se base sur la connaissance commune de la grammaire, dans la mesure où l'énumération aboutit à l'annonce d'une phrase à venir, le lecteur est susceptible de considérer ces exemples comme les éventuels éléments de cette phrase à venir. Or, la phrase proposée par Stein ne reprend qu'en partie les éléments énoncés et de plus leur

attribue des fonctions qui vont décevoir les attentes : ainsi, le mot « coaling » annoncé comme verbe devient un nom verbal accompagné de l'article défini « the » et remplit la fonction de sujet. Ce sujet sera déterminé par une suite de subordonnés, cependant il lui manquera le prédicat. En effet, la phrase organisée autour de ce sujet est tronquée : si l'on réalise le diagramme de la phrase entière, on se heurte à des difficultés. On peut constater que la phrase est composée de deux parties : la première partie suit les lignes d'un diagramme classique, c'est-à-dire que les rapports entre les différents segments sont représentables selon un schéma hiérarchique qui indique l'organisation autour d'un sujet. Cette ligne de subordination est rompue : la deuxième partie de la phrase steinienne digresse et introduit une ligne dont le placement dans le cadre du diagramme de la phrase devient difficile. Le diagramme en tant que représentation visuelle des rapports entre les éléments de la phrase, devient une image en mouvement qui ne peut pas être fixée selon des lignes préétablies. La partie « they were there with them (*HTW*, 135) » est la répétition partielle de la deuxième subordonnée ; un changement a lieu au niveau du complément indirect – le pronom « they » prend la place du pronom « he ». Ainsi, cette répétition partielle accomplit deux fonctions en même temps : d'une part, elle insiste sur l'information fournie par la deuxième subordonnée au point de la rendre plus importante que le prédicat attendu censé fournir une information sur le sujet initial. D'autre part, elle rend cette information floue et la présente comme une réalité en mouvement dans la mesure où elle introduit un nouveau sujet et charge le prédicat « to be » (*was / were*) d'une oscillation entre les deux sujets « he » et « they ».

La liste des éléments suivie d'une phrase échantillon rappelle les schémas d'organisation des livres de grammaire conçus pour présenter les règles d'usage de la

langue. L'ensemble du texte *How To Write* est parsemé de telles références. L'extrait étudié reprend la forme de l'organisation d'un mode de construction d'une phrase et jusqu'à un certain point cette forme correspond même en contenu à des instructions de bon usage de la langue. Cependant, le résultat du chantier se moque de cette organisation en proposant une phrase qui échappe à la syntaxe et à la logique de ce que l'on qualifierait de grammaticalement correct.

Les exemples suivants ne s'éloignent pas, à la première vue, des modèles scolaires qui présentent l'usage correct de l'auxiliaire « to do » associé à l'adverbe « so » : « I like the sun. So do they. / I like branches. They like branches (*HTW*, 86)»³⁷. Ces phrases sont à lire comme des échantillons qui illustrent une règle. Elles transgressent leurs modèles une fois remises dans leur contexte : « Living by seasons by years or by now might make grammars. It might make grammars. / Grammar. It might make grammars./ I like the sun. So do they. / I like branches. They like branches./ Grammar is before them. Winifred a grammar » (*HTW*, 86). La première phrase de l'extrait annonce d'éventuelles conditions de « fabrication des grammaires », c'est-à-dire des systèmes de règles : l'observation de l'existence par rapport à un cadre temporel peut donner l'occasion à la formulation de règles. L'utilisation des éléments de la nature dans la construction des phrases échantillons suggère que ces phrases sont à considérer comme l'illustration des « grammaires » issues de l'interaction avec l'environnement d'où la mise en rapport avec des éléments d'observation des caractéristiques d'une saison par exemple.

³⁷ « Use "so ... I" in a positive sense to show that we feel the same way as another person, or have performed the same action. Change the auxiliary verb related to the original statement. The form is usually used in the first person singular, however, other forms are also possible. Examples: *He flew to Geneva last summer. - So did she. I'd love to visit Poland some day. - So would I. I'm meeting a colleague tomorrow. - So am I.* », http://esl.about.com/od/grammarintermediate/a/cm_sneither.htm

La grammaire conçue comme le système de règles qui détermine la construction de la phrase comme unité de base, est remise en question lorsque la grammaire est baptisée « Winifred » (« Winifred a grammar »). Automatiquement l'utilisation d'un prénom évoque une personne ; or, ici cet automatisme se heurte à l'étrangeté de l'association d'une personne à un système de règles abstrait. Mais avant tout, l'acte de nommer demeure un mode d'appropriation et de personnalisation d'un objet, concret ou abstrait.³⁸ Deleuze et Guattari suggèrent d'ailleurs que les machines abstraites auraient « des noms propres (et aussi des dates) qui ne désignent plus des personnes ou des sujets, mais des matières et des fonctions » (*MP*, 178).

Tout au long du texte la grammaire est nommée et renommée, aussi bien par des noms propres que par des noms communs :

Arthur a grammar. What is Arthur a grammar./ Arthur is a grammar./ Arthur a grammar (*HTW*, 63).

Arthur a grammar./Ivanhoe bore a relation to which wishes./ Arthur a grammar (*HTW*, 66)

Arthur a grammar./ Arthur a grammar can lose permanence (*HTW*, 77)

Louis. A grammar. / It might be why they were their own./ Louisa a grammar. [...] Annie Swan a grammar [...]. Fred Chester a grammar. [...] Susan a grammar sustained in wishes (*HTW*, 88).

Hills a grammar./Battles become hills. Hills a grammar./ Hills give names to battles. / Hills a grammar (*HTW*, 89).

Mary. A grammar./ Mary Rose. A grammar [...]. Antoinette a grammar (*HTW*, 92).

« Arthur a grammar » est le nom le plus récurrent et il donne le titre au chapitre consacré explicitement à la grammaire. Toutefois, une fois que le système de règles de l'usage de la langue est transgressé, la langue s'ouvre à une telle multiplicité de possibilités de systèmes de règles, qu'il semblerait impossible de la contraindre à un seul système, à un seul nom : « Arthur a grammar can lose permanence » indique la voix narrative, et en

³⁸ Gertrude Stein avait, en effet, l'habitude de nommer ses voitures et ses chiens comme *The Autobiography of Alice B. Toklas* en témoigne.

effet, dans *How to Write* la langue cherche à transgresser le permanent et le défini. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que « grammar » en tant que nom commun est accompagné la plupart du temps par l'article indéfini.

Eric Giraud, traducteur de *How to Write*, souligne le caractère échantillon des phrases de la partie « Sentences », suggérant que ce mode échantillon exprime également le désir d'esquiver le défini, de décontextualiser et de placer la recherche de *How To Write* sous le signe du multiple. En effet, comme le note Eric Giraud, Stein ne cherche pas « la phrase » mais « une phrase » et « des phrases », qu'elle met en « culture », qu'elle échantillonne et qu'elle développe pour trouver une série de phrases, unité par unité, une phrase après une phrase, tout comme elle aime compter par unité ». ³⁹ Cette recherche qui passe par la transgression de la grammaire comme connaissance commune devient également la célébration de la liberté des possibilités multiples de jeu et d'invention des règles qui désormais peuvent être temporaires, en vigueur que le temps d'une phrase par exemple. C'est ainsi que s'invente une nouvelle grammaire qui se veut une « grammaire instantanée » et à multiples visages : « This makes instant grammar » (*HTW*, 66).

Le système de règles que Stein propose transgresse donc les lignes, les fait déborder. Il en résulte ainsi des « grammaires » auxquelles correspondent des diagrammes toujours en mouvement, aux lignes non-hiérarchiques. « Supposing grammar made diagram have felicity never dependent clauses. Jumped up again » (*HTW*, 66) précise la voix narrative, ou encore « A grammar has been called a grammar of diagram » (*HTW*, 56). La grammaire faite diagramme suggère même que désormais le système de

³⁹ Eric Giraud, « Échantillons et traductions ou le travail de la myopie », *Contemporanéités de Stein*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2011, p. 43.

règles qui détermine l'usage de la langue – plus précisément l'écriture puisqu'il s'agit d'un « manuel » qui vise à apprendre à écrire – est à considérer comme un diagramme, c'est-à-dire comme un ensemble de lignes et de mouvements, résultats du caractère instable et éphémère des lignes. Ainsi, la langue devient une surface, un territoire où les lignes débordent, se croisent, se superposent ou s'entrelacent. Un parallèle est en effet tissé entre le territoire des États-Unis et sa langue :

The oldest country is the United States of America. The oldest country that is observed is the United States of America. In the oldest country the United States of America there is the oldest arrangement of lines and words which make bake relate to after soon make cake which is why it is as if when it is bringing there they may say day canter in canter cantering is reunion fitness is carry all. She sleeps by day (*HTW*, 72-73).

L'extrait débute par la répétition de l'affirmation selon laquelle les États-Unis est le plus vieux des pays. La troisième occurrence de celle-ci prolonge l'effet ironique suggéré par les deux premières : le segment qui suit l'idée de la plus vieille organisation de mots que l'on pourrait associer à la grammaire, présente une organisation de mots qui justement ne répond pas à des règles préétablies, mais, au contraire, cette partie de la phrase semble transgresser toutes les règles et résulte ainsi une syntaxe éclatée. Les mots se suivent sans rapport justifié de subordination car c'est justement cette dimension des grammaires qui est ici objet de dérision comme le suggère le passage suivant : « which is why it is as if when it is ».

En revanche le lecteur n'est pas délaissé complètement dans la mesure où on lui fournit des indications de lecture, à condition que l'on soit prêt à accepter un rapport possible entre la grammaire et le mouvement du galop : « canter in canter cantering is reunion fitness is carry all ». Ce mouvement serait en mesure d'assurer l'union – entre les

mots – et assurer ainsi la possibilité de nouvelles organisations de mots, de nouvelles grammaires.

L'union par le mariage, le couple, sont d'ailleurs des figures récurrentes de *How to Write*. De la même manière, on note l'omniprésence d'un vocabulaire de mouvement :

The grammar they will up and down and sit down and get up and walk around (*HTW*, 97).

What is grammar./ Walking up and down./ She got up sat down walked around and embroidered (*HTW*, 77).

A grammar with a wedding (*HTW*, 66)

A grammar is united by having diagraming making it usual » (*HTW*, 67).

Grammar units parts and praises (*HTW*, 63).

Now let us know distance is grammar by after at a plain is description. Dealing is description detained is grammar. Appointed is grammar at and when is description. / Arthur a grammar can be both./ Once in while may carry. Carry me across [...]. (*HTW*, 79).

La grammaire comme action diagrammatique (« having diagraming ») permet donc de relier des éléments par un mouvement qui pourrait être celui de la broderie, ce qui présuppose la préexistence d'une surface sur laquelle on brode des éléments ornementaux. Cette surface pourrait être la grammaire comme le système de règles préexistant sur lequel ou plutôt, dans une perspective parodique, à côté⁴⁰ duquel des nouvelles lignes se tissent. La langue se dynamise, se fertilise par la broderie ou la couture pour faire émerger la dia-grammaire steinienne comme parodie ou contrechant de la grammaire, mais aussi mouvement à travers la grammaire, trace – en tant que diagramme dans son sens premier – du « mariage » d'un geste et d'une voix.

Sewing is what she has to do (*HTW*, 70).

Not grammar but sewed change (*HTW*, 73).

Needles in grammar. / Needles in grammar plain can place careful just as pleasure is come with a bundle comfort with appoint. Thinks in grammar (*HTW*, 61).

⁴⁰ Par son étymologie – « *ôde* » signifiant « le chant » et « para » à la fois « contre » et « à côté » - le mot parodie « postule un « contrechant », une œuvre qui se construit dans l'opposition à une autre, ou du moins en regard d'une autre », Daniel Sangsue, *Eyclopaedia Universalis*, « Parodie littéraire », <http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/encyclopedie/parodie-litteraire> .

Les diagrammes engagent donc la voix et le geste, de manière métaphorique mais aussi concrète. Ces deux dimensions donnent accès aux modes de déterritorialisation que la grammaire de Stein implique et les possibilités de diagrammes qui en résultent. Placés dans ce contexte, les rapports de l'Un au double et au multiple pourront être considérés comme l'expression des résultats que les lignes de fuite déterritorialisantes produisent, qu'il s'agisse de la phrase, du paragraphe, ou du récit. Le texte de *How To Write* condense d'ailleurs le jeu avec les figures de l'Un et du double et suggère la possibilité de penser le texte en tant que producteur d'une identité à soi, c'est-à-dire d'un rythme à soi, une dia-grammaire unique aux multiples visages. L'utilisation des noms propres dans l'œuvre de Stein sera également étudiée à la lumière de la problématique de l'identité.

La perception diagrammatique de l'œuvre de Stein renforce la focalisation sur le rythme comme lieu de mutation où la rencontre des lignes et leurs vitesses sont saisissables. De plus, elle permet une ouverture vers des œuvres inspirées par ses textes. Dans une perspective de lecture critique diagrammatique, celles-ci pourraient être considérées comme des traductions des images en mouvement dont le texte steinien est porteur. En effet, il s'agit d'œuvres qui explicitement se réclament du texte steinien, soit en tant qu'hommage, en tant que portrait de Gertrude Stein ou en tant que matière sonore intégrée à l'œuvre comme c'est le cas de la chorégraphie de Sol León et de Paul Lightfoot, ou encore de la composition de John Cage.

C. LE DIAGRAMME ET L'INTERMÉDIALITÉ

L'action diagrammatique est localisable dans la manière dont intérieur/extérieur, l'Un/le multiple, l'Un/le double, le même/l'autre, se rencontrent produisant des images de mouvement, c'est-à-dire des images diagrammatiques de la pensée. Afin d'inscrire la question de l'identité dans la continuité d'une pensée qui la conçoit comme une dynamique d'interaction, un *devenir* qui se veut multiple, en fonction des agencements dans lesquels il est pris, nous proposons de prendre en compte certaines des nombreuses œuvres que l'écriture steinienne a inspirées. Nous considérons donc que celles-ci révèlent des dynamiques d'interaction de manière à mettre en perspective l'identité rythmique steinienne en tant que visages d'un autre auquel le texte se confronte.

Si l'action diagrammatique est de l'ordre de l'image en mouvement, la possibilité de sa traduction dans un langage du mouvement visuel est envisageable. Deleuze souligne d'ailleurs que le diagramme fait toujours appel à la traduction dans la mesure où il est question de la traduction d'un ordre à l'autre, d'un ordre virtuel à un ordre concret, d'un ordre visuel à un ordre textuel. La sélection des œuvres qui se réclament de l'écriture steinienne a été réalisée dans le domaine du cinéma, de la danse et de la musique. Le film de Stan Brakhage *Visions in Meditation n°1* (1998) se veut un film expérimental inspiré par le texte de *Stanzas in Meditation. Is Dead, Portrait Incomplet de Gertrude Stein* (1999) est un documentaire réalisé par Arnaud Des Pallières, un film qui à son tour expérimente les possibilités de traduction du rythme textuel de Stein. La chorégraphie de Paul Lightfoot et de Sol Léon, *Shutters Shut* (2003)⁴¹ est une création corporelle à partir du document sonore de la lecture du portrait de Picasso, *If I Told Him*,

⁴¹ Il s'agit d'une création de la compagnie Nederlands Dans Theater présentée pour la première fois en 2003 au théâtre Lucent Danstheater, Den Haag et actuellement en tournée américaine : <http://www.ndt.nl/en/ballets/13>

A Completed Portrait of Picasso que Stein enregistre lors de sa tournée américaine en 1933. La composition de John Cage, *Living Room Music* (1940), complète la panoplie de ces œuvres en tant qu'expérimentation rythmique sonore.

Ces lectures, placées sous le signe de la recherche des phénomènes de devenir, proposent une conception de l'intermédialité qui se fonde sur la notion du devenir deleuzien. Dans « Souvenirs d'un bergsonien » (*Mille Plateaux*), Deleuze et Guattari reviennent sur la question du *devenir-animal* pour souligner à quel point la réalité que cette expression désigne est négligée par le structuralisme dans la mesure où ce dernier est piégé dans les modèles du sacrifice et de la série, de l'institution totémique et de la structure. Afin de rendre compte des devenirs qui traversent les sociétés à la manière des « dynamismes irréductibles traçant des lignes de fuite »⁴², il semble nécessaire de se rapporter au néo-évolutionnisme qui ne définit plus l'animal par des caractères (spécifiques ou généraux), « mais par des populations, variables d'un milieu à un autre ou dans un même milieu ; le mouvement ne se fait plus seulement ou surtout par des productions filiales, mais par des communications transversales entre populations hétérogènes ».⁴³ C'est ainsi que la filiation, en tant que moyen de définition des rapports, se voit remplacée par l'alliance qui permet de rendre compte de la réalité des blocs de devenirs, plus précisément de leur caractère de symbiose.

Il s'agit donc de percevoir l'existence des dynamismes, non pas du point de vue d'une forme fixe vers laquelle ceux-ci s'orienteraient, mais de les saisir dans leurs mouvements. « Ce qui est réel c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas

⁴² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, p. 290.

⁴³ *Ibid.*, p. 292.

des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient »⁴⁴, souligne Deleuze. Cette perception de l'interaction des œuvres permet d'envisager la problématique de la confrontation de l'intérieur avec l'extérieur du point de vue de la lecture et de la réception. La lecture à partir de l'intériorité de l'œuvre et du texte se complète avec une lecture de cette intériorité d'un point de vue extérieur, une lecture qui approche l'intériorité steinienne avec un désir de réappropriation, c'est-à-dire d'intériorisation. Si l'on se fie à la théorie de Pierre Sauvanet selon laquelle toute perception du rythme implique une reproduction du rythme, le film de Stan Brakhage, *Visions in Meditation n°1*, la chorégraphie de Paul Lightfoot et Sol Léon *Shutters Shut*, le film d'Arnaud des Pallières *Is Dead* ou encore la composition de John Cage, *Living Room Music*, donnent accès à des reproductions du rythme steinien, et acquièrent ainsi le statut de « critique en action »⁴⁵ ou de diagramme.

Le programme de lecture des interactions proposé par Deleuze et Guattari nous permettra d'une part de considérer la phénoménologie du rythme steinien dans l'espace interne de l'œuvre dans sa présence interne comme manifestation de sa « vie intérieure »⁴⁶ et d'autre part, de prolonger la réflexion sur le rythme en terme de *devenir* et considérer les résonances du rythme dans l'espace extérieur constitué des œuvres dédiées à Stein ou inspirée par elle. L'étude du rythme textuel implique une interrogation

⁴⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁵ Genette souligne que les pastiches de Flaubert que réalise Proust nous livrent un « *Flaubert par Proust* », « *Flaubert lu par Proust* », « *Flaubert écrit par Proust* » et, bien entendu, un « *Flaubert lu par nous, à travers Proust, en passant ou en prenant par Proust* ». Le pastiche comme opération et résultat, implique donc à la fois une activité d'écriture et de lecture, les deux étant indissociables dans la mesure où il est impossible de réaliser un pastiche d'un texte qu'on n'avait pas lu. L'écriture – la production du pastiche – portera donc les traces de cette lecture préalable, fonctionnant comme un miroir qui reflète la perception d'une composition et d'un style et sa recomposition. Il s'agit, selon Proust, « de la critique en action », expression qui fait écho à celle d'Oscar Wilde *The Critic as an Artist (Le critique comme artiste)* qui figure comme le titre de l'essai (1891) dans lequel l'auteur définit le rôle du critique comme étant « celui qui nous expose (exhibits) une œuvre d'art sous une forme différente de celle de l'œuvre elle-même ».

⁴⁶ « Inner life » étant l'expression que Stein utilise pour désigner les mécanismes de mouvements psychiques comme champ d'étude de *The Making of Americans*.

sur les « modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement »⁴⁷ que ce rythme a pu développer dans le contexte de l'art et de la littérature contemporaines. Dans la perspective d'une problématique de confrontation de l'intérieur avec l'extérieur, nous nous demanderons ainsi, dans quelle mesure le rythme steinien, peut prétendre à un statut de ritournelle dans l'espace artistique et littéraire contemporain.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 292.

D. LE RYTHME COMME MANIFESTATION DE L'IDENTITÉ

Le concept de devenir fait écho à celui de l'élan vital que Bergson place au cœur de sa pensée du mouvement. L'élan vital, comme le note Deleuze « est comme la durée, il n'est ni un ni multiple, il est un type de multiplicité. Bien plus : les prédicats un et multiple dépendent eux-mêmes de la notion de multiplicité, et ne conviennent précisément qu'avec l'autre type de multiplicité, c'est à dire avec la multiplicité qui se distingue de celle de la durée ou de l'élan vital⁴⁸. Selon la distinction de Bergson, l'élan vital qualifie des rapports qui sans cesse se dirigent vers la création, vers le nouveau, dans un mouvement de transgression. L'écriture de Gertrude Stein semble confirmer la compatibilité de l'élan vital avec une multiplicité qui admet l'Un comme prédicat et par là vise à atteindre une unité qui néanmoins demeure inaccessible.

La conception du mouvement chez Stein évoque celle de l'élan vital de Bergson dans la mesure où tous les deux postulent l'existence d'un mouvement qui assure la naissance et le maintien de la vie. L'élan de la vie chez Stein fait écho à l'élan vital de Bergson : « Il s'agit d'une subsistance qui ne saurait être comprise comme simple inertie ou persistance d'un état stable, mais seulement comme l'effet de cette exigence vitale qui est au principe non pas de la conservation des espèces, mais de leur création – en un mot, comme l'effet de la poussée propre à l'élan vital »⁴⁹ précise Jean-Christophe Goddard à propos de l'élan vital de Bergson. Quant à Stein, elle s'exprime ainsi à l'occasion d'une conférence:

I said in the beginning of saying this thing that if it were possible that a movement were lively enough it would exist so completely that it would not be necessary to see it moving

⁴⁸ <http://www.webdeleuze.com/php/texte?cle=107&groupe=Conf%E9rences&langue=1>, Gilles Deleuze, « Théorie des multiplicités chez Bergson », cours de 1970.

⁴⁹ Jean-Christophe Goddard, « La portée critique de l'image de l'élan vital », http://www.europphilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Bergson_EC_DS.pdf

against anything to know that it is moving. This is what we mean by life and in my way I have tried to make portraits of this thing always have tried always may try to make portraits of this thing (*PR*, 290).

Faire le portrait de la « vie », c'est-à-dire saisir son rythme, signifie la percevoir en tant que manifestation d'un mouvement indépendant. Dans la définition de Stein, le mouvement est en effet synonyme de rythme. Et si l'on considère la manière dont elle conçoit l'écriture des portraits, nous soutenons qu'avant tout la question de l'identité est une question de rythme, plus précisément de rythme de l'être – *being*. C'est par le rythme que le portrait de quelqu'un, c'est-à-dire son identité pourrait être saisi : « the rhythm of anybody's personality ». Isabelle Alfandary remarque à ce propos : « Ce que le portrait donne à entendre et à voir du sujet sur la page, n'est pas l'image de celui-ci, sa représentation au miroir, mais quelque chose qui émane pourtant de sa personne »⁵⁰. Il s'agit d'un « mode d'être-au-monde »⁵¹ qui, afin, d'être saisi, met en mouvement la langue : « le travail sur la grammaire est une manière de toucher à ce que chaque être dégage de singulier. Dans le portrait, l'artiste, l'ami est en mouvement dans la phrase qui se poursuit à perte de vue et se relance de paragraphe en paragraphe, différant imperceptiblement d'avec soi »⁵². Une telle démarche réaffirme une conception dynamique de l'identité selon laquelle le mouvement peut représenter le critère de différenciation. Dans la continuité de cette perspective, nous soutenons qu'à son tour le rythme textuel porte en soi une conception de rythme et par là, une conception de la question de l'identité. En étudiant le rythme steinien nous aurons donc accès à ces

⁵⁰ Isabelle Alfandary, « Gertrude Stein portraitiste », *Matisse Cézanne Picasso : L'aventure des Stein*, Catalogue de l'exposition organisée par le Rmn-Grand-Palais, San Francisco Museum of Modern Art et le Metropolitan Museum of Art, New York, 2011-2012, Éd. de la Rmn-Grand Palais, Paris, 2011, p. 372. La conférence organisée à l'occasion de cette exposition interrogeait le rapport de l'écriture de Stein aux arts.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

différentes conceptions de l'identité, plus précisément aux différents types de mouvements déterminés par la nature du rapport de l'intérieur à l'extérieur.

Le mouvement est également l'une des notions clés de la définition du rythme que propose Pierre Sauvanet. Après avoir fait le tour des dictionnaires et des différentes définitions dans le domaine de la musique, de la linguistique, du poétique, et de la philosophie, Sauvanet revient sur la réflexion de Paul Valéry pour tenter de saisir des éléments qui permettraient de fixer une définition du rythme, tout en reconnaissant, avec Valéry, la difficulté, voir l'impossibilité de la tâche. C'est dans cette perspective qu'il finit par affirmer que « le rythme n'est pas un objet qui se tiendrait là, devant moi, et que je n'aurais plus qu'à saisir, en le nommant ; le rythme surgit dans la création, s'impose à la perception, qui le reconstitue, s'exclamant alors : « Voilà le rythme ! », ou mieux : « Voilà du rythme ! », tant le mot semble échapper à tout article défini, voire à toute définition... ».⁵³ Il propose néanmoins une approche du rythme à partir de la structure, de la périodicité et du mouvement. Même si les définitions de ces trois repères se superposent partiellement, elles semblent utiles dans la saisie du rythme steinien.

La structure est considérée comme étant le « principe d'individuation de tout phénomène rythmique »⁵⁴. Ces composantes sont : durée, intensité, timbre et hauteur. « La périodicité est ce qui revient, ce qui retourne, ce qui alterne, ce qui se répète »⁵⁵, tandis que le mouvement « crée les conditions d'apparition du rythme en tant que tel, car « c'est la différence qui est rythmique et non pas la répétition qui, pourtant la produit »⁵⁶. Sauvanet précise que la plupart du temps les phénomènes rythmiques sont déterminés par

⁵³ Pierre Sauvanet, *Rythme et raison*, Éd. Kimé, Paris, 2000, p. 163.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 191.

la prédominance de l'un des facteurs. La définition de la structure proposée par Sauvanet est proche de la manière dont nous concevons la notion de figure. En effet, l'interaction des figures de l'Un, du double et du multiple se donnent à lire comme des principes d'individuation des différents rythmes steiniens. C'est à travers ces interactions que se révèle un agencement de forces dont naît le rythme. Chez Stein le mouvement comme condition semble se superposer à la structure, c'est-à-dire la manière dont l'agencement des figures se réalise ne peut pas être détachée de la structure en tant que principe d'individuation rythmique dans la mesure où la répétition steinienne révèle la possibilité de la différence au sein d'elle-même. Le désir de la différence comme désir de rythme se traduit en termes d'intensité et de durée.

Mobilisée pour une telle entreprise, la grammaire se confond avec le diagramme, elle devient un processus ou image en mouvement, une action qui révèle la puissance de la langue. Qu'il s'agisse du nom, du prénom, du verbe, ou encore de l'adverbe, les éléments de la langue deviennent des opérateurs d'intensité ou de durée. De manière plus explicite, le verbe « to add » par exemple, omniprésent dans *Stanzas in Meditation*, ou la locution adverbiale « more and more » sollicitée sans modération dans *The Making of Americans*, fonctionnent comme des agents d'intensification qui orientent le rythme. L'extrait ci-dessous est marqué d'abord par une lenteur que la locution introduit et qui conditionne le déploiement graduel du programme d'écriture. Au milieu de la phrase le mouvement semble changer de direction pour s'accélérer et aboutir à une condensation qui superpose « every kind », « many ways » et « every kind » dans le pronom « all » en mesure d'exprimer le désir de totalité de la voix narrative engagée à créer le récit de tous les types d'hommes et de femmes :

« More and more then this will be a history of every kind and the way one kind is connected with the other kind of them and the many ways one can think of every kind of men and women as one more and more knows them as their nature is in them and comes out of them in the repeating that is more and more all of them » (*MoA*, 180).

Si l'on considère les deux autres composantes principales que distingue Sauvanet, la périodicité correspond à la composante de temporalité, alors que le mouvement, dans le cadre d'une analyse textuelle, pourrait être perçu à la fois comme une composante de temporalité et de spatialité. L'analyse du rythme steinien se focalisera sur l'identification des agencements rythmiques à partir de l'observation des durées, des intensités et des périodicités, le mouvement étant le résultat de l'interaction de ces composantes.

Afin de saisir le rythme en tant que puissance de la langue steinienne nous faisons appel aux concepts d'intensité et de durée, tels que Gilles Deleuze les conçoit. Dans le cas de l'étude des textes de Stein, nous privilégions ces deux composantes de la structure dans la mesure où celles-ci permettront d'aborder aussi bien la dimension visuelle du texte, son déploiement sur la page blanche que le domaine de sa virtualité sonore, une virtualité qui s'actualise néanmoins par la lecture à haute voix.

À partir du texte de la *Différence et répétition*, l'intensité est pensée par Deleuze comme la différence, par excellence : « Le concept d'intensité [...] exprime la différence pure comme texture première de l'Être »⁵⁷. Cette perspective rapproche davantage Deleuze et Stein dans la mesure où chez Stein l'intensité est également le principe par lequel elle tente de saisir la différence entre les êtres, « la texture première de l'Être », ou

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Épipiméthée, [1968], 2005, p. 287.

selon la formule de Stein: « the intensity of anybody's existence », « the intensity of movement » (*PR*, 298).

Dans la pensée de Deleuze, la notion d'intensité contribue à l'élaboration de la perception de l'œuvre d'art comme rapport de forces déterminé par la *logique de la sensation*. Dans *Francis Bacon, Logique de la sensation* la sensation visuelle de la peinture devient synonyme d'intensité et de vibration, plus précisément un mode de rapport entre l'objet et le sujet, le sujet et le monde:

La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de face du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. [...] La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans les airs. La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation [...].⁵⁸

[...] le monde qui me prend moi-même, en se refermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde et l'ouvre lui-même.

Les textes de Stein sont chargés de sensation, et en tant que lieu de la sensation, ils interrogent « l'être-au-monde », la rencontre du sujet avec le monde. La sensation est au cœur du langage d'analyse que Stein invente pour rendre compte des différences d'intensités qui qualifient les différentes façons d'être. Penser la manifestation d'une nature humaine à travers le visuel, le tactile, ou encore le sonore, implique donc une perception déterminée par la logique de la sensation. C'est le cas par exemple dans *The Making of Americans*, le texte qui thématise cette perception par l'introduction des critères de différenciation des catégories de l'être de l'ordre de l'expérience sensorielle :

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, Paris, [1989], 2002, p.32.

Attacking being as I was saying has it to be that emotion can be as quick, as poignant, as profound in meaning as a sensation. This is my meaning. I am thinking of attacking being not as an earthy kind of substance but as a pulpy not dust not dirt but a more mixed up substance, it can be slimy, gelatinous, gluey, white, opaquy kind of thing and it can be white and vibrant, and clear and heated and this is all not very clear to me and I will not tell more about it (*MoA*, 349).

L'être de chacun est ainsi considéré comme une substance dont le mouvement peut être motivé de différentes façons et produit de qualités ou intensités différentes : « Always I see them as kinds, always as kinds of substance and ways of that substance being in them as bottom nature » (*MoA*, 351). Ainsi, il est possible de différencier par exemple des mouvements d'une rapidité vibratoire, ou des mouvements lents :

[...] in some it is all vibrant and completely poignantly passionately acting, in some its nervousness its most vigorous action, in some it is a big mass always slowly moving but would like to stop acting and a resolute will, a mind, a conviction, education in such a one keeps it moving, sometimes it stops moving, there are so many ways, there are such a various kind of mixing that can be in any one, sometime there will be a history of each one, sometime there will be a description of all the ways of resisting being can be in any one, all the ways attacking being can be in any one (*MOA*, 351).

Cette substance que représente l'être profond en chacun se manifeste comme un mouvement, un rythme propre à chacun, tantôt comme une façon de résister, tantôt comme une façon d'attaquer. L'interaction est placée sous le signe de la sensation dans la mesure où elle semble se manifester comme une interaction entre des substances.

Selon Deleuze le processus d'interaction que la sensation déclenche est marqué par le principe de réversibilité: « à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre ». Pour Stein, le mode d'approche qui permet de saisir un rythme extérieur – « the intensity of anybody's existence » – est également un processus conditionné par le principe de réversibilité. « Listening was talking and talking was listening » suggère la mise en place d'un rapport chiasmatique entre deux actes et deux instances, c'est-à-dire l'énonciateur et le public. Le mode de *talking and listening* fait écho à ce que Merleau-Ponty identifie comme le phénomène de

to speak to et *to be spoken to* : « quand je parle à autrui et l'écoute, ce que j'entends vient s'insérer dans les intervalles de ce que je dis, ma parole est recoupée latéralement par celle d'autrui, je m'entends en lui et il parle en moi, c'est ici la même chose *to speak to* et *to be spoken to* ». ⁵⁹ Le texte steinien est donc un espace où l'intérieur se confronte avec l'autrui en tant qu'extériorité et se charge ainsi de rapports d'intensité, d'une *logique de la sensation* qui porte la trace de la conversion de l'extérieur en intérieur et à son tour devient une surface d'extériorisation.

Stein précise à propos de la période des premiers portraits :

There was the period of *The Making of Americans* portraiture, when by listening and talking I conceived at every moment the existence of some one, and I put down each moment that I had the existence of that one inside in me until I had completely emptied myself of this that I had as a portrait of that one (*PR*, 307).

La possibilité d'une approche du rythme par la logique de la sensation est renforcée par la manière dont Pierre Sauvanet pense la manifestation et la perception du rythme:

À la limite, il n'y pas d'autre manière d'appréhender un rythme que de le laisser résonner en le « faisant vivre » en soi. Il faut donc situer le rythme dans la sensibilité d'un corps-propre – et non d'un corps-objet -, qui fait sien un rythme extérieur ou intérieur, par un type d'action correspondant à une suite de sensations. Le rythme formule une demande d'intériorisation (l'objet tend vers le sujet) : il n'y pas de rythme sans « rejeu » (le sujet tend vers l'objet). À des degrés divers, la perception du rythme est donc toujours une reproduction du rythme, et la reproduction du rythme une appropriation par le rythme ⁶⁰.

On retrouve le même principe de réversibilité par lequel le sujet tend vers l'objet et l'objet vers le sujet, et les deux se dissolvent dans les processus d'intériorisation et d'extériorisation. Le rythme se situe, selon Sauvanet, « dans la sensibilité d'un corps-propre », et la perception du rythme, synonyme ici de l'appropriation du rythme, se fait par « un type d'action correspondant à une suite de *sensations* (nous soulignons) » ⁶¹.

⁵⁹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1992, p. 196.

⁶⁰ Rythme et raison, p. 130-131.

⁶¹ *Ibid.*

Dans ces conditions, nous pensons le texte steinien comme un corps-propre qui est chargé de vitalité, c'est-à-dire d'intensités et en tant que tel, il se déploie à plusieurs niveaux.

E. LES FIGURES DE LA DYNAMIQUE IDENTITAIRE STEINIENNE

À la lumière de la catégorisation proposée par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Le pli*, la loi et le désir pourront être lus comme des forces à l'œuvre dans la création d'une matière que nous identifierons ici comme la matière textuelle. L'élaboration de la distinction des forces que réalise Deleuze s'inscrit dans la problématique de la confrontation de l'intérieur avec l'extérieur. Selon lui « c'est toujours un milieu extérieur qui pénètre le corps »⁶². C'est dans ces conditions que Deleuze pense la formation de la matière, notion qui couvre chez lui aussi bien les matières organiques, les corps, que les matières inorganiques, une différenciation qui permet néanmoins l'existence de la matière organique dans l'inorganique et vice-versa⁶³.

L'organique et l'inorganique en tant que mode de saisie des rapports entre les forces semblent convenir à l'étude de la matière textuelle de Stein dans la mesure où nous considérons que cette écriture, par les différents modes d'interrogations de l'identité, se situe entre ces deux pôles. En effet, les recherches textuelles de Stein pourront être lues comme l'expression de deux tendances : d'une part, le désir de l'Un comme quête d'une unité organique ou ce que Stein nomme « the whole being » (*MoA*, 397)⁶⁴, et d'autre part l'ouverture à la multiplicité dont les éléments constituants visent à rompre l'unité

⁶² Gilles Deleuze, *Le pli*, Ed. Minuit, Paris, p. 13.

⁶³ Deleuze précise qu'il s'agit de « la même matière, mais ce ne sont pas les mêmes forces actives qui s'exercent sur elle »⁶³. Le champ d'étude de sa pensée est la matière baroque, une matière qui porte dans ses plis la trace des forces actives à l'œuvre dans la formation de toute matière, qu'il s'agisse du corps humain ou l'objet d'art. Cette pensée métaphorique donne lieu à une théorie de l'art qui va à l'encontre d'une lecture diachronique de l'histoire de l'art et propose plutôt une perspective synchronique par laquelle Deleuze charge le baroque d'une fonction paradigmatique. Le baroque ne désigne plus une période de l'histoire de l'art mais devient une qualité et un mode de fonctionnement dont certaines œuvres sont chargées, notamment l'œuvre picturale de Paul Klee.

⁶⁴ L'expression de « whole being » est une variation de « whole one », expression récurrente dans *The Making of Americans*. Nous considérons les deux comme étant les pôles vers lesquels le mouvement textuel est orienté avec l'intensité d'une obsession : « This one then is and was and will be a whole one, always in this one's beginning, in this one's middle living, in this one's ending, always this one was a whole one, the same kind of whole one from the being a baby to the being a dying and dead one. Always this one is a whole one and this is now some description of this one » (*MoA*, 384).

organique. Par là, le multiple cristallise la possibilité d'une autre organisation et action des forces, qui, par l'éclatement des chemins menant à l'unité organique, produit l'inorganique, susceptible de flirter avec le machinique.

L'Un et le multiple représentent les paradigmes classiques des interrogations sur l'identité. Dans son article, « Au-delà de l'identité », Rogers Brubaker reformule ces interrogations sempiternelles de la manière suivante : « Si l'identité est partout, elle l'est nulle part. Si elle est fluide, comment expliquer la manière dont les autocompréhensions peuvent se durcir, se solidifier, se cristalliser [...]. Si elle est multiple, comment expliquer la terrible singularité qui est si souvent recherchée – et parfois obtenue – par les politiciens qui essaient de transformer de simples catégories en groupes unitaires et exclusifs ? »⁶⁵.

On retrouve chez Stein les mêmes types d'interrogations thématiques explicitement dans *The Making of Americans* par la recherche des catégories, des « groupes unitaires » formés autour d'une même essence et qui seraient en mesure de devenir des catégories d'analyse des rapports humains.

La conception de l'individu comme une unité entière – « whole one » – traverse le récit de *MoA* à la manière d'un point de référence par rapport auquel la voix narrative évalue les individus : même si elle est amenée sans cesse à constater que l'individu en tant qu'unité ne peut être qu'un état futile, cette voix persiste dans la recherche de la manière dont cette unité se manifeste. Ainsi, le texte se donne à lire comme la poursuite de l'Un en tant qu'unité organique, plus précisément, le désir de démontrer que l'Un (one) n'est véritablement identique à soi-même que dans cette poursuite de l'unité. L'on

⁶⁵ Rogers Brubaker, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 139, 2001, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_03355322_2001_num_139_1_3508.

pourrait se demander si la recherche de l'essence profonde ne correspond pas au désir d'une unité qui serait en mesure d'englober tous les individus qui ont vécu, qui vivent et qui vivront et devenir une figure totalisante qui serait à la fois l'éloge de l'identique et du différent, de l'Un et du multiple ? Dans le contexte de cette recherche, on peut néanmoins constater que les figures de l'Un varient. L'Un absolu, le grand corps humain composé des petits corps correspondrait à un organisme gigantesque dont le livre pourrait être une illustration. Cette identité collective serait donc l'humanité en tant qu'unité dotée de vitalité et dépourvue de temporalité puisqu'il s'agit d'établir une unité, de déterminer l'identique comme une constance en dehors du temps, le passé, le présent et le futur sont en effet, susceptibles de se superposer, de se plier et se replier l'un sur l'autre le long de cette surface profonde qui relie tous les hommes entre eux. La matière textuelle chargée de cette action se produit comme diagramme ou image de mouvement, l'image du pli. Dans cette perspective, les différentes opérations que la répétition conditionne pourraient correspondre aux opérations de contraction, de dilatation, de superposition comme type de mouvement spécifique au diagramme du pli et producteurs d'effets visuels et temporels spécifiques.

La recherche commencée dans *The Making of Americans* se poursuit dans l'œuvre de Stein et nous constatons que les figures de l'Un hantent les textes soit en tant qu'identité collective – thématifiée dans *Brewsie and Willie* par exemple, soit en tant que possibilité de rapport organique entre deux individus illustrée par l'histoire de Melanctha Herbert et Jeff Campbell, ou encore en tant qu'identité individuelle incarnée par un mouvement spécifique, l'objet des nombreux portraits. Les textes *Lifting Belly*, *Ida*, *Dr. Faustus Lights the Light*, *The World is Round*, *Stanzas in Meditation* seront également étudiés à la

lumière de leur rapport à l'Un en tant que figure de l'union utopique de deux personnages ou d'un personnage avec soi-même, ou encore, comme possibilité de rapport organique d'une source énonciatrice – d'un sujet percevant – à l'objet de sa perception.

Si l'Un est la figure qui, prise dans le mouvement du pli comme cadre d'interaction, est en mesure de révéler une direction organique du texte steinien, le multiple, comme nous l'avons indiqué, fait émerger la ligne de fuite qui charge la matière textuelle d'un aspect inorganique comme qualité du mouvement.⁶⁶ Les textes qu'on qualifierait davantage d'inorganiques seraient donc ceux qui aussi bien sur le plan diégétique que métatextuel affirment et réaffirment l'inévitabilité de la multiplicité. *Stanzas in Meditation* est un texte emblématique d'une telle entreprise.

Toutefois, nous ne pensons pas l'Un et le multiple selon une opposition schématique. Comme nous l'avons indiqué, l'organique et l'inorganique coexistent. L'étude se propose plutôt de saisir les degrés d'intensités de l'une et de l'autre dans le cadre des mêmes textes. L'Un et le multiple seront placés dans ce contexte en tant que deux directions de la même matière, plus précisément en tant que deux aspects du rythme steinien.

En effet, comme Deleuze le met en évidence en relisant Henri Bergson, il est possible de penser la multiplicité au-delà des rapports d'opposition, à condition qu'on utilise la notion comme un substantif :

C'est que, tant que nous employons l'adjectif multiple, nous ne faisons que penser un prédicat que nous mettons nécessairement en relation d'opposition et de complémentarité avec le prédicat UN : l'un et le multiple, la chose est une ou multiple, et même elle est une et multiple. Au contraire, quand nous employons le substantif multiplicité, nous indiquons déjà par là que nous avons dépassé l'opposition des prédicats un-multiple, que nous

⁶⁶ La monade de Leibniz, nom emprunté aux néoplatoniciens désigne un état de l'Un : « l'unité en tant qu'elle enveloppe une multiplicité, cette multiplicité développant l'Un à la façon d'une « série » » (*Le pli*, 33).

sommes déjà installés sur un tout autre terrain, et sur ce terrain nous sommes nécessairement amenés à distinguer des types de multiplicités. En d'autres termes, la notion même de multiplicité prise comme substantif implique un déplacement de toute la pensée : à l'opposition dialectique de l'un et du multiple, on substitue la différence typologique entre des multiplicités⁶⁷.

Il y a donc bien deux types de multiplicité : l'une est appelée multiplicité de juxtaposition, multiplicité numérique, multiplicité distincte, multiplicité actuelle, multiplicité matérielle, et elle a pour prédicats, nous le verrons : l'un et le multiple à la fois. L'autre : multiplicité de pénétration, multiplicité qualitative, multiplicité confuse, multiplicité virtuelle, multiplicité organisée, et elle refuse aussi bien le prédicat de l'un que celui du même.⁶⁸

Dans ces conditions l'Un est à considérer comme un type de multiplicité qui admet l'Un comme partie intégrante de la multiplicité, c'est-à-dire comme mode d'organisation des éléments, cette fois-ci non pas dans la phrase, mais dans le contexte d'une grammaire de la matière textuelle steinienne.

Aux figures de l'Un et du multiple comme pôles de la dynamique des rapports à autrui, des rapports à la loi et des rapports à la langue, s'ajoute celle du double, figure présente sur le plan narratif à travers des personnages dédoublés comme c'est le cas dans *Ida* ou *Dr. Faustus Lights the Light*, et métatextuel en tant que dédoublement du texte, mais aussi en tant que condition d'écriture steinienne par le dédoublement de soi que présuppose la démarche « talking and listening ».

La capacité de se détacher de soi-même que l'expression programmatique suggère – « talking and listening » comme *s'écouter parler* – crée un espace où tout est possible dans un jeu d'autoréflexion et de mouvement de réversibilité qui pourraient se déplier et se replier jusqu'à l'infini. Sous le signe du possible et de l'autoréflexion, l'espace textuel se donne à lire comme un espace dédoublé par des miroirs, un intérieur qui se fabrique un extérieur à l'intérieur de soi-même et devient son propre *jumeau* [« Naturally when inside

⁶⁷ Gilles Deleuze,

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=107&groupe=Conf%E9rences&langue=1>

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Ibid.*

is inside it sees outside but it is inside » (*GHA*, 453)], un *autrui* au sein du *même* pour qu'il puisse *se voir* et ainsi, *se donner à voir*, mais aussi, voir et entendre cette autre voix. Par là, le double se donne à lire comme un autre type de multiplicité qui, dans la prolongation de la pensée bergsonienne, marquerait une multiplicité qui se crée par la démultiplication du *même* et permettra de penser la répétition comme opération qui à la fois transgresse l'Un et l'épaissit, l'ouvrant ainsi à l'infini. À cet aspect appartiendrait la structure du chiasme comme constellation de ligne de fuite qui admet l'autre en tant que le double du même, de l'Un, dans un face à face réversible par lequel l'infini en tant qu'effet temporel et spatial est semblable à celui produit par deux miroirs placés face à face.

Le double comme condition du chef-d'œuvre et l'éloge de la réversibilité en tant que mouvement bidirectionnel favorisent davantage la mise en rapport de l'écriture de Stein et de la pensée de Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, et Félix Guattari. Deleuze et Guattari semblent répondre à Stein lorsqu'ils conçoivent la philosophie comme un exercice à deux: « Nous avons écrit l'*Anti-Oedipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde [...]. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés »⁶⁹. Ne plus être soi-même coïncide avec la reconnaissance de l'autrui en soi, ou au moins, la reconnaissance du pouvoir de l'autrui sur soi. Ce pouvoir, Merleau-Ponty l'identifie comme étant la parole, un pouvoir partagé sur lequel repose toute interaction humaine. Merleau-Ponty précise que « la perception d'un véritable *alter-ego* suppose que son discours au moment où nous le comprenons et surtout au moment où il se retranche de nous et menace de

⁶⁹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, p.9.

devenir non-sens, ait le pouvoir de nous refaire à son image et de nous ouvrir à un autre sens »⁷⁰. Aussi bien chez Deleuze que chez Merleau-Ponty, cette ouverture s'installe sous le mode de la multiplicité : dans la perspective de Merleau-Ponty, l'autrui, par son corps, se glisse dans le champ du même et le multiplie de dedans⁷¹. De même, chez les deux auteurs de *Mille plateaux*, le processus d'échange qui s'établit ainsi, repose sur le principe de réversibilité, ce que Merleau-Ponty nomme transformation⁷², Deleuze et Guattari le saisissent avec le concept de devenir. Il y a réversibilité dans la mesure où il y a « empiètement de moi sur autrui et d'autrui sur moi »⁷³ selon Merleau-Ponty, tandis que chez Deleuze et Guattari le devenir est une dynamique bidirectionnelle qui engage l'orchidée dans un devenir-guêpe et la guêpe dans un devenir-orchidée⁷⁴. Deleuze et Guattari élaborent ainsi une pensée qui implique la décentralisation du sujet, plus précisément la décentralisation de la notion d'identité. Ainsi, comme le précise Deleuze et Guattari, « l'individualité n'est donc jamais une unité durable ou permanente à la façon d'un moi, elle est toujours une multiplicité de fusions en métamorphose continue; c'est un continuum d'intensités en *devenir*: devenir animal de l'homme, devenir molécules de l'animal, devenir particules des molécules, jusqu'au devenir imperceptible qui laisse apparaître la rhizosphère générale » (*MP*, 305). Le processus d'individuation comme devenir constitue le texte steinien en tant que dynamique entre les figures de l'Un, du double et du multiple : le sujet est en devenir et dans ce mouvement il se laisse traverser

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 199.

⁷¹ *Ibid.*, p. 192.

⁷² Merleau-Ponty : « [...] ceci suppose une transformation de moi-même et d'autrui aussi bien », *La prose du monde*, p. 198.

⁷³ *Ibid.*, p. 185.

⁷⁴ *Mille plateaux*, p. 17: « [...] plus du tout imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin ».

par des rencontres qui le confrontent à chaque fois à la découverte d'un nouveau mode d'être-au-monde, un état à saisir donc à travers des vitesses et des lignes qui déterminent la nature et l'intensité du mouvement. Dans ces conditions Gertrude Stein pense l'identité en même temps qu'il se pense lui-même dans l'interaction de l'intérieur et de l'extérieur, et se révèle dans le rythme ainsi créé.

F. LA DESCRIPTION COMME MÉTHODE STEINIENNE

Gertrude Stein soutient que la disponibilité et cette capacité de rendre compte des rapports chiasmiques entre l'intérieur et l'extérieur deviennent les caractéristiques par lesquelles l'écriture en tant que telle peut s'affirmer: « The more a novel is a novel the more a play is a play the more writing is a writing the more no outside is outside outside is inside inside is inside » (N, 346). Ici, Stein se focalise sur le processus d'intériorisation et définit l'écriture comme dépendante de celui-ci. L'écriture est ainsi située à la croisée de ces deux directions, tout en se réalisant sur le fil de la tension entre la possibilité d'une intériorisation complète et l'impossibilité de sa réalisation. Comme elle le souligne dans le cadre de la même conférence, l'extérieur est d'emblée partie intégrante d'une intériorité comme l'altérité est constituante de l'identité: « the outside is so part of some inside that even a description of the outside cannot completely relieve the outside of the inside » (N, 347). Stein suggère ici que la description est la méthode qu'elle utilise pour tenter de saisir l'interaction du dedans et du dehors. *An Acquaintance With Description* (1926) thématise la description comme méthode d'écriture, mais aussi comme élément métatextuel qui à plusieurs reprises relance le texte. Pour Stein, elle est synonyme de simplicité, de sensibilité et de mouvement : « Simply a description and sensibly a

description and around and a description » (AD, 534). Ce texte de conférence, comme son titre l'annonce, vise à nous « faire faire connaissance avec la description ». Toutefois, comme c'est aussi le cas avec le texte programmatique de *How to Write*, le texte ne permet pas de fixer une définition de la méthode : la description en tant qu'instrument de représentation est tournée en dérision, et, en même temps, elle est l'objet d'une renaissance et d'une nouvelle définition qui la saisit du point de vue d'une multiplicité de pratiques. Dans ces conditions, si l'on considère par exemple la façon dont la description se confond avec l'acte de raconter (to tell) dans *The Making of Americans*, en tant que modalité de rapport d'un sujet et d'un objet, d'un intérieur et d'un extérieur, elle rappelle les principes de fonctionnement d'une conversation.

Quoi qu'il en soit, la pratique de la description peut se heurter aux exigences des lecteurs. Stein semble justement se moquer de l'idée de faire plaisir aux lecteurs avec une description dont l'objet est concret et identifiable: « Pleasing them with the description of a pear tree. Pleasing them with the description of a pear tree pleasing them with a description of a pear tree. And pleasing them by having it not made so much as much differently » (AD, 535). La répétition suggère que la description traditionnelle qui vise à rendre la réalité d'une chose⁷⁵ est chargée de produire de la réalité différemment. Le plaisir est néanmoins assuré tant que cette différence n'est pas très marquée : « having it not made so much as much differently ». La construction adverbiale « as much differently » évoque la capacité de l'auteur de réaliser une description qui soit en mesure de surpasser la description qui produit du plaisir de manière conforme. Il est possible de prolonger l'idée de Stein en la paraphrasant : having it made not as much differently as it

⁷⁵ « Dans une œuvre littéraire, passage qui évoque la réalité, à un moment déterminé du temps », *Le Grand Robert*.

would be possible / as I could have done. Or, le texte *AD* vise justement à nous apprendre comment une description se veut différente dans sa manière de redéfinir la relation objet/sujet. Le programme de recherche est annoncé au début du texte :

Description having succeeded deciding, studying description so that there is describing until it has been adjoined and is in a description. Studies in description until in attracting which is a building has been described as an in case of planting. And so studying in description not only but also is not finishing but understood as describing.

A description refusing to turn away a description (*AD*, 530).

What is the difference between not what is the difference between. What is the difference between not what is the difference between. An acquaintance with description or what is the difference between not what is the difference between not an acquaintance in description (*AD*, 531-532).

Le texte se donne à lire comme une suite d'études d'échantillons de description, une méthode d'approche de l'extérieur qui ne connaît plus la hiérarchie : tout peut devenir objet de description, aussi bien un couple marié qu'un oiseau, un processus de mémoire, une couleur, ou même des noix de cajou (hazel nuts). On note deux opérations qui sont indiquées comme des directions possibles de la description : « to adjoin » (adjoindre) et « to attract » (attirer). L'idée d'établir des relations entre la description et l'objet de la description s'impose en tant que processus ; une dynamique dans le temps – comme la présence de l'adverbe de temps l'indique « until » – qui se réalise indépendamment des éléments à mettre en relation. Le processus est doté d'un pouvoir d'attraction – la description attire l'extérieur pour le saisir de l'intérieur (in description).

Faire connaissance avec la description ne vise pas pour autant une fin autre que la description elle-même, l'objectif principal étant d'établir et de rendre visible des rapports de connexion indépendants du résultat final. La description steinienne est une opération qui interroge la perception, et ainsi, les modalités de rapport entre un sujet percevant et l'objet perçu. Dans ce contexte, la différence acquiert le statut de principe de perception et c'est à travers sa thématization que l'une des multiples modalités d'interrogation se

manifeste : « What is the difference between not what is the difference between. What is the difference between not what is the difference between. » Les nombreuses oscillations entre affirmations et négations se donnent à lire comme une manière de maintenir l'interrogation comme principe de perception sans la faire basculer dans l'affirmation ou dans la négation, ce qui impliquerait la clôture de l'entreprise de recherche. Les extraits suivants sont marqués par cette position d'instabilité :

There is no difference between what between and at a distance as there is no difference between what between what and at a distance no difference between between and at a distance there is no difference between what between between and at a distance. Next. There is no difference between between and and between at a distance there is no difference between at a distance between and what between there is no difference between what between and at a distance. Next. There is no difference between where and where it is just before never before never between never before never at a distance before, leaving before at a distance between there is no difference between having decide upon thirty, thirty what and having decided upon using both using both now, using both habitually. That makes it difficult that it is not seen from there (*AD*, 540).

After a little while there is a difference between rain and wind. After a little while there is a difference between wind rain and wind rain and paper and between rain wind and paper and there is after a while there is a difference between rain wind and paper. Thank you very much as much as very much thank you very much there is a difference after a while there is a difference between rain wind and paper thank you very much there is a difference between rain wind and paper thank you very much thank you as much (*AD*, 552).

There is always some difference between nine o'clock and eight o'clock (*AD*, 548).

There is a difference between whether and leather there is more happening when no one needs to next a need it for pansies (*AD*, 535).

The difference between a small pair and that colour and outside.

La notion de différence est omniprésente dans l'œuvre de Stein, et si on la situe dans le contexte de la pensée de Deleuze et du mode d'écriture et de perception que la description steinienne signifie, elle peut être considérée comme la mesure par rapport à laquelle les intensités de mouvement s'évaluent. À première vue, les nombreux constats de différences entre deux éléments confirment que l'essence d'une chose est toujours à saisir par rapport à une autre chose, le Moi par rapport à autrui, l'intérieur par rapport à l'extérieur.

L'œuvre de Gertrude Stein semble osciller entre ces deux perspectives : d'une part, on peut distinguer des rythmes qui affirment la possibilité d'une relation organique entre l'intérieur et l'extérieur que le rapport chiasmatique, bidirectionnel du programme « talking and listening » implique. D'autre part, on note la présence des rythmes textuels qui, par leur discontinuité, remettent en question le rapport organique entre l'intérieur et l'extérieur. La fluidité organique cède la place à la fragmentation machinique, et cela même dans le cadre du même texte, entraînant des phénomènes de bégaiement rythmique qui frôlent les limites de l'arythmique.

La mise en rapport des différents textes steiniens de différentes époques suggère qu'au-delà d'un progrès linéaire des changements dans la conception d'identité, il est possible de tracer des lignes de correspondance entre les textes qui permettront ainsi, de rendre compte d'une identité textuelle steinienne, certes hétérogène, mais d'une vitalité spécifique inscrite dans sa propre spatialité et temporalité.

I. L'OBSESSION DE L'UN

1.1 LA FAMILLE OU L'ENTRE-DEUX DE L'UN

The Making of Americans thématise la confrontation de l'intérieur à l'extérieur et l'aborde comme l'étude de l'être – *being* – du point de vue des processus de constitution d'une expérience de soi à l'intérieur de soi – « the individual feeling »⁷⁶, plus précisément comme expérience de l'Un, qu'il s'agisse d'une expérience individuelle ou collective. L'interaction entre l'intérieur et l'extérieur sur laquelle ces processus se fondent est saisie par un schéma de rapport de pouvoirs qui permet de classer les individus dans deux catégories : « There are then always two kinds in all who are or were or ever will have in them human being, there are then always to my thinking in all of them the two kinds of them the dependent independent, the independent dependent : the first have resisting as the fighting power in them, the second have attacking as their natural way of fighting » (*MoA*, 192). Ces catégories constituent un paradigme de perception des rapports entre les individus, mais également des comportements des groupes que ces individus constituent. En effet, la voix narrative de *The Making of Americans* en tant qu'anthropologue amatrice s'intéresse également aux modes d'être des groupes que l'existence bourgeoise sculpte et maintient, notamment la famille.

La voix narrative de *MoA* déclare dès le début qu'elle est intéressée par la façon de vivre de la classe moyenne. Les familles Hershland et Dehning liées entre elles par le biais de mariage, sont présentées comme des exemples de l'existence qu'elle qualifie de « middle class ». La double histoire du progrès familial (le sous-titre de l'œuvre étant « Being a History of a Family's Progress ») se développe dans le contexte large déterminé par l'éducation américaine (« American teaching ») dont les principes sont abordés au

⁷⁶ « As I was saying men and women have many of them in them their individual feeling – their way of feeling it in them about themselves to themselves inside them about the ways of being they have in them » (*MoA*, 156).

début du récit et semblent partagés par la voix narrative qui se positionne comme appartenant à la même communauté de la classe moyenne :

You see, it is just an ordinary middle class tradition we must use to understand this family's progress. There must be no aspiring thoughts inside us, there must be a feeling always in us of being in a kind of way in business always honest, there must be in a kind of ordinary way always there inside us the sense of decent enough ways of living for us. Yes I am strong to declare that I have it, here in the heart of this high, aspiring, excitement loving people who despise it, - I throw myself open to the public, - I take a simple interest in the ordinary kind of families, histories, I believe in simple middle class monotonous tradition, in a way in honest enough business methods (*MoA*, 34).

L'extrait se donne à lire comme l'expression du credo du narrateur qui dans une formulation confuse fournit une clé pour la compréhension de son histoire et semble se justifier devant un lecteur imaginaire susceptible de la juger pour l'intérêt qu'elle porte à la vie ordinaire des familles appartenant à la classe moyenne, une vie traditionnelle qu'elle-même qualifie de « monotonous ». Cette tradition implique la notion de méthode – « honest enough business methods » – qui désigne une connaissance des codes d'un comportement social fondé sur les valeurs d'honnêteté et de décence.

La communauté qui assure la continuité de ces valeurs se définit par une intériorité commune, un sentiment: « there must be a feeling always in us of being in a kind of way in business always honest, there must be in a kind of ordinary way always there inside us the sense of decent enough ways of living for us ».

L'existence intérieure en tant que telle est la préoccupation primordiale de l'entreprise de *MoA* dans la mesure où la recherche vise à déterminer les variations avec lesquelles le rapport à l'extérieur est vécu au niveau d'un « être » (being) collectif ou individuel. En fonction des personnages, l'existence sociale est traitée soit comme déterminante dans la construction de l'identité, soit comme secondaire, voire même négligeable. Les différences se mesurent en terme d'intensités et de proportions : « Each

one as I was saying, having a kind of being in them has that being in them in different intensities, proportions, they have in them too most of them different kinds of beings mixed up in them [...] » (*MoA*, 366).

Selon Clive Bush, le narrateur de *MoA* raconte à partir d'une position à double direction dans la mesure où elle se positionne à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. L'argument de Clive Bush est avant tout biographique, plus précisément géographique puisqu'il s'agit de placer l'écriture dans le contexte des conditions de vie de Stein, déterminées par son exil en Europe. Ainsi, le rapport à l'objet d'écriture – la vie américaine – est conditionné par le détachement que cette distance implique. La position d'extériorité se réfère donc à la position d'immigré américain en Europe.

En ce qui concerne la position d'intériorité, elle semble correspondre à la connaissance que l'énonciateur possède de son objet, la mémoire de l'objet. La stratégie narrative pourrait être qualifiée comme stratégie de l'entre-deux dont les éléments sont nommés en termes de mouvement : le mouvement tourné vers l'intérieur et le mouvement tourné vers l'extérieur.

[...] there is an autobiographical voice at work inwardly mediating the objects of its perception. The objects of that perception are American life as the climax of Western civilization originating, in the nineteenth century conviction at least, in classical times [...]. The inner movement of the eyes engaged home, America, the claims of personal life, the repetitive neuroses of family living, « society », and the dignification of « necessity » as moral truth. The outer movement of the eyes meant rejection of home, the objectification of personal existence, Europe, the attempt to break loose from family psychology, to free time from the contentless nature of « society », and to assert that freedom begins once the boundaries of necessity have been passed or overcome. The technique of *The Making of Americans* is carefully designed to investigate both the principles and the content of the process between the interior and exterior visions⁷⁷.

⁷⁷Clive Bush, « Toward the Outside : The Quest for Discontinuity in Gertrude Stein's *The Making of Americans : Being a History of a Family's Progress* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 24, N°1, Gertrude Stein Issue, Spring, 1978, p. 27-56.

Clive Bush propose d'identifier les signes de ces deux mouvements dans le cadre du récit des rapports possibles à la société. D'une part, il s'agit de la possibilité de la continuité – d'un rapport organique avec la nécessité, plus précisément avec les lois qui sont vécues comme nécessités à cause de l'incorporation à laquelle se réfère la voix narrative lorsqu'elle affirme qu'elle possède la vie américaine («Yes I am strong to declare that I have it»). Posséder la vie américaine signifie de vivre ou d'exister – being – selon les lois dont dépend la société américaine d'une manière aussi conforme que l'individu fait. Un avec ces lois dans la mesure où il les a appropriées ou plutôt, les a absorbées. D'autre part, il est question de la recherche de la rupture, d'une discontinuité qui serait en mesure d'assurer la possibilité de la liberté à travers la transgression des nécessités. Comme Clive Bush le suggère, ces deux tendances caractérisent non seulement le rapport de la source énonciative à l'objet de l'énonciation, mais aussi le rapport des personnages aux nécessités dictées par la société. L'investigation de *MoA* porte donc, à plusieurs niveaux, sur les principes et le contenu du processus d'interaction entre l'œil tourné à l'intérieur et l'œil tourné vers l'extérieur.

L'étude de Clive Bush se focalise sur le rapport de la voix narrative à son objet et il justifie sa perspective de la double position en identifiant les différentes tonalités entre lesquelles la voix narrative oscille. Il souligne : « The movement goes between inner and outer perception, between nostalgia and hatred, ironic approach and obsessive criticism, chilly analysis and praise of courage, face to face with invisible neurosis, between pride and despair »⁷⁸. En effet, les variations de tonalités et de modalités d'approche de la vie américaine chargent la voix narrative de la fragilité d'un échafaudage en danger d'écroulement d'autant plus qu'elle est constamment engagée à contredire ce qu'elle

⁷⁸ « Toward the Outside », p. 33.

vient juste d'affirmer. Nous assistons ainsi à une recherche identitaire de la voix narrative qui vise à acquérir un statut par rapport au monde américain et une connaissance de la nature profonde des hommes.

The Making of Americans se donne à lire comme un texte en chantier, un *work in progress* qui vise à documenter les processus à l'œuvre dans le maintien de la machine de production textuelle. Par là, il est un récit qui se fabrique au fur et à mesure que les « Américains » de Stein, ou plutôt l'américanité selon Stein se fabrique. La fabrique est donc marquée par les oscillations de la voix narrative et afin d'approfondir la nature des mouvements qui déterminent les oscillations sur le plan narratif, nous proposons de considérer la nostalgie comme l'un des pôles d'intensité par rapport auquel les formes narratives se construisent.

La différenciation que propose Clive Bush du mouvement interne et du mouvement externe en tant qu'orientation de la perception se fonde d'ailleurs sur l'identification de la relation des mouvements par rapport à un « foyer » / « home ». Ainsi, le mouvement interne marque une perception orientée par le désir d'appartenir à la communauté américaine. La voix narrative influencée par ce désir adhère à une conception nationaliste de l'identité collective par la valorisation de la nécessité comme valeur. Dans ce contexte cette notion désigne l'incarnation du pouvoir extérieur qui détermine les comportements individuels et établit des normes de vie. L'expression « inner movement » présuppose une intériorité à laquelle la voix narrative adhère par l'utilisation de la première personne du pluriel. En tant qu'espace, cette intériorité collective est conditionnée par le partage du même sentiment. L'inévitabilité de ce sentiment est soulignée par l'emploi de la modale « must » dans l'affirmation suivante :

« There must be a feeling always in us ». Si « nous » il y a, si communauté il y a, elle est donc dotée d'une intériorité propre. Toutefois, il s'agit d'un « nous » qui est médiatisé par l'introduction d'un objet d'étude – la famille ou l'existence au sein de la famille (« family being ») – qui pourrait être considéré comme le produit et en même temps partie intégrante d'une communauté plus large que représente la vie américaine telle qu'elle est vécue par la classe moyenne américaine (« the middle class existence »). Les familles étudiées s'inscrivent dans la réalité d'un être collectif auquel la voix narrative affirme appartenir, toutefois, le processus de description dans lequel elle s'engage implique une distanciation marquée par l'utilisation de la troisième personne du pluriel. Par ce détachement, la voix narrative participe à la solidification de l'espace intérieur que la famille est en mesure de construire et maintenir au sein d'un être collectif, lui-même identifiable en tant qu'intériorité.

La famille devient donc l'échelle à laquelle la possibilité d'une communauté basée sur des convictions et valeurs communes est étudiée. Par là, les descriptions des faits en tant que récits témoignent de ce mouvement interne qui affirme la possibilité d'un tel « nous », la possibilité de la famille en tant qu'intériorité, unité centrale qui détermine l'organisation des rôles et des rapports de pouvoir. À leurs tours, ceux-ci s'organisent autour d'une autre figure autoritaire, celle de l'organe de l'État, fiction qui néanmoins s'actualise dans les normes de comportements sociaux, c'est-à-dire les nécessités.

À l'échelle de la famille Hershland l'espace intérieur est déterminé par le partage du sentiment « half and half feeling », une condition d'entre-deux. La notion de la famille en tant que « réalité transcendante à ses membres, un personnage transparent doté d'une

vie et d'un esprit commun et d'une vision particulière du monde »⁷⁹. Dans ce contexte, la nostalgie comme rapport de continuité avec le passé est susceptible de s'affirmer dans l'insistance performative sur l'existence d'un « family being » qui serait propre à la famille Hershland et par laquelle elle pourrait se manifester comme une figure de l'Un, dotée d'une vitalité propre.

Du point de vue spatial, les Hershland sont positionnés entre deux mondes, deux espaces sociaux qui se définissent en termes de catégories sociales classiques qui opposent les riches et les pauvres. Dans une société capitaliste qui a tendance à marginaliser les pauvres, cette famille riche se retrouve elle-même dans une position marginale, c'est-à-dire une position de minorité dans le contexte d'une majorité pauvre. De plus, il s'agit également d'un espace qui se situe entre la ville et la campagne.

In that part of Gossols where no other richer people were living there was a stragglng population, half as if it were in the country that they were living, half with a kind of city feeling. The Herslands had all of them inside them this half and half feeling. With the father it was not a half and half feeling. His country life was just a place to him for resting, sleeping, eating, thinking. His wife had her half and half feeling. Here there was all there was to her of real every day living, here there was nothing to her of the kind of living that was natural way of being. It never could come to her that she was not still part of the right well to do city living. To the three children it was a half and half being just as it was for all the people they knew, all those who lived near them, they were all country people a little in their actual living it was a small country town of them, they were city people in their feeling (*MoA*, 92).

Cette position d'entre-deux vécue à plusieurs niveaux est accentuée par la répétition de l'expression « half and half feeling » : une existence qui dans le quotidien relève des rituels de la vie à la campagne, or, ce quotidien est vécu comme une vie citadine conforme aux conventions déterminées par le statut de bourgeois: « well to do city living ».

⁷⁹ Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, déc. 1993, p. 33.

La condition principale de la vie de famille des Hershland est cet emplacement géographique. La voix narrative insiste à plusieurs reprises sur la mise en évidence de la place centrale qu'occupe la demeure de la famille dans cette partie de Gossols où il n'y a pas d'autre famille riche. Leur position est une position privilégiée et s'impose comme position de souveraineté dans la mesure où ils emploient des personnes issues de ce milieu et ils instaurent ainsi un rapport de dépendance.

Les observations de Michel Foucault sur les espaces clos de la société occidentale se focalisent sur les collèges, les hôpitaux, les casernes, les couvents. Toutefois, lorsqu'il revient sur la question des rapports entre le pouvoir et l'espace, il précise que l'organisation de la ville en soi témoigne de la manière dont le pouvoir investit et détermine la conception de la ville. À l'occasion d'un entretien, il souligne qu'au XVIII^e siècle, « on voit apparaître une forme de littérature politique qui s'interroge sur ce que doit être l'ordre d'une société, ce que doit être une ville, étant donné les exigences du maintien de l'ordre; étant donné aussi qu'il faut éviter les épidémies, éviter les révoltes, promouvoir une vie familiale convenable et conforme à la morale »⁸⁰. Dans la perspective de Foucault, si l'on considère l'organisation de la ville de Gossols, la répartition des riches et des pauvres témoigne d'une organisation des forces qui vise à écarter les conflits sociaux susceptibles d'émerger à cause du grand écart financier entre les deux catégories. L'installation de la famille Hershland au milieu des pauvres pourrait être considérée comme un acte de résistance à la spatialisation des forces imposée par les autorités, cependant leur choix n'entraîne pas une rupture complète avec les principes de vie bourgeoise. L'espace entre-deux, entre la ville et la campagne, entre la vie citadine bourgeoise déterminée par la consommation luxueuse que pratique par exemple la famille

⁸⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 270.

Dehning⁸¹ et la vie de campagne rustique, déterminera également une existence dont les principes oscillent entre les deux systèmes de valeur. Ainsi, leur rapport à l'environnement pourrait être qualifié d'organique dans la mesure où la famille Hershland s'inscrit dans une continuité sociale : d'une part dans la façon dont elle maintient une fidélité par rapport aux conventions de la vie bourgeoise américaine, et cela malgré la séparation spatiale de leur environnement « naturel », et d'autre part, par la manière dont la famille s'ouvre à l'existence des familles pauvres.

À première vue, l'extrait suivant suggère que l'ouverture à l'entourage des pauvres est plutôt le résultat d'une soumission, c'est-à-dire que les Hershland sont amenés à s'adapter malgré eux et à vivre d'une façon qui n'est pas « naturelle » ni conforme à leur statut. Le point de vue est celui du riche se trouvant au milieu des pauvres et qui a tendance dès le départ à les assimiler à un groupe de gens qui sont à la disposition du souverain riche. Dans cette perspective, ils recréent justement les conditions de vie « naturelles » à l'existence bourgeoise, c'est-à-dire que leur interaction avec l'entourage se fait selon le même schéma de distribution hiérarchique du pouvoir.

They were living, the father and the mother and the three children [...], they were living then the five of them and the servants and governesses and dependents they had with them, in the ten acre place in that part of Gossols where no other rich people were living. Here they lived a life that was not natural way of being for them here they had around them only, for them, poor queer kind of people and these came to be for them all the people they had in their daily living (*MoA*, 89).

Les Hershland vivent entourés d'employés et de « pauvres gens » que la voix narrative qualifie de « queer kind ». Ici l'adjectif « queer » est porteur d'un regard discriminatoire envers les pauvres qui représentent par excellence l'altérité pour un

⁸¹ « The Dehning city house was of this sort. A nervous restlessness of luxury was through it all. Often the father would complain of the unreasoning extravagance to which his family was addicted but these upraidings had not much result for the rebuke came from conviction and not from any habit of his own » (*MoA*, 28).

riche : ils sont étranges dans la mesure où, selon le premier sens que le dictionnaire attribue au mot⁸², ils ne sont pas conformes aux normes de la bourgeoisie. L'anormalité renforce et semble justifier la nature du rapport de soumission que suggère la préposition « for » : « here they had around them only, for them ». Par là, les gens pauvres et bizarres, du point de vue de la famille Hershland, ne sont présents que pour être à leur disposition, employés en tant que servantes ou gouvernantes. D'ailleurs dans la typologie du caractère humain que l'enquêteur du récit établit, le statut de servante (servant being) constitue en soi une façon d'être qui se manifeste comme un trait de caractère :

The nature in every one is always coming out of them from their beginning to their ending repeating always in them, by the repeating always coming out of them (*MoA*, 186).

Servant queerness in all of them who have servant queerness in them comes out of such of them as the kind of nature in them; in each one having servant queerness in them comes out of them by the nature of them, in the way they have always had in them impatient feeling and anxious feeling (*MoA*, 186).

Le statut de servante est abordé par rapport à celui de maîtresse. Cette façon de penser la nature des individus renforce, une fois de plus, l'élaboration d'un champ d'étude qui affirme l'importance de la notion de pouvoir dans la formation des individus. La voix narrative suggère que les deux postures qu'implique le pouvoir peuvent coexister: « Many of them have servant girl nature in them, many of them have servant nature in them, many of them have mistress nature in them, many of them have a mixture in them; there are then all the kinds of women nature among them » (*MoA*, 187).

Toutefois, ce n'est qu'en rapport avec les autres que les postures de dominant ou de dominé se révèlent. C'est ce qu'affirment les lignes suivantes qui présentent Mrs. Hershland comme une figure autoritaire en mesure de surveiller et de déterminer le comportement de ses employés: « Mrs. Hershland had then much important living with

⁸² Dictionnaire Collins, <http://unrra-ip.lexibase.reverso.net/bibliotheque-nomade2.univ-lyon2.fr/Pages/Main.aspx>.

the servants, she never liked any of them to have servant queerness in them, she never liked them to be so young that she needed to train them, she liked them to be older foreign or foreign American women, she liked to be of them and above them » (*MoA*, 187).

Comme l'utilisation du verbe « to train » l'indique, l'extériorité qui détermine ainsi une nature (being) par l'exercice d'un pouvoir de contrôle se manifeste sous la forme de l'éducation. La voix narrative précise que Mrs. Hershland n'aimait pas l'exercice du pouvoir disciplinaire avec les plus jeunes suggérant ainsi qu'il lui était certainement plus facile de dominer les personnes qui d'emblée se trouvaient dans une position d'infériorité par rapport à elle à cause de leur âge et leurs origines étrangères.

En tant que discipline et comme « méthode qui permet le contrôle minutieux des opérations du corps qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité »⁸³, l'éducation s'exerce à plusieurs niveaux. Le récit de Stein révèle ces niveaux progressivement pour ensuite montrer leurs imbrications inévitables : dans le cadre du contexte socio-culturel c'est l'éducation américaine qui détermine les codes de comportements et la nature de l'être social, dans ce cas précis de l'être bourgeois. « The American teaching » représente une référence explicitement affichée notamment dans la construction de l'identité féminine de Julia Dehning ou de Martha Hershland: « Julia Dehning was now just eighteen and she showed in all its vigor, the self-satisfied crude domineering American girlhood that was strong inside her » (*MoA*, 15).

La voix narrative qui formule des louanges de la vie et des valeurs bourgeoises adopte également une position de supériorité qui lui permet de juger l'efficacité de

⁸³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975, p. 139.

l'éducation culturelle américaine. C'est à partir de cette distance qu'elle affirme que le mariage dans le contexte américain est une institution qui dépend toujours de plus de deux personnes. Ce constat devient l'un des moteurs de l'histoire dans la mesure où le mariage de Julia Dehning avec David Hershland se fait par l'intervention de Martha Hershland.

The American teaching is very well for young people or for poor ones or for those who are strong in a sense of living, who have lively a sense of wanting, who have strongly the instinct for mating, but for most of them, the well to do, comfortable men and women, it takes more to make a marriage for them, it takes others who are strong to help them, who have strongly inside them the need that all the world keep on going, who have strongly inside them the sense of the right way of living (*MoA*, 68).

American teaching says it is all loving but all who know many families of women, all who know comfortable well to do men with a regular way of living know that it is all mostly lying [...]. And so there is the right kind of loving of marrying and decent well to do fathers and good mothers are always existing who have a decent loyal feeling of the right kind of loving and they have their children and so they keep on going and we decent respectable well to do comfortable good people are all of them (*MoA*, 69).

On retrouve les adjectifs « decent », « well to do », « loyal », et les expressions « right way of living », « regular way of loving » qui réaffirment l'existence d'un être social idéal déterminé par des codes sociaux traditionnels qui existent et persistent dans la continuité des générations. Une fois de plus, la voix narrative affiche son appartenance au milieu bourgeois, objet de son étude, introduisant ainsi la notion de communauté qui se définit à travers ces valeurs, mais aussi en termes spatiaux. Ceux-ci représentent les piliers de la façon de vivre, plus précisément les paradigmes qui définissent la nature des signes sociaux qui maintiennent l'artificialité de la vie bourgeoise. Il s'agit des signes mondains que Deleuze définit par leur vacuité : « Le signe mondain ne renvoie pas à quelque chose, il en « tient lieu », il prétend valoir pour son sens. Il anticipe l'action

comme la pensée, annule la pensée comme l'action, et se déclare suffisant. D'où son aspect stéréotypé, et sa vacuité ». ⁸⁴

Dans le cadre de l'espace entre-deux que les Hershland investissent et les rapports organiques qu'ils établissent, ces signes sont remis en question dans la mesure où ils sont placés dans un nouveau contexte. Dans cet espace frontalier ces signes deviennent fragiles et sont mis en danger. L'attitude nostalgique avec laquelle la voix narrative approche cette situation est visible dans son effort à maintenir la famille comme une construction sociale qui assure la continuité des valeurs bourgeoises.

Par leur manière de vivre, leur situation frontalière, la famille Hershland se construit une intériorité dotée de sa propre vitalité, une existence familiale dont le rapport avec l'extérieur se construit sur le modèle des valeurs de la société bourgeoise. Les mêmes conditions de vie – le même sentiment déterminant de « half and half feeling » – et le respect des mêmes valeurs crée l'unité familiale, une figure de l'Un qui implique la relation fusionnelle entre les membres de manière à les dissoudre dans la vitalité d'un corps social. Cela se manifeste en tant que tel dans son rapport avec l'extérieur et dans le développement d'une intériorité déterminée par le partage d'un sentiment commun.

