

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERS UNE LITTÉRATURE TECTONIQUE :
RÉCUPÉRATIONS DE GERTRUDE STEIN EN
POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GABRIEL PROULX

JANVIER 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier Jean-François Chassay, mon directeur, qui m'a guidé et soutenu avec intelligence et bienveillance au cours des quatre dernières années. Merci d'avoir été là dans les bons moments comme dans les périodes difficiles. Tu as su respecter l'essence de mon projet tout en me forçant à poser un regard critique sur mes réflexions et ma thèse ne serait pas ce qu'elle est sans tes précieux conseils. J'ai eu énormément de plaisir à travailler avec toi et je suis convaincu que nos chemins se recroiseront.

Je remercie aussi tous les professeurs qui m'ont appuyé durant mes études et m'ont permis de découvrir des œuvres et des théories plus riches et intéressantes les unes que les autres : Isabelle Arseneau, Alain Farah, Michel Biron, Annick Chapdelaine, François Noudelmann, Jean-François Hamel, Cassie Bérard, Anne Éline Cliche et bien d'autres. En tant qu'étudiant de première génération, je suis arrivé à l'université sans repères, mais votre passion et votre savoir m'ont inspiré à me dépasser.

Merci à ma femme, Leila, et à mes deux enfants, Noam et Théodore. La rédaction d'une thèse peut être un exercice solitaire et aliénant, mais votre présence m'a constamment rappelé l'importance de se sortir la tête des livres de temps en temps. Je vous aime plus que tout au monde.

Je remercie le FRQSC, le CRSH et le Département d'études littéraires de l'UQAM pour leur aide financière, qui m'a permis de me dédier à temps plein à mes recherches.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| RÉSUMÉ | vi |
| INTRODUCTION | |
| SOUS INFLUENCE : | |
| RÉCEPTION(S) DE STEIN EN FRANCE | 1 |
| CHAPITRE I | |
| LA MÉTHODE STEIN : | |
| UNE COMBINATOIRE INQUIÉTANTE | 22 |
| 1.1 De la métonymie à la tectonique..... | 23 |
| 1.2 La syntaxe du collage..... | 41 |
| 1.3 Cartographier le réel..... | 57 |
| 1.4 Vers une platitude anti-architecturale | 71 |
| CHAPITRE II | |
| UNE PROFONDEUR HORIZONTALE : | |
| GLEIZE ET L'ASPIRATION LITTÉRALISTE..... | 75 |
| 2.1 La littérature plate comme horizon | 78 |
| 2.2 Épistémologie collagiste et théorie de l'ignorance | 88 |
| 2.3 Journal intime dépersonnalisé et retour à l'enfance..... | 99 |
| 2.4 Anti-lyrisme ou contre-lyrisme ? | 110 |
| 2.5 Faire table rase n'est pas une solution | 122 |
| CHAPITRE III | |
| FORMAGE, FROMAGE ET AUTRES MODELAGES : | |
| LE RÉEL DE LA MÉTONYMIE CHEZ QUINTANE..... | 128 |
| 3.1 Pour une éthique de la poésie inductive..... | 131 |
| 3.2 Poésie fragmentaire, psyché fragmentée..... | 142 |
| 3.3 Réminiscences facialistes et jeux de surfaces | 153 |

| | |
|---|-----|
| 3.4 Respirer le dehors, ou comment neutraliser le lyrisme | 164 |
| 3.5 (Dé)filer à toute allure..... | 175 |

CHAPITRE IV

LE COLLAGE COMME RECADRAGE :

| | |
|--|-----|
| DE STEIN AUX (NÉO)OBJECTIVISTES | 182 |
| 4.1 Des héros et des roses | 184 |
| 4.2 Le dispositif, entre objectivisme et situationnisme..... | 195 |
| 4.3 La critique virale illustrée | 202 |
| 4.4 Le (contre)dispositif est-il éthique ? | 216 |
| 4.5 Une influence médiatisée | 221 |

CHAPITRE V

PAR-DELÀ LA BINARITÉ DE L'ENGAGEMENT :

| | |
|---|-----|
| REPENSER LA LITTÉRATURE POLITIQUE | 226 |
| 5.1 Stein politique | 230 |
| 5.2 Le féminisme de Stein et de Quintane | 238 |
| 5.3 La critique intégrée de Quintane..... | 244 |
| 5.4 Le communisme sensible de Gleize..... | 253 |
| 5.5 La crise des réfugiés en tant que moment(s) critique(s) | 261 |
| 5.6 Dépasser la dichotomie engagement/désengagement | 269 |

CONCLUSION

PRENDRE LE RELAIS :

| | |
|-------------------------------------|-----|
| QUAND L'HÉRITAGE FAIT RHIZOME | 274 |
|-------------------------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAPHIE..... | 285 |
|--------------------|-----|

RÉSUMÉ

L'influence de Gertrude Stein en littérature française ne fait aucun doute : de Jacques Roubaud (né en 1932) à Anne-James Chaton (né en 1970), nombre d'auteurs se réclament de l'écrivaine américaine et témoignent de sensibilités similaires dans leurs œuvres. Cependant, la post-poésie telle que l'a théorisée Jean-Marie Gleize semble particulièrement attachée à l'écriture steinienne, et ce, en raison de son rejet du lyrisme, de son ton pince-sans-rire et de sa propension collagiste. En refusant à la fois les codes du roman réaliste, de la poésie romantique et du modernisme érudit de ses contemporains, Stein met de l'avant une poétique ultra-métonymique où chaque partie du texte renvoie vers les autres sur un plan d'immanence, par le biais de liaisons provisoires, d'articulations fragiles et de sauts logiques. Dans *Sorties*, Gleize décrit lui-même sa conception du texte littéraire comme une tectonique qui mettrait en relation des éléments hétérogènes que l'on peut tour à tour conjoindre, séparer, empiler et faire entrer en collision, ce qui rejoint explicitement la littérature ultra-métonymique proposée par Stein. Cette thèse vise donc à montrer comment, à partir des essais de Christian Prigent sur cette dernière, une réelle communauté interprétative s'est développée et a permis à Gleize, Nathalie Quintane, Charles Pennequin, Manuel Joseph et Christophe Hanna de se réappropriier les principales caractéristiques de l'écriture steinienne. En comparant les œuvres expérimentales de l'écrivaine américaine et celles de ses successeurs post-poétiques, nous observerons dans quelle mesure les mêmes thématiques, le même traitement de la langue et, surtout, une même forme fragmentée créent un réseau d'un auteur à l'autre. Pour ce faire, nous convoquerons les théories de Lacan sur le corps morcelé et l'ordre symbolique ainsi que la notion de rhizome développée par Deleuze et Guattari. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur la poétique steinienne et ses particularités tout en définissant le concept de tectonique textuelle. Ensuite, nous nous pencherons sur le lien entre Gleize et Stein, mais aussi sur les différences qui existent entre les deux auteurs, en particulier par rapport à la place qu'occupent les éléments autobiographiques dans leurs œuvres respectives. Dans notre troisième chapitre, les œuvres de Quintane et, dans une moindre mesure, de Pennequin seront lues à la lumière du concept de littérature tectonique afin de mettre au jour le désir collagiste et la parole dépersonnalisée qui les animent. Notre quatrième chapitre explicitera le chemin qui mène de Stein aux objectivistes américains et à ce que l'on nommera les néo-objectivistes – dont les deux représentants les plus connus sont Joseph et Hanna –, qui font des discours extra-littéraires (politique, finance, médias) le matériau même de leur écriture. Finalement, nous prendrons au bond cette réflexion sur les (néo)objectivistes et explorerons la part politique des œuvres de Stein, Gleize et Quintane qui, sans aller aussi loin que Joseph et Hanna dans la critique sociale, font preuve d'une grande préoccupation pour les problèmes socio-politiques de leurs époques respectives.

Mots-clés : Gertrude Stein, post-poésie, littérature française contemporaine, influence, psychanalyse

INTRODUCTION

SOUS INFLUENCE : RÉCEPTION(S) DE STEIN EN FRANCE

Concernant la littérature anglo-saxonne, on pense généralement qu'une certaine modernité vient de Pound et de Joyce et on a tendance à minimiser l'apport de Gertrude Stein et de Zukofsky¹.

Claude Royet-Journoud

Dans *La Langue et ses monstres*, Christian Prigent écrit que, pour la littérature expérimentale des XX^e et XXI^e siècles en France, « le baroque du ton-au-dessus vaut, sans plus, le maniérisme froid du ton-au-dessous ; dans les deux cas (Joyce d'un côté, Stein de l'autre [...]), le bon débit bute et expose la langue² ». Il semble donc proposer une relecture de la littérature contemporaine, qui serait divisée entre les écrivains d'inspiration joycienne, attachés à une écriture foisonnante où le mélange des langues, les références intertextuelles et le carnavalesque se croisent, et ceux d'inspiration steinienne, plutôt axés sur une littérature formaliste, anti-lyrique et pince-sans-rire. Dans *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Jean-François Chassay, Éric Giraud et Daniel Grenier font un constat similaire lorsqu'ils expliquent que Joyce, Stein et Proust « hantent la modernité et incarnent [...] une pensée de l'avant-garde³ » qui a trouvé échos dans

¹ Claude Royet-Journoud, cité dans Éric Pesty, *Claude Royet-Journoud : une bibliographie*, tome I (1962-2003), Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2021, p. 176.

² Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014 [1989], p. 21-22.

³ Jean-François Chassay *et al.*, « Introduction », dans Jean-François Chassay *et al.*, « Introduction », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 7.

les différents courants avant-gardistes historiques et dans les néo-avant-gardes des années 1970-1980, dont fait d'ailleurs partie Prigent.

Stein, tout comme ses contemporains Joyce et Proust, serait donc l'une des figures les plus marquantes du modernisme, ce qui explique l'influence importante que ses œuvres ont eue en France. Le fait que certains de ses textes aient très rapidement été traduits vers le français a aussi joué un rôle dans la réception de son œuvre :

La présence de Stein en France a donné lieu très tôt à des traductions de son œuvre (par Bernard Faÿ ou George Hugnet par exemple). Ce travail a ainsi suscité, des années 1930 jusqu'à nos jours, une réelle réception critique et créative de son œuvre, de la part d'artistes, d'écrivains et de traducteurs de diverses générations⁴.

Selon Chloé Thomas, la véritable réception de Stein dans le milieu littéraire français aurait cependant eu lieu plus tard et en deux étapes : dans un premier temps, Maurice Blanchot lui consacra un des chapitres de son livre *L'Entretien infini* et, quelques années plus tard, Jacques Roubaud s'intéressera à son travail dans des textes critiques et par le biais de quelques traductions de ses œuvres⁵.

Cependant, il y a selon nous une troisième réception de Stein en France, et celle-ci est peut-être la plus importante : il s'agit de la lecture que propose Christian Prigent des œuvres de la poète. Dans le onzième numéro de la revue *TXT*, publié en 1979, il signera le texte « Petit portrait de Gertrude Stein en débile profonde⁶ » et des textes en traduction de l'autrice américaine y seront publiés aux côtés de textes critiques d'écrivains français rattachés à la revue. Plus tard, il lui consacra l'essai « Nous ne savons pas lire. Gertrude fait du sur-place », où il notera entre autres la

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ Chloé Thomas, *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 30.

⁶ Christian Prigent, « Petit portrait de Gertrude Stein en débile profonde », *TXT*, n° 11, 1979, p. 44-45.

« circularité “blanche”, atone, labyrinthique et tramée sans drame⁷ » de l’écriture steinienne. À la suite de Prigent, toute une génération de poètes contemporains s’intéresseront à l’œuvre de l’Américaine : dans son livre *Fairy queen*, Olivier Cadiot fait de l’écrivaine l’un de ses personnages, et il a aussi traduit deux de ses œuvres vers le français, *To Be Sung* et *Oui dit le très jeune homme* ; la revue *Java*, à laquelle ont entre autres participé Nathalie Quintane, Christophe Tarkos, Charles Pennequin, Christophe Fiat et Katalin Molnar, dédiera ses vingt-troisième et vingt-quatrième numéros à Stein⁸ ; Quintane cite directement l’autrice parmi ses prédécesseurs dans son livre *Crâne chaud* ; finalement, Stein apparaît au sommaire du troisième numéro de la revue *Nioques*, créée et dirigée par Jean-Marie Gleize et qui a jusqu’à présent réuni des textes de Quintane, Tarkos, Pennequin, Christophe Hanna et Manuel Joseph, parmi tant d’autres.

Lors d’une entrevue avec Nathalie Wourm, Quintane souligne la place particulière qu’occupe Stein dans l’imaginaire de sa génération :

Un professeur nous a fait découvrir Thomas Bernhard, en 1984. C’était cela la littérature. Ce n’était pas rien, et je pense que le poids de l’écrivain Thomas Bernhard a été important sur notre génération, pas seulement Stein. [...] J’ai toujours pensé que le fait d’avoir jeté un œil, un jour, sur les livres de Bernhard, qui n’est pas déclaré poète, qui est écrivain, cela avait certainement influencé notre génération⁹.

Si elle insiste d’abord sur l’influence de Thomas Bernhard, le fait qu’elle la compare à celle de Stein prouve que celle-ci a un statut singulier. Pour Quintane, Stein *va de soi* ; on s’attend à ce qu’elle apparaisse dans la généalogie de plusieurs auteurs de la fin du XX^e siècle tellement son influence a été marquante pour cette génération. Par ailleurs, Bernhard est retenu ici en raison du fait qu’il était un romancier et non un poète, ce qui est selon elle spécialement pertinent étant donné

⁷ Prigent, *La Langue et ses monstres*, p. 13.

⁸ Alain Farah souligne lui aussi l’influence immense qu’a eue Stein sur la revue *Java* et ses collaborateurs. (Alain Farah, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 52.)

⁹ Nathalie Wourm, *Poètes français du 21^e siècle. Entretien*, Leiden, Brill, 2017, p. 87.

qu'elle et les auteurs l'ayant côtoyée dans les revues *Facial*, *Java* et *Nioques*, entre autres, sont très attachés à la prose, même en contexte poétique. Or Stein brouille sans cesse les frontières entre les genres littéraires ; elle est donc pertinente en ce sens, au même titre que Bernhard, puisqu'elle aura permis à Quintane et à ses contemporains de repenser la poésie à partir de la prose.

Agnès Disson voit dans la poésie des années 1990 une influence indéniable de Stein, à qui les auteurs de l'époque empruntent selon elle trois aspects principaux : « Refus [...] de l'image, de la métaphore, de la confidence personnelle¹⁰ ». Cette analyse confirme celle de Prigent, qui écrit à propos de Tarkos, l'un des représentants les plus importants de cette génération :

Refus de l'emphase sur la personne du « poète », de l'attirail des métaphores, du pathos lyrique, des bouffées d'intériorité sensible, des spéculations métaphysiques. D'où une propension à la neutralisation (à l'impersonnalité formalisée), à la technicité mécanisée du phrasé et à la simplification tautologique. Forte influence, là, des répétitions blanches de Gertrude Stein¹¹.

Cette citation pourrait tout autant s'appliquer à Quintane, Pennequin ou même Jean-Marie Gleize¹² qui, bien qu'il appartienne plutôt à la génération de Prigent, développe dans ses œuvres littéraires et dans ses textes théoriques et critiques une conception similaire de l'écriture, à laquelle il donne tour à tour le nom de littéralisme et de réalisme. Elle renvoie aussi à ce qu'on pourrait appeler le courant néo-objectiviste, auquel sont associés Christophe Hanna et Manuel Joseph, qui se

¹⁰ Agnès Disson, « Poésie années 90 : les enfants de Gertrude Stein et de Jacques Roubaud », *French Studies Bulletin*, vol. 22, n° 79, 2001, p. 14.

¹¹ Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000, p. 50.

¹² Gleize écrit d'ailleurs à propos d'*Autobiographie de tout le monde* : « Ce livre fait partie de mes apprentissages littéraires. Je ne l'ai pas lu du tout au regard de sa position dans l'œuvre de Gertrude Stein, ni de sa portée dans le contexte du modernisme américain, ni de ce qu'il disait ou ne disait pas de Cézanne ou de Matisse, de Picasso ou de Picabia, mais de ce qu'il pouvait signifier pour moi dans un contexte post-telquelien », c'est-à-dire ce qu'il pouvait signifier par contraste avec les expérimentations langagières ostentatoires de l'époque, plutôt redevables à François Rabelais, James Joyce ou, plus proche de nous, William S. Burroughs. (Jean-Marie Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », dans Isabelle Alfandary et Vincent Broqua (dir.), *Gertrude Stein et les arts*, Dijon, Presses du réel, 2019, p. 127-128.)

réclament directement de l'objectivisme américain (Charles Reznikoff, Louis Zukofsky, William Carlos Williams), une école qui avait elle-même été inspirée par Stein. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le livre le plus important de Joseph, *Heroes are heroes are heroes*, reprend la célèbre formule « Rose is a rose is a rose » et est explicitement dédié à l'autrice : le retour aux objectivistes, pour Hanna mais surtout pour Joseph, sous-entend un retour à Stein.