Dans son rapport à l'entourage, le comportement de la famille reproduit les schémas de fonctionnement du grand corps social de la société bourgeoise et par là elle peut être considérée comme un organe de ce dernier. Dans cette perspective, la troisième personne du pluriel « they » fait partie de l'intériorité que la voix narrative désigne la première personne du pluriel « we ».

En effet, par l'étude de leur « family being », plus précisément par la description de leur existence, le texte devient l'anatomie de la façon dont ils intériorisent l'extérieur

⁸⁴ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris, [1964], 1983, p. 13.

que représente le modèle de pouvoir bourgeois et donne accès à la façon de vivre bourgeoise américaine du début du vingtième siècle – le « middle class existence ». Il s'agit du modèle hiérarchique qui distribue les rôles selon le schéma du dominant et du dominé et ceci est rendu visible dans leur rapport aux pauvres qui les entourent et par rapport auxquels la famille adopte la position du dominant.

Au fur et à mesure du récit, la voix narrative se focalise davantage sur les différences de vision que chaque membre de la famille se construit et se faisant, la figure de l'Un qu'ils devaient représenter est sans cesse menacée. De la même manière, la communauté que désigne la première personne du pluriel, est une construction ambiguë qui d'une part représente la classe moyenne et souligne l'existence d'un corps social qui se définit par sa fidélité à un système de valeurs; d'autre part, elle devient la voix d'une communauté qui, au contraire, reconnaît son conformisme et aspire à la liberté individuelle comme moyen de s'extraire de la communauté. De ce point de vue, cette voix se fait « un » avec les valeurs dominantes de la société bourgeoise américaine du début du 20ème siècle ; elle se réapproprie l'autorité sur elles. Ainsi, elle s'empare du vide que Charles Bernstein considère comme caractéristique des conventions qui sont par excellence désertées par l'autorité originaire⁸⁵. Stein réactualise les valeurs bourgeoises tout en signalant leur fragilité et leur caractère temporel car, en effet, les conventions existent pour être transgressées, elles sont temporelles plutôt qu'éternelles, précise Charles Bernstein : « Conventions are made to be broken in that they are provisional rather than absolute, temporal rather than eternal »⁸⁶.

⁸⁵ Charles Bernstein, « Comedy and the Poetics of Political Form », dans *The Politics of Poetic Form*, Charles Bernstein Editor, New York, 1990, p. 235-244.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 235.

L'histoire d'Alfred Hershland est considérée comme un exemple d'une façon de vivre contestataire, et le public est invité à la lire comme un mode d'accès à une vie qui se veut exemplaire dans sa liberté d'être singulière :

I say vital singularity is as yet an unknown product with us, we who in our habits, dress-suit cases, clothes and hats and ways of thinking, walking, money, talking, having simple lines in decorating, in ways of reforming, all with metallic clicking like the type-writing which is our only way of thinking, our way of educating, our way of learning, all always the same way of doing, all the way down as far as there is any way down inside us.

[...] yes I say it again now to all of you, all you who have it a little in them to be free inside them. I say it again, we must leave them, we cannot stay where there are none to know it, none who can tell us from the lowest from them who are simply poor or bad because they have no other way to do it. No here there are none who can know it, we must leave ourselves to a poor thing like Alfred Hershland to show it, one who is a little different with it, not with real singularity to be free in it, but it is better with him than to have no one to do it [...] (*MoA*, 47).

L'expression « vital singularity » suggère qu'il s'agit d'une singularité qui se manifesterait dans le mouvement vital, un « being » qui serait en mesure de rompre avec le rythme dicté que l'on pourrait qualifier de monotone si l'on se reporte à l'adjectif que la voix narrative utilise au début du récit pour caractériser l'existence de la classe moyenne (« for middle class is sordid material unillusioned, unaspiring and always monotonous », *MoA*, 34). La notion de singularité est d'ailleurs associée au danger : une manifestation de singularité serait en mesure de mettre en péril les valeurs bourgeoises que le bourgeois s'acharne à respecter pour préserver le respect de l'entourage. La voix narrative le formule ainsi :

To a bourgeois mind that has within it a little of the fervor for diversity, there can be nothing more attractive than a strain of singularity that yet keeps well within the limits of conventional respectability a singularity that is, so to speak, well dressed and well set up [...]. When singularity goes further and so gets to be always stronger, there comes to be in it too much real danger for any middle class woman to follow it farther. Then comes the danger of being mixed by it so that no one just seeing you can know it, and they will take for the lowest, those who are simply poor because they have no other way to do it (*MoA*, 21).

La singularité « bourgeoise » en question est assimilable au signe mondain tel que Deleuze le définit : elle est, en effet, tellement bien enveloppée dans les limites de la respectabilité conventionnelle, qu'elle perd son sens en tant que singularité. La personnification de la notion par l'attribut « well dressed » souligne le caractère artificiel des codes vestimentaires conventionnels dictés par la société et dont le respect empêche la naissance d'une véritable singularité. L'Un en tant que figure d'unité collective s'oppose ainsi à l'Un en tant que figure d'identité – de vitalité – singulière. La vitalité collective, le rythme de cette unité désignée par « we » est associé au rythme monotone de la machine à écrire. L'adjectif « metallic » charge ce rythme d'une sonorité qui évoque la mécanique non-productive d'un geste qui dans d'autres conditions est censé être un geste créatif. Cette monotonie suggère donc une vitalité – une façon d'être – piégée par les valeurs préétablies qui déterminent le mouvement de la pensée et visent à empêcher toute émergence de « vitalité singulière ».

Toutefois, la communauté s'avère être avide d'histoires de transgression telle que l'histoire d'Alfred Hersland car, piégée dans la monotonie des habitudes et la répétition des mêmes façons d'agir (« all always the same way of doing ») ; elle semble se préserver le droit à un désir d'individuation et de transgression. Cette communauté bourgeoise, la « middle class » américaine du début du vingtième siècle est décrite par Stein comme étant, en effet, contradictoire dans sa « vitalité » : selon les points communs identifiés, il s'agit d'une communauté qui se fonde à la fois sur le partage de certaines valeurs et le désir de transgression de ce système de valeurs. Ce dernier s'exprime par une tonalité nostalgique, comme si dans l'acceptation de l'impossibilité de sa réalisation, la voix de ce « nous » se chargeait de la nostalgie d'une identité qu'elle aurait pu avoir.

La même nostalgie détermine la présentation de la vie en famille comme valeur fondatrice de la société. Car, il est en effet possible de penser la famille comme l'unité miniature de la grande machine capitaliste et bourgeoise. Comme nous l'avons souligné, la famille Hershland, souhaite assurer la survie des valeurs – des signes – par lesquelles le « middle class existence » se manifestait. Or, la nouvelle génération témoigne d'une ouverture qui ne vise pas uniquement le rapport fusionnel avec la société en question, mais s'ouvre sur l'hétérogénéité du monde. Cette ouverture est favorisée par l'environnement géographique qui détermine son quotidien.

En tant que sujet, l'existence familiale réapparaît à la fin du récit. Cette fois-ci elle est approchée d'un point de vue plus général, c'est-à-dire qu'il s'agit, à la fin des recherches que la voix narrative a menées dans le cadre de son étude de la nature humaine, de tirer des conclusions. L'existence familiale – « family living » – est inscrite dans une multiplicité qui admet la différence. Le constat du caractère multiple de l'existence familiale – « There are some families » – devient le moteur de plusieurs paragraphes qui s'enchaînent et dont chacun énonce un axiome :

There are some families and this has been some description of some of them. There are some families and there has been a crowd then when all of them have been ones knowing that thing knowing that there are some families of them.

There are some families and some of them are ones going on being something of such a thing being a family of them [...].

There are some families and some of them are being living and some of them have been dead then and some of them are remembering this thing are remembering that some are dead then and that time has been passing very quickly all the time any one has been a dead one [...].

There are some families and some of them do again and again do such a thing do being such a one, do being such a family of them. There are some families and some in such of them are ones having been doing such a thing being such a family of them again and then not again (*MoA*, 913).

Ce que ces axiomes steiniens expriment, c'est avant tout l'existence d'un groupe nommé la famille à laquelle appartiennent toutes les familles. Cependant, le groupe n'est

pas décrit en tant que tel et lorsque l'adjectif « such » est utilisé, il pointe une identité qui demeure obscure (« Do being such a family of them », « some in such of them »). L'exercice de catégorisation ne remplit pas la fonction qu'il est censé remplir, c'est-à-dire de fournir des catégories à travers lesquelles la réalité pourrait être lue. Les catégories de Stein se constituent sur des critères qui eux-mêmes ne semblent pas pertinents pour constituer des catégories dans la mesure où elles produisent des unités qui se chevauchent ou se superposent, voire même se dissolvent les unes dans les autres au point que l'on se demande s'il s'agit finalement d'une seule catégorie dont on établit la liste des caractéristiques, ou bien, ces caractéristiques sont à considérer comme des catégories à part entière.

Dans le cas de la catégorie des familles, le critère par lequel l'unité famille s'affirme en tant que telle est sa capacité à être, à s'affirmer en permanence, encore et encore. Ce critère devient également le principe de composition des paragraphes constitués de phrases organisées autour de l'idée d'être une famille. La nécessité de s'affirmer en tant que telle en permanence s'exprime par les répétitions « being such a family », « being such a one » et renforcée par la présence récurrente de l'adverbe « again ». Ainsi, l'unité syntaxique « there are some families » correspondant à l'affirmation de l'existence du groupe famille, devient une unité dont l'existence textuelle est conditionnée par une dynamique répétitive, de la même manière que l'existence de la famille est conditionnée par la répétition des actes correspondant à des actes performatifs de l'identité :

There are some families and some of them do again and again do such a thing do being such a one, do being such a family of them. There are some families and some in such of them are ones having been doing such a thing being such a family of them again and then not again.

There are some families and any one of them can almost remember having been doing being such a family again. There are families and some in such of them are completely doing having been a daughter and a son in such a family of them. There are families and some of them are being such a one and some in them can be being such ones and some in them do it again do again and again being such ones (*MoA*, 913).

Cette dynamique en tant qu'image en mouvement ou diagramme, suit une ligne rythmique déterminée par la répétition et la variation des éléments suivants : le prédicat « there are some families », le verbe « being », les constructions adjectivales « some in them », « such of them » et la construction adverbiale « do again and again ». Nous pouvons considérer que le prédicat trace la ligne principale, l'axe par rapport auquel la matière textuelle s'épaissit et s'ouvre à la multiplicité, en même temps que la voix narrative vise l'affirmation et la réaffirmation performative de l'existence d'une unité que l'on nomme « famille ». Par épaissement, nous entendons la superposition des phrases dans un mouvement qui évoque celui du pli. Au pli deleuzien, expression du processus de la formation de la matière, pourrait correspondre le texte steinien qui semble proposer de tels rapports entre les unités de la langue – les mots et les phrases – qu'il ne peut plus être question de forme et de contenu, mais de matière et de fonction. Marqué par la dynamique répétitive, cet extrait se donne à lire comme une matière textuelle qui se plie et se déplie pour inscrire ainsi dans le temps la présence de la famille en tant que forme d'unité et manifestation d'une identité collective, figure de l'Un au pluriel. L'expression « being such a one » pourrait être traduite par « étant un tel », c'est-à-dire un tel appartenant au groupe de familles qui se caractérisent par la continuité et la persévérance de leurs existences, ce qui en soi, comme nous l'avons souligné, ne peut pas être considéré comme un trait distinctif car il fait défaut à l'acte de distinction. Néanmoins, si l'on pousse la logique steinienne selon laquelle il y a des familles qui existent dans leur préoccupation de continuer d'être une famille, l'on est amené à penser l'identité comme

une manière de créer et d'occuper une temporalité à soi. Dans le cas de la famille, il s'agit d'une temporalité commune à chaque membre de la famille – un engagement par lequel chaque membre sera le même, fusionné par l'acte d'assurer la continuité de l'existence familiale (« family living »). Cet acte désigne alors la répétition des signactions à travers lesquels la vie de famille se manifestait et par lesquels elle pouvait être reconnaissable en tant que telle. La répétition serait, dans ce cas précis, la condition même de la production de cette identité qui est ainsi fragile, exposée au risque de l'arrêt : « There are some families and some in such of them are ones having been doing such a thing being such a family of them again and then not again ». L'acte de « faire » l'existence, de produire une identité dans le temps, peut donc être rompu brusquement, tout comme la continuité de la vie peut être interrompue soudainement. La vitalité propre à chaque famille est ainsi assimilable à un corps doté de vie à soi, ou plutôt une machine, qui à la manière de la société dans laquelle elle s'inscrit, reproduit les mêmes mécanismes de survie.

Le rythme du mécanisme de la répétition mis en place par la société bourgeoise capitaliste était assimilé au rythme monotone de la machine à écrire, une production ou plutôt une reproduction continuelle de valeurs et de conventions : « all always the same way of doing, all the way down as far as there is any way down inside us ». L'expression « all the way down » qu'utilise la voix narrative suggère que ce mécanisme répétitif de faire toujours la même chose de la même manière est ce qui unit les membres de cette société et détermine leur fonctionnement de leur « intérieur », un « intérieur commun ». En effet, le fonctionnement du groupe en tant que classe sociale, devient le

fonctionnement de l'individu, et dans le cas de *The Making of Americans*, il devient le principe de fonctionnement du texte.

Nous avons identifié ce mouvement comme étant celui du pli, plus précisément du pli deleuzien. Le propre du pli est de se plier et de se déplier, pour à nouveau se plier. Gilles Deleuze précise que le dépli n'est pas le contraire du pli, mais il « suit le pli jusqu'à un autre pli »⁸⁷. Le pli est une façon de la matière de se mouvoir – elle implique des moments de superposition, où le pli d'avant rejoint le pli d'après, et entre les deux ce même qui se répète peut se déplier dans son hétérogénéité tout en répétant la même idée. Si l'on considère l'extrait étudié, on peut constater que les phrases se rencontrent le long du prédicat « there are some families », une affirmation qui sera à chaque fois dépliée, c'est-à-dire ouverte pour donner libre accès aux éléments qui la composent et aux idées que ces éléments comportent. Ici, c'est l'idée de l'existence qui est réaffirmée tout en étant décomposée et recomposée avec d'autres éléments. Le fait qu'il existe des familles est répété avec le verbe « to do », « to be », et la construction adverbiale « again and again ». D'une part nous avons donc l'affirmation « there are some families » et d'autre part, si on la paraphrase, on obtient la phrase : there are some families who continue to be some families by acting as a family. Cette deuxième partie dépie l'idée de l'existence familiale en précisant que la famille est une production – elle doit être *faite* et *refaite* sans cesse, par les mêmes actions. Ainsi, la temporalité de l'existence de la famille est épaissie, le verbe « to be » prolongé et déplié par la forme « -ing ». La présence du verbe « to do » est ambiguë : d'une part il désigne l'action d'être, d'autre part, en tant qu'auxiliaire, il remplit ici la fonction d'insistance : « do being such a family of them ».

⁸⁷ *Le pli*, p.9.

La langue acquiert ainsi un pouvoir d'action lui permettant de postuler la famille comme une unité, un corps doté de sa vitalité propre et qui, comme tout organisme vivant doit assurer sa survie. Le déploiement logique de Stein frôle la tautologie dans la mesure où elle affirme que quelque chose existe par la continuité de son existence. De plus, elle présuppose qu'il y a un sous-groupe dans la catégorie des familles qui se caractérise par cette capacité de continuer à exister. Or, ce trait distinctif semble dérisoire si l'on considère qu'à partir du moment où une famille cesse de continuer à exister, elle n'est plus une famille, donc il ne peut pas y avoir dans la catégorie de la famille une sous-catégorie de familles qui ne soient plus des familles.

Toutefois, par le travail langagier qu'elle engage ici, Stein souligne l'inefficacité du verbe « to be » pour désigner une existence qui s'inscrit dans le temps. Le mouvement du pli par lequel la langue se réorganise, cette nouvelle grammaire présuppose une logique propre qui vise à rendre la langue plus expressive, c'est-à-dire plus adéquate à exprimer une réalité dont la perception se veut, avant tout, temporelle. C'est par ces aspects que ce texte steinien peut prétendre à un statut de diagramme, et dans ce cas précis, il donne à voir le diagramme du pli dont le déploiement suggère l'existence d'une identité collective au sein de la famille, au profit de laquelle les identités individuelles demeurent secondaires, les différences se neutralisent dans la mesure où ce qui compte est l'objectif commun – la famille en tant que réalité durable.

Le principe de recommencement, de la répétition devient le principe d'organisation de plusieurs paragraphes qui par leur caractère répétitif – et selon la logique steinienne qui affirme que la répétition du même conditionne la constitution d'une unité dotée d'identité propre – semble constituer une unité. En effet, on compte

douze paragraphes qui débutent et s'organisent autour du segment « there are some families » (*MOA*, 911-912).

Au début, les premiers paragraphes affirment la diversité possible des familles. Le principe de distinction est justement la capacité de la famille de perdurer dans le temps à travers la longue vie de ses membres : ainsi, il peut y avoir des familles dont chaque membre est encore en vie, ou des familles où les enfants et la mère sont vivants, le père en revanche est décédé : « There are some families and some of them are dead then very many of them are dead then when some other one are having some children and are not having children are not marrying (*MoA*, 911) ». La liste pourrait être encore longue, mais Stein choisit de considérer ces familles plutôt dans ce qu'elles ont en commun, notamment le fait qu'elles existent en tant que telles et continuent d'exister. Ainsi, les derniers paragraphes dont fait partie le passage étudié, se focalisent sur le déploiement de l'idée de la durée que l'existence de ces familles acquiert au fil des années et à travers les actions de ses membres engagés à assurer la survie de la famille.

Par le mouvement du pli, le texte semble reconstituer l'idée de la possibilité de l'existence d'une identité familiale. L'Un qu'une famille est en mesure de constituer, émerge néanmoins au sein d'une multiplicité inévitable : c'est d'ailleurs la confrontation avec cette multiplicité qui semble créer la nécessité d'une famille de s'affirmer en tant que telle à travers la répétition des actes qui construisent son identité. La voix narrative précise un peu plus loin dans la texte : « The way of doing what is done and done in a family living is a way that a family living is needing being one in a way existing » (*MoA*, 922). L'ambiguïté de « one » accentue ces conditions d'affirmation dans la mesure où il signifie l'Un, mais aussi être « Un » parmi les autres qui à leur tour sont Un.

1.2. L'UN PAR LE PLI

Le diagramme du pli se déploie à travers des lignes qui se superposent et qui se provoquent à la manière dont l'Un provoque le multiple et vice-versa. Nous avons identifié comme unité de base de ce mouvement textuel le segment « There are some families » dans la mesure où il fonctionne comme le pli qui relance le mouvement et qui l'accueille pour à nouveau le relancer. Déterminé par un tel rythme, le texte acquiert une textualité qui pourrait être celle d'une étoffe qui se rabat et dont les pliures se rencontrent au même point, ou plutôt, le long de la même ligne. Cette mise en avant de la matérialité du texte suggère qu'ici le diagramme se donne à voir dans sa dimension gestuelle.

Le pli en tant que geste s'exerce par les deux types de force qui, selon la conception deleuzienne, peuvent être élastiques ou plastiques, et elles sont reconnaissables dans la formation de toute matière. Deleuze pense la matière à partir des trois notions fondamentales que Leibniz développe dans le cadre de sa « physique mathématique baroque ayant pour objet la courbure : la fluidité de la matière, l'élasticité des corps, le ressort comme mécanisme »⁸⁸. C'est dans ce contexte qu'il affirme « qu'un corps à un degré de dureté aussi bien qu'un degré de fluidité, ou qu'il est essentiellement élastique, la force élastique des corps étant l'expression de la force compressive active qui s'exerce sur la matière »⁸⁹. Les forces élastiques, précise Deleuze, « organisent les masses », alors que les forces plastiques « ce sont des forces matérielles qui doivent seulement se distinguer des précédentes, s'y ajouter, et qui suffisent, là où elles exercent, à faire de l'unique matière une matière organique »⁹⁰. Dans le cas de la matière textuelle,

⁸⁸ Deleuze, *Le pli*, p. 7.

⁸⁹ *Ibid.*, p.8.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

c'est au niveau du rythme qu'on pourrait distinguer ces degrés de fluidité et leurs variations en fonction des forces présentes.

Si l'on considère l'organisation des éléments dans les paragraphes de la section « There are some families », nous pouvons constater que les mouvements du pli et du dépli correspondent aux processus qui transforment les masses créées en matière organique. La répétition conditionne ce processus : c'est à travers la répétition que la matière textuelle se rabat sur elle-même et acquiert ainsi une organicité.

Quant à Deleuze, il va concevoir le pli comme un phénomène de l'entre-deux, entre l'inorganique et l'organique car « l'inorganique et l'organique, c'est la même matière, mais ce ne sont pas les mêmes forces actives qui s'exercent sur elles »⁹¹. Nous considérons avec Deleuze, l'organique comme l'autre face de l'inorganique, plus précisément comme la vitalité propre à un organisme vivant. Un texte se veut organique à partir du moment où le langage est utilisé d'une manière qui évoque la vitalité d'un organisme vivant : il s'agit ici principalement de la présence d'un mécanisme qui relève du ressort.

L'élasticité caractérise le mouvement par lequel on passe d'un pli à l'autre et qui correspond ainsi au processus du dépli déterminé par la présence des verbes avec la forme «-ing ». Les forces élastiques créent des masses, elles étirent une idée en même temps qu'elles compressent les multiples éléments pour les faire correspondre à cette idée. C'est le cas des phrases suivantes : « There are some families and some of them are ones going on being something of such a thing being a family of them » (*MoA*, 912); « There are some families and any one of them can almost remember having been doing

⁹¹ Deleuze, *Le pli*, p.11.

being such a family again » (*MoA*, 913). Ce fonctionnement est également à noter au niveau des paragraphes :

There are some families and any one in them who has come to be almost an old one one is then almost that thing, is then almost an old one. There are some families and any one in them who has come to be an old one is almost that thing is almost an old one. There are some families and any one in them who is not almost an old one is almost that thing is almost not an old one. There are some families and any one in them who is a young one is almost that thing is almost a young one (*MoA*, 912).

L'idée principale de ce paragraphe est la catégorisation entre les membres d'une famille qui selon l'âge, peuvent être presque vieux (« almost an old one »), ou peuvent ne pas être presque vieux « not almost an old one ». Nous pouvons considérer le segment « one is then almost that thing » comme l'étirement de l'idée « to be almost an old one » par laquelle la phrase acquiert un degré d'élasticité qui pourrait également correspondre à la capacité dynamique de la phrase. Ainsi, le paragraphe témoigne de la manière dont la phrase cherche une forme adéquate à l'idée exprimée, et par là transforme l'espace du paragraphe en un chantier où finalement une matière langagière est en train de naître selon la dynamique du pli. La répétition par laquelle l'on retourne au même point et on recommence à plusieurs reprises accomplit donc la fonction d'une force plastique et assure la présence du pli à l'autre bout du dépli et replie la matière textuelle sur elle-même, la vitalise.

Le diagramme dans sa dimension gestuelle se donne à voir dans le cadre de la phrase, du paragraphe, ou encore, au niveau de l'ensemble du texte. *The Making of Americans* est une matière qui s'impose comme une masse textuelle dans laquelle les idées prennent leur temps, elles s'étirent et se remettent en question. Le texte cherche à devenir l'histoire de tout ce qu'ils ont vécu, vivent et vivront avec l'ambition d'avoir ainsi accès à l'essence profonde des êtres humains, une essence par laquelle une famille

ou un homme peut prétendre à être Un, « a whole being », toujours en train d'exprimer et de répéter ce par quoi il est Un :

Repeating then is in every one, in every one their being and their feeling and their way of realising everything and every one comes out of them in repeating. More and more then every one comes to be clear to some one.

Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clear to some one. Every one who ever was or is or will be living sometimes will be clearly realised by some one. Sometime there will be an ordered history of every one. Slowly every kind of one comes into ordered recognition. More and more then it is wonderful in living the subtle variations coming clear into ordered recognition, coming to make every one a part of some kind of them, some kind of men and women. Repeating then is in every one, every one then comes sometime to be clearer to some one, sometime there will be then an orderly history of every one who ever was or is or will be living (*MoA*, 284).

Le processus d'affirmation de l'identité conditionné par la répétition est rendu visible par le texte au rythme de la vitalité de ce processus inscrit dans le temps par l'adverbe « slowly » et la locution adverbiale « more and more ».

Ces indications temporelles, omniprésentes dans l'ensemble du texte dans la compagnie de l'expression « to begin again » peuvent se lire de manière ambiguë : d'une part par rapport au contenu et associées au processus d'individuation en question. D'autre part, elles peuvent se référer au temps de la lecture, une lecture qui se veut ainsi à la fois témoin de ces processus et leur agent. La deuxième dimension du diagramme steinien du pli est susceptible de se manifester à travers la voix que présuppose chaque lecture, silencieuse ou non. En effet, la voix est en mesure de déterminer la vitesse des lignes de mouvement, et accompagné par le geste du pli, le rythme accède au statut de diagramme.

1.3. LA VIBRATION DU PLI

L'ouvrage de Marielle Macé, *Façons de lire, façons d'être* élabore une théorie de lecture en rapport avec le processus d'individuation, en tant qu'expérience de lecture. Dans ce contexte, elle affirme : « Lire un mouvement et en élaborer la signification, le « comprendre » au sens le plus banal, c'est déjà le « simuler ». Cette simulation mentale n'est pas seulement un moyen : elle est la seule façon « d'accéder » aux univers de la fiction et aux configurations de la poésie »⁹². La lecture de *The Making of Americans* donne accès à une expérience de simulation particulière dans la mesure où elle nous engage dans un processus de fabrication de la matière textuelle : lorsque par exemple la même phrase est répétée et variée à plusieurs reprises, elle interroge la manière de lire en accentuant la coexistence des multiples possibilités de lecture. Dans le cadre d'une lecture diagrammatique du texte, la coexistence de ces possibilités participe à la création de la dynamique diagrammatique, à l'image en mouvement que le texte abrite. Le film d'Arnaud des Pallières, la chorégraphie de Paul Lightfoot, ou encore le film de Stan Brakhage donnent accès à des « simulations » du mouvement steinien, expressions des façons de lire du texte steinien. La question de la traduction du diagramme soulevée par Gilles Deleuze semble être au cœur de ces dialogues intermédiaux.

Portrait d'un personnage, de l'écriture de ce personnage, le film se veut également portrait d'une écriture, plus précisément un « libre autoportrait »⁹³ de Gertrude Stein en épousant le rythme de son écriture, à partir de ses textes autobiographiques, comme Arnaud Des Pallières le formule : « ou comment tenter de faire partager, par le cinéma, mon amour immodéré de l'œuvre d'une écrivaine américaine d'avant-garde sur une chaîne

⁹² Marielle Macé, *Façons de lire, façons d'être*, Gallimard Essais, Paris, 2006, p. 56.

⁹³ Arnaud des Pallières, <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/parc-interview-arnaud-des-pallieres-page-1-4972498-760.html>.

publique (France 3) de la télévision.»⁹⁴. L'ambition du réalisateur était donc de s'approprier « l'être steinien », pour pouvoir le reproduire, le « simuler » à l'écran.

Le film est construit à partir d'images d'archives, d'images filmées, entre autres, au cimetière du Père-Lachaise, d'archives sonores des lectures de Gertrude Stein de ses écrits, et des lectures des textes de Stein par deux acteurs, Michael Lonsdale et Micheline Dax. L'un des enregistrements de lecture réalisés par Stein que Des Pallières utilise est l'extrait de *The Making of Americans*. Le passage lu correspond à l'extrait de la page 284, étudié ci-dessus et il correspond à la première partie de l'enregistrement réalisé à New York à l'occasion de la tournée américaine de 1932. Dans le contexte cinématographique, cet enregistrement devient partie intégrante de la bande-son à laquelle participe également la musique de l'opéra de Virgil Thomson composée sur le livret de *Fours Saints in Three Acts* écrit par Stein. Cette bande-son est en interaction avec une suite d'images filmées à Bilignin, qui à leur tour se déploient sur plusieurs niveaux, à travers des mouvements de natures différentes. Une mise en rapport diagrammatique du texte de Stein et des images filmiques, les images-son de Des Pallières, requiert une focalisation sur le mouvement et le rapport de la voix aux vitesses et aux lignes qu'un mouvement présuppose. Il ne s'agit pas d'établir un rapport hiérarchique entre le film et le texte qui accorderait la position supérieure au texte et qui piègerait ainsi le film dans une telle dépendance. La traduction comme processus d'interaction entre deux œuvres, deux langages, désigne un dialogue par lequel les rôles de destinataire et de destinateur sont constamment interchangeables⁹⁵. Toutefois, lorsque Deleuze soulève la problématique de la traduction dans le cadre de la réflexion sur le

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage récent d'Agnes Petho, *Cinema and Intermediality : The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

diagramme, il la place dans une perspective qui sépare le domaine concret et le domaine des idées : la question qui se pose est de savoir dans quelle mesure peut-on considérer une peinture du point de vue des idées qu'elle traduit. La traduction est ainsi un processus de conversion qui permet de visualiser des idées à l'état non encore formulé, mais, qui à travers les diagrammes qui se dégagent des peintures, pourraient être saisies ultérieurement par des mots. C'est alors la fonction de la critique de s'emparer du diagramme pictural en tant qu'événement pictural et de tenter de dégager ces aspects par la pensée, comme le fait Deleuze d'une certaine manière, dans *Logique de la sensation*.

Sur le plan de la critique intermédiaire, il est d'abord nécessaire de se demander dans quelle mesure le concept de diagramme pictural est opératoire dans le contexte cinématographique étant donné qu'il s'agit déjà d'un domaine qui par excellence se veut image en mouvement. Le diagramme pictural est « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits, des taches assignifiants et non représentatifs »⁹⁶. La proximité de la peinture et du cinéma, en tant que langages visuels, pourrait suffire à justifier la transposition, cependant une telle opération négligerait la dimension sonore du cinéma. La main et l'œil, les deux axes du diagramme pictural, se complètent, en effet, avec le son qui engage l'organe de l'ouïe. Afin de pouvoir dégager la possibilité des diagrammes au cinéma, il faudrait donc considérer les rapports entre ces trois axes et leurs plans de manifestation.

L'histoire du cinéma proposé par Jean Douchet⁹⁷ considère le cinéma dans ses dimensions spatiales et temporelles. Dans cette perspective, l'œuvre de chaque cinéaste pourrait être considérée comme un champ de réflexion sur le temps et l'espace que nous

⁹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, p. 95.

⁹⁷ Jean Douchet et François Caunac, *Une autre histoire du cinéma*, Archive sonore, France Culture, 2007.

pourrions prolonger pour penser les rapports entre les trois axes suggérés ci-dessus. À première vue, l'espace engage avant tout l'œil par sa dimension plastique, or, comme dans la peinture, il porte en soi les traces du geste de cadrage. La présence d'un mouvement de caméra actualise chaque fois ce mouvement et engage un changement dans le cadre. De la même manière, le son, souvent considéré comme secondaire dans la construction de l'espace, est chargé d'un pouvoir de transformation et de création d'espace.

En ce qui concerne le temps, nous pouvons distinguer la temporalité comme produit du montage, et la temporalité comme composition en mouvement du cadre.

Une perspective diagrammatique du cinéma se focalise sur le mouvement comme façon d'habiter ou de parcourir l'espace, pour rejoindre le commentaire de Gilles Deleuze sur les thèses d'Henri Bergson. Deleuze conclut au début de *L'image-mouvement* :

Le mouvement a donc deux faces, en quelque sorte. D'une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part ce qui exprime la durée ou le tout. Il fait que la durée, en changeant de nature, se divise dans les objets, et que les objets, en s'approfondissant, en perdant leurs contours, se réunissent dans la durée. On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir [...]. Les objets ou parties d'un ensemble, nous pouvons les considérer comme des *coupes immobiles* ; mais le mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux objets, il est lui-même une *coupe mobile* de la durée.⁹⁸

Ce passage suggère la mise en avant d'une perspective temporelle du mouvement qui problématise les rapports entre le tout et les parties que nous pouvons également considérer comme le rapport de l'Un en tant qu'unité à la multiplicité que ces parties représentent, le mouvement étant hétérogène, selon Deleuze. Au-delà de penser l'espace et le temps dans leur capacité de changement, c'est-à-dire de se mouvoir, le cinéma

⁹⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p.22.

pourrait être considéré comme une perspective diagrammatique sur les possibilités de construction d'une unité à partir de la discontinuité que présuppose le montage. Ainsi, l'action diagrammatique du cinéma serait sa façon de porter une pensée sur le temps et l'espace, mais également sur les rapports de l'Un et du multiple.

Deleuze réalise la catégorisation de la peinture à partir d'une position qu'un tableau occupe par rapport au diagramme qui le produit, c'est-à-dire le degré avec lequel le tableau en question s'investit dans un devenir « contenu-matière » et « expression-fonction ». ⁹⁹ Cette valeur de catégorisation nous semble adéquate pour analyser la séquence du film *Is Dead* et évaluer la rencontre du rythme cinématographique avec le rythme textuel dans le but d'interroger le diagramme steinien du pli du point de vue du diagramme de Des Pallières.

En tant que portrait, le film d'Arnaud Des Pallières semble postuler dès le départ une conception de l'identité qui correspond à celle de Stein lorsqu'elle affirme faire des portraits à partir du rythme des personnes, le mouvement intérieur que chacun porte en soi et par lequel il se manifeste.

La manière dont le générique introduit la problématique du portrait comme un rapport du mobile et de l'immobile, ouvre la voie à un réseau d'interrogations qui se polarisent autour du rapport du temps et de l'identité ¹⁰⁰. Le film commence par un plan dans lequel se retrouvent trois régimes de signes : la photo, l'image cinématographique et l'inscription graphique. L'image se divise en deux parties : la partie haute est dominée par l'image en mouvement, alors que la partie basse laisse la place à l'inscription

⁹⁹ Cours de Gilles Deleuze sur le diagramme, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=48

¹⁰⁰ cf. Annexe, fig. n°1.

comportant le nom de l'écrivain, sa date de naissance, et sa date de disparition, avec une police effet machine à écrire.

Le cadre en image est identifiable comme une photo d'identité qu'on agrafe à un dossier. Dans ce cadre, on voit Gertrude Stein, en légère contre-plongée, s'approcher du spectateur, puis se tourner à gauche. Derrière elle, on aperçoit un bâtiment et quelques personnes. Le plan est répété encore deux fois avec la suite du générique comportant le nom du réalisateur et les voix narratrices. Inscrire l'image en mouvement dans le cadre d'une photo implique la confrontation de l'immobile avec le mobile, deux façons différentes de penser le temps. Comme André Bazin l'indique, « le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse, à un moulage [...]. [Mais] le cinéma réalise le paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre, par surcroît l'empreinte de sa durée »¹⁰¹. Dans la conception de Deleuze, c'est par l'image-temps que le cinéma arrive à dégager « un peu de temps à l'état pur »¹⁰². Le rapport au temps s'établit alors sous le mode de la modulation, c'est-à-dire, par « une mise en variation du moule, une transformation du moule, à chaque instant de l'opération »¹⁰³. La confrontation de la photo avec le cinéma dégage ici le temps de Gertrude Stein, plus précisément une durée du rythme de Gertrude Stein qui est à saisir dans son sens multiple : d'abord ce qui est suggéré, c'est que la personne de Gertrude Stein ne peut pas être figée dans l'immobilité d'une photo, mais elle continue de s'inscrire dans une durée constante, une dynamique par laquelle sa littérature se vitalise constamment et se charge d'une présence immédiate qu'implique l'image en mouvement.

¹⁰¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Ed. du Cerf, p. 151, cité par Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 39.

¹⁰² Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 27.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

De plus, cette dynamique a son mouvement spécifique qui est celui de la répétition, un des modes d'existence du texte steinien. La mémoire de Gertrude Stein et de sa littérature est donc une mémoire vivante, un passé toujours présent, toujours actuel. Dans cette perspective l'écart temporel se neutralise, toutefois il ne peut pas être complètement aboli, car l'affichage de la date de naissance et de décès de l'écrivaine, ainsi que l'image en noir et blanc indique clairement qu'il s'agit d'un contexte révolu.

Situé au début du film (14 : 31 – 15 : 41), le passage qui correspond à la lecture de l'extrait de *The Making of Americans* accentue l'idée de filiation entre Des Pallières et Stein au niveau de la conception de l'identité. L'extrait de Stein se construit autour de l'idée que la répétition est le mode par lequel une personne peut se révéler à un autrui. En dialogue avec ce texte, le film de Des Pallières met en scène la répétition des vitesses et des lenteurs, des lignes qui malgré leur diversité suggèrent la possibilité de l'addition de ses mouvements, ou au moins leur assemblage dans une dynamique, un diagramme qui pense le tout en termes de direction. La carte des mouvements que l'extrait filmique mobilise est composée de plusieurs niveaux qui coexistent : on peut distinguer le mouvement par lequel le cadre change en gagnant en profondeur de champ, ainsi que le mouvement par lequel le cadre est déplacé à gauche ou à droite suite à un travelling. À ceci s'ajoute le mouvement produit par le montage et le mouvement constant de la vibration de la caméra qui charge l'image d'une vitalité caractéristique aux films de famille et aux films expérimentaux, tels que les films de Stan Brakhage. On parle, en effet, de vitalité, car ce mouvement d'oscillation de la caméra implique une présence qui la plupart du temps s'efface. Il s'agit de la présence humaine que présuppose la caméra, plus précisément de la présence de la main qui tient la caméra. Par là, l'œil de la caméra

regagne également une organicité et devient une partie du corps auquel appartient la main. Le machinique et l'organique se marient ainsi pour donner corps à une perspective qui est libérée des contraintes de l'œil humain et des limites des mouvements corporels – les effets d'accélération sont en effet le résultat d'un travail sur l'image – pour explorer les possibilités de vitesses et de changement de directions ainsi mobilisées. De plus, par la présence constante de ce mouvement vibratoire associé à la rapidité du rythme de montage, les images de Des Pallières semblent exploiter « l'expression-fonction » par laquelle on quitte le récit et la figuration pour accéder à la matérialité du support. Les éléments filmés – maisons, champs, arbres, grille – étant secondaires, l'extrait suggère une mise en avant du mouvement, mais aussi de la voix de Gertrude Stein.

Au début, on peut avoir l'impression que cette voix exerce une autorité sur les images à cause des coïncidences de changement de rythme : on note un changement de plan à chaque fois qu'il y a changement d'intonation dans la lecture. Cependant, l'image se détache de cette voix par l'introduction de décalage entre les adverbes de mouvement comme par exemple « slowly » et les images accélérées qui les accompagnent. Cette ambiguïté est maintenue tout au long de la séquence à travers l'alternance des images qui fusionnent avec les mots prononcés, ainsi qu'avec la musique de Virgil Thomson – c'est le cas par exemple du moment où dans le texte on rencontre pour la deuxième fois l'expression adverbiale « more and more », un changement de composition de l'espace qui auparavant était chargé d'éléments et maintenant se vide partiellement, et un mouvement d'élévation dans la musique par l'enchaînement des notes hautes.

Les rapports entre les quatre niveaux de mouvement semblent soumis à une recherche. La constance du mouvement vibratoire introduit une hésitation, une oscillation

éventuelle entre les possibilités de mouvement, ou plutôt la coexistence de ces possibilités. En effet, un sentiment d'inachèvement prédomine la séquence dans la mesure où souvent les mouvements de caméra sont interrompus brusquement. Nous pouvons considérer ces segments de mouvements comme construisant néanmoins un tout à travers la répétition du mouvement par lequel l'image gagne en profondeur de champ. Cette répétition correspond à la répétition du verbe « coming out », une action dont la direction pourrait être visualisée par la façon dont Des Pallières la déploie à travers ces mouvements qui à chaque fois pénètre encore plus la profondeur de champ comme si la caméra était engagée à investir davantage l'espace au fur et à mesure qu'elle sortait d'un cadre pour entrer dans un nouveau. Ainsi, le diagramme que l'extrait filmique donne à voir implique une ligne constante d'oscillation qui, reportée au texte de Stein, évoque la ligne de l'entre-deux du pli, d'autant plus que cette ligne décrit donc un mouvement en boucle par lequel la matière audiovisuelle se rabat sur elle-même tout en gagnant en intensité.

Ce processus est également renforcé par la voix de Stein qui propose une lecture dont le rythme suit la même figure : elle garde une constance de timbre tout en assurant l'élan de la relance que la répétition implique. La présence de la musique au rythme crescendo accentue le désir du tout, le désir d'atteindre une unité, d'aboutir la fabrication (the making), et donner à voir les Américains, voire même l'histoire de tout ce qui ont vécu, vivent et vivront.

Le dialogue que Des Pallières établit avec Stein met en évidence un diagramme qui occupe tout le texte dont les multiples segments sont motivés par le même désir de

totalité, le désir de l'Un comme identité nationale, un « we » ou plutôt une voix qui serait en mesure d'unir les différents types de gens dans un sentiment d'appartenance.

Or, comme le film de Des Pallières le suggère, le texte de Stein est avant tout l'expression d'une recherche inachevée dans la mesure où son but se veut un idéal absolu. Le titre du film prend tout son sens dans cette perspective. Néanmoins, la position par rapport à cet idéal détermine les multiples mouvements par lesquels le texte se construit et transforme la matière textuelle dans une composition de lignes et de vitesses en mesure de refléter les idées qui l'alimentent. Cette position est nommée par Deleuze « la voix du diagramme », une dimension qui se charge davantage de signification dans le cadre de la littérature que dans la peinture.¹⁰⁴

La voix dans *The Making of Americans* en tant que source d'énonciation se veut la voix d'une communauté au début. Il s'agit de la communauté bourgeoise américaine du début du 20^{ème} siècle. Cette voix assure la fonction de porte-parole lorsqu'elle s'affirme au nom de cette communauté en utilisant le pronom pluriel « we ». *The Making of Americans* se veut ainsi le récit d'une communauté par la communauté et pour la communauté : « We, living now, are always to ourselves young men and women. When we, living always in such feeling, think back to them who make for us a beginning, it is always as grown and old men and women or as little children we feel them, these whose lives we have just been thinking » (*MoA*, 4). En effet, le « we » implique à la fois le destinataire et le destinataire, et transforme ainsi l'espace de la communication dans un espace clos sur lui-même, une intériorité qui se crée et se maintient à travers la mise en avant des expériences et des sentiments communs.

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=48.

Cette intériorité s'ouvre dans *The Making of Americans* à la manière des poupées russes – la grande poupée de la communauté bourgeoise contient la poupée de la famille américaine, et la famille contient les individus, les unités minimales de la grande machine capitaliste. L'organisation de ces unités, l'une dans l'autre, suggère une conception arboristique de la société, l'idée de l'existence d'un grand corps social, un organisme dont le fonctionnement principal – l'acte répétitif de l'investissement et de la production – se répercute dans ses unités minimales. Le diagramme du pli révèle ce fonctionnement et l'organicité de cet organisme qui semble néanmoins mis en danger par le constat de la différence présente entre les membres de la famille et de la communauté.

Dans cette perspective, le mouvement oscillatoire que nous avons identifié comme étant l'expression de la vitalité propre de la matière textuelle, dédouble celui du pli, le charge d'organicité, mais le coince également entre la menace de l'arrêt et le désir de continuité. La vibration de la matière est donc à percevoir également comme l'expression de cet état qui peut devenir la marque d'une génération engagée dans la monotonie du mouvement machinique de la production et nostalgique encore du mythe de la frontière à conquérir. Cette oscillation sociale implique également la mise en danger des classes sociales bien déterminées qui assuraient le cadre nécessaire à la continuité des modes de fonctionnement et des systèmes de valeur.

La famille Hershland incarne le point ou plutôt la ligne de fuite qui se trace entre les générations, entre le conformisme et le non-conformisme (« the vital singularity »), entre les pauvres et les riches. Partagée entre la ville et la campagne, la vie de famille des Hershland ne peut pas être classée de manière schématique : elle est bourgeoise, mais dans un milieu non-bourgeois, c'est-à-dire qu'elle est riche, mais dans un milieu pauvre ;

les enfants Hershland sont éduqués à la manière des enfants bourgeois, mais jouent avec les enfants des pauvres; les parents sont des propriétaires, ils détiennent un capital matériel et humain et exercent un pouvoir.

Les enfants Hershland représentent la nouvelle génération qui semble ouverte à la différence et aux possibilités des réappropriations qui permettent justement à Alfred Hershland de développer un mode de vie et de pensée que la voix narrative – la voix de « we » de la classe moyenne à la fois nostalgique et avide de changement, sans pour autant renoncer au confort bourgeois – qualifie de « vital singularity ».

1.4. ÊTRE LE MONDE

L'ouverture vers autrui et le potentiel de l'affirmation de la singularité de la nouvelle génération semblent être des comportements ponctuels. Ils ne caractérisent que l'enfance et la jeunesse de Martha Hershland, une période pendant laquelle la différence sociale n'est pas vécue, elle est présente seulement comme une connaissance extérieure : «There was as I was saying always the difference of her having a different kind of father and mother and way of living from any of them but that was not there in her feeling and was not there in their thinking, it did however make a difference in her understanding of things that happened among them » (*MoA*, 416). La différence de perception arrive graduellement dans la mesure où le contexte dans lequel l'individu s'inscrit s'élargit et au fur et à mesure déterminera davantage son existence. La situation d'entre-deux concerne Martha Hershland, dans la mesure où, dès son adolescence, elle est confrontée à deux attitudes différentes : d'une part son père l'encourage au contact avec un environnement défavorisé, d'autre part il la décourage en l'empêchant, par exemple, de sortir le soir :

Then it was a good thing, then when he had this kind of feeling of them the women in him, then he thought and said it was a good thing Martha should learn how to do things, cooking and sewing and living and feeling like the women he was seeing then, having as women in him to him, then when he was sitting with them in the kitchen or sometimes in their little gardens (*MoA*, 423).

Then sometimes of an evening as I was saying he would see Marta leaving the house, and he would suddenly remember and then she should not go out of an evening, that was no way a daughter of his in his position should be acting and then he would tell her he would see to it that she should stay home and he would employ some one to look after her and make of her the kind of educated person that it was right he should have for a daughter (*MoA*, 423).

Cette position d'entre-deux pourrait être considérée comme étant la source de la confusion qui la caractérise et l'empêchera dans ses tentatives d'établir un vrai contact avec son entourage. Il s'agit d'une absence de mouvement qui est dépassée de manière

ponctuelle lors d'une situation dont elle est témoin dans la rue. La scène de violence conjugale à laquelle elle assiste déclenche en elle la motivation d'aller à l'université :

As I was saying this was of quite the whole history of her, it did come to happen in her, sometimes in the living, in the history of her, that the shock of commotion in her was so strong as to give a forward movement to her. As I was saying that happened once to her when she was a very little one when she threw down the umbrella, it happened every now and then in her, it happened, as I was saying, when she saw the man hitting the woman in the street with his umbrella to rid himself then of her and of the asking in her. When she saw this it was not a horror she had in her, really she had not very certain feeling, mostly in her living, as I was saying it was confusion, excitement and nervousness she had in her when there was movement inside her, then as I was saying, when she saw the man hit the woman with an umbrella and she was just then passing, she had not then as I was saying any distinct feeling then in her about what she had been seeing, not then and not then later, but it gave a motion to her, it gave her direction to getting for herself a university education (*MoA*, 426).

C'est donc un événement extérieur qui produit un changement intérieur et semble conditionner la direction dans laquelle un processus d'individuation pourrait se développer. Toutefois, comme c'est aussi le cas de Mrs. Hershland, la mère de Martha, ou encore de Melanctha dans *Three Lives*, ces processus deviennent la promesse d'individualités avortées. Le rapport organique qui peut s'établir avec le milieu extérieur et qui favorise l'expérience de soi, ne représente qu'un niveau des interactions possibles, et compte tenu de l'exigence des multiples paramètres qui doivent être réunis pour que de telles fusions puissent s'établir, l'on peut se demander si le rapport organique motivé par le désir de faire Un tout en favorisant l'individuation, demeure une utopie aussi bien sur le plan du rapport de l'individu à la société qu'au niveau des rapports entre les individus. En d'autres termes, est-ce envisageable que l'individu intériorise des principes de vie qui lui sont imposés au point de faire Un avec la société et de reproduire le rythme de fonctionnement de celle-ci en tant qu'expression de soi ?

La relation fusionnelle qui se développe entre les enfants Hershland et les enfants du milieu pauvre ne peut pas être maintenue à long terme dans la mesure où elle se heurte

à l'autorité que représente le père, et à travers la figure du père, le contexte de la bourgeoisie américaine. Le père est à plusieurs reprises décrit comme celui qui possède le monde entier en lui :

Mr. David Hershland had it in his strongest living to be as big as all the world around him, it was in him, he was all it in him, it was to him all inside him, he was it and it was to him all always in him. This was the big feeling in him and then he was strong in beginning [...]. The world around him, all every moment, in beginning it was then and it was all in him, and he was strong then and full up with beginning (*MoA*, 136).

The important thing to him in him were ways of knowing what kind of eating was good for him, ways of having in him new ways of beginning, this was important to himself inside him. Eating was not, to himself, eating, for him, it was living, it was theorizing and believing, it was new ways of beginning. He loved to have eating going on inside him and then often, before finishing, he would be filled up, to complete him, with impatient feeling and he would push eating away from him, then he would be changing, then he would find new things good for him, he would find in eating new beginning (*MoA*, 122).

La structure chiasmatisée « he was it and it was to him all always in him » signale que le rapport organique se réalise en tant qu'interaction équilibrée. Le monde que David Hershland possède en lui et qui le possède est celui des affaires, c'est-à-dire un monde qui pourrait être défini par une dynamique répétitive en deux phases, notamment la création du désir suivi par l'accomplissement du désir. Il est possible d'associer l'acte de manger à un acte de consommation d'autant plus que la voix narrative précise que manger est synonyme de vivre, de théoriser, et de croire : la recherche de nouvelles façons de manger, des nouvelles façons de faire l'expérience de plénitude, correspond à la recherche consciente des nouveaux désirs.

À chaque fois qu'un nouveau désir investit le corps, un commencement a lieu dans la mesure où un nouveau processus d'accomplissement démarre. La dynamique du désir est amenée à se répéter dans la mesure où la satisfaction d'un désir produit à la fois du vide et du plein : au fur et à mesure que le vide que présuppose l'absence de l'objet du désir se remplit, un nouvel espace se libère, un nouvel objet est à atteindre et à

consommer.

In his middle living it was hard to tell which kind of a way this would work out in him, whether he had it in him to push itself through to success through all the beginnings in him, whether it would each time break down in him, whether he would break down into weakness inside him, whether several things would come to a finish that he had as beginnings in him, whether all beginning in him would change off into another beginning, whether he would become bland inside him, whether the beginnings would break down into impatient feeling, whether there would be several of these things in him. In his middle living not any one could tell anything of this certainly about him (*MoA*, 140).

Selon Clive Bush, David Hershland est la figure stéréotypée de l'homme d'affaires qui, sous la plume de Stein, devient la caricature de lui-même dans la mesure où son « business living » devient synonyme de « living » : « The manner and habit of beginning usurp the act of beginning which in any real activity only happens once. The illusion lasts until death. Human life needs continuous reinvestment. The business-life equation means that that re-investment always takes the same character ». ¹⁰⁵ Dans le cas de David Hershland, l'organicité du rapport du sujet avec son contexte économique et social est portée par le rythme de sa vie. Mr. Hershland est défini par son habitude de commencer, plus précisément de répéter, un fonctionnement qui est illustré à travers la description de ses habitudes alimentaires. Son rapport à la nourriture fait écho au rapport à l'objet que préconise le système capitaliste déterminé par la structure cyclique de circulation du capital : le capital est investi pour que le profit soit réinvesti, et ainsi de suite. L'investissement pourrait être associé à un nouveau départ, une nouvelle mise en circulation du capital, un nouveau commencement. En tant qu'homme d'affaires, David Hershland est amené à investir et à réinvestir, et c'est ainsi, à la fois par sa disponibilité aux nouveaux commencements et son désir de consommation, qu'il s'inscrit dans le rythme global capitaliste. La voix narrative souligne que l'intensité de l'organicité de son

¹⁰⁵ Clive Bush, p. 42.

rapport au monde renforce la position autoritaire qu'il occupe au sein de la famille et dans le contexte locale de Gossols : [...] everything was of him and he was it and there was not any difference for him between himself and everything existing (*MoA*, 77). Une telle absorption du monde et par le monde est celle d'un individu dont le rythme quotidien adopte les principes de fonctionnement du rythme extérieur global.

Dans le cadre d'une recherche qui considère la communauté bourgeoise comme une référence, *The Making of Americans* aborde la constitution du sujet individuel en rapport avec son contexte socio-économique. La communauté est considérée comme un individu collectif qui préexiste et devient l'arrière-plan de l'étude de l'individu singulier. Toutefois, le cas de David Hershland se donne à lire comme l'incarnation du corps social bourgeois, jouisseur de la vie, et par là garant de la continuité des valeurs bourgeoises. Dans cette perspective et sous le mode métonymique, David Hershland représente une partie d'un tout, son rythme est partie intégrante d'un ensemble rythmique global qui l'entoure et le détermine : « He had in him to be always beginning, beginning was living to him ».

Les réflexions de Frédéric Lordon sur le capitalisme en tant que régime de désir qui investit les fonctionnements sociaux et les mécanismes individuels expriment l'idée de l'interaction de l'échelle collective et de l'échelle individuelle en termes d'objectivité et de subjectivité :

Si le capitalisme doit être saisi en ses structures, il doit donc aussi l'être comme un certain *régime de désir* – pour le plaisir d'une paronymie foucauldienne, on pourrait dire : une *épithumé*. Parler d'*épithume* est une autre façon de rappeler que les structures objectives, comme l'avait déjà noté Bourdieu, mais Marx également, se prolongent nécessairement sous la forme d'une inscription dans les psychés individuelles.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Éditions La Fabrique, Paris, 2010, p. 73.

Frédéric Lordon suggère que le réseau de lois établies par un régime détermine les comportements sociaux au point d'affecter le désir. Dans *The Making of Americans* la loi en tant qu'extériorité et le désir en tant qu'intériorité se mêlent ainsi dans le même mouvement du pli. Le texte lui-même porté par le besoin constant de recommencement, de réinvestissement, accueille donc ces structures en tant que structures de mouvement et se fabrique à partir de l'élaboration et la conjonction des passages hétérogènes, des personnages qui, malgré leurs différences, finiront par se retrouver et s'unir ainsi en tant qu'appartenant à la même catégorie.

1.5. L'UN POUR TOUS, TOUS POUR UN

Le système de production et de consommation que l'individu reproduit repose en fait sur la capacité de réappropriation de celui-ci. La réversibilité du rapport métonymique suggère que l'existence bourgeoise (the middle class existence) présuppose un sujet collectif, un corps qui à l'échelle d'une collectivité manifeste les principes de fonctionnement rythmiques identifiés sur le plan individuel. La problématique de la constitution d'un sujet collectif, résultat de l'individuation collective conditionnée par l'existence des individus qui ont un « ensemble suffisant de désirs et de croyances communs »¹⁰⁷ resurgit dans *Brewsie and Willie*, écrit en 1945. Ce texte composé de dix-neuf chapitres et écrit sous forme de conversation, présente un groupe de soldats américains qui à la fin de la guerre s'interrogent sur leur destin, et dans ce contexte interroge la notion même de communauté.

La voix narrative est rarement présente et cède la place au mode direct de confrontation des idées que la conversation permet. L'écriture dramatique et la prose narrative s'entremêlent et donnent lieu à un texte qui transpose le lecteur dans l'immédiateté de la situation des personnages. Ceux-ci se retrouvent en France, juste après la Seconde Guerre Mondiale et cherchent à se positionner aussi bien par rapport à la situation aux États-Unis que les uns par rapport aux autres. La première personne du pluriel détermine les modes d'énonciation : à chaque fois cette voix collective annonce systématiquement un aspect de la communauté dont l'identité demeure néanmoins multiple tout en étant constamment remise en question.

¹⁰⁷ Gabriel Tarde, *La logique sociale*, cité par Pascal Michon, *Rythme, pouvoir, mondialisation*, PUF, Paris, 2005, p. 123.

La communauté bourgeoise dans *The Making of Americans*, celle à laquelle la voix narrative affirme appartenir, cède la place à la communauté des G.I. qui, loin des États Unis, établissent un rapport organique avec leur entourage temporaire : d'une part, la guerre détermine leur condition et leur façon de penser, d'autre part, elle est conditionnée par leur présence. *Brewsie and Willie* reconsidère les « high standards of living » à la lumière des changements sociaux, économiques et politiques. Les deux points de vue que Clive Bush observe dans le cadre de l'étude de *MoA* – l'extérieur et l'intérieur – sont également à l'œuvre dans ce texte, mais cette fois-ci leur superposition donne lieu à des nouvelles perspectives en ce qui concerne les processus d'individuation.

Dans ce contexte de la guerre, l'extériorité qui conditionne les sujets et le corps collectif composé de ces sujets dans une homogénéisation organique, se double dans la mesure où, comme Deleuze et Guattari le soulignent, la guerre en tant que machine de guerre ou science nomade, semble « bien irréductible à l'appareil d'État, extérieure à sa souveraineté, préalable à son droit : elle vient d'ailleurs »¹⁰⁸. Dans cette perspective, *Brewsie and Willie* se donne à lire comme un champ de confrontations entre l'intériorité de l'État et du système socio-économique qu'il détermine, et l'extériorité de la machine de guerre qui, depuis la distance qu'elle produit, interroge les règles de fonctionnement de la société capitaliste. C'est ainsi que les sujets piégés dans le contexte de la guerre sont présentés dans le cadre d'une conversation, espace où les interrogations peuvent se déployer, se heurter ou résonner, et les différents corps collectifs peuvent s'affirmer sous le mode performatif.

En tant que machine extérieure à l'appareil d'État, la guerre place les sujets dans les espaces de bases militaires représentatives la force de l'État et que la guerre valorise

¹⁰⁸ *Mille plateaux*, p. 345.

comme constructions nationales, en même temps qu'elle les extrait de l'intériorité de l'État et les confronte à leur fragilité. Dans le cadre de cet espace d'entre-deux, les membres représentant l'État sont à la fois citoyens et soldats, civils et militaires, et dans cette perspective la communauté qu'ils forment est à la croisée de ces différents statuts. Confrontés aux différentes figures de l'altérité que le contexte fait surgir, ils produisent des nouvelles communautés. Dans le texte de *Brewsie and Willie*, les Européens, les Anglais (Limies), les noirs, les Français, les Allemands sont évoqués, comme des figures d'altérité par rapport auxquels un sujet collectif « we » peut s'affirmer.

L'une des premières croyances productrices de communauté et partagées par les soldats est celle de la désillusion. Il s'agit d'un constat qu'ils proclament comme un trait caractéristique qui les définit : « Oh go away Brewsie, don't you know we're disillusioned, that's what we are, disillusioned, that's the word, ain't it fellows, disillusioned. / All of 'em : Sure, that's the word, disillusioned » (*BW*, 716). La conversation à multiples voix se développe à partir de cette position. Elle donne lieu à la constitution de la communauté des soldats : ce sont eux qui, extraits de l'intériorité du système, font l'expérience d'une réalité qu'ils estiment différente de celle perçue à partir de l'intérieur : « It used to be fine, said Willie, before the war when we used to believe what the newspapers and the magazines said, we used to believe them when we read them, and now when it's they write about we know it's lies, just lies, just bunches of lies, and it it's just bunches of lies, what we going to read when we get home, answer me that, Brewsie, answer me that » (*BW*, 724). « They » désigne ici l'appareil médiatique, organe de pouvoir qui est en mesure de déterminer la perception des citoyens.

Comme c'est souvent le cas, la voix d'un personnage tient lieu de voix collective, la

voix d'une communauté liée par un désir ou une croyance commune. Ici la voix de Willie est le porte-parole des soldats qui s'unissent dans leur position d'extériorité. La distanciation s'opère avec la distinction *we / they*, les deux éléments étant nécessaires à l'affirmation d'une communauté, c'est-à-dire un groupe de gens qui s'unissent par le partage de points communs, notamment le partage du même point de vue sur l'expérience de confrontation avec une altérité, cette fois un organe de l'appareil d'État. Cette confrontation est déterminante dans la construction d'une attitude et d'un comportement : les soldats ont conscience de leur extériorité par rapport à l'État, une extériorité qu'ils semblent s'approprier comme un état de privilège. En effet, la guerre en tant que machine de guerre, suspend les obligations imposées par le *logos*. « Now, when we are soldiers and fed and clothed and taken sightseeing » (*BW*, 739) précise l'une des voix, ce qui suggère que la machine de guerre en tant qu'institution procède à une autre organisation du travail et des rapports de pouvoir. Toutefois, les membres appartenant à cette communauté sont aussi passifs et dépendants d'un organe supérieur que le sont les civils par rapport à l'État. La position de cette communauté oscille donc entre extériorité et intériorité. D'une part, extérieurs au système de loi étatique, les soldats « We soldiers » s'extraient de la communauté des citoyens travailleurs « *employee minded* » et s'unissent dans la critique du système. D'autre part, les soldats en tant qu'Américains – « *we Americans* » - acceptent d'être assujettis et adoptent le point de vue du citoyen qui se soucie de l'avenir du pays, se reconnaît comme membre d'une génération qui doit repenser les origines du système capitaliste qu'il est censé réintégrer :

Well I just have noticed that, said Jo, but anyway forget it, tell me something, anybody, tell me something, if it is true and it is that now we have less iron ore left in our country than Canada has, why we going to go home to jobs just to use up just what we have of iron ore making gadgets to be sold on the installment plan to people worried to death because they have to pay something every month and they'd be lots happier without it, now tell me why

we all want to rush home to work at a job just so our children and our children's children wont have no iron ore and be just like those European people without no iron ore. That, said Donald Paul that is what you call high standard of living. Hell of a high standard of living, said Jo, which is on top of you all the whole time. I want to be on top of a standard of living not have it on top of me, all the time [...] (BW, 732).

Ce qui dans *The Making of Americans* apparaît comme une stabilité sociale et maintenue comme l'illusion d'un mode de vie idéal, devient dans *Brewsie and Willie* une réalité qui n'a plus la valeur de référence. La communauté en tant que sujet agissant et énonciatif porté par la voix de « we » ne se définit plus à travers la croyance dans les normes de comportement socio-économique et le rejet de la différence comme menace à l'intégrité de l'Un. La catégorie de « middle class » est remise en question.

La situation de l'entre-deux de la famille Hershland, le destin ambigu de ses membres, notamment celui de Martha qui est amenée à retourner chez ses parents, d'Alfred Hershland dont le mariage est également un échec, ou du père, l'homme d'affaires qui finit par être consumé par l'angoisse (« the impatient feeling »), ébranle déjà la croyance dans la stabilité des valeurs bourgeoises ; toutefois la critique du système n'est que suggérée tandis que dans ce dernier texte de Stein elle devient explicitement un sujet de conversation assumé. Le discours de Jo se donne à lire comme un appel à la révolte afin de transgresser les modèles de vie imposés par le sens commun qu'on pourrait qualifier de bourgeois dans la mesure où il est le produit et produit à son tour les normes du « well to do living » (*MoA*) : « Hell of a high standard of living, said Jo, which is on top of you all the whole time. I want to be on top of a standard of living not have it on top of me, all the time [...] » (BW, 732). « Middle class » comme catégorie de référence, n'apparaît plus explicitement dans *Brewsie and Willie*, ni dans « Melanctha », deux textes qui pourtant se font écho par l'attention qu'ils portent aux rapports que les personnages entretiennent avec les valeurs dictées par la société.

Dans *Brewsie and Willie*, les notions-clés du discours sont le capitalisme, l'industrialisation, le progrès, le travail. La pensée qui se développe à partir de ces éléments a pour résultat une surface d'individuation collective pluridirectionnelle à partir de laquelle les soldats peuvent s'affirmer comme futurs ex-soldats placés au seuil du système producteur de « job men ». L'identité que les soldats adoptent dans ce processus de différenciation par rapport aux travailleurs-producteurs, est celle du penseur ou de l'homme actif par sa pensée. Par ce discours, ces soldats rappellent les guerriers que Deleuze et Guattari évoquent comme étant ceux qui sont en mesure de se dégager du modèle de pensée produit par l'État. « La pensée » - selon Deleuze et Guattari – « serait par elle-même déjà conforme à un modèle qu'elle emprunterait à l'appareil d'État, et qui lui fixerait des buts et des chemins, des conduits, des canaux, des organes, tout un *organon*»¹⁰⁹. Le modèle de pensée que produit l'État est représenté par ce que les soldats nomment « job-mindedness » (*BW*, 773), c'est-à-dire une pensée qui n'est pas une pensée mais une « articulation » visant à fixer l'emploi comme but de l'être social et à assujettir les employés aux employeurs :

[...] the Civil War was over, and everybody stopped thinking and they began to articulate, and instead of that they became job-hunters, and they felt different all the time they were feeling different, but they were beginning to articulate alike, I guess job men just have to articulate alike, they got to articulate yes or no to their bosses, and yes or no to their unions, they just got to articulate alike, and when you begin to articulate alike, you got to drop thinking out, you can go on feeling different but you got to articulate the same [...] (*BW*, 773).

Brewsie, en tant que le chef de groupe de la communauté des soldats s'extrait explicitement de la communauté des employés en les désignant par « they ». Cette

¹⁰⁹ Il y aurait donc une image de la pensée qui recouvrirait toute la pensée [...] . Voilà que cette image possède deux têtes qui renvoient précisément aux deux pôles de la souveraineté : un *imperium* du penser-vrai, opérant par capture magique, saisie ou lien, constituant l'efficacité d'une fondation (*muthos*) ; une république des esprits libres, procédant par pacte ou contrat, constituant une organisation législative et juridique, apportant la sanction d'un fondement (*logos*). Ces deux têtes ne cessent d'interférer dans l'image classique de la pensée [...], *Mille plateaux*, p.464.

communauté, selon lui, est née après la Guerre Civile, une fois que tout le monde a cessé de penser. Par là, il suggère que la guerre est un événement qui exige et permet la pensée. La même idée est évoquée par Deleuze et Guattari dans le cadre de l'élaboration du concept de machine de guerre. Cette machine qui s'extrait de l'appareil d'État, est placée non pas en opposition à l'État, mais à l'extérieur de l'État et entre les deux modèles de pensée, l'empire et la république : « Ces deux têtes ne cessent d'interférer dans l'image classique de la pensée [...]. Il n'est pas exclu cependant que, pour passer de l'une à l'autre, il faille un événement d'une toute autre nature, « entre » les deux, et qui se cache hors de l'image, qui se passe en dehors »¹¹⁰. La guerre peut devenir cet événement, c'est-à-dire une machine de guerre à condition de faire de la pensée elle-même une machine de guerre, « la forme d'extériorité de la pensée – la force toujours extérieure à soi ou la dernière force, la enième puissance – [...] la force qui détruit l'image *et* ses copies, le modèle *et* ses reproductions, toute possibilité de subordonner la pensée à un modèle du Vrai, du Juste ou de Droit (le vari cartésien, le juste kantien, le droit hégélien, etc.) »¹¹¹. Pour la distinction des deux pôles, Deleuze et Guattari font appel à la pensée de Marcel Detienne. Les Guerriers, selon ce dernier, assurent le passage ou l'évolution.¹¹²

La différence de perception qui caractérise les deux communautés – les soldats et les civils employés – est également accentuée par la mise en évidence de la distance géographique qui les sépare. L'un des soldats précise : « [...] but it's all right there wont be any thinking *over there* [nous soulignons], no thinking over there, no whores, no thinking, yes Brewsie, nothing but jobs, well do we like it. Yes do we like it, Brewsie,

¹¹⁰ *Mille plateaux*, p. 464.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 467.

¹¹² Marcel Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, cité par Deleuze et Guattari, *MP*, 464-465.

yes do we like it » (*BW*, 775). Dans la continuité du discours de Brewsie, la guerre à laquelle ces soldats participent est également perçue comme un cadre spatio-temporel favorisant la pensée. Les soldats ont conscience qu'une fois la guerre finie et le retour effectué, ils seront amenés à intégrer cet espace socio-économique dont le fonctionnement est subordonné au schéma de pouvoir binaire employés / employeurs.

La critique de ce système donne lieu à l'affirmation de l'américanité. Les soldats qui se définissent comme extérieurs et isolés (« isolationists », *BW*, 723) dans le processus de différenciation par rapport aux civils, cherchent à trouver le moyen de transgression possible de ce fonctionnement économique. L'une des infirmières évoque le moyen utopique qui serait en mesure d'anéantir le système – la cessation de toute activité de production :

And wouldn't it, said Pauline, wouldn't it be beautiful if everybody stopped working, and just went out walking, and ate a sundae or an ice-cream soda, and then just come home, and had doughnuts and a coke, and then they came in and sing a little and go to bed. How beautiful, said Pauline. Yeah, said Willie, beautiful is the word (*BW*, 755).

L'image d'une journée sans production est toutefois marquée par la consommation du produit emblématique de la société de production industrialisée, la boisson Coca. L'objet de la critique n'est donc pas la production en elle-même comme processus économique, mais la surproduction. Un peu plus tôt, Brewsie a affirmé : « industrialism produces more than anybody can buy and makes employees out of free men makes 'em stop thinking, stop feeling, makes 'em feel alike. I tell you Willie it's wrong » (*Brewsie*, *BW*, 745). Dans le cadre de ce discours critique, l'industrialisation est considérée comme la source du mal-être socio-économique. À l'origine de la transformation des structures hiérarchiques sociales, l'industrialisation devient un élément de référence par rapport auquel le monde contemporain est évalué. La notion de progrès est interrogée dans cette

perspective :

Perhaps there ain't any progress, said Donald Paul, pehaps not. There cant not be progress, said Sam, if there isnt any progress, how could we sell goods and we gotta sell goods to get a job. Yes, said Donald Paul, that's it. And perhaps said Sam, all these over here they're so poor they live with their chickens and all they're just so poor. Yes all right, said Jimmie, but they do have chickens to live with. And if not, said Willie. Well then there might be progress, said Donald Paul [...] (*BW*, 769).

La logique ironique par laquelle on arrive à la conclusion que le progrès peut exister, annule en même temps qu'elle affirme la possibilité du progrès. En tout cas, l'échec de l'industrialisation est à plusieurs reprises souligné et réapproprié dans le discours nationaliste par lequel les soldats se définissent cette fois-ci comme des Américains, différents des Anglais (« Limies ») :

It's not about jobs but yes it is about jobs, you see industrialism, you know making a lot of things turning them out just like that by million in no time, England began it, early in the nineteenth century. If I'd known those Limies invented it, I never would go home to get a job, I'd stay right here, said Willie. Well they did, said Brewise, they invented it and they made machines and they turned out well not like we do but a hell of a lot of goods but they had all their colonies to dump them on their possessions, you know about how the sun never set on them, it never shines on them that's all I know, said Jo. Well anyway they had lots of coal and iron ore and tin right there on that Island and they just made and made, and everybody gave up every kind of way excepting jobs in factories and mines, even little children, and they made all their colonies and empire buy them and it was swell just like us and they got richer and richer. Well we horned in after our Civil War, we went industrial and we had more everything than they had and we got richer and they get poorer and their markets that is the people in their empire slowed down in buying and they used up their raw material, and then they tried to take new places to sell to, like Egypt which they took from the French and Africa from the Dutch. The lousy Limies, said Willie (*BW*, 733).

Dans le jargon militaire « Limies » désigne les soldats maritimes britanniques à cause de leur consommation excessive des fruits et des légumes frais. Dans ce discours, ils sont considérés comme les représentants de l'ancien Empire britannique, responsable, selon les soldats américains, de l'invention d'un système de production qui assujettit l'homme au travail de production massive. Par la surproduction le système capitaliste se retourne contre lui-même en exploitant et épuisant les ressources naturelles qui conditionnent la

production. La logique capitaliste de l'augmentation du capital et du potentiel de vente est adoptée par les Américains, et la société ainsi créée est rejetée par les soldats, notamment par Willie qui déclare qu'il ne souhaite pas l'intégrer en occupant un emploi. Il ne s'agit pas d'un rejet du travail en soi – Willie précise : « It aint that, said Willie, it aint that we aint like those lousy Europeans, we like to work » (*BW*, 732) – mais, il est question du rejet d'un mode de vie capitaliste déterminé par les exigences de production et de consommation dictées par la société. Les deux occurrences du pronom personnel « we » désigne les Américains par opposition aux Anglais et aux minables Européens (« lousy Europeans »)

Le regard tourné vers le passé renforce l'idée d'appartenance à une nation et la critique devient alors une auto-critique : « we went industrial and we had more everything than they had and we got richer and they got poorer » (*BW*, 732). Cette voix auto-critique resurgit à plusieurs reprises et participe à la création d'une dynamique d'individuation collective qui oscille entre une position d'intériorité et d'appartenance et une position d'extériorité et de distance critique. Les soldats en tant qu'Américains et les soldats en tant que non-civils hors du système socio-économique de production, s'affirment être entre les deux, au seuil de la communauté. Cependant, par le partage de ce statut, une communauté se crée, un corps collectif à plusieurs voix liées entre elles de manière organique, au point d'être entendu comme une seule et même voix :

Where is the man who talks, said Pauline. They wont let him talk any more, says Willie. Who wont let him talk any more, said Janet, they found out from listening to hom how to do it and now they all talk and talk and think it sound just like him. And does it, said Pauline. How can I tell, said Willie, I dont listen to them. But you listened to him, said Pauline. Oh yes, said Willie, I listened to him (*BW*, 771).

La citation est extraite de l'avant-dernier chapitre du texte et marque un moment où cette communauté-seuil s'approche de l'auto-proclamation de la fin : « We are Americans »

(BW, 778). La possibilité de fusion des voix est rendue visible dans l'extrait précédent : les insertions qui marquent le discours direct provoquent la confusion. On note par exemple la présence de deux insertions de discours reportées dans la même phrase, l'une au début et l'autre à la fin : « Well they did, said Brewise, they invented it and they made machines and they turned out well not like we do but a hell of a lot of goods but they had all their colonies to dump them on their possessions, you know about how the sun never set on them, it never shines on them that's all I know, said Jo ». Dans ces conditions, il n'est pas possible d'identifier le moment où s'arrête l'une des voix et où commence l'autre, ce qui suggère que le discours peut être attribué aussi bien à l'une qu'à l'autre.

Une continuité organique est ainsi produite et renforce l'existence d'un corps collectif qui, selon Deleuze et Guattari, conditionne le fonctionnement même d'une machine de guerre. En interrogeant la notion de *corps collectif*, Deleuze et Guattari proposent de le considérer selon deux modes d'existence. D'une part, comme un corps organisé selon le modèle familial que l'État se réapproprie pour la constitution du réseau d'individus qui assurent la continuité de son fonctionnement en tant qu'organe de pouvoir : « Ils ont un rapport (organismes différenciés et hiérarchisés) spécial avec les familles, parce qu'ils font communiquer aux deux bouts le modèle familial et le modèle étatique, et se vivent eux-mêmes comme des grandes familles »¹¹³. D'autre part, les auteurs étudient la possibilité des autres schémas qui sont dépourvus de modèles et donnent lieu à la naissance d'autres types de schémas, qui, intégrés dans le corps collectif, transforment le fonctionnement de celui-ci à la manière d'un corps étranger dans le corps. Deleuze et Guattari soulignent que « les corps collectifs ont toujours des franges ou des minorités qui reconstituent des équivalents de machine de guerre, sous des

¹¹³ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 453.

formes parfois très inattendues, dans des agencements déterminés tels que construire des ponts, construire des cathédrales, ou bien rendre des jugements, ou bien faire de la musique, instaurer une science, une technique... »¹¹⁴.

Le texte devient l'espace de constitution et d'affirmation de ce corps collectif qui reconvertit les deux actions fondamentales au maintien du système capitaliste, la production et la consommation et propose comme modèle d'interaction la conversation. Dans la parole l'objet produit et consommé et l'acte de production et de consommation se superposent : la paire de « produire et consommer » devient « parler et écouter » dans une dynamique d'échange continue : il y a toujours quelqu'un qui parle et quelqu'un qui écoute. Ces deux opérations fondamentales par lesquelles Stein définit l'être au monde pourraient être considérées comme les deux pôles du statut ambigu des soldats, c'est-à-dire à la fois marqué par l'appartenance à l'extériorité que représente la société américaine vue de l'Europe, et déterminé par le développement d'une intériorité spécifique à la communauté des soldats ainsi que des infirmières qui se retrouvent dans la même situation avec les mêmes ennemis, et les mêmes points de vue, notamment l'inquiétude pour l'avenir des États Unis : « But it does it does, said Pauline, I have a kind of a feeling and we all have I know we all have if he don't begin to make it begin to come clear today it will never be any better, and he is right, our own dear beautiful strong rich country will go down like England did » (*BW*, 753).

À première vue, le corps collectif semble être un corps qui s'organise selon la hiérarchie classique, c'est-à-dire partageant les forces entre le chef et ses subordonnés. Brewsie semble se distinguer des autres en s'appropriant la parole et, soutenu par les autres qui expriment leur besoin d'un chef, il assume ce rôle :

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 454.

What's the answer Brewsie, dont keep us on the anxious seat, if you got an answer my God dont keep it to yourself, give it to us (*BW*, 747).

I am going to begin to talk and I am just going on talking, that's what I am going to do. (*BW*, 724)

Brewsie : I have a great deal to say.

The older one : Yes, that is why we are listening.

Brewsie : I have a great deal to say it will take a long time to say it. (725)

Brewsie is sort of timid, give Brewsie a chance. What we all here for, we are all here to listen to Brewsie, give Brewsie a chance, you go ahead Brewsie (*BW*, 747).

Le rapport entre Brewsie et les autres est fondé sur le partage de ces deux actions, ou plutôt entre l'action de parler et la non-action d'écouter. En effet, les soldats optent pour un rôle passif et cèdent à Brewsie la charge et la responsabilité de réfléchir à leur place également : « we let Brewsie do the thinking » (*BW*, 750). Toutefois, comme la dernière citation le suggère, Brewsie est un leader qui hésite et qui dès le départ remet en question cette fonction :

Brewsie, said yes, I'll tell you. Leaders, what are leaders, yes, was right, a leader either does not lead you or if he does he leads you where you do not want to go. Isn't it so, sisters, isn't it, where do you want to go, where do the French want to go, they dont want to go anywhere, they want enough to eat, a place to sleep, and fuel to keep them warm, that's what they want, leaders never give you that, they kind of scratch around and get it for themselves. No he is right what can leaders do, we always have leaders but where do they lead us. No listen to me and I will tell you about efficiency and about being isolated and why although rich we are poor and why although quick we are slow and how, well leaders better stay at home a while and lead everybody that way (*BW*, 725).

Ce qu'il accepte, c'est l'acte de parole qui lui permet à la fois de satisfaire aux besoins de ses compagnons et de rejeter la fonction de chef, c'est-à-dire le pouvoir de guider les autres. Son discours vise à révéler le cheminement qui a résulté de la situation économique actuelle en retraçant l'histoire américaine à partir du développement industriel. Ainsi, il semble inciter à la réflexion et ouvrir un espace de discussion où il ne monopolise pas la parole. Malgré les automatismes qui dictent une distribution

hiérarchique de la parole, « talking » et « listening » deviennent des actes partagés. L'appel à l'écoute que lance Brewsie est, en effet, réapproprié à plusieurs reprises par Jo, ou Donald Paul, ou encore Willie :

Brewsie : Well this time you got to listen because I've got it all doped out (*BW*, 731).
You listen to me, said Donald Paul (*BW*, 741).
Brock : Oh boys, boys, listen to me (*BW*, 722).