Cette façon de prendre, de façon collective, les écrits d'un auteur donné et de les interpréter afin d'aller y puiser quelque chose de précis – dans ce cas-ci, le refus du lyrisme, une écriture simplifiée par rapport aux « grands écarts de langage » préconisés par les auteurs de la revue *TXT* et une écriture fragmentaire – n'est pas sans rappeler les communautés interprétatives dont parle Stanley Fish. En effet, selon le théoricien américain, « les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit¹³ ». Autrement dit, une communauté interprétative instaure, volontairement ou involontairement, une série de conditions qui, rassemblées, poussent ses membres à sélectionner certaines œuvres à lire plutôt que d'autres et orientent la lecture de celles-ci.

« Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font¹⁴ », ajoute-t-il, et c'est à partir de la lecture de Stein par Prigent, et ensuite par Gleize et ses successeurs, que la communauté interprétative qui nous intéresse ici semble s'être constituée et développée, pour ensuite trouver écho à même les œuvres de ces auteurs. En lisant Stein d'une façon neuve et surtout commune – ou plutôt en la *mélisant*, comme le dirait Harold Bloom¹⁵ –, cette communauté interprétative

¹³ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 55.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵ Harold Bloom, « Clinamen. Méprise poétique », dans *L'angoisse de l'influence*, Bussy-Saint-Martin, Aux forges de Vulcain, 2013 [1973], p. 69-94.

recupère des éléments précis de l'écriture steinienne et, ce faisant, se bricole une Stein spécifique, capable de répondre à leurs propres préoccupations poétiques.

Emmanuel Hocquard, qui a travaillé à renouveler l'intérêt en France pour la poésie américaine¹⁶, entre autres par le biais de l'anthologie *49 + 1 nouveaux poètes américains* publiée en 1991, résume ainsi le mot d'ordre des auteurs contemporains qui ont commencé à publier durant les années 1990, surtout dans la revue *Java* ainsi que chez P.O.L et chez Al Dante : « il convient de se méfier [...] des images¹⁷ ». Ce refus de la métaphore et de l'analogie coïncide avec le désir de donner une plus grande place à la métonymie, qui dès lors devient une force structurante de leurs œuvres plutôt qu'un simple trope.

Selon Walter Gobbers, les caractéristiques générales du modernisme sont les suivantes :

le détachement et le non-engagement [...] ; l'ironie qui s'en suit ; le doute épistémologique et, de là, l'incertitude et l'ambiguïté ; la fragmentation de la perception et de l'expérience [...]. À un niveau plus formel, on peut encore y ajouter à souhait : la désintégration de la langue et la perturbation de la syntaxe ; l'autoréflexivité ; [...] la transgression des frontières entre genres et entre disciplines¹⁸.

Pourtant, malgré un certain nombre d'éléments communs, une œuvre comme celle de Stein a assez peu à voir avec celle de Joyce, par exemple. Selon Roubaud, bien que Joyce ait effectivement poussé les limites qui séparent traditionnellement les genres et qu'il ait infligé à la langue anglaise des torsions et des modifications extrêmes, sa prose cache une compréhension somme toute assez classique de la

¹⁶ Jacques Darras décrit le travail poétique d'Hocquard comme « la somme résultante de plusieurs axes où se croisent et recroisent la poésie objectiviste américaine, le travail de prose de Gertrude Stein, les espacements d'André du Bouchet et la déréalisation par la psychanalyse. » (Jacques Darras, « Emmanuel Hocquard : changement d'ordre poétique », *Esprit*, n° 427, 2016, p. 123.)

¹⁷ Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995, p. 28.

¹⁸ Walter Gobbers, « Modernism, Modernity, Avant-Garde : A Bilingual Introduction », dans Christian Berg *et al.* (dir.), *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995, p. 8.

narration¹⁹. L'originalité de son œuvre tient dans le codage, voire le surcodage des énoncés, qui deviennent dès lors difficiles d'accès. Cependant, et la critique l'aura prouvé par le nombre impressionnant d'éditions commentées d'*Ulysse* ou de *Finnegans Wake*, une fois le message décodé, la syntaxe retrouve une forme plutôt appréhensible. De plus, Joyce travaille encore dans une logique de l'analogie, puisque la majorité de ses œuvres sont basées sur des métaphores structurantes, aussi originales et éclatées soient-elles.

Au contraire, dans ses œuvres les plus originales telles que *Tender Buttons*, *Ida* ou *The Geographic History of America*, Stein génère une syntaxe nouvelle faite de bégaiements, d'élisions et de ruptures grammaticales, et elle récuse l'idée même d'une littérature métaphorique au profit d'une horizontalité métonymique. Comme l'écrit Gleize, chez Stein, « la littéralité résiste à l'opération interprétative ; il n'y a pas de sens second ou caché, ni allégorique, ni symbolique, ni métaphorique²⁰ », et c'est ce type de littérature plane et morcelée que tentent de se réapproprier, chacun à sa façon, Gleize, Quintane, Pennequin, Hanna et Joseph. Selon Jennifer E. Hall, la métonymie s'oppose à la métaphore non pas seulement en tant que figure de style mais aussi en tant que vision du monde, puisqu'elle serait le lieu d'une minorisation des discours : « En soulignant les contingences et les discontinuités dans le langage et dans le monde en général, la métonymie est capable d'ébranler les discours absolus et essentialisants. Elle offre une résistance aux déclarations totalisantes dans un texte²¹ », parce qu'elle vise à relier entre eux des éléments dont le lien n'est pas évident, surtout dans ses formes les plus radicales, comme ce que l'on observe chez Stein.

¹⁹ Jacques Roubaud, « Gertrude Stein grammaticus », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 66.

²⁰ Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », p. 131.

²¹ « By pointing out contingencies and discontinuities in language and in the world at large, metonymy is capable of undermining absolute and essentializing discourse. It offers resistance to totalizing claims in a text » (Jennifer E. Hall, *Metonymy's Subversion of Metaphor: (Dis)Figuring the Body in Flaubert, Céline, Sartre, and Ponge*, these de doctorat, Columbus, Université d'État de l'Ohio, 1999, p. 4-5. Nous traduisons.)

Pour Lacan, la métonymie est associée au désir et nous pourrions même dire qu'elle en est la principale manifestation langagière. D'un signe à l'autre, le manque serait ce qui pousse l'individu à relier sans cesse les éléments du réel qui lui parviennent, et ce, dans une chaîne sémiotique théoriquement infinie. Contrairement à la métaphore, qui apparaît comme un moment d'élucidation psychique où le sujet se dévoile, le fonctionnement métonymique échappe à l'analyse. Dans des œuvres littéraires qui se construisent sur ce second modèle, le fil – parfois ténu – qui relie les différents éléments discursifs, langagiers et thématiques entre eux n'est pas sans rappeler l'*infans* pré-subjectif, englué dans le langage sans encore avoir intégré l'ordre symbolique, qui lui donnerait les outils pour organiser sa pensée selon des règles sociales et communicationnelles partagées. Dans son *Séminaire IV*, Lacan écrit :

rien ne s'instaure comme [...] proprement analysable, si ce n'est à partir du moment où le sujet entre dans un ordre qui est ordre de symboles, ordre légal, ordre symbolique, chaîne symbolique, ordre de la dette symbolique. C'est uniquement à partir de l'entrée du sujet dans un ordre qui préexiste à tout ce qui lui arrive, événements, satisfactions, déceptions, que tout ce par quoi il aborde son expérience – à savoir ce qu'on appelle son vécu, cette chose confuse qui est là avant – s'ordonne, s'articule, prend son sens, et peut être analysé²².

Comme le résume Maurice Corvez, « [s]i l'homme vient à penser l'ordre symbolique, c'est que d'abord il y est pris dans son être, et qu'il entre dans cet ordre comme sujet²³. » Or l'écriture steinienne se dresse contre l'autorité de la métaphore paternelle – voire paternaliste – que représente l'ordre symbolique en adoptant au contraire une posture pré-subjective, par définition insoumise à la grammaire commune et à la syntaxe ordonnée. Cette posture permet de passer du coq à l'âne sans gêne et sans regret, parce qu'elle n'est plus téléologique. Le but n'est ni de raconter une histoire à la manière du roman réaliste ni de produire une écriture

²² Jacques Lacan, *Séminaire IV : la relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 102.

²³ Maurice Corvez, « Le structuralisme de Jacques Lacan », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 3, tome 66, n° 90, 1968, p. 297.

lyrique à la façon de la poésie romantique, mais plutôt de générer un texte mobile formé de fragments qui se côtoient, se conjoignent, se séparent et s'imbriquent les uns dans les autres à l'instar des plaques tectoniques.

Concevoir l'écriture comme une construction tectonique, et donc dans une certaine mesure collagiste, permet de faire cohabiter des éléments hétérogènes sans les hiérarchiser et sans discriminer entre ce qui est central et périphérique. Dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari notent que cette conception de la littérature apparaît en premier du côté anglo-saxon et plus précisément aux États-Unis : « c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement²⁴. » Ce que les deux penseurs nomment ici la « logique du ET » est au cœur de l'écriture steinienne, qui sélectionne un certain nombre de propositions en refusant de les ordonner logiquement et offre ainsi à lire une série d'énoncés plus ou moins liés entre eux, série dont le lecteur doit tenter de faire sens du mieux possible en acceptant les limites de cet exercice interprétatif. Gleize déclare à propos de cette poétique : « je reste impressionné par sa très grande liberté d'allure, sa magistrale capacité d'indifférenciation, son réalisme intégral, où tout à tout instant peut être mis sur le même plan, son indifférence aux hiérarchies admises et apprises²⁵ ». Il souligne par conséquent à la fois son caractère polymorphe et son refus des règles établies, qui se traduit entre autres par le refus d'une linéarité propre au langage du sujet psychanalytique.

Chloé Thomas rappelle, en convoquant les travaux de Marjorie Perloff, que Stein et les objectivistes annoncent, dès la première moitié du XX^e siècle, une nouvelle relation avec la poésie romantique et le réalisme romanesque : « Perloff voit dans cette poétique des années 1930 le germe de la dissolution du lyrisme (donc aussi bien de la dissolution du sujet dans l'objet-texte), et d'un mode de référence

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 37.

²⁵ Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », p. 128.

qui n'est plus de l'ordre de la représentation ou de la *mimesis*, mais qui au contraire vaut pour son ambiguïté, son absence de fixité²⁶. » Alors que le XIX^e siècle est majoritairement divisé entre la mimésis (réalisme, naturalisme) et le lyrisme (romantisme, symbolisme), Stein refuse ces deux positions en bloc et se dédie plutôt à l'élaboration d'une prose poétique littérale, au sens où l'entend Gleize : « la "littéralité" telle que je la conçois, prose en prose, platitude acharnée, principe de nudité intégrale²⁷ », c'est-à-dire comme lieu d'évacuation de l'intériorité poétique, du récit ordonnancé et de la construction architecturale.

Dans ses *Petits poèmes en prose*, Christophe Hanna ridiculise le récit linéaire dans un passage empreint d'ironie : « *C'est parce que je suis une structure préétablie que je parviens à dire cela en une prose si naturelle*²⁸. » La prose, pour donner l'impression d'être spontanée, doit suivre des schémas discursifs préfabriqués, alors que la prose réellement naturelle court le risque de devenir inintelligible, puisqu'elle suit le courant de la pensée du locuteur sans souci de clarté. Plus loin, il discute du procès public d'un soldat serbe ayant participé au massacre de Srebrenica durant la guerre de Bosnie-Herzégovine et souligne le fait que la mémoire de l'accusé ne devient claire et fiable qu'à partir du moment où il lui donne une configuration reconnaissable : « maintenant **Drazen Erdemovic** parvient à retrouver l'ordre d'un récit alors il peut parler dans le récit sa mémoire reprend forme : la forme communicable²⁹ ».

Si le récit qui découle de cette réorganisation de la mémoire est plus facile à appréhender et donne l'impression d'une parole honnête et limpide, il occulte pourtant la vraie nature de la mémoire, par définition morcelée et trouée. Stein, tout comme Hanna, refuse justement cette réorganisation au profit d'une authenticité presque totale, qui s'accompagne inévitablement de redites, de contradictions et de

²⁶ Thomas, *Gertrude Stein*, p. 189.

²⁷ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 130.

²⁸ Christophe Hanna, *Petits poèmes en prose*, Marseille, Al Dante, 1998, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 103.

sauts logiques. Pennequin conçoit la mémoire d'une façon semblable, comme il l'explique à propos du premier texte littéraire qu'il a écrit : « Ce que je voulais, c'est que ce soit comme des sortes de flashes, c'est-à-dire qu'on essaie de tricher le moins possible avec le souvenir. Parce que souvent, on construit le souvenir. Là, c'était vraiment essayer d'avoir de petits flashes³⁰ ». Ces flashes sont au départ déliés et demandent d'être reliés entre eux selon deux modes possibles : d'une part, la mise en récit, qui permet de leur donner un sens relativement stable et intelligible mais nie la complexité initiale de la mémoire et des parties éparses qu'elle contient et, de l'autre, le collage métonymique préconisé par Stein et ses héritiers, qui rend possible la restitution fragmentaire et presque mécanique des éléments de la pensée mais refuse de donner à ceux-ci une forme digeste et accessible³¹.

Cette dernière méthode n'est pas sans rappeler la notion de dispositif chère à Hanna, qu'Olivier Quintyn définit ainsi : « un dispositif serait une *construction à partir d'entités ontologiquement distinctes, et où cette distinction même devient un principe de fonctionnement et d'articulation de la différence pour produire un effet*³² ». Par ponction, des éléments discursifs empruntés à des contextes hétérogènes seraient soudés les uns aux autres afin de mettre au jour à la fois leurs significations propres et le sens qu'ils acquièrent dès lors qu'ils sont mis côte à côte. Si le collage steinien, gleizien ou quintanien est principalement formé de morceaux créés par l'auteur et non empruntés à des domaines extérieurs, et qu'il correspond donc plutôt à un montage, il reste que son fonctionnement mime celui du dispositif. Anne Tomiche écrit à propos d'*Ida* : « Les événements ne s'y développent pas comme les conséquences logiques d'autres événements, mais surviennent soudainement et arbitrairement, sans qu'on nous fournisse une raison ou une

³⁰ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 101.

³¹ Gleize parle du réel tel qu'il parvient au post-poète comme d'une « masse informe et aveuglante, ce que voit l'enfant, ce qui le pénètre sans qu'il le sache », ce qui rejoint cette idée d'une écriture pré-subjective qui n'aurait pas encore été soumise au poids de la narration linéaire (du souvenir, de l'Histoire, de l'évolution de la pensée) qu'impose l'ordre symbolique. (Jean-Marie Gleize, *Tarnac, un acte préparatoire*, Paris, Seuil, 2011, ch. 1.)

³² Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, 2007, p. 26-27.

explication³³. » La raison principale de ce déliement de la parole, et par conséquent de la trame narrative, se trouve dans la dé-subjectivation des personnages et de la narration, qui génère « une perturbation des fonctions syntaxiques de liaison et de hiérarchisation discursives, logiques, narratives, etc³⁴. », et ce, au profit d'une parole qui accueille plus facilement une multitude de voix, puisqu'elle n'appartient plus à un sujet formé, prévisible, parfaitement situable ou analysable.

Prigent résume ainsi ce genre de posture, qu'il observe chez les poètes facialistes (Quintane, Pennequin, Tarkos) et chez d'autres écrivains littéralistes (Gleize, Hanna) :

Il n'y a donc pas d'origination du propos, pas de voix identifiée à l'expérience qu'elle dit. Il y a une traversée d'échos, une chambre bombardée d'appels à la cantonade, un mixte d'apartés, de digressions parasitaires, de paroles à la fois coupées et capables d'intégrer à leur flux les éclats d'une polyphonie sauvage³⁵.

Que cette polyphonie dépersonnalisante provienne de l'agglomération de morceaux de discours volés çà et là comme c'est le cas dans les œuvres de Joseph ou Hanna, ou qu'elle découle d'une écriture pré-subjective qui intègre les échos du monde à une prose déhiérarchisée comme chez Gleize, Quintane et Pennequin, le résultat est le même : l'écriture renonce à l'omnipotence du *je* singulier pour mieux mettre de l'avant un *je* collectif, mobile, insaisissable. Selon Chloé Jacquesson, Quintane « invente en somme un “je” neutre, indifféremment masculin ou féminin, personnel mais visiblement dépersonnalisé³⁶ », et ce phénomène s'observe chez l'ensemble des auteurs cités ici, pour qui le *je* représente certes un rapport singulier au monde

³³ « Events do not develop as logical consequences of other events, but happen suddenly and arbitrarily, with no motive or explanation supplied. » (Anne Tomiche, « Repetition : Memory and Oblivion. Freud, Duras, and Stein », *Revue de littérature comparée*, vol. 65, 1991, p. 271. Nous traduisons.)