La communauté qui se crée ainsi reproduit le modèle démocratique selon lequel chaque membre a le droit de s'exprimer. Dans cette perspective, le dialogue est un dispositif qui permet à la fois l'expression individuelle et l'expression collective, c'est-à-dire assure un espace où les idées peuvent se lier de manière organique, selon le rythme de l'interaction « talking and listening ». Le corps collectif naît de l'organicité de ces idées, une organicité qui dans ce cas précis se définit comme un mode d'être d'une hétérogénéité, un *being* qui affirme la continuité du Même au sein de la Différence, et cela par la pensée, c'est-à-dire une dynamique qui à chaque fois doit être un mouvement de résistance, un contre-courant par rapport aux habitudes de pensée formées selon les exigences de la société de production et de consommation. L'extrait suivant illustre la manière dont une telle idée émerge dans le cadre d'un échange à plusieurs voix :

I know I am scared too, here I am scared, said Willie, sure you're scared, said Pauline, and he's got to tell us what to do. But, said Brewsie, you got me scared, how can I tell you what's going to happen, and it will, said Jane, yes it will. All right, said Willie, it will. I know, said Brewsie, logic is logic, facts are facts, I know I am right but how to get going away from what everybody has gotten the habit of thinking is the only way to do, kind of swinging a big truck around, said Jo, and making it com back around a corner. No, said Brewsie, not that, but to find the way that looks the same and is different or find the way that looks different and is the same (*BW*, 753).

Le discours qui clôt le récit de *Brewsie and Willie* témoigne de cette tendance et fixe les contours d'une communauté qui s'affirme du point de vue de l'identité nationale. Les Américains en tant que corps collectif sont amenés à pratiquer la scission qu'implique la

simultanéité des opérations « talking and listening », condition primordiale de l'émergence de la pensée. Selon D.C. Watson, *Brewsie and Willie* est le texte par lequel Stein souhaite explicitement accomplir une mission pédagogique et inciter ses lecteurs à la réflexion : « Stein prepares her readers for a conversation, and her primary directive is to become internally split so that we remember to converse with ourselves. We should think so much that we don't know for sure what we believe »¹¹⁵.

Le discours qui mélange la rhétorique de « Gettysburg Address » de Lincoln¹¹⁶, les expressions idiomatiques des discours patriotiques du 4 juillet, ou encore les clichés du langage populaire¹¹⁷, retrace, de manière condensée, les lignes du processus de construction d'identité collective. Le rappel du désir de faire acte de pionnier devient le fil directeur, plus précisément un appel lancé à une communauté qui justement se renforce à travers cette interpellation directe et peut s'identifier à la voix qui affirme « We are Americans ». Marquant la séparation du « I » énonciateur et du « you » destinataire, cette voix est celle d'un leader qui s'adresse à ses semblables avec lesquels il

¹¹⁵ D.C. Watson, *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*, Vanderbilt University Press, p. 180.

¹¹⁶ Four score and seven years ago our fathers brought forth on this continent a new nation, conceived in liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal.

Now we are engaged in a great civil war, testing whether that nation, or any nation, so conceived and so dedicated, can long endure. We are met on a great battle-field of that war. We have come to dedicate a portion of that field, as a final resting place for those who here gave their lives that that nation might live. It is altogether fitting and proper that we should do this.

But, in a larger sense, we can not dedicate, we can not consecrate, we can not hallow this ground. The brave men, living and dead, who struggled here, have consecrated it, far above our poor power to add or detract. The world will little note, nor long remember what we say here, but it can never forget what they did here. It is for us the living, rather, to be dedicated here to the unfinished work which they who fought here have thus far so nobly advanced. It is rather for us to be here dedicated to the great task remaining before us—that from these honored dead we take increased devotion to that cause for which they gave the last full measure of devotion—that we here highly resolve that these dead shall not have died in vain—that this nation, under God, shall have a new birth of freedom—and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth (Abraham Lincoln, 1863, <http://www.historyplace.com/speeches/gettysburg.html>).

¹¹⁷ Robert K. Martin cité par D.C. Watson p. 179 : « Stein brilliantly mixes the clichés of popular advice (« look facts in the face »), folksy locutions (« every darn one of you »), and fragments from Lincoln's Gettysburg Address [...] », *Gertrude Stein and The Making of Literature*, Ed. par Shirley Neuman et Ira B. Nadel, Northeastern University Press, Boston, 1988, p. 214.

s'identifie, et vise, à travers l'appel à la mémoire collective et le sentiment du devoir patriotique, à rassurer et à apaiser les inquiétudes que les G.I.s ont exprimé lors de la longue conversation. La forte référence au discours de Gettysburg (« so that the government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth ») établit une continuité entre le passé et le présent, une continuité qui justifie la reprise de l'appel à une mission que Stein identifie à celle des premiers pionniers. Le verbe « to pioneer » surgit comme une solution pour lutter contre la pensée binaire, et désigne la conquête des nouvelles formes d'expression qui permettent justement l'expression des réalités « compliquées », c'est-à-dire marquées par l'aspect de multiplicité : « you have to learn to be individual and not just mass job workers, you have to get courage enough to know what you feel and not just be all yes or no men, but you have to really learn to express complication » (*BW*, 778).

À travers la figure de chef que ce discours fait émerger et que l'on aurait tendance à identifier à la figure de Stein en tant qu'auteur et autorité, s'impose comme une instance supérieure, distincte de la communauté des soldats. L'utilisation de l'impératif (« Remember », « dont be afraid », « find out the reason why », « look the facts in the face ») souligne ce rapport hiérarchique : en effet, ce chef s'adresse aux soldats dans un cadre qui n'est pas celui du dialogue. Cependant, on retrouve des bribes de conversation des soldats : comme par exemple la référence à la Guerre Civile, la Dépression, l'expression « yes and no men », la comparaison avec l'Angleterre, ainsi que l'idée de faire acte de pionnier. C'est le soldat Henry qui explicitement souligne la nécessité d'un tel acte dans le processus d'individuation et de libération des contraintes imposées par une société qui divise ses membres en employeurs et employés : « [...] see here Willie,

you see it's about that employee mentality we're all getting to have, we're just a lot of employees, obeying a boss, with no mind of our own and if it goes on where is America, I say if it goes on, where is America, no sir, said Henry, no sir, I want to pioneer » (*BW*, 749). Par l'appropriation des sujets de conversation des soldats, la figure de leader se fait omnisciente dans la mesure où elle présuppose une présence parmi les soldats en train de discuter. Cette présence pourrait être celle du spectateur qui assiste aux scènes de dialogue sans être impliqué en tant qu'interlocuteur. Dans cette perspective, ce discours représente une réaction possible du lecteur et par là lui donne la parole et l'investit dans un processus d'identification. La dernière affirmation performative (« We are Americans ») marque l'issue de ce processus et fixe l'identité nationale comme une réalité incontournable. L'adhésion signifie l'acceptation d'une position critique, une position à la fois d'extériorité, dans la mesure où elle exige une prise de distance par rapport aux mécanismes de la société de production, et d'intériorité, c'est-à-dire d'appartenance à une communauté dont les membres partagent une prise de conscience qui leur permet d'accomplir un acte de pionnier, de conquête des nouveaux chemins de la pensée et de l'être social.

La manière dont cette voix porte-parole fait écho aux idées déjà annoncées par les soldats suggère une autre perspective d'interprétation selon laquelle la voix en tant qu'autorité qui vise l'union et l'homogénéisation en vue de construire et maintenir une identité nationale à tout prix, fonctionne sur le mode du ventriloque. En effet, comme nous l'avons indiqué, les multiples voix dans *Brewsie and Willie* semblent parfois exprimer la même chose, comme si une autorité leur prêtait la parole. Les passages marqués par la prépondérance du verbe « to say » comme signe du mode direct

d'énonciation, se donnent à lire comme la démonstration, par exagération, de l'inutilité de la distinction des voix. Toutefois, c'est une présence narrative qui transforme le texte dans une chambre d'écho semblable à l'espace créé par le pli où une voix résonne d'un pli à l'autre.

[...] Yes but you see France dont get poor because she makes luxuries, and you cant be industrial and make luxurious because once industry makes luxury it aint luxury any more. yeah, **said Willie**¹¹⁸, I know that's just like that, dont we all spend all we got here in this France dont we, and we dont spend it nowhere else. Yes it's good sense that, but cause we spend does that make her rich. Yeah course it does, **said Jo**, because what she sells dont cost her hardly anything to make, while when it's industrial so many got to be paid and so much raw material it makes you poor. It dont, seem to make sense. I know it's all true but all the same just the same it does not seem to make sense. Just the same, **said Brewsie**, it does make sense, now listen. Here come the sisters, you might as well wait till they get here. Yes, **said Pauline**, here we are, now tell us. Yes, **said Jane**, tell us tell us tell us why, no I dont mean to be funny. Perhaps you're not funny **said Jimmie**. Well anyway we all understand when you say, **said Janet**, that we Americans, that is to say that we are the last of the countries that went industrial in the nineteenth century who have not yet gone poor, but you say we will. I wonder, **said Jo**, why now everybody that is all of us call America the States, in the old days, that is before now, Americans always call it America or the United States, it was only foreigners who called it the States, and now just as natural as anything we each one and every one of us calls it States just like some foreigners like the Limies used to. I wonder, **said Pauline**, I wonder does that mean anything does that mean the beginning that we are beginning to feel poor, call it the States instead of America, do you think, **said Pauline**, do you think it does really mean anything [...] (BW, 746).

Les soldats et les infirmières font partie de la même famille, une communauté qui partage les mêmes inquiétudes, les mêmes rêves, les mêmes points de vue. Dans ce passage les nombreux interlocuteurs – Brewsie, Willie, Jane, Jimmies, Jo, Janet, Pauline – semblent être d'accord. Ce qui est annoncé par l'un est accepté par l'autre et ces réaffirmations participent au renforcement de la conscience collective. On note également que la mise en page du texte souligne la continuité qui s'établit entre les voix et assure le cadre dans lequel la parole peut devenir un flux, un mouvement auquel on s'accroche pour maintenir cette « force qui est dans l'union ». Or, c'est justement la fragilité de cette force que

¹¹⁸ Nous soulignons.

révèle le texte de *Brewsie and Willie*, plus précisément la fragilité de toute identité comme dynamique de rapport qui dépend d'un extérieur, source de changements imprévisibles. La réflexion sur le nom du pays par rapport auquel la famille des soldats et des infirmières se définit – « we each one and every one of us calls it States just like some foreigners » – pourrait être interprétée dans cette perspective : on se demande dans quelle mesure un changement de nom reflète les changements de situation économiques, et ainsi les éventuels changements de paramètres par rapport auxquels une nation peut se définir. L'échange entre ces voix qui semblent porter la même parole se crée de façon à toujours assurer une place à l'ironie que l'on pourrait considérer comme une position diagrammatique dans la mesure où elle implique une énonciation qui incarne la dynamique d'une pensée oscillante.

Comme c'était déjà le cas dans *The Making of Americans*, le texte acquiert une matérialité chargée d'oscillation et de vibration. Ici, la répétition n'est que ponctuelle et la dynamique textuelle jouit d'un flux qui est désormais plus indépendant du mécanisme de « beginning again and again ». Le flux est maintenu par l'immédiateté de la parole, une parole qui est passée d'un personnage à l'autre pour les relier entre eux à la manière d'un travail d'assemblage ou de broderie. « Said Willie », « said Brewsie », « said Jane », « said Jimmie » etc. deviennent les marques de cet acte de couture – les points qui rassemblent, et révèlent l'acte dans son artificialité. Ces prénoms sont censés se confondre dans l'intériorité de « we » : « Who's we, said Willie, We are all we, said Janet, all of our age all together, we got to make a noise. My name is Lawrence, said Lawrence. Now is it, said Jo, how do you know it is. Well it is, said Lawrence [...] (BW, 764). »

La nécessité de « faire du bruit » (to make a noise), de se faire entendre, de se trouver une voix est la préoccupation primordiale de cette communauté provisoire des infirmières, et la communauté d'une génération appartenant à une nation. Tant que la parole continue à les relier dans une « broderie indépendante », cette communauté, ce corps collectif existe. Cependant, comme la parole est fragile et a besoin d'être maintenue sur le mode impératif parfois [« Tell us, tell us, tell us why », « My God, yes Brewsie think, we're getting older and older Brewsie, just think [...], it keeps us talking (BW, 758)], elle alimente une position ironique qu'on retrouve déjà dans *The Making of Americans*, mais aussi dans des textes plus courts comme « Independent Embroidery » dans lequel la voix narrative insiste sur la devise américaine « In union there is force in union there is strength. We are all worthy of that motto » et va jusqu'à dire que le mal n'existe pas en Amérique : « There is no evil in America »¹¹⁹.

Le texte de *Brewsie and Willie* est marqué par la recherche et l'émergence de cette voix porte-parole dont une communauté a besoin. La voix de la dernière séquence de *Brewsie and Willie* s'adresse aux Américains, au nom des Américains. Elle s'affirme comme une voix qui vise à guider, à rassurer, mais aussi rappeler à l'ordre ou à flatter. Par là, elle est un miroir dans lequel le corps collectif peut s'identifier en tant que l'Un, mais peut aussi se remettre en question.

Contrairement à *The Making of Americans*, *Brewsie and Willie*, malgré la multiplicité des voix qu'il met en scène, il postule la possibilité de cette voix collective, même si elle dépend des artifices performatifs de construction d'identité telle que la répétition de l'affirmation « We are Americans ». *The Making of Americans* démarre avec

¹¹⁹ Gertrude Stein, « Independent Embroidery », *Painted Lace*, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 81.

une voix collective qui graduellement cède la place à une voix qui se veut Une à travers l'affirmation d'un Moi, le « I » de la voix narrative. Le « I » est également présent dans ce discours adressé aux Américains, mais il se définit du point de vue de son rapport à l'histoire et à l'identité nationale : « I was always patriotic, I was always in my way a Civil War veteran, but in between, there were other things, but now there are no other things ». Cette affirmation suggère une purification du moi, une redéfinition qui élimine les autres aspects de ce « I » et se veut patriotique, dédié à la mission de pionnier que la nation doit assumer.

Placé après le texte, le discours adressé explicitement aux Américains correspond au discours de la figure de chef que les soldats souhaiteraient avoir et que Brewsie était censé remplir. Or, Brewsie est un personnage qui, comme les autres, doute et remet en question la nécessité d'un chef, tout en assurant à plusieurs reprises la présence d'une voix qui guide. Willie accompagne Brewsie dans ses doutes, il le soutient ou le contrarie. Dans tous les cas, le titre suggère que ces deux personnages sont complémentaires, qu'ils constituent une unité que la voix du discours de la fin du texte incarne. Il s'agit d'une complémentarité qui signifie parfois la coexistence de deux pôles qui se contrarient comme c'est le cas des deux positions que le texte élabore par rapport à l'État, à la société capitaliste, à la notion de nation, un entre-deux qui se veut une position ironique. Dans cette perspective, *Brewsie and Willie* accorde au mouvement oscillatoire une place prioritaire et qui, en tant que diagramme, flirte avec la figure du double tout en postulant la possibilité d'une unité collective, d'un corps collectif, de l'Un malgré le multiple, malgré le double. La fin du texte met en évidence cette ambiguïté en affirmant d'abord l'impuissance d'une voix qui incarnerait ce corps collectif, pour ensuite lui assurer un

espace d'expression privilégiée, une présence flottante au-dessus de l'ensemble du texte.

L'ambiguïté pourrait être encore prolongée si l'on considère le dernier passage du texte :

And tell me, said Janet, wont you miss talking when you get home, you do know dont you all of you nobody talks like you boys were always talking, not back home [...]. Not Brewsie, said Willie, he'll talk but, said Willie, Brewsie will talk but we wont be there to listen, we kind of will remember that he's talking somewhere but we wont be there to listen, there wont be anybody talking where we will be. But, said Jo, perhaps they will talk now, why you all so sure they wont talk over there, perhaps they will talk over there. Not those on the job they wont, said Willie, not those on the job (*BW*, 777).

Si l'on associe la voix du discours à la voix idéalisée de Brewsie, le passage suggère que Brewsie continuera de parler, mais il n'aura pas d'auditoire. En effet, l'emplacement de ce discours à la fin du texte, se donne à lire comme une façon de marginaliser cette voix. Par ailleurs, la marginalité de la voix était déjà d'actualité lorsqu'elle se prononçait à travers les soldats et les infirmières, extérieurs au système de l'État.

Brewsie and Willie, écrit à la fin de la carrière de Stein, ferme la boucle amorcée par *The Making of Americans* dans la mesure où il aborde la question de l'identité, du rapport de l'individu au groupe, du rapport du groupe à la société. De plus, cette œuvre réactualise les réflexions sur l'influence des mécanismes sociaux sur les mécanismes individuels, et postule la disponibilité de la langue pour accueillir de telles problématiques, se rendre suffisamment « élastique » pour se laisser traverser par les rythmes qui rendent compte, à travers une perspective diagrammatique, des interactions en question.

Le « we » comme point de départ et point d'arrivée des processus d'individuation collective, est présent dans l'œuvre de Stein dans sa dimension plus intime, focalisé sur le rapport d'un « je » et d'un « tu », au lieu d'un « je » et « vous », ou encore « je » et « nous ».

L'histoire de Melanctha dans *Three Lives* (1903) met en scène la confrontation des différents systèmes de désirs, plus précisément des désirs conformes aux lois dictées par la société, et les désirs transgressifs qui vont à l'encontre de ces lois. L'intérieur et l'extérieur deviennent dans le cadre de cette analyse la distinction entre les désirs individuels, internes, et les désirs extérieurs, déterminés par les lois.

1.6. L'UN COMME HECCÉITÉ

Melantcha est une fille mulâtre qui vit dans la ville fictive de Bridgepoint. Elle passe son temps à regarder les gens, à se faire des connaissances et à errer dans la ville. Elle accumule les interactions qui à chaque fois révèlent une nouvelle facette de sa personnalité. Ce type d'individuation évoque ce que Deleuze et Guattari développent dans le cadre du concept de devenir et qui porte le nom d'*heccéité*. Par là, Deleuze et Guattari proposent un moyen pour saisir un mode d'individuation qui « n'est pas celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance »¹²⁰. Les auteurs précisent dans une note de bas de page qu'il s'agit d'une invention de Duns Scot, philosophe de la fin du 13^{ème} siècle, d'origine écossaise, qui désignait ainsi l'essence d'une chose, son individualité. Sous la plume de Deleuze et Guattari, cette individualité devient un mode d'individuation qui permet de sortir de la subjectivité dans la mesure où il n'est plus question d'un sujet en tant que tel mais des « rapports de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté »¹²¹. L'*heccéité* devient un mode d'individuation qui ouvre l'individualité au monde qui l'entoure, la plaçant ainsi sous le signe des dynamiques. Deleuze et Guattari donnent l'exemple de Virginia Woolf « Le chien court dans la rue, ce chien maigre est la rue »¹²². Dans son roman *The Waves*

¹²⁰ *Mille plateaux*, p. 318.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Par l'exemple de Virginia Woolf, Deleuze et Guattari prolongent leur conception d'une interaction qu'ils ont déjà illustré par l'analyse de la rencontre qui a lieu entre le guêpe et l'orchidée. RÉFÉRENCE Le chien qui court dans la rue et devient la rue implique une perception de l'être au monde qui postule une fusion avec le monde afin de faire l'expérience d'une dynamique constante, du monde en mouvement. Deleuze et Guattari proposent ainsi de lire les écritures modernes à la lumière des modalités qu'elles mobilisent pour rendre compte de l'interaction constante des rythmes qui nous entourent, qui nous traversent et nous engagent dans des devenirs, c'est-à-dire des processus d'individuation.

de Virginia Woolf on trouve à plusieurs reprises des modes d'individuation de l'heccéité :

I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. [...] Up here my eyes are green leaves, unseeing. [...] My hair is made of leaves. I am rooted to the middle of the earth. My body is a stalk, I press the stalk.¹²³ (Virginia Woolf, *The Waves*, p. 6-7)

Cet exemple de Woolf souligne le fait que l'heccéité est indissociable des processus de devenir (ici, on nous propose un devenir-feuilles des yeux et des cheveux, un devenir-tige du corps) – elle est, à la fois, un paramètre qui conditionne un devenir et le devenir lui-même. Si l'on fait le pari de penser l'individualité en termes de longitude et latitude, comme un « ensemble de vitesses et de lenteurs entre particules non formées, un ensemble d'affects non subjectivés »¹²⁴, on se place inévitablement dans un processus de devenir. Il s'agit d'ailleurs d'un processus qui « n'a ni début ni fin, ni origine, ni destination », le devenir « est toujours au milieu », un « événement » qui est à saisir en dehors du Chronos, « le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet »¹²⁵.

Melantha multiplie les rencontres et, à chaque fois, s'approprie des façons de faire ou de penser d'un autre. L'on peut se demander, dans ce contexte, dans quelle mesure ces interactions pourraient être considérées comme des processus de devenir et le cas échéant, quels sont les outils textuels pour rendre compte de la constitution des éventuelles heccéités. En tant que rapports de mouvements, ces types d'individuation sont susceptibles de s'imposer par une visibilité diagrammatique.

¹²³ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 6-7.

¹²⁴ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p.320.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 320.

Avant de considérer les interactions, il semble inévitable de prêter attention à la manière dont la voix narrative présente son personnage. Le mode de caractérisation privilégié à ce niveau est la caractérisation indirecte qui passe par le développement d'un réseau de phrases-clés qui visent à souligner l'incapacité du personnage à s'intégrer dans sa communauté.

Cette incapacité s'exprime dans sa manière d'être toujours à la recherche de l'excitation et du trouble :

Melanctha Herbert all her life long, loved and wanted good and kind and considerate people. (*M*, 154)

Melanctha Herbert all her life long, loved and wanted good and kind and considerate people, and always she wanted to be regular, and to have peace and quiet in her, and always Melanctha could only find new ways to be in trouble. (*M*, 221)

Poor Melanctha, she was so good and sweet to do anything anybody ever wanted, and Melanctha always liked it if she could have peace and quiet, and always she could only find new ways to be in trouble. (*M*, 233)

La répétition de ce segment souligne l'ambiguïté d'un caractère qui repose sur la tension de la confrontation du désir de se conformer, d'être comme les autres (« good and kind and considerate people ») et de la tendance de toujours transgresser les règles et les normes (« regular »), et s'extraire ainsi de la communauté des Jeff Campbell, des Rose Johnson. En effet, Jeff Campbell et Rose Johnson pourraient être considérés comme semblables dans leurs manières de vouloir attirer Melanctha dans le « droit chemin » à suivre, alors que Jane Harden et Jem Richards, semblent tous deux renforcer la tendance de Melanctha à vivre ses rapports comme des sources d'excitation, notamment ses rapports avec les hommes.

Dès le départ Melanctha nous est présentée comme une jeune fille qui aime regarder les hommes et les machines:

Melanctha liked to wander, and to stand by the railroad yard, and watch men and the engines and the switches and everything that was busy there, working. Railroad yards are

ceaseless fascination. They satisfy every kind of nature. For the lazy man whose blood flows very slowly, it is a steady soothing world of motion which supplies him with the sense of a strong moving power. He need not work and yet he has it very deeply ; he has it even better than the man who works in it or owns it. Then for natures that like to feel emotion without the trouble of having any suffering, it is very nice to get the swelling in the throat, and the fullness, and the heart beats, and all the flutter of excitement that comes as one watches the people come and go, and hears the engine pound and give a long drawn whistle. For a child watching through a hole in the fence above the yard, it is a wonder world of mystery and movement. The child loves all the noise, and then it loves the silence of the wind that comes before the full rush of the pounding train, that bursts out from the tunnel where it lost itself and all its noise in darkness, and the child loves all the smoke, that sometimes comes in rings, and always puffs with fire and blue color.

For Melanctha the yard was full of the excitement of many man, and perhaps a free and whirling future. (*M*, 134)

Ce passage place le personnage dans un espace avec lequel il pourrait établir des rapports d'interaction. La cour de triage fonctionne comme un dispositif de stimulation qui est en mesure d'ouvrir l'intériorité du personnage à l'extériorité. La voix narrative se lance dans un exercice de catégorisation des différentes natures que cet espace est en mesure d'affecter. Par là, elle opère une confrontation de l'humain et du machinique et donne à voir le niveau d'interaction qui peut avoir lieu. La présence humaine est saisie à partir d'une intériorité organique dans la mesure où on nous plonge à l'intérieur des expériences sensorielles et émotionnelles.

La première catégorie d'hommes affectés est identifiée par la réaction que ceux-ci éprouvent à la vue des machines: « lazy man whose blood flows very slowly ». Pour eux, l'espace en question représente une source de sensation que semble compléter l'être intérieur tout en respectant son rythme spécifique. L'expression « steady soothing world of motion » suggère justement que la cour de triage, en tant qu'espace, est en mesure de satisfaire aux exigences d'un mode d'existence déterminé par la passivité (« lazy man »), et susceptible de rester entièrement étanche aux signaux envoyés par les forces de ce « world of motion ». Face à la lenteur intérieure qui se manifeste par le mouvement du sang dans les veines, le mouvement extérieur apporte la sensation d'une force puissante

(« the sense of a strong moving power ») sans perturber pour autant le rythme intérieur. L'attitude passive de cette première catégorie implique une distance par rapport au spectacle, mais une distance bénéfique qui permet au spectateur de faire l'expérience profonde (« deeply ») de l'interaction, c'est-à-dire d'éprouver des sensations sans être impliqué activement, contrairement à ceux qui le sont par leur travail ou en tant que propriétaires.

Le niveau d'implication de la deuxième catégorie relève également d'une passivité. Cette catégorie se focalise sur l'expérience des émotions qu'un phénomène extérieur de mouvement est en mesure de produire, sans se laisser affecter au point d'en souffrir. Les effets sont également évalués en terme de réactions organiques : « it is very nice to get the swelling in the throat, and the fullness, and the heart beats, and all the flutter of excitement that comes as one watches the people come and go, and hears the engine pound and give a long drawn whistle. » Malgré le faible niveau d'implication – marqué également par l'expression « it is very nice » – une expérience de plénitude a lieu (« the fullness »), on peut considérer que pour cette deuxième catégorie, la confrontation avec la puissance que représente le mouvement, qu'il soit celui des hommes ou des machines, produit un rapport de superposition entre intériorité et l'extériorité : l'extérieur se superpose à l'intérieur, toutefois le contact demeure superficiel dans la mesure où le sujet vit l'expérience d'un stimulus extérieur avec un détachement émotionnel. Le spectacle de la cour de triage est vécu sur un plan sensoriel – l'intériorité répond par des réactions organiques sans être impliqué émotionnellement. L'utilisation du terme « emotion » installe un paradoxe qui à la fois souligne les multiples dimensions dont Stein l'investit et la manière dont elle l'extrait du circuit de son usage commun: « Then for natures that like

to feel emotion without the trouble of having any suffering ». Avec le personnage de Melanctha, Stein procède à la mise en place d'une conception de l'être au monde qui fait écho à celle que Gilles Deleuze reconnaît dans la peinture de Francis Bacon. Gertrude Stein interroge les frontières qui séparent sensation et émotion, plus précisément les modalités par lesquelles les deux notions se superposent et donnent accès à une expérience de vie mais aussi à une expérience esthétique qui soit en mesure de transgresser la dichotomie corps / âme.

La troisième catégorie est celle de l'enfant qui s'implique de manière intense et positive sur le plan émotionnel (le verbe « to love » apparaît trois fois). Pour lui, le monde du mouvement s'accompagne d'une dimension de mystère à explorer et la fascination passe également par des sensations de couleurs. L'attitude qui caractérise l'enfant témoigne d'une plus grande ouverture vers l'extérieur. Le fait qu'il apprécie autant le silence qui précède le mouvement du train que le mouvement lui-même, suggère que la perception de l'enfant n'est pas soumise à des schémas de sélection et de catégorisation. Dans cette perspective, tout peut être susceptible de produire de l'excitation. Et d'ailleurs, par cette disponibilité aiguë, l'enfant en tant que sujet et dispositif de réception est en mesure d'apercevoir les couleurs, une qualité qui semble échapper aux individus des catégories précédentes.

Les principes de catégorisation que la voix narrative accomplit demeurent toutefois obscurs. Il semble, en effet, difficile de distinguer le point de référence par rapport auquel les différences sont évaluées. Si nous considérons les notions – mouvement, émotion, sensation – et notre point de départ, c'est-à-dire le rapport de l'intérieur à l'extérieur, nous pouvons, cependant, reconstituer les plans de perception.

Ce qui précède l'extrait nous incite à considérer le passage comme un éventail des différents moyens de faire une expérience: « Melanctha all her life was very keen in her sense for real experience » (*M*, 133). Le terme « real » resurgit sans cesse dans le texte en tant qu'adjectif ou adverbe, dans le discours de Melanctha, de Jeff Campbell ou encore de la voix narrative. Cette insistance évoque la présence d'une paire dont une partie n'est que suggérée. On peut supposer que dans toutes ces occurrences le terme « real » / véritable, vrai ¹²⁶ s'oppose au superficiel, voire à l'artificiel. De plus, il pose la problématique de l'original et de la copie, c'est-à-dire de l'imitation. En tant qu'adjectif, le terme est utilisé la plupart du temps par Jeff Campbell soit pour se qualifier lui-même, soit pour exprimer ses exigences envers Melanctha. Lors d'un moment fragile de leur relation, il affirme être quelqu'un de véritablement modeste : « I certainly do think I am a real modest kind of fellow » (*M*, 198). Dans le même contexte, l'expression est réutilisée par Jeff de manière ironique pour caractériser Melanctha : « You is certainly real modest Melanctha, when you do this kind of talking, you sure is Melanctha » (*M*, 198). Ce que Jeff souhaite atteindre, c'est la « vraie » Melanctha – « real being » – car, comme la voix narrative nous l'apprend, il s'agit d'une valeur qui est recherchée par lui en toute chose : « Jeff loved everything that moved and that was still, and that had color, and beauty, and real being » (*M*, 173). Cette recherche de l'authentique, du vrai, devient une obsession que le texte signale par la répétition et la variation du terme – « really love me », « real religion » (*M*, 203), « real humble » (*M*, 186) – et qui est exprimé de manière directe lorsque Jeff s'adresse à Melanctha avec l'expression « real Melanctha » :

I certainly do know what I am feeling now with you real Melanctha. And so good-bye now for good Melanctha. I say I can never really trust you real Melanctha, that's only just

¹²⁶ Dictionnaire *Le Grand Robert*.

certainly from your way of not being ever equal in your feeling to anybody real, Melanctha, and your way never to know right how to remember (*M*, 205).

La « vraie » Melanctha qu'il croit découvrir ne correspond pas à ses attentes. Toutefois, comme il le précise plus loin, son jugement est réduit à la manière dont il perçoit l'amour de Melanctha : « It's only just in your loving me Melanctha. You never can be equal to me and that way I certainly never can bear any more to have it » (*M*, 206). Considéré du point de vue de l'ensemble du texte le terme se charge d'une problématique plus large qui est celle de l'identité et de l'être au monde. Ce que la voix narrative affirme au début suggère que ces problématiques se posent avec une conscience ironique qui porte un regard critique sur l'engagement dans une recherche de l'authenticité et de l'original. Dans cette perspective, Melanctha devient un personnage disposé à vivre de véritables expériences (« real experience ») dans la mesure où elle est capable d'appréhender le monde sous le signe de la multiplicité : « For Melanctha the yard was full of the excitement of many man, and perhaps a free and whirling future. » Par là, elle défie un « être au monde » conventionnel que représente le personnage de Jeff Campbell. « Melanctha was too many for him » (*M*, 193) affirme la voix narrative et fournit ainsi une des raisons de l'échec de la relation entre Jeff et Melanctha.

Melanctha semble se positionner au carrefour des catégories qui se dessinent dans le passage étudié. Ces différentes manières d'appréhender le monde extérieur se retrouvent dans les rapports qu'elle entretient avec les autres personnages. Il est, en effet, possible d'identifier ces caractéristiques comme constitutives de différentes étapes de développement de la dynamique d'une relation. Pour chaque cas, qu'il s'agisse de l'amitié avec Jane Harden, Rose, Jeff ou Jem, Melanctha passe par des moments de rencontre puissants qui lui procurent le sentiment de pouvoir et opèrent une fusion entre

son intériorité et l'extérieur que représente l'autre. Les rencontres futiles avec des hommes inconnus qui apparaissent la plupart du temps en groupes, se donnent à lire comme des exemples de rencontres dont la dynamique correspond à la deuxième catégorie décrite dans l'extrait, c'est-à-dire des rencontres qui, même si elles procurent un sentiment d'excitation, permettent à Melanctha de rester au bord de l'implication :

She always loved to watch and talk and listen with men who worked hard. But it was never from these rougher people that Melanctha tried to learn the ways that lead to wisdom [...]. And then Melanctha was fond of watching men work on new buildings. She loved to see them hoisting, digging, sawing and stone cutting (*M*, 137).
And so Melanctha wandered on the edge of wisdom.

Le terme « wisdom » est récurrent dans le texte ; sa présence se prolonge par le tissage du champ lexical du savoir avec l'utilisation de mots comme « understanding », « to learn », « to know ». Melanctha aspire au savoir et ses rencontres sont évaluées par rapport au degré de satisfaction de son désir d'apprendre. John Carlos Rowe distingue deux sens possibles à ce savoir : d'une part, il peut s'agir d'un savoir « biblique », c'est-à-dire sexuel, d'autre part, d'un savoir religieux néanmoins associé à l'amour.¹²⁷ Dans tous les cas, il s'agit d'un « véritable » (« real ») savoir que Melanctha cherche à acquérir à travers les autres. Cette recherche est déterminée par le mouvement « to wander ». La quête débute à l'âge de l'adolescence et se poursuit jusqu'à l'épuisement, c'est-à-dire jusqu'au moment où Melanctha commence à vivre une vie normale, conventionnelle (« to live regular », *M*, 239) : « From the time that Melanctha was twelve until she was sixteen she wandered, always seeking but never more than very dimly seeing wisdom » (*M*, 133). La recherche dans laquelle elle s'engage toute seule n'aboutit pas. Elle commence à

¹²⁷ John Carlos Rowe, « Naming What is Inside : Gertrude Stein's Use of Names in *Three Lives* », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol. 36., N°2, Spring 2003, p. 227.

« apprendre véritablement » (« really understanding ») aux côtés de Jane Harden dont elle fait la connaissance à l'âge de seize ans :

Jane Harden was not afraid to understand. Melanctha who had strong the sense for real experience, knew that there was a woman who had learned to understand. /Jane had many bad habits. She drank a great deal, and she wandered widely. She was safe though now, when she wanted to be safe, in this wandering. / Melanctha Herbert soon always wandered with her. Melanctha tried the drinking and some of other habits, but she did not find she cared very much to do them. But every day she grew stronger in her desire to really understand. [...]. Before the end came, the end of the two years in which Melanctha spent all her time when she was not at school or in her home, with Jane Harden, before these two years were finished, Melanctha had come to see very clear, and she had come to be very certain, what it is that gives the world its wisdom. (*M*, 140-141).

L'objet de l'appréhension demeure obscur, néanmoins, comme il est suggéré à plusieurs reprises dans le texte, la sagesse dont il est question est associée au désir : « Melanctha knew now what everybody wanted » (*M*, 141). Jane Harden a donc un rôle d'initiatrice : son contact avec elle permet à Melanctha de voir d'une manière plus claire (« to see very clear ») ce dont elle avait déjà l'intuition (« dimly seeing wisdom »). Le processus d'appréhension correspond à l'intensification du désir d'ouverture vers l'extérieur. Jane accompagne Melanctha dans sa compréhension du monde, elle lui révèle la sagesse du monde, ou plutôt la sagesse avec laquelle le monde doit être approché. Cet être au monde auquel Melanctha s'initie grâce à sa prédisposition naturelle et à une rencontre qui la rend plus forte, est déterminé par une perception qui privilégie l'émotion. Avec Jane, elle apprend en effet à reconnaître et à éprouver la joie et la souffrance : « She learned a little in these days to know joy, and she was taught too how very keenly she could suffer. » (*M*, 140). Dans cette perspective, la sagesse qu'elle s'approprie est celle de la passion, une sagesse qui cependant n'est jamais acquise et demande un renouvellement constant. Cette notion de sagesse de l'émotion devient un paradigme qui entraîne la révision de la

première catégorisation et dont résulte un système de perception à seulement deux catégories :

Passionate natures who have always made themselves, to suffer, that is all kind of people who have emotions that come to them as sharp as a sensation, they always get more tender-hearted when they suffer, and it always does them good to suffer. Tender-hearted, unpassionate, and comfortable natures always get much harder when they suffer, for so they lose the fear and reverence and wonder they once had for everybody who ever has to suffer, for now they know themselves what it is to suffer and it is not so awful any longer to them when they know too, just as well as all the others how to have it (*M*, 203).

Les personnages de « Melanctha » incarnent deux natures différentes, deux façons d'être au monde, deux types de sagesse. En effet, la sagesse avec laquelle vit Jane Harden ne correspond pas à celle qui détermine la vie de Rose ; au contraire, elle s'y oppose. La dynamique de la confrontation des deux crée le rythme du texte ainsi que le rythme du processus d'individuation de Melanctha. Il s'agit donc d'individuation de rythmes, un processus par contraste selon la distinction de John Dewey. Ce dernier identifie deux méthodes d'individuation en art, celle du contraste, du « staccato », et celle du fluide :

One painter gives individuality in detail by fluid lines, by mergings, more than another artist does with the most sharply outlined profile. One does with chiaroscuro what another brings about by highlights. [...] In a general way there are two opposite methods ; that of contrast, of the staccato, the abrupt, and that of fluid, the merging, the subtle gradation.¹²⁸

Le processus d'individuation de Melanctha, plus précisément de son rythme, mêle les deux méthodes, et cela même dans le cadre d'une rencontre.

Le texte commence par le récit de la mort de l'enfant de Rose, une situation qui révèle le caractère des deux personnages par le procédé du contraste. Le premier paragraphe semble justement annoncer le mécanisme d'un rythme qui graduellement introduit le lecteur dans la vie de Melanctha :

Melanctha Herbert who was Rose Johnson's friend, did everything that any woman could. She tended Rose, and she was patient, submissive, soothing, and untiring, while the sullen,

¹²⁸ John Dewey, *Art as Experience*, Penguin Perigee Book, [1934], 2005, Londres, p. 213.

childish, cowardly, black Rosie grumbled and fussed and howled and made herself to be an abomination and like a simple beast.

Le contraste créé par la juxtaposition des qualités est d'ailleurs caricatural : les qualités sont organisées selon un pôle positif et négatif, le dernier ayant pour fonction d'intensifier le premier. À l'énumération des qualités positives de Melanctha s'oppose explicitement les qualités négatives de Rosie. Les deux pôles ne se recoupent pas entièrement dans la mesure où le pôle négatif est prolongé et amplifié par l'ajout des verbes qui graduellement et avec la répétition de la conjonction « and » augmente la tension pour atteindre finalement l'extrémité de l'humain. En effet, en comparant Rose à une simple bête (« simple beast »), le contraste de la paire humain / animal est évoqué dans le but d'affirmer la supériorité de Melanctha. La construction de la phrase dépend donc du déploiement de ce contraste. De la même manière, l'organisation des paragraphes qui suivent est également soumise à cette dynamique. L'énumération des qualités opposées est accentuée par la répétition des prénoms au début de chaque paragraphe. Le schéma d'organisation qui se dégage ainsi est le suivant : les deux pôles constituent des blocs. Les phrases qui placent Rose et Melanctha sur un plan d'égalité marquent la fin d'un bloc et annoncent le suivant. Ainsi, le début du récit est focalisé sur Rose : quatre paragraphes caractérisant de manière indirecte ce personnage, se succèdent pour construire l'image de Rose. On note d'ailleurs que Stein reproduit tous les clichés d'une perception discriminante (« Rose had the simple, promiscuous unmorality of the black people » (*M*, 125) et va jusqu'à suggérer que malgré son éducation « blanche », elle ne sera pas en mesure de dépasser la profonde immoralité de sa race.

Au bloc de paragraphes consacrés à Rose s'oppose par la suite le bloc de Melanctha. Après une énumération considérable de caractéristiques telles que

« careless », « lazy », « ordinary », Melanctha Herbert est caractérisée comme étant « graceful, pale yellow, intelligent, attractive negress » (*M*, 125). Les seuls points communs sont leur appartenance à une communauté noire et la fréquentation de l'église : « However, the two of them in negro fashion went very often to the negro church, along with all their friends, and they slowly came to know each other » (*M*, 126). La voix narrative s'indigne (à la place du lecteur) et dénonce l'injustice de la situation des deux filles :

Why did the subtle, intelligent, attractive, half white girl, Melanctha Herbert love and do for and demean herself in service to this coarse, decent, sullen, ordinary, black childish Rose, and why was this unmoral, promiscuous, shiftless Rose married, and that's not so common either, to a good man of the negroes, while Melanctha with her white blood and attraction and her desire for a right position had not yet been married.

Melanctha est une « noire pâle » alors que Rose est simplement « noire », ce qui renforce davantage la supériorité de la première selon le système de valeur que le récit implique. Le personnage de Rose prend la parole comme pour protester contre la discrimination dont elle est victime :

‘No, I ain’t no common nigger’, said Rose Johnson, ‘for I was raised by white folks, and Melanctha she is so Bright and learned so much in school, she ain’t no common nigger either, though she ain’t got no husband to be married to like I am to Sam Johnson’ (*M*, 125).

La conversation virtuelle entre la voix narrative et le personnage est suggérée par le fait que Rose prend la parole comme pour réagir à quelque chose qui n'est pas explicité. De plus, le destinataire de ses paroles demeure inconnu. La revendication d'une individualité hors du commun est reprise plus loin, mais cette fois elle est adressée à Melanctha : « ‘No, I ain’t no comon nigger just to go around with any man, nor you Melanctha shouldn’t neither’ [...]. No Melanctha, I ain’t no common nigger to do so, for I was raised by white folks. » (*M*, 126).

Le récit commence de manière proléptique, *in medias res*, et décrit un schéma narratif circulaire par le retour au même point à la fin du récit. On retrouve d'ailleurs la première phrase du récit sous une forme légèrement variée à quelques pages de la fin du texte : « Rose had a hard time to bring her baby to its birth and Melanctha did everything that any woman could » (*M*, 230). Par ce retour au point de départ, la diégèse accentue l'absence de changement de caractère de Melanctha. Cela se marque dans le maintien des rapports de force entre Rose et Melanctha. Rose reste fidèle à elle-même jusqu'à la fin dans sa façon de gronder Melanctha : « You certainly never can learn no way Melanctha ever with all I certainly been telling to you, ever since I know you good, that it ain't never no way like you do always is the right way you be acting and talking, the way I certainly always have seen you do so Melanctha always (*M*, 232) ». Cet extrait souligne le décalage entre la perception de Rose et de Melanctha en ce qui concerne sa façon d'être au monde : l'apprentissage que Melanctha avait accompli aux côtés de Jane Harden est sans valeur dans le monde de Rose, un monde qui repose sur la recherche du conformisme.

En revanche, dans le monde de Jem Richards, un « blanc » – la première fois qu'il apparaît dans le récit, il est désigné comme « a white man » (*M*, 224) – la sagesse de Melanctha semble trouver sa place d'autant plus qu'à ses côtés elle arrête d'errer. La voix narrative nous apprend que Melanctha a trouvé tout ce qu'il lui fallait pour être heureuse : « Now in Jem Richards, Melanctha found everything she had ever needed to content her » (*M*, 225). Jem Richards détient la « véritable sagesse » que Melanctha recherche depuis le début avec les hommes. Ce personnage est situé à la croisée des deux façons d'être au monde : d'une part, il est considéré comme étant un homme décent, donc

conforme aux exigences de la société aussi bien dans son « travail » que dans sa vie privée. L'ironie de la voix narrative se fait sentir dans l'association des valeurs sociales d'honnêteté et de respectabilité avec le monde des courses de chevaux et des paris. Le maintien du décalage et de l'ironie est assuré par l'attribution des autres qualités qui renforcent les affinités entre Jem et Melanctha. Il est par exemple qualifié de « reckless », une qualité qui fait écho à la manière dont Melanctha est toujours en train de rechercher des ennuis. Nous pouvons considérer donc que selon la catégorisation steinienne, il fait partie de la même catégorie de gens que Melanctha, c'est-à-dire qu'il vit la vie avec passion, parfois de manière plus intense que Melanctha (« Jem was more game even than Melanctha », *M*, 225). De ce point de vue, le rapport que Melanctha entretient avec lui donne lieu à un processus d'individuation fluide. Le rythme de Melanctha épouse celui de Jem : « Jem Richards made Melanctha Herbert come fast with him » (*M*, 225). Melanctha se laisse piéger dans le tourbillon de cette vitesse et la fusion s'opère très vite : « Melanctha put all herself into Jem Richards. She was mad and foolish in the joy she had there » (*M*, 226). Toutefois, cette fusion n'est pas sans risques et, comme cette dernière ligne nous l'indique, elle entraîne Melanctha dans la folie. La condition principale de cette relation est la réussite de Jem : tant que son pouvoir viril n'est pas menacé, il est en effet profondément impliqué dans la fusion mais dès qu'il l'est, et avec lui, son statut viril dans le monde des paris, la relation commence à se dégrader car justement un homme sans succès ne peut pas se marier : « That was no way a man like him should do it » (*M*, 228). Au cours du développement de cette relation, la voix de Rose intervient pour apporter un regard critique déterminé par sa perception du monde. Une fois de plus, elle condamne l'excès d'excitation de Melanctha et annonce la fin malheureuse de cette

histoire : « When she is engaged to him Sam, she ain't not right to take on so excited. That ain't no decent kind of a man going stand that, not like I knows men Sam, and I sure does know them » (*M*, 226). Ce regard porté sur Melanctha renforce le décalage de ce personnage par rapport aux exigences d'une société dont l'équilibre est assuré par le contrôle des émotions. Malgré le fait qu'il est « rapide » et que par son mode de vie semble aussi vivre selon les principes de l'excitation, Jem finit par rejeter Melanctha. Le détachement progressif est matérialisé dans le texte par la répétition de l'élément déclencheur : la perte soudaine de chance au jeu qui précipite Jem dans les difficultés. L'élément déclencheur vient donc de l'extérieur, néanmoins la façon dont Jem l'intériorise va entraîner le processus d'éloignement et de changement de degré d'implication :

And now Jem Richards had some bad trouble with his betting. Melanctha sometimes felt now when she was with him that there was something wrong inside him. Melanctha knew he had had trouble with his betting but Melanctha never felt that that could make any difference to them (*M*, 227).

She thrust it always deep into Jem Richards and now that he had trouble with his betting, Jem had no way that he ever wanted to be made to feel it (*M*, 228).

Jem Richards was worried with his betting. Never since Jem had first begun to make a living had he ever had so much trouble for such a long time together with his betting. Jem Richards was good enough now to Melanctha but he had not much strength to give her (*M*, 231).

L'intensité avec laquelle Melanctha est impliquée dans la relation reste inchangée, voire même se renforce au fur et à mesure que la possibilité de perdre Jem se concrétise. Le décalage apparaît également dans la restructuration de l'échange de forces : submergé par ses problèmes, Jem n'est pas en mesure de donner de la force à Melanctha, qui en revanche est prête à en donner plus, mais Jem n'est pas en mesure de la recevoir. L'échange qui conditionnait le rapport fusionnel est interrompu, un changement qui est également marqué par la mise en évidence du fait que les changements d'intensité ne sont

pas réciproques. Alors qu'au début la voix narrative insiste sur le fait que les émotions qui les lient s'intensifient de manière égale, à partir du moment où des problèmes surgissent, Melanctha continue à se laisser emporter :

Things soon began to be very strong between them [...].

And things were always getting stronger between Jem Richards and Melanctha Herbert (*M*, 225)

Melanctha was beginning to be stronger with Jem Richard. Melanctha was never so strong and sweet and in her nature as when she was deep in trouble, when she was fighting so with all she had, she could not do any foolish thing with her nature (*M*, 229).

Le terme « trouble » caractérisait Melanctha dès le départ : toujours à la recherche de situations d'ennuis, nous pouvons déduire que Melanctha se cherchait elle-même. Quoiqu'il en soit, ce que suggère la voix narrative dans l'extrait ci-dessus est que le processus d'individuation de Melanctha est conditionné par un contexte de problèmes qui impliquent toujours de l'excitation. Les personnes avec lesquelles elle établit des rapports ont en commun cette capacité de lui causer des ennuis ou d'avoir eux-mêmes des ennuis. Aux côtés de Jane Harden et de Jem Richards, elle a davantage de soucis car ceux-ci en ont de leur côté. Alors qu'avec Rose et Jeff, elle aura des ennuis à cause du décalage qu'il y a entre eux dans la mesure où ces derniers vivent de façon à se tenir à l'écart de l'excitation. Jane et Jem la fascinent, car ils lui ressemblent ayant tous les deux tout le temps des ennuis : tout comme Jem, Jane « was always game, however much she was in trouble » (*M*, 139).

C'est donc une façon de vivre de manière intense que Melanctha recherche, toujours disponible pour vivre les émotions comme des sensations (« all kind of people who have emotions that come to them as sharp as a sensation »), précise la voix narrative lorsqu'elle distingue les deux catégories de gens, « the passionate » et « the tender-

hearted ». Par cette disponibilité, Melanctha est donc sans cesse en interaction avec les autres, impliquée dans des processus de devenir.

Dans *Francis Bacon, logique de la sensation*, l'objet d'étude de Deleuze est la peinture ; toutefois, ponctuellement, il établit des parallèles entre la peinture et la littérature, notamment entre Bacon et Beckett, ce qui suggère que ses observations impliquent une perspective qui met sur le même plan différents langages de l'art, si la proximité de la démarche le permet. Le rapprochement entre Bacon et Beckett révèle les bienfaits d'une perspective d'observation intermédiaire¹²⁹. Dans le cas de notre étude, la mise en perspective des caractéristiques du texte steinien et celles de la peinture de Cézanne à travers le regard de Gilles Deleuze¹³⁰, révèle le texte « Melanctha » comme un espace dans lequel les personnages sont présents en tant que corps qui éprouvent une sensation. La thèse de Deleuze selon laquelle deux processus simultanés ont lieu lorsqu'une sensation est éprouvée : à la fois le « je » éprouvant sensation « deviens » et « quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre ». Dans cette perspective chaque rencontre de Melanctha est à évaluer selon ces paramètres de simultanéité, mais aussi d'échange. Ce qui arrive pourrait être considéré comme un ensemble de conséquences du processus de devenir qui dépassent les sujets et entraînent des changements dans l'intériorité de la relation et non plus à l'intérieur des sujets. Avec Jem par exemple, le processus de devenir qui se déclenche en Melanctha intensifie les degrés de vitesse qui lui étaient propres : elle épouse le rythme rapide de Jem et entraînée

¹²⁹ « Jamais Beckett et Bacon n'ont été plus proches, et c'est un petit tour à la manière des promenades des personnages de Beckett, qui eux aussi, se déplacent en cahotant sans quitter leur rond ou leur parallélépipède. C'est la promenade de l'enfant paralytique et de sa mère, crochetés sur le bord de la balustrade, dans une curieuse course à handicap. (...) C'est la promenade à vélo de George Dryer, qui ressemble beaucoup à celle du héros de Moritz. », *Francis Bacon*, p. 44-45.

¹³⁰ Voir à ce propos le développement p. 32.

dans ce tourbillon, elle frôle les limites de la folie. Il y a donc excès de vitesse à la suite duquel la relation se transforme car un décalage s'installe. Comme nous l'avons signalé, des conditions extérieures participent, bien entendu, à ces processus.

Le rythme des organismes constitués par une dynamique de vitesse et de lenteur – les heccéités –, est spécifique à chaque relation, mais les relations qui sont tissées se développent de manière inégale. Par l'espace textuel qu'occupe la rencontre avec Jeff Campbell, celle-ci semble plus importante que les autres. Quoi qu'il en soit, le développement de cette relation révèle plusieurs facettes de Melanctha. Le lecteur est invité à assister à la vie organique des émotions et à la manière dont leur mouvement et changement d'intensité s'élaborent, et que l'émotion devient sensation.

Melanctha rencontre Jeff Campbell lorsque ce dernier vient soigner sa mère malade. Ils vont passer des nuits blanches ensemble à veiller et c'est dans ce contexte qu'ils vont progressivement l'un vers l'autre. L'extrait suivant marque ce moment où ce mouvement réciproque débute. Le texte en focalisation interne décrit la lente naissance de l'intérêt de Jeff pour Melanctha. La lenteur est explicitement évoquée par la répétition de l'adverbe « slowly » et soulignée par la répétition du verbe « to sit ». Les autres mots-clés du passage sont « strong feeling ».

And so Jeff Campbell and Melanctha Herbert sat there on the steps, very quiet, a long time, and they didn't seem to think much, that they were together. They sat there so, for about an hour, and then it came to Jefferson very slowly and as a strong feeling that he was sitting there on the steps, alone, with Melanctha. He did not know if Melanctha Herbert was feeling very much about their being there alone together. Jefferson began to wonder about it a little. Slowly he felt that surely they must both have this feeling. It was so important that he knew that she must have it. They both sat there, very quiet, a long time.

L'émotion forte que ressent Jeff est son être-à-côté-de-Melanctha, une présence vécue comme une sensation qui marque un « être-au-monde ». La découverte de l'autre comme présence passe par une intensité signalée explicitement avec l'utilisation de

l'adjectif « strong ». Le développement qui suit répond aux exigences de changement d'intensité de cette sensation. Cette première nuit de veille sera suivie d'autres, plus longues et plus intenses du point de vue de la sensation vécue. Le texte répond aux exigences de changement d'intensité par l'effacement ponctuel de la voix narrative. On peut noter des sections de plusieurs pages de purs dialogues, comme par exemple p. 151-153 où la voix narrative n'intervient qu'une fois par l'insertion de « said Melanctha ». C'est d'ailleurs le moment d'une première confrontation que la voix narrative avait déjà préparé à l'avance en annonçant que les deux personnages avaient deux perceptions du monde très différentes.

Melanctha did not feel the same as he did about being good and regular in life, and not having excitements all the time, which was the way that Jefferson Campbell wanted that everybody should be, so that everybody would be wise and yet be happy. Melanctha always had strong the sense for real experience. Melanctha Herbert did not think much of this way of coming to real wisdom (*M*, 148).

Leur conflit rappelle celui qui, selon Joel Marks, traverse l'histoire de la philosophie occidentale. Dans son essai « Emotion East and West » l'auteur rappelle que la question centrale qui est posée par chaque philosophe est celle de savoir comment vivre, ce qui implique incontestablement la question de l'émotion. La façon de poser ces questions et les tentatives d'y répondre permet à Joel Marks de classer rapidement (et au risque de la caricature) les philosophes en deux catégories : ceux qui, comme les stoïques, optent pour une vie qui se préserve des grandes passions, et ceux pour qui l'expérience de la vie devient synonyme de l'expérience des émotions. Le conflit initial entre Jeff et Melanctha fait écho à cette opposition classique qui à son tour rappelle l'opposition idéologique de l'homme et de la femme perçue comme l'incarnation de la paire antagoniste raison /

émotion¹³¹. La notion « sensation » de Deleuze est une manière de transgresser ces schémas binaires d'opposition dans la mesure où elle permet d'éviter la confrontation entre la raison et l'émotion et présuppose une position d'observation conditionnée par l'immédiateté. L'étude de Bacon permet à Deleuze d'identifier le mécanisme des phénomènes d'immédiateté. La problématique de perception est au cœur du texte « Melanctha » : la relation entre Jeff et Melanctha est abordée à travers la confrontation de leurs différents modes de perception. La première longue conversation mentionnée est justement structurée par un rythme de dépliement. Elle débute avec la prise de parole de Jeff. Son discours affirme très fermement ses valeurs et sa perception, ainsi que le rejet de ce qui n'est pas conforme à son système de valeurs :

No I ain't got any use for all the time being in excitements and wanting to have all kinds of expérience all the time. I got plenty of experience just living regular and quiet and with my family, and doing my work, and taking care of people, and trying to understand it. I don't believe much in this running around business and I don't want to see the colored people do it. I am a colored man and I ain't sorry, and I want to see the colored people like what is good and what I want them to have, and that's to live regular and work hard and understand things, and that's enough to keep any decent man excited (*M*, 148).

Cette négation initiale indique le degré d'intensité de la force avec laquelle la perception de Jeff s'oppose à celle de Melanctha. La voix narrative ajoute d'ailleurs que ces paroles sont prononcées avec colère (« Jeff Campbell spoke now with some anger »). La façon de vivre de Melanctha que Jeff associe à celle de Jane Harden, est rejetée avec un mépris qui condamne Melanctha non seulement comme individu mais aussi comme représentante d'une communauté dont elle n'est pas digne selon le système de valeur de Jeff. Le mode de vie que ce dernier préconise est présenté comme celui que toute personne décente devrait suivre. Ce n'est qu'ultérieurement qu'on peut reporter ses propos à Melanctha. À

¹³¹ Joel Marks, *Philosophy East and West*, « Emotion East and West », Vol. 41, N°1, p.1-3.

ce moment du récit la voix narrative précise que Jeff ne parle pas de Melanctha, mais qu'il s'adresse plutôt à la vie. Au fur et à mesure qu'il déploie ses croyances – son programme « politique » – il finit par critiquer ouvertement Melanctha et à l'identifier à ceux qui ne vivent pas déceamment.

I know Miss Melanctha » he began, « It ain't very easy for you to understand what I was meaning by what I was just saying to you, and perhaps some of the good people I like so wouldn't think very much, any more than you do, Miss Melanctha, about the ways I have to be good. But that's no matter Miss Melanctha. **What I mean Miss Melanctha**¹³² by what I was just saying to you is, that I don't, no, never, believe in doing things **just to get excited. You see Miss Melanctha I mean** the way so many of the colored people do it. Instead of just working hard and caring about their working and living regular with their families and saving up all their money, so they will have some to bring up their children better, instead of living regular and doing like that and getting all their new ways from just decent living , the colored people just keep running around and perhaps drinking and doing everything bad they they can ever think of, and not just because they like all those **bad things** that they are always doing, but only just because they want **to get excited**. No Miss Melanctha you see I am a colored man myself and I ain't sorry, and I want to see the colored people being good and careful and always honest and living just as regular as can be, and I am sure Miss Melanctha, that that way everybody can have a good time, and be happy and keep right and be busy, and not always have to be doing **bad things** for new ways **to get excited** [...]. **What I mean Miss Melanctha** by what I am always saying is, you shouldn't try to know everybody just to run around and get excited.

Le discours de Jeff implique une perception soumise à un système de valeurs binaires selon lequel le mode de vie qu'il défend s'oppose à celui de Melanctha. Soucieux du sort de sa communauté, Jeff se présente comme un bon citoyen prêt à se conformer aux règles d'une société qui se définit par les valeurs du travail et de la famille: « working hard and caring about their working and living regular with their families and saving up all their money, so they will have some to bring up their children better ». Il se fait donc porte-parole et représentant de sa communauté, une position qui lui permet de juger les comportements transgressifs au nom de l'excitation. Cette recherche du plaisir est clairement condamnée par lui. Sa rhétorique est déterminée par un désir de convaincre ;

¹³² Nous soulignons.

dans cette perspective il insiste beaucoup sur la nécessité d'être bien compris. Le verbe « to mean » devient un élément principal dans les multiples conversations qui, à chaque fois, relancent la dynamique de leur relation et marque un nouvel événement. Son mode de perception se déplie dans la façon dont le même programme de vie annoncé auparavant prend de l'ampleur à travers le développement des détails : ici, c'est le terme « regular » qui devient l'objet du discours. La présentation de ce mode de vie est graduellement intégrée dans une rhétorique qui vise à la valoriser en opposition à l'autre mode de vie présenté comme opposé au sien. Les champs lexicaux constituent deux groupes selon un pôle négatif (« bad things ») et un pôle positif. Le terme « regular » occupera une place centrale dans ce deuxième groupe dont il détermine la nature : to work hard, to save, decent, be happy, keep right, be busy, good, careful, honest, to care. À l'opposé se trouve l'expression « bad things » associée avec « drinking » and « running around ». « To run around » évoque ici le terme « to wander », l'un comme l'autre désignant des mouvements sans but.¹³³ Errer sans but défie le conformisme qui assujettit les individus et les transforme en masse de bons citoyens qui respectent les normes et les valeurs. La perception de Melanctha indique que sa position est complètement différente de celle de Jeff, dans la mesure où elle pense la vie d'un point de vue intérieur, déterminé par l'attention qu'elle porte à l'amour. Pour elle la perception de Jeff demeure extérieure à la réalité qui détermine des comportements si opposés. La première réponse de Melanctha met en évidence que les catégories ne sont pas si étanches ; elle reproche à Jeff d'être aussi avide d'excitation que les autres :

It seems to me, Dr Campbell you want to have a good time just like all us others, and then you just keep on saying that it's right to be good and you ought not to

¹³³ Dictionnaire *OED*.

have excitements, and yet really don't want to do it Dr. Campbell, no more than me or Jane Harden (*M*, 149).

La perception de Melanctha révèle les coulisses de ces comportements sociaux et la catégorisation dont elle prend conscience se fonde sur la distinction des émotions qui prédominent dans un individu et déterminent ainsi ses initiatives et ses réactions. Pour elle, ce qui importe dans la vie c'est l'amour, « real, strong, hot love », plus précisément ce qui détermine son rapport à l'extérieur et à l'autre, la recherche de la passion qu'on pourrait associer à l'excitation. Elle reproche à Jeff Campbell de ne pas être capable de cette ouverture par crainte : « It certainly ain't any more to me Dr. Campbell, but that you certainly are awful scared about really feeling things way down in you [...] » (*M*, 153). Le terme « real » est ici présent associé au verbe « to feel » – « really feeling » serait une façon de faire une réelle expérience de la vie « real experience », une capacité dont dispose Melanctha. « Really feeling » pourrait être interprété comme la disponibilité à l'expérience de la sensation au sens deleuzien, soit la disponibilité à accueillir les forces. La pensée d'Agnes Heller pourrait être éclairante ici dans la mesure où elle permet de saisir la notion d' « émotion » et le sens du verbe « to feel » par le terme « involvement » que nous choisissons de traduire par « implication ». « *Sentir* signifie *être impliqué* en quelque chose »¹³⁴, de manière négative ou positive, en fonction des émotions ainsi déclenchées. Le récit de « Melanctha » semble justement décomposer le mécanisme du processus d'implication en proposant une solution textuelle aux variations d'intensités et de distances qui déterminent le rapport de deux personnes.

¹³⁴ Agnes Heller, *Az érzelmek elmélete*, (*La théorie des émotions*), Jozsöveg, Muhely Kiado, Budapest, 1978. Il s'agit de ma traduction. L'ouvrage est disponible en traduction anglaise : *Theory of Feelings*, Lexington Books, [1979], 2009.

And Jeff took it straight now, and he loved it, and he felt **strong**¹³⁵, the joy of all his being, and it swelled out full inside him, and he poured it all out back to her in freedom, in tender kindness, and in joy, and in gentle brother fondling (...). And they love dit always, **more and more**, together, with this new feeling they had now, in these long summer days so warm ; they, **always, more and more**, together, with this new feeling they had now, just these two so dear, **more and more** to each other **always**, and the summer evenings when they wandered, and the noises in the full streets, and the music of the organs, and the dancing, and the warm smell of the people, and of dogs and of the horses, and all the joy of **the strong**, sweet pungent, dirty, moist, warm negro southern summer (*M*, 177).

Every day now, Jeff seemed to be coming **nearer**, to be really loving. Every day now, Melanctha poured it all out to him, with more freedom. Every day now, they seemed to be having **more and more**, both together, of this strong, right feeling (*M*, 177).

La répétition de la construction adverbiale « more and more » marque la croissance d'intensité – même s'il s'agit de la répétition de la même expression, une gradation se fait sentir, résultat de l'exploitation du caractère ouvert de l'expression. En effet, « more and more » implique déjà la répétition de l'adverbe « more » et la présence de la conjonction « and » suggère la possibilité d'une continuité virtuelle basée sur la démultiplication. Dans cette perspective « more and more » ne serait que le début d'une chaîne qui pourrait se déplier à l'infini « more and more and more and more ... ». La présence de l'adverbe « always » renforce cette interprétation dans la mesure où ce mot est chargé d'ambiguïté : il marque d'une part une constance et dans ce cas précis, une insistance. Dans cette perspective il remplit une fonction de mesure d'intensité. D'autre part, il place la perception du temps hors limites et prolonge l'instant, le « now » présent dans l'extrait à plusieurs reprises, pour l'inscrire dans une éternité.

Le pli textuel devient ici synonyme d'intensification : le mouvement que les répétitions engagent, vise la superposition des intensités, leur épaissement et leur étirement en même temps. Le mouvement unidirectionnel du pli que l'on a pu identifier dans *The Making of Americans*, est ici bidirectionnel dans la mesure où il implique deux

¹³⁵ Nous soulignons.

sources de mouvement, deux entités qui se rapprochent, se déplient, de plus en plus, au point de se joindre et se plier l'une sur l'autre.

Le degré d'implication est également suggéré par l'évocation des multiples sens tels que la vue, l'ouïe, l'odorat. L'énumération par laquelle le contexte de l'intensification de l'émotion (« strong, right feeling ») est décrit, participe justement de ce processus. L'énumération débute après une reprise de la locution adverbiale « more and more » et elle est introduite par la conjonction « and » qui à son tour sera reprise à chaque fois qu'un nouvel élément est ajouté. Le rythme s'accélère et atteint son point culminant avec l'énumération des adjectifs qui qualifient la nuit d'été : « the summer evenings when they wandered, and the noises in the full streets, and the music of the organs, and the dancing, and the warm smell of the people, and of dogs and of the horses, and all the joy of the strong, sweet pungent, dirty, moist, warm negro southern summer ». L'expérience de rapprochement des deux personnages est donc accompagnée par une expérience sensorielle de l'environnement. Ce développement parallèle de l'expérience sensorielle et émotionnelle n'est pas sans rappeler la première catégorie de la typologie qui distingue les « passionate people » et les « tender-hearted ». Jeff et Melanctha sont des personnes qui, à la manière des « passionate people » sont en mesure de vivre l'émotion comme une sensation, c'est-à-dire la vivre organiquement. « La sensation est dans le corps » souligne Gilles Deleuze, mais il s'agit justement d'une sensation qui ne correspond plus à la définition selon laquelle une sensation serait dépourvue d'objet. Selon Joel Marks, l'émotion est orientée vers un objet, alors que la sensation est

indépendante d'un objet, et elle est vécue en tant que telle.¹³⁶ Chez Deleuze, la sensation a une face tournée vers le sujet et une autre face tournée vers l'objet, les deux étant indissolubles. Nous constatons que chez Stein aussi les limites se brouillent, l'émotion est dans la sensation, et la sensation est dans l'émotion. Ces superpositions sont rendues explicites par le biais des hypallages : le terme « joy » est utilisé deux fois – d'abord pour faire référence à l'état d'âme du personnage, ensuite il participe à la construction de l'atmosphère de la soirée d'été. La joie de Jeff est déplacée pour devenir la joie de la soirée d'été. Le passage demeure néanmoins ambigu car il semble difficile de déterminer la focalisation à l'œuvre : est-ce Melanctha ou plutôt Jeff qui perçoit la nuit d'été comme source de joie aussi intense que celle qu'elle/il ressent ? Cette difficulté d'identification renforce l'idée de la naissance d'une heccéité. L'échange réciproque qui détermine la relation de la guêpe et de l'orchidée¹³⁷ dans l'analyse de Deleuze et Guattari est ici présent et matérialisé d'une façon qui nous renvoie à un *devenir organique*. L'émotion devient justement palpable, ou en tous cas elle se comporte comme une matière que l'on est en mesure de recevoir, de verser, de la sortir de soi pour la déverser à nouveau dans l'autre : « he felt strong, the joy of all his being, and it *swelled out* full inside him, and *he poured it all out back to her* (nous soulignons) in freedom, in tender kindness, and in joy, and in gentle brother fondling [...] ». La réciprocité est également soulignée par la répétition du verbe « Every day now, Melanctha *poured it all out to him* (nous soulignons), with more freedom ». La dynamique d'échange qui se met en place suggère un processus de liquéfaction, le liquide étant justement la matière qui adopte parfaitement

¹³⁶ « Sensations lack the sort of intentionality or « object-directedness » that emotions possess ; for example one is happy to be *Alive* or is furious with *so-and-so*, but one is only chilly or hot », Joel Marks, p.4.

¹³⁷ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 17.

la forme du contenant dans lequel il est déversé. L'émotion en tant que source de mouvement acquiert le statut d'un liquide par le mouvement qu'il engage et que l'on pourrait qualifier d'organique dans la mesure où elle est vécue dans le corps et par le corps ; dans ce cas précis, elle émane du corps et est accueillie dans le corps.

La première typologie étudiée qui différencie les catégories d'hommes selon leur niveau d'implication dans une expérience émotionnelle renforce d'ailleurs la dimension organique que peut acquérir une telle expérience. Néanmoins, il est possible que l'expérience soit limitée à la réception organique comme c'est le cas de la deuxième catégorie de personnes qui aiment éprouver des émotions sans en souffrir : « Then for natures that like to feel emotion without the trouble of having any suffering, it is very nice to get the swelling in the throat, and the fullness, and the heart beats, and all the flutter of excitement that comes as one watches the people come and go, and hears the engine pound and give a long drawn whistle » (*M*, 134). Dans ces conditions, il ne peut pas s'agir de sensation au sens deleuzien, mais simplement d'une expérience qui par ses effets est semblable à une « réelle expérience », susceptible de provoquer la souffrance. C'est d'ailleurs en termes de capacité à ressentir la souffrance que le changement de Jeff Campbell est évalué par la voix narrative : « Jeff learned every day now, more and more, how much it was that he could really suffer. Sometimes it hurt so in him, when he was alone, it would force some slow tears from him (*M*, 201) ».

Au fur et à mesure que les deux façons de voir le monde se révèlent, les différents modes d'existence se rejoignent dans un mouvement de devenir réciproque : Jeff Campbell finit par s'ouvrir à Melanctha et fait l'expérience de la sensation qui passe par la douleur, et Melanctha cessera d'errer toute seule à la recherche de l'excitation. La

fusion du type d'heccéité se réalise au moment où les frontières des deux catégories se brouillent, mais aussi les frontières entre l'intérieur et l'extérieur s'anéantissent au profit d'un rapport par lequel l'homme est en mesure de communiquer avec son entourage. Le mouvement d'errance qui caractérisait Melanctha devient un mouvement partagé, une activité que l'on peut faire à deux et dans laquelle s'affirme un être-ensemble : « and the summer evenings when they wandered ». « To wander » devient synonyme d'un ajustement des rythmes – celui de Jeff épouse celui de Melanctha et les deux ensembles constituent une « heccéité ».

1.6. LES RISQUES DE L'UN

L'heccéité en tant que figure de l'Un n'est que temporaire et elle correspond à des moments de fusions idéaux entre le « je » et le « tu », l'intérieur et l'extérieur. La dynamique de la relation entre Jeff et Melanctha est davantage déterminée par la confrontation et la lutte. Dans le cas de l'étude de Bacon, Deleuze identifie une forme du rythme qu'il nomme « Figure » et qui est conditionnée par l'accouplement : « Mais il arrive aussi », note Deleuze, « que deux sensations se confrontent, chacune ayant un niveau ou une zone, et faisant communiquer leurs niveaux respectifs [...]. Alors il y a deux Figures accouplées »¹³⁸. Dans le cas de Jeff et de Melanctha, la différence de perception thématifiée dès le départ, sera renforcée par un décalage que la voix narrative exprime en opposant deux adverbes de mouvement : « fast » et « slow ».

All he knew was, that he was always uneasy when he was with Melanctha, not the way he used to be from just not being very understanding, but now, because he never could be honest with her, because he was now always feeling her strong suffering, in her, because he knew now he was having a straight, good feeling with her, but she went so fast, and he was so slow to her ; Jeff knew his right feeling never got a chance to show itself as strong, to her. (*M*, 184)

Always now Jeff had to go so much faster than was real with his feeling (*M*, 185).

Le décalage d'intensité des émotions ressenties renforce la lutte (« the struggle ») dont la source est d'abord la différence de perception. La fusion que nous avons pu saisir n'est qu'éphémère comme toute heccéité, un changement de vitesse qui s'opère dans la dynamique de devenir, installée depuis la rencontre des deux personnages. En effet, comme la voix narrative le remarque, la lutte pour surmonter les obstacles qui empêchent la fusion des deux sensations dans ce que Jeff nomme « one good big feeling » (*M*, 180) est omniprésente, et toute puissante : « It was a struggle, sure to be going on always

¹³⁸ *Logique de la sensation*, p. 65.

between them. It was a struggle that was as sure always to be going on between them, as their minds and hearts always were to have different ways of working » (*M*, 176). De plus, elle souligne que le rapport entre les deux personnages est avant tout un rapport de confrontation, un rapport de force déséquilibré, constamment soumis aux changements inattendus. En effet, le rythme de développement de cette relation suit une ligne fragmentée par la multiplication des (re)commencements. Jeff et Melanctha se rencontrent, se rapprochent, s'éloignent pour se rapprocher à nouveau et se dissoudre l'un dans l'autre, avant de se détacher pour toujours. Deleuze note que le corps dans la peinture de Bacon « fait effort sur soi-même pour devenir Figure » dans la mesure où « c'est le corps qui tente d'échapper à lui-même »¹³⁹. Cet effort est visible chez Bacon dans la dynamique des lignes et des couleurs, déterminé par un double mouvement – d'une part, le mouvement de la « structure matérielle » (le lieu que limite le contour) vers la Figure, et d'autre part, le mouvement de la Figure dirigé vers la structure. Nous soutenons que par son rythme le texte steinien exprime un effort semblable, c'est-à-dire un mouvement dirigé vers l'extérieur doublé par un mouvement dirigé vers l'intérieur. Les conversations qui ont lieu entre Jeff Campbell et Melanctha Herbert donnent à voir l'effort de chacun pour se faire comprendre par l'autre, un effort d'extériorisation de l'intérieur, avec le désir d'échapper à soi pour rejoindre l'autre, mais aussi avec le désir d'incarcérer l'autre pour se l'approprier. La lutte est d'autant plus intense que des forces de résistance naissent en même temps. La dynamique des conversations est donc soumise à l'interaction de ces forces. Dans ces conditions, il est possible de considérer qu'avec la rencontre des deux personnages, un nouveau rythme naît, une nouvelle dynamique. On assiste à un processus d'individuation d'une relation qui existe en tant qu'entité à part

¹³⁹ *Logique de la sensation*, p. 23.

entière au-delà des moments fusionnels : il s'agit donc d'identifier les moments de confrontation qui permettent au rythme de devenir Figure, c'est-à-dire une dynamique qui existe au-delà d'un sens narratif ou illustratif comme mouvement qui donne à voir les forces à l'œuvre dans la dynamique d'une relation, et justement les forces d'attraction et de répulsion, de domination, mais aussi les forces qui fortifient ou qui fragilisent un équilibre précoce. Gilles Deleuze considère que ces moments sont conditionnés par des « chutes immobiles » : « mais en même temps, dans cette chute immobile, se produit le plus étrange phénomène de recomposition, de redistribution, car c'est le rythme lui-même qui devient sensation, c'est lui qui devient Figure [...] »¹⁴⁰. Dans le texte de Stein nous pouvons également identifier des chutes sur le plan de la dynamique de la relation conçue comme une lutte. Dans ce contexte la chute correspondrait à des situations de déséquilibre où, après un effort de rapprochement, un décalage s'installe à nouveau. Des phénomènes de recomposition et de redistribution des forces sont à noter :

« Oh Jeff, you so stupid always to me and always just bothering with your always asking to me. And I don't never any way remember ever anything I been saying to you, and I am always my head, so it hurts me it half kills me, and my heart jumps so, sometimes I think I fie so when it hurts me, and I am so blue always, I think sometimes I take something to just kill me, and I got so much to bother thinking always and doing, and I got so much to worry, and all that, and then you come and ask me **what I mean by what I was just saying to you. I certainly** don't know, Jeff, when you ask me. Seems to me, Jeff, sometimes you might have some kind of a right feeling to be careful to me. » « You ain't got no right Melanctha Herbert », flashed out Jeff through his dark, frowning anger, « you **certainly** ain't got no right always to be using your being hurt and being sick, and having pain, like a weapon, so as to make me do things it ain't never right for me to be doing for you. You certainly ain't got no right to be always holding your pain out to show me. » « What **do you mean by them words**, Jeff Campbell. » « **I certainly do mean** them just like I am saying them, Melanctha. You act always, like I been responsible all myself for all our loving one another. And if its anything anyway that ever hurts you, you act like as if it was me made you just begin it all with me. I ain't no coward, you hear me, Melanctha ? I never put my trouble back on anybody, thinking that they made me. I **certainly** am right ready always, Melanctha, you **certainly** had ought to know me, to stand all my own trouble for me, but I tell you straight now, the way I think it Melanctha, I ain't going to be as if I was the reason why you wanted to be loving, and to be suffering so now with me ». « But

¹⁴⁰ Deleuze, *Logique de la sensation*, p. 79.

ain't you **certainly** ought to be feeling it so, to be right, Jeff Campbell. Did I ever do anything but just let you do everything you wanted to me. Did I ever try to make you be loving to me. Did I ever do nothing except just sit there ready to endure your loving with me. But I **certainly** never, Jeff Campbell, did make any kind way as if I wanted to be having you for me » (*M*, 190-191).

La répétition de l'adverbe « certainly » crée des effets de résonance entre les deux personnages, les deux entités. Deleuze souligne que « 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 » (*FB*, 71). Le moment que cet extrait décrit semble faire émerger le diagramme qui fait écho à celui de la Figure accouplée de Bacon dans la mesure où il naît d'une confrontation des forces qui tantôt se heurtent, tantôt se dissolvent les unes dans les autres. La manière semblable avec laquelle Jeff et Melanctha utilisent le nom de l'autre pourrait être saisie justement par les notions musicales de point et de contrepoint. Dans le langage musical « le *contrepoint double* est celui où deux parties peuvent échanger leurs places, et, par le transport de la partie grave à l'aigu, de la partie aiguë au grave, opérer le renversement des intervalles »¹⁴¹. Le discours de Jeff semble se superposer sur le discours de Melanctha, mais ne le couvre pas entièrement. Les contrepoints sous forme de répétition d'un mot sont ponctuels, néanmoins ils créent le cadre dans lequel les deux rythmes se rencontrent et se contaminent. Le rythme de la première partie du discours de Melanctha est déterminé par un principe d'accumulation : il s'agit d'une phrase dont le mouvement suit un schéma de développement graduel de la tension avec un point culminant marqué par la répétition de « and I got » et une chute: « And I don't [...] when you ask ». Melanctha insiste sur le « I » et la réponse de Jeff lui tend le miroir en insistant

¹⁴¹ <http://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=term&d=1&q=Contrepoint>.

sur le « you ». Le « you certainly » de Jeff fait écho à « I certainly » de Melanctha. Plus loin, les positions changent, Jeff se réapproprie l'adverbe « certainly » pour appuyer sa défense, et Melanctha à son tour jouera le rôle de l'agresseur. Ainsi, ce qui détermine le rythme, c'est le mode par lequel les reproches s'expriment et s'échangent.