³⁴ Jean-Marie Gleize, *Altitude zéro*, Paris, Java, 1997, p. 97.

³⁵ Prigent, Christian. *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000, p. 75.

³⁶ Chloé Jacquesson, « “Minorité de tous les côtés”. La question du genre chez Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 95.

(qui s'explique par leur classe sociale, leur entourage, leur rapport à la langue, leur vécu personnel), mais ne se limite pas pour autant à la psyché individuelle.

Si des écrivains tels que Christian Prigent ou Olivier Cadiot peuvent avoir été influencés par Stein et s'inscrire dans un héritage steinien avoué, leurs écritures respectives témoignent d'un attachement toujours important au livre en tant objet esthétique et lieu d'une certaine subjectivation, comme le suggère Hanna :

C'est la question du sujet et de la subjectivation qui est centrale pour eux, et elle aboutit, en général, à l'écriture comme constitutive d'un objet. Le sujet se réalise dans un objet qui est un livre, ou parfois, avec Cadiot, ce serait peut-être des pièces de théâtre, des chansons. [Pierre] Alferi ce sont des poèmes. [Éric] Sadin ce sont des livres ou des sites internet. En tout cas, il y a la création de quelque chose d'assez unifié, qu'on pourrait appeler un objet esthétique, et qui est en quelque sorte offert à une expérience esthétique³⁷.

Cette citation pourrait certainement être nuancée : pensons à la fragmentation psychique du Robinson de Cadiot dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, qui se solde par une fragmentation physique du personnage³⁸, ou encore à la démultiplication du personnage de François dans *Les Enfances Chino* de Prigent³⁹. Cependant, il est vrai que les œuvres des auteurs cités par Hanna génèrent une expérience esthétique relativement homogène d'un livre à l'autre, que ce soit par leur ton ou leurs thématiques.

Cadiot admet d'ailleurs s'intéresser de moins en moins au minimalisme chirurgical d'inspiration steinienne ou beckettienne et vouloir, depuis *Providence*, viser une plus grande cohérence dans son écriture :

³⁷ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 66.

³⁸ Nous avons abordé cette question ailleurs : Gabriel Proulx, « Parole désaffectée et pulsions de mort dans *Retour définitif et durable de l'être aimé* d'Olivier Cadiot », *French Studies*, vol. 74, n° 1, 2020, p. 71-82.

³⁹ « 3 François + 1, ça fait 4 comme mousquetaires. François Le Cam, alias Chino. François Le Mérier, dit Fanch. François Broudic le Démangé. Francisco en espingouin Pilar. Tous pour un et un pour tous. Voire tous en un et vice versa. » (Christian Prigent, *Les Enfances Chino*, Paris, P.O.L, 2013, p. 395.)

Dans les précédents livres, [...] il y avait pas mal de blancs, j'ai cru longtemps qu'ils reposaient le lecteur, faisant une petite plage ou une ardoise magique pour reprendre la lecture la tête fraîche. Mais les blancs ne sont jamais neutres. Trop profonds, ou trop légers, trop intimidants ou trop formels. Et surtout, ils donnent une fausse piste : que tout se vaut, que tout se juxtapose, comme une série de diapositives. Là, j'ai aimé travailler les enchaînements, j'ai voulu éclaircir les ellipses⁴⁰.

Il ajoutera ailleurs : « Je fais des livres de plus en plus pleins, où il y a de moins en moins de blancs⁴¹ », comme pour insister sur son désir de densifier sa prose et de lier de plus en plus explicitement les éléments de sa pensée afin d'offrir au lectorat des œuvres plus linéaires. À contrecourant de la parole déliée des auteurs qui nous intéresseront ici et de la tectonique steinienne, Cadiot s'éloigne donc depuis quelques années d'une posture collagiste et s'oppose à la déhiérarchisation des éléments textuels au profit d'une plus grande cohésion interne, alors que Prigent poursuit son projet maximaliste de défiguration du langage.

Si Chloé Thomas, Isabelle Alfandary et Jen-yi Hsu ont souligné la part métonymique qui sous-tend l'écriture steinienne, elle n'est pas au centre de leurs réflexions. Par exemple, la thèse de Thomas ne dédie que sept pages à cette question, qui est donc périphérique dans sa lecture des œuvres de l'autrice. De plus, les trois critiques se concentrent principalement sur les manifestations micro-textuelles et linguistiques de la métonymie chez Stein. L'originalité de notre proposition tient non seulement au fait qu'elle offre une analyse beaucoup plus approfondie de l'usage que fait l'écrivaine de la métonymie et de la parataxe, mais aussi et surtout au fait que la notion de tectonique textuelle qui y est déployée permet de rendre compte des effets macro-textuels de ce type de construction, qui affecte la langue, la psyché des personnages, les repères spatio-temporels et la composition générale des œuvres. De plus, bien que l'influence de Stein en France soit évidente, et ce de Jacques Roubaud à Anne-James Chaton, en passant par

⁴⁰ Olivier Cadiot, « “Je fais un livre d'abord et j'écris dedans ensuite”. Entrevue avec Éric Loret », *Libération*, 7 janvier 2015.

⁴¹ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 30.

Claude Royet-Journoud, Christian Prigent, Jérôme Game et les auteurs de notre corpus, aucune étude ne s'est encore penchée sur ce phénomène. Seuls les témoignages des écrivains eux-mêmes, quelques observations faites par la critique non universitaire et un très court article d'Agnès Disson – qui mêle indifféremment et avec assez peu de nuance des écrivains contemporains aux pratiques extrêmement différentes – confirment cette généalogie et son importance. Finalement, les auteurs de notre corpus contemporain ont été assez peu étudiés jusqu'à présent, surtout dans le cas de Charles Pennequin, Christophe Hanna et Manuel Joseph. Notre étude servira par conséquent à renouveler les études steiniennes en contexte francophone tout en éclairant certaines pratiques post-poétiques récentes sur lesquelles un nombre plutôt restreint de chercheurs se sont penchés.

Notre thèse sera divisée en cinq chapitres, qui permettront de cadrer la poétique steinienne à partir de la notion d'écriture ultra-métonymique ou tectonique et de voir comment cette conception de la création littéraire se répercute en poésie française contemporaine, principalement chez Gleize, Quintane, Pennequin, Joseph et Hanna, qui s'inscrivent tous dans ce que Gleize nomme la post-poésie. Dans notre premier chapitre, qui portera sur Stein, nous expliquerons la façon dont la métonymie devient chez elle plus qu'un simple trope. Si la métonymie peut agir au niveau micro-textuel, c'est-à-dire qu'elle peut se manifester dans la construction des phrases de l'autrice, elle est ici une véritable force structurante qui permet au texte d'avancer à tâtons au fil d'idées plus ou moins liées entre elles, et ce, par le biais de sauts logiques et d'associations provisoires. Nous verrons par la suite de quelle manière se manifeste cette tectonique textuelle dans quelques œuvres de l'écrivaine.

Nous nous concentrerons pour ce faire sur *Ida, Tender Buttons*, le poème « Patriarchal Poetry » et, dans une moindre mesure, *The Making of Americans*⁴².

⁴² Les œuvres les plus accessibles de Stein, dont *Autobiographie d'Alice Toklas*, ne sont pas représentatives de l'écriture steinienne, puisqu'elles sont très commerciales et relèvent davantage du témoignage autobiographique. *Ida* et *Tender Buttons* semblent correspondre plus directement au

Le premier livre, publié en traduction française dès 1978 et présenté comme un roman, est représentatif du mélange des genres que préconise Stein, puisqu'il s'agit plutôt d'un long poème en prose, mais « de la prose non romanesque, de la prose surtout pas romanesque, telle qu'elle se déploie au jour le jour et prenant en *charge* (en se chargeant de) toute l'infinie variance des choses ici-maintenant⁴³ ». En refusant le roman linéaire et la poésie versifiée traditionnelle, cette œuvre se construit par effets de contiguïté et de rapports obscurs qui, tout en permettant à l'histoire de se déployer, se dresse contre la téléologie du roman réaliste et le lyrisme poétique. Le second livre, disponible en français depuis 2005 seulement, est l'une des œuvres les plus connues de l'autrice et a exercé une très grande influence sur la poésie française depuis Roubaud. La description des objets du quotidien qui y est proposée ne cherche pas à sublimer le réel et permet donc l'avènement de ce que Gleize nomme le « réalisme ». Comme le dit Quintane, « la poésie n'est plus à pousser dans le fossé. Elle y est déjà, peut-être depuis Baudelaire, certainement depuis Lautréamont. *L'idée ou la reformulation poétique du monde ne sont plus à l'ordre du jour*⁴⁴ », et *Tender Buttons* travaille justement au plus près du réel sans chercher à lui donner une forme proprement poétique, ce qui en fait un précurseur des pratiques contemporaines que nous étudierons subséquemment. Finalement, « Patriarchal Poetry » élabore plus explicitement le projet steinien en opposition à la tradition dix-neuviémiste ainsi qu'au modernisme masculin dans lequel évoluait Stein.

Notre deuxième chapitre portera sur les œuvres de Gleize. Après avoir expliqué rapidement ce que veulent dire les termes « littéralisme » et « réalisme » en contexte gleizien, nous nous attarderons sur les effets de l'écriture de surface mise de l'avant par l'écrivain. En théorisant et en thématissant l'idée d'une littérature

style général de l'autrice tout en étant assez connus pour avoir eu un impact important en France comme du côté du public anglophone. C'est pourquoi nous avons privilégié ces œuvres.

⁴³ Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », p. 130.

⁴⁴ Nathalie Quintane, citée dans Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014 [2009], p. 182. Nous soulignons.

entièrement horizontale et plate, Gleize arrive, à la suite de Stein, à faire coexister sur la page des thèmes, des procédés formels et langagiers, des idées et des concepts qui n'ont a priori aucun lien entre eux. Nous verrons par la suite comment Gleize récupère, recontextualise et problématise les théories lacaniennes et deleuziennes, exposant par le fait même que la métonymie est le langage du désir, quelque part entre une recherche visant à combler un manque et une conception rhizomique du réel, où l'ensemble des éléments sensoriels qui parviennent à l'individu sont liés selon des agencements toujours changeants et originaux. Cette exploration des soubassements philosophiques de l'œuvre gleizienne explicitera ce que l'auteur lui-même veut dire quand il décrit son travail comme un métier d'ignorance, expression qu'il emprunte à Claude Royet-Journoud. Selon Gleize, la post-poésie steinienne prouve « qu'il n'y a que des questions, pas de réponses, que le réel est sans réponse⁴⁵ », et c'est la même croyance qui guide selon nous son rapport aux sciences sociales et humaines. Finalement, nous aborderons le rapport particulier au lyrisme qui découle de la conception de la littérature qui apparaît dans ses textes théoriques, narratifs et poétiques, puisque le souvenir d'enfance et le récit autobiographique n'y sont pas proscrits, mais participent d'un aplanissement de la psyché, qui dès lors ne renvoie plus à une structure arborescente et à une intimité sublimée.

Le troisième chapitre explorera les liens qui unissent l'œuvre de Quintane et celle de Stein. Nous verrons comment la remarque, la fausse évidence et l'anecdote dépersonnalisée ont pour effet, chez les deux autrices, de créer des disjonctions et des conjectures tout à fait inattendues et une poésie inductive, où chaque élément renvoie au suivant de façon fortuite et selon une logique détraquée. Notre analyse montrera ensuite que la psychologie des personnages, inventés et historiques, devient imprévisible et les repères temporels et spatiaux sont brouillés, en raison de ce dérèglement des liens logiques entre les éléments du texte. Comme le suggère David D. Cooper, « Stein voit se refléter le passé et le futur dans le

⁴⁵ Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », p. 132.

présent⁴⁶ » et la même chose pourrait être dite de Quintane, pour qui les lieux et les époques semblent interchangeable, tout comme l'identité des personnages, qui changent de nom et d'histoire personnelle au gré de l'écriture. Nous analyserons aussi l'appartenance de Quintane au mouvement littéraliste entamé par Gleize, que l'autrice a radicalisé, par exemple en s'opposant plus féroce encore au lyrisme, qui est selon elle un réflexe contre lequel nous devons nous battre afin d'éviter que la littérature soit le lieu d'un simple épanchement sentimental ou d'une grandiloquence poétique. Nous profiterons de nos réflexions sur Quintane pour rappeler le lien qui unit sa pratique d'écriture à celle de Pennequin, autre représentant de la revue *Facial*, lui aussi proche des considérations poétiques steiniennes.

Notre quatrième chapitre sera dédié à ce que l'on nommera le néo-objectivisme, et ce, par le biais de Joseph et Hanna. Après une lecture approfondie de *Heroes are heroes are heroes* de Joseph, qui est explicitement basé sur une conception steinienne du fait littéraire, nous définirons ce qu'Hanna nomme le dispositif, à partir d'une réflexion sur les similitudes qu'il entretient avec le projet des objectivistes américains et le situationnisme français. Cette réflexion mettra au jour comment Joseph et Hanna poussent à l'extrême la tectonique steinienne en construisant leurs œuvres littéraires à partir de discours externes empruntés à différentes sphères sociales, économiques, médiatiques et politiques. Alors que Stein, Gleize et Quintane sont attachés malgré tout à une conception principalement littéraire de l'écriture poétique, ce qui fait de leurs œuvres des *créations*, le néo-objectivisme se détache plus radicalement de l'écriture au profit d'une pratique rédactionnelle, comme le suggère le pseudonyme anonymisant La Rédaction, sous lequel Hanna a publié la majorité de ses livres. Puisque cette technique, encore plus expressément collagiste que ce que l'on retrouvait chez les autres auteurs étudiés, récupère des discours souvent réactionnaires, violents et/ou discriminatoires, nous

⁴⁶ « Stein sees the past and future reflecting into the present » (David D. Cooper, « Gertrude Stein's "Magnificent Asparagus" : Horizontal Vision and Unmeaning in *Tender Buttons* », *Modern Fiction Studies*, vol. 20, n° 3, p. 345. Nous traduisons.)

questionnerons par la suite la part éthique d'un tel projet à partir des théories sémioéthiques de Susan Petrilli. Nous chercherons ainsi à déterminer si la reconduction de discours violents permet effectivement de critiquer ces discours ou si elle participe, même involontairement, de la violence qu'elle compte dénoncer.

Pour terminer, notre cinquième et dernier chapitre prendra au bond la part politique de l'écriture néo-objectiviste et mettra en lumière les discours contestataires, souvent implicites, qui peuplent les textes de Stein, Gleize et Quintane. Si les idées politiques que Stein a exprimées publiquement ont souvent été comprises comme faisant l'apologie du fascisme et que la critique ne s'est que très rarement attardée sur le lien qu'elle entretient avec le politique dans ses œuvres, nous montrerons que ses opinions personnelles étaient plus nuancées qu'il n'y paraît et que son écriture témoigne d'une sensibilité particulière pour les conséquences dévastatrices de la guerre, les inégalités socio-économiques, la surreprésentation des gens riches dans la sphère politique ainsi que la soumission aveugle du peuple face aux instances de pouvoir. Nous explorerons ensuite la relation qu'entretiennent Stein et Quintane avec le féminisme, que ce soit en dénonçant explicitement les doubles standards qui existent entre les hommes et les femmes ou en montrant comment la littérature *féministe*, hors des clichés de l'écriture *féminine* (lyrisme, introspection, autofiction), rend possible le renversement d'un nombre important de valeurs traditionnellement associées à la littérature depuis le XIX^e siècle. Notre réflexion se déplacera vers ce que Quintane nomme elle-même la critique intégrée ; refusant à la fois la notion d'engagement au sens sartrien du terme et la posture des revues *Tel Quel* et *TXT* selon laquelle le rôle politique de la littérature doit passer par le langage et sa reconfiguration, l'écrivaine se situe dans un entre-deux, où la critique sociale s'imbrique dans l'œuvre littéraire au même titre que les autres fragments qui y cohabitent, toujours selon une logique tectonique. Nous verrons ensuite dans quelle mesure le communisme sensible proposé par Gleize rejoint la conception quintanienne de l'engagement, pour finalement comparer la manière qu'ont Stein, Gleize et Quintane de traiter la question des réfugiés à leurs époques respectives.

Le but de ce chapitre sera de démontrer que la posture des trois auteurs va au-delà d'une opposition entre engagement et désengagement par le biais de leur écriture ultra-métonymique et de souligner le fait que plusieurs auteurs contemporains tendent, depuis quelques années, à nommer plus directement les réalités socio-politiques qu'ils dénoncent au lieu de les aborder de façon voilée. Dans un article sur la politique de la littérature, Jean-François Hamel écrit :

Sous l'effet de la modernisation intellectuelle induite par le développement des sciences humaines, des écrivains, critiques et théoriciens réactivent peu à peu les valeurs de radicalité et d'expérimentation qui caractérisaient les avant-gardes du début du siècle et les soumettent à un idéal d'émancipation fondée sur la résistance à l'assujettissement idéologique⁴⁷.

C'est effectivement à partir de la récupération et de la recontextualisation de théories psychanalytiques, sociologiques et philosophiques que les auteurs de notre corpus arrivent à éviter les pièges de l'engagement thématique tout comme ceux de l'art pour l'art, ce qu'avait déjà entamé Stein dans ses propres œuvres, elle qui avait à sa manière été inspirée par les avancées psychologiques et psychanalytiques de son époque, entre autres grâce à ses études sous la direction du psychologue pragmatiste William James durant les années 1890. Comme l'écrit Quintane, « [l]e spécialement poétique ne se niche pas uniquement dans l'affectueux de l'anecdote, mais dans le démarrage critique qu'elle peut provoquer⁴⁸ », c'est-à-dire que l'anodin et le personnel sont des prétextes pour une exploration proprement politique du réel, au même titre que le politique renvoie à des expériences personnelles, les deux niveaux discursifs étant constamment emportés par le flux de l'écriture et ramenés au plan immanent par la métonymie généralisée qui structure les œuvres des écrivains étudiés dans notre thèse.

⁴⁷ Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Figura, 2014, p. 29.

⁴⁸ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 178.

« C'est la poésie contemporaine qui sait le mieux lire Stein, se l'est appropriée⁴⁹ », écrit Chloé Thomas, et cela s'explique par le fait que les poètes contemporains la lisent pour y trouver des éléments susceptibles d'appuyer leurs propres projets littéraires, ce qui demande à la fois une lecture attentive et une réappropriation. Selon Gleize, lire la littérature actuelle au miroir de celle d'hier est un exercice pertinent, mais l'inverse peut parfois être tout aussi intéressant : « On cherche souvent à savoir ce qui de Mallarmé ou de Rimbaud ou d'autres de nos "classiques" parle dans la poésie contemporaine. J'aurais tendance à l'inverse (cela revient-il au même ?) à lire Rimbaud *à partir* de cette poésie qui m'est proche⁵⁰. » Cette thèse cherche, de la même façon, à éclairer l'écriture steinienne à partir de celle de ses héritiers autant qu'elle cherche à mieux comprendre ce qui persiste et perdure, dans la post-poésie contemporaine, de l'œuvre de l'écrivaine américaine. Comme le rappelle Stanley Fish, « nul ne peut dire que ses actes interprétatifs lui sont absolument propres mais qu'ils lui échoient en vertu de sa position dans un environnement socialement organisé et qu'ils sont donc toujours publics et partagés⁵¹. » C'est dans ce partage interprétatif et dans ce jeu d'influences que s'est construite la lecture faite par Prigent de l'œuvre de Stein et qu'est advenue sa saisie par Gleize et la génération suivante de poètes, de Quintane à Hanna en passant par Pennequin et Joseph.

⁴⁹ Thomas, *Gertrude Stein*, p. 339.

⁵⁰ Jean-Marie Gleize, cité dans Adelaide Russo, « Donner lieu. Dialogue de circonstance : Gleize/Rimbaud/Deguy », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 4, 2007, p. 468.

⁵¹ Fish, *Quand lire c'est faire*, p. 73.

CHAPITRE I

LA MÉTHODE STEIN : UNE COMBINATOIRE INQUIÉTANTE

*Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et
un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas,
l'impossible tas¹.*

Samuel Beckett

La métonymie, et surtout la métonymie en tant que figure discursive prise dans une relation d'interdépendance ou de confrontation avec la métaphore, a été observée chez Stein par plusieurs critiques, certains allant jusqu'à en faire un point saillant de la poétique steinienne. C'est le cas de Jen-yi Hsu qui, dans un article portant sur la métonymie et ses ramifications éthiques chez la poète américaine, suggère que l'écriture steinienne « inaugure une poétique de la métonymie² ». Cette courte citation propose non seulement une lecture de l'œuvre de Stein axée sur la place qu'y occupe la métonymie en tant que procédé linguistique et poétique, mais souligne du même coup l'originalité d'un tel projet : Stein ne serait pas simplement une poète de la métonymie comme tant d'autres, mais plutôt l'instigatrice d'un mouvement métonymique en poésie. Même constat du côté de Chloé Thomas, qui dédie un sous-chapitre de sa thèse à ce qu'elle nomme elle aussi une poétique métonymique chez Stein³, ou encore du côté d'Isabelle Alfandary, qui voit dans

¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 13-14.

² « inaugurates a poetics of metonymy » (Jen-yi Hsu, « “The Difference Is Spreading” : Metonymy and the Ethics of Multiplicity in Gertrude Stein's Writing », *Feminist Studies in English Literature*, vol. 20, no 3, 2012, p. 187. Nous traduisons.)

³ Chloé Thomas, *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

l'écriture de Stein « un régime métonymique à l'origine d'une poésie fondée sur des relations de contiguïté entre les signes⁴. »

Dans ce chapitre, nous proposons d'aller plus loin en parlant, pour le texte steinien, d'une poétique tectonique. Nous verrons donc comment la tectonique, terme emprunté à la géographie et à la géologie, prend au bond cette poétique métonymique déjà observée par la critique tout en permettant de rendre compte des origines et des effets de l'écriture de Stein de façon plus large, offrant ainsi une vue d'ensemble sur une œuvre fragmentée, accidentée, prolifique et mouvante. Cette exploration de la tectonique comme outil d'analyse des textes nous amènera à relire l'œuvre de l'écrivaine américaine comme une série de collages, où les effets littéraires et langagiers proviennent non seulement de la dislocation des parties constitutives du texte, mais aussi de leur rencontre, de leur organisation, de leurs entrecroisements. Nous verrons ensuite ce que cette idée d'un collage tectonique dévoile du projet steinien par rapport à la question du réalisme, qui délaisse chez elle sa forme photographique au profit d'une conception sensorielle et *présentielle* du réel, et de sa reconstitution dans la littérature. Finalement, nous discuterons des effets d'aplatissement de la parole et du réel que provoque la tectonique telle que la pratique Stein. Cette dernière partie sera l'occasion d'ouvrir la question de la tectonique à notre corpus contemporain, où elle occupe une place de choix, les auteurs que nous étudierons ayant tous consciemment – et, pourrait-on dire, violemment – abandonné la métaphore afin d'explorer les possibles qu'offre la logique de la contiguïté dans un contexte poétique.

1.1 De la métonymie à la tectonique

Historiquement, la métaphore a été considérée comme le trope par excellence de la poésie, alors que la métonymie a plus souvent été associée au roman. Cette conception a cependant commencé à s'effriter depuis le siècle dernier,

⁴ Isabelle, Alfandary, « La marge en question dans la poésie de Gertrude Stein », *Polysèmes*, n° 11, 2011, p. 5.

plusieurs romanciers ayant découvert la force de la métaphore utilisée en régime narratif et plusieurs poètes ayant su tirer profit de la métonymie comme outil proprement poétique. La différence entre les deux figures relève principalement de leur positionnement dans le couple verticalité-horizontalité, la métaphore étant construite à partir d'une substitution d'un terme pour un autre et la métonymie procédant par rapprochement. Stephen Scobie résume ainsi la conception jakobsonienne des deux tropes, qui demeure la plus influente et la plus connue encore aujourd'hui :

La distinction faite par Jakobson [...] projette la métaphore et la métonymie sur le schéma structuraliste du langage, qui se déploie sur deux axes : un axe vertical de sélection par substitution et un axe horizontal de combinaison par contiguïté. Jakobson situe la métaphore sur l'axe vertical, partant d'un principe de similarité, et la métonymie sur l'axe horizontal, partant d'un principe de contiguïté⁵.

La métaphore serait donc ancrée dans une logique de la transcendance, où un terme serait substitué à un autre dans le but de créer une équivalence entre les deux. Pour sa part, la métonymie serait construite sur un modèle de rapprochement cherchant à créer, sur le plan d'immanence, des ponts entre des éléments dont la relation, au départ, ne va pas de soi.

Cette conception de la métonymie se lit plus facilement, sans surprise, dans les textes narratifs de Stein, où la construction même de la trame narrative fonctionne par rapprochements non seulement idéels mais aussi et surtout typographiques. En effet, la ponctuation steinienne, ou plutôt son absence presque totale, crée des blocs narratifs où la parole de l'autrice se déroule, s'entremêle, mène à des points de rencontre et de rupture entre les différentes scènes qu'elle bâtie pour

⁵ « Jakobson's distinction [...] projects metaphor and metonymy onto the structuralist schema of language as deployed along two axes : a vertical axis of selection by substitution and a horizontal axis of combination by contiguity. Jakobson places metaphor on the vertical axis, working by similarity, and metonymy on the horizontal axis, working by contiguity. » (Stephen Scobie, « The Allure of Multiplicity : Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein », dans Shirley Neuman (dir.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Londres, Palgrave, p. 99. Nous traduisons.)

mieux les déconstruire, et arrive ultimement à sa propre fragmentation. Dans l'extrait suivant, tiré de *The Making of Americans*, œuvre phare de l'écrivaine publiée en 1925 et jamais traduite intégralement en français, on voit bien comment fonctionne cette écriture métonymique et quels effets immédiats cette dernière a sur la tonalité de la scène :

the little son wanted to make a collection of butterflies and beetles and it was all exciting to him and it was all arranged then and then the father said to the son you are certain this is not a cruel thing that you are wanting to be doing, killing things to make collections of them, and the son was very disturbed then and they talked about it together the two of them and more and more they talked about it then and then at last the boy was convinced it was a cruel thing and he said he would not do it and his father said the little boy was a noble boy to give up pleasure when it was a cruel one. The boy went to bed then and then the father when he got up in the early morning saw a wonderfully beautiful moth in the room and he caught him and he killed him and he pinned him and he woke up his son then and showed it to him and he said to him see what a good father I am to have caught and killed this one, the boy was all mixed up inside him and then he said he would go on with his collecting and that was all there was then of discussing and this is a little description of something that happened once and it is very interesting⁶.

Chaque partie de l'histoire qui nous est racontée – la collection du garçon, la réprimande du père, la prise de conscience du garçon, la trahison du père et le retour à l'état initial suite à la blessure causée par le comportement de la figure paternelle – est liée à la suivante et à la précédente par induction, c'est-à-dire que les liens linguistiques comme la répétition des mots *then* et *and* participent d'une construction typique de cette contiguïté dont parlait Jakobson. Cependant, cette technique, quoique poussée à l'extrême dans les œuvres plus explicitement romanesques de Stein, n'a rien de complètement original. Elle est empruntée directement à des romanciers comme Flaubert, de qui Stein s'est d'ailleurs réclamée

⁶ Gertrude Stein, *The Making of Americans : Being a History of a Family's Progress*, version libre de droit, Project Gutenberg Australia, 2016 [1925].

durant sa carrière⁷, et est présente à différents degrés dans la plupart des romans, quoique de façon plus subtile et moins choquante qu'ici.

Par le biais d'une écriture ne relevant plus du tout du genre romanesque, ce sont plutôt les textes poétiques et les textes narratifs expérimentaux de Stein qui rendent possible le renouvellement de la pratique métonymique et lui permettent de se développer comme moteur proprement poétique. Dans *Tender Buttons*, Stein parle d'ailleurs de transfert pour décrire ce qui, dans la relation entre les parties du texte, encourage le mouvement, que celui-ci soit liaison ou déliaison, rapprochement ou éloignement :

A recital, what is a recital, it is an organ and use does not strengthen valor, it soothes medicine.

A transfer, a large transfer, a little transfer, some transfer, clouds and tracks do transfer, a transfer is not neglected. [...]

A sentence of vagueness that is violence is authority and a mission and stumbling and also certainly a prison⁸.

Ici, le transfert du récital à l'orgue ou à l'organe joue sur le fait que le mot *organ* en anglais renvoie à ces deux signifiés, et ce, en deux temps : premièrement, dans une logique de contiguïté sémiotique, le récital fait penser à différents instruments de musique dont l'orgue et, deuxièmement, dans une logique de contiguïté sonore, l'orgue fait entendre l'organe à même sa constitution. La référence à la fois cachée et évidente à l'organe mène ensuite à la vitalité, puis finalement à la médecine. Le paragraphe suivant explicite le projet steinien que nous venons d'observer, soit celui d'une parole qui avance à tâtons et trouve toute sa force non pas dans un jeu d'équivalences traditionnellement poétiques – et donc métaphoriques – mais, au contraire, dans une démultiplication du sens à partir d'enchaînements étonnants où chaque partie du poème trouve résonance dans les autres.

⁷ Voir Linda Wagner-Martin, « Aesthetic Questions : Realism and the Modern », dans Gertrude Stein, *Three Lives*, Londres, Palgrave, 2000 [1909], p. 329-359.

⁸ Gertrude Stein, *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997 [1914], p. 24.

Cette citation tirée de « Roastbeef » montre à la fois le style de l'écrivaine – hachuré, rythmiquement détraqué, précis mais relativement incohérent – et sa conception de la poésie, qu'elle développe encore davantage dans la dernière phrase. En effet, selon elle, la phrase vague est violente et se doit de trébucher pour avancer, car elle n'est jamais préréglée ou préformée. L'écriture se cherche à travers des jeux d'associations libres qui ont lieu sur le plan d'immanence, de façon rhizomique et non plus de façon arborescente, menant de la nourriture au récital de musique, à une réflexion sur la langue et la littérature, sans aucun ordre d'importance ou de valeur⁹. Aucune hiérarchie n'est créée entre le roastbeef qui sert de prétexte à l'écriture et la prison que représente le langage. D'ailleurs, le langage est-il une prison en soi, ou le devient-il par le biais de la poésie, qui emprisonne différents éléments du réel dans une série de relations flottantes sous la plume de l'autrice ? « It is surely cohesive¹⁰ », nous dit Stein de la plume qu'elle décrit plus tôt dans le livre, mais cette cohésion, cette cohérence, ne vient pas du sens que forment les mots collés les uns aux autres, mais bien dans le portrait décousu qu'ils composent, miroir du fonctionnement de la psyché humaine, qui fait sens du casse-tête de la réalité en conjoignant fragments, souvenirs, expériences sensorielles, émotions, stimuli et représentations.

Dans l'extrait de « Roastbeef », la seule métaphore présente est la suivante : « what is a recital, it is an organ ». Le verbe *être* qui vient se glisser avant l'orgue ou l'organe crée en effet un lien d'équivalence apparente entre les deux réalités nommées, voire les trois si l'on prend en considération la polysémie indéniable du mot *organ*. Jennifer E. Hall, comme la plupart des critiques qui se sont penchés sur

⁹ La notion de ritournelle développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari semble ici particulièrement prégnante, puisqu'elle se constitue à partir d'une union de la répétition (ou du bégaiement) et de la variation, construisant par diverses opérations d'assemblage un territoire que l'écrivain peut ensuite quitter afin de construire d'autres territoires provisoires : « En tant que machine, la ritournelle porte sur une opération de mouvement, un mouvement qui consiste à agencer (assembler) plusieurs composantes, c'est-à-dire faire un territoire où les composantes entrent en modulation et après laissent le territoire ; un mouvement qui réunit provisoirement des forces multiples. » (Silvio Ferraz, « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 13, 2011, article non paginé.)

¹⁰ Stein, *Tender Buttons*, p. 14.

les effets distincts de la métonymie et de la métaphore, voit dans ce verbe *être* l'une des principales caractéristiques de la métaphore, soit celle de l'appel à l'autorité :

Le discours métaphorique nous porte à croire que la nature essentialisante du verbe « être » n'est pas simplement verbale et se trouve dans les choses de façon ontologique. Par conséquent, la métaphore contient une affirmation qui a valeur de vérité, le sentiment que la déclaration qui accompagne le verbe « être » est irréfutable¹¹.

Or, dans cet exemple, deux éléments viennent contrecarrer cet élan métaphorique et empêchent que la comparaison ou la substitution d'un terme pour un autre ne se fixent véritablement. Premièrement, l'écart entre le récital et l'orgue-organe semble se faire de façon latérale, car le lien qui unit les deux tient davantage de la proximité de sens que de la ressemblance ou l'équivalence ; parler ici d'une métaphore au sens traditionnel signifierait que Stein tente de nous dire qu'un récital peut tout aussi bien s'appeler un orgue ou un organe, alors que la logique de la phrase pointe vers une liaison de contiguïté. Deuxièmement, la métaphore chez Stein a tendance à adopter une construction similaire à celle que l'on retrouve chez Ponge : « en minant la métaphore (par le biais d'une prolifération et d'un usage non-conventionnel), la poésie de Ponge élève à l'inverse la métonymie¹² » au rang de principal trope poétique, c'est-à-dire que la présence de métaphores dans le poème ne correspond pas pour autant à une *poétique métaphorique*.