1.7. PORTRAIT DE L'UN

Le rythme dont la lecture est susceptible de devenir une expérience organique, est avant tout le produit d'un processus d'écriture qui se veut organique. Lors de la tournée américaine de 1933-1934, Gertrude Stein révèle les détails de la démarche qu'elle entreprend dans l'écriture de certains portraits. Les mots-clés utilisés par Stein font écho au vocabulaire identifié dans un extrait de « Melanctha » :

[...] I also did portraits that did the same thing. In doing these things I found that I created a melody of words that filled me with a melody of any one. And this began to bother me because perhaps I was getting drunk with melody and I do not like to be drunk I like to be sober and I began again.

I began again not to let the looking be predominating not to have the listening and talking be predominating but once more denude all this of anything in order to get back to the essence of the thing contained within itself. That led me to some very different writing that I am going to tell about in the next thing I write but also led to some portraits I do think did do what I was then hoping would be done that is at least by me, would be done in this way if it were to be done by me [...].

All the looking was there the talking and listening was there but instead of giving what I was realizing at any and every moment of them and of me until I was empty of them I made them contained within the thing I wrote that was them. The thing in itself folded itself up inside itself like you might fold a thing up to be another thing which is that thing inside in that thing. » (PR, 308.)

Nous rappelons l'extrait en question :

« he felt strong, the joy of all his being, and it swelled out full inside him, and he poured it all out back to her in freedom, in tender kindness, and in joy, and in gentle brother fondling [...]. Every day now, Melanctha poured it all out to him with more freedom.

Nous constatons que la manière dont la dynamique d'échange s'établit entre les deux personnages du récit « Melanctha » pourrait être considérée comme l'illustration de la dynamique de création préconisée par Stein. Le point commun entre les deux dynamiques est la direction engagée des mouvements : l'expérience amoureuse en tant qu'expérience émotionnelle est conditionnée par la circulation de cette émotion – c'est en cela que l'émotion devient sensation, c'est-à-dire, comme le suggère l'utilisation du verbe « to pour », elle se liquéfie et elle atteint ainsi le seuil de la perception sensorielle. Elle est

donc ressentie, déversée, reversée et le maintien de son intensité est assuré par le maintien de ce mouvement d'extériorisation et d'intériorisation. Bien entendu, pour que cette dynamique puisse s'établir, une disponibilité absolue est exigée. L'intensité de cette disponibilité est semblable à celle de l'écrivain qui s'engage dans la simultanéité des actions de « talking and listening ». Cependant, Stein attire notre attention sur le fait qu'il ne suffit pas d'écouter et d'accueillir ce qu'elle nomme « the rhythm of anybody's personality » (*PR*, 293), car le risque de confondre le rythme et la mélodie peut entraîner une perte de soi (« getting drunk »). Dans la nouvelle écriture, les mouvements d'intériorisation et d'extériorisation – se remplir et se vider de la mélodie des mots des autres – produisent une matière qui s'enveloppe elle-même, plus précisément, elle se replie sur elle-même (« folded itself up inside itself »). Dans le cadre du texte de la conférence, Stein semble distinguer différents types d'écriture de portraits et prétendre que la nouvelle écriture émerge avec le portrait de George Hugnet. Toutefois, elle affirme à la même occasion que le résultat atteint par la nouvelle écriture était déjà présent dans *The Making of Americans* et *Tender Buttons* (« something I had had, in *The Making of Americans* and in *Tender Buttons* »).

Du point de vue de la dynamique que les rapports entre l'Un et le multiple, l'Un et l'autre font émerger, les portraits de la première période pourraient être regroupés autour de la figure de l'Un, « one ». Les textes-phares de cette série sont le portrait de Picasso, et le portrait de Matisse, publiés ensemble par Alfred Stieglitz dans *Camera Work* en 1912. Plusieurs textes de cette période n'ont été publiés qu'après sa mort, dans la collection de Yale Unpublished Writings.

Le portrait de Picasso accorde à la répétition la même fonction diagrammatique que de nombreux passages de *The Making of Americans*. Or, le pli, en tant que mouvement par lequel le diagramme se révèle, est ici explicitement focalisé sur la figure de l'Un par la présence de « one », mot à plusieurs sens et à plusieurs fonctions. En tant que nom, il désigne, d'une part, le nombre cardinal « un », c'est-à-dire la première unité d'une série, d'autre part une unité en soi. En tant que prénom, il peut signifier n'importe qui (« anyone »)¹⁴². « One » apparaît dès les premières lignes du portrait en début de chaque phrase annonçant ainsi une série de définitions par lesquelles l'unité qu'il désigne pourrait être saisie : « One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming ». « One » relance chaque fois la phrase dans laquelle il occupe la fonction de sujet. Ce sujet en tant qu'individu est considéré en rapport avec les autres et par l'aspect indéterminé de ces autres individus désignés par « some », il se charge également d'une ambiguïté : l'unité que « one » désigne pourrait être à la fois la personne spécifique que l'on identifie à partir du titre comme étant Picasso, mais aussi un individu non spécifique, c'est-à-dire n'importe qui. Dans cette deuxième perspective, la traduction paraphrasée du passage donnerait : « Une personne que certains suivaient était quelqu'un qui était complètement charmant. » Ce n'est qu'au septième et dernier paragraphe que ce « one » peut devenir « this one », que l'individu en question devient une unité à laquelle on peut référer par un démonstratif dans la mesure où maintenant il a acquis une spécificité. Bien entendu, cette

¹⁴² Dictionnaire *OED*.

spécificité demeure cependant obscure par rapport aux exigences de la fabrication d'un portrait. Elle est une ligne rythmique, un diagramme qui correspond au processus par lequel une personne peut se révéler à une autre. Cette idée était également au centre de la réflexion que Stein avait engagée dans le cadre de *The Making of Americans* concernant la conception de l'identité basée sur la répétition et conditionnée par la perception d'autrui. Aussi bien dans *The Making of Americans* que dans ces premiers portraits, ce processus exige une temporalité qui permet aux caractéristiques de la personne de s'inscrire dans le temps et ainsi de s'approprier un espace à soi. Ces caractéristiques sont des actions par lesquelles une personne investit son environnement en tant que rythme.

La description par les verbes semble justement correspondre à une conception dynamique de l'identité : « working », « bringing something out », « having something coming out of him ». Elle exige l'adaptation du langage par un nouveau mode mimétique : un mimétisme qui vise la reproduction d'un mouvement textuel qui se veut semblable à celui du sujet décrit. C'est ainsi que l'acte de faire sortir quelque chose de soi-même (« having something coming out of him ») peut être lu de manière métatextuelle en tant que processus par lequel le texte en tant que portrait « sort » fait ressortir la figure de l'Un que Picasso, l'artiste, peut représenter. La notion de « self-crédation » que Wendy Steiner utilise pour souligner que l'artiste selon le portrait de Picasso s'engendre par la création s'applique au portrait steinien qui, pour rendre compte de la vitalité d'un artiste, s'ouvre à ce mouvement et se crée par lui. Tout comme l'affirmation de l'identité exige la temporalité étirée de la forme « -ing », le texte, pour se révéler dans son mouvement propre, exige la répétition et la variation, c'est-à-dire, à la fois l'insistance d'un élément constructeur du mouvement et sa remise en question par la

variation, la recherche d'une expression qui s'approche de plus en plus de la constitution de l'Un. Le présent prolongé (« prolonged present ») que Stein prétend avoir inventé¹⁴³, devient la temporalité d'un texte qui sans cesse se cherche, et dans cette recherche il s'épaissit, se replie sur lui-même, pour être – being – de plus en plus soi-même, ou comme Stein le formule : « The thing in itself folded itself up inside itself like you might fold a thing up to be another thing which is that thing inside in that thing » (*PR*, 308).

Le deuxième portrait de Picasso, *If I Told Him, A Completed Portrait of Picasso*, écrit en 1923 représente dans le cadre de cette lecture diagrammatique de Stein, l'hybridité qui caractérise ses textes en général. Toutefois, par la nature des dynamiques et les façons de penser les rapports de l'Un et du multiple, de l'Un et du double, de l'intérieur et de l'extérieur, les textes révèlent davantage un diagramme plutôt qu'un autre. L'hybridité de ce deuxième portrait émerge de la coexistence de l'acte de plier et de sa thématization, et la présence ponctuelle des passages qui semblent éclater la dynamique du pli. La figure de l'Un se confronte ainsi avec celle du double et le pli en tant qu'unité de mouvement cède la place au chiasme. La chorégraphie *Shutters Shut* de Paul Lightfoot et de Sol Léon actualise la problématique de l'identité en donnant un corps – une image en mouvement diagrammatique – ou plus précisément, en incarnant à travers la dynamique de deux corps le texte du deuxième portrait de Picasso, *If I Told Him, A Completed Potrait of Picasso*.

¹⁴³ « I wrote a negro story called « Melanctha ». In that there was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because the composition forming around me was a prolonged present. A composition of a prolonged present is a natural composition in the world as it has been these thirty years it was more and more a prolonged present. I created then a prolonged present [...] », Gertrude Stein, « Composition as Explanation », *Selected Writings of Gertrude Stein*, Ed. Carl Van Vechten, New York, Vintage, Random House, 1972 [1926], p. 517.

1.8. L'UN PEUT FAIRE DEUX

Le film d'Arnaud des Pallières, *Is Dead*, proposait une lecture du rythme steinien à travers le mouvement dans et de l'image-son. Dans le cadre de la chorégraphie, nous allons considérer le dialogue dans le cadre de l'interaction du mouvement corporel, du mouvement sonore et du mouvement textuel.

Le mouvement corporel vient doubler la parole sous le mode du *synchresis* que Michel Chion définit comme l'occurrence simultanée, « soudure irrésistible et spontanée » d'un phénomène auditif et d'un phénomène visuel.¹⁴⁴ Dans cette simultanéité, le mouvement devient « un signe ou représentation qui renvoie à son objet pas tant à cause d'une similarité ou d'une analogie avec lui [...], que parce qu'il est en connexion dynamique (et en particulier spatial) avec l'objet individuel d'un côté, et de l'autre côté avec les sens ou la mémoire d'une personne à qui il sert le signe ».¹⁴⁵ Dans *Shutters Shut*, la connexion dynamique de l'ordre spatial se réalise sur le mode de la simultanéité de la parole et du mouvement. Le mouvement incarne donc la parole, lui donne un corps, le « substrat physique » qu'implique toute oralité, exploitant ainsi le potentiel de signification qui correspondrait au diagramme en tant que mouvement porteur de la pensée sur l'identité et réseau d'interaction et de production de sens en devenir.

Le corps est un support à deux faces selon Jacques Fontanille : une face « textuelle » en ce sens qu'il est un dispositif syntagmatique pour l'organisation des figures qui composent le texte [...] et une face « praxique » en ce sens qu'il est un

¹⁴⁴ Michel Chion, *L'audiovision*, Armand-Colin « Cinéma », (1990), 2008, p. 55-56.

¹⁴⁵ Alain Rey, *Théorie du signe et du sens*, Paris, Ed. Klincksieck, p. 24.

dispositif matériel et sensible pouvant être manipulé au cours d'une pratique.¹⁴⁶ Il est donc possible de concevoir l'interaction qui s'établit entre la parole et le mouvement comme une chaîne d'actions et de réactions par laquelle le corps sensible est transformé par la parole.

La chorégraphie thématise la notion du pli à travers un dialogue qui s'établit entre le texte de Stein marqué par le déploiement de l'idée de fermeture et d'ouverture, et les corps des deux danseurs qui rejouent à plusieurs niveaux la dynamique d'ouverture et de fermeture. L'une des critiques consacrées à la production de *Shutters Shut*, considère que ce dialogue relève du mimétisme : « *Shutters Shut* – a short duet performed in tandem to a narrated piece of ludicrous text by Gertrude Stein – ought to have had them reaching for the oxygen mask, as two dancers humorously mimicked the poet's measured rhyming with various body signals ». ¹⁴⁷ Le verbe clé que le journaliste Barry Gordon utilise pour désigner la nature du rapport des mouvements au texte lu est « mimick ». D'autres textes critiques proposent de considérer la danse à la lumière d'un texte qu'ils n'hésitent pas à qualifier d'« abstraitement ludique »¹⁴⁸, mais dont le « beau » rythme flirte avec le temps et le désordre. À ce niveau, on trouve également des perspectives qui rapprochent la lecture de Gertrude Stein de l'écoute d'un morceau de hip-hop.

L'effet synchronique du mouvement corporel et la parole nous incite, en effet, à penser les modes de superposition qui s'opèrent entre les deux systèmes de code. Comme le texte, la chorégraphie est également composée de plusieurs blocs ou d'unités d'organisation de la matière corporelle. Afin de situer les blocs, nous reporterons chaque

¹⁴⁶ Jacques Fontanille, *Pratique sémiotiques*, Puf, Paris, 2008, p. 41.

¹⁴⁷ Barry Gordon, *Edinburgh Evening News*, juin, 2006.

¹⁴⁸ « Their speedy, whimsical and bizarre movement idiom is a perfect fit for the abstract playfulness of the language. », Irene Rietstap, NRC, Handelsbad, 10/03/2003.

fois le mouvement au texte. Le premier bloc constitue une exception dans la mesure où il s'agit d'une séquence sans matière sonore. Durant les vingt premières secondes, le corps se meut seul et en silence dans l'obscurité de la scène vide, avec un éclairage vertical qui prolonge le corps par son reflet sur le sol¹⁴⁹.

Il est vêtu d'un costume blanc, ne couvrant que le torse de façon à ne pas interférer avec les lignes du corps en position verticale, immobile comme un corps en état d'attente¹⁵⁰. Le signal de mouvement est donné par la lumière qui s'intensifie rapidement. La ligne droite, verticale, la symétrie du corps solitaire est brisée par le mouvement horizontal d'ouverture du bras droit. Le centre de gravité bascule, la jambe droite suit en se pliant légèrement, sans perdre le contact avec le sol ; en conséquence, l'épaule gauche tombe, la jambe gauche est tendue. Dans ces conditions, c'est le côté droit (gauche pour le spectateur) qui est emporté par la force d'ouverture, alors que le côté droit résiste, avec, toutefois, une légère tendance à se laisser absorber par la force d'ouverture. L'équilibre par lequel le corps résiste à la chute est assuré par cette tension. Ensuite, le corps se redresse, le bras tendu est ramené vers le corps dans un élan qui aboutit à faire tourner l'avant-bras en cercle rapide, dont les lignes sont à peine perceptibles à cause de la vitesse de l'exécution. Cette suite rapide finit par la jonction des deux mains dans le mouvement qui les porte vers la bouche et il est prolongé par un sourire grimaçant. Après une courte pause, ce deuxième segment de mouvement de l'avant-bras est répété en respectant l'intervalle d'exécution initial. Lorsque les mains sont portées à la bouche, le bras droit est de nouveau étiré vers la droite, réactivant ainsi le segment du début. Un premier aperçu de la syntaxe corporelle relève de la structure chiasmatisque ABBA. Cette

¹⁴⁹ Cf. DVD en annexe, *Shutters Shut*, 0:00-0:25.

¹⁵⁰ cf. Annexe, Fig. n°. 2.

suite constitue elle-même un segment à part entière, répété dans sa totalité encore deux fois. La répétition prend fin avec l'introduction d'un nouvel élément – le bras droit avec le poignet serré est porté à la tête avec un mouvement qui ressemble à l'acte de lever (un masque éventuellement).

La structure chiasmatisque est davantage visible au deuxième bloc. Cette structure en soi se donne à lire comme lieu possible du pli : le corps se plie sur lui-même à partir de l'origo du chiasme, là où nous pouvons identifier un enveloppement, dans ce cas précis la répétition d'un segment entre deux mouvements qui, à leur tour, sont identiques et deviennent objet d'un nouvel enchâssement. Le segment B-B est inclus dans l'espace délimité de chaque côté par A. Le segment que nous désignons par A marque l'ouverture du corps avec le bras droit déplié horizontalement, la jambe droite pliée au niveau du genou et le tronc légèrement penché en avant. Il s'agit à la fois d'une ouverture et d'un déplacement du centre de gravité.

Partie intégrante du segment enveloppé, mais également élément récurrent du jeu des danseurs, la grimace pourrait être lue comme un commentaire métatextuel, plus précisément comme une enveloppe dans l'enveloppe, une ouverture d'un espace d'interprétation qui permet au mouvement de devenir un miroir dans lequel le corps se réfléchit. Or, l'acte de reconnaissance qui peut avoir lieu dans cette dimension autoréflexive est marqué par une attitude moqueuse qui vise à la fois à éloigner et à rapprocher le spectateur : le corps se reconnaît en train d'accomplir un mouvement, mais en même temps il se moque de lui-même¹⁵¹. De la même manière, le sourire grimaçant associé au mouvement qui porte la main sur la bouche suggère une situation dans laquelle

¹⁵¹ cf. Annexe, Fig. nr. 3.

le danseur est surpris par l'interlocuteur invisible qui se fait témoin d'une action supposée douteuse.

Susan Foster Leigh distingue quatre modes de représentation qui correspondent aux quatre types de rapport de base aussi identifiables comme des procédés littéraires : ressemblance (métaphore), imitation (métonymie), duplication (synecdoque), reflet (ironie). Pour illustrer schématiquement la différence entre ces modes de représentation, Foster fait appel à l'exemple de la représentation d'un fleuve : « Ainsi, par *ressemblance*, la danse peut évoquer le fleuve comme pour dire « je suis le fleuve », ou peut se proclamer par l'*imitation*, « je suis comme un fleuve ». À travers la duplication, la danse affirme, « je suis l'état de fleuve », et par le *reflet*, elle signifie le mouvement, du fleuve ou de toute autre chose que le spectateur y voit. »¹⁵²

Selon Foster, le dernier mode de représentation domine le travail de Merce Cunningham dans la mesure où les chorégraphies de ce dernier opèrent par une référence exclusive à la performance du mouvement et ne font allusion à d'autres événements du monde que de manière tangible. À première vue, le début de *Shutters Shut* fonctionne de la même façon étant donné qu'il semble difficile de trouver les références extérieures des mouvements. À partir du moment où la voix est introduite, les correspondances syntaxiques entre les segments de mouvements et les segments textuels sont davantage perceptibles, dans la mesure où, comme le souligne Foster, la syntaxe en danse et celle d'un texte reposent sur les mêmes principes, c'est-à-dire la sélection et la combinaison des éléments.¹⁵³

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 92.

Le jeu d'écho qui s'établit dans *Shutters Shut*, à force d'être répété, brouille les aspects qui permettraient de distinguer l'écho et la source de l'écho. Ainsi, la structure syntaxique qui précède le texte fournit une grille de lecture de la syntaxe steinienne qui transgresse les lois de la syntaxe linguistique, s'approchant ainsi à la limite de l'illisible : chaque mouvement trouve son équivalence spatiale dans un segment textuel. L'étirement de la main droite par exemple correspond à la partie « If I told him », alors que la main droite tournée en rond avec le mouvement de jonction des deux mains portées à la bouche et prolongée par le sourire grimaçant devient l'équivalent cinétique de « would he like it », et la paire du nouvel élément introduit à la fin de la séquence muette, le geste de « l'enlèvement du masque » semble représenter le segment « if Napoleon ». Les premières cinquante secondes de la chorégraphie (et trente secondes du texte lu), jouent avec ces trois segments. Les lois qui déterminent l'ordre des combinaisons semblent aussi aléatoires que celles qui gouvernent le texte de Stein. Il s'agit pourtant des lois rythmiques qui se justifient elles-mêmes, sans pour autant isoler la parole ou la chorégraphie dans une autosuffisance gratuite. Il est possible de détecter une logique de composition organisée par la répétition.

If I told him (A), would he like,(B). Would he like it (bB), if I told him (A).

Would he like it (bB) would Napoleon (bC) would Napoleon (bC) would (b), would he like it (bB).

If Napoleon (C) if I told him (A) if I told him (A) if Napoleon (C). Would he like (bB) if I told him (A) if I told him (A), if Napoleon (C). Would he like it (bB), if Napoleon (C) if Napoleon (C) if I told him (A). If I told him (A) if Napoleon (C) if Napoleon (C) if I told him (A). If I told him (A), would he like it (bB) would he like it (bB), if I told him (A) (ITH,?).

La structure initiale en chiasme, A – B – B – A, détermine le vocabulaire d'une première séquence qu'on peut distinguer dans un ensemble qui se présente comme une

suite de segments aux vocabulaires distincts dont les limites correspondent, la plupart du temps, à celles imposées par la mise en page du texte. Cette première partie se caractérise donc par la répétition et la variation de la structure initiale, deux choix syntaxiques qui déterminent les trois principes d'organisation que Foster distingue : *mimesis*, *pathos*, *parataxis*. Le principe de *mimesis* peut se référer au rapport du mouvement à la musique, par exemple, ou au rapport du mouvement au mouvement. Dans cette dernière perspective, il peut s'agir d'un mouvement qui se répète, comme c'est le cas ici. Tous les éléments sont répétés, tour à tour, selon la structure initiale, ou d'une façon qui ressemble à la quête de cette structure initiale. Si l'on prend par exemple le segment qui correspond au moment textuel « Would he like it, (bB) would Napoleon (bC) would Napoleon (bC) would (b), would he like it (bB) », l'avant-bras est pris dans la répétition du mouvement rapide de tourner en rond au point de se laisser abandonner et sortir de la structure annoncée dont l'exécution est attendue par le spectateur dans la mesure ou, dès le début, on est préparé à son retour régulier. L'élément « would » (b) marque donc une tentative de sortie de la répétition qui est vite récupérée et l'équilibre est rétabli. Suit la structure initiale à l'état pur (C – A – A – C), avant d'être à nouveau décousue (bB – A – A – C – bB – C).

Or, même ces moments chaotiques se déplient dans un ordre produit par l'exécution partielle de la structure initiale ; malgré les tentatives de sorties, à ce stade de la chorégraphie, le rythme est soumis à la répétition, plus précisément par l'enchâssement de la répétition. En effet, chaque segment contient l'encadrement d'une répétition, son isolement par deux autres éléments qui peuvent rimer dans un voisinage proche ou lointain. Le jeu d'écho annoncé acquiert le statut de jeu de rimes : il ne s'agit plus des

sons qui riment en fin de vers ou de mots, mais ce sont les vers, c'est-à-dire des segments qui sont impliqués entièrement. La structure initiale est celle de rimes embrassées. La chorégraphie rend visible ce jeu de rime, le reproduit et l'amplifie. La répétition de la structure ABBA au début de la chorégraphie, sans accompagnement sonore, transforme cette structure en principe d'organisation de la syntaxe et guide une interprétation selon laquelle, comme nous l'avons signalé, le rythme fonctionnerait, à ce stade de la lecture, selon l'alternance des moments de reproduction de cette structure, sa perte et sa recherche.

Shutters Shut alterne les mouvements aigus, c'est-à-dire courts et exécutés rapidement, et les mouvements allongés, plus amples, et joue ainsi avec le durcissement et le relâchement de la tension. Le sentiment d'urgence que la rapidité d'exécution maintient tout au long de la performance se nourrit de la réduction des intervalles entre les moments aigus et allongés. En effet, l'intervalle de temps mort entre l'exécution de deux mouvements est presque imperceptible. Si l'on observe par exemple le passage de la fin d'un segment ABBA au suivant, le corps n'est relâché que pour le temps nécessaire à la main pour rejoindre la ligne verticale du corps et repartir. À l'intérieur du segment, cet intervalle est encore plus court : le mouvement aigu de la jonction de deux mains portées à la bouche est suivi subitement par le mouvement d'ouverture de la main allongée horizontalement¹⁵⁴.

Dans le contexte de ce dialogue, la grimace défie les rapports d'équivalence entre mouvements et paroles. Elle suggère que l'auto-ironie en tant que mode de distanciation de soi-même, est potentiellement contenue dans le texte d'une manière voilée comme un

¹⁵⁴ Cf. DVD en annexe, *Shutters Shut*, 0:16-0:20.

espace enveloppé. Le rapport de correspondance directe, identifiable au niveau des structures, s'épaissit dans la mesure où il n'est plus possible de localiser à la surface de la matière textuelle le mot qui déclenche ou qui correspondrait à la grimace.

Shutters Shut déplie le texte steinien de manière à rendre visible un texte plié sur plusieurs niveaux. La dynamique de l'ouverture / fermeture présente dans le texte sur le plan thématique acquiert, avec la lecture que propose la chorégraphie, une dimension métatextuelle. La phrase « Shutters shut and open so do Queens » devient le slogan d'un programme de composition qui semble fonctionner selon le principe du pli deleuzien, c'est-à-dire que l'organisation de la matière textuelle témoigne d'une affinité avec l'organisme. Dans cette perspective et dans la continuité de la pensée de Leibniz, la matière est conçue comme le résultat de l'action des forces, la « progressivité dans l'acquisition et la perte du mouvement, tout en réalisant la conservation des forces et « présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne ». ¹⁵⁵

La chorégraphie de Paul Lightfoot et de Sol Léon donne à voir le pli steinien dans sa genèse de manière diagrammatique, un processus dont le résultat est à évaluer dans les lignes rythmiques, plus précisément dans l'espace-temps que ceux-ci dessinent à l'intérieur de la langue. Les premiers moments de la chorégraphie donnent à voir le jeu de la ligne droite, dépliée et la ligne pliée dans un mouvement tourbillonnaire qui flirte avec la spirale. « L'acquisition et la perte du mouvement » comme deux moments du pli selon Deleuze, se retrouvent aussi bien dans l'une que dans l'autre : la ligne dépliée horizontalement marque l'acquisition du mouvement, la sortie de l'état statique initial, et

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

en même temps, suggère une ouverture qui semble sans limites. De la même manière, le tourbillon de la main piégée dans l'élan de la rotation souligne le retour vers le mouvement et cependant il est susceptible de rejoindre la spirale de l'infini s'il n'était pas arrêté par la grimace. Le pli est « l'acte opératoire » qui, dans le cas de Stein, trace des nouvelles lignes dans la langue, la pulvérise et l'ouvre à l'infini. Il s'agit donc d'une opération par laquelle la langue devient un organe qui se tend et se détend, qui se contracte et se dilate, ou se comprime et s'explode.

Par la présence du deuxième danseur, *Shutters Shut* ajoute une nouvelle dimension au diagramme du pli : il introduit la figure du double, une figure centrale dans l'œuvre de Gertrude Stein. Ici, le double pourrait correspondre à la dimension métatextuelle du portrait steinien, le texte qui non seulement se contracte et se dilate, mais se regarde en train de se contracter et se dilater.

L'entrée en scène du deuxième danseur correspond au moment marqué par l'adverbe « now ». Cette marque temporelle suggère, en effet, l'arrivée d'un événement, la rupture d'une continuité rythmique dont la fluidité était assurée par l'utilisation du même vocabulaire. Le deuxième danseur masculin surgit de manière inattendue du point de vue du spectateur, alors que sa compagne semble avoir anticipé sa venue avec un mouvement vers la gauche de la scène, un pas en arrière avec lequel elle se place face au partenaire et le salue comme si elle enlevait un chapeau. L'homme épouse son élan, se place sur sa droite en portant son bras droit au front, un mouvement que le spectateur a pu déjà voir dans la section précédente et a pu faire correspondre au segment textuel de « if Napoleon ». Pour un court instant, l'homme est face aux spectateurs et la femme est tournée vers lui, avant qu'ils ne se rejoignent sur la même ligne dynamique qui les met

face à face, les jambes droites demi-levées. L'exécution simultanée de ce mouvement ainsi que leur positionnement évoque un miroir – le mouvement de l'un reflète l'autre, l'un devient la copie de l'autre dans un jeu d'écho qui suspend la question de l'original¹⁵⁶.

Le miroir n'est pas maintenu comme une construction stable, mais il est sans cesse déplacé par le changement de position des danseurs. Tantôt face à face et de profil pour les spectateurs, tantôt de face ou de dos aux spectateurs, le couple déplie ou reconstruit le miroir qui fonctionne comme une surface de dédoublement qui ouvre la voie au déploiement de l'idée de la complémentarité. Les séquences « shutters shut », « exact resemblance », « now actively repeat it all »¹⁵⁷ sont emblématiques de ce fonctionnement.

Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters shut and shutters and so and so shutters and so shutters shut and so shutters shut and shutters and so. And so shutters shut and so and also. And also and so and so and also.

Exact resemblance to exact resemblance the exact resemblance as exact as a resemblance, exactly as resembling, exactly resembling, exactly in resemblance exacty a resemblance, exactly and resemblance. For this is so. Because.

Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively repeat at all.

Have hold and hear, actively repeat at all (*ITH*, 506).

Lorsque l'un des danseurs est de face et l'autre de dos et qu'ils exécutent le même mouvement, le spectateur a la possibilité de le voir en recto-verso. La séquence « shutters shut » fonctionne sous ce mode offrant au spectateur deux points de vue sur le même plan. Les costumes contribuant à la production de cet effet avec les noir et blanc sont distribués selon les exigences d'un jeu d'alternance qui chaque fois réaffirme une double présence et une surface à double visage, tantôt noire, tantôt blanche.

¹⁵⁶ Cf. DVD en annexe, *Shutters Shut*, 00:48-00:55.

¹⁵⁷ Cf. DVD en annexe, *Shutters Shut*, 1:02-1:16.

La disposition du noir et blanc au niveau des costumes est l'outil d'un jeu visuel qui sans cesse réactualise le rapport entre l'homme et la femme. Dans le cas de la position décrite ci-dessus, les deux figures apparaissent comme deux facettes d'une unité homogène, la paroi verticale du miroir étant ici horizontale. C'est par le mouvement simultané et en parfaite synchronisation qu'ils révèlent ensemble l'autre facette de l'unité homogène : pour que le noir apparaisse, il faut qu'ils se tournent en même temps, mais dans les directions opposées. Le noir et le blanc alternent ainsi pour accentuer la dualité complémentaire. Lorsque la position des deux est identique, comme c'est le cas dans la séquence suivante qui les aligne face aux spectateurs, une dualité secondaire et double s'inscrit dans celle que l'on a déjà identifiée. En effet, ici chacun est l'incarnation d'une facette de l'unité tout en constituant au sein même de son unité propre le même type de dualité.

Dans cette perspective, la complémentarité est de l'ordre de la verticalité, c'est-à-dire qu'elle se réalise sur le principe d'alternance d'un geste de superposition, de pli, et de dépli. Le noir et le blanc coexistent dans un même espace-temps, ils se superposent et se détachent. Le corps qui se dessine par ce jeu d'alternance est un corps qui interroge le visible et l'invisible, suggérant chaque fois une autre facette jusqu'à la rendre visible par un processus de clivage qui fait d'un corps deux corps.

Le processus de clivage appliqué au texte selon les principes de lecture que nous avons proposés, suggère que le jeu d'écho qui s'établit dans le texte de Stein, à travers la répétition et la variation des éléments, pourrait être lu comme un jeu entre deux ou plusieurs voix, un dialogue entre les éléments qui, extraits des hiérarchies syntaxiques, s'ouvre à de nouveaux rapports possibles.

La double présence déplie sa multiplicité sur le plan horizontal de la combinaison des deux facettes complémentaires, les possibilités de combinaisons étant infinies. « Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties », remarque Deleuze dans le premier chapitre du *pli*, « mais ce qui est plié de beaucoup de façons »¹⁵⁸. Les façons d'être plié pour un corps peuvent se révéler par les façons que le corps a de se déplier. La séquence « shutters shut » est traversée par différentes façons de déplier et qui chaque fois réactualisent les rapports de l'Un à l'autre, de l'Un au multiple.

Tantôt de face, tantôt de dos, chacun à son tour se montre et se cache, s'ouvre et se ferme, à la manière des volets steiniens. L'alternance de l'ouverture et de fermeture, du dépli et du pli, est assurée par les mouvements des bras qui semblent reproduire, sous le mode de l'*imitation*, le mouvement des volets que le vent fait bouger.

Cette chaîne de plis et de déplier sur deux lignes parallèles orientées de manière opposée se donne à lire comme l'incarnation de deux tendances contradictoires, deux forces, deux voies qui créent le rythme du texte : l'une étant l'expression de la force qui vise à commencer, et l'autre qui sans cesse anéantit la première et l'arrête dans le bégaiement du commencement. La fluidité du rythme dont témoigne la danse suggère que les deux forces se superposent dans un accord qui relance chaque fois l'opération du pli en vue de la formation d'une matière organique. Nous assistons, en effet, à une formation qui chez Stein se traduit par une recherche – recherche de voix, recherche de la phrase du paragraphe ou simplement, du rythme. La présence d'une phrase grammaticalement correcte suggère qu'il ne s'agit pas de la recherche d'un produit aboutit grammaticalement : le sujet « shutters » est susceptible d'être à la recherche d'un prédicat, d'autant plus que même dans le contexte d'une phrase en apparence

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *Le pli*, p. 5.

grammaticalement correcte, les rapports syntaxiques sont tels, que le prédicat demeure tronqué. La phrase est désormais soumise aux impératifs du rythme organique : elle est à la fois dilatée par la répétition du même terme et contractée par une force d'accumulation qui la charge d'un potentiel « d'explosion ». La chorégraphie met en évidence la présence de ces tensions, elle s'en nourrit et les amplifie.

La gradation de la tension obtenue par l'enchaînement des mêmes mouvements connaît une chute qui se traduit par le relâchement des corps. Un relâchement est en effet à l'œuvre également sur le plan du texte dans la mesure où le terme « shutters » semble être épuisé et cède la place au segment « and also so ». L'attitude des danseurs change également – un contact visuel s'est établi et ils ne se quittent plus du regard pendant l'exécution de ce passage. Du jeu avec ces trois éléments résulte à nouveau une structure en chiasme qui correspond à la troisième partie de la séquence. Cette fois, elle semble concrétiser la fin d'un élan rythmique : « And also and so and so and also ».

Les forces de production du rythme ne peuvent pas être distribuées selon un schéma binaire qui associerait l'un des danseurs à l'une des voix possibles, d'autant plus que chacun possède deux faces identiques. L'organisation des mouvements entraîne une série de combinaisons du noir et blanc, soulignant ainsi le potentiel de multiplicité que la duplicité implique.

Engagés dans des mouvements simultanés, les deux danseurs semblent se compléter dans la première partie en tant que deux entités, deux parties à la fois identiques et différentes d'une unité. Plus précisément, leur présence suggère le dédoublement de la même matière, du même corps : l'Un est deux – l'Un et l'autre – placés face à face créant une surface semblable à un faux miroir dans la mesure où l'Un

exécute le même mouvement que l'autre sans que l'inversion des pôles ne s'effectue : au mouvement de la jambe droite de l'Un correspond le mouvement de la jambe droite de l'autre. Ainsi, la surface chargée d'une fonction miroir par la simultanéité des mouvements devient une surface d'union et non pas une surface de séparation qu'impliquerait le miroir. En effet, le miroir présuppose une surface infranchissable qui distribue les rôles selon un rapport de dépendance : d'un côté, il y a un corps, de l'autre côté, la réflexion de ce corps. Dans le cas de cet extrait de *Shutters Shut*, le processus de dédoublement a bien lieu, mais il s'agit plutôt d'un dédoublement de situation, c'est-à-dire que les deux danseurs se conforment aux exigences d'un jeu de miroir sans pour autant devenir surface de réflexion. Si l'on maintient la possibilité d'interprétation selon laquelle ils représentent deux voix possibles présentes dans le texte à la manière du pli, nous pouvons constater qu'il s'agit dans ce cas précis d'une coexistence qui se réalise sous le signe de l'indépendance : s'il y a une deuxième voix, elle n'est pas forcément au-dessus l'autre – *méta* –, mais elle peut-être aussi à côté, à la manière d'un partenaire qui est engagé dans les mêmes mouvements, avec le même élan et la même perspective. Le texte steinien serait, dans cette perspective, ouvert à cette *autre* voix qui répète l'Un simultanément et par cette répétition l'ouvre, ou plutôt le replie sur lui-même.

L'élan que donne la chorégraphie à la phrase « Shutters shut and open and so do queens » est marqué par des mouvements qui suggèrent des corps voilés en train de se dévoiler – des corps fermés sur eux-mêmes en train de s'ouvrir à eux-mêmes. L'idée d'ouverture évoquée par la présence du verbe « open » est renforcée par le changement de position des danseurs : placés face à face, les deux effectuent une rotation de cent

quatre-vingts degrés¹⁵⁹. Ainsi, l'espace qui auparavant était un espace limité par le corps de l'autre devient un espace ouvert dans lequel les corps semblent se débattre pour se libérer d'eux-mêmes ; ils tournent et se retournent pour retrouver la position initiale de face à face, les deux bras étirés devant, les poings serrés comme pour marquer le dépôt des nouveaux points de repère.

Le moment où les bras se déplient pour être étirés, la tête bouge de droite à gauche accentuant le caractère troublant du processus de dépli du corps. Le rythme de la phrase pourrait donc être lu selon la chorégraphie comme une dynamique correspondant à une expérience de naissance : le point de départ – « shutters shut » – est emporté par l'élan de la conjonction « and » vers une ouverture où tout est possible. Le verbe « open » suivi par la conjonction « and » marque une gradation et suggère que nous nous rapprochons du moment où justement une possibilité peut se concrétiser, où le corps de la phrase se défait de ses conventions de syntaxe et suit l'élan de liberté qui donne naissance à une phrase grammaticalement correcte, alors que sur le plan sémantique elle est obscure. De l'association inattendue des éléments engendre une phrase qui n'en serait pas une si l'on se contentait d'être heurté par la transgression des conventions. Cet énoncé devient une phrase, c'est-à-dire une unité de base de l'utilisation de langage, grâce à un rythme qui semble trouver sa cohérence selon les principes d'un processus qui naît en même temps que naît la phrase.

Le potentiel de métatextualité de cette phrase se concrétise comme une ligne parallèle, une voix qui coexiste à côté d'une autre sans qu'il y ait interférence. Toutefois, les deux ne peuvent pas être entendues ou lues séparément – la phrase n'existe en tant que telle que si elle est lue comme une phrase à la recherche d'elle-même, plus

¹⁵⁹ cf. Annexe, Fig. n°4.

précisément dans le détachement qui la dédouble. Ce détachement est identifiable comme une forme d'ironie dont l'objet est à la fois l'ensemble des conventions de la langue et la nouvelle forme qui naît de ce détachement. La phrase « Shutters shut and open and so do queens » devient ainsi emblématique d'une métatextualité comme processus de dédoublement : le texte se plie sur lui-même pour se regarder en train de naître et par ce repli créer un espace où l'ironie peut se déployer¹⁶⁰.

Le double comme coexistence de deux points de vue et de deux qualités que nous pourrions faire correspondre de manière schématique aux pôles positif et négatif (noir et blanc) devient l'objet d'un processus de multiplication qui le libère du système binaire pour l'inscrire dans l'infini de la multiplicité. Il ne s'agit pas uniquement d'un texte qui se regarde en train de se créer, mais d'une matière textuelle qui se regarde encore et encore, qui commence et recommence sans cesse : « Shutters shut and open and so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters shut and shutters and so and so shutters and so shutters shut and so shutters shut and shutters and so. And so shutters shut and so and also. And also and so and so and also ». Ce tâtonnement inscrit la répétition dans un jeu où le Même et le Différent se défient mutuellement, sur le rythme d'une dynamique de pli et de dépli. Comme le suggère la chorégraphie, l'expérience visuelle de la structure rythmique de la deuxième partie de la séquence est avant tout l'expérience de la continuité du Même. Le rythme de la lecture par Gertrude Stein accentue d'ailleurs cette fluidité. Toutefois, il s'agit d'une continuité qui s'établit justement par la répétition d'un

¹⁶⁰ « La première manière de renverser la loi est ironique, et l'ironie y apparaît comme un art des principes, de la remontée vers les principes, et du renversement des principes. La seconde est l'humour, qui est un art des conséquences et des descentes, des suspens et des chutes. Faut-il comprendre que la répétition surgit dans ce suspens comme dans cette remontée, comme si l'existence se reprenait et se « réitérait » en elle-même, dès qu'elle n'est plus contrainte par les lois ? », Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Ed. Minuit, Paris, 1978, p. 12.

ensemble de mouvements, un segment qui est relancé chaque fois que les danseurs se retournent dans les conditions du jeu de l'alternance.

La répétition comme problématique de la confrontation du Même avec le Différent est l'objet de la thèse que Gilles Deleuze développe dans *Différence et répétition*. Selon le rapport du Même avec l'Autre, le Différent, Deleuze distingue deux types de répétition :

La première répétition est répétition du Même qui s'explique par l'identité du concept ou de la représentation ; la seconde est celle qui comprend la différence, et se comprend elle-même dans l'altérité de l'Idée, dans l'hétérogénéité d'une « appréhension ». L'une est négative, par défaut du concept, l'autre affirmative, par l'excès de l'Idée. L'une est hypothétique, l'autre catégorique. L'une est statique, l'autre dynamique. L'une est répétition dans l'effet, l'autre dans la cause. L'une en extension, l'autre intensive. L'une est ordinaire, l'autre remarquable et singulière. L'une est horizontale, l'autre verticale. L'une est développée, expliquée ; l'autre est enveloppée, et doit être interprétée. L'une est révolutionnaire, l'autre d'évolution. L'une est d'égalité, de commensurabilité, de symétrie ; l'autre fondée sur l'inégal, l'incommensurable ou le dissymétrique. L'une est matérielle, l'autre spirituelle, même dans la nature et dans la terre. L'une est inanimée, l'autre a le secret de nos morts et de nos vies, de nos enchaînements et de nos libérations, du démonique et du divin. L'une est une répétition « nue », l'autre une répétition vêtue, qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant. L'une est d'exactitude, l'autre a pour critère l'authenticité.

Les deux répétitions ne sont pas indépendantes. L'une est le sujet singulier, le cœur et l'intériorité de l'autre, la profondeur de l'autre. L'autre est seulement l'enveloppe extérieure, l'effet abstrait [...] et partout l'Autre dans la répétition du Même¹⁶¹.

L'énumération des paires épuise les clichés d'une pensée qui se fonde sur la confrontation des pôles d'opposition pour préparer le terrain au développement d'un système de réflexion qui sans cesse interroge les limites de séparation des catégories et des concepts. Dans cet extrait, Deleuze passe par l'exercice de distribution des attributs selon un schéma binaire d'opposition, pour arriver à l'idée d'inclusion comme principe de coexistence de la répétition et de la différence. Le jeu d'alternance à l'œuvre dans la chorégraphie semble faire écho à ce processus de pensée, plus précisément, le texte de Deleuze offre une possibilité d'interprétation des enjeux qu'implique la mise en scène de

¹⁶¹ *Différence et répétition*, p. 36-37.

l'alternance de deux pôles d'opposition – le noir et le blanc. En effet, si l'on considère les deux danseurs comme les figures du Même engagées dans un processus de répétition, la confrontation visuelle répétée des deux pôles opposés pourrait être lue, à la lumière du texte deleuzien, comme une allusion à l'existence d'une multiplicité de paires d'oppositions au sein du Même. Dans le contexte de cette chorégraphie, la répétition des mêmes mouvements et leur exécution simultanée s'inscrivent dans une multiplicité de variations quant à l'organisation spatiale des deux facettes – noire et blanche. Ainsi, nous retrouvons, les deux types de répétition – l'une fondée sur la symétrie et l'autre sur la dissymétrie, les deux étant dépendantes l'une de l'autre, car lorsqu'il y a symétrie sur le plan de l'organisation des lignes de mouvements, il peut y avoir dissymétrie dans la distribution du noir et du blanc avec un danseur de dos et l'autre de face.

Les processus de pli que nous avons identifiés au sein de la chorégraphie correspondent aux plis organiques dans la mesure où, par la présence d'un corps double, nous nous plaçons dans une intériorité d'où l'on accède à la formation de la matière textuelle. Dans cet espace, la répétition qui prédomine est celle qui sans cesse affirme la présence de l'Autre au sein du Même, celle qui est verticale et qui « se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant » et se durcit en gagnant en intensité. Par les références à Raymond Roussel et Charles Péguy, Deleuze identifie un mode de répétition qui n'est pas sans rappeler celui de Stein. Même si les deux auteurs diffèrent dans la technique qu'ils adoptent – l'un par l'opération de sélection (répétition des homonymes), l'autre par celle de la contiguïté (répétition des synonymes) – « tous deux substituent à la répétition horizontale, celle des mots ordinaires qu'on redit, une répétition de points remarquables, une répétition verticale où l'on remonte à l'intérieur des mots [...], une

répétition positive par excès d'une Idée linguistique et stylistique »¹⁶². La verticalité de la répétition steinienne est néanmoins différente dans la mesure où elle se fonde sur la répétition des « mots ordinaires ». C'est à partir de la répétition et de la variation de ces mots que l'on arrive à l'intériorité des processus de création, dans l'espace métatextuel. Comme le passage « shutters shut » le montre, une variation est en effet à l'œuvre dans l'agencement des éléments de manière à produire l'effet d'un tâtonnement : la phrase tâtonne et la voix qui observe ce tâtonnement se met à bégayer. C'est dans cette perspective que la métatextualité se manifeste comme un bégaiement à travers lequel la langue gagne en intensité. Cette intensité est à mesurer en termes de tension rythmique qui dans l'extrait étudié débouche sur un nouvel élan, plus souple, à l'image des mouvements des danseurs : « And so shutters shut and so and also. And also and so and so and also ».

Dans la dernière partie de l'extrait, la métatextualité se manifeste par l'effet parodique produit avec la répétition des éléments linguistiques de coordination : la dernière phrase met à nu la manière dont un élément se tisse avec un autre dans le processus de production textuelle. La langue est dépourvue d'éléments considérés comme primordiaux dans la construction du sens pour être réduite à un agencement d'éléments de coordination qui en absence d'éléments coordonnés se coordonnent eux-mêmes selon les lois d'une syntaxe improvisée. La langue comme moyen de communication se parodie elle-même avec les mêmes outils par lesquels elle existe comme telle : les conjonctions de coordination se chargent d'une fonction motrice d'une pensée fondée sur des schémas de cause à effet. La phrase steinienne propose le renversement d'un système hiérarchique organisé autour d'un rapport central prédéterminé par le schéma sujet-prédicat. Par la

¹⁶² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 34.

structure chiasmatisée, elle suggère qu'une loi syntaxique est aussi légitime que son contraire. La chorégraphie donne à voir ce potentiel de duplicité et par un procédé d'extension – le jeu d'alternance des pôles opposés étant maintenu tout au long de la création – suggère que la possibilité qu'une double voix soit présente dans chaque phrase, dans chaque mot, comme « l'espace à l'intérieur du mot » ; le *contrechant* parodique du chant. Dans le cas de Stein, l'œuvre se regarde elle-même, plus précisément la langue se regarde elle-même, un regard tourné vers l'intérieur, dans les plis et par les plis de la matière, selon un mouvement qui sans cesse est relancé.

Les forces mobilisées par la répétition se chargent également d'une duplicité si l'on considère les effets textuels. Les forces élastiques et les forces plastiques agissent en même temps comme deux facettes de la répétition. En effet, l'on peut distinguer une répétition qui crée des masses de mots et l'autre qui organise cette masse par la sculpture d'un rythme. L'extrait « shutters shut » illustre ce fonctionnement par une composition construite par la répétition des éléments suivants : shutters, shut, and, so. Il est possible de considérer que la répétition de « shutters » et « shut » crée une masse dans laquelle s'inscrit la répétition de « and » et de « so » dans un jeu d'alternance qui est celui de l'alternance du Même et du Différent. On retrouve l'ambiguïté dans la possibilité de renversement de perception dans la mesure où la masse pourrait être considérée aussi comme le produit de la répétition de « and » et « so ». En tout cas, la distribution des forces n'est pas soumise à un schéma chronologique qui assurerait une suprématie de l'une ou de l'autre. Les deux agissent en même temps, aussi bien comme deux aspects de la même répétition que deux traits distinctifs de deux répétitions¹⁶³.

¹⁶³ L'organicité ainsi gagnée est toutefois mise en danger par les effets mécaniques d'un rythme de pli engagé dans court-circuit de bégaiement comme c'est le cas du paragraphe piégé entre la juxtaposition des

L'action de cette double force de la répétition conditionne et maintient la dimension parodique que la chorégraphie renforce par l'insertion des grimaces. Celles-ci s'ajoutent à la surface du rythme sans y apporter une influence directe. De la même manière, tout rapport d'ordre mimétique entre le texte et ces expressions, semble aléatoire si on n'élargit pas le champ d'études. C'est-à-dire qu'il semble impossible d'identifier un moment ou un élément précis dans le texte qui motiverait la grimace ; néanmoins, si l'on considère le rapport de la chorégraphie au texte dans sa globalité et à partir de l'idée du double, les motivations peuvent être lues selon une interprétation qui postule une attitude critique à l'égard du texte. Il ne s'agit pas de faire du texte l'objet d'une moquerie comparable à celle qui considère l'écriture steinienne comme l'expression d'une « folle » littéraire¹⁶⁴, voire d'une folle tout court. Nous soutenons que la chorégraphie fait appel à la grimace¹⁶⁵ pour accentuer la nature de l'attitude que cette écriture instaure par rapport à elle-même. Les derniers moments sont emblématiques de la manière dont la grimace devient signe d'une métatextualité subversive qui engage le texte dans un processus de démythification de la langue, mais aussi de la littérature, dans ce cas précis du portrait. Au moment où la voix de Stein prononce sur la bande sonore la phrase « Let me recite what history teaches, history teaches », le danseur masculin semble reproduire l'énoncé de Stein avec l'articulation des lèvres, en silence, dans le contexte d'une chaîne de mouvements qui de plus suggèrent que l'objet de la parodie n'est pas uniquement la langue, mais aussi le corps social qui fait un usage figé de cette langue.

éléments : « « He he he he and he and he and and he and he and he and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and as he and he and as he is and he and he and and he and he ».

¹⁶⁴ The literary insanity of Gertrude Stein is a deliberate insanity which arises out of a false conception of the nature of art and of the function of language. », Michael Gold, « Gertrude Stein : literary idiot », <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/stein-per-gold.html> , consulté le 24/05/2012.

¹⁶⁵ cf. Annexe, Fig. n°5.

II. LE DOUBLE DANS TOUS SES ÉTATS

2.1. LE BÉGAIEMENT DE L'UN

Le portrait de Picasso, *If I Told Him*, multiplie les différents rythmes : le pli comme diagramme possible du rythme est présent à plusieurs reprises en tant que bloc rythmique intégré dans un jeu d'alternance. Les moments rythmiques organiques cèdent la place aux segments dont le mouvement échappe au diagramme du pli et trace une nouvelle ligne qui, à première vue, pourrait être qualifiée de discontinue. La présence du Double en tant que figure intégrée dans le réseau des rapports entre l'Un et le multiple, représente un potentiel de court-circuit, c'est-à-dire de bégaiement rythmique qui coince la ligne du mouvement dans un diagramme différent.

La chorégraphie *Shutters Shut* a révélé les voies de thématization du pli et du dépli, plus précisément la possibilité d'une lecture du pli comme figure par laquelle la question de la métatextualité acquiert une visibilité. Dans cette perspective, la métatextualité désigne le mode par lequel le texte s'offre dans sa matérialité à l'œil du lecteur. Ainsi, le diagramme est accessible de manière directe : les mots deviennent les éléments constituants des lignes, les traces des gestes répétitifs, de ce mouvement par lequel ils s'enchaînent. Le pli marque donc l'intervalle spatial et temporel dont l'Un a besoin pour devenir multiple. Le double intervient comme un segment de cet intervalle, entre l'Un et le multiple, plus précisément le moment où l'Un bascule dans le multiple. Cet acheminement est le principe d'organisation du paragraphe suivant, extrait du portrait de Picasso : « He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he. he is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he as he is and and he and he and and he and he » (*ITH*, 507). Le paragraphe débute par le dédoublement

du pronom « he », un dédoublement qui se dédouble à son tour, « he » se superpose au « he », les éléments s'additionnent comme pour traduire l'effort de rendre visible ce qui se cache derrière le masque du pronom. En effet, la notion de masque surgit lorsqu'on place le pronom dans un espace diagrammatique où il est amené à remplir sa fonction de remplacement. Dans cet espace, le nom que le pronom remplace doit être également présent et le masque s'offre comme une solution pour assurer cette présence-absence : il renvoie au nom et l'évoque, mais de manière voilée.

Si l'on considère le titre du texte, le nom que le pronom « he » (« If I Told Him ») remplace est, bien entendu, facilement accessible. Composé de deux parties, c'est d'abord par le pronom que le sujet du portrait est interpellé avant d'être nommé dans la deuxième partie : Picasso (« A Completed Portrait of Picasso »). Le texte ensuite fait constamment appel à ce jeu d'identification, Picasso n'étant plus nommé, mais désigné uniquement par le pronom. Le paragraphe en question déplace le diagramme d'équation du processus d'identification : au lieu d'un $he = Picasso$, c'est à une série de « he » que le nom Picasso devrait correspondre. L'inscription du verbe « to be » et de la conjonction « and » dans le déploiement de ce processus de démultiplication accentue l'idée que Picasso dans son existence est à saisir sous ses multiples facettes. En absence d'un attribut qui pourrait compléter le prédicat « he is », nous pourrions considérer la conjonction « and » comme partie intégrante du prédicat. Ainsi, l'identité du sujet Picasso ne peut pas être saisie par un prédicat que si ce prédicat est en mesure d'assurer une série de prédicats possibles. De la même manière, ce n'est pas un pronom, mais la série des pronoms « he » et « him » qui remplacent et évoquent le nom Picasso qui

devient ainsi un point de fuite de ces pronoms, l'Un vers lequel la multiplicité des prédicats converge.

La présence de la structure du chiasme pourrait être interprétée dans cette perspective, c'est-à-dire comme une structure de mouvement : un diagramme est en mesure de rendre compte de la nécessité de ce mouvement à bascule que l'identité en tant que processus d'identification, exige. Dans l'extrait ci-dessus, le chiasme apparaît au niveau du prédicat « and he is, he is and », où il intervient pour extraire seulement le pronom et la conjonction : « he and and he ». À travers le chiasme, le dédoublement s'offre au lecteur comme une image spéculaire. La linéarité de la surface textuelle est ainsi rompue par une surface-miroir qui dédouble les éléments selon le principe de réversibilité. Intégré dans la série des démultiplications, le chiasme rappelle à l'infini le moment où le double s'ouvre au multiple, cet entre-deux où l'Un n'est plus Un, mais pas encore multiple non plus.

La chorégraphie *Shutters Shut* met en évidence ces moments par le choix de mettre en scène non pas un, mais deux danseurs dont l'interaction réactualise les possibilités de rapport entre l'Un et l'Autre, l'Un et son double, à la fois le Même et le différent dans un jeu de complémentarité, de mimétisme ou de dérision. Leur interaction devient l'espace où la nature du mouvement peut être évaluée selon les critères de fluidité ou de discontinuité. En effet, à chaque type de rapport correspond une élasticité que nous avons qualifiée selon ces critères.

Si l'on considère le passage qui correspond au paragraphe marqué par la répétition de « he »¹⁶⁶, on note qu'il intervient suite à un moment de fluidité qui s'était installé entre les deux danseurs situés côté à côté face au public. Dans cette configuration, les corps se

¹⁶⁶ Cf. Annexe DVD, *Shutters Shut*, 2:29-2:49.

rendent présents en tant que surfaces qui accueillent et assurent la continuité du mouvement. Ainsi, le mouvement circule de droite à gauche, d'un danseur à l'autre, de gauche à droite¹⁶⁷, une continuité qui crée les conditions d'émergence d'un diagramme circulaire. Or, la chorégraphie souligne justement le risque que ce circuit se court-circuite : la répétition engagée dans ce processus par le jeu avec les segments « first exactly » et « as presently » devient un mouvement qui dénude le mot et le confronte sans cesse à l'expérience du Même¹⁶⁸. Plus le mot est répété, plus le Même se vide de son sens, c'est-à-dire qu'il devient de plus en plus difficile de l'apercevoir en tant que tel en absence de toute surface par rapport auquel il pourrait s'affirmer. Dans cette perspective le processus de démultiplication ne serait que la démultiplication du Même ce qui élimine la possibilité du multiple. Toutefois, le multiple pourrait justement correspondre ici au moment de dissolution du Même dans le champ de sa démultiplication, l'Un à multiples visages que promet le pronom « he ».

Dans la chorégraphie, le court-circuit interrompt la circularité du mouvement et le ferme dans une répétition qui piège le corps et le soumet à une suite de mouvements machiniques qui semblent le réduire à une animalité primordiale. Le corps de la femme exécutant le mouvement de la tête de droite à gauche au rythme de la répétition du pronom « he » semble être dépassé par le mouvement comme s'il le subissait. Progressivement d'ailleurs, le corps qui se tenait droit se laisse investir par le rythme tout en s'y opposant, d'où l'effet de convulsion. Cette gradation débute avec l'engagement des mains : la main droite se met à produire des mouvements circulaires au moment où la

¹⁶⁷ cf. Annexe, Fig. n°6 et DVD, *Shutters Shut*, 2:00-2:28

¹⁶⁸

lecture arrive au point chiasmatique « he and and he ». La main gauche rejoint la main droite dans la synchronisation des mouvements circulaires¹⁶⁹.

Cette synchronisation des deux mains fait écho à la synchronisation précédente des mouvements des deux danseurs, ce qui suggère que le corps de la femme, resté sans son double, se dédouble le long de l'axe de la symétrie du corps humain. La circulation du mouvement est ainsi limitée : il passe du côté droit au côté gauche pour se synchroniser ensuite. C'est alors par le mouvement rapide de la tête que le court-circuit se manifeste et se condense dans ce mouvement de droite à gauche et de gauche à droite. Les mains synchronisées décrivent ici un cercle parasité par le court-circuit des mouvements de la tête¹⁷⁰.

Le court-circuit que nous définissons comme un moment d'intensification de la tension n'engage que l'un des corps tandis que l'autre est observé en tant que spectateur extérieur. L'unité intérieure que constituaient les deux danseurs est ainsi suspendue, une suspension qui ne signifie pas pour autant son annulation. En effet, on peut considérer que ce passage nous indique l'existence d'un pli à l'intérieur du pli, d'une ligne de fuite à l'intérieur de la ligne du pli, et cette ligne constituerait un nouveau diagramme qui flirte avec la figure du cercle. La logique d'emboîtement pourrait être appliquée à l'intérieur même de cette ligne pour distinguer la ligne chiasmatique de la ligne circulaire, ou plutôt envisager le chiasme comme une boucle créée sur la ligne circulaire.

Le court-circuit à l'intérieur d'un grand circuit de plis et de déplis correspond à un moment où le corps s'abandonne à la répétition des mêmes mouvements, au point d'adopter des positions qui évoquent l'animalité, comme si le corps piégé dans ce

¹⁶⁹ cf. Annexe, Fig. n°7; DVD *Shutters Shut*, 2:28-2:38.

¹⁷⁰ Cf. Annexe DVD, *Shutters Shut*, 2:30-2:38.

bégaiement s'ouvrait à des forces ancestrales : la position verticale de la femme est lentement abandonnée, les jambes s'écartent, les genoux se plient. La tête continue de bouger de droite à gauche et de gauche à droite et le torse, engagé dans l'élan des mains synchronisées, suit le rythme par un mouvement de convulsion qui semble retenir le corps dans la verticalité alors qu'il est en train de se baisser vers le sol ; la femme pose ses mains sur les genoux et le corps ainsi agenouillé devient l'expression d'un état de vigilance¹⁷¹.

L'animalité du corps pourrait être considérée comme l'expression de « l'état brut »¹⁷² de la langue qui bégaye. Le bégaiement, le concept central de la réflexion deleuzienne sur la littérature, se réfère à un état de la langue. « C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite, à gauche, et à tanguer en arrière, en avant : *les deux bégaiements*. »¹⁷³ Le texte steinien atteint à plusieurs reprises cet état, notamment dans l'extrait étudié où la langue est coincée dans la répétition du pronom « he ». Dans le cadre de la lecture diagrammatique, la chorégraphie se donne à lire comme la mise en scène de ce bégaiement que Deleuze saisit en termes de dynamique:

C'est une ligne syntaxique, la syntaxe étant constituée par les courbures, les anneaux, les tournants, les déviations de cette ligne dynamique en tant qu'elle passe par les positions du double point de vue des disjonctions et des connexions. Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre¹⁷⁴.

Cette grammaire nous l'identifions comme étant une diagramme qui cette fois-ci se révèle par les figures de « courbures » et d'« anneaux ». La danse renforce la possibilité d'une perception de ce bégaiement comme diagramme de cercle, expression

¹⁷¹ Cf. Annexe DVD, *Shutters Shut*, 2:38-2:49.

¹⁷² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Ed. Minuit, Paris, 1993, p. 139.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 141.

du vertige que la langue éprouve à la vue de ses limites. Car le bégaiement, comme Deleuze le précise, est justement un moyen par lequel les lignes syntaxiques prétracées qui conditionnent le rythme de la langue, se mettent à « trembler » : « Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et se confronte au silence ». ¹⁷⁵ *Shutters Shut* rend visible cette opération par la mise à l'écart de l'un des danseurs qui toutefois demeure présent, occupant une position qui correspond au dehors identifié par Deleuze, un dehors qui n'est pas l'extérieur et qui émerge lorsqu'on troue la langue, qu'on la dénude de l'intérieur : « L'intériorité ne cesse pas de nous creuser nous-mêmes, de nous scinder nous-mêmes, de nous dédoubler, bien que notre unité demeure. Un dédoublement qui ne va pas jusqu'au bout parce que le temps n'a pas de fin, mais un vertige, une oscillation qui constitue le temps, comme un glissement constitue l'espace illimité ». ¹⁷⁶

Dans le cas du bégaiement, le dédoublement se charge donc d'un double niveau de signification : d'une part, il désigne la reprise qui fait émerger le bégaiement, et d'autre part, il indique les effets dont résulte le bégaiement, en tant que force qui s'exerce sur la langue. Le deuxième niveau saisit de manière métaphorique l'état de la langue par lequel celle-ci admet une diagramme au sein même de la grammaire.

Le rapport entre le bégaiement et le diagramme se justifie davantage si l'on rappelle que le concept de diagramme est également abordé en termes de dynamiques, de lignes et de devenir. Le bégaiement se charge d'une fonction diagrammatique dans la mesure où elle implique une syntaxe en devenir, une ligne dynamique en mesure de révéler un nouveau fait langagier semblable à ce que Deleuze décrit comme étant « une peinture et

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁷⁶ Deleuze, *Critique et clinique*, p. 45.

une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots »¹⁷⁷. La peinture et la musique désignent donc l'*Autre* de l'écriture ou le « devenir-autre »¹⁷⁸, le double qui néanmoins participe à l'affirmation de la spécificité de l'écriture, le double par lequel l'Un, le Même se révèle.

La lecture du portrait de Picasso et la chorégraphie accentuent les possibilités de « devenir-autre » : si l'on pense ce devenir en termes de lignes syntaxiques, l'on est confronté à des possibilités multiples. En effet, les rapports entre les éléments transgressent les schémas préétablis et une fois ces schémas transgressés, les possibilités de connexions frôlent l'infini. La danse donne à voir l'un de ces réseaux de connexions selon lequel les éléments répétés se rejoignent dans le vertige de la limite. La ligne dynamique de l'anneau ou le diagramme du cercle qui se révèle ainsi exprime cet effet vertigineux et marque cet état de frontière où la langue est constamment en danger de basculer de l'autre côté, c'est-à-dire dans ce non-lieu où elle n'est qu'un cri étouffé. De plus, la danse souligne l'effet de dédoublement que le bégaiement produit. La langue se charge ainsi d'une double présence, car elle porte encore les fonctions et les rapports déterminés par la grammaire, cette instance d'autorité qui de l'intérieur ordonne la manière dont les mots devraient se rencontrer, mais en même temps elle s'en détache par la force de la répétition et laisse apparaître la possibilité d'un « devenir-autre », c'est-à-dire cette langue étrangère à l'intérieur de la langue elle-même, sa diagrammaire. C'est peut-être dans cette perspective que le constat de Laurence Louppe – « le corps n'est

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁸ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, Ed. Minuit, Paris, 1991, p. 107.

jamais un »¹⁷⁹ – relève aussi bien de la réalité de l'expérience corporelle que de la réalité langagière.

¹⁷⁹ Laurence Louppe, *Poétique du mouvement*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 59.

2.2. ENTRE LA COPIE ET L'ORIGINAL

Le double comme dynamique et expérience vertigineuse de la limite traverse l'œuvre de Gertrude Stein à plusieurs niveaux. La gémellité est l'une des formes récurrentes par lesquelles le double investit la problématique de l'identité et le rapport de l'intérieur à l'extérieur, de l'Un et du Multiple, participant à l'émergence de plusieurs types de diagrammes, notamment le chiasme et le cercle. Ce dernier ne dépend pas de la figure du double, néanmoins il apparaît souvent associé à la gémellité.

Le jumeau comme élément thématique est présent aussi bien au début qu'à la fin de la carrière de Stein. Il apparaît par exemple dans le texte « Photograph » écrit en 1920 et publié à titre posthume. Ce texte est construit autour de l'idée d'une photo, un point de départ qui par excellence thématise la question de la duplication et se développe en tant qu'assemblage de bribes de conversations et de constat qui peuvent peupler une réunion de famille ou une fête d'anniversaire, par exemple. La photo en question demeure indéterminée, désignée d'ailleurs par l'article indéfini « a » : « Act III/ A photograph of a number of people if each one of them is reproduced if two have a baby if both the babies are boys what is the name of the street. Madame. »¹⁸⁰. Le rapport de détermination que le texte propose s'établit entre la photo et l'histoire d'un jumeau (ou d'une jumelle) :

Twins.
There is a prejudice about twins.
Twins are one. Does this mean as they separate as they are separate or together.
Let me hear the story of the twin. So we begin.

PHOTOGRAPH.

The sub-title. Twin.
Two a twin. – Step in.
Margot. – Not a twin.
Lilacs. – For a twin.
Forget me nots. – By a twin.
Twin houses.

¹⁸⁰ Gertrude Stein, « A Photograph », *Stein Reader*, edited by Ulla E. Dydo, p. 345.

Comme Ulla E. Dydo le remarque, il s'agit de l'ancienne histoire de reproduction et de jumelage (« the old story of reproduction and twinning, endlessly repeated »¹⁸¹), toutefois cette association mérite d'être regardée de près. Le principe de reproduction que la photographie et la gémellité impliquent, se rencontrent au niveau du récit : l'histoire de jumeaux porte le titre de « Photograph » et le sous-titre « Twin ». Le récit qui suit, ou plutôt le passage qui est annoncé auparavant comme une histoire (« the story of the twin »), se donne à lire comme une tentative d'échapper au préjugé que la voix narrative évoque et selon lequel « twins are one ». La structure du passage en question est composée de deux colonnes séparées par un tiret. D'un côté on trouve essentiellement des noms précédés par l'expression « two a twin », de l'autre côté, à cette expression correspond une invitation d'entrée – « Step in » – qui charge l'espace textuel d'une dimension scénique. Par la suite, aux noms de la colonne gauche correspondent des variations sur le mot « twin », des locutions prépositionnelles qui établissent les rapports entre la notion de jumeau et les noms énoncés. Le statut du nom « twin » est confus dans la mesure où il n'est pas déterminé et le lecteur ne peut pas l'identifier comme le personnage de l'histoire du jumeau qu'il attendait. Toutefois, si l'on applique comme logique d'organisation des éléments de ces deux colonnes la composition de la première ligne de l'histoire du jumeau, « The subtitle. Twin », on peut placer ces rapports sous le signe d'une équation. Le tiret qui sépare et qui unit les éléments des deux colonnes remplit la fonction du signe d'équation au même titre que le fait le point de la première phrase. Dans cette perspective, la reproduction est susceptible d'opérer entre les deux colonnes comme principe de détermination.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 344-345.

Aussi bien la photographie que la gémellité comme phénomène impliquent l'idée de la reproduction. De plus, l'une et l'autre portent en soi un potentiel d'interrogation de la détermination. Roland Barthes considère qu'une photographie « se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* Mais ne dit rien d'autre [...] ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce langage déictique ». ¹⁸²Le préjugé que la voix narrative vise à remettre en question détermine les jumeaux comme étant un. La photographie semble soumise au même préjugé tant que l'on considère qu'une photo est la reproduction de la réalité, que la photo d'une personne peut remplacer la personne notamment dans le contexte que Roland Barthes décrit. Or, comme Barthes lui-même le souligne, « ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement ¹⁸³ ». Les rapports d'équivalence que Stein introduit sous le titre de « Photograph » se déploient dans un espace textuel où le jumeau est invité à entrer en tant que deux, c'est-à-dire que le préjugé est renversé : au lieu des jumeaux qui seraient un, c'est le jumeau qui se fait deux, voire multiple, « two a twin ». En effet, le jumeau en question est engagé dans des rapports variés qui placent la logique de l'équation sous le signe de la multiplicité : le jumeau est d'abord celui qui est deux, mais aussi celui à qui on donne des lilas, ou encore celui qui a des ne-m'oublie-pas à ses côtés ; en tous les cas il n'est pas Margot. Le jumeau devient ainsi un paradigme qui engage un réseau de rapports, un contexte qui serait en mesure de le déterminer, or le jumeau esquive, il ne se laisse pas piéger dans des préjugés.

¹⁸² Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Ed. Cahiers de Cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p.16.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 15.

La dernière ligne de l'extrait rappelle un autre usage figé de la notion, un contexte dans lequel le jumeau en tant que le double, la reproduction d'un original « Un », est possible puisqu'il s'agit des objets : « twin houses ». Tant que le jumeau est un être humain, il échappe à toute tentative de détermination qui se contenterait d'identifier deux individus comme étant les mêmes, voir les deux composantes d'une unité : « twins are one ». Au-delà d'être le jumeau de quelqu'un, la personne est avant tout une existence qui se déplie dans un réseau complexe de rapports et si reproduction il y a, elle ne peut être que de l'ordre des mécanismes par lesquels quelqu'un s'inscrit dans un contexte social. La répétition des schémas de comportements est suggérée justement par la reprise de la composition en miroir des phrases. Le rythme de l'enchaînement de ces phrases évoque d'ailleurs le rythme de la reproduction mécanique que la photo peut impliquer. Toutefois, il s'agit plutôt d'un rythme qui évoque le geste même qui consiste à prendre une photo, un instantané de quelque chose qui ne se répétera plus et qui au moment précis où la photo est prise, est *un tel*.

Le texte de Stein commence par un rythme faisant se succéder des phrases courtes, des mots arrêtés par le point et le tiret, immobilisés pour être pointés du doigt, et à leur tour, pour montrer du doigt une notion qui chaque fois se veut différente. Le langage déictique de la photo est réapproprié temporairement d'une manière transgressive par laquelle le langage se renverse pour se libérer, car il risque de « se fatiguer » : « A language tires./ A language tries to be./ A language tries to be free./ This can be called Twinny »¹⁸⁴. L'utilisation du diminutif de « twin » ainsi que du paronyme « tires / tries » renforce la dimension ludique des opérations par lesquelles le langage est en mesure de se libérer. Il est possible de considérer la conception du jumeau comme étant deux, voire

¹⁸⁴ Gertrude Stein, « A Photograph », p. 345.

multiple. À l'image du langage qui se libère avec des jeux de mots lorsqu'une différence est produite à partir d'un changement mineur, tel que le renversement de l'ordre des lettres à l'intérieur d'un mot, (tires/tries) l'Un peut se manifester comme un Autre, la Différence comme partie intégrante du Même. Dans son ouvrage *Gertrude Stein : Writer and Thinker*, Claudia Franken observe dans son analyse du même extrait : « Through langage the self appears duplicated. In writing it searches for integrity beyond its state of « not being one » ». ¹⁸⁵

Ce texte critique interroge la manière dont les influences philosophiques ont déterminé les modes d'écriture de Stein en proposant de saisir le contenu en termes de réseaux d'idées développés autour de concepts tels que l'habitude, la liberté, la volonté de vivre, la mémoire, ou encore celui de l'Un comme expression de l'unité du moi. Dans le contexte de l'analyse du rapport de l'écriture de Stein à ce dernier concept, Claudia Franken passe en revue les occurrences de ce terme en soulignant qu'il s'agit en fait d'un paradigme ambigu qui postule l'existence de l'unité et la remet en question pour devenir un outil d'exploration des différents types d'unités et de pluralité. ¹⁸⁶ La notion d'intégrité que la critique utilise permet de nommer un type d'unité qui au-delà du fait d'être Un est accessible par la pluralité. Le dédoublement ou la scission du moi désigne un mode d'accès à l'une des formes de pluralité ; elle est un phénomène qui, comme Claudia Franken le remarque ¹⁸⁷, attire l'attention de Stein dans le cadre de ses expériences à Radcliffe. Les actions automatiques qui s'avèrent secondaires lorsqu'une personne s'investit dans une action principale, relèvent, selon les observations recueillies dans le

¹⁸⁵ Claudia Franken, *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, Éd. LIT Verlag Münster, Hamburg-Londres, 2000, p. 330.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 321.

¹⁸⁷ Claudia Franken, « the responses of test persons that had been led to automatic writing seemed like actions of second self », p. 324-325.

texte *Cultivated Motor Automatism*, d'un deuxième moi (« second self ») qui même chez un sujet dit « normal » (en opposition au sujet dit psychopathologique), peuvent être vécues comme l'expérience de la scission du moi, du dédoublement : « « a sense of doubleness, of otherness to which the feeling of having been there before, of premonitory conversations » accrued ». ¹⁸⁸ Selon Claudia Franken, cette expérience du dédoublement permet à Stein de penser l'existence humaine dans sa double dimension saisie par la paire de « human mind » et « human nature » ¹⁸⁹ et de l'exploiter à plusieurs niveaux, notamment par la figure de jumeau.

¹⁸⁸ Gertrude Stein dans « *Cultivated Motor Automatism* », *Type II*, 1898, p.298, cité par Claudia Franken, p. 325.

¹⁸⁹ Claudia Franken, p. 334-335.

2.3. L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DU DOUBLE

Publié en 1941, *Ida, A Novel* propose de suivre le personnage d'Ida dès sa naissance et de parcourir avec elle le territoire américain en passant d'un État à l'autre, et d'un mariage à l'autre. En effet, le texte raconte, mais d'étrange manière, des thèmes connus, du genre, et de la langue. Cette distorsion du familier pour produire de l'étrangeté s'approche de la définition que donne Freud de « l'inquiétante étrangeté » : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières ».¹⁹⁰

À travers l'analyse des définitions du mot « heimlich » (= familier) et de ses occurrences, Freud démontre l'ambiguïté par lequel le mot « heimlich » se rapproche de son contraire, « unheimlich », dans la mesure où il implique une dimension de confort et d'intimité dont il se déduit l'idée selon laquelle le familier serait aussi une chose cachée, dissimulée. Cette première découverte devient le point départ de la réflexion de Freud qui aboutit à l'analyse des différents mécanismes par lesquels « tout ce qui devait rester secret, caché, se manifeste » et investit le familier d'« inquiétante étrangeté ». Il s'agit des « complexes infantiles refoulés », tels que le complexe de castration ou le fantasme du corps maternel, ou de « primitives convictions surmontées, de nouveau confirmées » – la peur de la mort, la superstition¹⁹¹ – qui se manifestent, par exemple, à travers le thème du double, la répétition du semblable et le retour involontaire au même point.

La figure du jumeau réactualise sans cesse la question de l'Un comme Deux, ou de Deux comme l'Un, exprimant à la fois le désir de l'unité que Stein désigne par le prédicat « being one » dans *The Making of Americans* et le désir de sa transgression.

¹⁹⁰ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2013, p. 215.

¹⁹¹ « L'inquiétante étrangeté », p. 30.

C'est le cas dans le texte *Ida, A Novel* qui d'ailleurs devait s'intituler « *Ida, A Twin* »¹⁹². Au début, l'invention du jumeau par la protagoniste Ida est motivée justement par le désir du deux : « [...] I am hoing to have a twin yes I am Love, I am tired of being just one and when I am twin one of us can go out and one of us can stay in, yes Love yes I am yes I am going to have a twin »¹⁹³ (*Ida*, 613). Cependant, avant même de s'inventer une jumelle, Ida est déjà Ida-Ida, c'est-à-dire qu'elle naît avec une jumelle qui cette fois-ci se présente comme la copie de l'original, le double d'Ida, un dédoublement que le texte signale de manière littérale en doublant le prénom du personnage: « There was a baby born named Ida. Its mother held it with her hands to keep Ida from being born but when the time came Ida came. And as Ida came, with her came her twin, so there she was Ida-Ida » (*Ida*, 611). Ida et son double semblent néanmoins se superposer pour former une unité que le double prénom signale. De plus, on peut noter que le nom dédoublé est remplacé par le pronom au singulier « she ».

Si l'on suit la proposition de bpNichols, il est possible de considérer la double naissance d'Ida-Ida comme la superposition du moi et du non-moi, c'est-à-dire du « moi » conscient et du « moi » inconscient¹⁹⁴. La scission se prononce davantage lorsqu'Ida souhaite se différencier de son double en l'appelant sa jumelle. Ce n'est que le début d'un processus d'individuation par lequel Ida, la jumelle deviendra Winnie, pour ensuite disparaître complètement en emportant avec elle le double du début. Cette hypothèse expliquerait également pourquoi la jumelle inventée par Ida n'est pas intégrée

¹⁹² Harriett Scott Chessman, *The Public is Invited to Dance*, Stanford University Press, 1989, p. 230.

¹⁹³ Gertrude Stein, *Ida, A Novel, Writings 1932-1946*, The Library of America, New York, 1998, (1941). Désormais la référence à cet ouvrage se fera sous la forme abrégée « *Ida* », suivie du numéro de la page.

¹⁹⁴ « This whole opening is very rich and dense. What is being dealt with is the notion of 'self-consciousness' and the idea that the 'self' also births the 'not-self' », bpNichol, « When The Time Came », *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Shirley Neuman et Ira B. Nadel ed., Northeastern University Press, Boston, 1988, p. 197.

aux événements narrés : elle semble n'exister que pour Ida qui commence à lui adresser des lettres en la nommant « Ida my twin » (*Ida*, 618).

La sœur jumelle d'Ida incarne une image idéale de soi – ou l'idéal du moi selon la terminologie freudienne¹⁹⁵ – un autre qui est capable de surmonter des difficultés et devenir une « Winnie » (celle qui gagne et qui semble triompher). La naissance de Winnie est d'ailleurs conditionnée par le désir de gagner un concours de beauté et son existence s'affirme au départ de manière performative : elle est, Ida la nomme, sa jumelle : « Dear Ida, my twin » (*Ida*, 618).

Le caractère intériorisé et intime du dédoublement est confirmé par la voix narrative qui précise qu'en écrivant des lettres à sa sœur jumelle, Ida s'écrit à elle-même : « Ida often wrote letters to herself that is to say she wrote to her twin » (*Ida*, 618). De plus, l'aspect ironique de la remarque introduite par « that is to say » souligne la distance que la voix narrative établit par rapport au phénomène de dédoublement suggérant ainsi que l'acceptation de l'existence du double d'Ida relève du jeu.

Pour Ida, ce jeu semble représenter une issue de secours dans la mesure où, afin de réaliser son rêve – de gagner le concours de beauté –, il lui semble nécessaire de se cacher derrière le masque d'une sœur jumelle. Au lieu d'assumer son identité, elle la protège et joue donc le rôle de double. Dans cette perspective, les lettres s'investissent d'une fonction d'autosuggestion et d'encouragement : « Dear Ida oh dear Ida do do be one. Do not let them know you have any name but Ida and I know Ida will win, Ida Ida Ida, / from your twin Ida » (*Ida*, 619).