En accumulant les comparaisons et les métaphores, particulièrement quand celles-ci mettent en équation des termes très éloignés, les deux poètes arrivent à renverser la toute-puissance de la métaphore et à mettre de l'avant une compréhension de l'écriture qui favorise la métonymie et ces diverses formes. « A

¹¹ « Metaphoric discourse leads one to believe that the essentializing nature of the verb "to be" is more than just verbal and can be found ontologically in things. Accordingly, metaphor contains an inferred assertion of truth, the sense that what is stated with the verb "to be" is irrefutable. » (Jennifer E. Hall, *Metonymy's Subversion of Metaphor : (Dis)Figuring the Body in Flaubert, Céline, Sartre, and Ponge*, these de doctorat, Columbus, Université d'État de l'Ohio, 1999, p. 22. Nous traduisons.)

¹² « by undermining metaphor (through proliferation and unconventional use), Ponge's poetry conversely elevates metonymy » (*Ibid.*, p. 166. Nous traduisons.)

single image is not splendor¹³ » écrit Stein, comme pour souligner le fait que la présence d'images métaphoriques disséminées dans le texte ne fait pas de lui un tout profondément métaphorique pour autant. D'ailleurs, cette affirmation est elle-même une sorte de métaphore négative qui, par définition, met à mal l'idée d'une équivalence possible entre les objets : une image, surtout seule, désanctifiée, désincarnée, ne sera jamais une splendeur à elle seule, ne cherche pas à *faire image*, mais naît plutôt par le biais des aléas de l'écriture exploratoire que permet la métonymie. Selon Stein, « la mélodie devrait toujours être un sous-produit ou un dérivé elle ne devrait jamais être une fin en soi ça ne devrait pas être une chose qui vous anime [...] la mélodie, la beauté si vous voulez [...] devrait toujours être un dérivé¹⁴. » L'image, qui a pourtant été au centre de la poésie tout au long du XIX^e siècle¹⁵, devient chez elle un accident, une simple irrégularité parmi l'ensemble des irrégularités qui meuvent le texte. Au symbolisme de la fin du siècle qui vient de se terminer, la poète américaine substitue une poésie en prose - ou une prose poétique - qui tient plus de l'accumulation que de la sublimation, et se glissent ainsi certaines images dans l'écriture, sans que celles-ci visent une quelconque beauté transcendante.

La métonymie agit donc, chez Stein, de façon plutôt traditionnelle dans les œuvres romanesques telles que *The Making of Americans* et elle se situe principalement au niveau micro-textuel dans la poésie de *Tender Buttons*, où les petits poèmes en prose avancent au gré des inductions et d'autres procédés similaires, mais le terme de *poétique métonymique* - ou de *poétique de la métonymie* - convient-il aux manifestations les plus ingénieuses et les plus

¹³ Stein, *Tender Buttons*, p. 5.

¹⁴ « Melody should always be a by-product it should never be an end in itself it should not be a thing by which you live [...] melody, beauty if you like [...] should always be a by-product. » (Gertrude Stein, *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, p. 200. Nous traduisons.)

¹⁵ Rappelons que Jakobson lui-même avait observé « la primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes [ainsi que] la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle "réaliste" ». Selon lui, les couples métaphore/poésie et métonymie/roman structurent donc en grande partie notre littérature. (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1970, p. 62.)

originales de ce procédé métonymique, que l'on retrouve dans *Ida*, par exemple ? Il semble que nous devions aller plus loin pour rendre compte de l'ampleur que prend chez elle la métonymie en tant que système littéraire, cette idée d'une poétique métonymique pouvant être appliquée à presque tous les romanciers réalistes ou naturalistes¹⁶, alors que l'utilisation exaltée et insistante qu'en fait Stein ouvre des voies qui n'avaient jusque-là pas été explorées.

C'est alors qu'il décrit le projet derrière son livre *Néon* que Jean-Marie Gleize se réfère à la tectonique, terme que nous lui empruntons ici : le livre « est fait de segments, de séquences ou de blocs se chevauchant, comme les plaques tectoniques ou les masses d'air chaud et d'air froid, plaques et masses dont on nous dit que leurs points de rencontre sont des lieux de crise (plis, tremblements, soulèvements, orages, ouragans¹⁷). » Cet extrait montre bien la pertinence d'une tectonique textuelle, à la fois comme outil créatif et critique, dans la mesure où cette notion recouvre les principales caractéristiques de la métonymie chère à Stein et à ses héritiers – horizontalité plutôt que verticalité, liaison par contiguïté plutôt que volonté de mettre en équation différentes réalités, tendance à la sélection-organisation plutôt qu'à la hiérarchisation – tout en soulignant le mouvement et les accidents qui font de la métonymie une figure de style propre à ébranler ou à choquer nos préconceptions et nos attentes.

Comme l'écrit Marc Bonhomme à propos de la métonymie, « la modération supposée de son fonctionnement et la relative discrétion de ses effets stylistiques montrent paradoxalement qu'une figure même réputée sobre possède les propriétés déstabilisantes et significatives d'un événement¹⁸. » Le terme de tectonique renvoie plus directement à ce pouvoir déstabilisant et permet d'échapper à une

¹⁶ Pour une discussion de l'importance de la métonymie chez Émile Zola et, par extension, dans les traductions italiennes de ses œuvres, voir Annafrancesca Naccarato, *Poétique de la métonymie. Les traductions italiennes de La curée d'Émile Zola au XIX^e siècle*, Rome, Aracne, 2008.

¹⁷ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014 [2009], p. 365.

¹⁸ Marc Bonhomme, « La figuralité comme événement de style : l'exemple de la métonymie », *Cahiers de narratologie*, n° 35, 2019, p. 2.

compréhension purement linguistique de la métonymie, qui s'attarderait à ses manifestations les plus inoffensives comme la synecdoque, l'antonomase ou la métalepse stylistique. Alors que la métonymie est partout dans les discours quotidiens (parler d'un « bordeaux » pour un « vin de Bordeaux » serait un exemple tout à fait banal et commun de métonymie), la tectonique textuelle est un processus conscient ; elle tente de créer un ensemble littéraire qui soit à la fois fragmenté et soudé par une série de relations changeantes et aléatoires, qui se construisent au gré d'associations de sens, de son, de proximité entre les idées et les réalités politiques, géographiques, linguistiques ou philosophiques.

La tectonique renvoie aussi à une construction macro-textuelle, extension de la métonymie simple qui, elle, se construit par une série de manipulations linguistiques « [l]ocales par leur dimension microstructurale¹⁹ ». Encore une fois, parler de tectonique textuelle ne revient pas uniquement à soulever, dans la construction des phrases d'une œuvre, des exemples de métonymies, mais doit plutôt permettre de mettre au jour le désir métonymique qui anime l'écriture d'un bout à l'autre, que ce soit dans les liaisons incongrues qui sous-tendent le texte ou dans des manifestations autoréflexives sur l'idée même d'une écriture qui se cherche en passant d'une idée à une autre sans fil conducteur explicite, clair et préprogrammé.

La métonymie ainsi magnifiée, ou plutôt promue au rang de moteur poétique à part entière, se dresse contre la métaphore et ses avatars traditionnellement associés à la poésie, et ce, en se dédiant au contraire à *défaire* l'autorité du texte et de l'auteur. Il serait cependant simpliste ou anachronique d'associer de façon tranchée, comme semble le faire Jakobson, le premier terme au roman et le second à la poésie quand on considère le contexte d'émergence des œuvres steiniennes, contexte où la porosité des genres était de plus en plus évidente. Elle écrira elle-même, dans « How Writing Is Written », que le plus grand défi de la nouvelle génération sera justement de se réapproprier cette abolition récente des frontières

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

entre poésie et écriture narrative : « il n’y a aucune différence essentielle entre la prose et la poésie. C’est essentiellement le problème avec lequel votre génération devra se débattre²⁰. » Bref, cette rupture causée par Stein et ses contemporains est un héritage (problématique) que devront se réappropriier les jeunes écrivains qui suivront, ce qui nuance l’importance de la distinction métonymie/roman et métaphore/poésie. L’angle d’approche le plus pertinent est peut-être, conséquemment, de parler non plus de poésie et de prose, mais bien de *regard moderniste* et de *regard postmoderniste* :

La métaphore, sur son axe vertical statique, peut être convoquée pour décrire le modernisme d’auteurs comme Eliot et Joyce, et le structuralisme de Lévi-Strauss, ou de narratologues schématiques comme Greimas. La métonymie, sur son axe horizontal dynamique, mène au postmodernisme [...], et au poststructuralisme de la « dissémination » et de la « grammatologie » de Derrida²¹.

Ihab Hassan, l’un des théoriciens le plus influents du siècle dernier en ce qui a trait aux questions de postmodernisme et de modernisme, parle de Stein comme de l’une des pionnières d’un regard postmoderniste²² visant, entre autres, à renverser les tenants d’une littérature savante, sûre d’elle et architecturale. Au *telos* moderniste se substitue le jeu postmoderniste, l’architecture laisse place à l’expérimentation, le modèle arborescent devient rhizomique, et le code maître qui faisait tenir ensemble l’œuvre tout entière est remplacé par « des variations libres qui exploitent la plasticité de la langue et ses ramifications plus marginales pour produire un discours

²⁰ « there is no essential difference between prose and poetry. This is essentially the problem with which your generation will have to wrestle. » (Gertrude Stein, « How Writing Is Written », dans *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 275. Nous traduisons.)

²¹ « Metaphor, on its static vertical axis, may be used to describe the modernism of such writers as Eliot and Joyce, and the structuralism of Lévi-Strauss, or of schematic narratologists such as Greimas. Metonymy, on its dynamic horizontal axis, leads to [...] postmodernism [...], and to the poststructuralism of Derrida’s “dissemination” and “grammatology”. » (Scobie, « The Allure of Multiplicity », p. 100. Nous traduisons.)

²² Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 29.

idiolectal²³ » ; tel est le changement paradigmatique qui advient selon Hassan avec des écritures comme celle de Stein²⁴, qui ne sont plus redevables aux discours fédérateurs du XIX^e siècle et aux distinctions faites entre romantisme et réalisme, prose et poésie, création et assemblage.

Dans *Finnegans Wake*, l'écriture que met de l'avant James Joyce, qui est en ce sens aux antipodes de Stein, est au contraire principalement métaphorique, bien qu'elle recoure occasionnellement à l'association métonymique. Elle enclenche un processus effréné de comparaisons de différents éléments et rend le texte quasiment impossible à saisir, le rythme de l'écriture étant toujours plus rapide que celui de la lecture, mais une lecture attentive permet en quelque sorte de régler les problèmes qui y sont proposés comme autant d'énigmes :

Jaun (after he had in the first place doffed a hat with a reinforced crown and bowed to all the others in that chorus of praise of goodwill girls on their best beehivour who all they were girls all rushing sowarmly for the post as buzzy as sie could bie to read his kisshands, kittering all about, rushing and making a tremendous girlsfuss over him pellmale²⁵).

Dans cet exemple presque choisi au hasard, étant donné que le livre est entièrement composé de passages semblablement erratiques, les associations de sens se multiplient : le *behaviour* (comportement) devient *beehivour*, faisant entendre dans le mot même le bourdonnement de l'essaim de jeunes filles (*bee hive* étant le terme anglais pour un nid d'abeilles) ; les admiratrices de Jaun s'approchent de lui *sowarmly*, soit *so warmly* (chaleureusement) mais aussi, par jeu phonétique, *swarmly* (que l'on peut lire comme « en essaim », forme adverbialisée du substantif *swarm*) ; elles se déplacent « as buzzy as sie could bie », où le *sie* allemand (troisième personne du pluriel) remplace le *they* anglais pour faire entendre le bourdonnement de l'abeille et où le *be* anglais est déformé pour mimer le *sie* qui le

²³ Bonhomme, « La figuralité comme événement de style », p. 7.

²⁴ Hassan, *The Postmodern Turn*, p. 91-92.

²⁵ James Joyce, *Finnegans Wake*, Oxford, Oxford University Press, livre III, épisode 2.

précède ; les filles sont *pellmale*, mot inventé qui rappelle le « pêle-mêle » français, mais fait aussi résonner le mâle (*male*) dans une accumulation métaphorique qui fait du personnage masculin de la scène le mâle convoité par l'essaim de femelles.

Bien que le chemin menant d'une partie du discours à l'autre soit parfois de nature métonymique, comme dans le cas *buzzy/sie/bie*, c'est bien la métaphore filée qui structure le texte et, en son absence, le tout s'effondrerait, preuve de la centralité d'une poétique métaphorique dans *Finnegans Wake*, chef-d'œuvre du modernisme joycien. Dans une lettre à Stein, le romancier et dramaturge Thornton Wilder souligne d'ailleurs l'aspect proprement moderniste de l'écriture joycienne, au sens où l'entend Hassan : « déterrer les clés qui y sont enfouies et résoudre cette chaîne ininterrompue de casse-tête érudits et, finalement, découvrir beaucoup d'esprit et beaucoup de belles choses²⁶ », telle est selon lui l'expérience dans laquelle Joyce plonge son lecteur. Érudition, énigmes, clés à découvrir, ingéniosité et beauté poétique sont les éléments qui semblent donner au texte sa consistance et en font une œuvre extrêmement construite. L'auteur irlandais disait lui-même qu'il était en mesure d'expliquer et de justifier chaque phrase et chaque mot de son livre²⁷, puisque celui-ci avait été planifié et échafaudé sur plusieurs années, avec une sensibilité savante pour les références intertextuelles, la tradition littéraire, les textes fondateurs et les différentes langues qu'il convoque par le biais de ses nombreux jeux de mots.

Loin des expérimentations linguistiques plus ostentatoires de Joyce, la complexité et l'originalité du texte steinien provient d'une autre position, qui défige la syntaxe et le rythme naturel de la lecture par des manipulations moins flamboyantes. Comme l'écrit Prigent à propos de sa lecture de *L'Histoire géographique de l'Amérique* :

²⁶ « digging out its buried keys and resolving that unbroken chain of erudite puzzles and finally coming on lots of wit, and lots of beautiful things » (Thornton Wilder, cité dans Edward M. Burns *et al.* (dir.), *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 242. Nous traduisons.)

²⁷ Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982 [1956], p. 702.

Quelque chose entrave ma lecture. La cause n'est pas une difficulté à comprendre : complexité conceptuelle ou « mystère » poétique. Pas non plus une vacuité (qui m'ennuierait). Au contraire : rien de plus simple que le détail des énoncés (« j'aime l'esprit humain ») ; rien de moins indifférent que le nombre de ces énoncés, aphoristiques pince-sans-rire (« je suis parce que mon petit chien me connaît ») ou poético-elliptiques [...].

L'entrave est plutôt le fait de l'engrenage de ces énoncés, des séquences syntaxiques, des chapitres et de leurs connexions bizarrement *détachées*, au double sens du terme : *non liées* (ou liées différemment que dans l'ordre syntaxique attendu) et *indifférentes* (privées d'affect)²⁸.

Déliement de la parole poétique, donc, qui met à mal l'ordre syntaxique et vient colliger de nombreux objets (psychiques, matériels, géographiques) selon un arrangement qui échappe aux codes préétablis. L'association libre est ici dépouillée – contrairement à ce que l'on retrouve chez les surréalistes, extrêmement attachés à ce procédé – de tout désir de faire image ; elle est réduite à sa plus simple expression, celle du voyage d'un signe à l'autre, d'un objet à l'autre, avec comme résultat final sur la page le récit d'un cheminement fait d'allers-retours et de remises en question de la pertinence de la linéarité oppressante qui cherche à s'immiscer malgré nous dans la mise en récit du réel.

Ce n'est pas un hasard si nous avons décidé de citer ici Joyce, que Stein décrivait elle-même comme son seul égal littéraire au début du XX^e siècle : la littérature « anti-patriarcale » que défend Stein se dresse justement contre cette conception d'une écriture fédératrice où l'écrivain aurait une maîtrise totale du matériau qu'est la langue. Comme elle l'écrit dans « Patriarchal Poetry », « Patriarchal poetry needs rectification and there about it. Come to a distance and it still bears their name²⁹. » Mais le nom de qui ? De ces écrivains majoritairement masculins qui, à travers leurs œuvres, ont principalement cherché à partager un

²⁸ Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, Paris, P.O.L., 2014 [1989], p. 11-12.

²⁹ Gertrude Stein, « Patriarchal Poetry », dans *The Yale Gertrude Stein*, vol. 3, 1980, New Haven, Yale University Press, p. 264.

savoir qu'ils croyaient absolu et à exhiber leur talent³⁰, alors qu'elle s'affaire pour sa part à détruire l'édifice de la toute-puissance créatrice afin d'accéder à une écriture exploratoire et volontairement incertaine, plus apte à rendre compte de la confusion du monde qui nous entoure.

Pour Lacan, la métonymie est synonyme de voyage horizontal et d'inachèvement, dans la mesure où elle symbolise le désir, par définition toujours inassouvi. Comme l'explique Maurice Corvez, « avec le symbolisme de la métonymie, le sentiment est sous-sublimé : l'effort est empêché d'accomplir ce qu'il voudrait³¹ », ce qui entraîne la parole dans une quête incessante de démultiplication des sens et d'ouverture du verbe. Selon Hsu, « Lacan reconnaît dans la métonymie la mise en acte du désir [...]. L'impossibilité de réalisation du désir enclenche la chaîne métonymique de déplacement, qui assure à chaque signifiant une liberté infinie de connections et d'associations³² », ce qui n'est pas possible en régime métaphorique, les structures encadrant le texte planant toujours au-dessus de l'œuvre comme une force transcendantale. Stein voit ici une sorte de règle que l'on doit briser pour enfin accéder à une littérature qui ne soit plus codée par l'auteur pour mieux être décodée par le lecteur. L'écriture doit ouvrir chez ce dernier des voies réflexives nouvelles qui correspondent à la lecture individuelle – voire individualisante – qu'il en fait. « Patriarchal poetry makes it as usual. / Patriarchal poetry one two three³³ », comme une recette, mais Stein préfère à cette science figée de l'écriture le laboratoire du renvoi et de la collection, qui participent tous deux à la mise en place d'une véritable tectonique textuelle.

³⁰ « Architects commonly fortunately indicatively architects indicatively architects. » *Ibid.*, p. 264-265.

³¹ Maurice Corvez, « Le structuralisme de Jacques Lacan », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 3, tome 66, n° 90, 1968, p. 288.

³² « In metonymy, Lacan recognizes the enactment of desire [...]. The impossibility of realizing the desire triggers the metonymic chain of displacement, which ensures that each signifier has the infinite freedom of connections and associations that is denied to metaphor. » (Hsu, « “The Difference Is Spreading” », p. 189. Nous traduisons.)

³³ Stein, « Patriarchal Poetry », p. 274.

Dans *Ida*, ces déplacements horizontaux propre à la métonymie ne se limitent pas à l'usage que fait Stein de la langue ; ils se littéralisent dans l'identité changeante et transitoire de la protagoniste et dans les déménagements d'Ida aux quatre coins des États-Unis. Dès le début du récit, la jumelle d'Ida fait son apparition alors qu'elle n'avait jusque-là pas existé, semble-t-il : « And as Ida came, with her came her twin, so there she was Ida-Ida³⁴. » Sorte d'appendice ou de copie carbone, cette Ida-Ida disparaîtra pour revenir à quelques occasions. Ce décuplement de soi – qui a lieu sur l'axe horizontal, puisqu'il n'y a ici aucune fonction symbolique ou psychologisante à cette apparition du double et que même son nom est platement la répétition du même nom, sorte d'Ida prime – va de soi pour la narratrice : « Ida was one and it is easy to have one sister and be a twin too and be a triplet three and be a quartet and four and be a quintuplet it is easy to have four but that just about does shut the door³⁵. » La simplicité désarmante avec laquelle Ida se crée des sœurs, au gré de ses pulsions et des aléas du texte, répond encore à une logique de l'accumulation propre à la tectonique, dans une dramatisation presque absurde du procédé métonymique. Ida réfléchissant à elle-même et à sa place dans l'univers crée une nouvelle Ida, jumelle imaginaire et évanescence, qui lui ressemble en tous points. Si un récital est un orgue-organe, une Ida est une Ida et, si l'on voulait nous aussi pousser à l'extrême l'antilogie steinienne : une Ida est une Ida est une Ida.

Le nom propre jouit d'ailleurs chez Stein d'une grande flexibilité. Tout comme Ida peut donner à sa jumelle fantasmagique le nom idiot d'Ida-Ida, la protagoniste se fait offrir par cette dernière un autre nom suite au concours de beauté qu'elle aura remporté : « 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 one³⁶. » Ici aussi, la métaphore ne semble

³⁴ Gertrude Stein, *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 3.

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

pas être bien loin, mais en analysant plus méticuleusement cet extrait, on arrive à voir que le passage est en réalité basé sur un jeu de transfert inductif, le sens passant de *winning* à *Winnie*, prénom relativement commun dans le monde anglo-saxon et n'ayant aucun lien étymologique avec le verbe *to win*, par une sorte de calque. Loin de devenir une allégorie de la victoire, Ida pourrait simplement transposer sa victoire (passagère) dans son nom. Mais ce nom disparaîtra tranquillement du livre par la suite ; jamais personne ne l'utilisera réellement pour se référer à Ida, ou du moins Ida ne répondra jamais vraiment de ce nom, preuve de la nature transitoire des identités qu'elle se choisit ou qui lui sont imposées.

La vie dans un État américain ou dans un autre se vaut pour Ida, autre indice d'un déplacement géographique aléatoire et sans conséquences réelles, comme si le territoire aspirait le personnage, devenu pantin sur un plan d'immanence où toutes les réalités seraient comparables, voire équivalentes :

Her life in Ohio which turned out to be her life in Texas went on just like that. She was not a mother. She was not strange. She just knew that once upon a time there was a necessity to know that they would all leave Texas. They did not leave Texas all together but they all left Texas. She left Texas and he left Texas, he was Frederick, and they left Texas. They were all the people they knew when they were in Texas³⁷.

Le déplacement dans l'espace n'influence pas le personnage et ne fait nullement émerger un sens plus profond à son existence. Il n'est en aucun cas métaphorique ou symbolique, mais demeure au contraire vide de sens, comme si seuls le hasard et un certain désir de fluidité – géographique et identitaire – traçaient les pérégrinations d'Ida. « Le désir et la métonymie font tous les deux l'expérience d'un manque du fait qu'ils ne peuvent jamais arriver à leur pleine satisfaction ; la métonymie ne s'éteindra jamais pour réémerger en tant que signification comme le fait la métaphore, tout comme le désir est rarement en possession de son propre objet³⁸ », c'est-à-dire qu'il n'y a dans les déplacements de blocs narratifs

³⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁸ « Desire and metonymy both experience a lack by the fact that they can never experience any real satisfaction ; metonymy will never cross the bar and emerge into meaning like metaphor, just as

qu'effectue Stein aucune lecture exemplaire qui puisse advenir. Alors que Joyce et ses semblables maximalistes échafaudent des textes complexes et saturés dans le but, ou dans l'espoir, que le lecteur ait l'intelligence de décoder chaque référence et chaque jeu de mots, l'écriture produit ici une série de chocs en nous donnant à voir les interactions qui ont lieu entre les différents éléments du texte et leurs effets, parfois minuscules et macro-textuels comme dans le cas d'*Ida*, parfois micro-textuels et totalement déroutants comme dans le cas de *Tender Buttons*.

Le lien de cause à effet est aussi mis à mal par le procédé tectonique proposé par Stein. En effet, tout comme on peut passer d'un mot à un autre par la simple contiguïté des concepts que ceux-ci représentent ou qu'*Ida* peut passer du Texas à Washington sans que nous soit donné à lire le voyage entre les deux zones géographiques et administratives, il est possible que les prémisses d'un raisonnement et les conclusions qu'on en tire n'aient aucun lien logique, ce dernier ayant été remplacé une fois encore par une association plus libre, ancrée dans des jeux de proximité sonore ou conceptuelle. Rappelons le fameux « je suis parce que mon petit chien me connaît » de *The Geographical History of America* que cite Prigent dans son essai sur l'écrivaine américaine, exemple par excellence de ce renversement de la causalité et des effets souvent comiques qu'il produit.

Par contre, cette causalité détraquée a parfois des effets plus sombres. Par exemple, *Ida* développe une certaine obsession pour la femme du gérant d'un hôtel, obsession qui est basée entre autres sur l'idée qu'elle se fait du destin de cette femme : « *Ida was very much interested in the wife of the hotel keeper who was sweet-voiced and managed everything because Ida said that sooner or later she would kill herself, she would go out of a window, and the hotel would go to pieces*³⁹. » Sorte de prémonition annonçant la mort tragique de la dame et la déchéance de l'hôtel, ce présage ne se réalise jamais, mais laisse planer l'idée

desire is rarely in possession of its object. » (Hall, *Metonymy's Subversion of Metaphor*, p. 31. Nous traduisons.)

³⁹ Stein, *Ida*, p. 34.

effrayante que les éléments qui forment le réel, dans le texte comme dans la vie concrète, auraient pu prendre une forme différente. La même chose se produit quand Ida rencontre Mark et qu'elle devine, comme si cela allait de soi, qu'il mourrait à vingt-six ans, même si le texte nous dit que, cette fois-ci, le décès annoncé aura bel et bien lieu comme prévu⁴⁰. Comme l'écrit Hsu, Stein « nous aide à comprendre que toute vie [...] est un flux incessant de forces et d'affects qui s'organisent en différentes formes qui auraient toujours pu être "autrement"⁴¹ » et cette prise de conscience passe inévitablement chez elle par les agencements étonnants et fragiles qu'elle crée entre les choses. Ces éléments du réel deviennent donc autant de plaques tectoniques de grandeur variable qui, étrangement détachées les unes des autres mais capables à n'importe quel moment d'entrer en collision, forment des aménagements qui échappent au sens commun, c'est-à-dire au bon sens autant qu'à la signification que nous accordons collectivement aux mots et aux événements.

« This shows the disorder, it does, it shows more likeness than anything else⁴² », écrivait déjà Stein dans *Tender Buttons*. Ce *disorder* est à la fois le désordre – épisodes pêle-mêle reliés entre eux par des connections insolites, liens de causalité douteux, identités poreuses – et la maladie :

Les symptômes, au sens analytique du mot : demandes immotivées et désirs excentriques, obsessions et phobies, impuissances, automatismes de répétition, pulsions où s'oblitére la réalité du besoin, discontinuités dans le discours conscient, ratés de l'action, etc., constituent déjà par eux-mêmes une sorte de langage, dont le sens et la maîtrise font défaut à la disposition du sujet, et qui doit se déchiffrer comme une inscription hiéroglyphique⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹ « helps us understand that all life [...] is a ceaseless flux of forces and affects that become organized into various forms that could always have been "otherwise". » (Hsu, « "The Difference Is Spreading" », p. 211. Nous traduisons.)

⁴² Stein, *Tender Buttons*, p. 46.

⁴³ Corvez, « Le structuralisme de Jacques Lacan », p. 283-284.

Comme le sujet, au sens psychanalytique du mot, doit s'interpréter comme un amas de connexions *hiéroglyphiques*, c'est-à-dire interprétables mais jamais totalement solubles dans l'interprétation, le texte steinien doit être lu non pas malgré ses contradictions et ses idiosyncrasies, mais bien en raison d'elles, puisqu'elles constituent le cœur de la pratique tectonique développée par l'autrice. Cette technique, innovante dans la mesure où elle renie en grande partie le siècle précédent et les conflits qui l'habitaient afin de détourner la question poétique de l'omnipotence métaphorique, est selon Stein absolument américaine et elle se voit elle-même comme un jalon essentiel de cette aventure littéraire : « je me suis ensuite penchée sur ce qui était la chose américaine la déconnexion et je n'ai cessé de morceler le paragraphe, et de tout morceler pour commencer à nouveau sans la connexion à quoi que ce soit de quotidien et pourtant de vraiment choisir quelque chose⁴⁴. » Mais qui dit déconnexion des parties d'un tout dit aussi reconnexion, cette fois selon des normes et des règles nouvelles, plus à même de rendre compte de la complexité de la pensée et de notre relation au monde extérieur.

1.2 La syntaxe du collage

Dans son livre *Dispositions/Dislocations*, Olivier Quintyn brosse un portrait historique du collage et de certaines pratiques connexes, du début du XX^e siècle à nos jours. Sa définition générale du collage n'est pas sans rappeler la tectonique steinienne, même si Stein n'est pas citée dans l'essai : « le collage est [...] un mode spécifique de pensée qui procède par des gestes circonscrits de liaison et de déliaison entre les éléments qu'il met en jeu⁴⁵. » L'accent est ici mis sur la liaison et la déliaison en tant que geste créatif visant à repenser notre rapport au monde. Pour ce faire, Quintyn se tourne principalement vers des collages non-figuratifs, qui

⁴⁴ « then I went on to what was the American thing the disconnection and I kept breaking the paragraph down, and everything down to commence again with not connecting with the daily anything and yet to really choose something. » (Stein, *Lectures in America*, p. 54. Nous traduisons.)

⁴⁵ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, 2007, p. 20.

ont l'avantage, justement, de ne pas tendre vers une métaphorisation collagiste, mais bien vers une recherche par assemblage d'un sens, ou plus exactement de plusieurs sens qui n'auraient pu émaner des différentes parties de l'œuvre sans le lien que crée l'artiste entre elles.

La parataxe, que l'on retrouvait déjà chez Hassan comme typique du mode postmoderniste, est d'ailleurs centrale à la conception du collage comme travail de juxtaposition :

le *non sequitur* généralisé et les effets d'éparpillement de blocs énonciatifs ont pour conséquence une déhiérarchisation des échantillons, selon le principe de la *parataxe*. La parataxe est, *in fine*, un mode de relation qui opère par contiguïté, mais elle reste une syntaxe, quand bien même elle ferait le choix de la mise à plat totale de ses constituants⁴⁶.

La métonymie apparaît ici sous un autre nom, mais c'est bel et bien du même procédé qu'il s'agit. Par contiguïté, l'assemblage de morceaux épars formerait un tout déhiérarchisé et aplati, dans une recherche constante d'horizontalité. Un peu plus loin, cette idée anti-métaphorique est explicitée : « La parataxe collagiste [...] substitue à un lyrisme vertical d'élévation [...] une *littéralité horizontale*⁴⁷ ». Le collage tel que l'entend Quintyn correspond bien entendu, au départ, à une œuvre qui colligerait des éléments empruntés à d'autres contextes et réunis au sein d'une même création par un artiste, mais la notion peut très bien être rapprochée de la tectonique textuelle en ce sens que le texte steinien vient conjoindre des idées éparses qui, bien qu'elles proviennent directement de l'autrice, ne présentent aucun fil conducteur *naturel*. À la pensée maîtrisée et surdéterminée se substitue donc chez Stein une pensée chancelante et consciente de ses limites, à travers laquelle se lit la nature contingente voire accidentelle du monde tel que nous le comprenons.

Cette addition incessante d'éléments distincts est au cœur de la pratique steinienne, l'autrice travaillant constamment dans un esprit d'accumulation et de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 91.

liaison/déliaision, seule façon d'accéder à un sens du texte qui soit à la hauteur de la multiplicité du réel : « There never was a mistake in addition⁴⁸ », non pas que l'addition soit exempte de ratés – bien au contraire, elle se construit souvent sur la méésentente et la non-correspondance entre ses éléments constitutifs –, mais plutôt parce que le processus d'amoncellement en soi est la seule solution au problème auquel Stein fait face, soit celui de s'extirper d'une logique de la connaissance et de la cohésion parfaite entre la psyché humaine et le monde. Le rejet progressif de la virgule et des autres signes de ponctuation « faibles » coïncide d'ailleurs chez Stein avec ce désir collagiste : « Si tu penses quelque chose comme un tout, et que les virgules dépassent sans cesse, ça te tape sur les nerfs ; parce qu'après tout ça détruit la réalité du tout. Alors je me suis débarrassé des virgules de plus en plus.⁴⁹ » Le collage steinien est donc certes un fouillis littéraire, mais les morceaux qui forment le tout de l'œuvre doivent être liés les uns aux autres, le processus de sélection et de ligature des différents éléments ne devant pas faire saillie au détriment de l'ensemble qu'ils représentent.

La syntaxe, c'est-à-dire la disposition des parties des phrases et – par extension – du discours, prend ici des allures d'anti-programme. Dans *Tender Buttons*, Stein nous dit d'entrée de jeu : « That is no programme. That is no color chosen⁵⁰. » Bien entendu, il y a un programme anti-métaphorique qui sous-tend l'écriture de l'autrice de façon générale, mais chaque occurrence métonymique ou tectonique est en elle-même partiellement immotivée. Sélectionner les fragments de réel et les assembler, tel est le travail de Stein, mais l'organisation des parties qu'elle convoque fait pour sa part une place immense à l'improvisation et au hasard. Comme le suggère Thomas dans son analyse de la poétique steinienne,

⁴⁸ Stein, « Patriarchal Poetry », p. 254.

⁴⁹ « If you think of a thing as a whole, and the comma keeps sticking out, it gets on your nerves; because, after all, it destroys the reality of the whole. So I got rid more and more of commas. » (Stein, « How Writing Is Written », p. 266. Nous traduisons.)

⁵⁰ Stein, *Tender Buttons*, p. 3.

[I]es mots ont un « poids », un « volume » : les mots sont des choses ; ils s'agencent sur la page selon le modèle du collage (« put them next to another word »). Mais dès leur mise en rapport, un sens se met en place : la grammaire advient, et tout mot, ne serait-ce que par la façon dont il en appelle un autre, redevient signe⁵¹.