¹⁹⁵ Sigmund Freud, *Pour introduire le narcissisme* (1914), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2012.

À la superposition du « moi » conscient et du « non-moi » de l'inconscient s'ajoute la confusion qui émerge lorsque le récit s'empare du double inventé par Ida et l'inscrit dans le « monde extérieur » : Winnie (le nom qu'Ida donne à son double, car il a gagné le concours de beauté) devient un personnage à part entière : « And so Winnie was coming to be known to be Winnie Winnie Winnie is what they said when they saw her and they were beginning to see her (*Ida*, 621) ». La voix narrative bouleverse ainsi les règles du jeu et sème la confusion. Elle affirme par exemple que « of course there was no Winnie » et quelques lignes plus bas elle déclare que « Ida was not the same as Winnie. Not at all » (*Ida*, 625).

Le trouble de l'identité est déjà explicite au moment où le jeu débute : Ida se montre confuse dans son lien avec sa jumelle et tente de fixer les paramètres du statut de sa jumelle inventée : « Are you so beautiful as beautiful as I am my dear twin, are you, and if you are perhaps I am not. I can not go away Ida, I am here always, if not here then somewhere, but just now I am here, I am like that, but you dear Ida you are not, you are not here ; if you were I could not write to you » (*Ida*, 618). Un processus de détachement se met ainsi en place et débouche sur une séparation entre Ida et son double. C'est donc Ida qui initie ce processus, mais après l'étape du baptême, la voix narrative prend le relais suggérant qu'Ida a perdu le contrôle sur son personnage inventé :

The place was full, nobody looked at Ida. Some of them were talking about Winnie. They said. But really, is Winnie so interesting. They just talked and talked about that. So that is the way life went on. There was Winnie (*Ida*, 622).

L'invention du double semble se retourner contre elle, car son identité en est menacée, d'autant plus que la gloire qu'elle voulait récupérer avec Winnie ne peut être détachée de son nom. Cette crise d'identité semble être à la source des nombreux voyages

qu'Ida effectue en parcourant les États-Unis, une fuite et une quête à la fois, par laquelle l'inquiétante étrangeté de l'existence, d'être Un tout en étant multiple, est vécue à plusieurs niveaux, aussi bien par le personnage, que par le lecteur.

Ce dernier est invité à suivre Ida sans savoir pour autant qui est Ida, dans la mesure où elle semble échapper au lecteur par son caractère étrangement fantasmagorique et fantomatique (dans la deuxième partie du livre, la voix narrative nous informe qu'Ida est ressuscitée : « She came back to life exactly day before yesterday. And now listen (*Ida*, 674). Elle ressemble en effet à une apparition : les informations que le texte nous fournit sur son identité sont, la plupart du temps des non-informations piégées dans des contradictions : « Ida led a very easy life, that is she got up and sat up and went in and came out and rested and went to bed » (*Ida*, 649) ; « She liked apples. She was disappointed but she did not sigh. She got sunburned and she had a smile on her face. They asked her did she like it. She smiled gently and left it alone. When they asked her did she like it she said. Perhaps not only yet. (*Ida*, 639). De plus, même ces non-informations s'éparpillent sur ce terrain glissant que représente un récit sans décor mimétique, sans contexte concret et sans rapports qui se développeraient en fonction d'une intrigue inscrite dans une unité spatio-temporelle cohérente.

Son existence en tant que personnage, au lieu de s'affirmer par ses actes ou son rapport à d'autres personnages, devient le produit de la *performativité*¹⁹⁶ de la voix narrative, notamment à travers la démultiplication des énoncés à caractère performatif : « Ida was » (*Ida*, 661), « Ida is », « Ida gradually was always there too » (664), « That was Ida » (*Ida*, 641, 674). La répétition de l'expression « Dear Ida » s'inscrit également

¹⁹⁶ La performativité linguistique et textuelle fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans le sous-chapitre suivant.

dans ce processus de réactualisation de la présence du personnage. Une inquiétante étrangeté enveloppe également cette expression dont le caractère ambigu remet en cause le statut hétérodiégétique de la voix narrative dans la mesure où celle-ci s'approprie une expression utilisée par le personnage d'Ida : en effet, Ida commence ses lettres adressées à sa jumelle de cette façon. Il serait donc possible d'envisager Ida comme le double de la voix narrative.

Dans tous les cas, Ida demeure un personnage énigmatique qui correspondrait à la figure de « l'étranger », telle qu'elle est définie par Kristeva : « N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. »¹⁹⁷ Ida est précisément un personnage en mouvement qui se déplace sans cesse, à la recherche de soi, l'origine étant perdue [le récit suggère au début que les parents d'Ida sont décédés] « her parents went off on a trip and never came back », (*Ida*, 8), l'enracinement se fait difficilement. De plus, elle déclare elle-même qu'elle est tout le temps en train de se déplacer et de changer : « Yes I like to be moving », « I change all the time. I say to myself, Ida, and that startles me and then I sit still », (*Ida*, 629.) Ses changements ne sont pas réellement perceptibles par le lecteur dans la mesure où sur le plan narratif Ida ne change pas d'habitude ; si changement il y a, il a lieu par le pouvoir performatif du personnage ou de la voix narrative : « Ida returned more and more to be Ida [...]. Well she said I say yes because I am Ida (*Ida*, 699) ». Le seul réel changement, qui d'ailleurs divise le livre en deux parties, la rencontre avec Andrew avec lequel Ida semble retrouver une unité de soi

¹⁹⁷ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1991, p. 18.

qu'elle avait perdu avec la disparition de Winnie : « And now Ida was not only Ida she was Andrew's Ida and being Andrew's Ida Ida was more than Ida she was Ida itself » (*Ida*, 664).

Dans la confusion qu'avait générée l'apparition du personnage imaginé par Ida, on apprend, en effet, qu'elle avait perdu quelque chose : « one day she was there doing nothing I and suddenly she felt very funny. She had lost something. She looked everywhere and she could not find out what it was that she had lost but she knew she had lost something » (*Ida*, 623). On peut, en effet, considérer que le processus de séparation qu'Ida avait initiée, a produit une scission du moi à la suite de laquelle la distance entre le « moi » et le double, le « moi conscient » et « le moi inconscient » s'est prolongé à tel point que l'image de soi s'est dispersée. Dans cette perspective, la multiplication des rencontres avec des personnages peut être lue comme une tentative de se reconstruire à travers les autres qui représentent autant de masques ou des « faux selfs » (Kristeva), que des projections du « moi ». Ces autres, les maris temporaires, ou encore les anonymes désignés par des noms communs « a man », « a woman », par le pronom indéfini « everybody », ou le pronom personnel « they » seraient donc des affirmations de cet Autre, ou cet étranger qui est en nous et que Freud désigne par « l'inconscient » qui représente donc le « heimlich », le familier, susceptible de devenir le « unheimlich ». En même temps, ils semblent remplir la fonction du masque, c'est-à-dire qu'ils permettent la projection du « moi » tout en voilant ce « moi » en demeurant des surfaces de projections étanches, d'autres personnages aux noms différents avec lesquels Ida engage des conversations ou des aventures. La voix narrative maintient et renforce l'hypothèse des personnages-écrans, notamment lorsqu'elle suggère que parler avec ces personnages ou

parler à soi-même peut coïncider : « When she came to the next place she had better luck. She saw two men standing and she said to them, do you live here. They both said, they did. That did seem a good place to begin and Ida began. This time she did not talk to herself she talked to them » (*Ida*, 637). Ces personnages-écrans apparaissent également comme des compagnons de jeu de cache-cache. Le mystérieux pronom « they » pourrait être interprété comme regroupant ces protagonistes qu'Ida rencontre : « One day, it had happened again and again some one said something to her, they said Oh Ida, did you see me. Oh yes she said. Ida never did not see anybody, she always saw everybody and said she saw them. She made no changes about seeing then » (*Ida*, 655).

Les mécanismes de production de l'inquiétante étrangeté exploités sur un plan diégétique se renforcent sur le plan de la dynamique textuelle qui puise ses sources dans les éléments qui constituent le genre du roman, mais dont l'utilisation non conformiste relève d'une étrangeté inquiétante. Il est possible que le double comme diagramme se manifeste au niveau de l'ensemble du récit en tant qu'image rythmique narrative émergeant entre le « heimlich » et le « unheimlich », dans une étrangeté que nous avons identifiée avec Deleuze comme la condition même de la littérature. Nous rappelons l'idée que le philosophe emprunte à Marcel Proust : « Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant »¹⁹⁸.

Prenons par exemple la façon dont l'intrigue en tant qu'élément de base du récit, du roman au sens classique du terme, soit une succession logique d'événements selon des

¹⁹⁸ *Critique et clinique*, p. 15.

rappports de causalité¹⁹⁹, est constamment convoquée sous forme de potentiel, mais jamais exploitée. On peut constater que les rencontres se multiplient sur un schéma qui simule le développement d'une intrigue et suscite l'intérêt du lecteur : avec les expressions « one day » ou « once » qui introduisent des événements dépourvus de continuité les uns par rapport aux autres, et dont le déroulement frôle parfois le surréal ou l'absurde :

Once upon a time Ida took a train, she did not like trains, and she never took them but once upon a time she took a train. They were fortunate, the train went on running and Andrew was not there. Then it stopped and Ida got out and Andrew still was not there. He was not expected but still he was not there. So Ida went to eat something.

This did happen to Ida (*Ida*, 679).

Once upon a time a man was named Eugene Thomas. He was a nice man and not older than Ida. He was waiting after he had been careful about coming in and going out and everybody invited him (*Ida*, 654).

La présence de techniques de caractérisation ou de construction d'intrigues propres au genre du roman, de formules de narration appartenant à la forme du conte relève de l'utilisation des langages familiers. Or, il s'agit d'une utilisation tordue qui dépayse le lecteur, le transportant dans un espace-temps dépourvu de points de repère où il est inévitablement confronté à l'inquiétante étrangeté de ces langages familiers, d'autant plus qu'il s'agit de modes de réutilisation répétée. Le lecteur subit donc « un retour involontaire au même point », susceptible de produire le même effet d'étrangeté que Freud identifie dans les rêves qui piègent le sujet dans le retour répété et involontaire au même endroit²⁰⁰.

¹⁹⁹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Aylesbury, Penguin Books, 1980, p. 87.

²⁰⁰ Le facteur de répétition **du même** ne sera peut-être pas reconnu par tout un chacun comme source du sentiment d'inquiétante étrangeté. D'après mes observations, il est indubitable qu'à certaines conditions, et combiné avec des circonstances précises, il provoque un tel sentiment qui rappelle en outre la détresse de bien des états de rêve. Un jour, je flânais, par un chaud après-midi d'été, dans les rues inconnues et désertes d'une petite ville italienne, je tombai par hasard dans une zone sur le caractère de laquelle je ne pus longtemps rester dans le doute. Aux fenêtres des petites maisons, on ne pouvait voir que des femmes fardées, et je me hâtai de quitter la ruelle au premier croisement. Mais après avoir erré pendant un moment sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à susciter quelque curiosité, et mon éloignement hâtif eut pour seul effet de m'y reconduire une troisième fois par un nouveau détour. Mais je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux qualifier d'*unheimlich*, et je fus heureux lorsque, renonçant à

poursuivre mes explorations, je retrouvai le chemin de la *piazza* que j'avais quittée peu de temps auparavant. « L'inquiétante étrangeté, p. 239-240.

2.4. LE DOUBLE COMME PARADIGME SPATIO-TEMPOREL

Le retour au point de départ caractéristique des contes de fées enveloppe le récit dans une dimension féerique. Cependant, cet enveloppement opère plutôt comme acte de voiler qu'un masque peut accomplir : en effet, le texte ne frôle qu'en surface la dynamique d'un conte de fées, il adopte certains de ces visages et les superpose pour insister sur une présence illusoire.

Dispersée parmi les masques des personnages-écrans, Ida incarne cette présence illusoire. Elle est, en effet, un personnage présent sans être là :

Who is careful.
Well in a way Ida is.
She lives where she is not.
Not what.
Not careful.
Oh yes that is what they say.
Not careful.
Of course not.
Who is careful.
That is what they said.
And the answer was.
Ida said.
Oh yes, careful.
Oh yes, I can almost cry.
Ida never did.
Oh yes.
They all said oh yes.
And for three days I have not seen her.
That is what somebody did say somebody really somebody has said. For three days I have not seen her.
Nobody said Ida went away.
She was there Ida was (*Ida*, 646).

Cet extrait se donne à lire comme une polyphonie de voix anonymes en train de parler d'Ida. L'une des voix affirme : « She lives where she is not ». Pour compenser la confusion créée par cette affirmation contradictoire, la voix narrative néanmoins tente d'assurer une présence à son personnage, à insister, de manière performative sur le fait

qu'elle est là (« She was there Ida was »). Cependant, sa présence devient fantasmagorique dans les affirmations contradictoires du dialogue polyphonique : on ne l'a pas vue depuis trois jours, mais personne n'a dit qu'elle était partie et en fait elle est présente, et elle est même impliquée dans la conversation si on se fie à l'indication « Ida said ».

L'ensemble des voix est désigné par « they », toutefois une ambiguïté subsiste quant à la voix narrative, car celle-ci semble à la fois appartenir à ce groupe et être extérieure au groupe. De plus, elle intervient de manière aléatoire, tous les énoncés ne sont pas suivis d'indications de discours indirect, et dans ces conditions certains énoncés pourraient être prononcés par cette voix narrative peu fiable. C'est le cas de l'interjection « Oh yes », qui la première et la dernière fois qu'elle apparaît, est attribuée à ce groupe d'anonymes « they », mais il y a un passage où la source n'est pas précisée. Dans ce même contexte, le « I » est également chargé d'ambiguïté : « Oh yes, careful. / Oh yes, I can almost cry. / Ida never did. / Oh yes. »

La présence-absence représente donc un mode d'être qui caractérise non seulement le personnage, mais aussi le statut de la voix narrative par rapport à l'espace du récit, ainsi que le statut du récit par rapport à l'intertexte qu'il établit avec les contes de fées. Il s'agit d'une dynamique qui investit donc les rapports entre les personnages, le rapport de la voix narrative à son personnage et à son récit, et détermine ainsi le rythme narratif du texte. Incarnée par la figure du masque, cette dynamique remplit la fonction diagrammatique plaçant le rythme dans la perspective de la réflexion sur l'identité. Le masque cache l'identité, mais en même temps la nature même du masque en révèle une.

Ici, le masque devient le geste par lequel on se masque et on se démasque, un geste ludique à deux mouvements qui se succèdent.

Le même jeu de cache-cache que nous avons pu identifier dans le cadre des rapports intertextuels détermine le rapport de la voix narrative à son personnage. Au lieu de s'affirmer par ses actes ou son rapport à d'autres personnages, son existence dépend de la performativité de la voix narrative, notamment à travers la démultiplication des énoncés à caractère performatif : « Ida was » (*Ida*, 661), « Ida is », « Ida gradually was always there too » (664), « That was Ida » (*Ida*, 641, 674). L'expression « Dear Ida » apparaît de nombreuses fois hors de ce contexte épistolaire et remet en cause le statut hétérodiégétique de la voix narrative dans la mesure où celle-ci s'approprie une expression utilisée par le personnage d'Ida dans les lettres adressées à sa jumelle. Il serait donc possible d'envisager Ida comme le double de la voix narrative :

Why should everybody talk about Ida.

Why not.

Dear Ida (*Ida*, 675).

When any one came well they did Ida could even say how do you do and where did you come from.

Dear Ida.

And if they did not come from anywhere they did not come (*Ida*, 703).

Ces occurrences pourront être interprétées comme les signes du jeu que la voix narrative joue avec son personnage sous un mode qui évoque le jeu de la bobine freudien. Le jeu que Freud nomme « Fort-da » représente une étape dans le processus de la séparation de la mère : en absence de la mère, l'enfant se met à jouer avec la bobine en la jetant loin de lui pour ensuite le ramener vers lui. Ce jeu révèle son sens symbolique pour Freud à travers le langage : lorsque l'enfant jette la bobine, il prononce le son « o » et pendant que l'objet est absent, il le rend présent en disant « da ». L'ensemble « o-da » est donc une façon pour rendre présent une absence, « o » étant associable au mot allemand

« fort » signifiant « au loin » et « da » signifiant « ici ». L'enfant met en scène « avec les objets qui lui étaient accessibles »²⁰¹ le départ et le retour de la mère, « le même disparaître et revenir », pour s'en dédommager, comme le note Freud.

Au-delà de la portée psychanalytique du jeu de la bobine que Freud intègre dans la démonstration d'une double dynamique de la répétition qui, selon sa « spéculation »²⁰², met en tension des pulsions de plaisir (Éros) et de déplaisir (Thanatos), celui-ci affirme le pouvoir performatif du langage que nous considérons central à l'écriture de Gertrude Stein. Le jeu de la bobine est intégré à cette démonstration comme étant une illustration d'une répétition qui se soustrait à l'impératif du plaisir. Les étapes du jeu sont marquées par une oralisation qui pourrait correspondre à un acte de langage performatif ou de prélangage, s'agissant des interjections prononcées par un enfant en processus d'acquisition du langage²⁰³. Une telle performance pourrait être à l'œuvre dans l'écriture de Gertrude Stein.

L'œuvre steinienne est traversée par des paires constituées souvent de mots qui riment. Il ne s'agit pas ici de considérer ces textes comme moyens d'exploitation du stade de l'entrée du sujet dans le monde symbolique, mais d'inscrire l'importance de ces paires dans le développement d'un rythme qui interroge l'identité. Dans un tel contexte d'analyse, la théorie de Freud est abordée comme un point de départ qui permettra de penser la paire de o/da dans son pouvoir performatif par lequel la problématique de l'identité se révèle comme une façon d'être présent.

²⁰¹ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Puf, Paris, [1920], 2010, 13.

²⁰² Freud définit la spéculation comme étant « une tentative pour exploiter de façon conséquente une idée, avec la curiosité de voir où cela mènera », *Au-delà du principe de plaisir*, traduit par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Puf, Paris, 2010, p. 23.

²⁰³ Même si le pair o/da n'est que l'une des paires signifiantes qui constituent le monde symbolique auquel le sujet accède à travers cette première coupure, comme le note Juan Pablo Lucchelli, http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/20/44/61/PDF/these_lucchelli.pdf.

Ainsi, Fort-da serait le jeu de l'apparition et de la disparition qui dans le cas d'*Ida, A Novel* est joué par le personnage qui prétend ne pas être là où elle est : « I am not here, she said, I am very careful about that. No, I am not here, she said it is very pleasant, she added and she turned slightly away, very pleasant indeed, not to be here » (*Ida*, 625). À son tour, la voix narrative maintient cette ambiguïté et par la multiplication des affirmations qui postulent, actualisent et réactualisent la présence du personnage, elle semble vouloir la retenir, une attitude par laquelle cette voix narrative admet néanmoins que le personnage lui échappe, elle n'est donc pas toute-puissante à son égard. Même à la fin du récit, elle continue d'interroger sur *Ida* comme si le sort du personnage ne dépendait pas d'elle : « If *Ida* goes on, does she go on even when she does not go on any more. /No and yes » (*Ida*, 704). Oui et non pourraient être considérés comme les deux pôles du diagramme qui détermine les mouvements du récit, le geste de masquer et de démasquer par lequel le personnage est présent sans l'être, le texte est un roman sans en être un. « Dear *Ida* » serait donc une manière pour la voix narrative d'interpeller son personnage et le ramener dans l'espace narratif.

Cette tension que le diagramme oscillant entre deux pôles implique est en même temps neutralisée par la promesse du diagramme circulaire, ce mouvement qui dissout les commencements et les fins en les inscrivant dans un espace-temps infini où la présence s'étire à la manière des présences qu'acquièrent les personnages de contes de fées, les rois et les reines qui vivent « happily ever after » : « Little by little circles were open and when they were open they were always closed » (*Ida*, 690). Selon une interprétation métatextuelle de ces lignes, le texte s'ouvre aux possibilités de récits que la multiplication des formules de commencement des contes implique. Ces cercles à l'intérieur des cercles

sont indépendants, toutefois parties intégrantes d'un grand mouvement circulaire qui retourne au point de départ.

Ida et Andrew entrent dans ce cercle graduellement, au fur et à mesure que le temps du récit passe du passé composé au présent simple, le temps des légendes. Selon Donald Sutherland, cette temporalité est l'effet de la manière dont le texte rompt avec la progression narrative, c'est-à-dire la linéarité temporelle qui implique la succession du passé, du présent et du futur, pour créer un temps unique qui fait coexister ces trois dimensions du temps : « Cela aurait été en quelque sorte la mission du 20^e siècle de détruire l'histoire progressive pour créer un temps unique où tout le passé et, si possible, le futur seraient simultanés, Proust et Joyce l'ont tous deux réalisé à leur manière et Gertrude Stein à la sienne »²⁰⁴. C'est ainsi que le présent continu, le passé composé et le présent simple se côtoient, se superposent ou se complètent :

Ida is resting but not resting enough. She is resting but she is not saying yes. Why should she say yes? There is no reason why she should so there is nothing to say.

She sat and when she sat she did not always rest, not enough.

She did rest.

If she said anything she said yes. More than once nothing was said. She said something. If nothing is said then Ida does not say yes. If she goes out she comes in. If she does not go away she is there and she does not go away. She dresses, well perhaps in black why not, and a hat, why not, so much why not.

She dresses in another hat and she dresses in another dress and Andrew is in, and they go in and that is where they are. They are there. Thank them.

Yes (*Ida*, 704).

Ce dernier passage du texte thématise l'acte de sortir et d'entrer. En absence de références spatiales, ces actes peuvent être interprétés dans une perspective métatextuelle selon laquelle Ida entre et ressort de l'espace narratif, plus précisément entre lorsqu'elle ressort, une contradiction qui fait écho au jeu de l'apparition et de la disparition. Ce n'est qu'à la fin du récit que sa position se stabilise et qu'elle s'installe dans ce temps

²⁰⁴ Donald Sutherland, *Gertrude Stein, A Biography of Her Work*, Paris, Gallimard, 1973, p. 156.

légendaire du présent simple, sans pour autant renoncer aux masques. En effet, elle continue à changer de chapeau à changer de robes, c'est-à-dire à changer d'apparence et maintenir ainsi une conception de l'identité qui postule la possibilité de l'Un à travers le double et le multiple que les masques impliquent.

La dynamique de cette recherche engage la figure du double au niveau d'un mouvement oscillatoire, jeu de l'absence et de la présence qui fait écho au jeu de la bobine et donne naissance à un diagramme aux lignes vibratoires. Cette vibration est celle des mouvements contradictoires qui néanmoins dépasse le bégaiement de l'Un par le double qui tantôt se montre comme l'image de l'Un réfléchi par le miroir, tantôt comme l'image d'un autre que l'Un adopte dans le geste de déguisement. Entre les masques, la voix se fait polyphonique, une polyphonie ambiguë à son tour, car elle peut être à la fois le chœur des multiples voix que les masques, c'est-à-dire les personnages-écrans, incarnent, et le jeu d'écho dans lequel la même voix serait piégée à l'intérieur d'une chambre d'écho.

Le retour au point de départ par la répétition des formules (« Once upon a time », « That was Ida »), l'accumulation des commencements, ainsi que la répétition des mouvements de déplacement qu'Ida entreprend en parcourant les États-Unis participe à la création de cette chambre d'écho que l'espace narratif risque de devenir. Dans cet espace, l'intérieur et l'extérieur se confondent souvent, d'où le statut ambigu du personnage qui est à l'intérieur lorsqu'elle est à l'extérieur.

Dans le cas d'Ida les concepts d'intérieur et d'extérieur sont associés à ceux de privé et de public. En tout cas, c'est ce que suggère la critique Dana Cairns Watson lorsqu'elle perçoit la nécessité de se créer une jumelle comme l'expression de l'angoisse

que peut générer la confrontation d'un soi « privé » avec un espace public, un environnement extérieur qui s'impose avec ses exigences. Dans la continuité d'une conception de l'identité ou du moi, comme Dana Cairns Watson le précise²⁰⁵, la distinction entre le privé comme intériorité ou espace de confrontation à soi, et le public comme extériorité et espace de confrontation à l'autre, est perceptible en termes de voix dans le cadre de la conversation : « She [Stein] seems finally to perceive the self as a formation of the interactional conversations that take place between voices within and without, but a problem arises if any of the voices becomes too hardened by expectation or reputation »²⁰⁶. Le concours de beauté représente un dispositif de pouvoir qui incite à la compétition et génère le superlatif comme point de référence, le miroir public dans lequel l'individu désire se reconnaître. Ida répond à cet appel par le désir de gagner le concours de beauté. Toutefois, en se cachant derrière le masque de Winnie, elle n'assume pas les risques qui sont susceptibles de mettre en danger son indépendance intérieure où elle peut s'abriter de « they », ce groupe de personnages anonymes qui souvent débarquent de manière imprévue et s'emparent de son espace privé²⁰⁷. Les lettres qu'Ida écrit à sa jumelle renforcent cette intériorité, en même temps qu'elles participent à la construction d'une image publique qu'Ida désire avoir :

²⁰⁵ Cet auteur considère que les concepts d'identité et d'entité chez Stein se réfèrent aux deux dimensions de la construction d'un moi. La nécessité d'utiliser une notion comme le « self » permet donc de traiter tous les aspects de cette problématique sans tomber dans le schématisme que, selon elle, la distinction de Stein implique si l'on ne considère l'identité que dans son opposition à l'entité, l'une étant « simple, performative et singulière; l'autre complexe, inhérente et particulière » (il s'agit de ma traduction, D.C. Watson, p. 121).

²⁰⁶ D.C. Watson, p. 120.

²⁰⁷ « She really did not get up in the morning. She wished that she could but it was not at all necessary. When she was up and she did see them she was kind. She saw seven, eight of them and she saw them one or perhaps two and each time it was a very long time. She never went away she always did stay. This was what they did say. How do you do, said Ida, how do you feel when I see you, said Ida, and she did say that and they liked it » (*Ida*, 653).

Dear Ida, my twin,

Here I am sitting not alone because I have dear Love with me, and I speak to him and he speaks to me, but here I am all alone and I am thinking of you Ida my dear twin. Are you beautiful as beautiful as I am dear twin Ida, are you, and if you are perhaps I am not. I can not go away Ida, I am here always, if not here then somewhere, but just now I am here, I am like that, but you dear Ida you are not, you are not here, if you were I could not write to you. Do you know what I think Ida, I think that you could be a queen of beauty, one of the ones they elect when everybody has a vote. They are elected and they go everywhere and everybody looks at them and everybody sees them. Dear Ida oh dear Ida do do be one. Do not let know you have any name but Ida and I know Ida will win, Ida Ida Ida, from your twin, Ida (*Ida*, 618).

La première partie de cette lettre est marquée par l'utilisation excessive du verbe « to be », expression du processus d'autoaffirmation qui s'accroît face à la jumelle imaginaire, cette autre qui est pourtant soi, mais dont on peut se détacher pour justement mieux se voir et se convaincre de sa propre existence. Intégrée au début du texte, cette lettre marque également le début de la recherche identitaire, une recherche qui vise à aboutir à la reconnaissance de l'extérieur incarné ici par « everybody ».

La confrontation avec cet extérieur déclenche la dynamique de l'absence et de la présence que l'on pourrait également interpréter comme le jeu entre le désir d'être vu et reconnu, et le désir de se préserver un « original self » comme le nomme D.C. Watson, c'est-à-dire une identité non contaminée par des influences extérieures. En effet, cette contamination qui implique par exemple l'appropriation des voix extérieures comme les désirs dictés par l'environnement social, leur intériorisation en tant que désir subjectif, peut entraîner l'aliénation de soi. Ce phénomène est particulièrement exploité dans *Ida, A Novel* avec de nombreuses scènes qu'Ida qualifie de « funny » dans le sens d'étrange dans la mesure où elles impliquent la confrontation avec une image publique dans laquelle le personnage ne se reconnaît plus. Ida évoque cette situation dans sa deuxième lettre écrite à sa jumelle qui désormais s'appelle Winnie, puisqu'elle a gagné le concours de beauté :

Dear Ida,

So pleased so very pleased that you are winning, I might even call you Winnie because you are winning. You have won being a beautiful one the most beautiful one. One day I was walking with my dog Love and a man came up to him, held out his hand to him and said how do you do the most beautiful one. And one day the day you won, I saw a funny thing, I saw my dog Love belonging to some one. He did not belong to me he did belong to them. That made me feel very funny, but really it is not true he is here he belongs to me and you and now I will call you Winnie because you are winning everything and I am so happy that you are my twin. Your twin, Ida-Ida (*Ida*, 621).

La lettre est signée Ida-Ida, ce qui nous rappelle qu'Ida était déjà née double, Ida-Ida, et la jumelle inventée par Ida et surnommée Winnie est apparue ultérieurement, probablement en tant qu'expression du désir d'exercer une autorité sur ce double, se l'approprier et se réclamer de lui comme d'une image fabriquée par soi-même. Or, cette jumelle, ce masque si conforme aux exigences d'un public avide de spectacle et de célébrité, objet de désir ou, dans ce cas précis, image désirable, gagne en autorité et devient indépendante d'Ida au point d'accentuer la crise d'identité qui donnera lieu à la multiplication des projections de soi à travers les multiples rencontres et se stabilisera, comme nous l'avons vu, à la fin du récit.

2.5. ENTRE LES DEVENIRS

La crise d'identité en tant que questionnement explicite qui préoccupe les personnages est également présente dans les textes *Doctor Faustus Lights the Light* (1938) et *The World is Round* (1939), écrits à peu près en même temps qu'*Ida, A Novel* (1939-1941). Dans ces textes, le double est également au rendez-vous en tant que figure de démultiplication et projection de soi. Marguerite Ida et Helena Annabel représentent une unité qui néanmoins est composée de deux visages, si l'on considère la séparation des deux groupes de prénoms, qui à leur tour se doublent. Or, le double engage ici d'emblée la question du multiple dans la mesure où il ne s'agit pas d'un dédoublement qui serait la reproduction du Même, comme c'était le cas d'Ida née jumelle et appelée Ida-Ida. Marguerite Ida et Helena Annabel pourraient être quatre personnes différentes, alors qu'elles n'ont qu'une seule voix et à laquelle on se réfère à la troisième personne du singulier.

Dans son article, Sarah Balkin met en relief la multiplicité des intrigues que le nom de ce personnage féminin condense. La critique identifie l'interaction textuelle avec le passé, notamment avec les pièces de Christopher Marlowe et Goethe (Marguerite et Helen étant deux personnages déjà présents dans ces deux versions de Faustus), comme la problématique principale du texte, d'autant plus qu'elle trouve un écho au niveau diégétique à travers la thématique de la question du passage du temps. Dans ce contexte, le personnage féminin de Stein permet d'envisager la coexistence du passé et du présent, une duplicité que Sarah Balkin nomme simultanément : « [...] Marguerite Ida and Helena Annabel comes to embody a state of simultaneity that can nonetheless be

signified by a singular pronoun »²⁰⁸. Les quatre prénoms juxtaposés indiquent, selon Sarah Balkin, que la pièce de Stein est en fait plusieurs pièces à la fois : « Like Marguerite Ida and Helena Annabel, Stein's play is actually several plays, running simultaneously that nonetheless make up the singular production, Doctor Faustus Lights the Lights »²⁰⁹. Le personnage de Doctor Faustus se construit par opposition à ce personnage féminin dans la mesure où il rejette toute idée de multiplicité.

Dans la continuité de la perspective de Sarah Balkin, on peut considérer que la dynamique textuelle est définie par le rapport entre les opérations d'opposition et les tentatives de réconciliation de ces deux lignes : d'une part, celle qui exprime le désir de l'Un, la recherche et le maintien de l'unité, d'autre part, la ligne de dédoublement et de démultiplication qui remet en question le statut des personnages et du texte. Cette dynamique caractérise non seulement le rapport entre Doctor Faustus et Marguerite Ida et Helena Annabel, mais aussi le rapport des personnages à eux-mêmes.

Marguerite Ida et Helena Annabel insistent sur le fait d'être Une malgré leurs quatre prénoms. Après avoir été présentée par le chœur, elle s'autoproclame à la première personne du singulier à plusieurs reprises :

Her name is her name is her name is Marguerite Ida and Helena Annabel (*DF*, 582).

I am I and my name is Marguerite Ida and Helena Annabel, and then oh then I could yes I could I could begin to cry but why could I begin to cry (*DF*, 583).

I I am Marguerite Ida and Helena Annabel and a viper bit or stung [...] I Marguerite Ida and Helena Annabel perhaps I will go to hell (*DF*, 587).

I am Marguerite Ida and Helena Annabel and enough said I am not dead (*DF*, 591).

Le « I » est mis en évidence à deux occasions afin d'accentuer une existence qui, paradoxalement, semble fragile justement à cause de la nécessité d'insistance que ces

²⁰⁸ Sarah Balkin, « Regenerating Drama: *Doctor Faustus Lights the Lights* and *Between the Acts* », *Modern Drama*, 51:4 (Winter 2008), p. 437.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 440.

reprises suggèrent. Par « I am I » et « I I am » le personnage affirme son identité et sa présence dans cette première partie de la pièce, pour ensuite admettre le doute au fur et à mesure qu'elle donne voix à son désir d'être ailleurs :

Would it do as well if my name was not Marguerite Ida and Helena Annabel would it do as well I would give up even that for a carpet and a chair and to be not here but there, but (and she lets out a shriek), I am here I am not there and I am Marguerite Ida and Helena Annabel and it is not well that I could tell what there is to tell what there is to see and what do I see and do I see it all oh dear oh dear oh dear yes I am here (*DF*, 584).
And I am I Marguerite Ida or I am Helena Annabel
Oh well
Am I Marguerite Ida or am I Helena Annabel.
Very well oh very well
Am I Marguerite Ida very well am I Helena Annabel [...].
She moves outside and then she stops.
Will he tell
Will he tell that I am Marguerite Ida that I am Helena Annabel.
Will he tell (*DF*, 586).

Le premier extrait commence par une remise en question de la fonction du nom : le désir d'être ailleurs est si important que le personnage est prêt à renoncer à son nom. Cet ailleurs auquel Marguerite Ida et Helena Annabel est opposée à un « ici » en termes de domestique et sauvage : le tapis et la chaise évoquent une chambre, un espace intérieur par rapport auquel le lieu d'ici est évalué comme sauvage [(« And I am I am here and how do I know how wild the wild world is how wild the wild woods are the woods they call the woods » (*DF*, 583)]. Cependant, les contours de ces lieux ne sont pas clairement dessinés : en effet, la pièce de Stein ne comporte pas d'indications scéniques spatiales et le personnage de Marguerite Ida et Helena Annabel finit par se demander : « [...] and I am here or am I here or am I there, oh where oh where is here oh where » (*DF*, 583). Ainsi, le personnage oscille et cette oscillation fonde le mouvement du premier extrait de monologue dans lequel on trouve deux segments d'opposition schématique d'une affirmation et d'une négation (« to be not here but there », « I am here I am not there »)

suivi d'un passage qui passe de la certitude au doute pour revenir à une affirmation appuyée de la présence de soi : « I could tell what there is to tell and I could tell what there is to see and what do I see and do I see at all oh dear oh dear oh dear yes I am here ». Les adverbes de lieu sont les seuls indicateurs spatiaux. Or, par leur dépendance du contexte de l'énonciation, ces adverbes demeurent des indicateurs qui, au lieu de déterminer un espace, vont souligner la simultanéité et le caractère double du personnage dont l'identité dépend à son tour du lieu désigné par « here ».

« Here » et « there » font écho au jeu du Fort-da à l'œuvre dans *Ida, A Novel*. Ce jeu, en tant qu'opération qui investit la dimension métatextuelle, est susceptible d'opérer dans *Doctor Faustus Lights the Light*. Le second extrait ci-dessous reproduit le moment de doute : le personnage remet en question son identité admettant la possibilité de sa duplicité et semble attendre l'arrivée de Doctor Faustus (« he »), le personnage qui serait en mesure de lui confirmer son existence et son nom. Son identité est fragile comparée aux autres personnages de la pièce dont l'existence est inscrite dans le passé littéraire : Doctor Faustus, Marguerite ou Helena ont traversé les siècles et les nombreuses variations de la pièce en gardant intacte l'identité que leur noms présupposent.

Au début Doctor Faustus doute de l'existence de Marguerite Ida et Helena Annabel – plus précisément il nie son identité multiple que le prénom incarne.

Oh very well oh Doctor Faustus very well oh very well, thank you says the dog oh very well says the boy her name her name is Marguerite Ida and Helena Annabel, I know says the dog I know says the boy I know says Faustus no no no no no nobody can know what I know I know her name is not Marguerite Ida and Helena Annabel, very well says the boy it is says the boy her name is Marguerite Ida and Helena Annabel, no no no says Doctor Faustus yes yes yes says the dog, no says the boy yes says the dog, her name is not Marguerite Ida and Helena Annabel and she is not ready yet to sing about day-light and night light moon light and starlight electric light and twilight and she is not she is not but she will be. She will not be says Doctor Faustus never never never, never will her name be Marguerite Ida and Helena Annabel never never never never well as well never Marguerite Ida and Helena Annabel never Marguerite Ida and Helena Annabel (*DR*, 583).

Doctor Faustus prétend le savoir plus que les autres et à partir de ce savoir il est en mesure de déclarer avec insistance que le personnage en question ne s'appelle pas Marguerite Ida et Helena Annabel et de plus, dans la continuité de la perception des références spatiales comme métatextuelles, elle n'est pas en mesure d'intégrer l'espace de l'opéra en tant que chanteuse (« she is not ready yet to sing »).

L'interaction entre le chien, le garçon et Doctor Faustus est également confuse, car les voix des personnages deviennent difficilement reconnaissables et sont ambiguës en l'absence d'une ponctuation adéquate. Ainsi, le garçon semble à la fois partager l'avis de Doctor Faustus et s'y opposer : « very well says the boy it is says the boy her name is Marguerite Ida and Helena Annabel, no no no says Doctor Faustus yes yes yes says the dog, no says the boy yes says the dog, her name is not [...] ». Le jeu des « yes » et des « no » participe au dessin du diagramme du masque : par le « no » Doctor Faustus nie la multiplicité et la présence du personnage qui incarne la multiplicité avec une intensité qui s'accroît au fur et à mesure que le pôle opposé, le pôle de « yes » qui résiste et continue d'affirmer l'existence de Marguerite Ida et Helena Annabel.

Suite à ce dialogue à trois voix, Doctor Faustus rencontre Marguerite Ida et Helena Annabel et affirme ne pas être capable de la voir, car elle est « deux » : « no no I cannot see and you you say you are Marguerite Ida and Helena Annabel and I I cannot see Helena Annabel and you you are the two and I cannot cannot see you » (*DF*, 589). Sarah Balkin précise que par le refus de voir ce personnage féminin, il rejette l'idée de l'identité multiple qu'il considère comme une menace : « in refusing to look at Marguerite Ida and Helena Annabel, Faust rejects multiple selfhood as well as the co-

existent plots in which he is embroiled ». ²¹⁰ En effet, à plusieurs reprises, il exprime son souhait de rester seul, de se débarrasser des autres, ou simplement de l'autrui qui menace son unité dans la mesure où il le confronte à la différence et lui renvoie une image dans laquelle il apparaît lui-même comme différent. ²¹¹

Au début de la scène III, il prononce un monologue qui concrétise la crise d'identité et suggère la complexité des jeux de réflexion à l'œuvre entre les personnages :

Doctor Faustus the dog and the boy all sleeping, the dog dreaming says
Thank you, thank you thank you thank you, that you thank you.
Doctor Faustus turns and murmurs

Man and dog dog and man each one can tell it all like a ball with a caress no
tenderness, man and dog just the same each one can take the blame each one can well as
well tell it all as they can, man and dog well well man and dog what is the difference
between a man and a dog when I say none do I go away does he go away go away to stay
no nobody goes away the dog the boy they can stay I can go away go away where there
there where, dog and boy can annoy I can go say I go where do I go I go where I go, where
is there there is where and all the day and all the night too it grew and grew and there is no
way to say I and a dog a boy, if a boy is to grow to be a man am I a boy am I a dog is a dog
a boy is a boy a dog and what I am I cannot cry what am I oh what am I

And then he waits a moment and he says
Oh what I am (*DF*, 586).

Le chien, le garçon et Doctor Faustus pourraient être considérés comme les trois pôles ou les trois visages par lesquels Doctor Faustus se manifeste. Le point de départ de ses questionnements serait que le chien et lui soient les mêmes. L'extrait débute par une indication de situation : les trois personnages dorment et le chien parle dans son rêve. Doctor Faustus semble réagir aux paroles du chien tout en suggérant qu'elles auraient pu être prononcées par lui. Le chien ne dit que « thank you », plusieurs fois dans la pièce et ces occurrences deviennent ainsi des éléments par lesquels on pourrait l'identifier en tant

²¹⁰ Sarah Balkin, « Regenerating Drama », p. 437.

²¹¹ « He bursts out

Leave me alone

Let me be alone.

Little boy and dog let me be alone, Marguerite Ida and Helena Annabel let me be alone, I have no soul I had no soul I sold it sold it here there and everywhere » (*DF*, 588).

« Go away dog and boy go away Marguerite Ida and Helena Annabel go away all who can die and go to heaven or hell go away oh go away go away leave me alone oh leave me alone » (*DF*, 588).

que celui qui dit toujours « thank you ». Or, ces paroles sont la plupart du temps prononcées en décalage, de manière inadéquate par rapport à la situation de communication et sans destinataire précis. Elles acquièrent ainsi une dimension ironique, comme si elles étaient l'expression de l'attitude sarcastique avec laquelle Doctor Faustus accueille Mephisto auquel il prétend avoir vendu son âme pour inventer l'électricité.

Le sarcasme de Doctor Faustus est le résultat de sa déception : en effet, dès les premières lignes on apprend que rétrospectivement il redoute l'importance de son invention : « [...] and I I who know everything I keep on having so much light that light is not bright, you can see just as well without it you can go around just as well without it you can get up and go to bed just as well without it, and I I wanted to make it and the devil take it yes you devil you do not even want it and I sold my soul to make it. I have made it but have a soul to pay for it » (*DF*, 578).

La superposition de la figure du chien, du petit garçon et du Doctor Faustus est révélée par les questionnements de ce dernier à la fin de l'extrait qui pivotent autour de la question centrale « what am I »: « if a boy is to grow to be a man am I a boy am I a dog is a dog a boy is a boy a dog and what I am I cannot cry what am I oh what am I ». « Que suis-je » au lieu de « qui suis-je » indique que la question de l'identité est ici portée vers le questionnement du caractère humain, plus précisément sur comment est-il possible de distinguer l'humain de l'animal. Si le garçon devient un homme au fil du temps, cela signifie que l'identité n'est plus concevable comme stable.

Le devenir homme de l'enfant, processus inévitable du cycle de la vie, n'est pas le seul changement qui menace la stabilité de l'Un. En effet, Doctor Faustus prolonge la question du devenir et s'interroge sur les possibilités d'être un chien ou un enfant. Cette

dernière interrogation remet en question le caractère unidirectionnel du processus : si l'enfant devient un homme, est-il possible que l'homme redevienne enfant ? Le concept de devenir exploité par Gilles Deleuze et Félix Guattari semble convenir à mieux saisir la nature des questionnements et des mouvements ici à l'œuvre.

Les processus de devenir observés par ces auteurs désignent justement des dynamiques qui pensent le rapport à autrui en termes de « contagion » et de réversibilité. Le devenir implique deux entités et deux mouvements par lesquels l'Un vise l'autre, et l'autre vise l'Un. La condition de la mise en place d'un devenir est déterminée, selon Deleuze et Guattari, par une fascination : « Nous ne devenons pas animal sans fascination pour la meute, pour la multiplicité. Fascination du dehors ? Ou bien la multiplicité qui nous fascine est-elle déjà en rapport avec une multiplicité qui nous habite au-dedans ? ». ²¹² Si l'on se fie à cette perspective, on est amené à considérer que Doctor Faustus est partagé entre la peur et la fascination, plus précisément que sa peur et son rejet de la multiplicité sont, avant tout, motivés par une fascination qu'il souhaite réprimer. Le monologue en question marque le moment où Doctor Faustus semble prendre conscience de ces visages ; par la remise en question de son identité, il admet l'existence d'autrui, l'existence du Différent qui est susceptible de « l'habiter au-dedans ». Les positions du chien et de l'enfant demeurent en effet ambiguës : l'utilisation de la forme chiasmatisque dans l'organisation de ces interrogations (« am I a dog is a dog a boy is a boy a dog ») suggère que par un principe de réversibilité, si le chien peut-être un garçon, et un garçon peut-être un chien, les limites, c'est-à-dire les différences qui nous permettent de distinguer le chien du petit garçon ou l'homme adulte de l'enfant, se

²¹² *Mille plateaux*, p. 293.

confondent et ainsi, le Différent se dissout dans le Même, l'extérieur à l'intérieur : « man and dog just the same ».

L'apparition de l'homme venu de la mer se prête à la même interprétation. Dans le passage où Marguerite Ida et Helena Annabel est assise au bord de la mer, le pronom personnel « they » est utilisé pour désigner une multiplicité dont l'homme en question fait partie. Le terme « multiplicité » semble adéquat dans la mesure où l'entité que remplace « they » pourrait être à la fois des lumières et des hommes, ou encore une entité non identifiable. Lors de la première occurrence du pronom, le mot qui le précède est « lights » et la deuxième occurrence du pronom s'inscrit dans un contexte où, par association, l'une des références du pronom pourrait être un groupe d'hommes, éventuellement des marins.

She sits
A very grand ballet of lights
Nobody can know that it is so
They come from everywhere
To look at her there.
See how she sits (*DF*, 594).

They commence to come and more and more come and they come from the sea from the land and from the air.
And she sits.
A man comes from over the seas and a great many are around him (*DF*, 595).

Les lumières sont chargées d'une présence scénique semblable à celle des personnages. D'ailleurs la voix narrative leur confère des actions humaines : « The electric lights commence to dance and one by one they go out and come in and the boy and the dog begin to sing » (*DF*, 582). Cette phrase semblable à une indication scénique, située avant les deux extraits cités ci-dessus, suggère que les lumières sont dotées de la capacité de se mouvoir. Dans la continuité de cette perspective, il est possible de considérer que les lumières qui émergent de toutes les directions, « they come from everywhere », sont

même dotées d'un organe de perception : elles regardent Marguerite Ida et Helena Annabel.

Le deuxième extrait situé quelques lignes plus loin peut être lu comme la suite de la description du ballet de lumières : cette fois-ci, les lumières arrivent à partir de la mer, de la terre et de l'air. La nature multiple des sources lumineuses est signalée au début du texte lorsque Doctor Faustus semble invoquer Marguerite Ida et Helena Annabel pour qu'elle chante sur les lumières, qu'elle chante la multiplicité :

Faustus half turns and starts
I hear her
he says
I hear her say
Call her to sing
To sing all about
to sing a song
All about
day-light and night light.
Moonlight and star-light
electric light and twilight
every light as well (*DF*, 582).

Selon cette interprétation, l'homme venu de la mer arrive dans cette lumière abondante et multiple, plutôt qu'accompagné d'un groupe de marin. L'identité de cet homme demeure inconnue. Toutefois, le texte permet de l'envisager comme un autre double de Doctor Faustus, celui qu'il souhaiterait être pour pouvoir assumer pleinement les devenirs qui l'habitent potentiellement, notamment son devenir Marguerite Ida et Helena Annabel, son *devenir femme*. Marguerite Ida et Helena Annabel semble le reconnaître en tant que tel lorsqu'elle interroge son identité :

You do or you do not
You are or you are not
I am there is no not
But you you you
You are as you are not.
(...) Is it you Doctor Faustus is it you, tell me man from over the sea are you he.
He laughs.

Are you afraid now afraid of me.

She says

Are you he.

He says

I am the only he and you are the only she and we are the only we. Come come do you hear me come come, you must come to me, throw away the viper throw away the sun throw away the lights until there are none, I am not any one I am the only one, you have to have me because I am that one (*DF*, 597).

La réponse de l'homme venu de la mer maintient l'ambiguïté : il ne nie pas, mais ne confirme pas non plus l'hypothèse de Marguerite Ida et Helena Annabel. Cependant, il postule la possibilité de la constitution d'une entité, la possibilité de l'Un par un devenir fusionnel qui l'unirait à Marguerite Ida et Helena Annabel. L'insistance sur l'adjectif « only » se donne à lire également comme signe d'ironie dans la mesure où cette insistance suggère le besoin de postuler ainsi, de manière performative, l'existence de l'unique vers le multiple. L'ironie est accrue si l'on considère que celui qui insiste sur son caractère unique est celui qu'on accuse d'être double. Marguerite Ida et Helena Annabel n'est d'ailleurs pas convaincue. Après la réponse de l'homme venu des mers, elle affirme : « No one is one when there are two, look behind you look behind you you are not one you are two » (*DF*, 597). La voix narrative indique par la suite que derrière l'homme venu des mers se tient Méphisto accompagné d'un petit garçon et d'une petite fille. Ces deux enfants semblent prolonger la crise d'identité qui caractérisait le réseau de personnages autour de Doctor Faustus. Ils s'adressent à Monsieur Vipère qui ainsi devient un personnage, dépourvu néanmoins d'une réelle présence: « Mr. viper dear Mr. viper, he is a boy I am a girl she is a girl I am a boy we do not want to annoy but we do oh we do oh Mr. Viper yes we do we want you to know that she is a girl that I am a boy, oh yes Mr. viper [...] please tell us so » (*DF*, 598). L'insistance sur leur identité

masculine et féminine s'inscrit dans la continuité des personnages qui cherchent à renforcer leur identité, soit leur présence dans l'espace textuel et scénique.

Pour Doctor Faustus, cette identité passe par le pouvoir de la lumière. Le pouvoir qui est réservé au divin dans la Bible revient ici à Faustus qui néanmoins en doute et finit par ne plus être le seul, « the only one » à posséder ce pouvoir. On note d'ailleurs qu'il tente de se rassurer avec le même vocabulaire que l'homme venu des mers. Marguerite Ida et Helena Annabel acquiert la possibilité de transformer la nuit en jour, l'obscurité en lumière, grâce au Doctor Faustus. Cette relation donne lieu à l'un des nombreux devenirs qui traversent Faustus. Le contact avec Marguerite Ida et Helena Annabel l'engage dans le double mouvement qui caractérise tout processus de devenir : « Le devenir-juif, le devenir-femme, etc., impliquent donc la simultanéité d'un double mouvement, l'un par lequel un terme (le sujet) se soustrait à la majorité, et l'autre par lequel un terme (le médium ou l'agent) sort de la minorité »²¹³. Une fois que le pouvoir qui lui avait assuré la position de dominant est partagé, Doctor Faustus souhaite renoncer davantage aux privilèges dont il jouissait, notamment à la vie éternelle. Pour redevenir mortel et aller aux enfers, il doit tuer le chien et le garçon. Toutefois, le pacte diabolique est à nouveau proposé à la suite des meurtres qu'il commet, Faustus devient jeune, acquiert un nouveau visage, ou plutôt un nouveau masque qui le rend méconnaissable aux yeux de Marguerite Ida et Helena Annabel. Ce fait semble le « précipiter » vers un devenir que Deleuze et Guattari associent aux lignes de fuite qui « s'enroulent et se mettent à tourner dans des trous noirs », au lieu qu'il y ait en échange des « trous dans le monde » qui permettraient « aux lignes du monde de fuir elles-mêmes »²¹⁴. En effet, Doctor Faustus disparaît dans

²¹³ *Mille plateaux*, p. 357.

²¹⁴ *Ibid.*, 348.

l'obscurité – une fin qui pourrait être lue aussi de manière ironique si l'on considère qu'il s'agit du personnage qui justement avait vendu son âme pour avoir le pouvoir de la lumière.

Cette fin est marquée par l'ambiguïté qui traverse la pièce à plusieurs niveaux : elle postule à la fois la victoire du multiple vs. l'Un, des devenirs minoritaires vs. la stabilité des valeurs dominantes, et l'échec des tentatives d'ouvertures vers autrui qu'entreprend Doctor Faustus, à moins que l'on considère l'homme venu des mers comme son double idéal qui réalise l'un des rêves de Faustus, celui d'être présent par une présence pleine à travers le Multiple. À la fin de la pièce, l'homme venu des mers conclut en s'adressant à Marguerite Ida et Helena Annabel : « Pretty pretty pretty dear I am he and she is she and we are we, pretty pretty dear I am here yes I am here pretty pretty pretty dear » (*DF*, 607).

Sous la plume de Stein, la tragédie de Faustus devient l'expression d'une crise d'identité qui implique tous les personnages. Cette crise met en scène des moments de doute partagés par Doctor Faustus, Marguerite Ida et Helena Annabel, l'homme venu des mers, ainsi que les enfants accompagnant Méphisto, qui tous engagent les questions « qui suis-je », « que suis-je », ou « combien suis-je ». Cette remise en question produit des rythmes oscillatoires qui rappellent celui du Fort-da à l'œuvre dans *Ida, A Novel*. Marguerite Ida et Helena Annabel peut être considérée comme une Ida dans un contexte où l'espace textuel et les personnages se veulent également des personnages-écrans sur lesquels l'identité de Marguerite Ida et Helena Annabel se projette.

Engagée dans des processus de devenir, notamment dans un « devenir-Faustus », Marguerite Ida and Helena Annabel est le personnage qui dépasse la crise et le

mouvement oscillatoires, notamment ceux issus de sa présence ambiguë (remise en question même par le chœur²¹⁵), et finit par s'affirmer en assumant la duplicité, voire sa multiplicité : « I am Marguerite Ida and Helena Annabel and I know no man or devil no viper and no light I can be anything and everything and it is always alright » (*DF*, 606). Elle franchit ainsi les limites du réseau de rapports prédéterminés par l'histoire littéraire et acquiert une identité poreuse lui permettant d'intégrer n'importe quel récit ou n'importe quelle scène.

²¹⁵ « There she is/ Is she there / Look and see / IS she there / Is she there / Anywhere / Look and see / Is she there / Yes she is there », (*DF*, 593).

III. LA RITOURNELLE STEINIENNE

3. 1. ÊTRE PAR LE TERRITOIRE

Le pôle spatial désigné par « there » évoque, comme nous l'avons indiqué, un *ailleurs* qui serait l'autre côté du miroir, à la fois une image dans laquelle le sujet peut entièrement se reconnaître et s'identifier comme Un, et l'espace par rapport auquel le sujet serait en mesure de s'affirmer comme le nouveau sujet identique à soi-même et capable d'accomplir des actes en tant que tel, dont l'acte de s'exprimer. Cependant, aussi bien Gertrude Stein que Gilles Deleuze et Félix Guattari postulent que le désir de constituer un chez soi et de s'y reconnaître est inévitablement accompagné par le désir d'ouvrir ce chez soi pour y accueillir un autre, ou alors, pour sortir de soi-même.

Deleuze et Guattari décrivent trois processus qui établissent, selon eux, les règles d'interaction des forces qui agissent dans le monde et dont l'agencement va prendre le nom de *ritournelle*. Ainsi, les forces du chaos, les forces terrestres, les forces cosmiques se confrontent de la manière suivante :

Ce ne sont pas trois moments successifs dans une évolution. Ce sont trois aspects sur une seule et même chose, la Ritournelle. On les retrouve dans les contes, de terreur ou de fées, dans les *lieder* aussi. La Ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés, ou les mélange : tantôt, tantôt, tantôt. Tantôt le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. Tantôt l'on organise autour du point une « allure » (plutôt qu'une forme) calme et stable : le trou noir est devenu un chez-soi. Tantôt on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir²¹⁶.

À partir de ces trois aspects, les auteurs développent une nouvelle perception sur l'histoire de l'art, mais aussi de la constitution d'un sujet individuel ou collectif qui serait en mesure de s'exprimer par l'agencement territorial. Avec la ritournelle, le sujet est conçu comme un rythme, ou *personnage rythmique* :

Il y a personnage rythmique lorsque nous ne nous trouvons plus dans la situation simple d'un rythme qui serait lui-même associé à un personnage, à un sujet ou à une impulsion : maintenant c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage, et qui, à ce titre, peut rester constant, mais aussi bien augmenter ou diminuer, par ajout ou retrait de sons, de durées

²¹⁶ *Mille plateaux*, p. 383.

toujours croissantes et décroissantes, par amplification ou élimination qui font mourir et ressusciter, apparaître et disparaître²¹⁷.

Cette conception du sujet évoque celle de Gertrude Stein qui considérait que chacun avait un mouvement intérieur – « the rhythm of anybody's personality » - perceptible en terme d'intensité et de manifestation indépendante, c'est-à-dire d'un mouvement dont la vitalité est telle qu'il n'est plus besoin d'un point de référence par rapport auquel ce mouvement se distinguerait, mais il a sa propre vitalité : « a movement lively enough to be a thing in itself moving, it does not have to move against anything to know it is moving, it does not need that there are generations existing » (*PR*, 290). Ce mouvement serait donc un rythme qui exprime l'être intérieur de quelqu'un. Dans le contexte du parallèle établi entre Stein et Deleuze et Guattari, la notion d'intensité correspondrait à l'aspect changeant de ce rythme, déterminé par exemple par « ajout et retrait de sons, de durées toujours croissantes et décroissantes [...] ». Avec Deleuze et Guattari nous pouvons nous intéresser à l'émergence de ce rythme et considérer le passage de *The World is Round* comme un moment textuel qui le saisit.

En effet, le chapitre qui présente Rose « en action » est organisé autour de l'acte de graver son nom, un acte qui interroge la possibilité performative du nom, mais aussi la validité d'une conception d'identité basée sur le nom. Le rythme et le territoire dans ce contexte se présentent avant tout comme des interrogations sous la forme de « quel rythme » et « quel territoire ».

Il semble important de souligner que Rose a pour habitude de chanter. Le chapitre vingt-six marque un moment particulier où le besoin d'expression de Rose se manifeste à travers un acte qui est à la fois visuel, sonore et corporel. Par là, Rose, toujours engagée

²¹⁷ *Mille plateaux*, p. 391.

dans la quête d'identité, est susceptible de chercher la surface-miroir qui lui manque tant pour arriver à se voir et à se reconnaître. Dans cette perspective, l'arbre devient une surface modelable que Rose va sculpter et ainsi créer une image où la répétition des mêmes mots, des mêmes lettres selon un principe de circularité serait en mesure de la représenter de manière diagrammatique. « Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose » devient un personnage rythmique, une image en mouvement qui donne à voir l'intensité du rythme intérieur de Rose.

En tant qu'image diagrammatique, ce cercle tracé par Rose témoigne d'un processus d'appropriation par lequel le rythme devient expressif. « L'expressif est premier par rapport au possessif, les qualités expressives, ou matières d'expression sont forcément appropriatives, et constituent un avoir plus profond que l'être » (*MP*, 389) précisent Deleuze et Guattari. La territorialisation est cet acte appropriatif à travers lequel la matière devient matière d'expression, le rythme devient un rythme expressif. L'objet de cette expressivité est justement l'acte d'appropriation, c'est-à-dire la territorialisation.

Le récit de Stein met en scène un enfant qui, à la manière de l'enfant qui cherche son chemin au début du plateau intitulé « De la ritournelle » de *Mille plateaux*, cherche un chez soi, un « there » en chantonnant. Chanter dans le noir pour trouver son chemin représente le premier moment de la ritournelle. Rose est également seule dans un monde qui s'affirme avec puissance comme étant un monde en mouvement face auquel l'on n'a pas le choix : soit on se laisse emporter par le mouvement, soit on choisit de suivre le mouvement. S'en extraire, comme Rose en avait le désir de le faire par le mouvement vertical, est un acte voué à l'échec dans la mesure où le mouvement du monde est omniprésent et incontournable. Rose est en effet, sans cesse confrontée à l'expérience de

la circularité. Le chapitre vingt-six présente donc le moment où, comme le titre l'indique (« Rose Does Something ») Rose passe à l'acte : elle fait preuve d'un désir d'action. Enfin, elle ne subit plus le mouvement, mais elle le domine : c'est elle qui grave dans le bois et c'est elle qui grave les lettres et les mots de manière à ce qu'ils dessinent un rond. Ainsi, la circularité qui auparavant caractérisait le monde, les animaux, les éléments de la nature devient une forme expressive, c'est-à-dire un dispositif par lequel son identité peut se déployer dans sa performance. Le territoire ainsi acquis peut être associé au monde en tant que surface sur laquelle on peut marcher et par là l'embrasser – « Once upon a time the world was round and you could go on it around and around ». De la territorialisation en tant qu'appropriation résulte ici la capacité à reproduire, retracer – à l'aide de la répétition – les lignes qui déterminent ce territoire dans le déploiement de son rythme, car, « le marquage d'un territoire est dimensionnel, mais ce n'est pas une mesure, c'est un rythme »²¹⁸. C'est ainsi que la ritournelle émerge.

Dans la continuité de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Christophe Fiat reconsidère la ritournelle en se focalisant sur son rapport à la langue, à la répétition et au corps. Le rapport de la ritournelle à la répétition est pluridimensionnel et en quelque sorte chiasmatique, marqué par le principe de réversibilité. Selon Christophe Fiat, la répétition est « l'effet de sens le plus radical de la ritournelle »²¹⁹, mais en même temps elle n'est pas que l'effet, car elle conditionne la ritournelle : « La répétition comme procédé c'est ce que j'appelle la ritournelle »²²⁰. La répétition comme effet de sens et la répétition

²¹⁸ *Mille plateaux*, p. 388. Gilles Deleuze et Félix Guattari élaborent le concept de la ritournelle à partir de l'observation des comportements animaliers. Leur système de pensée inclut également les concepts de milieu et de code avec lesquels ils distinguent les différents aspects de la ritournelle. Nous avons choisi de nous *approprier* seulement le concept de la ritournelle, le moment où, après la naissance des milieux et des rythmes (voir p. 384), les rythmes deviennent expressifs.

²¹⁹ Christophe Fiat, *La ritournelle*, Paris, Édition Léo Scheer, 2002, p. 66.

²²⁰ *La ritournelle*, p. 104.

comme procédé seraient donc deux caractéristiques par lesquelles une répétition peut prétendre à un statut de ritournelle.

L'effet de sens est à saisir par opposition à la signification : distinction que Gilles Deleuze et Félix Guattari établissent en fonction de la catégorisation des régimes de signes et des modes de représentation. La perspective diagrammatique dans laquelle nous sommes engagés implique une rupture avec les régimes de signes signifiants dans la mesure où, nous le rappelons :

[...] une machine abstraite ou un diagramme en effet n'a pas de substance ni de forme, et pas de contenu ni d'expression [...]. Un contenu-matière qui ne présente plus que des degrés d'intensité, de résistance, de conductibilité, d'échauffement, d'étirement, de vitesse ou de tardiveté ; une expression fonction qui ne présente plus que des « tenseurs », comme dans une écriture mathématique ou bien musicale »²²¹.

La ritournelle est l'action d'une telle machine abstraite. Elle propose un autre rapport à la langue qui, selon Christophe Fiat, engendre un sens métamorphique, car elle permet de faire fuir la langue, c'est-à-dire d'expérimenter des lignes de fuite ou « des options qui ne tombent pas sous l'exigence de la signification »²²². Gilles Deleuze et Félix Guattari le disent avec Carlos Castenada : « Arrête ! Tu me fatigues ! Expérimentant au lieu de signifier et d'interpréter ! Trouve toi-même tes lieux, tes territorialités, tes déterritorialisations, ton régime, tes lignes de fuite ! »²²³. Et Christophe Fiat précise :

Par sens métamorphique, il ne faut pas entendre un sens qui nous détourne de la tyrannie étatique de la signification en constituant un contrediscours, ni un sens qui nous permet de contourner la signification en constituant un discours marginal, *underground*. Le sens fait simplement tourner la langue dans des lignes de fuite (lignes rythmiques) qui la propulsent dans tous les dehors possibles (acoustiques, visuels, plastiques, cinématographiques, urbanistiques ».²²⁴

²²¹ *Mille plateaux*, p. 176.

²²² *La ritournelle*, p.

²²³ *Mille plateaux*, p. 173.

²²⁴ *La ritournelle*, p. 66.

L'acte de Rose semble correspondre à une telle opération et cela même littéralement : Rose fait « tourner » la langue à l'aide de la répétition, c'est-à-dire en faisant de la répétition un procédé de territorialisation et de déterritorialisation. À première vue, la répétition ne fait qu'imiter une forme qui, selon un régime de signe préexistant, reproduit et réaffirme une signification selon laquelle le monde est rond et tous les mouvements du monde, ainsi que toutes les manifestations de la forme convergent vers cette même signification. Or, Rose accomplit un acte qui *détourne* la langue par l'étirement du nom propre. Il s'agit d'un étirement qui transforme ce nom propre, le « propulse » vers des « dehors possibles » et devient le procédé d'un « montage rhizomatique » : « étendre le sens de chaque mot dans des connexions infinies sans prétention d'approfondir le sens »²²⁵. Accompagné de l'article indéfini « a », Rose devient un mot ambigu « métamorphosé », aux multiples visages – ou masques – possibles. De la même manière, le verbe « to be » comme garant du régime de signe signifiant, est susceptible de subir la métamorphose que Christophe Fiat, Gilles Deleuze et Félix Guattari placent au cœur de la « ritournelle machinerie » : « il faut substituer au verbe « être » (le « est ») la conjonction de coordination (« et »)²²⁶. En effet, la conjonction de coordination est rendue présente par la répétition qui la présuppose : il est possible de la sous-entendre entre deux répétitions : « Rose is a Rose – and – (is) a Rose ». Étant donné qu'il s'agit d'un cercle, un dernier « and » s'impose pour fermer et ouvrir à la fois le cercle.

La perspective d'une lecture avec la conjonction de coordination corrobore la possibilité d'un autre mouvement, celui du pli. L'opération de coordination devient alors

²²⁵ *La ritournelle*, p. 95.

²²⁶ *La ritournelle*, p. 95.

une opération de démultiplication, d'une addition²²⁷ qui, une fois de plus, réaffirme le multiple derrière l'Un. Rose va d'ailleurs faire cette expérience au sens propre lorsqu'elle découvre sur un autre arbre son prénom gravé par quelqu'un d'autre. Cette fois-ci, le texte nous indique que *sous* le prénom de Rose il y a le prénom de Willie, et encore *sous* Willie il y a le prénom de Billie :

[...] at last it was more than begun it was almost done and she was cutting in the last Rose and just then well just then her eyes went on and they were round with wonder and alarm and her mouth was round and she almost burst into a song because she saw on another tree over there that some one had been there and had carved a name and the name dear me the name was the same it was Rose and under Rose was Willie and under Willie was Billie. It made Rose feel very funny it really did (WR, 567).

On retrouve ici l'utilisation de l'adjectif « funny », récurrent dans *Ida, A Novel* également pour désigner, comme nous l'avons vu, une expérience similaire à celle de l'inquiétante étrangeté. Rose fait l'expérience de la rencontre d'un familier devenu étrange : elle découvre le double de ce qu'elle vient de faire. La vue de la même inscription déclenche une réaction d'angoisse, d'autant plus qu'à la manière d'un palimpseste, plusieurs noms se superposent, notamment ceux de Willie et Billie, deux personnages déjà identifiés comme susceptibles d'être les doubles de Rose. La circularité devient alors l'expression à la fois de la surprise et de l'angoisse – « wonder and alarm » : la répétition du mot « round » renforcée par les rimes round/alarm/mouth/round suggère un vertige sonore qui traduirait le mouvement tourbillonnaire des yeux et de la bouche. De la même manière, la répétition du mot « name » déclenche la gradation de la tension qui atteint son paroxysme avec la révélation que porte le mot « same ». La voix narrative participe à la construction de cette tension vertigineuse par l'utilisation du discours indirect libre, une façon de rapprocher davantage le lecteur de Rose. Le retard avec lequel

²²⁷ Nous reviendrons plus amplement sur l'opération de l'addition pour la considérer dans son rapport au développement de l'écriture steinienne.

les informations sont révélées dans ce passage pourrait d'ailleurs être associé au mouvement du zoom cinématographique.

La répétition dans « Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose » semble produire le même effet de vertige avec le retour au même point, en même temps qu'il engage un mouvement en avant, d'une Rose à l'autre, cet autre qui pourrait être Willie ou Billie. Autant de masques que de répétitions, et avec la circularité la répétition risque de se répéter à perpétuité. Le dédoublement dans la gravure réaffirme donc la question de l'identité que la devise – en tant que ritournelle – engage. Si le moment de territorialisation correspond à l'acte d'appropriation et à la construction, d'un cercle à soi, d'une intériorité où l'on est chez soi, l'expérience de dédoublement indique la coexistence de la territorialisation et de la déterritorialisation, cette dernière correspondant à l'acte d'ouverture du cercle ainsi construit : « Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance »²²⁸. L'intérieur s'ouvre à l'extérieur, mais d'une manière qui permet aussi de découvrir l'autre à l'intérieur de soi-même : « On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui » ajoutent Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le vertige en question pourrait être entendu comme le résultat de cette confusion. En absence d'un point culminant, c'est-à-dire d'un point fixe à atteindre, le mouvement de zoom par lequel le vertige se crée pourrait être pratiqué de multiples façons : ainsi, le rythme du fameux slogan steinien se fait dépendant d'une lecture qui est prête à jouer avec les vitesses, les chutes, les élévations, et les vertiges.

²²⁸ *Mille plateaux*, p. 382.

La ritournelle est tourbillonnaire, écrit Christophe Fiat, elle est un « vertige visuel et auditif »²²⁹ et celle de Stein semble justement le confirmer. En effet, choisir cette répétition comme emblématique d'un programme d'écriture semble se justifier par la capacité de cette formule à porter, à la manière d'un diagramme, une pensée en mouvement. La ritournelle brodée partout où Stein « le permettait » est ce diagramme. Dans *The Autobiography d'Alice B. Toklas* la voix d'Alice affirme avoir trouvé elle-même cette devise dans l'un des manuscrits et avoir eu l'idée de le broder : « Speaking of the device of rose is a rose is a rose is a rose, it was I who found it in one of Gertrude Stein's manuscripts and insisted upon putting it as a device on letter paper, on the table linen and anywhere that she would permit that I would put it » (*ABT*, 813). On note d'ailleurs l'étrangeté de cet acte qui, censé être une devise personnelle, une « autographique », est pris en charge par un autre, en l'occurrence sa compagne, Alice B. Toklas.

La formule connaît d'ailleurs plusieurs variantes : la plus connue est celle qui commence par « A rose » et apparaît pour la première fois dans *Sacred Emily*, en 1913²³⁰. Bruce Kellner dans *A Gertrude Stein Companion* ou Florence Delay dans son article « Chiens et maris dans *Ida* » recensent les différentes apparitions de cette répétition. Nous avons choisi de ne pas reprendre la liste des occurrences, mais plutôt souligner ce qu'elles mettent en évidence, notamment la confirmation du statut de ritournelle de la formule dans la mesure où celle-ci est présente dans des nombreux textes, glissée comme un clin d'œil qui rappelle le programme d'écriture. Nous considérons ce programme

²²⁹ *La ritournelle*, p. 76.

²³⁰ Bruce Kellner dans *A Gertrude Stein Companion*, Ed. par Bruce Kellner, Greenwood Press, New York, 1988, ou Florence Delay dans son article « Chiens et maris dans *Ida* », *In'Hui*, N°0, Ed. Trois Cailloux, Amiens, 1983.

d'écriture conformément à l'action que la ritournelle préconise selon Christophe Fiat – *l'action poétique* par la répétition, car « dès que la répétition ouvre la langue au mouvement du corps et au flux des mots et des phrases [...] », la langue devient « la circonstance du tourbillon des noms et du vertige des corps énumérés. Un tourbillon délirant, mais jamais fou, un tourbillon plastique, mais jamais beau, un tourbillon utile, mais jamais vrai ». ²³¹

Dans le cadre de notre étude, la ritournelle que Christophe Fiat, Gilles Deleuze et Félix Guattari désignent comme action poétique correspond à l'action diagrammatique. Deleuze et Guattari associent le diagramme au mouvement de déterritorialisation, concept qui parcourt l'ensemble des plateaux, mais il sera élaboré en rapport avec la ritournelle. Au 5e plateau, ils affirment : « c'est donc le contenu le plus déterritorialisé et l'expression la plus déterritorialisée que le diagramme retient, pour les conjuguer » ²³². « Rose is a Rose is a Rose is a Rose » donne à voir un contenu et une expression en mouvement, la déterritorialisation s'accomplit sous nos yeux à travers la répétition qui trace une ligne circulaire. C'est par cette ligne que le sujet et le prédicat en tant que fonction du nom et du verbe, se déterritorialisent, c'est-à-dire qu'ils quittent leur place – leur *territoire* si on tient compte que la place qu'un élément occupe dans la phrase conditionne sa fonction – pour devenir des « particules » d'un contenu-matière et d'une expression fonction, d'une langue qui fait sens par son rythme devenu ritournelle, au-delà du schéma binaire du signifiant/signifié. À partir du moment où la langue est ainsi « ouverte », la parole en tant que dispositif de communication est remise en question au profit de l'émergence d'une voix qui, accompagnée par le geste de la gravure, ainsi que

²³¹ *La ritournelle*, p. 67.

²³² *Mille plateaux*, p. 177.

par un mouvement corporel, nous incite à penser le diagramme littéraire steinien comme une « mise en voix »²³³, une incorporation d'un geste et d'une voix à la croisée de la territorialisation et de la déterritorialisation.

²³³ Isabelle Alfandary, « Voix et responsabilité dans le théâtre de Gertrude Stein », *Tropismes*, 2011, <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/115/html#ftn17> .

3.2. DONNER CORPS

Brodée sur différentes surfaces (partout où Stein le permettait), soigneusement imprimée sur les jaquettes de ses livres²³⁴, insérée dans différents textes, la formule de la rose est susceptible de faire figure de diagramme portant en soi, de manière condensée, l'action poétique ou la ritournelle centrale à son programme d'écriture.

Dans la perspective d'une écriture dont le rythme est déterminé par une réflexion sur la question de l'identité, cette ritournelle, comme nous l'avons vu, cherche à confronter sans cesse le Même à l'autre ou l'Un au double et au multiple comme possibilité, dans un jeu perpétuel où la langue s'abandonne. Ce processus est saisissable à travers la voix et le geste, en tant que dimensions du diagramme littéraire steinien. La scène de *The World is Round* donne à voir la ritournelle comme action dans ces deux dimensions en ajoutant une troisième, celle du corps. En effet, Rose est constamment en mouvement pendant qu'elle grave son nom. La dimension corporelle peut être considérée comme une dimension de secours, lorsque la voix est mise en danger, menacée de s'éclipser dans le silence.

Dans les textes étudiés, du point de vue de l'énonciation la voix steinienne est perceptible dans un rôle de porte-parole d'une voix collective (*The Making of Americans*), allant jusqu'à faire figure de voix autoritaire nationaliste (*Brewsie and Willie*) qui construit et défend l'identité nationale sans que l'on connaisse la nature de son pouvoir. Dans *Ida, A Novel* et *Doctor Faustus Lights the Light* elle a démontré sa

²³⁴ *The World is Round*, on a staring pink paper, was printed in white and blue, with illustration by Clement Hurd, bound in blue with « ROSE IS ROSE IS A ROSE IS A ROSE » in a large circle on the cover, published by William R. Scott in an edition of 2975 copies. A limited edition of 350 copies, signed by the author and illustrator, was issued simultaneously, bound in white paper boards printed in gold, in a blue slipcase (...). Bruce Kellner dans *A Gertrude Stein Companion*, Ed. par Bruce Kellner, Greenwood Press, New York, 1988, p. 69.

capacité performative – une voix piégée dans un *devenir-corps* afin d’assurer l’impératif de présence des personnages. Dans *The World is Round* nous confronte à une voix réduite à un son et c’est le mouvement du corps qui semble venir au secours pour assurer le rôle diagrammatique.

En effet, Rose choisit dans cette scène de ne pas chanter, mais plutôt d’inscrire son nom sur un tronc d’arbre. Cependant, comme si elle ne souhaitait pas s’arrêter dans son mouvement vertical d’escalade, elle choisit de réaliser l’inscription aussi haut que possible : « And then she thought she would cut it higher, she would stand on her blue chair and as high as she could reach she would cut it there » (*WR*, 566). Étant donné qu’il est difficile de graver, surtout lorsque le projet graphique est circulaire, elle est obligée de répéter le mouvement : « So she had to climb up and down on the chair ». Elle commence l’action avec son couteau et ce début est marqué par un petit bruit dont le statut demeure ambigu : « So she took out her pen-knife [...], she would just stand on her chair and around and around even if there was a very little sound she would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose until it went all the way round » (*WR*, 566). La source de ce son n’est pas précisée. Le rapport suggéré avec l’acte de graver est marqué par la construction adverbiale « even if » qui accorde au bruit un statut d’obstacle que Rose est néanmoins en mesure de surpasser. Plus loin, on apprend que c’est le couteau qui émettait ce son en s’étant mis à gémir donc Rose a dû descendre à nouveau de sa chaise et trouver une pierre afin d’aiguiser le couteau, « until it shone it would cut again just as it did before the knife began to groan » (*WR*, 567). L’utilisation de ce verbe sous-entend la personnification du couteau dans la mesure où il s’agit d’un verbe qui décrit la nature d’un son produit par une personne. Il est possible que par le procédé de l’hypallage

ce son exprime les difficultés que Rose rencontre pour réaliser une action d'individuation, d'autant plus qu'il s'agit d'une action nouvelle pour Rose, habituée à s'exprimer au travers de la chanson. Cette ancienne voix est réduite à un cri, à un mode d'expression préverbal : la voix cède la place à la graphie qui exprime une temporalité qui frôle l'infini par la répétition et une conception de l'identité qui s'inscrit dans cette temporalité, à travers le jeu perpétuel de coexistence du multiple dans l'Un, de l'autre dans le Même. Néanmoins, afin que la phrase puisse accomplir cette action, elle doit être accompagnée par le mouvement circulaire : quelqu'un doit en effet, tourner autour de l'arbre, encore et encore, tout comme le monde tourne en rond. Nous avons donc une graphie, un signifié, qui dépend d'un mouvement pour devenir signifiant : la paire image / son devient ainsi image / mouvement. Le corps, à la manière d'une caméra, prend en charge une image. Il accompagne et détermine sa production.

Ce « corps-caméra » a la charge de deux types de mouvements concrets : d'une part le mouvement de la main qui inscrit les mots, et d'autre part, le mouvement du corps, la montée / descente de la chaise qui s'inscrit simultanément dans le mouvement circulaire. Au fur et à mesure qu'elle avance, Rose doit en effet descendre pour déplacer sa chaise, et remonter pour continuer l'inscription. L'écriture engage ainsi le corps entier et elle atteint un tel degré d'excitation que Rose oublie qu'elle était seulement « une » et « seule » : « She put the chair there she climbed on the chair it was her blue chair but it excited her so, not the chair but the pen-knife and putting her name there, that she several times almost fell off of the chair » (*WR*, 566) ; « And Rose forgot the dawn forgot the rosy dawn forgot the sun forgot she was only one and all alone there she had to carve and carve with care [...] » (*WR*, 567).

La graphie devient une chorégraphie selon laquelle le mouvement participe à l'acte d'écriture, une écriture qui procède, comme nous l'avons indiqué avec Christophe Fiat, de l'ouverture de la langue. Cette ouverture résulte de la mise en œuvre d'un mode de production métamorphique du sens. Les métamorphoses atteignent les rapports prédéterminés de signifié/signifiant, mais aussi le rapport de la voix au corps, ou du corps au mouvement. L'expression vocale en tant que support de communication devient une expression corporelle : c'est le corps entier qui parle, le geste devient parole tandis que la parole proprement dite cède la place au son.

Le déplacement qui accompagne la métamorphose de la parole suggère que les organes de la production sonore ont subi un processus de déterritorialisation, ont été replacés, étirés, extériorisés pour prolonger le corps : Rose n'émet pas de son, c'est le couteau qui gémit en accomplissant le geste de la gravure du nom de Rose. Ce gémissement semble correspondre ainsi au cri deleuzien²³⁵ que Christophe Fiat se réapproprie pour l'intégrer dans son élaboration de la ritournelle :

Le cri non pas comme un hurlement (ni le cri hystérique, ni le cri de guerre), mais le cri comme souffle. « Cri-souffle » qui fait de la voix une onde qui rend la voix aussi consistante pour la pensée que les affects pour le corps et les mots pour la langue. Le fait que « *si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle et qui débordent même la douleur et la sensation* » doit se comprendre comme la possibilité pour la voix d'être une substance vocale traversée par la langue. Ceci afin de reconsidérer la voix autrement que comme voix intérieure ou comme voix d'un autre qui serait un autre fantomatique ou qui serait un autre double (une ombre)²³⁶.

Toutefois, le gémissement du couteau suggère un son refoulé, retenu, comme si la voix était condamnée à disparaître et, précédant cette disparition complète, elle resurgissait sous la forme de ce cri étouffé. S'il peut être question du « cri-souffle » c'est seulement à condition qu'on accepte de penser la voix comme voix *virtuelle*, une voix à

²³⁵ *Logique de la sensation*, p. 57-63.

²³⁶ *La ritournelle*, p. 53.

venir, dans un devenir d'« une substance vocale traversée par la langue » - la voix comme possibilité, une « voix pure » qui pourrait assurer la perpétuité à laquelle aspire « Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose ». Dans ce cas, l'absence de voix dans la scène de la gravure signale plutôt un moment qui précède la voix et qui prépare son avènement.

Dans son étude du rapport de la voix steinienne à l'écriture théâtrale, Isabelle Alfandary affirme que « Rose is a rose is a rose is a rose is a rose » est un énoncé qui répond pratiquement à la définition de l'écriture dramatique comme écriture vocale »²³⁷. Une telle écriture devrait être en mesure de dépasser le *logos*, d'assurer un espace d'accueil pour cette voix pure qu'Isabelle Alfandary met en rapport avec la voix phénoménologique de Jacques Derrida, c'est-à-dire avec la voix de la résonance pure. À cette occasion, elle souligne que « l'expérience de la voix constitue un événement subjectif, renvoie à une expérience narcissique archaïque dans la mesure où par sa vibration, sa résonance, elle donne à éprouver le corps comme phénomène et au-delà du corps se donne à éprouver comme altérité »²³⁸.

Dans le cas de Rose, la voix est également considérée comme une expérience narcissique, mais une expérience effrayante. Tout au long de l'ascension de la montagne, Rose n'émet pas de son – elle ne parle pas, elle ne chante pas – à l'exception d'une interjection qu'elle prononce suite à la scène de la gravure, lorsqu'elle entend la cloche et voit un petit chien noir. La raison pour laquelle elle préfère ne pas chanter est la peur qu'elle a de s'entendre. La voix narrative explique: « Well when you are all alone alone in the woods even if the woods are lovely and warm and there is a blue chair which can never be any harm, even so if you hear your own voice singing or even just talking well

²³⁷ Isabelle Alfandary, « Voix et responsabilité dans le théâtre de Gertrude Stein », *Tropismes*, 2011, <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/115/html#ftn17>.

²³⁸ *Ibid.*

hearing anything even if it is all your own like your own voice and you are all alone and you hear your own voice then it is frightening » (*WR*, 566). On ne peut que présupposer que cette peur est susceptible d'avoir comme objet la peur de soi-même, plus précisément la peur que sa propre voix « se donne à éprouver comme altérité », ce qui renvoie à l'expérience de l'inquiétante étrangeté. De ce point de vue, c'est cette inquiétante étrangeté que l'écriture steinienne, conçue à partir de la simultanéité de « talking and listening », est amenée à exploiter par la mise en place d'une voix qui est « sans point d'origine, sans destination définie, inassignable, insusceptible d'être arraisonnée »²³⁹. La possibilité de cette voix traverse en effet l'ensemble de l'œuvre steinienne, cependant, comme nous l'avons démontré précédemment, la voix steinienne se prête à des différentes postures aussi bien en tant que voix narrative que voix de personnage.

Pour revenir au cas de Rose, sa quête d'identité est marquée par la quête d'un espace – « there » - où elle pourrait se reconnaître en tant qu'elle-même, où il y aurait une superposition idéale entre son intériorité et l'extérieur, à la manière dont l'image miroitée correspond à l'objet. Rose cherche à échapper à l'expérience de soi comme altérité pour enfin faire l'expérience de soi comme expérience du Même, de l'Un qui serait indépendant d'une reconnaissance extérieure et pourrait s'affirmer en tant que tel dans l'infini de sa répétition. Telle est la vocation de la gravure, de cette répétition circulaire.

Or, il semblerait qu'étouffer la voix ne garantit pas la mise à l'écart de l'expérience de soi comme altérité. L'image peut également devenir l'objet d'un processus de déduplication : lorsque Rose découvre le même mot inscrit de la même manière sur un autre arbre, elle éprouve l'inquiétante étrangeté de l'expérience de soi, comme un autre.

²³⁹ « Voix et responsabilité (...) », <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/115/html#ftn17>.

Cette expérience l'affecte tellement que la voix menace d'éclater : « she had almost burts into a song » (WR, 567). De plus, dans cette image du double son nom n'est qu'une surface qui cache un autre nom, qui à son tour en cache encore un autre. Ce jeu de masque renforce la présence du Multiple au sein de la répétition du Même : c'est dans cette perspective que Rose n'est qu'une Rose comme l'indique déjà le titre du premier chapitre du récit : « Rose is a Rose » (WR, 537).

Si l'on suit la logique déployée dans *The World is Round*, la chanson en tant que mode d'expression, implique une extériorisation de soi tout en assurant une intériorité qui correspondrait au territoire que la chanson peut délimiter une fois qu'elle est engagée dans le devenir-ritournelle. La quête d'identité de Rose commence en effet, par la chanson et ce n'est qu'à travers le silence que Rose s'impose lors de l'ascension de la montagne que la chanson peut agir en tant que ritournelle et tracer le territoire, un « there » où Rose serait enfin chez elle. « *When I sing I am in a ring, and a ring is round and there is no sound [...]* » (WR, 573) déclare Rose à la fin du récit. Rose serait donc prête à intégrer le cercle de la répétition, disponible à s'assimiler au jeu de l'alternance du Même et du Différent, de l'Un et du multiple. Les lignes suivantes nous incitent à considérer que la voix avec laquelle Rose chante, suite à son expérience d'écriture et de mouvement d'individuation, est similaire à celle qui ne serait ni intérieure, ni extérieure, mais chargée de la promesse de la voix comme substance vocale : « *And I am here and you are there, and I am here and here is there and you are there and there is here oh Will oh Will on any hill [...]. And she sang oh will oh will and she cried and cried and cried and cried and the search light went round and round and round and round and round* » (WR, 574). La superposition de « here » and « there » pourrait être interprétée comme la

superposition idéale de l'intérieur et de l'extérieur, et ainsi du Même et de l'autre, rappelant le jeu de masque dont Rose avait fait l'expérience par la mise en rond de la répétition de son nom. Ainsi, la voix qui parle ici n'est pas la voix *de Rose*, mais la voix *d'une Rose*, une voix tourbillonnaire de ritournelle qui territorialise et déterritorialise la langue pour la mettre en mouvement par la répétition, la résonance, l'oscillation, les variations. Voici la dernière chanson de Rose dans son intégralité :

*A little boy upon a hill
Oh Will oh Will.
A little boy upon a hill
He will oh will
Oh Will. Oh Will.
And I am here and you are there, and I am here and here is there and you are there and
there is here oh Will oh Will on any hill.
Oh Will oh Will oh Will
Oh Will oh Will.
Will you sang Rose oh yes you will (WR, 574).*

Considérée dans son ensemble, cette chanson révèle des mécanismes inédits de fonctionnement de la langue selon lesquels les mots prennent leur liberté à se montrer tantôt dans un rôle grammatical, tantôt dans un autre : « Will » par exemple est d'abord présent en tant que prénom, puis en tant que modal, et il va par la suite osciller entre ces deux statuts. Toutefois, la lecture du texte écrit est dirigée par les conventions qui exigent l'écriture du prénom avec une majuscule. L'ambiguïté est ainsi réduite ; elle n'est actuelle que si la lecture à voix haute est envisagée, car justement les jeux de mots en question ainsi que les autres jeux sonores prennent vie une fois que l'on a quitté la page pour rejoindre l'espace où le mot devient son. Il est question d'une performance sonore dans laquelle le rapport signifié / signifiant en tant que prioritaire est dépassé au profit de la mise en évidence de l'émergence d'un réseau de résonance, de vitesses et de lenteurs. À vrai dire, il importe peu que « will » soit prénom ou modal dans la mesure où il assure

un rythme basé sur la répétition, et la rime comme forme de répétition du son. Avant d'être le nom qui désigne Willie, le cousin de Rose, « Will » est avant tout le mot qui rime avec « hill ». Ou encore un élément qui assure la possibilité des rencontres sonores avec le pronom « he » et l'interjection « oh », et permet même la production d'une suite de son qui fait écho à la guirlande « Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose ». En effet, la répétition de la construction « oh Will » donne naissance à un jeu d'alternance des voyelles « o » et « i », le jeu à l'oeuvre dans la fameuse phrase.

Dans cet espace, les mots sont invités à jouer – la version anglaise du verbe « to perform » conviendrait mieux ici, car il couvre à la fois le jeu et la présence scénique – à se vêtir de sons comme pour se déguiser. Piégés dans le tourbillon de désignation « here » et « there », ils semblent justement perdre leur fonction d'adverbes de lieu qui peu à peu s'éclipsent derrière la performance sonore que leur alternance implique (« And I am here and you are there and I am here and here is there and you are there and there is here oh Will oh Will on any hill »).

On n'est donc plus dans l'espace grammatical où la place des mots dans la phrase est assurée par des règles préétablies et leur sens conditionné par cette place syntaxique. Un espace semblable est nommé par Christophe Fiat espace « sonique » par opposition à l'espace sonore qui selon le poète-philosophe « nous rend dépendants d'une audibilité spontanée et nous contraint à adhérer à ce qui est auditionné »²⁴⁰. Le sonique serait donc l'espace qui « nous fait entendre l'inouï par : 1. des fréquences (qui parasitent la communication par les sentiments en ayant recours aux affects) ; 2. des résonances (qui convertissent le sujet pensant et agissent en sujet moléculaire) »²⁴¹. Agir en sujet

²⁴⁰ *La ritournelle*, p. 71.

²⁴¹ *Ibid.*

moléculaire rappelle la distinction du molaire et du moléculaire développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, selon laquelle le moléculaire serait la ligne par laquelle les systèmes binaires sont dépassés pour rejoindre le rhizome. Le sujet moléculaire serait donc celui qui est en mesure de suivre une ligne moléculaire plutôt qu'une ligne molaire. Fréquence et résonance deviennent les caractéristiques d'une écriture rythmique dont la phrase « n'est pas un phrasé mais plutôt une ligne. Ligne de sorcière / ligne de fuite. La fuite, c'est le rythme comme seule consistance de la langue [...]. La phrase n'est plus une limite, clôture, mais la phrase est un seuil. »²⁴²

On retrouve cette notion de seuil dans l'élaboration du concept de « soundage » sur laquelle l'artiste Majena Mafe construit sa thèse de doctorat qui se propose d'exploiter les différents niveaux et états du son dans le texte steinien *Two* afin de passer, à travers cette théorie, à une pratique du son qui préconise la performance et ouvre la langue à l'expérimentation des objets sonores. « Soundage » de Mafe marque un registre de son qui investit l'entre-deux qui séparait la différence entre le signifié et le signifiant, pour y développer un nouveau mode de production du sens :

In this soundage is a virtual space not situated in any real sense in time or space, but in this it is no less of an entity. In its non (sense) it makes its own form of sense [...] Even though it cannot be situated in a syntactical sense, we become highly aware of soundage reverberating within the intervening border space or field of resonance between the form of language and the content of it.²⁴³

Dans ce contexte théorique, le son est considéré comme la propriété d'une voix qui n'appartient plus à un sujet « pensant » en tant qu'individu, mais elle devient la raison d'être du texte. Le nouveau sens que nous avons identifié avec Christophe Fiat comme le

²⁴² *La ritournelle*, p. 89.

²⁴³ Majena Mafe, https://www.academia.edu/3875532/Soundage_a_Practiced_Approach_to_Gertrude_Stein_Sound_and_Generative_Language_-_PhD_CI_Queensland_University_of_Technology

sens métamorphique se dégage en tant qu'état de la langue, en tant que rythme. La phrase de Stein construite sur l'alternance des « here » et « there », semble en effet fonctionner en termes de fréquence et de résonance²⁴⁴ et porter ainsi la pensée sur la question de l'identité, notamment l'idée d'une expérience de soi en tant qu'altérité.

Toutefois, il peut s'agir de l'expérience de l'heccité lorsque l'interaction entre deux personnes atteint des degrés d'intensités et de fusion tels qu'il n'est plus possible de tracer des frontières concrètes entre elles. Ainsi, le « I » est engagé dans un devenir « you », et de manière réversible le « you » est piégé dans un devenir « I ». La solution langagière de ces processus passe par le jeu avec les adverbes : « here » est « there », les deux espaces par rapport auxquels les personnages se différenciaient l'un de l'autre, se superposent. Si « here is there » et « there is here », la conséquence logique poussée serait « I am you » et « you are me ». Cette possibilité d'interprétation rejoint celle qui considérerait Willie comme un double de Rose. Néanmoins, la mise en avant du caractère réversible évoque la circularité de la phrase « Rose is a Rose is a Rose is a Rose » et semble postuler que les processus de devenirs en tant qu'expérience de l'altérité et de la multiplicité entraînent des jeux de masques et de reflets dont la temporalité se situe au-delà du schéma début, milieu, fin. Plus précisément, il s'agit d'un nouvel ordre temporel où le début est le milieu est la fin qui à son tour est le début qui est le milieu, et le monde continue à être rond – « the world just went on being round » (*WR*, 574), de la même manière que la lumière de la lampe de Willie tourne en rond pour trouver Rose : « and the search light went round and round and round and round » (*WR*, 574).

La circularité se donne à lire comme la possibilité d'un mouvement qui, malgré les lignes de fuite que les devenirs impliquent, s'efforce à se maintenir en tant que

²⁴⁴ On remarque d'ailleurs que ce dernier concept est également présent dans la pensée de Majena Mafe.

mouvement perpétuel engagé à retenir la ligne circulaire au risque de la naissance d'un tourbillon menaçant toujours l'éclatement. Cette dernière chanson de Rose se déploie rythmiquement dans ces conditions. John Cage semble suggérer, d'une manière similaire à Stein, que la langue est toujours porteuse de telles puissances, il suffirait de prendre la liberté – toutes les libertés – qu'une lecture à haute voix offre. C'est d'ailleurs la raison d'être et le point de départ des lectures-performances, ou encore, de la poésie sonore, des objets sonores ou des performances construites autour du son. *The Sound of Poetry, The Poetry of Sound* édité par Marjorie Perloff et Craig Dworking propose une analyse littéraire qui serait en mesure de penser le son au-delà de la prosodie. C'est dans le cadre de cette recherche que Charles Bernstein, lui-même poète-performeur, affirme :

Poetry readings proliferate versions of the poem, each version displacing but not replacing very other. As such, close listening presents an ongoing challenge to readings that, in their intolerance of ambiguity, associative thinking, and abstraction, reduce the poem to a single level of meaning, banishing from significance – as stray marks or noises – all but the literal, the concrete.²⁴⁵

L'oeuvre de John Cage, « Story », intégrée dans la composition *Living Room Music* créée en 1940, propose une expérience de la ritournelle – une des versions possibles – d'une phrase du début de *The World is Round*. Il s'agit d'une composition à quatre voix qui révèle et joue avec les ouvertures possibles qu'une phrase porte en soi, plus précisément le *devenir ritournelle* de celle-ci par la répétition et les variations possibles. Le choix d'une phrase de Stein est à considérer comme un hommage à l'écrivaine que John Cage plaçait au sommet de sa liste d'artistes qui l'ont influencé²⁴⁶. La création est

²⁴⁵ Charles Bernstein, « Hearing Voices », *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Ed. par Marjorie Perloff et Craig Dworking, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, p. 148.

²⁴⁶ « En 1960, lorsqu'il enseignait au Wesleyan's Center for Advanced Studies, on demanda à l'artiste d'établir la liste des dix livres l'ayant le plus influencé. Cage soumit alors une liste qui comprend dans l'ordre suivant : Gertrude Stein, Alfredo Casella, Luigi Russolo, Sri Ramakrishna, étudiant K. Coomaraswamy, Huang-po, Kwang-tse, Maître Eckhart, Buckminster Fuller et C. H. Kauffman », Antonia Rigaud, *John Cage, Théoricien de l'utopie*, L'Harmattan, Paris, p. 22.

intégrée dans l'anthologie de la musique américaine, *America, Vol. 3: From Modern to Pop Art*, sortie en janvier 2014²⁴⁷.

La phrase de Stein « Once upon a time the world was round and you could go on it around and around » est déjà porteuse d'une dynamique circulaire qui est à la fois l'effet de la répétition du mot « around » et sa mise en rime avec l'adjectif « round ». La circularité en tant que sujet se présente d'une part comme caractéristique du monde et d'autre part comme caractéristique du mouvement par lequel ce monde peut-être parcouru. Faire le tour d'un monde rond, telle est la proposition de « l'histoire » que cette phrase promet. La création de John Cage porte en effet le titre de « Story » et nous incite à considérer cette phrase comme le récit de ce tour du monde rond, un récit qui réinvente ainsi les moyens de raconter. « Once upon a time », la formule fétiche des contes de fées, est censée introduire une histoire, la plupart du temps par l'introduction d'un personnage. Placée au début d'un texte, cette phrase relève d'une description ludique qui renvoie à un temps révolu. Néanmoins, cette temporalité de conte de fées est inévitablement actuelle aussi dans la mesure où les informations caractérisant le cadre spatio-temporel décrit sont également valables dans la réalité physique d'aujourd'hui.

John Cage, quant à lui, procède à un morcellement de la phrase pour en extraire des nouveaux rapports entre les éléments, et opérer ainsi une démultiplication des lectures possibles. Les quatre voix se racontent à travers des jeux de vitesses et de lenteurs, de superpositions, d'associations inattendues. Dans la version de l'anthologie, c'est une voix de femme qui débute le « récit » par l'isolement et la répétition du segment « once upon a time ». Une autre extraction se réalise par la répétition du mot « time » accompagné de

²⁴⁷ http://www.youtube.com/watch?v=XQE_F52A2Z8. La composition est interprétée par l'ensemble vocale « Theatre of Voices » créé par Paul Hillier en 1993.

l'article indéfini « a ». Soustrait à l'expression d'origine, « a time » se charge de nouveaux sens possibles, notamment celui de la durée. De plus, nous pourrions considérer qu'il est libéré de son rôle figé qu'il occupait dans le cadre de l'expression et dont il était dépendant, pour devenir un mot en attente de connexions possibles. Sa répétition produit une chambre d'écho dans laquelle les principes acoustiques semblent néanmoins subir des changements. Après une première reprise de « a time », c'est le segment entier qui se répète d'abord deux fois, prolongé la deuxième fois par la répétition de « a time ». Il est répété ensuite trois fois sans la reprise de « a time » qui va intervenir lors de la quatrième répétition du segment. Cette fois, il est prononcé par une voix masculine qui l'étire en le prononçant lentement. Les deux autres voix interviennent presque au même moment : la voix de femme répète le son « ts » et une autre voix d'homme reprend plusieurs fois le mot « once ». Ce moment polyphonique aboutit à la naissance d'un nouveau duo sonore : « world » (répété par l'une des voix féminines) et « once », sur un fond sonore produit par la répétition en boucle du son « ts ».

« Once » et « world » isolés par la répétition en boucle se donnent à lire comme deux éléments disponibles à des nouvelles connexions. La paraphrase suivante n'est qu'une possibilité d'interprétation : « once » (une fois) suggère un événement unique qui n'a lieu qu'une fois et cet événement est le monde en tant que tel, unique constellation à tout instant, mais conduit à se répéter en tant qu'événement, piégé par son propre mouvement circulaire.

L'histoire du monde par John Cage raconte le monde à partir d'une perspective où le monde est un personnage – personnage rythmique – et avec lequel l'homme – le « you » - va entrer en interaction. L'un des « chapitres » suivants se focalise sur cette

interaction par la création du duo « you » et « it » à partir du segment « you could go on it ».

Les deux modes d'extraction de « you » et « it » se réalisent avec la répétition : d'abord « and you and it » – segment qui n'est pas présent en tant que tel dans la phrase d'origine – se répète à plusieurs reprises véhiculant ainsi l'idée d'une confrontation inévitable qui oblige le sujet à faire face à « it » – le monde qui l'entoure et par rapport à laquelle il peut se définir en tant que sujet. Toutefois, il s'agit d'un rapport qui est omniprésent et semble englober le sujet par une constante interaction auquel nul ne peut échapper et dont le mécanisme risque de brouiller la distance et d'amincir l'épiderme qui, selon Gertrude Stein, sépare le sujet du monde. Elle avait affirmé à ce propos: « every one has their own skin that cuts them off from all the other ones and so each one, even of this kind of them [...] are individual ones, whole ones for themselves and for the other » (*MoA*, 387). Et c'est justement cette différenciation que le jeu de répétition proposé par John Cage menace, lorsqu'il réduit le rapport entre le sujet et le monde qui l'entoure – le rapport entre l'intérieur et l'extérieur – en plaçant « you » et « it » côte à côte, sans élément qui indiquerait la nature du rapport. « You » et « it » sont ainsi conduits à se provoquer et se défier dans un jeu d'alternance où ponctuellement le « it » semble emporter la victoire en termes d'autoaffirmation lorsque la voix le prononce avec plus d'emphase.

Cependant, l'emphase pourrait être également un moyen de ramener les sons à leur rôle initial, à les incorporer à nouveau en tant que pronoms, car suite à leur longue répétition (plus 20 secondes) les deux éléments se vident de leur sens et de leur contexte.

Ainsi, « it » pourrait par exemple se confondre avec le verbe « to eat » ; dans ce cas-là on entend « you eat », ou alors « you eat it » quand le « it » est dédoublé.

La polyphonie est également présente : une autre voix se met à répéter « round » en l'arrondissant et le prononçant lentement de manière à ce que sa prononciation couvre la durée de prononciation de « you it ». L'effet de circularité infinie est donc doublé par « round ». Le mouvement circulaire que la phrase steinienne évoque devient un mouvement circulaire par résonance : la phrase continue à tourner en rond mais au niveau de chaque élément. La composition de John Cage ouvre davantage la phrase de Stein et révèle la possibilité des petits cercles dans le grand cercle : chaque élément peut devenir le centre d'un nouveau tourbillon langagier par lequel la linéarité qu'on pourrait reprocher à une lecture à haute voix, est définitivement dépassée.

Considéré du point de vue de l'histoire que le titre de la composition désigne, cette transgression rythmique ou la ritournelle comme action est en mesure de raconter, à partir de personnages rythmiques et par le moyen de la répétition et de la vitesse. La phrase devient le monde sur lequel on peut « marcher », dans lequel on peut entrer par différentes portes d'entrée et créer un chez soi, un territoire qui, en tant que rythme, s'inscrit dans la ligne principale que la phrase initiale traçait, mais affirme en même temps la coexistence d'une multiplicité de lignes de fuite par lesquelles la phrase est en mesure de s'adapter et de raconter la multiplicité.

La ritournelle proposée par John Cage n'invente pas ces procédés, mais célèbre plutôt l'écriture steinienne comme territoire du potentiel. Les opérations d'extraction, de recontextualisation des éléments, de répétition productrice de mouvement caractérisent toute une dimension de l'œuvre steinienne, un mode d'écriture qu'elle exploite davantage

dans *Stanzas in Meditation* ou *How to Write*, pour ne citer que deux textes parmi une longue liste. Le passage de la dernière chanson de Rose se prête également à une lecture à haute voix similaire²⁴⁸. Ici, la répétition assure d'abord la production d'une tension qui suscite l'attente d'un événement, l'attente d'un prédicat qui constituera le noyau des forces centrifuges tout en demeurant enveloppé dans l'obscurité. Le modal « will » semble jouer le rôle de l'indice qui ne fait que pointer vers le prédicat en question sans le révéler. Une lecture à haute voix ne saura pas faire la distinction entre « will » le modal, et « Will » le sujet et ainsi, les forces centrifuges seraient davantage puissantes et multiples.

Les duos « he will », « oh Will », « will you », « you will » font tourner le signifiant « will » en rond pour l'éclairer chaque fois d'une nouvelle lumière. La phrase qui pourrait s'organiser autour de « will » comme élément d'un prédicat potentiel et « Will » comme sujet de ce prédicat, demeure donc une possibilité. Dans ces conditions, les éléments susceptibles de participer à la construction de cette possibilité sont engagés à créer des segments indépendants tels que « A little boy upon a hill / Oh Will oh Will », « Oh Will oh Will oh Will / Oh Will oh Will », qui pourraient être lus en même temps. La composition de John Cage souligne justement que chez Stein la voix est susceptible

²⁴⁸ *A little boy upon a hill*

Oh Will oh Will.

A little boy upon a hill

He will oh will

Oh Will. Oh Will.

And I am here and you are there, and I am here and here is there and you are there and there is here oh Will oh Will on any hill.

Oh Will oh Will oh Will

Oh Will oh Will.

Will you sang Rose oh yes you will (WR, 574).

d'être multiple, dans une temporalité qui se veut toujours plus épaisse, étirée verticalement pour assurer un espace propice à la polyphonie.

3.3. LA PERFORMANCE DU MASQUE

Le geste qui est à l'œuvre dans la création du diagramme oscillatoire est celui du masque : les identités des personnages se voilent et se dévoilent, tantôt par le masque du double, tantôt par le masque du multiple. L'espace narratif conçu pour accueillir la dynamique de cette crise d'identité devient propice au jeu de présence et d'absence, un cache-cache par lequel les personnages sont toujours en mouvement. Les références spatiales sont réduites aux adverbes de lieu « here » et « there », « in » et « out », des pôles qui renforcent le jeu de la présence et de l'absence dans la mesure où ils favorisent une conception de l'action comme réseau de mouvements se développant à partir de ces paramètres.

Dans ces conditions, l'espace devient une surface sur laquelle les personnages ont la possibilité d'affirmer leur présence. La crise d'identité peut, en effet, être considérée comme la recherche d'une surface adéquate en mesure de confirmer la présence d'un personnage, plus précisément son existence, d'où l'insistance de plusieurs personnages sur le fait d'être présent, d'être ici.

Par sa fonction miroir, l'espace assure également les conditions de la mise en place et du maintien des processus de dédoublement et de démultiplication par lesquels la crise d'identité se manifeste. En l'absence de repères spatiaux concrets, l'espace est même réduit à cette fonction symbolique et se donne à lire comme un écran de projection d'un jeu qui permet la coexistence de l'objet et de son ombre, d'un visage et d'un masque qui le cache, d'une absence et d'une présence. Le « no man's land » de Stein est donc ce

miroir qui peut être percé et représente un point de passage entre le « here » et le « there ».

Le nom du personnage Marguerite Ida et Helena Annabel est construit de manière à rendre visible ce miroir : la conjonction « and » marque l'axe symétrique qui le sépare en deux parties. Or, la symétrie n'est maintenue qu'au niveau du nombre des éléments, et les prénoms différents. Ainsi, la conjonction serait un point de passage, un seuil, qui une fois franchi, révèle le Différent au sein du Même.

La mise en suspens de l'espace à l'œuvre dans *Ida, A Novel* et dans *Doctor Faustus Lights the Light*, est également caractéristique de la façon dont l'espace narratif se construit dans *The World is Round*. Dans ces textes, il devient une surface miroir sur laquelle et par laquelle les personnages peuvent s'affirmer sur un mode performatif.

La notion de performance est recontextualisée pour saisir la logique des textes qui échappent à toute logique narrative préétablie selon les schémas de rapport de causalité et de linéarité. Selon une définition récente, la performance désigne « toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même happening, tout en empruntant plus ou moins ces formes diverses [...] »²⁴⁹. Thierry de Duve souligne également qu'il s'agit d'une forme qui existe par l'immédiateté du dialogue et de la présence. Ces trois textes de Stein, entre autres, semblent postuler la possibilité d'une telle forme, ou plutôt d'une telle action. Comme le précise Daniel Charles, « la performance, c'est l'utopie à réaliser ; et il entre

²⁴⁹Thierry De Duve, "La performance hic et nunc", in: *Performance: text(e)s et documents. Actes du colloque: Performance Multidisciplinarité: Postmodernisme*, sous la dir. de Chantal Pontbriand Montréal, Parachute, 1981, p.18.

une part de performance dans toute œuvre réussie. »²⁵⁰ Cette part de performance est associée à la capacité de l'œuvre d'établir et de maintenir un dialogue qui s'engage à partir du moment où l'œuvre en question se déploie comme « une adresse à l'autre »²⁵¹.

S'agissant d'un objet textuel qui utilise la langue comme matière, on est amené à considérer la fonction performative propre à la langue proposée par John Langshaw Austin dans les années 50 comme une perspective qui vise à élargir le champ d'études de la communication. *How To Do Things With Words*, le titre de la traduction française publiée en 1970 souligne la quintessence de cette théorie du langage fondée sur l'idée que le langage peut être une forme d'action sur autrui, un acte de langage (statement)²⁵². Les pionniers de cette théorie, John Austin et John Searl, ont élaboré une catégorisation des énoncés en fonction de leur rapport à la situation d'énonciation. Le théoricien John Searl a souligné, néanmoins, que tous les énoncés sont chargés d'une fonction illocutoire, c'est-à-dire d'une capacité de faire acte de langage et de créer ainsi une situation qui est en mesure de prolonger la situation d'énonciation, comme c'est le cas par exemple d'une promesse.²⁵³

Compte tenu de ces deux champs que la notion de performance implique – la linguistique et l'art contemporain –, nous considérons la performativité textuelle comme une forme de présence. En effet, la performativité du point de vue de l'histoire de l'art est la caractéristique d'une expression artistique qui, dans la continuité du mot d'ordre du

²⁵⁰ Daniel Charles, « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/performance-art/>.

²⁵¹ Daniel Charles citant Thierry de Duve.

²⁵² John L. Austin, *How To Do Things With Words*, Harvard, Harvard University Press, 1975.

²⁵³ Catherine FUCHS, « Reprenant l'idée selon laquelle la production d'un énoncé revient à accomplir un certain acte qui vise à modifier la situation des interlocuteurs, Searle appelle force illocutoire ce qui permet d'établir sa valeur d'acte de langage. Pour lui, le contenu d'un énoncé résulte de sa force illocutoire ajoutée à son contenu propositionnel », « ACTES DE LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 décembre 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/actes-de-langage/>.

modernisme, vise à dissoudre les frontières entre les arts et la vie : « Enfin, on pourra mentionner que si le mot d'ordre moderne qui préconise la réconciliation de l'art et de la vie, a su trouver un écho particulièrement important dans la performance, c'est certainement parce que toute idée de l'art lui-même y est déterminée par un acte, par une action, et parce que le vivant y est, *littéralement*, lié à l'esthétique²⁵⁴». Le vivant est synonyme ici d'une présence corporelle dont dépend tout acte performatif. Pour qu'il y ait performance, cette présence doit correspondre à une idée, plus précisément, comme le formule Christophe Kihm, « l'implication de corps et de discours, dans la performance, se formule donc dans des gestes et à travers une relation *littérale* de l'acte et de l'idée telle qu'elle est établie par la réalisation d'un protocole »²⁵⁵. Les textes de Gertrude Stein peuvent prétendre à une telle présence notamment par la mise en scène des personnages (les personnages de Stein dans *Ida, A Novel, Doctor Faustus Lights the Light* et *The World is Round*) qui ont en commun justement ce désir de se rendre présents, et de rendre ainsi présents un « ici et maintenant » (here) qui toutefois semblent constamment leur échapper pour devenir un « là-bas » (there). La littéralité est à saisir sur le plan du rythme. L'acte performatif du texte serait cet acte utopique rythmique par lequel le texte vise à se rendre présent, à dissoudre les frontières qui le séparent de son lecteur, plus précisément les frontières qui permettent de distinguer la réalité et la fiction.

The World is Round est construit autour du personnage principal, Rose, petite fille qui dès le début s'interroge sur son identité et s'engage dans un parcours à caractère initiatique. Le désir de Rose est d'escalader la montagne pour s'y installer avec sa chaise. À première vue, la montagne fait partie d'un cadre naturel, un paysage dans lequel on

²⁵⁴ Christophe Kihm, « Repères pour une définition », *Art Press* n°331, février, 2007, p. 54.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 51.

retrouve des arbres, un lac et la lune. Or, elle acquiert une dimension symbolique à travers le programme de la recherche identitaire de Rose. En effet, la problématique de l'identité est formulée, entre autres, en termes spatiaux :

*I am a little girl and my name is Rose, Rose is my name.
Why am I a little girl
And why is my name Rose
And when am I a little girl
And when is my name Rose
And where am I a little girl
And where is my name Rose
And which little girl am I am I the little girl named Rose which little girl named Rose (WR, 538).*

Le danger d'aliénation s'intensifie au fur et à mesure que les interrogations identitaires s'enchaînent. La chanson de Rose commence par une affirmation qui va éclater dès sa remise en question depuis plusieurs points de vue, notamment en termes spatio-temporels (where, when), ou causals (why). La nature des interrogations suggère que l'identité est conçue comme une action qui se manifeste dans le temps et dans l'espace, et qui est susceptible d'être motivée. En tout cas, comme la question de Rose le sous-entend, être une petite fille et s'appeler Rose sont censés être des faits déterminants. Cependant, c'est justement par la série de questions de Rose que le caractère arbitraire d'une identité est mis en évidence. Il s'agit ici de l'autorité qu'exerce l'extérieur – saisi en termes de réseau spatio-temporel – dans la construction de l'identité. Rose bascule de la certitude identitaire à l'incertitude qui naît de la prise de conscience du caractère performatif et relationnel de l'identité, c'est-à-dire qu'elle prend conscience que toute seule, en l'absence du miroir que représente l'entourage extérieur, elle est perdue.

Selon la critique Janne Cleveland, la recherche identitaire de Rose est inévitablement liée à la question de l'espace, la question étant de savoir où se positionner dans un monde constamment en mouvement : « Childhood is the point at which Rose,

Stein's central character in *The World is Round*, seeks to understand where she might be situated within a world that spins incessantly outside of her control. Rose's terror of such circular infinity is exemplified when she begins to cry while singing of her lack of a specific identity »²⁵⁶. La circularité qui caractérise le monde et qui représente une idée phare du texte – comme le titre le suggère d'ailleurs – semble correspondre à la perception d'un enfant qui remet en question la cohérence avec laquelle le monde s'ouvrait à lui auparavant. Cette cohérence est assurée par la loi de la circularité que Rose avait même retrouvée dans son image. Ce souvenir est introduit comme une chose épouvantable dans la mesure où elle semble correspondre à un détachement de soi qui change la perception de soi : dans ce souvenir Rose se reconnaît comme partie intégrante, comme un élément d'un monde cohérent, dont le fonctionnement est soumis à la même loi qui n'admet pas la différence, ou tente de la dissoudre dans le mouvement cyclique :

And then a dreadful thing was happening
 She remembered when she had been young
 That one day she had sung,
 And there was a looking-glass in front of her
 And as she sang her mouth was round and was going around and around.
 Oh dear oh dear was everything just to be round and go around and around (WR, 544).

Le rapport au miroir est ambigu : à première vue, la situation présentée évoque le stade du miroir que Jacques Lacan avait identifié comme une fonction de l'*imago*, « qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité - ou, comme on dit, de *l'Innenwelt* à *l'Umwelt* »²⁵⁷. Ainsi, la relation qui s'établit avec l'image réfléchie est de l'ordre de l'identification : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le

²⁵⁶ Janne Cleveland, « Circle Games : Inscriptions of the Child Self in Gertrude Stein's *The World is Round* », *Atlantis*, Volume 24.1, 1999, p. 118.

²⁵⁷ Jacques Lacan, *Écrits I*, « Le stade du miroir », Paris, Seuil, [1966], 1999, p. 93.

sujet, quand il assume une image dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique *d'imgo* »²⁵⁸. Par ce processus, le sujet – l'enfant trotteur – accomplit un premier pas vers la construction d'une identité propre à soi, vers une conscience de soi par la rupture « du cercle *l'Innenwelt* à *l'Umwelt* »²⁵⁹. Or, la situation de Rose suggère que ce stade n'a pas été franchi au moment de cette confrontation avec le miroir, bien au contraire, la rencontre avec sa propre image a engendré le renforcement du rapport fusionnel entre le sujet et le monde, une fusion qui s'accomplit à travers le principe de circularité. Il semblerait donc que Rose n'a pas fait encore l'expérience de soi et l'emprise de l'*Umwelt* (extérieur) sur son *Innenwelt* (intérieur) est toujours déterminante au point qu'elle a du mal à s'y extraire pour s'identifier en tant que sujet indépendant. Dans cette perspective, le texte se donne à lire comme la tentative de sortie vers laquelle Rose s'engage pour échapper à la circularité, et par là, à une image de soi qui est dépendante de la reconnaissance du monde extérieur.

Cette sortie est conçue en tant que mouvement qui par sa nature s'oppose à la circularité. La montagne devient l'élément qui par sa présence crée les conditions de ce mouvement de sortie qui serait donc un mouvement vertical d'escalade : « What could she do but try and remember the mountains were so high they could stop anything » (*WR*, 544). L'affirmation suggère que la montagne, par sa présence, en tant qu'élément vertical est en mesure de résister à la circularité qui caractérise le monde (la lune, le soleil, les

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

étoiles, même les yeux d'une chouette)²⁶⁰ et d'offrir ainsi la possibilité d'une nouvelle dynamique. En tout cas, Rose saisit la présence de la montagne comme la promesse d'une ascension qui lui permettrait d'atteindre une identité stable, c'est-à-dire une image de soi à laquelle elle pourrait s'identifier. La destination est d'ailleurs désignée par l'adverbe « there », un terme suffisamment vague pour l'interpréter comme l'espace symbolique où le sujet peut se rencontrer, où il peut faire l'expérience de soi sans la peur de ne pas se reconnaître. La problématique de l'identité étant en effet un problème d'identification à soi-même.

Le trente-deuxième sous-chapitre du texte s'intitule « There ». Il marque le moment où Rose arrive au sommet où elle peut enfin s'asseoir sur sa chaise bleue. Cet espace est en effet l'espace où enfin Rose se reconnaît et affirme être dans la capacité de se voir de l'extérieur et de s'identifier à elle-même :

*When I see I saw I can
I can see what I saw I saw here I am sitting.
Yes I am sitting.
She sighed a little.
Yes I can see I am sitting (WR, 571).*

Le jeu avec le verbe « to see » et le modal « can » souligne l'importance de l'acte de se voir, une compétence que Rose semble avoir acquise suite à son entreprise courageuse d'escalade. Toutefois, il semblerait que le processus d'acquisition de cette compétence soit toujours en cours. Il se poursuit notamment à travers le langage, plus précisément à travers la répétition de l'affirmation « I can see ». Ce mouvement d'insistance est parallèlement doublé par un mouvement contraire qui vise toujours à déstabiliser la certitude de l'affirmation, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

²⁶⁰ « *Any eye of any owl is round* » (WR, 541) ; « *The world got rounder and rounder. / The stars got rounder and rounder / The moon got rounder and rounder / The moon got rounder and rounder / The sun got rounder and rounder* » (WR, 545).

*Here I am.
When I wish a dish
I wish a dish of ham.
When I wish a little wish
I wish that I was where I am (WR, 571).*

L'extrait débute avec une déclaration de présence, « Here I am » par laquelle Rose semble assumer son existence. Jusqu'alors c'était la voix narrative qui insistait sur sa présence en répétant à plusieurs reprises qu'elle était là :

[...] she was there in the middle of everything that was around her and how little she could move just a little and a little and the chair was sticking and she was sticking and she could not go down because she would not know where, going down might be anywhere, going up had to be there, oh dear where was Rose she was there really she was there not stuck there but very nearly really very nearly really stuck there (WR, 558)
Rose was there and so was her chair (WR, 560).
[...] and she was almost glad she was there there where she was (WR, 565).
[...] anyway Rose was there (WR, 568).
And Rose was there (WR, 571).

La position de la voix narrative est marquée par la tendance à stabiliser ; elle tente dès le début de présenter les personnages comme appartenant à l'espace-temps du lecteur, même si ceux-ci sont situés dans un espace-temps féerique que l'expression « Once upon a time » évoque. En effet, elle place ce temps féerique dans une réalité partagée par tous lorsqu'elle complète la description de l'espace-temps du conte : « Everywhere there was somewhere and everywhere there they were men women children dogs cows wild pigs little rabbits cats lizards and animals. That is the way it was. And everybody dogs cats sheep rabbits and lizards and children all wanted to tell everybody all about it and they wanted to tell all about themselves » (WR, 537). De plus, elle s'adresse à plusieurs reprises directement au lecteur, assumant explicitement le « I » (« I tell you at this time [...] », 537) du conteur à la fois détaché de l'histoire et impliqué, à la manière d'un lecteur empathique, dans les aventures de ses personnages, d'où la présence des exclamations telles que « oh dear » (558, 563), « oh my » (544), « poor Rose dear Rose sweet Rose

only Rose, poor Rose alone with a blue chair there » (564). Ainsi, l'écart emblématique entre le monde fictionnel raconté et le monde réel de la réception est réduit et favorise la présence performative des personnages.

Lorsque Rose affirme « Here I am », elle franchit également une étape qui la rapproche du lecteur : elle assume sa présence pour ensuite raconter son histoire elle-même, c'est-à-dire une version de l'histoire dans laquelle elle pourrait se reconnaître. Cette histoire est avant tout une question d'espace : une fois qu'elle a trouvé l'espace, ou plutôt sa place dans ce monde qui continue à tourner en rond, elle pourrait assumer pleinement « to be » à la première personne du singulier. La montagne semble incarner cet endroit dans la mesure où Rose peut s'y projeter et penser la possibilité de sa réappropriation, comme le chant adressé à la montagne le met en évidence : « *Dear mountain tall mountain real mountain blue mountain yes mountain high mountain all mountain my mountain, I will with my chair come climbing and once there mountain once there I will be thinking, mountain so high, who cares for the sky yes mountain no mountain yes I will be there (WR, 556)* ». La montagne est censée être l'endroit de l'affirmation : le syntagme « yes mountain » est repris un peu plus loin et introduit la promesse que Rose semble adresser à la fois à la montagne et à elle-même : « *Yes mountain she said yes I will be there* » (WR, 556).

À la fin du treizième chapitre dont l'extrait est issu, la montagne correspond encore à la destination lointaine « there », une destination qui néanmoins devient floue au fur et à mesure que Rose s'en approche. Au chapitre trente et un, intitulé « The Last Hour », l'escalade devient de plus en plus difficile, et le but de cette escalade de plus en plus opaque. Rose se demande : « It is hard to go on when you are nearly there but not

near enough to hurry up to go there. That is where Rose was and she well she hardly could go on there. And where was there. She almost said it she almost whispered it to herself and to the chair Where oh where is there » (WR, 570).

Ce mouvement parallèle et porteur de doute qui ralentit Rose dans sa recherche identitaire finit par s'imposer comme résultat de cette recherche. Au début, sa perception de l'identité était enveloppée dans une série de questionnements qui la rendaient d'ailleurs malheureuse (« *And singing that made her so sad she began to cry* », WR, 538). Elle remettait en question les rapports de l'identité au nom, au contexte spatio-temporel, au genre, ainsi qu'à la notion d'arbitraire. Arrivée à sa destination, l'endroit où elle espérait faire l'expérience de soi en tant qu'unité indépendante de l'extérieur, elle semble se retrouver au point de départ. En effet, l'affirmation « Here I am » comme expression de la certitude d'une présence à soi, renforcée par l'acquisition de la capacité de se voir et de se reconnaître, s'avère être un masque, une illusion qui cache l'incertitude et met ainsi en évidence l'impossibilité de l'expérience identitaire dont rêvait Rose.

Comparée à la première chanson de Rose avec laquelle le texte débute, la chanson du chapitre « There » est marquée par la forme affirmative du verbe « to be » conjugué à la première personne du singulier : « *I am Rose my eyes are blue / I am Rose and who are you / I am Rose and when I sing / I am Rose like anything [...]* ». Cependant, le doute et la tendance à se remettre en question sont encore présents. Même la première affirmation prononcée au sommet de la montagne aboutit à son contraire, malgré les efforts de Rose de *mimer* une expression de soi qui correspondrait à la manifestation de soi en tant que volonté indépendante. Nous rappelons les lignes en question : « *When I wish a dish / I wish a dish of ham / When I wish a little wish / I wish that I was where I am* (WR, 571). »

La dernière ligne suggère justement que Rose n'est pas là où elle affirme être quelques lignes plus haut. Son désir serait donc d'être présente là où elle est, de pouvoir se reconnaître comme réelle présence dans un cadre spatio-temporel. Or, le « I » ici masque un sujet potentiel soumis à une temporalité virtuelle désignée par « when ». Et même dans cette virtualité, le sujet n'apparaît associé qu'à l'action de désirer – « I wish » est répété quatre fois.

La mise en parallèle de deux objets de désir – le plat (dish) et la présence (I was where I am) – évoque le monologue chanté de Willie, prononcé au début du texte. Celui-ci construit sur un mode impératif, présente un sujet qui s'affirme en tant qu'autorité et s'impose à son entourage en assumant ces désirs comme des ordres :

*Bring me bread
Bring me butter
Bring me cheese
And bring me jam
Bring me milk
And bring me chicken
Bring me eggs
And a little ham (WR, 545).*

Willie est introduit comme le cousin de Rose qui, dès le début, insiste sur sa différence avec Rose. Pour Rose, l'identité est synonyme de questionnement et de doute, une action exercée par l'entourage de manière arbitraire – comme l'action d'être nommée – et que le sujet subit. Tandis que pour Willie, il s'agit d'un fait incontestable – son identité n'est pas dépendante d'une action extérieure –, il s'affirme tel quel et s'affirmerait tel quel même s'il avait un autre nom :

*My name is Willie I am not like Rose
I would be Willie whatever arose,
I would be Willie if Henry was my name
I would be Willie always Willie all the same (WR, 540).*

La voix narrative participe à la construction de cette différence par l'adoption de la focalisation interne qui est à l'origine des nombreux passages au discours indirect libre. « Would she have been Rose if her name had not been Rose and would she have been Rose if she had been a twin » (*WR*, 537) se demande la voix narrative, introduisant ainsi la thématique du double. Rose n'a pas de jumelle comme Ida en avait une, cependant le réseau de rapports qui se tisse entre Rose, Willie et Billie, le lion, porte la trace d'un développement implicite de la question du double.

Willie assure une fonction de miroir dans la mesure où il incarne le contraire de Rose, un visage que Rose aimerait avoir et qu'elle mime en se l'appropriant comme un masque. Lorsqu'elle désire avoir du jambon, elle semble reproduire une manifestation de soi qu'elle a pu voir chez Willie au moment où ce dernier s'était lancé dans l'énumération des ordres. Or, le simulacre qu'elle met en place se base sur la réappropriation de l'objet vers lequel le sujet s'oriente, alors que dans ce cas précis c'est justement le rapport à cet objet qui révèle le rapport à soi et le rapport aux autres. Willie s'assume pleinement à travers ses ordres, et notamment celui d'obtenir du jambon ; Rose, par contre, se cache derrière la virtualité, suggérant qu'elle pourrait aussi désirer du jambon, mais qu'elle ne le fait pas, ou plutôt, qu'elle n'est pas en mesure de le faire, car elle ne remplit pas la condition principale qui détermine la manifestation de soi – le fait d'être présent à soi. C'est, en effet, seulement en étant présent que l'on peut donner des ordres, c'est-à-dire que l'on peut assumer des paroles qui à leur tour assurent des actions, une action performative. Or, avec Rose, la performance de soi devient un simulacre porteur du désir réel de Rose, le désir d'être Rose, tout comme Willie est Willie. Cette dernière affirmation est le titre du chapitre qui introduit Willie. « Willie is Willie » est le

deuxième chapitre du texte et il est précédé par « Rose is A Rose », suggérant ainsi que le personnage de Willie est rendu présent à travers la perception de Rose, et dans cette perspective, il est réduit à l'aspect de son caractère que Rose aimerait avoir le plus : la confiance en soi. Il s'agit d'une confiance à travers laquelle Willie apparaît comme Un, comme présence incontestable, toujours fidèle à lui-même, c'est-à-dire toujours conforme à l'image qu'il se fait de lui-même et que l'on se fait de lui. C'est par cette assurance de soi que Willie est capable de résister au tourbillon que le monde en perpétuel mouvement représente et de ne pas s'y laisser engloutir : « And so Willie was not drowned although the lake and the world were both all round » (*WR*, 540).

Toutefois, le récit évoque un moment où même l'identité de Willie est mise en danger. Il est possible d'interpréter ce moment comme la conséquence d'un mouvement bidirectionnel de devenir, dans lequel Rose et Willie s'engagent, tous les deux portés par le désir de l'autre. Dans le cadre de ce processus, le lion représente un élément clé. Il est issu d'un milieu mystérieux où Willie se rend avec son père. L'endroit ressemble à un grand jardin zoologique, mais il n'est pas sans évoquer un espace paradisiaque où l'humain et l'animal sauvage vivent en harmonie dans la mesure où tout le monde a son propre animal sauvage :

In the place that his father took Willie wild animals did not grow there, they were not always sold there but they were always there. Everybody there had them. Wild animals were with them on the boats on the river and they went with every one in the garden and in the house. Everbody there had a wild animal and they always had them with them. [...]. It was a funny place (*WR*, 547).

L'endroit est qualifié d'étrange – funny –, une notion qui est souvent utilisée pour décrire l'état de Rose et la rapproche davantage d'Ida. Dans cet endroit, chacun est amené à avoir son animal sauvage comme si cet animal était indispensable à l'existence : « Everybody had one so of course Willie would come to have one, any wild animal will do, if it

belongs to you » (WR, 547). Compte tenu de cette affirmation, nous pourrions considérer qu'il s'agit d'une façon d'aborder la question de l'identité à travers le verbe « avoir ». Néanmoins, c'est justement cet acte de posséder qui ébranle la stabilité de l'identité de Willie dans la mesure où il choisit d'avoir un lion qui ressemble au chien de Rose, Love. Ce choix entraîne une confusion, Willie s'assimile à Rose et il déclare : « [...] *there, here I am just like my cousin Rose* » (WR, 548). La voix narrative commente l'événement et renforce la perception selon laquelle il s'agit d'une crise d'identité : « He almost was not Willie. / Oh will he again be Willie. / Not as long as he has a lion. / Not as long » (*Ibid.*). Celle-ci semble résolue lorsque Willie décide de donner le lion à Rose et préfère garder les deux paniers d'abricots qu'il vient de découvrir. Par contre, Rose est affectée de manière négative. Elle cherche, en effet, à s'approprier cet animal, mais le fait qu'il n'est pas bleu l'empêche de le faire. Elle ne peut donc pas le posséder, ce qui remet en question l'existence même du lion tant qu'il est à côté de Rose. C'est en parlant avec un inconnu que Rose arrive à exprimer cette confusion : « The drumming went on, *either or*, cried the man, *neither nor*, cried Rose *he is neither here nor there, no no lion is here no lion is there, neither nor*, cried Rose *he is neither here nor there* » (WR, 553). Le lion qui désormais s'appelle Billie, n'est donc ni présent, ni absent, un statut qui une fois de plus renforce l'inscription du jeu de l'absence et de la présence dans la problématique de l'identité, surtout si l'on considère que le lion s'avère être le double, le jumeau de Willie. L'oscillation entre la présence et l'absence s'inscrit dans les formes négatives utilisées : on note, en effet, que la négation ne porte pas sur le verbe « to be » mais sur le nom ou bien sur les adverbes, ce qui permet la coexistence d'au moins deux lectures possibles du segment « no no lion here no lion is there », d'autant plus que les signes de ponctuation y

manquent. D'une part, il est possible de le lire le premier « no » comme le verbe qui exprime le désaccord²⁶¹, suivi par le « no » en tant qu'adjectif de « lion » renforcé par le troisième « no » comme forme verbale. Les trois négations insisteraient ainsi sur le fait que le lion n'est pas ici, mais, comme l'affirme la dernière partie du segment, il est là-bas. Les signes de ponctuation rendraient une telle lecture évidente : no ! No lion here ! No ! Lion is there ! Cette possibilité de lecture est accentuée par le verbe choisi pour reporter l'énonciation : « cried Rose » suggère que le personnage est emporté par une forte charge émotionnelle, ce qui expliquerait la répétition et l'insistance mises en oeuvre pour convaincre son interlocuteur. Or, malgré l'apparent désaccord, l'inconnu et Rose semblent dire la même chose. Le « neither nor » de Rose est l'équivalent de « either or » de l'inconnu dans la mesure où les deux négations s'annulent entre elles. On note également la mise en tension de ces différentes formes de négation et de la répétition du verbe « to be » au mode affirmatif « is » qui, malgré la forte présence des formes négatives, véhicule l'idée de l'existence du lion.

Le désir de s'approprier Willie au point d'être comme Willie passe par une appropriation d'un double fictif, qui, à une lettre près, correspond à Willie. Rose reconnaît l'échec de cette tentative d'appropriation, Willie finit par reconnaître que le lion n'était qu'un double, et la voix narrative révèle enfin au lecteur que le lion n'a même pas existé : « So that was all there was about Billie the lion and he was never there any more anywhere neither here nor there neither there nor here, Billie the lion never was anywhere. The end of Billie the lion » (*WR*, 555). Toutefois, Billie peut être considéré comme un intermédiaire entre Rose et Willie qui renforce la dynamique circulaire des processus de réflexion : Willie en tant qu'image, est reflété par Rose, et Rose est reflétée

²⁶¹ O.E.D, <http://www.oed.com.ezproxy.univ-paris3.fr/view/Entry/236807?rskey=ehDtaF&result=6#eid>.

par Willie. Le risque est pourtant d'être piégé dans cette circularité, au point de se confondre soi-même avec l'autre. C'est le cas de Willie qui a choisi d'avoir comme double un lion ressemblant au chien de Rose, ou encore de Rose, qui suite à l'aventure avec le lion s'est mise à se parler comme si elle parlait à Willie : « (...) *dear Willie, sweet Willie, take back oh take back your lion to you, because, and she began to whisper to herself as if she herself was Willie (...)* ».

Dans *Ida, A Novel*, *Dr. Faustus Lights the Light*, et *The World is Round* l'interaction des figures de l'Un, du double, et du double au multiple entraîne un rythme oscillatoire dont la dynamique se laisse saisir par le jeu de l'absence et de la présence. Dans une perspective psychanalytique, ce jeu s'est révélé être un mécanisme qui permet de rendre présent, à travers la puissance du langage, une personne ou une chose absente. En effet, nous rappelons que le jeu de la bobine observé par Freud se fonde sur le jeu de paroles Fort/Da, c'est-à-dire du binôme here/there. Ces trois textes de Stein se construisent autour des possibilités qu'offrent ce jeu, aussi bien sur le plan narratif que rythmique (diagrammatique). Ainsi, comme l'étude de *The World is Round* l'a mis en évidence, l'espace textuel témoigne de la superposition des deux plans dans la mesure où l'espace s'ouvre à une dimension scénique où les personnages tantôt se cachent, tantôt se montrent, ou encore se montrent en train de se cacher derrière des doubles et des masques, une intrigue qui se raconte par l'élaboration d'une dynamique oscillatoire.

Toutefois, il ne s'agit pas d'une scène théâtrale, mais plutôt d'une scène de performance dans laquelle les personnages se cherchent et se défient à travers des paroles, et c'est par ce déplacement de l'action que la langue se charge elle-même d'une dimension de performativité. Dans ces conditions, la problématique de l'identité devient

une question envisagée en termes de présence et d'absence, plus précisément, non pas « qui suis-je », mais comme Rose le formule « où suis-je » (« where am I a little girl /where is my name Rose »). Être soi-même nécessite donc d'en passer par un processus de reconnaissance et d'identification : se reconnaître en tant que tel et s'identifier à soi devient la condition d'une présence par laquelle l'individu existe pour lui-même et pour son entourage. Dans les trois textes, « Here I am » (« I am here ») devient une affirmation à fonction performative, c'est-à-dire qu'elle accomplit l'action de postuler l'existence d'un individu dans un cadre spatio-temporel. Ainsi, l'identité devient synonyme d'une action langagière, d'une action de reterritorialisation de l'espace par les mots. C'est en effet, par ces paroles que la présence d'un personnage va s'affirmer, ou plutôt c'est à travers ces paroles qu'un personnage en quête d'une identité non conditionnée par autrui sera en mesure de s'affirmer.

« Here » et « there » s'articulent comme les paramètres à travers lesquelles la dynamique performative se joue. Dans *The World is Round* « there » est synonyme de cet espace personnel, un territoire à soi (ou une chambre à soi comme Virginia Woolf le formulait) où enfin il est possible de se reconnaître et de s'affirmer pleinement comme présence. Il correspond ainsi à un contexte spatial dont dépend la force performative de l'énoncé « Here I am » ; c'est-à-dire que c'est seulement dans cet espace que l'action de l'autoaffirmation, ou l'identité comme action peut avoir lieu.

Marguerite Ida et Helena Annabel dans *Doctor Faustus* est également un personnage dont l'identité se construit à partir du désir de s'affirmer. La première fois qu'elle prend la parole, elle déclare : « I am I and my name is Marguerite Ida and Helena Annabel », ainsi que « [...] I am here I am not there and I am Marguerite Ida and Helena

Annabel [...] (*DF*, 584). C'est également le cas de l'homme venu de la mer, qui, comme nous l'avons suggéré, pourrait être perçu comme le double de Doctor Faustus, un double incarnant un idéal de soi et qui serait en mesure de s'assumer en tant que présence et en tant qu'unité, tout en acceptant, voire se réclamant de la multiplicité : « Pretty pretty pretty dear here I am and you are here and yet and yet it would be better yet if you had more names and not only four in one let it begun [...] (*DF*, 603) » ; « but I am the only one who can know anything about any one, am I one dear dear am I one, who hears me, knows me I am here and here I am, yes here I am » (*DF*, 603). Cet idéal, que l'homme venu représenterait, fait écho à la présence absolue que la figure de Dieu incarne dans la Bible. Les derniers vers cités ci-dessus font écho aux paroles bibliques : « My sheepe heare my voyce, and I know them, and they follow me ». ²⁶² Dans cette perspective, l'homme venu de la mer triomphe, il remporte la victoire sur Méphisto, le diable, et sur Doctor Faustus incapable de se libérer du pouvoir du diable et qui à la fin du texte plonge dans le noir. L'utilisation du verbe « to sink » pourrait être interprétée comme un moyen de renforcer l'opposition binaire entre Faustus et l'homme venu de la mer, l'un apparaissant dans un mouvement d'ascension, l'autre disparaissant en coulant.

Le désir de se cacher derrière une jumelle, un double idéal, Winnie, rapproche Ida de Doctor Faustus. Toutefois, l'écart entre ces deux personnages est significatif, car Faustus n'assume pas son double, l'homme venu de la mer. Il n'a d'ailleurs ni contact, ni interaction entre ces deux personnages, ce qui accentue davantage leur superposition. Le double prendra la place de Faustus, alors que dans *Ida, A Novel*, le récit se focalise sur la construction identitaire d'Ida, plus précisément sur la construction de sa présence. En

²⁶² The King James Bible, John 10:27.

effet, Ida semble vouloir échapper à la stabilité, mais aussi à la responsabilité : « Oh dear oh dear Love (that was her dog), if I had a twin well nobody would know which one I was and which one she was and so if anything happened nobody could tell anything and lots of things are going to happen and oh Love I feel it yes I know I have a twin (*Ida*, 615) ». C'est la voix narrative qui la prend en charge et incarne ainsi une autorité qui, à la manière d'une institution, déclare et redéclare à plusieurs reprises qu'Ida *est* présente – « Ida was there » –, jusqu'à ce qu'elle se saisisse du présent de la narration et ainsi, se saisisse de sa présence en tant que personnage : « She dresses in another hat and she dresses in another dress and Andrew is in, and they go in and that is where they are. They are there. Thank them. /Yes ». Ce mot final fonctionne comme l'affirmation performative à la fois de la présence des personnages en tant que tels et l'existence d'un espace qui leur est propre, un espace « intérieur » identifié comme l'espace de la fiction où tout est possible, notamment être soi-même en étant plusieurs, être l'Un par le masque du multiple.

Dans *The World is Round* on retrouve la même voix autoritaire et performative en tant que voix narrative, et dans *Doctor Faustus*, sous la forme chorale. Cependant, dans ces deux textes, cette voix accompagne et parfois augmente la confusion, les personnages étant plus indépendants et davantage chargés du pouvoir de la parole. Qu'elle soit intégrée dans le discours des personnages, du chœur ou celui de la voix narrative, la paire « here and there » devient le moteur de la dynamique identitaire diagrammatique ; les mouvements oscillatoires qui traduisent la crise identitaire et participent à la mise en mouvement du corps textuel performatif. C'est par la mise en avant de cette dynamique de l'absence et de la présence que le texte peut prétendre à une dimension performative.

3.4. SIGNER AVEC SON CORPS

Dans son essai, Peggy Phelan, postule que la performance ne peut exister que dans le moment présent, un présent qu'elle qualifie comme étant « chargé de manière maniaque », et ainsi, cette existence ne peut advenir que par sa disparition :

Performance's only life is in the present.
Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.²⁶³
Performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious.²⁶⁴

Apparition et disparition, présence et absence sont les deux pôles entre lesquels oscillent les personnages de Stein dans ces textes. De ce point de vue, leur action correspond plutôt à une action performative qui, au-delà de la narration des événements, se veut le récit de la construction de leur présence en tant qu'affirmation de leur identité. Marguerite Ida et Helena Annabel, Ida et Rose sont les personnages qui graduellement et de manière « maniaque » créent, par la voix performative, leur espace et leur temporalité, et ainsi se créent comme présences en mouvement, remplissant le cadre spatio-temporel : Ida par le mouvement d'errance d'une ville à l'autre, mais aussi celui d'entrer et sortir, Marguerite Ida et Helena Annabel par l'oscillation entre présence et absence, et Rose par le mouvement vertical d'escalade par lequel elle vise à échapper à la circularité, mais aussi à suspendre l'oscillation entre le « here » et « there », entre présence et absence.

Si l'on suit la définition de Peggy Phelan, le cadre spatio-temporel devient ainsi un « présent chargé de manière maniaque ». Phelan associe la notion de « manie » à celle de la temporalité de la performance en se focalisant sur l'obsession que de nombreuses performances des années 80 et 90 manifestent par rapport au corps féminin. Les oeuvres

²⁶³ Peggy Phelan, *Unmarked, The Politics of Performance*, Routledge, London, New York, 1993, p. 146.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

des artistes Cindy Sherman, Angelika Festa, Lorna Simpson questionnent le corps dans ses rapports à l'espace – Angelika Festa choisit par exemple d'accrocher son corps enveloppé dans des draps blancs et de le figer dans une suspension qui postule à plusieurs niveaux le caractère entre-deux du corps féminin, entre la terre et le ciel, entre la mort et la naissance – d'une manière qui suggère, comme Peggy Phelan le souligne, que la présence du corps ne fait que révéler l'absence de l'Être dont la promesse est néanmoins portée par le corps. Il est possible de considérer cette promesse dans la perspective de la question de l'identité. Ainsi, l'Être serait ce par quoi l'identité se manifesterait en tant que vérité ultime qui serait toujours identifiable en tant que telle, c'est-à-dire identique à soi-même. La promesse d'un tel Être portée par le corps est à première vue paradoxale puisque c'est justement le corps qui est avant tout porteur des changements. La suspension du corps actualise chaque fois cette promesse à la manière de la performativité linguistique, c'est-à-dire qu'elle n'est promesse que si l'on accepte d'accorder aux conditions de communication le statut de contexte dont dépend l'action postulée.

Dans le jeu oscillatoire steinien entre le « here » et « there », particulièrement dans *The World is Round*, le pôle « there » porte la même promesse pour Rose : cet Être identique à soi, toujours le Même, serait cet ailleurs auquel Rose aspire, qu'elle souhaite atteindre pour pouvoir s'y déployer, acquérir un *territoire* dans lequel elle pourrait toujours s'affirmer en tant que Rose, plus précisément, à travers lequel elle pourrait se proclamer identique à elle-même, en se reconnaissant dans cet acte d'appropriation. Or, ses nombreuses tentatives semblent postuler qu'il est impossible de concevoir l'Un, le Même sans le masque d'un double ou du multiple. Dans cette perspective, le moment clé

du récit *The World is Round* est le geste de l'inscription que Rose effectue pour « faire quelque chose » (« she had to do something », *WR*, 566).

D'ailleurs, le chapitre s'intitule « Rose does something » et raconte comment, pendant l'escalade de la montagne, Rose décide de s'arrêter pour graver son prénom sur un arbre. Le récit insiste sur les difficultés que Rose rencontre pour accomplir cette tâche, notamment pour trouver un outil convenable : « Well first she did one and then the pen-knife seemed not to cut so well so she thought she would find a shell or a stone and if she rubbed her knife hard on it until it shone it would cut again just as it did before the knife began to groan. So she had to climb up and down on the chair and she had to find a stone and she had to go on and on [...] » (*WR*, 567). En effet, la tâche s'avère ardue, car non seulement son prénom est composé de lettres rondes, mais elle souhaite inscrire son prénom plusieurs fois pour tracer un cercle : « [...] she saw a lovely tree and she thought yes it is round but all around I am going to cut *Rose is a Rose is a Rose* » (*WR*, 566). Rose a découvert récemment la forme de cercle du « o » au sein de son prénom (« there was only Rose, Rose Rose, Rose and all of a sudden Rose knew that in Rose there was an o and an o is round, oh dear not a sound », *WR*, 564) et, en même temps, elle a également fait l'expérience de la solitude. Elle semble accomplir son acte en réaction à ses découvertes : acte par lequel elle se libère du sentiment oppressant de n'être que Rose (only Rose) pour s'ouvrir au plaisir d'être une Rose, et encore une et encore une.

Dès le début, le projet est néanmoins conçu de manière à assurer la quête d'une unité, d'une forme, qui à la fois, serait stable et en mouvement. Les prénoms inscrits en cercle et liés par le verbe être réactualisent chaque fois l'acte d'autoaffirmation tout en accomplissant un acte de dépersonnalisation du nom propre qui, accompagné par l'article

indéfini, devient un nom et perd son caractère de détermination. Or, c'est dans l'accomplissement de cet acte que Rose semble se retrouver tout en s'oubliant, c'est-à-dire en s'abandonnant au plaisir de l'inscription : « And Rose forgot the dawn forgot the rosy dawn forgot the sun forgot sha was only one and all alone there she had to carve and carve with care the corners of the Os and Rs and Ss and Es in a Rose is a Rose is a Rose is a Rose » (WR, 567). La voix narrative décrit minutieusement les moments de cet acte de gravure par lequel Rose fait correspondre à sa conception d'elle-même une image qui place les mots dans un nouvel ordre, dans une linéarité courbée, pliée où le début rejoint la fin pour s'y dissoudre et reprendre vie sans cesse. Le cercle présuppose, en effet, une ligne qui, une fois tracée, perd les traces de sa gravure, plus précisément le point de départ et le point d'arrivée de la ligne. Il s'agit ainsi d'une ligne semblable à celle du rhizome que Deleuze et Guattari opposent à la ligne molaire, la ligne des oppositions binaires et des structures hiérarchiques²⁶⁵. Curieusement, dans la perspective de ces auteurs, la ligne circulaire appartient à cette dernière catégorie, même si elle peut devenir la ligne tourbillonnaire par laquelle la langue est en mesure de quitter le *territoire*, c'est-à-dire de se *déterritorialiser*. Ici, c'est l'article indéfini qui va assurer les points de fuite par lesquels le nom propre devient un nom commun, et l'Un devient multiple. L'article défini ouvre le cercle fermé, ou du moins, le menace de s'ouvrir à la manière d'une force agissante contre la force centrifuge qui ramène tout le mouvement, tout le rythme vers un seul centre.

La ligne de Rose ne peut jamais être séparée d'un contenu en train de devenir matière d'expression grâce à cette ligne circulaire qui place le nom propre dans une répétition infinie, le dénude et le dépossède tout en l'ouvrant à de nouvelles possibilités

²⁶⁵ *Mille plateaux*, p. 631.

de sens. L'image qui se grave ainsi est porteuse de la pensée engagée sur l'identité à la fois comme une signature et la transgression de cette signature. Il s'agit d'une signature qui « n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un domaine »²⁶⁶, une notion que Deleuze et Guattari exploitent dans le cadre de l'élaboration du concept de la ritournelle. « On met sa signature sur un objet comme on plante son drapeau sur une terre », précisent Deleuze et Guattari en associant ainsi domaine et territoire. L'acte de Rose est un tel acte de *territorialisation* qui répond à une nécessité de s'exprimer (« she had to do something », indiquait la voix narrative). Faire appel au concept de la ritournelle pour saisir les aspects de cet acte nous permettra de prolonger la perspective diagrammatique et de repenser le rythme dans le rapport au corps, aux mots et à la répétition, et reconsidérer la fameuse phrase steinienne « A Rose is a Rose is A Rose is A Rose » en tant que diagramme mis à nu.

²⁶⁶ *Ibid.*

3.5. LE NOM COMME VERBE

À travers le travail de répétition qu'elle implique, la fameuse phrase steinienne « Rose is a Rose is a Rose is a Rose » accomplit une action de ritournelle. Cette répétition est avant tout la répétition du nom « Rose » qui, accompagnée par l'article indéfini « a », se comporte comme un nom commun de manière à remettre en question la fonction première du nom, la fonction de nommer. Dans ces conditions, est-il encore possible de désigner une personne par son prénom, un objet par son nom ? Il est envisageable qu'une fois engagée dans une répétition au point de devenir ritournelle, le nom devienne un opérateur de cette action et redéfinisse ainsi sa fonction de nommer. L'action poétique que préconise la ritournelle pourrait correspondre à l'aspiration de Gertrude Stein qui, préoccupée par le rapport du nom à la poésie, s'interroge sur les nouvelles possibilités de nommer les choses : « Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming them ? » (*PG*, 330).

C'est à l'occasion de la même conférence prononcée lors de la tournée américaine de 1934, que Stein définit la poésie comme l'art intrinsèquement lié au nom, par opposition à la prose qui ne l'est pas. Nommer les choses n'est pas réservé à la poésie²⁶⁷, mais les nommer avec passion devient la condition même de la poésie :

And then, something happened and I began to discover the names of things, that is not discover the names but discover the things the things to see the things to look at and in so doing I had of course to name them not to give them new names but to see that I could find out how to know that they were there by their names or by replacing their names. And how was I to do so. They had their names and naturally I called them by the names they had and in doing so having begun looking at them I called by their names with passion and that made poetry [...].

²⁶⁷ On peut lire dans *An Acquaintance With Description* : « Naming everything every day, this is the way. Naming everything every day. Naming everything every day. » (*AD*, 532).

Nommer est l'acte qui permet d'établir un lien avec ce que l'on voit, ou encore avec ce que l'on ressent. Stein précise : « when I speak of naming anything, I include emotions as well as things » (*PG*, 328). Nommer serait donc cette opération par laquelle on établit une ligne ou plutôt un territoire où le rapport avec la chose peut se développer. La spécificité de ce rapport exige toutefois une réappropriation de l'acte de nommer et une territorialisation du nom de la chose. Stein fournit un exemple de ce processus en citant sa phrase-formule et en déclarant avoir fait de la poésie : « When I said. / A rose is a rose is a rose is a rose. / And then later made that into a ring I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun » (*PG*, 327). Si l'on se fie aux étapes de la production poétique steinienne telles qu'elle les présente ici, nous sommes amenés à reconnaître l'action diagrammatique par laquelle un cercle est tracé et à identifier les deux dimensions de cette action : le geste et la voix.

Caresser et dire un nom deviennent les actes qui condensent une multiplicité d'actions que Stein désigne dans le paragraphe précédent, notamment lorsqu'elle affirme : « Poetry is concerned with using with abusing, with losing, with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun. It is doing that always doing that, doing that and doing nothing but that. Poetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing and betraying and caressing nouns » (*PG*, 327). La passion qui doit caractériser l'action poétique est censée se manifester dans tous les rapports au nom. On note en effet que le vocabulaire utilisé, pour énumérer les différents types de rapports potentiels, correspond à celui qu'on évoque pour désigner les multiples facettes d'une relation passionnelle : wanting, deyning, avoiding, adoring, pleasing, betraying.... Caresser est le verbe qui désigne un geste concret, un geste d'amour qui s'inscrit dans le

temps : il implique un contact tactile, une rencontre de la main avec une surface. Dans le cas de l'anneau gravé de Rose, le geste de graver pourrait être interprété comme une façon de caresser le nom, mais d'une manière qui néanmoins oriente le mouvement : la caresse façonne la surface, exerce une force sur elle pour en faire un anneau. Cette force est la répétition, la répétition qui se veut mouvement circulaire, capable d'exprimer le tourbillon passionnel. Selon Stein, une telle répétition serait l'indice même d'une passion, de n'importe quelle passion :

Think what you do when you do do that when you love the name of anything really love its name. Inevitably you express yourself in that way, in the way poetry expresses itself that is in short lines in repeating what you began in order to do it again. Think of how you talk to anything whose name is new to you a lover a baby or a dog or a new land or any part of it. Do you not inevitably repeat what you call out and is that calling out not of necessity in short lines. Think about it and you see what I mean by what you feel (*PG*, 329).

La passion implique avant tout une perception qui a lieu comme l'événement de la découverte de l'objet. Le nom serait cette surface que la perception passionnelle est en mesure de modeler, et pour cela il lui faut de nouveaux outils, une nouvelle façon de nommer qui cependant ne serait pas de l'ordre de l'invention, mais d'un changement dans la fonction des noms. Ce changement correspond à l'action ritournelle qui, dans une perspective diagrammatique, implique à la fois un geste et une voix spécifiques.

Le rapport que la voix établit avec son objet – ici le nom – est désigné par plusieurs verbes : dans l'extrait ci-dessus, il s'agit du verbe « to call out » qui s'inscrit dans la continuité du verbe « to address », les deux accomplissant une action d'adresse directe du nom. Cette adresse directe établit un espace de communication dans lequel le nom ainsi interpellé donnera comme réponse de la poésie, une poésie en mesure de rendre compte de la présence de l'objet nommé, « the thing in itself ». Par là, l'action poétique accomplit une mission performative par laquelle le nom acquiert une réalité –

« the name of a thing might be something in itself it could come to be real enough » (PG, 334), une présence permettant de rendre compte d'un rapport intense établi avec le monde. Par intensité, on entend ici la disponibilité nécessaire à une perception qui serait un événement et permettrait de maintenir la nouveauté de la découverte d'un objet, même si on le connaît, même si l'on connaît son nom depuis toujours. Comme Isabelle Alfandary le souligne, « le langage chez Gertrude Stein ne représente pas, il énonce ; il ne raconte pas une histoire, il dit des noms »²⁶⁸, et il les dit de manière à ce que *dire* soit synonyme de *faire*, dans le sens de la théorie de la performativité austinienne.

Dans cette perspective, la phrase-anneau « A rose is a rose is a rose is a rose » en tant que poème nous introduit dans un mouvement où la répétition perpétuelle en tant qu'acte performatif, par le geste de la « caresse » et la voix de l'interpellation, va rendre le nom de la rose aussi réel qu'il serait presque possible de la toucher. En effet, dire « a rose » est susceptible de correspondre à l'un des actes passionnels énumérés, notamment, perdre, nier, refuser, adorer, abuser, éviter, dans une dynamique qui, en même temps qu'elle trace des cercles concentriques, vibre dans le va-et-vient du jeu de la présence et de l'absence. Contrairement aux critiques qui pensent la répétition steinienne soit en tant qu'insistance « contre le spectre de l'absence » et donc un mode de rendre présent²⁶⁹, soit en tant que « forme d'absence »²⁷⁰, nous soutenons que c'est dans ce jeu que la répétition semble retrouver pleinement sa fonction de ritournelle. Gilles Deleuze et Félix Guattari remarquent d'ailleurs que « les psychanalystes parlent très mal du Fort-Da quand ils

²⁶⁸ Isabelle Alfandary, « La poésie ne va pas sans dire [...] », p. 33.

²⁶⁹ Charles Bernstein soutient que le langage de Stein vise avant tout de présenter, c'est-à-dire de rendre présent, l'une des préoccupations primordiales de Stein étant d'être contemporain. Cette présence des mots, associée à une expérience de plaisir/plénitude (« pleasure/plénitude ») sensuelle (« a kind of eating or drinking or tasting ») est désignée par le concept de « wordness ». Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, London, 1992, p. 143.

²⁷⁰ Joan Retallack, « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein, Stein, Stein, Stein, Stein », *Ibid.*, p. 97.

veulent y trouver une opposition phonologique ou une composante symbolique, pour l'inconscient-langage, alors que c'est une ritournelle »²⁷¹. Dans leur perspective, le Fort-Da est à considérer dans sa dimension sonore, plus précisément comme un chant que l'on « psalmodie »²⁷² pour d'abord se déterritorialiser, se confondre avec l'objet perdu et se lancer dans l'élan vers lui et hors de soi (« là-bas »), et se reterritorialiser à nouveau par le désir pour être ainsi comme chez soi (« ici ») avec l'objet retrouvé pour ensuite relancer le jeu. Deleuze et Guattari insistent sur la dimension sonore de la ritournelle pour la situer aux origines de la naissance du rythme : « Ritournelle d'enfants, de femmes, d'ethnies, de territoires, d'amour et de destruction : naissance du rythme »²⁷³. Or, la ritournelle du Fort-da implique également le geste : (re)jeter et attraper deviennent les actions qui tracent les lignes de déterritorialisation et de reterritorialisation et donnent naissance au rythme.

Le mot « rose » devient donc un personnage que l'écrivain apprivoise, libère de ses usages figés, perd et retrouve, encore et encore, sans qu'il soit possible de fixer ce mot dans un statut ou une fonction, comme l'exigerait une utilisation du langage conditionné par les conventions de la communication. Le langage devient ainsi le domaine que l'on territorialise et qu'on déterritorialise, et par là, il se rend disponible à l'expérience en tant que matière. La dimension de « mot pour mot »²⁷⁴/ « wordness » (Bernstein) d'un tel rapport au langage suggère justement que la représentation et le système de signification qu'elle implique – la nécessité d'un code pour accéder au sens –

²⁷¹ *Mille plateaux*, p. 368.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Il s'agit de ma traduction.

cèdent la place à un régime de « mot-à-mot » qui se déploie à partir de la nécessité de rendre présent.