Non plus grammaire ou syntaxe au sens linguistique conventionnel, les agencements provisoires que propose Stein permettent l'avènement d'une syntaxe nouvelle grâce à laquelle les bribes de discours qui nous parviennent trouvent leur sens dans leur rapport aux autres bribes qui les entourent. La signification est entièrement contextuelle, les mots et les phrases ne pouvant faire sens individuellement.

« Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle⁵² » : les transferts émanent ici de renvois sonores entre les mots *kindness* et *redness* qui partagent une terminaison en *-ness*, du fait que *redness* et *rudeness* sont des mots presque identiques et du lien entre la recherche et l'œil (pensons à la loupe, symbole par excellence de la recherche). Finalement, Stein fait un retour autotélique sur sa propre pratique en expliquant que ce processus de sélection par contiguïté fait de l'écriture un « painful cattle », que l'on pourrait traduire par « bétail douloureux », comme si les mots ainsi entassés devenaient tous équivalents, identiques même dans leurs différences, le puzzle steinien forçant des rapprochements latents ou incongrus à *advenir*. Il y a certes des sous-entendus sexuels qui semblent avoir été placés ici par Stein de façon ludique – la gentillesse entre deux amantes mènerait à une certaine rougeur, possiblement le signe d'une excitation qui embraserait le corps et, plus spécifiquement, les organes génitaux –, mais rappelons avec Scobie qu'« il y a un danger évident dans l'idée d'une interprétation réductrice de l'écriture de Stein qui voudrait voir toutes ses obscurités comme des références érotiques

⁵¹ Thomas, *Gertrude Stein*, p. 191-192.

⁵² Stein, *Tender Buttons*, p. 4.

déguisées et qui les “résoudrait” comme des indices de mots croisés⁵³ », le texte se déroband perpétuellement à ce genre de lecture plaquée qui viserait le décodage d’indices cachés par l’autrice.

Dans une étude sur les liens entre Stein et les arts visuels, Marjorie Perloff insiste sur la part ludique de l’œuvre steinienne, qui renvoie la métaphore à un statut de mécanisme poétique secondaire et non-structurant : « Comme Duchamp, duquel sa poésie se rapproche plus, d’ailleurs, dans l’esprit du *ready-made* que de la peinture de Picasso, Stein préfère le jeu et l’écholalie à l’image ou la métaphore⁵⁴ », ces derniers n’étant que deux procédés poétiques parmi tant d’autres pour la poète américaine qui, rappelons-le, s’affaire à oblitérer les échelles de valeur qui donnent historiquement à la métaphore un statut supérieur en régime poétique. Dans *Ida*, Stein réfléchit plus explicitement à cette accumulation qui caractérise le collage tectonique qu’elle nous donne à lire : « It is wonderful how things pile up even if nothing is added. Very wonderful⁵⁵. » Rien n’est ajouté par l’accumulation comme elle la conçoit dans la mesure où il n’y a pas accumulation de *sens* mais bien accumulation de *propositions*. La syntaxe steinienne met au jour la multiplicité aléatoire de ce que l’on croyait univoque, pris comme nous le sommes dans une logique moderniste qui place au centre de toute création artistique une certaine idée d’unité et d’autorité⁵⁶. Or cette multiplicité pointe vers une quantité

⁵³ « There is an obvious danger in a kind of reductive interpretation of Stein’s writing which sees all its obscurities as disguised erotic references and which “solves” them like crossword-puzzle clues. » (Scobie, « The Allure of Multiplicity », p. 112. Nous traduisons.)

⁵⁴ Marjorie Perloff, « Abstraction et “illisibilité” dans les *portraits* : le cas Christian Bérard », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 23.

⁵⁵ Stein, *Ida*, p. 123.

⁵⁶ Même dans une œuvre comme *The Sound and the Fury* de William Faulkner, où les points de vue se succèdent et fragilisent par le fait même l’univocité de la narration, le procédé reste contrôlé voire *orchestré* par l’auteur. Il y a un réel système mis en place par Faulkner dans le but de montrer comment les mêmes événements peuvent être interprétés par différents individus, ce qui invite le lecteur à décortiquer le texte pour savoir qui parle et d’où provient la parole rapportée, alors que l’écriture steinienne tend, dans les œuvres expérimentales, à démotiver l’écriture et évite l’idée même d’un système. Si le procédé mis de l’avant par Faulkner témoigne d’un questionnement

incommensurable de mondes possibles qui s'entremêlent, s'opposent les uns aux autres, se créent en tandem ou se situent dans des cadres spatio-temporels ou idéels irréconciliables ; elle ne participe pas d'une culture de l'ajout des savoirs dans une optique de perfectibilité infinie de la conscience humaine. Le *telos* est évacué afin de donner naissance à une ouverture de l'esprit qui ne soit plus régie par la recherche d'une construction narrative solide.

Dans les œuvres de Stein, « la démarche collagiste propose un constructivisme irréaliste anarchique. Cette logique implique qu'il n'y a pas un seul monde vrai, mais plusieurs modes de construction de mondes possibles simultanés, en conflit⁵⁷ » ; la tectonique textuelle se construit à même ces simultanités et ces antagonismes qui unissent et désunissent les parties discursives qui sont mises en commun dans le corps du texte. L'autrice nous intime même de compter, voire de décompter les éléments de réel qui nous parviennent, que ceux-ci correspondent à des souvenirs, des intuitions, des sentiments, des lieux visités ou des réalités historiques : « Count, count more so that thicker and thicker is leaning⁵⁸. » Faisons le décompte, bref, de ce qui fait nos mondes – effectifs et possibles – afin d'exhiber la nature instable et insaisissable de ce dont nous parlons par le biais de notre langue, toujours-déjà inapte à nommer ce qui n'est pas totalement fixé. Par ces ajouts et ces amalgames, l'épaisseur de la langue et du réel peut enfin, selon Stein, se courber (*leaning*) ou se déformer et ainsi épouser la complexité de ce que la langue normative est incapable de mettre en lumière.

Stein définit ses expérimentations sur la langue et la littérature comme des *lead games* : « really then really then, really then it is a remark that joins many

métaphysique sur la vérité et la fiabilité, l'écriture steinienne récuse la métaphysique au profit d'une ironie postmoderne qui recouvre l'ensemble du texte.

⁵⁷ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 25.

⁵⁸ Stein, *Tender Buttons*, p. 15.

many lead games⁵⁹. » Les remarques dont il est question⁶⁰ et qui se joignent les unes aux autres sont par définition sans grande importance. Il ne s'agit pas ici de réflexions approfondies ou de déclarations, mais bien de remarques au sens faible du terme, autre indice d'un désir antiautoritaire. Cependant, leur mise en commun crée ces fameux *lead games*, terme doublement connoté : d'une part, le mot *lead* peut vouloir dire « mener » ou « amener », ce qui n'est pas sans rappeler le procédé inductif selon lequel un terme mène à un autre par la mise en relief de rapports dissimulés ou inattendus ; d'autre part, il rappelle le crayon de plomb (*lead pencil*) qui fait apparaître l'œuvre comme un croquis sur la page, dans toute son imperfection. C'est cette deuxième acception que retient Mena Mitrano, pour qui le *lead* fait ici référence plus spécifiquement au « crayon essentiel aux *lead games*⁶¹ ».

À la fois jeu exploratoire dirigé et croquis, la tentative de démultiplication des possibles à laquelle s'attaque Stein passe inévitablement par un refus de la synthèse. Dans un article sur la judaïté dans l'écriture steinienne, Anne Éline Cliche souligne le parallèle entre ce flottement assumé, qui laisse coexister des réalités distinctes sans que le besoin de les classer ou de les hiérarchiser ne vienne les réorganiser, et la pensée juive : « Dans cette pratique du désaccord [*machloket*], la conciliation n'est pas recherchée, c'est une façon de dire et de penser le refus de la synthèse⁶². » Le concept de *machloket* est central dans le judaïsme, puisque cette religion est basée sur une analyse de la lettre des textes sacrés et non sur une série

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ Rappelons que le premier livre de Nathalie Quintane, publié chez Cheyne en 1997, s'intitule *Remarques*, ce qui ne semble pas être un hasard.

⁶¹ « the pencil instrumental to the lead games » (Mena Mitrano, « Linguistic Exoticism and Literary Alienation : Gertrude Stein's *Tender Buttons* », *Modern Language Studies*, vol. 28, n° 2, 1998, p. 93. Nous traduisons.)

⁶² Anne Éline Cliche, « Gertrude Stein : l'invention talmudique. Construction dans la transmission », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 163.

de règles fixes. Les désaccords dans l'interprétation de la loi juive ne sont donc pas seulement acceptés mais bien encouragés, étant donné que c'est cette multiplication des lectures qui forme la constellation que chacun et chacune se doit de décortiquer afin d'arriver à sa propre lecture personnelle des textes religieux⁶³. Cette culture du dissensus prend ici des proportions extrêmes, l'autrice refusant même de trancher entre des opinions et des bribes de pensée qui lui appartiennent. À la démultiplication du sens exégétique répondent ainsi une démultiplication de l'individu, maintenant fragmenté et tiraillé entre ses différents avatars, et une « pluralité sémiotique des différentes manières de faire des mondes et de les projeter par des stratégies représentatives⁶⁴ ».

Le collage compris comme lieu de rencontre de matériaux discursifs éparés et suturés par le regard de l'artiste se rapproche du dialogisme bakhtinien : « Bakhtine ne mentionne jamais le poème en prose spécifiquement, mais ce genre hybride semble pourtant participer du même dialogisme hétéroglotte que le roman⁶⁵. » Mais le roman, par définition dialogique pour Bakhtine, joue justement principalement sur le tableau de la métonymie, trope par excellence de l'incertitude et du doute⁶⁶. Le poème en prose tel que le conçoit Stein – et qui recouvre en quelque sorte l'ensemble de l'œuvre, à l'exception des quelques textes plus traditionnellement romanesques et des livres (auto)biographiques – adopte une

⁶³ Cette centralité du lecteur-analyste dans la fabrication du sens de l'œuvre est à rapprocher de la métonymie et de ses effets : « Par sa saillance même, une figure comme la métonymie concentre des sens pluriels en attente d'activation » par la lecture. (Bonhomme, « La figuralité comme événement de style », p. 10.)

⁶⁴ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 62.

⁶⁵ « Bakhtin never specifically mentions the prose poem, yet this hybrid genre seems to participate in the same heteroglot dialogism as the novel. » (Margueritte S. Murphy, « "Familiar Strangers" : The Household Words of Gertrude Stein's *Tender Buttons* », *Contemporary Literature*, vol. 32, n° 3, 1991, p. 385. Nous traduisons.)

⁶⁶ Alors que la métaphore structure le texte et impose des équivalences entre les réalités qui la composent, la métonymie évite d'ancrer les liens entre les choses dans des relations aussi définies et définitives. Le passage d'un objet à un autre ou d'un lieu à un autre devient donc un voyage non-linéaire où le hasard et les détours se multiplient, d'où l'ambiguïté et l'instabilité qui accompagnent toute poésie métonymique.

posture poétique jumelée à une pensée de l'écriture relevant davantage de la prose. Contrairement à la plupart des collagistes, qui doivent aller puiser ailleurs les fragments nécessaires à la réalisation de leurs œuvres, Stein puise en elle-même ses matériaux, la psyché fragmentée du sujet devenant chez elle une promesse d'un avenir de la littérature libéré du poids de la tradition.

« Au cœur de l'entrée du petit enfant dans un ordre qui définit symboliquement son statut de sujet et la place qu'il va occuper, le père est désormais le grand "interdicteur"⁶⁷ », alors le fait de refuser la poésie patriarcale, au sens propre comme au sens figuré, s'accompagne d'un renoncement à l'ordre symbolique en tant que force contraignante. Le père, pour Lacan, représente ce langage universel et codifié qui permet la communication⁶⁸. Stein évacue ce langage formaté et, par le fait même, génère une littérature ouverte qui tend malgré tout vers le non-sens enfantin. Prigent parle d'ailleurs de « hochet vide de sens⁶⁹ » pour décrire le bruit à la fois niais et inquiétant que produit l'écriture steinienne, signe d'une puérité assumée mais tout de même déroutante. Certes, comme nous le dit la psychanalyse lacanienne,

nous avons ce pouvoir de représentation, mais cette faculté de placer un signifiant face à un signifié afin d'en faire du langage, afin de constituer un signe, entraîne, comme conséquence de la nature glissante de ce signifié – qui est la marque individuelle de

⁶⁷ Robert Silhol, « Mais qu'est-ce que l'Ordre Symbolique (Lacan) ? », *Gradiva*, vol. 2, n° 11, 2008, p. 150.

⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari rejoignent en partie Lacan sur cette question quand ils discutent de l'homogénéisation des langues par les gouvernements, bien que l'autorité se situe selon eux du côté de l'État, concret et observable, plutôt que dans un ordre symbolique plus abstrait : « Former des phrases grammaticalement correctes est, pour l'individu normal, le préalable de *toute soumission aux lois sociales*. [...] L'unité d'une langue est d'abord politique. Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 127-128.)

⁶⁹ Christian Prigent, « Petit portrait de Gertrude Stein en débile profonde », *TXT*, n° 11, 1979, p. 44-45.

chaque sujet – notre soumission à un ordre que nous pouvons donc appeler symbolique⁷⁰.

La solution que trouve Stein face à cette impasse langagière et psychique consiste à ne plus systématiquement « placer un signifiant face à un signifié », mais plutôt à placer un signifiant à la suite de l'autre, dans une chaîne sémiotique qui défie souvent la logique attendue, créant ainsi une série de renvois où le sens émerge par à-coups⁷¹.

Le lien créé entre les parties du collage steinien étant fragile et hésitant, l'œuvre qui en découle risque toujours d'être reçue comme un amas insensé de propositions et de remarques sans queue ni tête, ce qui discréditerait la démarche tout entière. L'autrice est consciente de ce risque et en parle même de façon plus ou moins explicite dans *Tender Buttons* :

there is some venturing in refusing to believe nonsense. It shows what use there is in a whole piece if one uses it and it is extreme and very likely the little things could be dearer but in any case there is a bargain and if there is the best thing to do is to take it away and wear it and then be reckless be reckless and resolved on returning gratitude⁷².

Le refus de croire au non-sens aveuglément est une réaction totalement naturelle selon Stein. L'ensemble cohérent que nous recherchons dans une œuvre et dont le but serait de nous conforter a ses avantages, dont celui de satisfaire les envies du lecteur. L'écrivaine, qui préfère les parties au tout, parle ici de la nécessité de négocier (*bargain*) entre ces deux pôles, soit celui d'une homogénéité rassurante et celui d'une déconstruction de la littérature téléologique, qui passe inévitablement

⁷⁰ Silhol, « Mais qu'est-ce que l'Ordre Symbolique (Lacan) ? », p. 144.

⁷¹ « On peut parler, pour Ida, d'un "flottement" de la nomination, de défaillance de la "métaphore paternelle" qui la maintient [...] captive de l'autre spéculaire (sa jumelle) et la voue à l'errance en-dehors du symbolique et du temps, son corollaire, la renvoyant indifféremment d'une séquence temporelle à une autre » (Denise Ginfrey, « La grammaire du sujet chez Gertrude Stein. Une lecture de *Ida. A Novel* (1941) », dans Sophie Marret (dir.), *Féminin/masculin. Littératures et cultures anglo-saxonnes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.)

⁷² Stein, *Tender Buttons*, p. 4.

par une hétérogénéité. Être insouciant ou téméraire (*reckless*) face à la langue et à la poésie est la seule avenue possible pour atteindre cette littérature hétéroclite du collage. « Reject rejoice rejuvenate rejuvenate rejoice reject rejoice rejuvenate reject rejuvenate reject rejoice⁷³ », tel est le cycle interminable qu'enclenche l'écriture de Stein, prête à tout pour atteindre un réel plaisir de la multiplicité, une jouissance de l'éparpillement.

Pour Bonhomme, le pouvoir de la métonymie est moins agressif que celui de la métaphore, puisque la première peut facilement être ignorée ou refusée. « En face d'une occurrence métonymique, les lecteurs peuvent s'en tenir à un régime de réception empathique. Ce faisant, tout en ayant conscience de son caractère plus ou moins figural, ils en restent à une attitude infra-réflexive⁷⁴ » par rapport à la métonymie. La métaphore appelle une interprétation ; la métonymie, elle, appelle une continuation implicite de la chaîne significative entamée par l'auteur, ce qui représente un travail à la fois plus difficile et moins gratifiant, la lecture n'aboutissant jamais à un sens unique et final.