À la manière des personnages en quête de leur identité – Ida, Marguerite Ida et Helen Annabel, Rose, Doctor Faustus –, la présence recherchée devient une obsession existentielle. Il semblerait qu’afin de prouver l’existence du mot en tant que tel, une répétition tourbillonnaire se met en place, dans un jeu qui frôle l’infini dans la mesure où l’Un comme figure de stabilité et d’unité n’est qu’une illusion : si l’on part à la recherche de la rose avec la rose, en espérant qu’à force de l’appeler ainsi – « to call out » – la rose deviendrait enfin le nom de la rose au lieu de trouver cette rose, on est amené à faire l’expérience rythmique de cette recherche. Le nom en tant que personnage rythmique se révèle dans la plénitude d’une puissance qui pourrait être qualifiée de performative, car d’une part elle vise à assurer une présence et une immédiateté, d’autre part elle accomplit l’action d’extraction par laquelle le mot se soustrait aux exigences syntaxiques et grammaticales. Le mot dénudé serait alors celui qui émerge entre les répétitions, entre l’absence et la présence, le moment où l’Un devient rythme. La phrase « a rose is a rose is a rose is a rose » est donc portée par ce désir de rythme, d’une présence incontestable, aussi puissante qu’elle est en mesure de créer des tourbillons.

L’action « to call out » semble être au coeur de plusieurs textes qui, considérés dans la perspective de la performativité du nom, donnent à voir des versions multiples de l’action ritournelle par le nom, réactualisant ainsi chaque fois la perception des rapports de l’Un au multiple et au double. Ces textes, même s’il s’agit des textes narratifs, notamment « Melanctha », *Ida, A Novel*, *Mrs. Reynolds*, ou *The Autobiography of Alice B. Toklas*, sont susceptibles, comme Isabelle Alfandary le suggère dans son étude, de

correspondre à des textes poétiques selon les critères de la poésie définie par Stein : « un nom pour Stein est un événement en soi ; nommer est un acte dans la plus pure définition du terme, s'il n'est pas le seul acte possible. [...] Stein raconte des histoires et propose des noms, dit des noms et parle d'eux de façon métonymique [...] une narration peut être définie en termes steiniens comme un poème occupé à dire des noms ».²⁷⁵

La particularité de *Mrs. Reynolds* est que les personnages principaux sont en couple et la voix narrative les désigne par Mr. ou Mrs. Reynolds. Ainsi, les effets d'écho se multiplient davantage et le lecteur est souvent piégé par le mirage de ces noms, comme c'est le cas dans le passage suivant, extrait d'une conversation entre Mr. et Mrs. Reynolds concernant l'âge du fameux Angel Harper :

[...] and he is fifty just fifty going on being fifty, and if, and she gave a deep sigh if he only never came to be fifty-one. But he will said Mr. Reynolds and Mrs. Reynolds sighed and said yes he was right, he will. And if he will said Mrs. Reynolds what will we do and Mr. Reynolds said we will do what we always do, and what is that said Mrs. Reynolds, just that said Mr. Reynolds just what we always do, and Mrs. Reynolds sighed and she said yes, and Mr. Reynolds said it is not time to go to bed yet and Mrs. Reynolds sighed again she said no not yet (*Mrs. Reynolds*, 189).

L'alternance des indications du discours reporté « said Mr. Reynolds » / « said Mrs. Reynolds » est productrice d'un rythme d'échange dont la fluidité est renforcée par les échos entre « if » et « fifty » et les rimes plates « sighed /right », « said / that ». Le passage acquiert ainsi une intériorité – un espace d'écho où les mots courent les uns après les autres, se perdent et se retrouvent. Les rimes semblent en effet créer des points où plusieurs lignes rythmiques se rejoignent, notamment celle de Mr. Reynolds et Mrs. Reynolds. La fin du passage marque d'ailleurs un moment où leurs paroles se superposent parfaitement comme si finalement leur rapport était tel qu'il leur permettait de se confondre l'un avec l'autre dans un jeu de dédoublement soutenu par le langage,

²⁷⁵ « La poésie ne va pas sans dire », p. 33-36.

notamment le langage de la narration. Les indications narratives se chargent d'une autre fonction, c'est-à-dire qu'ils continuent à raconter, mais elles racontent la dynamique qui s'installe entre les deux personnages. Ce que dit l'un ou l'autre devient secondaire par rapport à l'acte même de dire. À travers ses nombreuses interventions, la voix narrative insiste à marquer l'action primordiale de dire et renforce ainsi le maintien de la situation de communication qui s'avère être un espace où, au-delà de l'écho, les mots deviennent également des objets. L'échange entre Mr. Reynolds et Mrs. Reynolds est à la fois vocal et gestuel, plus précisément il est conditionné par ces deux dimensions : d'une part, les jeux de rimes exigent la prononciation des mots – ils ne fonctionnent que si le son est évoqué – et d'autre part, la manière dont ils renvoient les mots entre eux, rappelle les gestes du jeu de la bobine. Une fois lancés, les mots reviennent et chaque fois ramènent Mrs. Reynolds vers Mr. Reynolds.

La logique du jeu de la bobine s'applique sur le plan métatextuel et c'est ainsi, à un double niveau, que le texte déploie son action poétique, en produisant un sens métamorphique notamment par la métamorphose de l'espace narratif et des fonctions narratives du langage. Les marques du discours indirect – l'utilisation du verbe « to say » pour reporter ce que les personnages disent – devient un opérateur qui extrait la narration de son cadre conventionnel pour le charger d'une performativité qui relève de l'action poétique. « Said Mrs. Reynolds », « Said Mr. Reynolds » pourront être considérés comme les pôles entre lesquels le rythme se développe. Il ne s'agit pas seulement d'une musicalité attribuée à la composition steinienne, mais plutôt d'une recherche rythmique qui serait en mesure, comme Stein l'indique dans l'épilogue de Mrs. Reynolds,

d'exprimer « l'état d'esprit » (« the state of mind ») de la période de la Seconde Guerre mondiale :

This book is an effort to show the way anybody could feel these years. It is a perfectly ordinary couple living an ordinary life and having ordinary conversations and really not suffering personally from everything that is happening but over them, all over them is the shadow of two men, and then the shadow of one of the two men gets bigger and then blows away and there is no other. There is nothing historical about this book except the state of mind (*Mrs. Reynolds*, 331).

La présence spectrale des deux personnages – Angel Harper et Joseph Lane – associés aux personnages historiques Adolf Hitler et Joseph Staline – est avant tout une présence par leurs noms. Mr. et Mrs. Reynolds ne les connaissent pas personnellement, mais c'est par les rumeurs qu'ils entrent dans leur vie et semblent la parasiter au point de la *territorialiser* complètement : « X y z, made her shiver, and when she heard the name of Angel Harper it made her shiver. Nothing else ever made her shiver. [...] By this time Angel Harper was there again and when they said there they meant everywhere. That is just where he was » (*Mrs. Reynolds*, 75). À partir de la quatrième partie, Mrs. Reynolds est constamment préoccupée par l'âge d'Angel Harper. Ce dernier fait intrusion dans leur intimité, il est présent même à l'occasion de leurs conversations nocturnes :

Christmas said Mr. Reynolds, yes, said Mrs. Reynolds Christmas and then it was time and Mrs. Reynolds and Mr. Reynolds went to bed as was their habit, even then they went to bed as was their habit and so there is no peace on earth when Angel Harper is forty-nine and when Angel Harper it is a fearful thought that and it makes Angel Harper not shiver not cough but quaver, it is a dreadful thought that he does not know how old is Joseph Lane. He is forty-nine and that is fine said Angel Harper, said Angel Harper just said Angel Harper (*Mrs. Reynolds*, 171).

Le passage demeure ambigu dans la mesure où la focalisation narrative est confuse : au début, nous assistons à une scène dans laquelle Mr. Reynolds et Mrs. Reynolds vont se coucher. La voix narrative omnisciente commente la scène d'un point de vue extérieur. On passe de l'extériorité à l'intériorité : « fearful thought » exprime la réaction d'un

personnage par rapport à une réalité extérieure, notamment celle de la guerre – « and so there is no peace on earth when Angel Harper is forty-nine ». Or, ce personnage n'est pas désigné directement : il pourrait être l'un des époux Reynolds, mais aussi Angel Harper qui lui-même a une pensée terrible lorsqu'il constate qu'il ne connaît pas l'âge de Joseph Lane. Les idées s'enchaînent de manière discontinue (« and so there is no peace on earth when Angel Harper is forty-nine and when Angel Harper it is a fearful thought that and it makes Angel Harper not shiver not cough but quaver, it is a dreadful thought that he does not know how old is Joseph Lane »), et le cadre spatio-temporel semble instable : Mr. Reynolds et Mrs. Reynolds sont couchés, les pensées concernant l'âge d'Angel Harper et la paix sur la terre pourront leur être attribuées. La prise de parole d'Angel Harper nous extrait de ce contexte sans aucune indication quant aux circonstances temporelles ou spatiales de cette prise de parole. Il serait possible de considérer que les pensées et les paroles attribuées à Angel Harper seraient le fruit de la projection que Mrs. Reynolds réalise, un processus par lequel elle construit la fiction Angel Harper. C'est ainsi que nous apprenons par exemple qu'Angel Harper aime le chocolat, ou bien qu'il préfère avoir froid plutôt qu'avoir chaud. De plus, dans ce passage précis, la préoccupation d'Angel Harper par rapport à l'âge de Joseph Lane fait écho à celle de Mrs. Reynolds, à la façon dont elle compte les années en sachant que selon la prédiction de Sainte-Odile – dans la version de son mari – Angel Harper va mourir à l'âge de cinquante et un an.

La répétition de la fin de l'extrait « said Angel Harper, said Angel Harper just said Angel Harper » suggère donc qu'Angel Harper acquiert une telle présence dans le monde de Mrs. Reynolds qu'il est maintenant doté des pensées, des peurs, d'une voix. Par sa puissance performative, cette voix confirme une présence, qui cependant, étant de nature

fantomatique comparable à une ombre, exige une constante réaffirmation. Ici, la répétition devient l'action par laquelle cette mission peut être accomplie, plus précisément c'est par la répétition que le nom et le verbe « to say » deviennent des actes par lesquels le personnage peut prétendre à une existence qui dépasse le cadre conventionnel de la narration.

Il serait, en effet, difficile de reconstituer le cadre spatio-temporel, un espace narratif auquel appartiendrait ce personnage. La chambre d'écho qui se crée par la répétition semble justement réduire la distance entre l'espace narratif et l'espace du lecteur. Cette immédiateté caractéristique de la performance vise à constituer un espace, ou plutôt une scène qui soit à la fois accessible en tant qu'extérieur et en tant qu'intérieur, dont le lecteur est à la fois acteur et spectateur, d'où le jeu ambigu avec les sources d'énonciation.

La répétition en boucle n'est que suggérée dans la mesure où Angel Harper est condamné à avoir une fin : « There was an end of Angel Harper but was there a beginning » (84) remarque la voix narrative. Il semble, en effet, impossible de désigner un moment précis que l'on identifierait comme le « début d'Angel Harper », d'autant plus qu'il s'agit d'un nom : « Angel Harper was a name if you knew the name » (*Mrs. Reynolds*, 115). Le nom d'Angel Harper ne peut être porteur de sens que si l'on connaît son nom : c'est seulement à cette condition que l'on est sensible à sa puissance d'action et que l'on est en mesure de l'entendre, et avec ce nom, d'entendre la guerre. Angel Harper devient alors un phénomène qui fait intrusion dans l'intimité des gens, surtout si l'on est prédisposé aux noms – aux récits que portent les noms – comme c'est le cas de

Mr. Reynolds (« Mr. Reynolds preferred to hear any one say anything if they mentioned a name », *Mrs. Reynolds*, (115)).

L'action poétique des noms, rapportée à leur puissance de territorialisation, c'est-à-dire de pouvoir d'expression par le rythme, est reconnaissable dans *Mrs. Reynolds* dans la manière dont le nom d'Angel Harper s'empare des foyers et des conversations entre les gens et devient ainsi le *récit* de ce que Gertrude Stein nommait « state of mind ». Même s'il est possible de reconnaître une linéarité dans une partie de ce récit, celui-ci demeure néanmoins un récit réinventé, car il ne raconte pas des événements, mais vise à exprimer une période historique en fonction de l'état d'esprit qui le déterminait. Suite à l'étude de l'utilisation des noms, nous sommes amenés à considérer que cette fois-ci le nom, en tant qu'opérateur réservé à la poésie, devient un dispositif, qui par sa puissance performative est en mesure d'incarner des actes – des événements –, mais aussi de territorialiser de manière à rendre le familier étranger. Dans ces conditions, cette performance transforme *l'acte de raconter* en un *acte de dire* « Angel Harper just said Angel Harper ».

Si raconter devient une action performative, elle peut prétendre à une immédiateté spécifique de la performance, susceptible de réduire la distance qui s'était installée, selon Walter Benjamin, entre le lecteur et le narrateur. Dans son essai « Le conteur », l'auteur considère que le roman a détourné le récit (le texte raconté) pour l'enfermer dans une situation d'écriture et de lecture qui exige aussi bien la solitude de l'écrivain que celle du lecteur.

Le roman se détache de toutes les autres formes de littérature en prose – les contes, les légendes, et même les nouvelles – par le fait qu'il ne provient pas de la tradition orale ni ne vise à s'y intégrer. Mais il se distingue avant tout de l'acte de raconter. Le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires. Le romancier s'est détaché de son environnement. La salle d'accouchement du roman est l'individu dans sa solitude, l'individu qui n'est plus capable

d'exprimer sur un mode exemplaire ses désirs les plus importants, qui, n'étant pas lui-même un homme de conseil, ne peut donner le moindre conseil²⁷⁶.

Walter Benjamin distingue ici le conteur et le narrateur du roman en établissant deux catégories de prose : d'une part, les contes de fées, les légendes, les nouvelles, et d'autre part, le roman. Les formes appartenant à la première catégorie relèvent, selon Benjamin, d'une oralité à laquelle le roman ne peut pas prétendre dans la mesure où la situation de communication diffère. En effet, le romancier écrit à partir de sa solitude, alors que, le conteur raconte à partir des autres, c'est-à-dire à partir de l'expérience de ceux qui écoutent. Si l'on considère la situation de communication que Gertrude Stein désigne comme le point de départ de son écriture – une situation qui justement prétend à estomper les limites qui séparent celui qui raconte et celui qui écoute –, l'on pourrait situer la voix steinienne entre celle du conteur et celle du romancier. Elle est inévitablement celle d'un romancier dans la mesure où il s'agit des textes imprimés destinés à être lus et selon les critères de Benjamin, la condition du roman est avant tout celle de la page imprimée (« Ce qui sépare le roman du récit (et de l'épique au sens étroit) c'est sa dépendance essentielle à l'égard du livre. La diffusion du roman n'est possible qu'avec l'invention de l'imprimerie²⁷⁷). Toutefois, et ceci malgré l'éventuelle solitude à laquelle l'apparente illisibilité des textes steiniens nous renvoie, la voix steinienne se veut proche du lecteur, d'une proximité qui passe par les mots. Si médiation il y a, elle pourrait être localisable à ce niveau, dans la capacité des mots de donner corps à une voix qui est à la fois présente et absente : d'une présence à laquelle on se heurte et qui nous hante en épuisant la

²⁷⁶ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, « Le conteur », traduit par Cédric Cohen Skalli, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2011, p. 87.

²⁷⁷ « Le conteur », p. 62.

puissance de la répétition, et cependant absente, car elle est mise en danger par la répétition qui épaissit le corps des mots et peu à peu assourdit la voix.

Dans un tel contexte d'écriture, le nom répété devient le diagramme de l'action poétique, d'une circularité qui met en évidence les possibilités du récit *poétisé* ou *traversé* par l'action de ritournelle que la répétition permet. C'est d'ailleurs ce que l'un des chapitres du « manuel » d'écriture de Stein soutient littéralement. « Regular Regularly In Narrative » s'organise autour du nom commun « narrative » qu'il exploite à travers de nombreuses expérimentations langagières, résultant chaque fois d'associations inattendues, de sens « métamorphiques ». « Narrative » se charge de la puissance narrative qu'un récit contient, toutefois, sous un mode performatif, car, « Regular Regularly In Narrative » ne contient pas de récits proprement dits. À l'intérieur du récit, comme la deuxième partie du titre le suggère, le texte procède plutôt à l'autopsie du récit qu'il est en train de « mettre à mort ». C'est ainsi qu'on retrouve des passages qui semblent imiter les modes narratifs linéaires et dépendants des schémas de cause et d'effet. Or, par l'accumulation des outils narratifs tels que la formule « what happened to » censée susciter l'intérêt du lecteur pour ce qui va suivre, l'imitation devient caricature. L'extrait suivant débute par une phrase susceptible d'introduire le récit d'une chaîne d'événements qui cependant devient rapidement impossible à suivre à cause d'une utilisation excessive des adjectifs désignant des nationalités différentes :

What happened to Mabel Haynes American four Austrian children. Four Austrian children are children of Mabel Haynes American Mabel Haynes American's four Austrian children. The eldest of Mabel Haynes American's four Austrian children would if she were obliging marry an American and so reduce Mabel Haynes American's four Austrian children to three Austrian children. Mabel Haynes American's three Austrian children two Austrian children were born Italian children Mabel Haynes American's three Austrian children being born two Italian children Mabel Haynes American's one Austrian child four Austrian three Austrian children one Austrian child Mabel Haynes American's one Austrian child two Austrian children if Mabel Haynes American's eldest Austrian child four Austrian

children did not marry an American two Austrian children born Italian three Austrian one Austrian child four Austrian children (*HTW*, 222).

Dans ce labyrinthe de constructions nominales, le lecteur risque de se perdre. Néanmoins, dans cette confusion vertigineuse le nom de Mabel Haynes, à force d'être répété, devient un point de repère. En tant que noyau des constructions nominales qui se succèdent, ce point de repère rappelle le récit, l'actualise comme potentialité, même si ce potentiel ne sera jamais exploité en tant que tel : il demeure virtuel au sein du poème qui, selon la théorie steinienne, naît avec la répétition du nom, cet acte par lequel le nom est caressé.

How to Write est le texte qui poétise – par l'action de ritournelle – ainsi le vocabulaire de la grammaire et de l'écriture en tant que métalangages. La poésie et le récit s'y rencontrent comme les éléments du jeu de l'absence et de la présence : l'un cache l'autre en même temps qu'il le révèle en tant que potentiel, plus précisément, en tant que puissance du mot. C'est également ce que suggèrent les lignes suivantes :

A narrative means telling about Jefferson Williamson and Henderson. This is the substance of a narrative (*HTW*, 223).

A narrative makes arranging for the situation which is desirable as easily difficult and arranged for.

A narrative of Harold Acton

A narrative of Elliott Paul

A narrative of William Cook

A narrative of George Lynes

A narrative of Harry Brackett

A narrative of Eugene McGowan

A narrative of Edgar Taine.

In the in the in a narrative of Harold Acton there is no that is no separation. There is no in no declaration. Conversation and circumstances and there about to may leave it as they can left it out and out. Out in it (*HTW*, 232).

La voix narrative annonce des récits possibles que les noms propres évoquent. Raconter consisterait donc à faire émerger le récit qui peut se construire autour du nom et à partir du nom. L'énumération souligne le caractère infini des récits possibles qui s'offrent aussi bien au narrateur qu'au lecteur et en même temps elle procède à un arrangement sonore,

l'arrangement étant, selon la définition précédemment donnée, la fonction du récit. Dans l'extrait, l'énumération réalise une application dérisoire de la règle dans la mesure où elle invite à reconsidérer les mots « arrangement » et « situation » : en effet, à première vue ces termes évoquent un contexte narratif où « arrangement » et « situation » désignent des moments du développement de l'intrigue. Or, l'énumération en tant qu'arrangement produit une situation sonore. Dans ces conditions, « narrative » remplit sa fonction d'arrangement au premier degré, en tant qu'il est mot répété qui ne renvoie qu'à lui-même.

Par la suite, lorsque la voix narrative reprend la première promesse de récit – « a narrative of Harold Acton » - elle produit un arrangement de mots inattendu qu'elle conclut en affirmant « out in it ». Cette construction paradoxale suggère que les ingrédients steiniens du récit évoqués ici – la conversation, les circonstances, la déclaration ou la séparation – occupent une place à la fois extérieure et intérieure par rapport au récit. Cet entre-deux pourrait être lu comme la formule d'un mode d'écriture qui à la fois produit du récit avec des éléments de récit, mais qui demeurent extra-diégétiques, en marge d'un diegesis en devenir, toujours reporté, dans l'attente d'un devenir-événement du nom.

3.6. LE DÉSIr COMME ACTION

Le devenir-événement est au coeur du texte *Lifting Belly*, la différence étant qu'il ne s'agit pas d'un nom, mais d'une construction nominale composée d'un nom verbal et d'un nom (même si l'une des voix du texte affirme que « lifting belly » est un nom : « Lifting belly is alright. / Is it a name. / Yes it's a name » (*LB*, 413). Écrit entre 1915 et 1917, ce texte nous invite à faire une expérience de voyeurisme par un accès confidentiel dans l'intimité d'un couple. Construit sur le mode du dialogue, *Lifting belly* met en scène des voix et des corps : le « je » et le « tu » s'y entrelacent, se superposent, se taquinent ou se font plaisir. Le mot d'ordre – et mot de passe pour le lecteur – est donc « lifting belly » : « Lifting belly is a language. It says island. Island a strata » (*LB*, 422) précise l'une des voix qui se réclame d'ailleurs de ce mot d'ordre – « Lifting belly means me » – et suggère ainsi qu'il s'agit d'un langage subjectif, codé.

L'intimité codée est double dans la mesure où d'une part elle est inscrite dans l'espace de la vie privée, la vie quotidienne d'un couple, et d'autre part, elle produit un espace intime à l'intérieur de la langue, une « île » (island) qui est à la fois une « strate » (strata), une couche de la langue à laquelle on accède grâce à l'action accomplie par la formule « lifting belly ». Qu'elle soit magique ou non, cette formule se charge de la puissance de la métamorphose, car elle produit du sens métamorphosé, à la manière de la ritournelle telle que Christophe Fiat la pense à partir du concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ce sens fut, à plusieurs reprises, approché avec une lecture féministe²⁷⁸ et identifié comme la transgression de l'ordre patriarcal de la langue et le théâtre de la performance du genre.

²⁷⁸ cf. à ce propos Penelope J. Engelbrecht, « Lifting Belly is a Language : The Postmodern Lesbian Subject », *Feminist Studies*, Vol. 16, n°1, 1990.

Dans notre analyse, nous nous focaliserons sur la manière dont le texte devient une scène où des voix et des corps émergent dans une immédiateté performative et à travers la performativité nominale.

« Lifting belly and action and voices and care to be taken » (*LB*, 424) peut-on lire au début du texte. Composé de trois parties, le texte est soumis à l'action fertilisante de la construction nominale « lifting belly ». Il s'agit d'une action qui, marquée par le champ sémantique de « belly » évoquant la grossesse, la conception et le développement de vie fœtale, établit des réseaux et les charge de vitalité. Dans ce contexte, vitalité deviendra synonyme de rencontre – rencontre de mots et rencontre de corps. En effet, comme Harriet Scott Chessman le souligne, acte d'écriture et acte sexuel se superposent comme les deux faces d'une réalité quotidienne : « A continuum emerges between bodily intimacy and the « composing » of this work. The composition takes on a bodily and erotic dimension as the literal touching of belly to belly enters into writing »²⁷⁹. Le mode dialogique de création à l'œuvre dans ce texte²⁸⁰ soumet la rencontre des mots à la rencontre des deux corps. Cependant entre le « I » et le « you », les mots ouvrent un espace où, à travers les voix, naît le nouveau corps, à la fois celui du texte et celui qui se veut la fusion de « I » et « you », le « we ».

La création et le maintien de ce rapport ambigu entre l'intimité corporelle et l'écriture sont la fonction principale de la formule « lifting belly ». Dans un premier temps, l'action que le nom verbal indique – to lift (lever) – a pour objet une partie du corps. Selon l'un des traducteurs français de *Lifting Belly*, cette association inattendue de

²⁷⁹ Harriet Scott Chessman, *The Public is Invited to Dance*, p. 104.

²⁸⁰ *Ibid.*, « dialogic mode of speech and creation ».

mots permet à Stein de mettre en place un régime de déclinaison et d'expérimentation de la langue à travers le corps :

Au fur et à mesure de ma prise de conscience de la dynamique qui porte celui-ci, dans le pas-à-pas et à tâtons de mon travail de transposition de son volume en langue française du commencement de notre XX^e siècle, s'est dégagé, tout d'abord, ce que Stein y entendait et que Stein y entendait (« entendait », dans le sens de « désirait » comme dans celui de « percevait par l'ouïe », ou ce qu'elle proposait à notre oreille). [...] entendre : « lifting belly », ventre qui se lève et matrice soulevante, « lift in belly », soulèvement intime, ascenseur utérin, « lift in belle, li- », soulèvement dans la belle et sur le point de recommencer, avec vue sur le sans cesse, « lift in, belle, -ly », mouvement intérieur et vers le haut, bellement, etc. : en tendre²⁸¹.

L'apparition de la formule n'est pas régulière : répétée à plusieurs reprises ou ponctuellement mise à l'écart, elle traverse le texte à la manière d'une matrice dont les différents points fonctionnent comme des points de convergence qui chaque fois rappellent le texte, le retiennent à la manière d'un cordon pour lui éviter sa dispersion – « Lifting belly connects » (*LB*, 428). Or, c'est à partir de la première apparition de « Lifting belly » que la disposition horizontale du texte cède la place à la verticalité ; à quelques exceptions près, le paragraphe est abandonné et le texte avance ligne à ligne, parole après parole, dans ce mouvement global d'ascension que le verbe « to lift » désigne.

Cette ligne rythmique principale est accompagnée de lignes secondaires qui exploitent les potentiels des mouvements engendrés par « lifting belly ». Ainsi, on constate la présence des mouvements tourbillonnaires qui rejouent le mouvement d'ascension avec une force condensée due à la répétition de la formule :

Kiss my lips. She did.
Kiss my lips again she did.
Kiss my lips over and over and over again she did [...].
I do not mention roses.
Exactly.
Actually.

²⁸¹ Christophe Lamiot Enos, http://jose-corti.fr/titresetrangers/leve_bas_ventre_stein.html

Question and butter.
 I find the butter very good.
 Lifting belly is so kind.
 Lifting belly fattily.
 Doesn't that astonish you.
 You did want me.
 Say it again.
 Strawberry.
 Lifting beside belly.
 Lifting kindly belly.
 Sing to me I say.
 Some are wives not heroes.
 Lifting belly merely.
 Sing to me I say.
 Lifting belly. A reflection.
 Lifting belly adjoins more prizes.
 Fit to be.
 I have fit on a hat.
 Have you.
 What did you say to excuse me. Difficult paper and scattered.
 Lifting belly is so kind.
 What shall you say about that. Lifting belly is so kind.
 What is a veteran.
 A veteran is one who has fought.
 Who is the best.
 The king and the queen and the mistress.
 Nobody has a mistress.
 Lifting belly is so kind.
 Today we decided to forgive Nellie.
 Anybody can describe dresses.
 How do you do what is the news.
 Lifting belly is so kind.
 Lifting belly please me.
 Excited.
 Excited are you (*LB*, 426).

L'extrait marque le début de la deuxième partie du texte intitulé « Lifting belly is so kind » et s'inscrit explicitement dans le contexte d'une intimité corporelle par l'évocation de l'acte de s'embrasser. La répétition du verbe à l'impératif – « kiss my lips » – instaure le mode de gradation qui sera ensuite appliqué selon un rythme plus lent. L'augmentation d'intensité est renforcée d'abord par l'adverbe « again » et ensuite par la répétition de « over ». La reprise en chaque fin de vers de « she did » participe à ce

processus dans la mesure où elle assure la confirmation de cette tension en ascension d'un autre point de vue, rapporté par la voix réclamant les baisers.

Ce rapport est adressé au lecteur et vise à établir une complicité intime avec celui-ci. C'est ainsi qu'on attribue un point de vue au lecteur qu'il est invité à garder lorsque le texte nous livre en direct le dialogue des amants, à moins de se confondre avec le « I » ou le « you ». Harriet Scott Chessman évoque ce risque lorsqu'elle affirme que le lecteur est invité à participer : « Stein's dialogues invite our participation as sharers (fellow Caesars) » in the act of « lifting belly », the composing of the poem so intricately entwined with the conversation of lovers, for we too may become the « I » or the « you » »²⁸². En effet, lorsque par exemple l'adresse directe « you » est utilisée, le vers suivant, lu par le lecteur est également prononcé (en silence ou à haute voix) par le lecteur. L'utilisation du mode impératif favorise également les processus d'identification et l'appropriation des voix par le lecteur, d'autant plus que les sources des voix demeurent inconnues. Savoir qui est « I » et qui est « you », de même que le « we », n'est peut-être pas une connaissance nécessaire, tant que « lifting belly » ne cesse de revenir, et ainsi d'assurer, malgré la dispersion, la continuité : « Lifting belly permanently » (*LB*, 432). L'extrait ci-dessus témoigne de ce fonctionnement : le contexte intime du début s'élargit, les sujets de conversation se multiplient et se succèdent à un rythme rapide. En effet, on passe des baisers au beurre, du beurre au chapeau et ainsi de suite. Dans ces digressions, « lifting belly » assure le retour du même, ce point de convergence qui retient les digressions, et chaque fois nous ramène à ce point de départ, l'acte d'amour et l'acte d'écriture, l'un sur l'autre ou l'un par l'autre, ou plutôt l'un se confondant avec l'autre comme peuvent se confondre le « I » et le « you » pour devenir « we ». « Lifting

²⁸² *The Public Is Invited to Dance*, p. 107.

belly » serait donc ce moment de fusion, de connexion, une condensation de voix et de rythmes en un seul grand corps.

Dans la continuité de la perspective de Harriet Scott Chessman selon laquelle le poème serait cet espace intérieur et intime, le « belly », source des multiples voix²⁸³, nous considérons ce corps comme à la fois le corps érotique traversé par le désir et la satisfaction du désir, et le corps du texte en train de s'écrire sous le rythme des processus investis par le désir. « Lifting belly » devient le nom de ces processus : elle fertilise la langue et y fait émerger des rythmes vertigineux, des *corps rythmiques* dans la mesure où « le rythme n'est plus un composant de la langue, mais devient le personnage qui danse »²⁸⁴. Christophe Fiat pense la danse en termes de mouvements et de voix : le corps mu par la ritournelle, la langue affectée par la ritournelle dans la perspective du voisinage écriture / danse pour devenir un « cri-souffle »²⁸⁵, le corps de l'individu contaminé par le corps du texte, ouvert aux connexions que le texte rendent possibles. *Lifting Belly* semble, en effet, opérer à travers les affects « qui font que les besoins et les désirs ne sont jamais subis comme manque, mais apparaissent comme des liaisons et ne sont pas des influences, mais des alliances »²⁸⁶. Le corps que ce texte donne à voir est un corps de jouissance qui célèbre le plaisir d'être ensemble, le plaisir corporel, et l'écriture comme plaisir corporel si l'on adhère au devenir corps rythmique du texte. Le passage suivant se donne à lire comme la mise à nu du mouvement de désir que le texte épouse dans son devenir corps-rythmique :

Lifting belly is so strong.

²⁸³ « These unnamed voices, floating in the space of the poem, speak from within the « belly » (the poem) that they are in the process of « lifting » », *The Public Is Invited to Dance*, p. 104.

²⁸⁴ *La ritournelle*, p. 52.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁸⁶ *Ibid.*

Lifting belly together.
Lifting belly oh yes.
Lifting belly.
Oh yes (*LB*, 422).

On retrouve le même schéma qu'au début du troisième chapitre : avec la répétition l'intensité augmente, mais à la différence de l'autre passage en question, ici on atteint le point culminant avec une ligne réduite à l'exclamation « Oh yes ». Et cela recommence. En effet, la jouissance est recherchée – « Lifting belly is so recherché » (*LB*, 430) – et ce mouvement d'intensification (d'ascension) vers la jouissance dicte son rythme au texte. Les points culminants semblent être atteints à plusieurs reprises, et pourtant ils font office d'exercice – « Lifting belly is exercise ». Ils marquent des moments vertigineux d'excitation qui, tout en étant jouissifs, se donnent à lire comme une répétition à l'acte final, c'est-à-dire l'œuvre finie.

Consécutivement à l'étude des carnets de Gertrude Stein qui témoignent de la présence d'une communication intime entre Stein et Toklas par le développement d'un langage intime qui permet de *faire l'amour*, c'est-à-dire de « se toucher » même avec des petites notes laissées en marges, Ulla E. Dydo est convaincue de l'équivalence de la jouissance sexuelle et de la production textuelle :

Again and again she writes notes to Toklas that describe making love to her in intimate detail and indeed *are* lovemaking. Always it is Stein, the husband, who makes love to Toklas, the wife, which culminates in her *having a cow*, or orgasm (the verb *to cow* also appears). Toklas' sexual fulfillment inspires Stein to write, which in turn represents sexual fulfillment for herself. It produces literature or what she at times call *babies*.²⁸⁷

Le terme bien connu de « cow », équivalent de l'orgasme est également omniprésent dans *Lifting Belly* en tant que point culminant jouissif d'un acheminement rythmique :
« Lifting belly. / So high. / And aiming. / Exactly. / And making/ A cow/ Come out »

²⁸⁷ Ulla E Dydo, p. 28.

(*LB*, 457). La production textuelle comme acte d'amour fait écho à la conception steinienne de la poésie : caresser le nom serait le geste d'écriture par lequel on peut faire plaisir et se faire plaisir à travers le corps de la langue (« I do think lifting belly. / Little love lifting », *LB*, 456). L'action de ritournelle de la langue dans la formule « lifting belly » opère la superposition de la main qui écrit et du texte écrit : « lifting belly is me » déclare l'une des voix. D'un autre point de vue, il s'agit d'une équivalence qui s'établit entre la page et le corps du partenaire qu'il est possible, dans ces conditions, de toucher avec les mots.

Come and sing.
Lifting belly.
I sing lifting belly.
I say lifting belly and then I say lifting belly and Caasers. I say lifting belly gently and Caasers gently. I say lifting belly again and Caasers again. I say lifting belly and I say Caasers and I say lifting belly Caasers and cow come out. I say lifting belly and Caasers and cow come out.
Can you read my print.
Lifting belly say can you see the Caasers. I can see what I kiss.
Of course you can.
Lifting belly high.
That is what I adore always more and more.
Come out cow.
Little connections.
Yes oh yes cow come out (*LB*, 435).

Le nom « print » est porteur de l'ambiguïté de la page : la question « can you read my print » peut, en effet, se référer à la fois au mot imprimé comme trace de l'écriture et comme trace laissée sur un corps. Placé à la suite du paragraphe et porté par la répétition vers le point culminant, l'orgasme « cow », la question agit de manière rétrospective, dans la mesure où elle charge le paragraphe de la même ambiguïté. Dans cette perspective, le paragraphe correspond à la trace évoquée, une possibilité soutenue par la présence du verbe « read ». Ce dernier implique l'ambiguïté du destinataire de la question, ainsi que celle des verbes à l'impératif : en effet, le lecteur est inévitablement

interpellé aussi bien par les verbes « come and sing », que par la question et chaque fois le texte lui tend la main pour l'inviter à participer à l'acte de « lifting belly », c'est-à-dire à se faire plaisir soit en tant que le destinataire « you » ou l'énonciateur « I » avec lequel il peut également se confondre. « Lifting belly can please me because it is an occupation I enjoy / Rose is a rose is a rose is a rose / In print on top » précise cet énonciateur. On retrouve ici le terme « print » qui, cette fois-ci, se réfère explicitement à la page imprimée : la formule fétiche de Stein est imprimée en haut de la page. Instruction pour Alice ou rappel adressé au lecteur, ces vers se donnent à lire comme un manifeste : « Rose is a rose is a rose » serait la ritournelle steinienne par excellence, la « marque déposée » de l'écriture steinienne. « Lifting belly » est susceptible d'accomplir la même action.

La voix se revendique de plusieurs visages dans la mesure où il n'y pas d'indice qui faciliterait l'identification des différentes voix à l'œuvre dans le texte : le même pourrait être multiple, ainsi que le multiple pourrait être le même. Ulla E. Dydo considère d'ailleurs que cette confusion des voix est l'un des résultats de la superposition de l'acte d'écriture à l'acte sexuel : « The creative act, linked with the sexual act, allows her voice. Identity literally dissolves in union »²⁸⁸. Quoi qu'il en soit, la voix qui compose, qui cherche à faire plaisir et à se faire plaisir, est omniprésente. Elle peut se manifester en tant que « I », mais aussi en tant que « you », ou même « we » : « Lifting belly naturally celebrates. / We naturally celebrate » (*LB*, 428) ; « Did I say anything about it. I know the title. We know the title » (*LB*, 427). Dans ces conditions, « lifting belly » est finalement un masque derrière lequel des voix se cachent et s'échangent, mais à travers lequel elles

²⁸⁸ Gertrude Stein, *The Language That Rises*, p. 29.

peuvent aussi se superposer, fusionner afin de devenir Un. L'observation de Ulla E. Dydo est particulièrement pertinente à cet égard.

Cependant, dans l'intimité qu'implique *Lifting Belly*, il n'est pas vraiment possible de se cacher ou de se déguiser : « I cannot disguise nice » affirme l'une des voix et elle est rassurée : « Don't you need to » (« I think not. / Lifting belly exactly », *LB*, 439). En effet, ce texte semble plutôt démasquer – si masque il y a, c'est pour être enlevé, ou plutôt lever par l'action de « lifting belly ». En absence de signes qui permettraient de distinguer les voix, les énoncés flottent dans une confusion qui est néanmoins libératrice. Il s'agit de la liberté de l'intimité partagée, un espace où l'on caresse avec les mots, on taquine et on provoque, et chaque fois on rejoue le désir, ou plutôt le mouvement du désir en réinventant le corps de la langue, car pour parler du corps la langue se fait corps et fait sentir avec les mots (« Feel me. / I feel you », *LB*, 441). Sous l'effet de la ritournelle, on dénude le corps de la langue.

L'action de « lifting belly » en tant que diagramme donne à voir le mouvement d'ascension qui correspond au mouvement du désir. Ce rythme vécu par le(s) corps est accueilli par le texte avec une immédiateté directe. La situation d'écriture se confond avec une situation érotique et si la simultanéité des deux est invraisemblable en temps réel, elle est postulée comme telle par l'espace fictif. Ainsi, l'écriture en tant que processus de composition devient aussi palpable qu'un corps. La façon dont ce corps rythmique émerge du corps de la langue suggère que le désir selon Stein est proche de la conception deleuzienne. Dans *Capitalisme et schizophrénie I. L'antioedipe*, Gilles Deleuze et Félix Guattari abordent le désir non pas comme manque, mais comme production de production, c'est-à-dire une machine qui fonctionne par connexions à

d'autres machines en vue de produire, d'enregistrer, de consommer. Selon ces auteurs, le désir doit être pensé dans le contexte d'une production de désir et dans ce contexte « seule la catégorie de *multiplicité*, employée comme substantif et dépassant le multiple non moins que l'Un, dépassant la relation prédicative de l'Un et du multiple, est capable de rendre compte de la production désirante : la production désirante est multiplicité pure, c'est-à-dire affirmation irréductible à l'unité »²⁸⁹. Le mouvement de désir de *Lifting Belly* correspond à une logique de production désirante.

La multiplicité en tant que principe de fonctionnement y est présente à plusieurs niveaux. D'abord en tant que caractéristique de l'énonciation qui mobilise plusieurs voix anonymes. L'interaction de ces voix donne à voir le désir qui « fait couler, coule et coupe »²⁹⁰ et confirme ainsi un fonctionnement du désir que Deleuze et Guattari préconisent : « une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement du flux (le sein et la bouche) »²⁹¹. Composé de vers courts, le texte de *Lifting Belly* donne l'impression d'être un flux de paroles produit par le désir et produisant du désir « over and over and over again » (*LB*, 425). Par le mouvement d'élévation dont le texte se réclame, la production du désir devient un flux sans cesse soumis à un changement d'intensité, une augmentation de l'excitation qui atteint la jouissance à plusieurs reprises. « Lifting belly » est l'opérateur de cette production dans la mesure où sa répétition détermine le rythme de la production : l'augmentation de l'excitation par exemple est mesurable par la cadence.

²⁸⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I, L'antioedipe*, Paris, Ed. Minuit, 1972, p. 54.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

Selon le philosophe Jean Luc Nancy, « le propre de la jouissance est d'être sans cesse renouvelée »²⁹². « Lifting belly » procède à ce renouvellement par justement la répétition de la formule « lifting belly » qui devient ainsi le point de départ et le point d'arrivée (c'est-à-dire le trait d'union par lequel les machines désirantes se connectent), l'origine du désir et la jouissance qu'il vise. Dans cette perspective, désir et jouissance coexistent, comme si la production du désir représentait en soi la jouissance. En effet, ce dont on jouit dans ce texte, c'est de la parole comme organe du corps rythmique. Il s'agit d'une parole qui porte le désir et qui est emportée par la jouissance.

La jouissance est – souligne le philosophe Jean-Luc Nancy – un élan qui, de la même manière que la joie, emporte le sujet hors de soi, vers autre chose²⁹³. *Lifting Belly* célèbre le désir, la présence d'autrui et la langue qui permet de rendre compte de cette présence excitante. Engagée dans cette mission, la langue donne lieu à une expérience de joie. À la fin du texte, la *persona* conclut : « In the midst of writing. / In the midst of writing there is merriment » (*LB*, 458). La construction prépositionnelle « in the midst of » évoque deux temporalités : d'une part elle peut indiquer le présent de la composition et affirmer qu'il y a de la joie au beau milieu du processus d'écriture, d'autre part, elle pourrait être lue comme un manifeste, d'autant plus qu'elle surgit à la fin du texte, à la manière d'une conclusion de l'action poétique de « lifting belly ». Dans cette perspective, la traduction française serait : « au coeur de l'écriture il y a de la joie », ou, si l'on paraphrase, l'on écrit à partir de la joie, avec la joie et pour la joie. Si l'on suit la définition de la joie proposée par Jean-Luc Nancy comme élan vers autre chose, nous serons amenés à considérer « lifting belly » comme l'opérateur qui déclenche cet élan

²⁹² Jean-Luc Nancy, *La jouissance*, Paris, Plon, 2014, p. 29.

²⁹³ « Dans une perspective spinoziste, je dirai qu'elle est du côté de la joie, car celle-ci est un mouvement, un élan et un passage [...] », *La jouissance*, p. 18.

l'interrompt pour le réenclencher par la suite. Le hors de soi vers lequel l'élan est dirigé est à entendre à la fois comme le hors du soi du sujet parlant et un hors du soi du langage. La multiplicité à l'œuvre dans l'élaboration de l'instance d'énonciation pourrait être vue comme le mode de transgression de soi. En effet, il semble difficile d'attribuer le « I » au même sujet : la première personne du singulier devient justement le moyen par lequel la multiplicité se glisse dans le texte et fait éclater les conventions du dialogue au point de permettre parfois la superposition de « I » et de « you » :

Lifting belly. Are you. Lifting.
Oh dear I said I was tender, fierce and tender.
Do it. What a splendid example of carelessness.
It gives me a great deal of pleasure to say yes.
Why do I always smile.
I don't know.
It pleases me.
You are easily pleased.
I am very pleased.
Thank you I am scarcely sunny.
I wish the sun would come out.
Yes.
Do you lift it.
High.
Yes sir I helped to do it.
Did you.
Yes (*LB*, 411).

Même si l'on voulait suivre la conversation selon la logique des conventions du dialogue et considérer les lignes comme l'alternance des voix appartenant à deux personnes, on serait vite confronté à la confusion. On retrouve un effet de dédoublement lorsque le « I » apparaît à la fois comme la voix de la personne qui interroge et la voix de celle qui répond (« Why do I always smile. / I don't know. / It pleases me »). Le deuxième « I », pourrait donc être la marque d'un regard extérieur à soi. Il est également envisageable d'attribuer ce « I » à l'interlocuteur auquel on s'adresse directement en utilisant la deuxième personne du singulier. Toutefois, cette lecture ne peut être soutenue

que jusqu'à l'apparition d'une suite de trois phrases énoncées à la première personne du singulier. Celle-ci nous incite à attribuer la même identité au sujet « I » tout en admettant la présence d'un interlocuteur désigné par « you », mais dont les paroles ne sont pas rapportées (« I am very pleased. / Thank you I am scarcely sunny. / I wish the sun would come out. »). Dans tous les cas, les rapports entre un « I » et un « you » se veulent multiples ; les prénoms masquent les identités, cependant ils offrent des modalités de sortie de soi, d'un « I » qui serait au service de l'Un.

L'utilisation des noms propres renforce d'ailleurs la confusion de la multiplicité dans la mesure où ceux-ci participent à la superposition des lectures possibles. De personnages fantômes [« Who is Mr. Mc Bride. (439) » ; « Blue eyes and windows. / You mean Vera (*LB*, 453) » ; « Jack Johnson Henry. / Henry is his name sir. / Jack Johnson Henry is an especially eloquent curtain » (*LB*, 423), ou encore « Today we decided to forgive Nellie », *LB*, 426)] aux surnoms du partenaire intime [(« Dear Mrs. Vettie », (*LB*, 426), « Call me Helen » (*LB*, 434) « Daisy dear » (*LB*, 456)], en passant par l'évocation de la voiture fétiche, « Aunt Pauline », la Ford (*LB*, 448), les noms propres dans *Lifting Belly* ne désignent pas, mais évoquent d'éventuels mondes vers lesquels ils pointent par leur puissance sonore. Ainsi, on croise Vera, Genevieve, Fredericka, des prénoms qui semblent venir d'ailleurs : leur dimension exotique est accentuée par les associations syntaxiques inattendues (cf. Vera ou Jack Johnson Henry). Il s'agit donc de situations parallèles, ou de récits parallèles, mais aussi d'identités parallèles ou virtuelles, conditionnées par le pouvoir performatif du nom. En effet, il suffit d'appeler quelqu'un et lui donner la possibilité de se reconnaître comme tel pour rendre possible un devenir-autre : « call me Helen » dit l'une des voix et ponctuellement le « I » devient Helen.

Il est possible de lire l'action de ritournelle de « lifting belly » dans la continuité de cette perspective. La multiplicité des voix et des rapports entre les voix est traduite sur le plan des rapports syntaxiques. La formule « lifting belly » se comporte comme une unité syntaxique qui la plupart du temps remplit les fonctions d'un nom. Toutefois, une étude plus approfondie des occurrences de cette construction révèle que de multiples rapports possibles sont exploités et chaque fois, en fonction du contexte syntaxique, on accède à un nouveau visage de « lifting belly ».

Dans la proximité des adverbes, « lifting belly » révèle son potentiel d'action, le verbe « to lift » prédomine dans la construction des rapports, dans cet élan de « hors de soi » : « Lifting belly phlegmatically. [...] Lifting belly separately all day (*LB*, 430), « Lifting belly articulately » (*LB*, 431), « Lifting belly naturally », « Lifting belly casually » (*LB*, 442) ; « Lifting belly patiently » (*LB*, 445). Dans les constructions prédicatives, le verbe est avant tout un nom verbal auquel on attribue des qualités : « Lifting belly is so kind », « Lifting belly is so strong » (*LB*, 422), « Lifting belly is so satisfying » (*LB*, 420) ; « Lifting belly is so strong and willing (*LB*, 417). Ponctuellement, ce processus d'attribution – à la fois dans l'attribution des qualités et des actions – personnifie la formule qui devient ainsi le nom d'un personnage. L'une des voix se demande d'ailleurs : « Did you say, oh lifting belly. / What is my another name » (*LB*, 411). « Lifting belly » serait donc le nom d'une source d'énonciation qui a besoin de s'exprimer : « Lifting belly needs to speak » ; « Lifting belly answers » (*LB*, 442) ; « Can you see me rise. / Lifting belly says she can » (*LB*, 445). Cette voix dispose également d'un corps : « Lifting belly is in bed. / And the bed has been made comfortable. Lifting belly knows this (*LB*, 455-456) ». La série des actions qui lui sont attribuées suggère que

« Lifting belly » est le nom d'un interlocuteur partageant la cadre spatio-temporel intime : « Lifting belly waits splendidly » (*LB*, 454) ; « Lifting belly sings nicely » (*LB*, 455) : « Lifting belly has wishes. / And then we please her » (*LB*, 446). En tant que nom, « lifting belly » multiplie la nature des rapports : aux constructions prédicatives établies par le verbe « to be », se substituent ponctuellement des relations de coexistence assurées par la conjonction « and » : « Lifting belly and emergencies » (*LB*, 446) ; « Lifting belly and action and voices and care to be taken » (*LB*, 424).

Ces multiples rapports représentent des multiples façons d'établir des connexions entre les éléments de la langue. Chaque connexion révèle un nouveau visage de « lifting belly » qu'il soit personnage diégétique ou métalinguistique. En effet, « lifting belly » pourrait également être considéré comme un personnage qui permet d'expérimenter la langue sous le mode du tactile. Dans cette perspective, « lifting belly » serait le corps de la langue avec lequel l'écrivain flirte dans un jeu où le « I » peut devenir le « you », où la langue peut devenir « I », ce corps rythmique qui vit le jeu : « Lifting belly means me » (*LB*, 422).

« Lifting belly » devient synonyme du geste avec lequel la langue est touchée. C'est le geste de la main qui tient un masque pour tantôt cacher le visage et réaffirmer ainsi la présence du masque, tantôt le démasquer, sous le rythme dicté par la voix. Or, le jeu est tel qu'il implique le corps entier, comme si le visage était une surface qui couvrirait tout le corps et avec ce corps on accueillait le corps d'un autre. Les connexions citées ci-dessus suggèrent que chaque fois ce contact remet en question l'identité de « lifting belly » et exige une mise à nu, car c'est justement par ce « strip-tease » que la langue a fini par se débarrasser des masques que lui imposent les conventions sociales. Du haut en

bas et du bas en haut, masquer et démasquer, pointer du doigt les conventions et s'en débarrasser, baptiser la langue et l'appeler par son nom pour la dénuder ainsi serait la fonction du diagramme de ce rythme que l'on appellerait le rythme de la jouissance.

Dans cet élan hors de soi, le sujet se livre à un élan vers autrui dont il épouse le rythme pour se laisser emporter ensemble par le rythme de la jouissance. Il ne s'agit pas pour autant d'une fusion dans laquelle le sujet se perdrait complètement. À première vue, il est possible de considérer le « we » de *Lifting Belly* comme la voix du couple fusionné qui est désormais un corps unique, avec une perception unique, des désirs et des pensées uniques :

We see it.
We are tall.
We are wellbred.
We can say we do like what we have (*LB*, 439).

Lifting belly for wind.
We do not like wind.
We do not mind snow (*LB*, 445).
We have wishes (*LB*, 427).

Lifting belly is so kind
Darling wifie is so good.
Little husband would
Be as good.
If he could.
This was said.
Now we know how to differ (*LB*, 453).

Ce dernier extrait suggère que malgré les effets de fusion absolue, les partenaires mariés peuvent se heurter à des différences, notamment à l'occasion d'événements suscitant des divergences. De plus, même lorsque les partenaires semblent avoir atteint un degré supérieur d'être ensemble, le rythme de la jouissance ne s'arrête pas – la fusion est donc une étape qui n'est pas nécessaire, mais fait émerger un nouveau corps qui à son tour va chercher à se connecter, à faire l'expérience de l'autre. Ainsi, le prénom « you »

devient davantage ambigu, singulier et pluriel à la fois : « Do you like my title. / Do you like my title for you. / Can you agree / We do (*LB*, 427) ».

Ce qui est à l'œuvre n'est donc pas la fusion en soi, mais la constitution des « machines hybrides », des hecçités, qui retiennent le même dans de multiples devenirs, en fonction de la « machine-autre » avec laquelle il se connecte. La manière dont « Lifting belly » établit des rapports syntaxiques et le rythme ainsi produit nous indique les possibilités de penser le même en rapport avec l'autre, l'Un en rapport avec le multiple. La répétition de « lifting belly » selon la cadence du rythme de la jouissance est à la fois le moteur de l'élan de connexion, et la réactualisation du même, c'est-à-dire le retour au même point pour recommencer à saisir ce qui pourrait constituer l'identique dans « lifting belly ». Cette quête correspond à celle que Jean-Luc Nancy attribue à l'art lorsqu'il pense la jouissance esthétique par rapport à la jouissance sexuelle. Il le formule ainsi :

Si l'homme continue à créer et à jouir, c'est parce que le désir ne s'arrête pas lorsqu'il prend une forme particulière. Parce qu'il y a un désir constamment renouvelé, celui de faire surgir des nouvelles formes, c'est-à-dire de rendre sensible une nouvelle sensibilité. Et cette nouvelle sensibilité est désirée et créée non pas parce qu'on manque de quelque chose, ni par compulsion de répétition, mais parce que ce qui est désiré c'est le renouvellement du sens *comme tel*²⁹⁴.

L'expérimentation des multiples façons de connexion témoigne donc de cette recherche de sens, un sens par lequel « lifting belly » pourrait être saisi en tant qu'expérience corporelle et langagière. Or, ce sens échappe à toute tentative de mobilisation et de fixation pour se substituer au principe même de la recherche qu'il

²⁹⁴ *La jouissance*, p. 30.

continue à animer de l'intérieur, car « de la même manière que c'est le langage qui parle et nous fait parler, c'est le désir qui est le sujet de notre désir »²⁹⁵.

Par devenir-ritournelle de la langue, Gertrude Stein fait donc coïncider le rythme et le sens, non pas au détriment du sens, mais afin de faire émerger un *nouveau sens*²⁹⁶. Christophe Fiat permet de penser ce nouveau sens au-delà de la signification, l'impératif du pouvoir²⁹⁷ :

Le sens fait simplement tourner la langue dans des lignes de fuite (lignes rythmiques) qui la propulsent dans tous les dehors possibles (accoustiques, visuels, plastiques, cinématographiques, urbanistiques). Des dehors dont nous pouvons faire, à l'instar d'Ovide dans *Les Métamorphoses*, autant de formes que des corps : « *Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux* ». Il faut ainsi comprendre cette danse des corps non pas seulement à partir d'une rhétorique de l'hybridation, du détournement, du recyclage des formes mais compte tenu des effets que le sens induit dans le parti pris de l'hybridation, du détournement et du recyclage.²⁹⁸

La liste des dehors possibles dressée par Christophe Fiat n'est, bien entendu, pas exhaustive ; les dehors possibles pourraient être envisagés comme les différents langages qui nous entourent et qui contaminent la langue. La danse des corps, l'expression par laquelle Christophe Fiat saisit les processus de connexions de la langue avec les dehors possibles, trouve chez Gertrude Stein un écho littéral : il y a bien des corps qui s'entrelacent, qui s'embrassent et se confondent dans l'entrelacement des mêmes lignes rythmiques. En tous les cas, l'expérience de rencontre avec le dehors en tant que corps ou en tant que langage, est une expérience de l'altérité qui donne lieu à une production. Penser l'altérité dans le contexte du rapport sexuel réactualise l'idée d'une altérité qui risque de devenir le double de soi-même : « Dans le rapport sexuel se crée un corps qui

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁶ Joan Retallack, *Geometries of Attention*,

https://archive.org/details/Joan_Retallack_lecture_Geometries_of_at_02P087

²⁹⁷ *La ritournelle*, « Il faut répéter parce qu'il n'y a qu'une poétisation de la langue qui libère la langue des mécanismes du pouvoir qui rabattent la langue sur la signification. Signifier, toujours signifier, tel est l'impératif du pouvoir », p. 101.

²⁹⁸ *La ritournelle*, p. 66.

est du côté du corps sans organes d'Antonin Artaud, c'est-à-dire un corps conçu non plus comme organisme, mais comme production du désir. Peut-être un corps double sans individus ... sans personnes ... la jouissance porte à ce point cette expérience de l'altérité, comme altérité de corps qui ne sont plus conformes à leur organisation fonctionnelle »²⁹⁹.

Machine désirante ou corps sans organes, les voix dans *Lifting Belly* se nourrissent du désir pour produire du désir et, par leur superposition, elles donnent lieu à l'expérience de l'autre comme soi. Dans le miroir steinien, le « I » devient « you », mais également « she » ou « we » ; de même, le textuel et le sexuel se marient à leur tour pour lever le masque de l'usage conventionnel qui pèse sur la langue dans les « how do you do » (« How do you do I forgive you everything and there is nothing to forgive » *LB*, 414) ou les « how are you » (« Lifting belly how are you lifting belly »).

Ce geste, à force d'être répété comme effet de sens – selon la définition de Christophe Fiati de la répétition comme l'effet de sens le plus radical – contribue à son tour à une production que l'on identifie comme performance. Le texte de *Lifting Belly* révèle une performativité steinienne qui, au-delà de la performativité de la parole, du jeu de la présence-absence, et de la conception performative de l'identité, procède de la superposition de la vie et de l'art, l'opération par laquelle la performance se démarque davantage des autres formes d'art.³⁰⁰ Inscrit dans un quotidien intime comme une activité productrice de désir et de jouissance, se confondant avec un acte de plaisir corporel, l'écriture devient ce par quoi la vie se vit devant le regard voyeur du lecteur.

²⁹⁹ *La jouissance*, p. 40.

³⁰⁰ « Il s'ouvre bien ici un espace « autre » dans l'exercice de l'art. A celui-ci sera souvent attribué le sens politique d'un refus de la réduction de l'art à la mise en forme d'objets que le marché ou les institutions d'autorité peuvent assimiler. De même on y reconnaît une occurrence supplémentaire de ce vaste projet esthétique du vingtième siècle, qui est de réduire l'écart entre l'art et la vie », <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>.

L'expérimentation cinématographique de Stan Brakhage *Visions in Meditation n°1*³⁰¹, à partir de *Stanzas in Meditation* de Stein extrait cet aspect de l'écriture steinienne, lui accordant une fonction primordiale dans l'élaboration de sa démarche artistique. L'entrelacement qu'opère Brakhage entre la vie et l'art se traduit par ce qu'il appelle la « vibration de l'immédiateté », un phénomène qui est susceptible d'être opératoire dans le cas de l'écriture de Stein. La lecture de Brakhage à partir de Stein donne lieu à une relecture de Stein à la lumière de Brakhage, dans le cadre d'une perspective diagrammatique qui, nous le rappelons, considère l'objet cinématographique comme un dispositif de visibilité du diagramme textuel.

³⁰¹ cf. Annexe DVD, *Visions in Meditation*.

3.7. LA VIBRATION DE L'IMMÉDIATÉTÉ

Stan Brakhage consacre un essai à Gertrude Stein en se focalisant sur les possibilités de méditation que proposent les textes steiniens, la méditation définie comme l'acte de donner forme à chaque « vibration de source ineffablement privée », de manière à ce que les formes constituent un réseau interne capable de faire émerger un paradigme :

My working process (as illuminated by Dydo's study of Stein's is to transmogrify (as Stein translates) each vibrancy of unutterably private source into Form.

The forms within the Film will answer only to each other and the form of the paradigm the entirety-of-forms finally is.

And this will axiomatically constitute a meditative art just as hers is literally thus, inasmuch as integrity-of-forms forms Form.³⁰²

La perspective de Brakhage place au coeur du processus de travail le souci de traduire le mouvement dans la mesure où ce serait justement par le mouvement que toute expérience se manifeste dans l'intériorité privée. Le privé relève ici du vécu quotidien et de l'intimité de ce vécu. Dans l'exploitation de ce domaine, Stein serait passée maîtresse selon Brakhage : « In the early years of my adult living this book [*The Autobiography of Alice B. Toklas*] and her *Three Lives*, *Ida* and *The Making of Americans* dominantly influenced my work. I understood the qualities of Dailiness in her first works and her final writings, the playfulness of her dramas and her rhetoric. [...] She inspired much daily filmmaking of mine, a whole oeuvre of autobiographical cinematography in non-repetitive variations »³⁰³. La formulation de Brakhage suggère que penser le quotidien au quotidien détermine une « qualité » textuelle qui est en mesure de refléter cette pensée.

Le quotidien chez Stein relève à la fois de la cadence avec laquelle l'écriture investit la vie et des modalités de présence par lesquelles la vie quotidienne investit l'écriture. Si l'on se fie aux informations fournies par la voix narrative de *The*

³⁰² *Essential Brakhage*, « Gertrude Stein : Meditative Literature and Film », p. 201.

³⁰³ *Ibid*, p. 198.

Autobiography of Alice B. Toklas, l'écriture est une activité pratiquée tous les soirs par Gertrude Stein mais aussi pendant la journée indépendamment du lieu ou de la situation. Au même titre que les objets et les activités qui constituent le quotidien domestique, l'écriture participe au maintien d'une intimité domestique qui dans *Lifting Belly* révèle sa dimension érotique. L'influence de Stein sur Brakhage est à saisir d'abord dans cette façon de penser le travail comme nécessité, intégrée dans le paysage domestique de manière à répondre au mot d'ordre moderniste qui réclamait l'effacement des frontières entre la vie et l'art. Stan Brakhage se mobilise de la même manière que Stein pour pratiquer la cinématographie au quotidien. Dans un tel contexte de travail, le rapport au dispositif mobilisé pour travailler est amené à s'adapter : Stein glisse le carnet dans sa poche³⁰⁴, Brakhage prend sa caméra à la main et la porte constamment avec lui. Il affirme à ce propos : « One thing I did do [...] was to practice handholding the camera with no film in it, for an hour or two a day – so the camera could become one with my body. It wasn't to increase control so much as to increase the possibilities of emoted feeling that might move through me into that camera when I was actually shooting. I wanted a degree of oneness with the camera »³⁰⁵.

Le parallèle ainsi établi ne vise pas à considérer le carnet et le stylo comme équivalents de la caméra : il s'agit plutôt de noter un investissement similaire du point de vue de l'entrelacement de l'acte de création et d'autres types d'activités quotidiennes. Dans les deux cas, le processus de création commence par des préparatifs, chacun

³⁰⁴ *The Language That Rises*, « It had been thought that Stein abandoned the habit of note taking visible in her early studies for *The Making of Americans*. However, at Yale there are some thirty pocket-size notebooks, most of the 1920 and 1930s – to distinguish them from the manuscript *cahiers*, I call them *carnets* – which in quality resemble the early notebooks, containing drafts, along with other notes. They show that while Stein mostly composed in the *cahiers*, she sometimes drafted in the *carnets*, copying from them », p. 6.

³⁰⁵ Scott MacDonald, Stan Brakhage, « The Filmmaker as Visionary, Excerpts From an Interview with Stan Brakhage », *Film Quarterly*, Vol. 56, N°3, p. 2-11.

assurant un espace-temps pour augmenter les possibilités de disponibilité à accueillir la matière, en vue de la transformer en matière expressive. Le dispositif de « talking and listening » s'inscrit dans cette démarche d'autant plus qu'il produit une continuité perceptive entre une action intériorisante – écouter présuppose l'accueil des sons extérieurs – et une action extériorisante – parler désigne l'acte d'émettre des sons vers l'extérieur.

Il est également possible de penser la simultanéité de ces deux actions par le dédoublement que présuppose le fait de s'entendre parler. En tous les cas, la continuité – ou comme Brakhage le formule, « a degree of Oneness » – est postulée comme une condition du processus de création, mais également comme une condition de l'être au quotidien. En effet, le quotidien est également à entendre dans le sens de l'immersion dans le monde environnant. L'immédiateté dans cette perspective est équivalente d'une intimité dans laquelle il n'est plus besoin de médiation dans la mesure où la disponibilité est telle qu'il est possible de ressentir la « vibration » de toutes les choses, et particulièrement celles que Brakhage qualifie de « unutterably private ».

Visions in Meditation n°1, le film de Stan Brakhage réalisé en 1989, se propose de donner forme à cet espace-temps privé en tant qu'hommage à *Stanzas in Meditation* de Gertrude Stein. Voici la présentation du réalisateur :

This is a film inspired by Gertrude Stein's « Stanzas in Meditation », in which the filmmaker has edited a meditative series of images of landscapes and human symbolism « indicative of that field-of-consciousness within which humanity survives thoughtfully ». It is a film « as in a dream », this first film in a proposed series of such being composed of images shot in the New England states and Eastern Canada. It begins with an antique photograph of a baby and ends with a child loose on the landscape, interweaving images of Niagara Falls with a variety of New England and Eastern Canadian scenes antique photographs, windows, old farms and cityscapes, as it moves from deep winter, through glare ice, to thaw. 16 mm, 20 min, color, silent³⁰⁶.

³⁰⁶ *Essential Brakhage*, p. 228.

Le rapport entre le texte et le film est de l'ordre de l'inspiration, terme qui implique le phénomène d'influence et l'acte de se nourrir³⁰⁷. La lecture de Gertrude Stein avec Stan Brakhage repose sur la conviction que le film inspiré par le texte porte inévitablement les traces du texte. Le verbe « to inspire » désigne une force qu'une chose peut exercer sur une autre, dans ce cas précis la force du texte sur le film³⁰⁸. Nous plaçons l'évaluation de cette force dans une perspective diagrammatique selon laquelle l'image-mouvement du film peut être lue comme un dispositif qui rend visible le mouvement du texte : le devenir-steinien du film de Brakhage nous donnera accès à une qualité du rythme steinien susceptible de porter la « vibration de l'immédiateté ».

Dans *Lifting Belly* nous avons pu identifier l'entrelacement de l'acte d'écriture et l'acte sexuel comme étant à l'origine d'un rythme de jouissance. Dans ce contexte, l'immédiateté désigne le rapport à l'intimité du couple et à l'intimité de l'écriture, se référant à la nature de l'expérience du lecteur comme expérience de coïncidence du temps de la lecture, de l'écriture et de l'acte sexuel. L'absence d'intermédiaire et le caractère immédiat³⁰⁹ de la production célèbrent l'instant comme condition de la création d'une intimité avec le lecteur qui autorise ce dernier à entrer dans l'intimité d'un couple, mais aussi dans l'intimité de la langue. Le dehors du lecteur et le dedans du texte se superposent donc selon les règles d'un pacte aux termes desquelles le lecteur s'engage à

³⁰⁸ «1. Fill with the urge or ability to do or feel something. 2. give rise to. 3. inhale », *Concise Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2009.

³⁰⁹ Selon le dictionnaire *Larousse*, l'immédiateté désigne une relation spatiale ou temporelle, qui ne comporte pas d'intermédiaire, ou d'intervalle dans l'espace ou dans le temps ; mais le mot peut également désigner l'absence d'intermédiaire entre le sujet connaissant et l'objet connu.

croire à l'illusion de cette intériorité partagée. Le film de Stan Brakhage suggère la possibilité d'une immédiateté obtenue par d'autres procédés dont la distinction permettrait de saisir une nouvelle dimension du rythme jouissif.

Comme tous les films de Brakhage, celui-ci débute également avec un générique qui comporte l'inscription à la main du titre du film³¹⁰ ; plus précisément, le titre s'inscrit sur l'écran sans que l'on voie la main, sa présence étant portée uniquement par la formation des lettres. Le geste est accompli avec mouvement rapide, accompagné d'une constante vibration comme si les lettres étaient dotées d'une vitalité. En effet, une fois l'inscription finie, les lettres continuent à vibrer. La source de ces mouvements demeure inconnue. Toutefois, compte tenu du fait que les initiales du réalisateur sont inscrites à la fin du film de manière similaire, nous pouvons attribuer le geste d'inscription du titre au réalisateur qui se veut ainsi à la fois absent et présent. Dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Gilles Deleuze considère qu'il est possible d'identifier le mouvement global d'un film à partir de son générique dans lequel il peut apparaître à l'état pur. Le générique de *Visions* ne comporte que le titre du film, à moins que l'on ne considère que les premières inscriptions officielles – le titre du film suivi par l'inscription « copyright » la date de réalisation, et le nom du réalisateur – qui apparaissent sur l'écran comme partie intégrante du générique. Même dans ce cas-là, on ne peut pas négliger la nature différente de ces deux inscriptions: l'une officielle, c'est-à-dire dans un style « neutre » ou impersonnel, dépourvu de tout mouvement, et l'autre, dans un style qu'on qualifierait de personnel. Le premier style évoque l'institution cinématographique (maison de production) – par rapport à laquelle la position de Brakhage était d'ailleurs toujours contestataire –, alors que le deuxième relève de la signature personnelle de l'auteur. En

³¹⁰ cf. Annexe DVD, *Visions in Meditation*.

effet, le titre du film est littéralement écrit sur l'écran, en deux parties, avec une écriture manuscrite³¹¹. Le mouvement de la main invisible est accompagné d'une constante vibration qui est davantage perceptible pendant quelques secondes, une fois l'inscription terminée. Le film débute tout de suite après. Dans ces conditions, on retiendra donc deux mouvements – celui de la main invisible qui dicte un rythme accéléré, et celui de la vibration qui semble renforcer cette rapidité, en produisant un effet de battement de paupière.

Ce générique nous renseigne d'abord sur le statut ambigu de l'auteur : il est présent et absent en même temps. Présent par l'écriture, mais absent en tant que personne physique. Il serait peut-être plus approprié de parler d'une présence invisible, mais perceptible aussi bien par le mouvement de la main invisible, que celui de la vibration. Ce dernier introduit une dynamique qui relève, comme nous l'avons déjà signalé, de battement de paupière regardant, mais aussi, en même temps, de la respiration accélérée. Le film acquiert ainsi une dimension humaine, il regarde et il respire selon le rythme dicté par les mouvements d'un corps qui désormais ne se contente plus d'être derrière la caméra, mais il s'invite *dans la caméra* pour célébrer ainsi la victoire de l'humain sur la machine. Cette conquête devient le moyen par lequel la présence au monde de l'homme en tant qu'objet cinématographique se libère davantage des impératifs de la représentation pour s'approcher de plus en plus de cet idéal qui permettrait de partager son expérience au monde sans intermédiaire. L'œuvre de Stan Brakhage est en effet marquée par la recherche de cet œil libéré des lois de la perspective et indépendant des schémas hiérarchiques qui déterminent la perception. Cet œil ne serait plus un dispositif de médiation, mais permettrait un être-au-monde sans préjugés :

³¹¹ cf. Annexe, Fig. N°8.

Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventées par l'homme, un œil qui ignore la recomposition logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive [...]. Imaginons un monde vivant, peuplé de toutes sortes d'objets incompréhensibles, tremblant dans d'inexplicables et interminables variations de mouvements et de couleurs. Imaginons le monde d'avant « Au commencement était le verbe.³¹²

La caméra de *Visions in Meditation* est engagée à découvrir et à faire découvrir le monde en capturant des images selon ses propres règles, au-delà des impératifs du langage cinématographique, pour créer ainsi l'illusion d'une aventure perceptive innocente. Gilles Deleuze remarque à propos du cinéma expérimental américain de Stan Brakhage : « Pour tout un aspect de ce cinéma il s'agit bien d'atteindre à une perception pure, telle qu'elle est dans les choses ou dans la matière, aussi loin que s'étendent les interactions moléculaires. Brakhage explore un monde cézannien d'avant les hommes, une aube de nous-mêmes, en filmant tous les verts vus par un bébé dans une prairie »³¹³. La référence à Paul Cézanne met en évidence que la perception conditionnée par des impératifs hiérarchiques qui exigent des rapports de dépendance entre les éléments en les subordonnant à un centre, est spécifiquement humaine. La perception pure n'est accessible qu'aux nourrissons dans la mesure où l'apprentissage des lois de la perception est inévitable par la suite. Cependant, comme Gilles Deleuze le souligne, le cas du cinéma expérimental américain se fixe comme objectif l'exploration des possibilités qui nous rapprochent davantage de cette innocence perceptive. Les moyens mobilisés par Brakhage incluent une utilisation transgressive du langage cinématographique, notamment la remise en question du plan et des principes de montage.

³¹² Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Traduit de l'américain par Pierre Camus, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1998, p. 22-23.

³¹³ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éd. Minit, p. 117.

Visions in Meditation n° 1 est composé d'une série de prises de vue effectuées à l'intérieur d'une chambre, ou bien à l'extérieur, dans la nature ou dans la ville. La description que Brakhage en propose suggère l'organisation de ces images selon une trame qui, malgré l'absence de personnages et d'intrigue, se veut un récit, plus précisément le récit du mouvement que la succession des images crée. En effet, Brakhage utilise le vocabulaire de la narration d'une histoire – « it begins », « ends » – pour désigner le cadre d'une expérience visuelle qui, par l'exploration des changements d'état de la matière et l'entrelacement des lieux filmés, donne accès à une expérience du mouvement (« as it moves from deep winter, through glare ice, to thaw »)³¹⁴.

Selon le critique Fred Camper, le cinéma de Stan Brakhage s'est justement construit en fonction de cette obsession du mouvement, comme une résistance à l'immobilité³¹⁵. Le plan de Brakhage répond, avant tout, à l'exigence d'extraire du mouvement et ceci aux dépens d'une image qui serait lisible selon les lois préétablies de la perception. Ainsi, dans la constitution du plan brakhagien, le cadrage ne remplit pas sa fonction de délimiter le champ, dans la mesure où il est constamment conduit à rendre possible le dépassement des éventuels limites. Dans ces conditions, il serait plus approprié de parler de *décadrage*³¹⁶ comme principe de prise de vue qui piège les images dans un *devenir hors-champs*. En effet, les images de Brakhage semblent fuir leur cadre en même temps qu'elles sont en train de le chercher³¹⁷. La multiplication des points de vue s'inscrit dans cette démarche et pourrait être interprétée comme l'affirmation de

³¹⁴ Cf. Annexe DVD, *Visions in Meditation*.

³¹⁵ Fred Camper, « By Brakhage : The Act of Seeing », <http://www.criterion.com/current/posts/272-by-brakhage-the-act-of-seeing>.

³¹⁶ Gilles Deleuze évoque ce concept de Pascal Bonitzer pour rappeler l'existence d'images qui défient la perspective. *L'image-mouvement*, p. 26.

³¹⁷ Voir à ce sujet l'article, Emöke Simon, « (Re)Framing Movement in Stan Brakhage's *Visions in Meditation n°1*, Acta Universitatis Sapientia, Film and Media Studies 6, aug. 2013, <http://film.sapientia.ro/en/news/reframing-the-image>.

l'impossibilité de saisir un objet par un plan et un seul cadre. Les nombreuses prises de vue de la grande roue en témoignent.

Dans cette perspective, le mouvement vibratoire de l'image est l'expression de l'hésitation avec laquelle la main du réalisateur cherche à cadrer l'image, à lui trouver la profondeur de champ et le point de vue qui lui conviendrait. Or, c'est justement cette recherche qui convient à rendre compte des caractéristiques d'une expérience visuelle engagée dans la transgression des lois de la perspective et des règles d'usage de la création cinématographique. Une fois libérée de ces contraintes, la caméra devient une « prima donna » qui révèle ses possibilités infinies. En tous les cas, c'est ce que suggère Brakhage dans l'un de ses essais :

By deliberately spitting on the lens or wrecking its focal intention, one can achieve the early stages of impressionism. One can make this prima donna heavy in performance of image movement by speeding up the motor, or one can break up movement, in a way that approaches a more direct inspiration of contemporary human eye perceptibility of movement, by slowing the motion while recording the image. One may hand hold the camera and inherit worlds of space. One may over- and underexpose the film. One may use the filters of the world, fog, downpours, unbalanced lights, neons with neurotic color temperature, glass which was never designed for a camera, or even one may photograph an hour after sunrise or an hour before Sunset, those marvelous taboo hours when the films labs will guarantee nothing, or one may go into the night with a specified ster, with hatfulls of all the rabbits listed above breeding madly. One may, out of incredible courage, become Méliès, that marvelous man who gave even the "art of the film" its beginning in magic. Yet Méliès was not witch, witch doctor, priest, or even sorcere. He was a 19th century stage magician. His films *are* rabbits.³¹⁸

Les nombreux gestes évoqués pourraient être lus comme l'expression d'un seul geste qui détermine la démarche artistique de Brakhage en tant que geste diagrammatique : il s'agit de ce geste de tenir la caméra de manière à *devenir un* avec elle, et à travers un tel dispositif épouser le monde, c'est-à-dire faire l'expérience du monde par une aventure perceptive qui défie les limites de la perception humaine. L'immédiateté désigne alors l'absence d'intermédiaire entre le monde perçu et le sujet percevant, et en absence d'un

³¹⁸ *Essential Brakhage*, p. 16.

tel intermédiaire la disponibilité d'accueillir le monde libéré ainsi de son cadre. La pensée cinématographique de Brakhage est à saisir dans ce mouvement avec lequel le corps, envahi par une multiplicité de signes simultanés et non-filtrés par les lois de la perception, est constamment mis en mouvement.

Toutefois, Stan Brakhage est focalisé sur la vision. Le corps que son aventure perceptive engage devient une surface-œil qui s'ouvre à son tour à la vision aussi bien externe qu'interne, mais qui est conduit à se confronter à l'impossibilité de devenir un dispositif d'enregistrement à la mesure de la richesse de l'expérience visuelle. La seule solution pour rendre compte au moins de cette impossibilité est de charger l'image de ce mouvement vibratoire qui ne cesse de suggérer l'existence d'une autre image ou d'autres images simultanées, l'une cachant l'autre, superposées, l'une sur l'autre. La vibration serait alors l'expression de l'oscillation entre ces images, d'autant plus qu'il n'est désormais plus possible d'établir une sélection, de considérer une image plus importante que l'autre.

Le mouvement vibratoire qui émerge du montage renforce cette idée par le retour répété sur le même objet selon une prise de vue différente. Malgré la linéarité suggérée par le réalisateur concernant l'organisation des images en fonction d'une progression d'une saison à l'autre, cette linéarité est interrompue par les plans répétés de la chute d'eau, de la mer, ou encore de la grande roue, assumant ainsi le mouvement vibratoire en tant que l'expression de plusieurs *visions* parallèles, simultanées. En effet, le retour au même point donne lieu à des nouvelles associations d'images, comme il est possible de tracer plusieurs lignes à partir d'un seul point. Dans cette perspective, il s'agit ici de plusieurs lignes de mouvement qu'il est possible d'extraire à partir du même plan.

L'immédiateté vibrante serait donc la caractéristique de l'expérience visuelle proposée par Brakhage et en l'absence de bande-son, elle est exploitée en tant que pure expérience visuelle. Le rejet du son vise à protéger cette pureté d'une éventuelle autorité que la voix pourrait exercer sur l'image. Le théoricien de cinéma, Michel Chion, explore le rapport du son à l'image à partir de la notion de valeur ajoutée : « Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage « naturellement » de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule »³¹⁹. Pour Brakhage, il s'agit avant-tout d'obtenir une image qui serait porteuse d'une dimension sonore sans bande-son, car le type de rapport entre l'image et le son décrit ci-dessus relève d'une hiérarchie qui piège aussi bien l'image que le son. Or, ce qui le préoccupe est justement d'extraire du mouvement de façon à dissoudre les frontières qui séparent les limites des catégories de sens. L'absence de son ne signifie pas la négation de l'ouïe, mais elle est un appel à se rendre disponible aux sons des couleurs. Brakhage le formule ainsi : « I seek to hear color just as Messiaen seeks to see sounds »³²⁰. Cela n'est pas sans rappeler la fameuse formule de Gertrude Stein : « A writer should write with his eyes and a painter should paint with his ears » (*WAM*). Quoi qu'il en soit, aussi bien le film de Stan Brakhage que le texte de Gertrude Stein sont le produit d'une démarche qui engage le corps entier, plus précisément un corps qui pourrait être défini comme une présence en tant que dispositif sensoriel et qui prendrait forme avec chaque nouvel objet qu'il engendre par la synchronisation diagrammatique d'un geste et d'une voix.

³¹⁹ Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 9.

³²⁰ Stan Brakhage, « Film and Music », *Essential Brakhage*, p. 81.

Les gestes cinématographiques de Brakhage font écho aux gestes littéraires de Stein et afin de les saisir nous postulons comme champ d'analyse intermédiaire la mise en dialogue des unités rythmiques de *Visions in Meditation n°1* et de *Stanzas in Meditation*. La détermination de ces unités demeure néanmoins problématique et nous serions tentés d'établir une ligne parallèle entre « vision » et strophes en suivant la logique indiquée par les titres. Le terme « vision » est toutefois ambigu puisqu'il peut à la fois désigner une image perceptible par la vue et une image intérieure, imaginée. Par ce choix, le réalisateur dirige la perception du spectateur lui suggérant que les images à venir se donnent à lire comme des images intérieures issues d'un processus de méditation. Dans cette perspective, le titre de Gertrude Stein pourrait également être lu avec la même logique : les strophes seraient alors des strophes émergées dans l'esprit de la *persona* dans un état de méditation. En effet, on peut considérer que les deux titres se réfèrent à la méditation comme état de création compte tenu de la présence de la préposition « in ». De la même manière, malgré le fait que les strophes sont numérotées, elles sont également ambiguës quant à leur statut d'unité, dans la mesure où les strophes steiniennes résistent à la régularité : on trouve ainsi des strophes composées d'un vers, de trois vers, de douze vers, ou encore de plus de trente vers. « Visions » et « strophes » entrent ainsi en dialogue, saisissable à plusieurs niveaux et compte tenu du caractère dynamique et multiple des unités rythmiques, nous proposons de penser ce dialogue par rapport aux mouvements vibratoires identifiés dans le film de Brakhage, à l'échelle du plan et du montage.

Le premier type de vibration est d'ordre local, c'est-à-dire perceptible au niveau des composantes du rythme global du film. Placé dans un devenir brakhagien selon la

perspective diagrammatique, le texte de Gertrude Stein se révèle dans sa vibration, un mouvement dont les sources sont proches de celles de Brakhage, si l'on se permet de lire le texte avec les outils de l'analyse cinématographique, notamment en termes de cadrage et de montage. Ainsi, à partir des images en mouvement de Brakhage marquées par une tendance à fuir le cadre, on constate un devenir hors-champ à l'oeuvre dans la phrase steinienne telle qu'elle se présente dans *Stanzas in Meditation*. Le hors-champ cinématographique se donne à lire comme la prolongation de l'image cadrée, « il renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent ». Ainsi, « un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc. L'ensemble de tous ces ensembles forme une continuité homogène, un univers ou un plan de matière proprement illimité »³²¹. Le texte de Stein s'inscrit dans ce mode de fonctionnement par la composition des strophes qui à leur tour constituent les quatre parties de l'ensemble. Si l'on considère d'abord l'extrait suivant, on remarque que la phrase en tant qu'« image de la réalité »³²² construit à partir du schéma sujet-prédicat, est transgressée d'une manière qui dissout ce cadre pour ouvrir la phrase à une multiplicité de possibilités vers lesquelles elle ne fait que pointer :

STANZA IV (Part III)

Not while they do better than adjust it

It can feeling a door before and to let

Not to be with it now not for or

Should they as it to be let

May they be sent as yet

For may they may they need met³²³

Way and away in adding regret to set

And he looks at all for his ball.

³²¹ *L'image-mouvement*, p. 29.

³²² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit par Gilles Gaston Granger, Paris, Éd. Tel Gallimard, 2010, p. 51.

³²³ Nous soulignons.

I thought that I could think that they
 Would either rather more which may
 For this and antedated a door may be
 Which after all they change.
 He would look in the way
 Of looking.
 Now added in again.
 It is a way having asked in when
 Should they come to be not only not adding some.
 I think it is all very well to do without that
 But it is why they could with without that
 For which they called a time
 Not having finished to say that nearly there
 They would be neither there as box wood grows
 And so if it were they could be as easily found
 As if they were bound.
Very nearly as much a there
That is one thing not to be made anything
For that but just for that they will add evening to anything.

Ces vers, et particulièrement les vers soulignés, se placent au-delà des règles syntaxiques auxquelles l'organisation des mots devrait succomber dans la production de sens. Or, ici les éléments semblent simplement placés les uns à côté des autres de manière abrupte et souvent incohérente. Le résultat de ce processus de composition flirte avec l'illisible, car une fois les règles transgressées, les adverbes suivent des noms, ou bien, le verbe au mode impératif suit une conjonction de subordination. Le rythme est saccadé et la lecture ressemble à un bégaiement qui cette fois n'est pas issue de la répétition des mêmes éléments, mais plutôt de la juxtaposition d'éléments hétérogènes chacun son tour, engageant le lecteur dans une nouvelle direction. Or, ce dernier a inévitablement le réflexe de suivre cette direction selon les schémas syntaxiques préétablis et peut être brusquement arrêté dans son élan, car une nouvelle ligne démarre. La phrase qu'il envisageait de suivre devient ainsi un hors-champ, une virtualité non-exploitée qui pourrait correspondre à la coexistence d'une multiplicité de lecture que le texte permet selon Ulla E. Dydo. Elle remarque à ce propos : « Each time I try to grasp a passage,

phrase, or stanza, it changes shape, dissolving its boundaries and loosening the bounds of commentary [...]. The more the language empties out of references and antecedents, nouns to pronouns, the more new readings open »³²⁴. La composition steinienne est sans cesse en train d'inventer ses propres règles de composition. Le cadre qui permettrait d'identifier des unités de sens est chaque fois mis en mouvement par un geste de composition qui peut se lire comme l'expression du désir de rendre compte d'une autre image de la réalité. Si Wittgenstein attribue à la proposition la qualité d'être une image de la réalité, plus précisément le « modèle de la réalité, telle que nous la figurons »³²⁵, il suggère par là la possibilité dont nous disposons de nous figurer ce modèle. Gertrude Stein saisit cette possibilité en déplaçant le cadre même de la proposition, c'est-à-dire l'espace grammatical délimité par le point dans la mesure où dans *Stanzas in Meditation* ce signe de ponctuation est utilisé de manière arbitraire, parfois pour couper deux mots, un vers, ou encore des passages de plusieurs dizaines de lignes du reste du flux verbal. Quoi qu'il en soit, la proposition est libérée dans l'espace des possibilités infinies de cadrage et de connexions. Le premier vers du passage suivant démarre deux fois comme si l'on cherchait l'expression qui conviendrait le mieux à une pensée dont l'objet ne sera finalement pas fourni : « I thought that I could think that they ». Et l'hésitation continue: « Would either rather more which may / For this and antedated a door may be /Which after all they change ». Il est possible alors de considérer que le deuxième « which » donne la possibilité de revenir en arrière et de lire « Would either rather more which after all they change ».

³²⁴ Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein : Language that Rises*, p. 503.

³²⁵ *Tractacus logico-philosophicus*, p. 51.

La proposition dans *Stanzas in Meditation* devient ce dispositif d'expérimentations de modèles de la réalité³²⁶ et le rythme vibratoire émerge de la tentative de faire coexister ces modèles, les uns à côtés des autres, ou bien, comme c'est le cas des images de Brakhage, les uns sur les autres. Or, ces modèles ne sont que suggérés, ils demeurent des virtualités et leur potentiel de modèle s'exprime plutôt dans la manière dont ils constituent un ensemble – une strophe par exemple – et le dynamise. En effet, les passages construits avec la conjonction « or » peuvent être lus comme la mise à nu d'un modèle de fonctionnement à l'œuvre dans l'ensemble du texte de manière implicite :

STANZA XXVI

A stanza may make wait to be not only where they went [...]
 Or better so or may may they not be meant
 All which they plan as theirs in theirs and joined
 Or better not or better not all alone
 Not if they call in early or to care
 Or manage or arrange or value
 Or relieve or better like
 Or not at all as nearly once compared
 Or made it to be gained
 Or finally as lost
 Or by them as much established by their lost
 Or finally as well prepared
 Or may they not without them which they cherish
 Not only by them but by the time
 Not only will they but it is one to like [...] (*SM*, 109).

En l'absence de principe d'application de la conjonction autre que l'éloge du multiple, la conjonction hante tous les vers du texte. Il serait possible par exemple de la placer en début des vers chaque fois qu'elle est absente et le résultat serait le même du point de vue du fonctionnement des vers comme unités rythmiques de l'éloge de la

³²⁶ Stein consacre d'ailleurs deux chapitres ou « laboratoires » à la proposition dans *How to Write*, « Saving the Sentence » et « Sentences and paragraphs ». L'expérimentation est élaborée sur un ton léger, expression de la parodie grammaticale qui devient ainsi une parade de définitions insolentes et provocatrices. Voici quelques exemples : « They made made them when they were by them. This is a sentence. It has no use in itself because made is said two times » (*HTW*, 26) ; « A sentence can be three things made with hurry » (*HTW*, 31), « A sentence hopes that you are very well and happy » (*HTW*, 29).

vibration de l'immediateté, expression de la simultanéité des alternatives et de l'hésitation avec laquelle on se confronte à l'impossibilité de choisir.

Le film de Brakhage en tant que diagramme qui donne à voir le rythme textuel place le mouvement vibratoire au cœur de l'élaboration de son dispositif d'enregistrement. L'image filmée correspond alors à un document prélevé de l'intériorité du sujet percevant pour rendre compte des mécanismes à l'œuvre dans la détermination de la perception. Plus précisément, il s'agit d'un sujet percevant en train de se percevoir en percevant dans la mesure où la vibration implique également un décalage comme si l'image filmée ne pouvait pas entièrement se superposer et faire un avec la disponibilité sensorielle du sujet percevant et ses capacités à prendre en charge les objets perçus. Il reste toujours un écart entre voir et montrer ce que l'on voit, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'acte de parler et l'acte d'écouter (« talking and listening »). La multiplication des alternatives aussi bien chez Brakhage que chez Stein devient le mode par lequel on échappe à la linéarité au profit d'un nouveau schéma de perception qui est en mesure de réduire cet écart au lieu de maintenir l'illusion de son inexistence. La linéarité horizontale visible à travers les lois de la perception, cède la place à la verticalité comme mode d'organisation des images de la réalité. L'ordre inévitable d'une alternative après l'autre, de gauche à droite et du haut en bas du système d'écriture occidentale, est désormais à lire comme une possibilité à côté d'une autre avec toutes les directions possibles du milieu.

3.8. COMPTEUR OU L'ACTION POLITIQUE

L'addition est le geste par lequel la mise en avant d'une dimension verticale de la langue est assurée dans le texte steinien. Le verbe « to add » est omniprésent dans *Stanzas in Meditation* (ou encore dans *Patriarchal Poetry*) et donne lieu à de nombreuses variations et actions. Si l'on se fie à la définition du dictionnaire, ce verbe désigne à la fois une action de connexion et d'addition³²⁷, les deux étant révélatrices du geste steinien. Ajouter est un mot d'ordre et correspond à un moteur d'auto-expansion : le texte révèle d'ailleurs à plusieurs reprises ce mode de fonctionnement à travers une palette d'emploi du verbe « to add » ou du nom verbal « addition ». L'opération est annoncée, et chaque fois elle est à lire de manière littérale et métatextuelle. L'action d'ajouter se concrétise dans l'ajout des mots, parfois sous forme de la répétition du même mot. La strophe suivante offre un aperçu des multiples facettes de l'opération :

STANZA LXVI (part V)

Once in a while as they did not go again
They felt that it would be plain
A plain would be plain
And in between
There would be that would be plain
That there would be as plain
It would be as it would be plain
Plain it is and it is a plain
And addition to as plain
Plainly not only not a plain
But well a plain.
A plain is a mountain not made round
And so a plain is a plain is a plain as found
Which they may which they might
Which they tell which they fill
Could they make might it be right
Or could they would they will
If they might as if they will
Not only with a will but will it

³²⁷ *OED*, **a. trans.** To join (something) to something else so as to increase the amount, size, importance, etc.; to put in as an additional element or ingredient. Freq. with *to*.

Indeed it will who can be caught
 As sought
 For which they will in once
 Will they they will
 Might they not will they will
 Much which they had they will
 It is of ever ready pleasure
To add treasure to a treasure
 And they make mine be mine
 If once when once
 Once when they went once
 In time
 They may be used to prove
 They may be well they have been
 Shove
 Shove is a proof of love
 This which they have been
 And now **they add** this which
 In which and well they wish
They add a little pink
 To three which were as well
 For which they do not add
 A wish to sell
They will add will they well
 Well if they wish to sell
 Well well if they wish to sell
 Who adds well well to a wish to sell
 Who adds well to a wish
 Who adds a wish to well
 We do.
 We had been as well
 And we do. (*SM*, 136-137)

L'extrait donne à voir un moment rythmique où l'immediateité de la coexistence et la simultanéité des différentes alternatives de perception s'entrelacent par des jeux de rimes et de répétitions. En début de strophe, les alternatives éclatent à partir de la même source, le mot « plain ». La répétition de ce terme devient un jeu linguistique qui célèbre les multiples sens du mot sans pour autant les dévoiler explicitement : « plain » la surface plate, « plain » comme simple, ou encore « plain » comme clair et « plain » comme ordinaire³²⁸, font l'objet d'un jeu de devinette permutative. En effet, le contexte ne

³²⁸*OED*.

permet pas de distinguer ces différents sens dans la mesure où même les catégories grammaticales peuvent s'invertir et l'adjectif devenir nom et vice-versa, selon un schéma de permutation chiasmatisque: « Plain it is and it is a plain ». La répétition « And so a plain is a plain is a plain » pourrait se lire alors comme la solution textuelle d'une opération d'addition qui procède à la fois à l'accumulation visible du même mot et à l'extension du sens : au fur et à mesure que le mot s'ajoute, un nouveau sens est évoqué. Toutefois, il est également possible d'envisager cette addition comme aboutissant à une superposition, comme si le mot était visé avec un objectif dont l'ajustement résulterait l'obtention d'une image claire (plain) du mot. On retrouve le même schéma opérationnel dans le vers « It is of ever ready pleasure / To add treasure to a treasure » où l'action d'ajouter est explicitement nommée. L'utilisation du modale « would » renforce l'hypothèse des alternatives et semble contaminer les autres modaux qui, lorsqu'ils se trouvent dans son voisinage, deviennent à leur tour des opérateurs du conditionnel en tant qu'alternative possible: « Or could they would they will / If they might as if they will ». La dernière partie de la strophe est focalisée sur le « will » qui, à l'instar de « plain », est piégé dans les nombreuses permutations : « Which they tell which they fill / Could they make might it be right / Or could they would they will / If they might as if they will / Not only with a will but will it ». La strophe aboutit à une gymnastique de mots qui s'intervertissent (« Will they they will » ; « If once when once / Once when they went once »), se font écho dans des rimes qui renforcent d'ailleurs leur interchangeabilité (A wish to sell / They will add will they well).

Un mot en appelle un autre, l'un s'ajoute à l'autre et l'écriture avance tout en assurant des moments où elle est amenée à revenir et à repartir pour libérer ainsi une

nouvelle ligne possible par laquelle un mot se déploie pour atteindre un autre. C'est ce chemin d'un mot à l'autre que l'opération investit de manière métatextuelle soit pour attirer l'attention sur l'acte d'écriture et l'affirmer ou le commander en tant qu'opération (to add, they will add, they add), soit pour remettre en question l'identité de celui qui l'accomplit, comme c'est le cas ici : « Well if they wish to sell / Well well if they wish to sell / Who adds well well to a wish to sell/ Who adds well to a wish / Who adds a wish to well / We do. / We had been as well/ And we do ».

Stanzas in Meditation est marqué par l'opération « to add » qui, dans ce contexte, devient synonyme de l'acte d'écriture. À première vue, il s'agit d'une action qui met en évidence le caractère linéaire de l'écriture – un mot ajouté à un autre n'est perceptible que dans la linéarité visuelle de l'écriture. Or, par la mise en évidence de la dimension verticale de l'action poétique, Stein accorde à cette linéarité la temporalité de la simultanéité. Cette temporalité est également à l'œuvre dans le rapport de l'écriture à la lecture : Stein crée l'illusion de l'écriture en train de se produire sous nos yeux et à nos oreilles. C'est dans ces conditions que l'on peut répondre de plein droit à la question « who adds » par « we do », assumant ainsi notre appartenance à cette équipe de fabricants de « strophes » en méditation.

Cependant, la première personne du pluriel n'est qu'un visage de l'autorité énonciative : le texte est avant tout le champ de la confrontation de « they » avec « I ». La troisième personne du pluriel est un pronom fétiche de Gertrude Stein, exploité en tant que mode d'énonciation dans des nombreux textes courts³²⁹, ou encore *Ida, A Novel* et *Geographical History of America*. Dans *Stanzas in Meditation*, il occupe une place

³²⁹ « Idem the Same/ A Valentine to Sherwood Anderson », « Patriarchal Poetry », « An Acquaintance with Description », pour n'en nommer que quelques-uns.

primordiale dans l'élaboration de la dynamique rythmique. La dynamique de la conversation intime fondée sur l'alternance de I / You / we est ici reprimée par une dynamique que l'on pourrait rapprocher à celle du discours indirect libre, tel que Gilles Deleuze le conçoit à partir de la pensée de Paolo Pasolini.

Le discours indirect libre « consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation [...] il n'y a pas simple mélange entre deux sujets d'énonciation tout constitués dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté. Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène »³³⁰. L'effet de dédoublement que ce type de discours permet, implique, selon Deleuze, une objectivation de soi: « c'est le *Cogito*: un sujet empirique ne peut pas naître au monde sans se réfléchir en même temps dans un sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense »³³¹ (*Ibid.*, p. 107).

Ces caractéristiques du discours indirect libre semblent correspondre au dispositif d'énonciation à l'œuvre dans le texte steinien. *Stanzas in Meditation* offre un mode d'élaboration de ce programme. La manière dont la voix de « I » investit le discours rapporté à travers « they » relève d'un possible dédoublement si l'on considère la dimension métatextuelle que le texte assume à travers l'association de « they » avec « stanzas », de « they » avec l'instance créative du texte. En effet, « they » apparaît

³³⁰ *L'image-mouvement*, p. 106.

³³¹ *Ibid.*, p. 107.

comme le sujet de l'opération « to add » : « they add », « they will add will they well » dans l'extrait ci-dessus resurgissent régulièrement dans l'ensemble du texte. Ainsi nous pouvons lire : They will add any word at most (*SM*, 85).

Just why they mean or if they mean
Once more they mean to be not only seen
But why this beside why they died
And for which they wish a pleasure (*SM*, 72).
Or not only when they may venture to not remember to prepare
Not only when they do
If not as not in which arrangement they concur
It is might it be easily mine. (?)
Let me remember now when I read it through
Just what it is that we will do for you.
This is how they asked in a minute when
They had exchanged pencil with pen
Just as I did (*SM*, 73)
When they could fix titles or affix titles (*SM*, 59).

Les actions de préparer, de signifier, de relire (read through) dans la compagnie des noms « pencil », « pen », « arrangement » évoquent l'activité de production de texte dans ses différentes temporalités : le présent exprimé par le présent simple, le futur et le passé. Dans *Composition as Explanation*, Stein aborde la temporalité du processus de création dans ses trois dimensions : « The time of the composition is the time of the composition. It has been at times a present thing it has been at times a past thing it has been at times a future thing it has been at times an endeavour at parts or all of these things » (*CE*, 528). *Stanzas in Meditation* semble en effet se déployer sous les yeux du lecteur à partir de ces multiples directions temporelles qui néanmoins se superposent par ce que Stein appelle la qualité dans la composition (« the quality in a composition ») et qui selon elle est marquée par son caractère éphémère. Cette qualité relève de l'imédiateté du processus de création : l'écriture est en train de se produire, à la croisée des voix et des discours, dans cette faille qui se creuse entre le texte et son métatexte. Si le texte est double, comme l'affirme d'ailleurs la *persona* « I » – « A poem is torn in two » (*SM*, 59) – il l'est

à partir de ce regard qu'il porte sur lui-même et qui implique le dédoublement du sujet en tant que source énonciative. Le « I » du premier vers semble timide au début du texte pour ensuite s'affirmer de plus en plus comme une présence et une autorité au regard de la production du texte. Une tension se crée ainsi entre le « they » comme masque de « I », à l'instar de Winnie dans *Ida, A Novel*, et le « I » qui à plusieurs reprises tente d'imposer sa présence et de réclamer de l'autorité en question :

I come back to think everything of one
One and one
Or not which they were won
I won.
They will be called I win I won
Nor which they call not which one or one
I won.
I will be winning I won (*SM*, 64).

La voix « I » proclame sa victoire que nous supposons être la victoire sur le processus de création. Le conflit concernant l'autorité sur le texte est à saisir par la confrontation du désir de plaire et de satisfaire le lecteur, et en même temps que de se débarrasser du poids de ces attentes. Il serait possible, en effet, de distinguer les instances de création selon ces deux modes d'écriture, l'une étant conforme aux attentes possibles, l'autre étant plus libre. L'insistance avec laquelle la voix de « I » affirme et réaffirme sa victoire est néanmoins l'expression de l'angoisse qui émerge face aux difficultés rencontrées dans le processus de libération. Celles-ci s'expriment parfois dans des exclamations telles que « Oh yes not to be interested in how they think / Oh oh yes not to be interested in how they think. » (*SM*, 103) ; « Let me listen to me and not to them ».

Ulla E. Dydo conclut dans son étude que dans *Stanzas in Meditation* Stein avait trouvé une liberté qu'elle ne connaîtra plus (« She was never again so free of

audience »³³²). Toutefois, il s'agit également d'un texte qui thématise cette confrontation au point d'en faire l'un des principes de composition du point de vue de l'exploitation des entrelacements possibles des voix. Les deux modes d'écritures ne peuvent pas être distingués avec la radicalité de la catégorisation ; « they » et « I » se superposent – « They will be called I win I won » - et ainsi, entre les failles de cette superposition ou coïncidence comme Stein le suggère dans « Henry James »³³³, naissent les strophes, *they* :

A stanza in between shows restlessly that any queen
 Any not stanza in between for which for which before which
 Any stanza for which in between
 They will be for which in between
 Any stanza in between as like and they are likely
 To have no use in cherishing (*SM*, 37).

« They » peut donc également désigner les strophes en train de se créer et que « I » considère comme le résultat du travail de son création, la célébration de l'écriture et du jeu : « This is my idea of how they play / Play what play which or say they plan to play which / Which is union with whichever (...), *SM*, 85 ». Le jeu évoqué ici pourrait être considéré comme le jeu des entrelacements – « I feel often that they link » – des voix et des strophes, ainsi que des chiffres. « One » et « two » sont en effet au rendez-vous pour exploiter les diagrammes possibles de l'interaction des mots. L'opération « to add » est couplée avec l'opération « to count » dans l'élaboration de la poétique *arythmétique*, comme Joan Retallack la désigne³³⁴. Cette deuxième activité devient le champ de bataille entre « they » et « I », dans la mesure où « they », en tant que sujet, est associé à l'acte de compter conformément à la convention qui fait suivre le nombre un par le deux, et le

³³² *Language That Rises*, p. 499.

³³³ Gertrude Stein, « There are two ways to write, listen while I tell it right. So you can know I know. / Two ways to write. / If two ways are two ways which is the only way. remember how to says coincidence may occur any day. And what is a coincidence. / A coincidence is having done so. », (« Henry James », *Writings 1932-1946*, p. 160).

³³⁴ Joan Retallack, « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein Stein Stein Stein », dans *Contemporanéités de Gertrude Stein*.

deux par le trois, et ainsi de suite, alors que « I » intervient pour faire éclater cette linéarité et la progression quantitative.

Now there is interference in this. I interfere in I interfere in which this. They do not count alike. One two three (<i>SM</i> , 121). But they will say one two three (23)	One is not one for one but two Two two three one and any one. (38)
They will change what they like Just what they do. One two three or two. (36)	I often think one two as one and one. One one she counted one one and this made Economy not only which but of which (80)
	Two think I think they will be too Two and one make two for you And so they need a share of happiness (70) And so wish they knew what I knew Two and one is two. (71)

La comparaison des extraits organisés selon ces deux tableaux révèle les points de divergences entre deux modes. Le premier tableau rassemble des moments emblématiques où l'acte de compter, représenté par le schéma « one two three », est considéré comme une action par laquelle ils (« they », qu'on associe ici à « audience »), sont en mesure de provoquer un changement au cours du processus de création. « One, two three », comme le diagramme d'une succession linéaire des éléments, est la garantie d'un conformisme, d'une répétition qui correspond aux attentes et dont le mouvement pourrait être associé à la monotonie d'une machine à écrire piégée dans la reproduction des valeurs bourgeoises, décrite par la voix narrative de *The Making of Americans*³³⁵. La superposition de « I » et « they » désigne alors la première personne du singulier, le

³³⁵ cf. p. 21 de *MoA*, cité p. 62. « I say vital singularity is as yet an unknown product with us, we who in our habits, dress-suit cases, clothes and hats and ways of thinking, walking, money, talking, having simple lines in decorating, in ways of reforming, all with metallic clicking like the type-writing which is our only way of thinking, our way of educating, our way of learning, all always the same way of doing, all the way down as far as there is any way down inside us.

« we » porteur de l'individuation collective bourgeoise qui ne saurait pas libérer les lignes de fuite permettant l'émergence de rythmes singuliers.

En revanche, il est possible, comme les extraits de la deuxième colonne le révèlent, d'intervenir dans la ligne rythmique linéaire de « one two three » pour y prendre un élan susceptible de casser la répétition monotone et de porter la répétition à une nouvelle intensité. « I refuse ever to number ducks (*SM*, 94) » déclare la voix de *Stanzas in Meditation* suggérant ainsi le rejet d'un système d'organisation quantitative du réel au profit d'une arithmétique d'intensité. La répétition qui rend possible cette action de rejet correspond à celle que Christophe Fiat réclame pour penser la ritournelle et que Gilles Deleuze identifie à propos de Raymond Roussel comme la répétition qui remonte à l'intérieur du mot : « une répétition verticale où l'on remonte à l'intérieur des mots »³³⁶.

La répétition steinienne comme geste poétique implique ce mouvement ambigu, suivant à la fois une ligne qui se dirige vers l'intérieur du mot et une autre qui, à partir de cette intériorité, prend l'élan vers l'extérieur et porte le mot vers l'excès. Compter et additionner sont des opérations accessoires par lesquelles la langue devient cette surface qui, à la manière d'un corps, s'abandonne à un processus d'intensification de ses puissances. Ainsi, lorsque la ligne de « one two three » est brisée par la répétition de « one », la langue n'est plus un outil pour effectuer des actions, mais elle devient une action, c'est-à-dire qu'elle devient un corps qui se met en mouvement selon une nouvelle chorégraphie. « One two » est remplacé par « one and one », ou simplement « one one » comme si le deux pourrait être considéré comme la répétition de l'un. Compter un par un s'oppose à l'acte de compter progressivement qui se fonde sur l'augmentation quantifiable des éléments ; l'addition steinienne serait alors la mise à nu du processus

³³⁶ *Différence et répétition*, p. 34.

Le burlesque cinématographique nourri par le comique physique semble convenir ici pour saisir l'effet de la ritournelle sur le corps du texte. « Up ! » tel est le mot d'ordre de la ritournelle selon Christophe Fiat : « - Up ! Oui mais ce geste n'est pas seulement une transition. Ce geste dessine un plan à partir duquel le corps existe réellement. Ce qui fait la réalité du corps, c'est le passage qui fait qu'il est affecté positivement. – Up ! Possible passage du corps dansant de la comédie musicale au burlesque [...] ». ³³⁷ La réalité du corps cristallisée par le burlesque cinématographique est conditionnée par la chute. La réalité corporelle que Stein fait émerger avec l'acte de compter et d'additionner est celle de la langue en train de rire d'elle-même.

Stanza ten make a hen
Stanza third make a bird
Stanza white make a dog
Stanza first make it heard
That I will not not only go there
But here. (49)

La langue de Gertrude Stein se laisse saisir par les aspects d'un comique physique conditionné par l'inévitabilité de la chute, si l'on considère la composition syntaxique à la lumière des bagarres, des poursuites, des chocs, c'est-à-dire des tensions et des mouvements à l'oeuvre dans l'élaboration des rapports entre les mots dont l'effet est avant tout perturbateur, comme peut l'être le gag au cinéma burlesque ³³⁸ afin de provoquer le rire. En cela, le texte steinien nous attache à la condition burlesque de l'existence ³³⁹. Cependant, le burlesque steinien est d'un autre registre : il maintient la nécessité d'intensification du mouvement propre au burlesque cinématographique américain, la dynamique rythmique néanmoins y opère à l'inverse. Dans le burlesque

³³⁷ *La ritournelle*, p. 57.

³³⁸ Frédéric Favre, « Modernité du burlesque », *Art cinéma* n° 8, <http://www.artcinema.org/spip.php?article39>.

³³⁹ « À la fin, il n'y a pas de corps désigné par la poésie qui ne participe d'une condition burlesque de l'existence faisant apparaître la langue dans toute son énergie (...) » (*La ritournelle*, p. 69).

cinématographique cette dynamique se développe selon une logique qui d'abord présuppose l'existence d'un cadre narratif linéaire et le gag intervient pour rompre cette ligne et y introduire un bégaiement.³⁴⁰ Le « gag » steinien, c'est-à-dire le moment qui fait intrusion à la manière d'un « incident brutale, brève, soudaine »³⁴¹, interrompt le bégaiement rythmique dans la mesure où dans *Stanzas in Meditation* le lecteur est constamment confronté à l'interruption de la phrase. Lorsque celle-ci est interrompue par l'acte de compter ou bien par un « personnage rythmique » semblable à la comptine, le bégaiement en tant qu'effet de rythme est porté hors de soi pour rejoindre un rythme jouissif. Il s'agit de la jouissance d'un territoire qui se trace ainsi, à la fois jouissance en termes juridiques de jouir d'une possession et être chez soi, et jouissance du dehors, du chez soi hors de chez soi, à partir d'une limite, d'un milieu d'où émerge le rythme selon Gilles Deleuze et Félix Guattari : « C'est que l'action se fait dans un milieu, tandis que le rythme se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux, comme entre deux eaux, entre deux heures, entre chien et loup, *twilight* ou *zweilicht*, Hecceité. Changer de milieu, pris sur le vif, c'est le rythme. Atterrir, amerrir, s'envoler... »³⁴².

La coïncidence des deux dimensions en question ne signifie donc pas une superposition étanche, mais accorde toujours cette marge qui pourrait se définir comme la surface-miroir à l'œuvre dans le texte steinien, comme nous l'avons vu, à plusieurs niveaux. Dans l'extrait ci-dessus, elle est suggérée à nouveau par la mise en tension de

³⁴⁰ « Car le gag cherche à faire rire en trompant une attente, en remplaçant une logique initiale risible. Un personnage chutant dans la rue sera certes drôle, mais l'événement ne sera un gag que s'il s'inscrit en travers du récit, s'il provoque par son inopportunité une saute, un bégaiement de l'action », Frédéric Favre, <http://www.artcinema.org/spip.php?article39>.

³⁴¹ « François Mars définit fort bien le gag comme « une incidente brutale, brève et soudaine, qui trouve en elle-même son accomplissement burlesque ». Brutalité, brièveté, soudaineté, c'est bien d'un art de l'instant qu'il s'agit. La discontinuité, fatale en d'autres domaines, est une vertu naturelle du genre », Claude Jean-Philippe, « Burlesque », *Encyclopaedia Universalis*, http://www.universalis-edu.com.ezproxxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/comedie-burlesque-cinema/#titre-i_5055

³⁴² *Mille plateaux*, p. 385.

« there » et « here » dans un contexte métatextuel convoqué par la répétition de « stanza ». Les rimes qui portent le mouvement de cette strophe donnent à voir la possibilité d'une superposition des deux dimensions de la ritournelle, signalant à cette occasion la nécessité de la faille, de cet espace d'où l'intérieur est visible par l'extérieur et l'extérieur par l'intérieur. C'est cette marge de mouvement que la chorégraphie *Shutters Shut* saisit à travers la mise en scène des deux danseurs, l'homme et la femme, qui à la fois se dédoublent et se complètent. Ainsi, « ten / hen », « third / bird » à l'instar des autres paires qui traversent l'œuvre de Stein, notamment « door / four », « night / delight », « here / there », « same / name », « tall / at all », « tell / well » etc., opèrent à l'échelle de deux mots ce qui opère à l'échelle de l'ensemble de l'oeuvre en tant que moments d'interférence entre le « I » et « they ». L'espace sonore que Majena Mafe a saisi dans la composition de *Two* comme condition même de la composition en termes d'interférences de voix, caractérise la naissance du rythme critique steinien dans la plupart de ses textes. À l'instar d'un personnage rythmique, le texte devient ce rythme critique et il se définit en tant que devenir de ce rythme, dans une temporalité immédiate et comme surface sensorielle dans la proximité du corps du lecteur. Le corps du texte serait alors cette membrane entre le lecteur et l'écrivain, plus précisément un écran qui accueille l'interférence d'un devenir-écrivain et d'un devenir-lecteur dans la simultanéité du mode « talking and listening ».

À travers cette capacité d'accueil, le rythme acquiert une fonction politique dans la mesure où il devient le lieu d'énonciation d'un postulat critique sur le mode du discours indirect libre. Dans la définition de Gilles Deleuze, le discours indirect libre permet de faire entendre une voix autoritaire qui se veut (au moins) double dans la

mesure où elle émerge à partir d'un pli d'énoncés, l'un sur l'autre, dans une addition simultanée :

L'effet de dédoublement que ce type de discours permet implique, selon Deleuze, une objectivation de soi: "c'est le *Cogito*: un sujet empirique ne peut pas naître au monde sans se réfléchir en même temps dans un sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense."³⁴³

L'autorité de cette voix est avant tout une autorité qui agit sur elle-même en se mettant en scène. *The Making of Americans* le saisit en action et donne à voir le l'action diagrammatique du pli. La répétition dans ce cas-là devient la répétition de l'acte de dédoublement par lequel le sujet né et se réfléchit en tant qu'il est son propre créateur bercé par l'illusion de l'un :

Each one then slowly comes to be a whole one to me, each one slowly comes to be a whole one in me, slowly it sounds louder and louder and louder inside me through my ears and eyes and feelings and the talking there is always in me repeating that is the whole of each one I come to know around and each one of them then comes to be a whole one to me, comes to be a whole one in me. Loving repeating is one way of being. This is now a description of such being (*MoA*, 300).

Ce passage pourrait être considéré comme le manifeste d'un mode d'écriture et d'un mode de perception. « Loving repeating » – being – est abordé comme un principe d'une vie, une qualité d'être indispensable à l'expérience de soi par autrui. En effet, l'autre en tant que n'importe qui dont on peut faire la connaissance, est accueilli par le sujet comme une voix dont le son s'intensifie dans un devenir-un engageant le corps (ears, eyes, feeling). Cette voix n'est donc pas uniquement sonore, mais fait appel à plusieurs sens dans la mesure où elle relève de modes d'énonciation multiples. Le « I » comme corps s'ouvre aux autres, les accueille et leur permet de se constituer sous son regard omniscient. « I » se fait entendre comme une autorité agissant sur une matière intérieure à

³⁴³ *L'image-mouvement*, p. 107.

elle-même, intériorisé à travers la répétition. Et cette matière est « they » ou l'infini des voix comme énoncés qui interfèrent avec le « I » dans cet espace sonore qu'est le texte.

Le processus s'inscrit dans une temporalité étirée que le texte produit par la répétition justement – « slowly it sounds louder and louder and louder inside me ». Toutefois, ce temps étiré est celui de l'imédiateté de chaque mot, de chaque degré d'intensité que la répétition de « louder » implique. Gilles Deleuze précise à propos du phénomène de dédoublement : « Et le *cogito* de l'art : pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir, et qui le saisisse comme agi, prenant sur soi la liberté dont il le dessaisit »³⁴⁴. Telle pourrait être la lecture du moment chorégraphique de *Shutters Shut* qui place l'un des danseurs à côté de l'autre et établit ainsi le rapport visuel décrit ci-dessus³⁴⁵.

Stanzas in Meditation propose une version numérisée des mécanismes de dédoublement et place le rapport de l'Un et du double sur un plan abstrait où l'action « poétique » relève de la performativité du nombre. Les permutations de « one » et « two » cristallisent une chorégraphie qui s'exécute sous nos yeux, sans médiation quelconque. La danse du texte devient alors un événement, presque miraculeux – « Miracles play fairly » affirme la voix dans « If I Told Him » – si l'on croit au pouvoir du mot de la même manière que l'on peut croire à la superstition telle que Gertrude Stein la pense à travers son oeuvre.

The Geographical History of America, Ida, A Novel, Mrs. Reynolds thématise la superstition et le présente comme un système d'établissement de rapports entre les choses perçues. L'élaboration des rapports se fait à travers la parole, à la manière d'une

³⁴⁴ *L'image-mouvement*, p. 107.

³⁴⁵ cf. Annexe n°3.

comptine : « Spider at night makes delight / Spider in the morning makes mourning » (*Ida*, 683). L'extrait de *Stanzas in Meditation* fait écho à celui-ci en accordant aux strophes un pouvoir d'action : « Stanzas ten make a hen [...] ». La superstition en tant que système qui soumet le fonctionnement du monde à un schéma binaire d'alternance de bonheur et de malheur est repris par Stein comme une formule magique qui en soi pourrait agir à la manière d'un sort – « Good luck and bad luck. / No luck and then luck. (*Ida*, 687) – qui devient l'expression d'une autorité créatrice à la recherche des formes de lois dont elle s'impose la transgression burlesque. Le texte engagé dans cette recherche est inévitablement le porteur d'un postulat critique qui se lit à travers le dédoublement inhérent au discours indirect libre. Ainsi, le « we » de *The Making of Americans* et de *Brewsie and Willie* est également le lieu d'interférence et de dédoublement du discours capitaliste et la parodie de celui-ci. David Hershland rend visible le corps burlesque piégé par les impératifs de consommation : se vider et se remplir, encore et encore, avec la force de la répétition. De même, *Brewsie and Willie* se donne à voir le discours indirect libre en pleine action.

Or, si l'on considère le texte steinien comme opérant à la fois à partir d'un dédoublement, il est alors révolutionnaire dans le sens d'une résistance aux mécanismes d'assujettissement à l'œuvre dans une logique capitaliste dans la mesure où celle-ci vise justement à empêcher, comme l'observe Frédéric Lordon, toutes tentatives de prise de distance par rapport à soi et par rapport à l'environnement capitaliste :

Si donc il fallait souligner l'un des caractères secondaires (?) de l'épithumogénie capitaliste, il faudrait trouver dans son projet de refouler à tout prix tout mouvement d'extrospection, c'est-à-dire tout retournement du regard vers l'extérieur des forces qui saisissent les individus, et de les maintenir ferme dans le registre exclusif de

l'introspection, comme une manière de leur répéter que ce qui arrive dans l'entreprise n'est pas questionnable – l'étant seulement la façon dont ils feront avec³⁴⁶.

Cette logique capitaliste se fonde sur l'argent « en tant que médiation quasi-exclusive des stratégies matérielles sur une base marchande »³⁴⁷. Gertrude Stein l'intègre dans son travail en tant que tel tout en interrogeant la nature des rapports divers auxquels a donné lieu la domestication de l'argent. Comme elle le souligne dans *Geographical History of America*, l'argent est omniprésent et détermine l'être: « never forget there is also money » (*GHA*, 473). Car l'argent est la condition du système d'échange primordial et c'est dans cette perspective qu'il n'est pas possible de s'en débarrasser, même si l'on est Franklin Roosevelt : « Page X / Is Franklin Roosevelt trying to get rid of money [...]. But it would be interesting to try to get rid of money by destroying it and if it could be done it would be interesting » (*GHA*, 477).

Il semble néanmoins intéressant de penser l'argent dans sa double dimension, en tant que monnaie et argent, c'est-à-dire à la fois en tant qu'ensemble de stratégies mises en place pour déterminer « un certain rapport social » et « nom du désir qui prend naissance sous ce rapport »³⁴⁸. La première dimension permet la configuration d'un contexte où l'argent va agir à travers l'acte d'acheter et de vendre selon une reconnaissance et une confiance partagées, un contexte « qui, refermé sur un signe quelconque, l'établit comme moyen de paiement universellement accepté ».³⁴⁹ Le geste burlesque de Gertrude Stein sur ce plan est de recontextualiser l'argent, de le placer dans un autre système de croyance collective, celui de la superstition. À plusieurs reprises, l'argent apparaît comme ce désir qui a acquis une telle intensité qu'il investit, en tant que

³⁴⁶ *Capitalisme, désir et servitude*, p. 129-130.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁴⁹ *Capitalisme, désir et servitude*, p. 28.

signe, jusqu'aux éléments de la nature. Ainsi, le chant du coucou devient un signe en mesure d'exprimer la trajectoire que le désir de richesse peut prendre à l'avenir. Le coucou comme oiseau fétiche de Stein surgit dans *Stanzas in Meditation* ; et il est particulièrement présent dans *Ida, A Novel* où il a sa propre voix :

I have said that if a cuckoo calls
When money's in a purse in my own pocket
It means wealth (*SM*, 102)

Listen to me.
If you listen to me, if when you hear me, the first time in the spring time, hear me sing, and you have money a lot of money for you in your pocket when you hear me in the spring, you will be rich all year any year, but if you hear me and you have gone out with no money jingling in your pocket when you hear me singing then you will be poor poor all year, poor (*Ida*, 683).

Le circuit production / consommation conditionné par le désir d'argent (ou le métadésir dans la mesure où, comme le note Frédéric Lordon, il permet d'acheter du désir) est ainsi suspendu pour céder la place à un système performatif où la parole peut faire de l'argent à condition que l'on soit ouvert au chant du coucou et qu'on soit dans la possession de la connaissance de cette loi. La logique capitaliste devient sous la plume de Stein la logique de la sensation selon laquelle même l'argent devient une question de présence liée à une voix, et en cela, comme Stein l'affirme dans *Everybody's Autobiography*, argent et parole sont susceptibles de se confondre : « Money is what words are. Words are what money is. Is money what words are. Are words what money is » (*EA*, 461).

La contre-loi de la superstition extrait du mouvement à la langue et définit son pouvoir d'agir comme un pouvoir de résistance qui est, néanmoins, issu du geste burlesque intrinsèquement lié à la chute comme signe d'un désordre dans l'ordre horizontal. Il y a chute dans la langue steinienne chaque fois qu'elle prend son élan vers

autrui : elle s'abandonne dans une chute libre et éclate pour ensuite se ressaisir et résister par les mouvements de pli et de cercle, rythmée par la cadence de la ritournelle ; chorégraphie du corps jouissant dans la chute avec une force résistante, tel serait le masque de Gertrude Stein qu'elle tient devant elle en se regardant dans le miroir. Tantôt elle l'enlève, tantôt elle la pose avec les gestes d'une posture anarchique et performative, laissant apparaître, le temps d'un instant et avec l'intensité de la vibration de l'immediateté, le corps dénudé du texte en train de se faire. Jouissance de la création, jouissance de reconnaissance de soi comme un autre, telles sont les qualités de la présence steinienne en tant que performance de soi face à soi et face aux inconnus : « I write for myself and for strangers » est incontournablement le manifeste qui accompagne la signature « ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS A ROSE ». La spirale – le mouvement tourbillonnaire – le portrait de Gertrude Stein serait ce diagramme, une dynamique qui postule la présence comme action, à condition que le corps engagé à assurer cette présence se laisse traverser par une logique de la sensation qui s'élabore selon les principes rythmiques d'une jouissance dans la chute.

CONCLUSION

Le parcours des textes de Gertrude Stein à la lumière de la problématique de l'identité a suscité la remise en question des rapports de l'écrivain à la langue, de l'écrivain au lecteur et du lecteur au texte. Si le texte steinien s'avère être un dispositif de pensée, il l'est à partir de son rythme. Gertrude Stein mobilise la langue pour la conjuguer en fonction des impératifs d'une pensée qui se veut mouvement. La langue devient ainsi un champ d'expérimentation, une matière à sculpter en fonction des dynamiques entre les figures de l'Un, du double et du multiple. Celles-ci s'imposent, comme des organes qui assurent la vitalité du corps, un statut auquel le texte steinien peut prétendre à travers sa sensibilité que nous avons saisie par ce que Gilles Deleuze appelle la logique de la sensation. Dans cette perspective, le rythme devient synonyme de vitalité d'un corps qui, pour fonctionner et s'affirmer en tant que tel, c'est-à-dire comme un corps en mesure d'assumer un visage permettant au lecteur de le reconnaître, rejette toute idée issue d'une logique hiérarchique.

Le concept de diagramme de Gilles Deleuze nous a permis de saisir ce visage, de réaliser son portrait sans pour autant le figer, car justement une perspective diagrammatique vise à rendre visible à la manière d'une image en mouvement capable de traduire les idées qui déterminent les lignes et les vitesses de l'écriture. Le visage de l'écriture steinienne est multiple et il est accessible à partir de deux dimensions : le geste et la voix. En effet, chaque diagramme rythmique implique un geste d'écriture, un geste par lequel la langue est saisie, et une voix qui dit ce geste ou le contredit, le commande et

le relance. Dans la répétition steinienne le geste et la voix s'entrelacent selon la logique de l'interaction des figures de l'Un, du double et du multiple.

Nous avons considéré ces interactions comme étant la source de la constitution du sujet individuel et collectif. En tant qu'intrigue narrative et programme d'écriture, la confrontation de l'intérieur avec l'extérieur, du soi comme sentiment d'être soi à l'intérieur de soi-même, et l'extérieur comme image de soi reflétée et générée par l'autre, interroge la possibilité d'un être au monde conditionné par la langue. *The Making of Americans* se veut le texte de la fabrication d'une identité nationale à partir de la langue et à travers son pouvoir performatif. En effet, afin de postuler l'existence de la famille bourgeoise en tant que figure de l'Un, Stein se lance dans la déclaration de cette existence. À force d'être répété, l'affirmation « There are some families » agit, elle produit l'idée de la famille et la réaffirme constamment. Toutefois, malgré ce geste par lequel la langue se plie, les phrases se superposent et s'épaississent au point de faire corps – les gigantesques corps-paragraphes –, la famille comme figure de l'Un se dissout sous le poids de la multiplicité des variations. La voix est partagée entre la nostalgie de la famille comme un noyau en mesure d'effacer l'hétérogénéité de ses membres et se confondre avec le grand corps de la société bourgeoise, et le désir de transgresser cet idéal et de plaider pour la possibilité de naissance des vitalités singulières (« vital singularity »), c'est-à-dire des rythmes qui résistent aux schémas préexistants de fonctionnement. La répétition en tant que garant du maintien du Même – par exemple du même comportement social, des mêmes lois d'un mode de fonctionnement – est à son tour chargée d'ambiguïté, car elle porte en elle-même le changement. Le texte oscille entre ces deux conceptions de la répétition :

Repeating is the whole of living and by repeating comes understanding, and understanding is to some the most important part of living. Repeating is the whole of living, and it makes of living a thing always more familiar to each one and so we have old men's and women's wisdom, and repeating, simple repeating is the whole of them (*MoA*, 221).

Repeating then is always coming out of every one, from the kind of being always in them. Almost always in the repeating in every one and in its coming out of them there is a little changing (*MoA*, 219).

Le pli est porté à un degré que l'on pourrait qualifier de burlesque dans la mesure où il met en scène la figure parodique de David Hershland. Ce personnage reproduit de manière excessive le rythme de consommation et de production de la société capitaliste, plus précisément le rythme du grand corps socio-économique est réapproprié dans son rythme quotidien de consommation. C'est par cet excès que David Hershland sera en décalage burlesque par rapport à son contexte, plus précisément par rapport au rythme du monde qui l'entoure.

Avec Rose, la possibilité de s'extraire du rythme cyclique du monde est envisagée comme condition d'un processus d'individuation susceptible d'assurer au sujet la reconnaissance de soi-même. La quête de Rose est marquée par un mouvement d'intériorisation : lorsque Rose s'extrait du monde qui tourne en rond, elle renonce à la parole. La voix devient intérieure ou elle ne s'adresse qu'à soi-même. C'est dans ces conditions que le double devient une nécessité. Les personnages Willie et Billie pourrait être considérés comme des parois de projection interne, des ombres de Rose ou des Rose-s, c'est-à-dire de multiples visages dont Rose fait l'expérience lorsqu'elle se lance dans l'exercice d'auto-définition « Rose is a Rose is a Rose is a Rose is Rose ». Cette signature gravée sur le tronc d'un arbre devient littéralement un diagramme circulaire dominé par le geste qui, accompagné du mouvement circulaire autour de l'arbre, acquiert la fonction d'une performance. L'action ainsi accomplie est l'affirmation d'une identité qui porte l'Un vers le multiple et en même temps ouvre la langue par la répétition et l'inscrit dans

un espace où elle peut prétendre au statut de performance. Cet espace est un territoire qui se trace avec la répétition, un espace à soi à l'intérieur de la langue, investit selon une logique semblable à celle du jeu de la bobine freudienne. Là-bas et ici (Fort-da) cadre ce rythme oscillatoire : le sujet se lance dans un acte de déterritorialisation, il prend son élan hors de soi, vers l'extérieur qu'il peut ainsi investir, pour ensuite revenir, se reterritorialiser encore, et encore. Engagée au service de ces mouvements, la répétition flirte avec l'infini, dans une chambre d'écho où la voix se laisse piéger dans la spirale d'un court-circuit. En effet, l'oscillation entre présence et absence dépasse la cadre binaire par un trou où la langue, malgré la répétition qui la plie sur elle-même, est en mesure de se créer un dehors à l'intérieur de soi-même, plus précisément une ligne de fuite.

Dans *Ida, A Novel* cette spirale est avant tout spatiale – une quête de soi qui ressemble plutôt à une perte de soi dans la spirale des multiples personnages et des multiples villes américaines. Un tourbillon de noms est également à l'œuvre dans *Brewsie et Willie*, texte qui expérimente la conversation comme espace performatif, un espace sonore où les personnages se superposent et se confondent dans l'idéal patriotique imposé par une voix autoritaire : « We are Americans ».

Lifting Belly et *Stanzas in Meditation* deviennent emblématiques de la dimension intime que le texte steinien est en mesure de créer pour prolonger cet espace dans son élan vers le lecteur par le nom, le prénom et le nombre. La langue steinienne nomme et compte, répète et additionne, entrelace le rythme et « l'arythmétique » pour inviter le lecteur à faire l'expérience de l'action ritournelle de la langue dans une immédiateté qui relève de la performance et que Stan Brakhage désigne par l'expression « vibration de

l'immediateté ». La performance, au-delà de la littéralité qui consiste dans la superposition de l'acte et de l'idée³⁵⁰, réclame de l'immediateté en tant que temporalité de l'ici et maintenant partagée par le public présent. C'est dans ce cadre spatio-temporel que le réel peut faire irruption en tant qu'expérience immédiate. Par l'élaboration d'une esthétique rythmique qui postule la superposition de l'acte et de l'idée – le rythme comme acte de réflexion sur l'identité – le texte steinien *se donne* au lecteur à la manière du corps du performateur et permet ainsi l'irruption du réel de la langue.

Cette irruption correspond à l'élan avec lequel le lecteur est interpellé, un élan porté par le désir du rythme, le désir utopique de l'Un ou de faire Un à travers le partage de la même expérience. Dans ce processus, la *persona* steinienne s'affirme comme une voix proche de celle du conteur qui raconte à partir d'une expérience – la sienne ou celle qu'on lui avait racontée – de manière à ce que son expérience devienne l'expérience de son public. Le programme d'écriture fondé sur la simultanéité de « talking and listening » crée la possibilité d'un *devenir-lecteur* de l'écrivain – de celui qui accomplit l'acte d'écriture en engageant une voix et un geste – et un *devenir-écrivain* du lecteur, invité à se joindre au rythme, à dire le texte, nommer, compter, additionner et rire de ce corps textuel burlesque toujours en décalage par rapport à lui-même. Si le métatexte est le double du texte, le lecteur en tant que témoin de ce dédoublement, est en mesure de territorialiser le texte et s'en emparer pour devenir ce « I » qui le produit.

Le texte porté par le désir de connexion et d'échange se heurte néanmoins à la loi, mais une loi qui s'invente au moment même de l'écriture, une loi privée semblable à la superstition. La langue est en effet amenée à se plier, à se tourner autour d'elle-même, dans un va-et-vient entre l'Un, le double et le multiple, plus précisément dans le réseau

³⁵⁰ Christophe Kihm, *Arts Press* n°331, p. 51.

de rapports que l'interaction de ces figures implique. L'acte de compter saisit ces mouvements par un geste d'abstraction qui dit « one » à la place de l'Un, « two » à la place du double et « one and one and one » à la place du multiple. La chorégraphie qui se cristallise ainsi donne à voir un diagramme proche de la danse où le corps – les corps dans le cas de *Shutters Shut* – devient le lieu de la pensée qui interroge l'identité en termes d'interaction sociale conditionnée par l'argent. Compter l'argent donne à voir la dimension quantifiable de l'être et du désir, l'argent permettant d'établir l'échange par lequel on accède au désir. Si l'argent achète le désir, le texte, lui, en propose une économie révolutionnaire qui s'extrait de la consommation pour postuler la jouissance de la présence, ou la présence comme jouissance tautologique. Telle pourrait être l'action de la performance qu'accomplit le texte steinien, une ritournelle qui ouvre la littérature à l'art contemporain³⁵¹.

³⁵¹ « En cela la performance oppose sa qualité tautologique au régime des métaphores. Car si le temps de la métaphore est le raccourci, celui de la tautologie traque la coïncidence dans la durée, si l'on croit l'enseignement de la dilatation répétitive de « A rose is a rose is a rose is a rose ». Laureant Goumarre, *Art Press* n°331, p. 64.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE GERTRUDE STEIN

Everbody's Autobiography, Cambridge, Exact Change, [1937], 1993.

How to Write, New York, Dover Publications, [1931], 1975.

Lucy Church Amiably, New York, Something Else Press, 1969.

Paris France, New York, Liveright, [1940], 1970.

Painted Lace, New Haven, Yale University Press, 1955.

Writings 1903-1932, New York, The Library of America, 1998.

-----« An Acquaintance With Description ».

-----« If I Told Him, A Completed Portrait of Picasso ».

-----« Lifting Belly ».

-----« Melanctha ».

-----« The Autobiography of Alice B. Toklas ».

Writings 1932-1946, New York The Library of America, 1998.

-----« Brewsie and Willie ».

-----« Doctor Faustus Lights the Light ».

-----« Ida, A Novel ».

-----« Henry James ».

-----« Narration ».

-----« Portraits and Repetitions »

-----« Poetry and Grammar ».

-----« Stanzas in Meditation ».

-----« The Geographical History of America ».

-----« The World is Round ».

-----« What Are Masterpieces and Why Are There so Few of Them ».

Operas and Plays, New York, Station Hill Press, 1987, [1931].

Selected Writings of Gertrude Stein, « Composition as Explanation », Ed. Carl Van Vechten, New York, Vintage, Random House, 1972.

The Making of Americans, Londres, Dalkey Archive Press, 2006.

To Do : A Book of Alphabets and Birthdays, Los Angeles, Green Integer, 2001.

Tendres Boutons, traduction Jacques Demarcq, postface Isabelle Alfandary, Caen, Nous, 2005.

STEIN Gertrude, SOLOMON Léon, *Normal Motor Automatism*, *Psychological Review*, 1896,

<http://www.fascicle.com/issue03/essays/stein1.html>.

ARTICLES CRITIQUES SUR GERTRUDE STEIN

ALFANDARY Isabelle, « La poésie ne va pas sans dire : une lecture de *The Autobiography d'Alice B. Toklas, Contemporanéités de Gertrude Stein*.

-----« Voix et responsabilité dans le théâtre de Gertrude Stein »,

Tropismes, 2011, <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/115/html#ftn17> .

-----« Grammaire du non-lieu : Gertrude Stein et l'Amérique »,

Revue Française d'Études Américaines, Paris, Belin, 2005.

-----« Gertrude Stein portraitiste », *Matisse Cézanne Picasso : L'aventure des Stein*, Catalogue de l'exposition organisé par le Rmn-Grand-Palais, San Francisco Museum of Modern Art et le Metropolitan Museum of Art, New York, 2011-2012, Paris, Éd. de la Rmn-Grand Palais, 2011.

ASHBERY John, « The Impossible », *Poetry Magazine*, July 1957,

<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/stein-per-ashbery.html>

BALKIN Sarah, « Regenerating Drama: *Doctor Faustus Lights the Lights* and *Between the Acts* », *Modern Drama*, 51:4 (Winter 2008).

BERNSTEIN Charles, *A Poetics*, London, Harvard University Press, 1992.

-----« Hearing Voices », *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*,
Ed. par Marjorie Perloff et Craig Dworking, Chicago, The University of Chicago Press,
2009.

-----« *Three Compositions on Philosophy and Literature : A Reading
of Gertrude Stein's *The Making of Americans* through Ludwig Wittgenstein's
*Philosophical Investigations**, Asylum Press Digital, 2012 [1972].

BRAKHAGE Stan, « Gertrude Stein : Meditative Literature and Film », *Essential
Brakhage*, New York, Documentext, 2001.

----- « Poetry and Film », *Essential Brakhage*.

CAZÉ Antoine, « Lyrismes. La voix spectrale », *Sillages critiques*, n°6, 2006,
<http://sillagescritiques.revues.org/593> .

CHIPER Sorina, « Gertrude Stein's Autobiographical Poses : From Identity to Entity »,
Linguaculture 1, Versita Publisher, 2011.

CLEVELAND Janne, « Circle Games : Inscriptions of the Child Self in Gertrude Stein's
The World is Round », *Atlantis*, Volume 24, n°1, 1999.

CURNUTT Kirk, « Inside and Outside : Gertrude Stein on Identity, Celebrity and
Authenticity », *Journal of Modern Literature*, Vol. 23., n°2, Winter 1999-2000.

DELAY Florence, « Chiens et maris dans *Ida* », *In'Hui, N°0*, Amiens, Ed. Trois
Cailloux, 1983.

DE SIMONE Cristina, « Gertrude Stein et l'écriture des voix », *Sillages critiques*, n°16,
« Scènes Américaines », juin 2013, <http://sillagescritiques.revues.org/3031> .

DYDO Ulla, « *Stanzas in Meditation* » : The Other Autobiography », *Chicago Review*, Vol. 35., n°2, Winter 1985.

ENGELBRECHT Penelope J., « Lifting Belly is a Language : The Postmodern Lesbian Subject », *Feminist Studies*, Vol. 16, n°1, 1990.

ENIOS Christophe Lamiot, traduction française de *Lifting Belly* de Gertrude Stein, *Lève bas-ventre*, Paris, Éd. Corti, 2013,
http://josecorti.fr/titresetrangers/leve_bas_ventre_stein.html.

GIRAUD Eric, CHASSAY Jean-François, éd., *Contemporanéités de Stein*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011.

GOLD Michael, « Gertrude Stein : Literary Idiot », <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/stein-per-gold.html>.

GRIMAL Claude, « Lifting Belly is Famous for Recipes », *In 'Hui*, Amiens, N°0, Ed. Trois Cailloux, 1983.

HASELSTEIN Ulla, « Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso », *New Literary History* 34, n°4, 2003.

PFEILER Martina, « Remediating *The Making of Americans* : A Twenty-First-Century Poetry Film in the Context of Twentieth and Twenty-First-Century Poetry Films and New Media », *State of the Art : Considering Poetry Today*, éd. Klaus Martens et Ramin Djahazi, Würzburg, Königshausen and Neuman, 2009.

MOSES Omri, « Gertrude Stein's Lively Habits », *Twentieth Century Literature*, Vol. 55, n° 4, Darwin and Literary Studies, Winter 2009.

MURPHY Marguerite S., « The Household Words of Gertrude Stein's *Tender Buttons*, « Familiar Strangers », *Contemporary Literature*, Vol. 32, n°3, 1991.

PARKE Catherine N., « Simple Through Complication: Gertrude Stein Thinking », *American Literature*, Vol. 60., n°4, Dec. 1988.

RETALLACK Joan, *Geometries of Attention, Cage's Silence*, Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, July 2002, Waropa Poetics Audio Archive, https://archive.org/details/Joan_Retallack_lecture_Geometries_of_at_02P087.

ROUBAUD Jacques, « Gertrude Stein Grammaticus », *In'Hui*, Amiens, N°0, Ed. Trois Cailloux, 1983.

ROWE John Carlos, « Naming What is Inside : Gertrude Stein's Use of Names in *Three Lives* », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol. 36., N°2, Spring 2003.

SCHOENBACH Lizi, « Habit, Shock and Gertrude Stein's Pragmatic Modernism », *Pragmatic Modernism*, Londres, Oxford University Press, 2011.

SIRAGANIAN Lisa, « Speculating on an Art Movement: Gertrude Stein's *The Autobiography of Alice B. Toklas* », *Modern Fiction Studies*, Vol. 59, n°3, Fall 2013.

STEWART Susan, « An American Faust », *American Literature*, Vol. 69, n°2, juin 1997.

VIGORS Anja, « «She lives where she is not », Duplication of Self Through the Public-Eye and Ida-Entity in Gertrude Stein's *Ida* », *American Studies*, Vol. 55, n°2, 2010.

ŒUVRES CRITIQUES SUR GERTRUDE STEIN

BAY-CHENG Sarah, *Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, New York, Routledge, 2004.

BERRY Ellen E., *Curved Thought and Metatextual Wandering*, Michigan, University of Michigan, 1992.

COURTAUD Pierre, *Notes, parenthèses, et jeux de roses*, Romainville, Al Dante, 2000.

DUPEE F.W. , « General Introduction », *Selected Writings*, Vintage Books, New York, 1962.

DEKOVEN Marianne, *A Different Language : Gertrude Stein's Experimental Writing*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1983.

DOANE Janice L., *Silence and Narrative, The Early Novels of Gertrude Stein*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1986.

DYDO Ulla, *Gertrude Stein: The Language That Rises 1923-1934*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2003.

FRANKEN Claudia, *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, Hamburg-Londres, Éd. LIT Verlag Münster, 2000.

KELLNER Bruce, *A Gertrude Stein Companion*, Ed. par Bruce Kellner, New York, Greenwood Press, 1988.

NEUMAN Shirley et NADEL Ira B, *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Shirley Neuman et Ira B. Nadel ed., Boston, Northeastern University Press, 1988.

PERLOFF Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy : From Rimbaud to Cage*, Illinois, Northwestern University Press, [1981], 1993.

----- « Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti, *South Central Review*, Vol. 13, n°2 (3), Summer-Autumn, 1996.

----- « A Cessation of Resemblances: Stein/Picasso/Duchamp », *Battersea Review* 1, n°1, 2012.

SCOTT CHESSMAN Harriett, *The Public is Invited to Dance*, Stanford University Press, 1989.

SUTHERLAND Donald, *Gertrude Stein, A Biography of Her Work*, traduit par Nicole Balbier, Paris, Gallimard, 1973.

SHERE Charles, *Why I Read Stein*, Oakland, Mills College Center For The Book, 2002.

WATSON Dana Cairns, *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*, Vanderbilt University Press, 2002.

WATSON Steven, *Prepare for Saints : Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism* », Berkeley, University of California Press, 1998.

WILL Barbara, *Modernism and the Problem of Genius*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

THÉORIE LITTÉRAIRE, THÉORIE ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE

CINÉMA

ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, Paris, Archipel, 1992.

AUMONT Jacques, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Ed. Cahiers de Cinéma, Gallimard Seuil, Paris, 1980.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1975.

BIRO Yvette, *Időformák*, [ouvrage non-traduit, *Formes du temps*]. Budapest, Osiris, 2005.

BRAKHAGE Stan, *Visions in Meditation N°1, By Brakhage : An Anthology Volume One and Two*, DVD Criterion Collection, 2010.

-----*Métaphores et vision*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1998.

CAMPER Fred, « By Brakhage : The Act of Seeing »,

<http://www.criterion.com/current/posts/272-by-brakhage-the-act-of-seeing>.

CHATMAN Seymour, « What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa). In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Ed. Leo Braudy et Marshall Cohen. New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.

CHION Michel, *L'audio-vision*, Paris, Armand Colin, 2008.

CURRIE Gregory, « Three Kinds of Temporality », *Image and Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

CLAUDE Jean-Philippe, « Burlesque », *Encyclopaedia Universalis*,
http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/comedie-burlesque-cinema/#titre-i_5055.

CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

DES PALLIÈRES Arnaud, *Is Dead, Portrait incomplet de Gertrude Stein*, 2000,
http://ubu.com/film/pallieres_stein.html .

----- Interview réalisé par Gilles Botineau, 13 janvier, 2009,
<http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/parc-interview-arnaud-des-pallieres-page-1-4972498-760.html>.

DOUCHET Jean et CAUNAC François, *Une autre histoire du cinéma*, Archive sonore, France Culture, 2007.

ELLIOTT Kamilla: *Rethinking the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ELDER Bruce, *The Films of Stan Brakhage In The American Tradition of Gertrude Stein, Ezra Pound and Charles Olson*, Wilfrid Laurier University Press, 2011.

FAVRE Frédéric, « Modernité du burlesque », *Art cinéma* n° 8,
<http://www.artcinema.org/spip.php?article39> .

GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

GIBBONS Luke, , « Visualizing the Voice, Joyce, Cinema and the Politics of Vision », *A Companion to Literature and Film*, Ed. by Robert Stam, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

GERGHTY Christine, *Now A Major Motion Picture*, , « Art Cinema, Authorship, and the Impossible Novel », New York, Rowman and Littlefield Publishers, 2008.

Phyllis FRUS Ed. et Christy WILLIAM, *Beyond Adaptation*, North Carolina, McFarland, 2010.

HÉBERT Louis et Guillemette LUCIE éditeurs, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, Québec, Canada, Presses Universitaires de Laval, 2009.

HENDERSON Brian, «Tense, Mood and Voice in Film », *Film Quarterly*, Vol. 36, N°4, 1993.

KIRALY Hajnal, *Könyv és film között : A husegelven innen és tul*, [ouvrage non-traduit ; *Entre film et livre : au-delà et en deça du principe de fidélité*], Cluj-Napoca, Koinonia, 2010.

MACDONALD Scott, Stan Brakhage, « The Filmmaker as Visionary, Excerpts From an Interview with Stan Brakhage », *Film Quartely*, Vol. 56, N°3.

PETHO Agnes, *Cinema and Intermediality : The Passion for the In-Between*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

----- (ed). *Words and Images on the Screen*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

ROPARS Marie-Claire: *Écraniques, Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

SIMON Emöke, « (Re)Framing Movement in Stan Brakhage's *Visions in Meditation n°1*, Acta Universitatis Sapientia, Film and Media Studies 6, aug. 2013, <http://film.sapientia.ro/en/news/reframing-the-image>.

TSCHERNY Nadja, « Likeness in Early Romantic Portraiture », *Art Journal*, Vol. 46., n°3, Autumn 1987.

TURQUIER Barbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental? Sur la notion d'expérimental dans le cinéma d'avant-garde américain », *Tracés*, n°5, 2005, <http://traces.revues.org/171>.

AUSTIN John L. , *How To Do Things With Words*, Harvard, Harvard University Press, 1975.

BEAULIEU Alain, « L'expérience deleuzienne du corps », *Revue International de philosophie*, n°222, 2002/4.

BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté (Le conteur et La Tâche du traducteur)*, traduit par Cédric Cohen Skalli, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

BRUBAKER Rogers, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 139, 2001.

BOURDIEU Pierre, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, déc. 1993.

CHANG Briankle, « Deleuze, Monet and Being Repetitive », *Cultural Critique*, N°41, Winter 1999, Minnesota, University of Minnesota Press.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Éd. Seuil, Paris, [1981], 2002.

----- *Cinéma 1., L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

----- *Critique et clinique*, Ed. Minuit, Paris, 1993.

----- *Différence et répétition*, Ed. Minuit, Paris, 1978.

----- *Foucault*, Les Éditions de Minuit, 2004.

----- *Logique du sens*, Paris, Éd. Minuit, [1990], 2009.

----- *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éd. Minuit, [1990], 2003.

----- *Qu'est-ce que la philosophie*, Ed. Minuit, Paris, 1991.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1, L'anti-œdipe*, Ed. Minuit, Paris, 1972.

-----*Mille plateaux*, Éd. Minuit, Paris, 2002, [1980].

DELEUZE Gilles, Cours de Vincennes,

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=199

-----«Théorie des multiplicités chez Bergson », cours de 1970.

<http://www.webdeleuze.com/php/texte?cle=107&groupe=Conf%E9rences&langue=1>

-----*L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Les éditions Montparnasse, 2004.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

-----*De la grammatologie*, Paris, Éd. Minuit, 1967.

-----*La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.

DE SAINT AUBERT Emmanuel, « La « promiscuité » de Merleau-Ponty à la recherche d'une psychanalyse ontologique », *Archives de Philosophie* 1/ 2006 (Tome 69), www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-11.htm.

DESCOMBES Vincent, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

DEWEY John, *Art as Experience*, Londres, Penguin Perigee Book, [1934], 2005,.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1994.

-----*Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 2013.

-----*Au-delà du principe de plaisir*, traduit par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, PUF, 2010.

GODDARD Jean-Christophe, « La portée critique de l'image de l'élan vital », http://www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Bergson_EC_DS.pdf.

GUATTARI Félix, *Lignes de fuite, pour un autre monde de possibles*, Paris, Éd. de l'aube, 2011.

-----*L'inconscient machinique: éléments de schizoanalyse*, Paris, Recherches, 1979.

JAMES William, *The Principles of Psychology*, New York, Cosimo, [1890], 2007,

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio Essais, 1991.

LACAN Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, [1966].

----- *Le séminaire livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975.

LECLERCQ Bruno, « Phénoménologie et pragmatisme », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, n°3, (Actes I), 2008.

LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Paris, Éd. La Fabrique, 2010.

MASSUMI Brian, « The Nomad Thought », introduction à la traduction anglaise de *Mille plateaux, A Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, Minneapolis University Press, 1987.

LETELLIER Bénédicte, « Saisir la pensée diagrammatique, lectures plurielles », *Acta Fabula*, Été 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document962.php>.

MARKS Joel, *Philosophy East and West*, « Emotion East and West », Vol. 41, N°1, 1991.

MARTIN Jean-Clet, *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.

----- *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1992.

-----*La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 2005.

MERLEAU-PONTY et la postérité, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, archives France-Culture, 06/06/2012.

MICHON Pascal, *Rythme, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005.

NANCY Jean-Luc, *La jouissance*, Paris, Plon, 2014.

ROGOZONSKI Jacob, « La réversibilité qui est vérité ultime », *Rue Descartes*, 2010/4 n° 70.

ORMEROD R., « The History and Ideas of Pragmatism », *The Journal of The Operational Research Society*, Vol. 57, n°8, Aug. (2006).

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Puf, 2006.

-----« Meutes, tiques, , larves », Editorial, *Chimère 73-Revue des schyzoanalyses*, 2011,

http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=taxonomy/term/406

SAUVANET Pierre, *Rythme et raison*, Paris, Éd. Kimé, 2000.

ZIZEK Slavoj, *Organs Without Bodies*, London, Routledge, 2004, 2012.

-----*De la croyance*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, Arles, 2011.

-----*Lacrimae Rerum: Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris, Éd. Amsterdam, 2005.

VIENNET Denis, « Virtualité et devenir-autre : la question de l'étranger chez Deleuze », *Trahir*, février 2011,
<http://www.revuetrahir.net/2011-1/trahir-viennet-etranger.pdf> .

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit par Pierre Kiosowski, Éd. Tel Gallimard, Paris, 2010.

DANSE, PERFORMANCE ET MUSIQUE

Archives Netherlands Dans Theater :

NRC, Handelsbad, 10/03/2003

Edinburgh Evening News, juin, 2006.

DVD *Shutters Shut*, Paul Lightfoot et Sol Léon

première de 6/03/2003, Lucent Danstheater, Den Haag.

BOSSEUR Jean-Yves, *La musique du XXème siècle*, Paris, Minerve, 2008.

CAGE John, *A Year From Monday, Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, [1968], 1985.

----- *Silence, Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, [1961], 2011.

----- <http://johncage.org/2012/events.html>.

----- *Living Room Music*, « Story », *America, Vol. 3: From Modern to Pop Art*, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=XQE_F52A2Z8. La composition est interprétée par l'ensemble vocale « Theatre of Voices » créé par Paul Hillier en 1993.

----- *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake, Laughtears, Writing For The Second Time Through Finnegans Wake*, CD, Distant Musique, 2002.

----- *Sonates et Interludes*, CD, Outhere Musique, 2012.

-----*Musique pour Piano et percussion*, CD, Brilliant Classics, 2014.

CAZÉ Antoine, « L'esthétique mécaniste dans la musique américaine », *Revue Française d'Études Américaines*, 2008/3, n°117.

CHARLES Daniel, « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne],
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/performance-art/>.

DICKINSON Peter, « Stein, Satie, Cummings, Thomson, Berners, Cage: Toward a Context For The Music of Virgil Thomson », *Music Quarterly* 72, 1986.

FISHINGER Oscar, « John Cage at Seventy », *American Music*, Vol. 3, n°2, 1985.

KIHM Christophe, « Repères pour une définition », *Art Press* n°331, Dossier
« Performance », février, 2007.

LEIGH FOSTER Susan, *Reading Dancing*, Berkeley, University of California Press, 1986.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

MAYEN Gérard, Dossier La Performance,
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>.

METZGER Heinz-Klaus, « John Cage, or Liberated Music », *October*, Vol. 82, Autumn 1997, traduit par Ian Pepper.

NYMAN Michael, *Experimental Music : Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, [1999], 2003.

PHELAN Peggy , *Unmarked, The Politics of Performance*, Routledge, London, New York, 1993.

RIGAUD Antonia, *John Cage, Théoricien de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PERLOFF Marjorie et JUNKERMAN Charles, *John Cage, Composed in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

PRITCHETT James, *The Music of John Cage*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1993.

SERRE Jean-Claude, « La danse est un art, non pas un signe », *La danse, art du XXème siècle*, Lausanne, Ed. Payot, 1990.

TORTI-ALCAYAGA Agathe et SIMARD Jean-Pierre, *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel 2: Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011.

VERGINE Lea, *Body Art and Performance, The Body as Language*, New York, Skira, [2000], 2007.

THÉORIE LITTÉRAIRE

ALFANDARY Isabelle, *Le risque de la lettre. Lectures de la poésie américaine moderniste.*, Lyon, ENS éditions, 2012.

BARTHES Roland, *Variations sur l'écriture / Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.

-----*Le Neutre : cours et séminaires au Collège de France 1977 – 1978*, Paris, Éditions du Seuil/Imec, 2002.

-----*Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

-----*Le Grain de la Voix : Entretiens, 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

BERNSTEIN Charles, « Comedy and the Poetics of Political Form », dans *The Politics of Poetic Form*, Charles Bernstein Editor, New York, 1990.

CONTE Joseph, « The Smooth and the Striated », *Modern Language Studies*, Vol. 27, N°2, *Poetry and the Problem of Beauty*, 1997.

FIAT Christophe, *La ritournelle*, Édition Léo Scheer, Paris, 2002.

FONTANILLE Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

FORSTER E. M. , *Aspects of the Novel*, Penguin Books, Aylesbury, 1980.

FUCHS Catherine, « ACTES DE LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/actes-de-langage/>.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

HANNA Christophe, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante et Éditions Léo Scheer, 2002.

HEJINIAN Lyn, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University Of California Press, 2000.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*, London, Routledge, 1985.

-----« Irony, Nostalgia, and the Postmodern », <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>.

LEMARDELEY Marie-Christine, « Lyn Hejinian : l'écriture à la limite », *Études anglaises*, Vol. 61, 2008/2.

----- éd. avec Carle Bonéfous – Murat, André Topia,
Mémoires perdues, mémoires vives, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

KAWIN F. Bruce, *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*, Cornell University Press, 1972.

MACÉ Marielle, *Façons de lire, façons d'être*, Gallimard Essais, Paris, 2006.

MAURON Véronique, *Le signe incarné*, Ed. Hazan, Paris, 2001.

ORR Mary, *Intertextuality, Debates and Contexts*, Cambridge, Polity Press, 2003.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

STERNBERG Mary, « Telling Time, Chronology and Narrative Theory », *Poetics Today*, Vol. 11, n° 4, 1990.

REY Alain, *Théorie du signe et du sens*, Paris, Ed. Klincksieck, 1976.

STEWART Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham et Londres, Duke University Press, 1993.

VANHAVEN Janna, « Loving The Ghost In The Machine, Aesthetics of Interruption », 2001, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=312> .

ŒUVRES DE FICTION

BERNSTEIN Charles, *Republics of Reality: 1975-1995*, Los Angeles: Sun & Moon Press, 2000.

-----L E G E N D, with Bruce Andrews, [Steve McCaffery](#), [Ron Silliman](#),
[Ray DiPalma](#), New York: L=A=N=G=U=A=G=E/Segue, 1980.

-----*Girly Man*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

CADIOT Olivier, *Fairy queen*, Paris, P.O.L., 2002.

----- *L'art poétique'*, Paris, P.O.L., 2004.

FIAT Christophe, *New York 2001, poésie au galop*, Al Dante, 2002.

GLEIZE Jean-Marie, *Film à venir*, Paris, Seuil, Fictions et Cie, 2007.

-----*Tarnac, un acte préparatoire*, Paris, Seuil, Fictions et Cie, 2011.

HEJINIAN Lyn, *My Life*, Los Angeles, Green Integer 39, [1987], 2002.

-----*Happily*. Sausalito, CA: Post-Apollo Press, 2000.

-----*The Beginner*. Berkeley: Tuumba Press, 2002.

WOOLF Virginia, *The Waves*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2000.

VOLUME II.

TABLE DES ANNEXES

FIG. N°1. Arnaud des Pallières, <i>Is Dead</i>	405
FIG. N°2. Paul Lightfoot et Sol Léon, <i>Shutters Shut</i>	406
FIG. N°3. Paul Lightfoot et Sol Léon, <i>Shutters Shut</i>	407
FIG. N°4. Paul Lightfoot et Sol Léon, <i>Shutters Shut</i>	408
FIG. N°5. Paul Lightfoot et Sol Léon, <i>Shutters Shut</i>	409
FIG. N°6. Paul Lightfoot et Sol Léon, <i>Shutters Shut</i>	410
FIG. N°7. Paul Lightfoot et Sol Léon, <i>Shutters Shut</i>	411
FIG. N°8. Stan Brakhage, <i>Visions in Meditation n°1</i>	412
FIG. N°9. Stan Brakhage, <i>Visions in Meditation n°1</i>	413
FIG. N°10. Stan Brakhage, <i>Visions in Meditation n°1</i>	414
LISTE DES FILMS DE L'ANNEXE DVD	416



FIG. N°1.



FIG. N°2



FIG. N°3.



FIG. N°4.



Joris-Jan Bos Photography©

FIG. N°5.



FIG. N°6.



FIG. N°7.



FIG. N°8.



FIG. N°9.



FIG. N°10.

LISTE DES FILMS DE L'ANNEXE DVD

- Paul Lightfoot et Sol Léon, *Shutters Shut* (2003)
- Stan Brakhage, *Visions in Meditation n°1* (1998)
- Arnaud des Pallières, *Is Dead: Portrait incomplet de Gertrude Stein* (1999)