Comme l'écrit Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être* : « [L]es phrases que nous lisons cherchent en nous leur efficacité [...] : dans l'attente que nous les fassions advenir non seulement comme sens, mais comme intention⁷⁵ ». Le lecteur serait donc autant créateur du sens de l'œuvre que l'auteur lui-même, puisque chaque lecture individuelle aurait le pouvoir d'activer des potentialités différentes dans le texte. Nous sommes ici dans une continuité directe avec les notions d'*intentio auctoris*, d'*intentio operis* et d'*intentio lectoris* telles que théorisées par Umberto Eco⁷⁶. En effet, il y aurait pour toute œuvre la possibilité de déceler une intention de l'auteur (ce que l'écrivain voulait dire quand il a écrit son œuvre), une intention de l'œuvre (qui serait un sens inhérent à l'œuvre littéraire,

⁷³ Stein, « Patriarchal Poetry », p. 259.

⁷⁴ Bonhomme, « La figuralité comme événement de style », p. 7.

⁷⁵ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 213.

⁷⁶ Voir Umberto Eco, « Intentio Lectoris : The State of the Art », *Differentia*, n° 2, 1988, p. 154.

sens ne dépendant ni de l'auteur ni du lecteur et qu'il faudrait extraire du texte) et, finalement, une intention du lecteur (le sens que le lecteur donne au texte, qu'il dégage de l'écriture, avec tout ce que cela implique de subjectivité).

Comme l'indique Prigent dans son livre *Salut les anciens, salut les modernes*,

le nouveau est ce qui, pour l'essentiel, nous *réapprend à lire* – c'est-à-dire ce qui force la lecture à prendre conscience d'elle-même : qui lui enjoint de se vivre comme question (problème pas pré-réglé), artifice (genèse d'un monde), comme désir d'une résistance au déjà-vu, déjà-pensé, déjà-écrit, déjà-figé en stéréotypes⁷⁷.

Ce serait donc au lecteur de faire sens de l'œuvre, travail créatif à part entière lui permettant d'aller chercher ce dont il a besoin à un moment (historique, social, personnel) précis dans l'écriture d'un auteur afin d'informer sa propre vision du monde. Macé conçoit le travail et le pouvoir du lecteur de façon similaire : « Un style est précisément une individualité en voie de partage et de réappropriation, qui nous fait vivre les singularités comme des idées et des puissances, qui trouve en chaque individu la possibilité de réexercer sa force⁷⁸ ». L'invitation de la métonymie à l'extension de ses mécanismes par le lecteur radicalise l'importance de l'*intentio lectoris* comme moteur essentiel de la poésie. La tectonique textuelle fonctionnant par micro-accidents dans l'organisation des parties fragmentées de l'œuvre, l'écriture steinienne tombe vite dans l'insignifiance la plus totale si le lecteur refuse le jeu qui lui est proposé, puisque seuls subsistent alors des éléments du réel désancrés et flottants.

La « question de la grammaire et des parties du discours, en tant qu'elles font partie de la vie quotidienne telle que nous la vivons⁷⁹ », est ce qui obsède Stein,

⁷⁷ Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L., 2000, p. 14.

⁷⁸ Macé, *Façons de lire*, p. 263.

⁷⁹ « the question of grammar and parts of speech, as part of the daily life as we live it » (Stein, « How Writing Is Written », p. 266. Nous traduisons.)

et le lien qui vient faire de ces parties un collage apte à provoquer une lecture critique devient le point central de son projet poétique. Encore une fois dans *Tender Buttons*, ce désir est exprimé sans équivoque : « Dance a clean dream and an extravagant turn up, secure the steady rights and translate more than translate the authority, show the choice and make no more mistakes than yesterday⁸⁰. » Un rêve propre, c'est-à-dire dépouillé des vieilleries qui alourdissent la pensée et affranchi des idées préconçues qui modèlent la création, devrait chercher à combattre la grandiloquence héritée du XIX^e siècle pour ne pas simplement reconduire les mêmes schèmes que les auteurs du passé. Les erreurs ont une place dans le brouillon steinien, mais elles doivent elles aussi s'inscrire dans un projet exploratoire et anti-patriarcal.

Dans le poème « Careless Water », la vaisselle cassée et les cheveux coiffés symbolisent dans le corps du texte cette acceptation, voire cet accueil, du raté comme faisant partie intégrante de l'écriture telle que la conçoit Stein. L'autrice écrit :

No cup is broken in more places and mended, that is to say a plate is broken and mending does do that it shows that culture is Japanese. It shows the whole element of angels and orders. It does more to choosing and it does more to that ministering counting. [...]

Supposing a single piece is a hair supposing more of them are orderly, does that show strength, does that show that joint [...]. Does it⁸¹.

Bien que le texte semble énigmatique, il suffit de le lire au plus près du verbe pour comprendre ce qui apparaît dans ces quelques lignes. Sans dire que l'écriture y est limpide, on pourrait tout de même parler d'une certaine transparence, Stein laissant le lecteur percer les artifices de la poésie pour voir comment fonctionne le mécanisme qui se cache derrière. Une tasse brisée ne peut être parfaitement réparée,

⁸⁰ Stein, *Tender Buttons*, p. 51.

⁸¹ *Ibid.*, p. 11-12.

tout comme une assiette cassée et recollée montre les traces de son morcellement antérieur. Par un procédé métonymique exemplaire, le poème passe de la vaisselle à la Chine – qui se trouve implicitement dans le texte, référence à la *china*, nom donné à la porcelaine en anglais – et, en raison de la proximité géographique des deux pays, au Japon. La référence au Japon sous-entend peut-être aussi une connaissance du *kintsugi*, un art qui consiste à réparer des objets de porcelaine ou de céramique en accentuant les joints à l'aide de peintures dorées. Le cheveu, pour sa part, ne vaut rien seul ; c'est dans le nombre et la densité qu'il trouve son mouvement. Cette union d'éléments insignifiants est une force quand l'union est imparfaite et que les sutures créées entre les éléments est visible (« does that show that joint »).

Stein admet elle-même préférer ce qui est laid à ce qui est beau, en raison du fait que le laid laisse mieux transparaître ce qu'elle appelle la lutte ou le combat :

Je pense personnellement que c'est beaucoup plus intéressant quand ça semble laid, parce que là-dedans on voit l'élément du combat. La littérature d'il y a cent ans est parfaitement facile à voir, parce que le sédiment de la laideur s'est déposé et on obtient la solennité de la beauté. Mais pour une personne de mon tempérament, c'est beaucoup plus amusant quand ça a la vitalité de la lutte⁸².

Les stries, les joints et autres traces, dans la syntaxe du texte, de cette lutte que mène l'écrivain avec son matériau font selon elle la richesse de l'écriture fragmentaire qu'elle défend. Son tempérament, comme elle l'écrit, la porte non pas vers ce qui est organisé et lisse, mais vers ce qui témoigne des accidents de la pensée ou de la langue qui butte. Le *machloket* steinien refuse la synthèse et, par le fait même, exhibe les coutures et les sutures qui font du collage tectonique un ensemble tout aussi incohérent que débordant de sens (au pluriel).

⁸² « I myself think it is much more interesting when it seems ugly, because in it you see the element of the fight. The literature of one hundred years ago is perfectly easy to see, because the sediment of ugliness has settled down and you get the solemnity of its beauty. But to a person of my temperament, it is much more amusing when it has the vitality of the struggle. » (Stein, « How Writing Is Written », p. 267. Nous traduisons.)

Même certains passages plus classiquement romanesques d'*Ida* montrent ce travail de découpe, véritable artisanat poétique qui se développe à même la mise en page. Par exemple, dans l'échange avec l'homme d'Omaha, chaque sous-division de l'interaction est détachée des autres par des blancs, comme si la discussion mondaine, pourtant associée à une certaine fluidité dans la vie quotidienne, était ici soumise au même fractionnement que le langage poétique :

The next day he went and rang the bell.

He asked for Winnie.

Of course there was no Winnie.

That was not surprising and did not surprise him.

He could not ask for Ida because he did not know Ida. He almost asked for Ida. Well in a way he did ask for Ida.

Ida came.

Ida was not the same as Winnie. Not at all.

Ida and he, the man from Omaha said. How do you do. And then they said. Good-bye⁸³.

Même si l'action de la scène devrait logiquement se dérouler en quelques minutes tout au plus, le découpage qu'effectue l'auteur donne l'impression que le temps est suspendu et que chaque ligne est indépendante, comme si les bribes d'informations qui nous sont données à lire avaient été prises par ponction dans des situations externes dont nous ignorons les détails pour être ensuite greffées les unes aux autres afin de donner l'apparence d'un discours homogène. L'homme, qui venait rendre visite à Winnie, gagnante d'un concours de beauté international et *persona* fantasmée d'Ida-la-reine-de-beauté, n'est d'ailleurs pas surpris, nous dit-on, de rencontrer Ida et non Winnie, comme si les personnages étaient eux aussi au courant du fait que leur univers est artificiel, construit et, par conséquent, en proie aux aléas de l'antilogie qui sous-tend la tectonique textuelle. Le dialogue qui nous est

⁸³ Stein, *Ida*, p. 18.

présenté témoigne aussi de cet aspect de montage, puisqu'il se limite à un « comment allez-vous » sans point d'interrogation et à un « au revoir » désaffecté, sorte de résumé idiot d'une conversation réelle.

Bien que Stein ne soit pas une collagiste au sens strict du terme, ses écrits ne conjoignant pas des matériaux empruntés à des discours extérieurs ou périphériques – découpures de journaux, citations directes, passages relevant de l'ekphrasis, slogans publicitaires, etc. –, son écriture participe tout de même entièrement d'une logique de l'assemblage. Consciente de la fragmentation définitoire du sujet et de l'impossibilité pour un discours unique de prendre valeur de vérité absolue, elle crée une littérature où

les effets de découpe et de multiplication de textures isolent des dimensions spécifiques de la matière qui semble se détacher, valoir pour elle-même en disloquant, déséquilibrant la structure de l'œuvre par le surgissement d'une intensité sensible fonctionnant comme un supplément. Mais ce supplément n'est pas forcément un surcroît de sens⁸⁴.

Loin d'accumuler des savoirs dans une logique méliorative et téléologique, Stein permet à différents savoirs fragilisés de coexister, sans prendre position quant à leur pertinence ou leur importance et en exhibant les coutures transitoires qui permettent au tout de l'œuvre de tenir ensemble malgré la disparité de ses parties. Les joints et les trous qui apparaissent entre les éléments du texte deviennent alors autant de questions laissées ouvertes et dont le lecteur doit tenter de faire sens, malgré l'absence de solution définitive. La « passion combinatoire⁸⁵ » mise de l'avant dans *Tender Buttons* témoigne de ce projet de morcellement. « Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so », écrit la poète, opposant à la certitude un questionnement constant servant à défiger nos croyances et tout monolithisme artistique ou intellectuel.

⁸⁴ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 42.

⁸⁵ Isabelle Alfandary, *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012, ch. 1.

1.3 Cartographier le réel

La critique a souvent relevé l'aspect englobant, voire totalisant, du regard steinien, qui semble capable d'aspirer le réel et de le restituer dans toute sa confusion. Conséquence directe de la tectonique textuelle que l'autrice a développée tout au long de sa carrière, le réalisme nouveau genre de Stein se distancie en effet d'une approche photographique au profit d'une approche sensorielle. Comme l'écrit Anne Tomiche, « [d]e même que la vision immédiate et directe du réel est à la fois partielle et sans mémoire, de même sa notation [...] ne devra faire appel ni au tout ni à la synthèse, qui transformeraient le partiel en totalité, mais à la juxtaposition des parties⁸⁶ », le réalisme steinien se déroband aux pièges d'une reconstitution lisse et limpide du réel. L'écrivaine force ainsi le lecteur à suivre le rythme des différentes propositions qui lui parviennent en un seul bloc et « empêch[ent] de lire comme en croisière⁸⁷ », ce qui a pour effet de fragiliser le pacte de lecture traditionnel hérité du XIX^e siècle. En effet, l'expérience chez elle n'est pas réorganisée et assainie par la narration, mais bien restituée dans sa complexité, ce qui crée à la fois une distance avec le lecteur – de par la difficulté de lecture que pose une telle écriture – et le rapproche de l'expérience réelle rapportée – de par son refus d'aplanir l'événement afin de le rendre plus digeste.

Non pas refus de la profondeur et de la fragmentation psychique proposée par la psychanalyse, mais plutôt désir de ramener cette profondeur à l'horizontalité de la page, ce réalisme oblique est redevable aux avancées freudiennes ayant marqué le début du siècle dernier, puisque celles-ci informent la notion même de multiplicité du sujet, et annonce dans une certaine mesure les innovations lacaniennes. Sans Freud – et plus tard Lacan –, la psyché serait encore conçue

⁸⁶ Anne Tomiche, « Le réel dans *Tender Buttons* de Gertrude Stein : “ex-création” et “re-création” », dans Thomas Dutoit et Trevor Harris (dir.), *Ré-inventer le réel*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1999.

⁸⁷ Prigent, *La Langue et ses monstres*, p. 15.

comme un bloc monolithique, alors que leurs théories ont permis de comprendre son morcellement et les rapports qui existent entre ses différentes parties. Selon Lacan, « [s]eul un sujet peut comprendre un sens, inversement tout phénomène de sens implique un sujet⁸⁸ », pour la simple raison que l'entrée de l'être dans l'ordre symbolique – et donc dans une approche communicationnelle du langage – est synonyme d'accession à une langue partagée et partageable. Sans cette entrée dans l'ordre symbolique, la langue reste prisonnière de ses propres pulsions, de ses obsessions, bref de tout ce qui en fait un idiolecte plutôt qu'un langage pouvant mener à la relation avec l'autre.

Or Stein ne met pas en scène dans ses livres la vie de *sujets* au sens lacanien du terme. Elle choisit au contraire d'écrire comme le ferait un être pré-subjectif⁸⁹. Tout comme « le sujet est [...] à l'origine collection incohérente de désirs⁹⁰ », les narrateurs et les *je* poétiques de Stein sont de véritables miroirs du réel, puisqu'ils ne nous renvoient plus la trame propre et logique que nous avons appris à former pour expliquer nos expériences, mais bien l'ensemble déconcertant – et psychotique, au sens lacanien – de tout ce qui parvient à leurs sens. Le réel de l'expérience, qui se développe à partir de divers stimuli, de souvenirs épars, de réflexions déliées les unes des autres, doit chez eux être restitué dans sa confusion et sans mettre de côté sa part d'immotivé. « There are bones. When there are bones

⁸⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 102.

⁸⁹ Le prénom Ida prend ici un sens tout à fait ironique : on peut y lire le *I* anglais suivi du *da* russe ou du *da* allemand, ce qui donnerait soit « Je-oui » ou « Je-(suis)-là ». Pourtant, le personnage est loin d'incarner une totale affirmation de soi ; il est au contraire flottant et a-subjectif, son statut de sujet étant constamment remis en question par Stein. Cette lecture fait d'ailleurs apparaître la liaison, à même le nom d'Ida, d'éléments irréconciliables (voire oxymoriques) à l'époque, c'est-à-dire la langue anglaise et le russe ou l'allemand (Jean-François Chassay, « L'art de l'esquive : Stein et la bombe atomique », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 174). Le *da* allemand rappelle aussi la théorie freudienne de la répétition infantile, répétition qui était si chère à Stein : « “Ida” évoque aussi, par effet paronymique, les deux phonèmes élémentaires (*fort / -da*) proférés par l'“enfant à la bobine”, ce couple d'opposés sur lesquels Freud bâtit sa théorie de la “compulsion de répétition” dans *Au-delà du principe de plaisir*. » (Ginfray, « La grammaire du sujet chez Gertrude Stein »).

⁹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire III : les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 50.

there is no supposing there are bones. There are bones and there is this consuming⁹¹. » Ce passage tiré de « Roastbeef » renvoie évidemment à la pièce de viande et aux os qu'on peut y retrouver, mais ce qu'il nous dit aussi et surtout, c'est que le réel est devant nous, sous nos yeux, dans nos oreilles, au bout de nos doigts, et que rien ne sert de tenter d'y échapper. La consommation (*consuming*) se rapporte en premier lieu aux aliments que nous mangeons et qui sont au centre de la deuxième partie de *Tender Buttons*, mais une deuxième signification émerge, celle de la consommation, comme si tous les sens étaient mis à profit dans un exercice de captation du réel, réel devenu ardent et presque envahissant par le fait même.

L'« immédiateté du présent⁹² » que tente de restituer Stein précède par définition l'organisation de la pensée, étant donné qu'elle se situe dans une logique de l'absorption plutôt que de la mise en forme. Martine Bourdeau parle d'ailleurs d'une « écriture entièrement dirigée par la perception dans son immédiateté, éliminant tout ce qui peut faire narration⁹³ » et Chloé Thomas, dans une même veine, décrit le projet steinien comme étant « au plus près du présent de la perception⁹⁴ ». Le refus de faire narration est bien présent chez l'écrivaine américaine, puisqu'elle y voit une facilité propre à ce qu'on pourrait décrire comme une littérature à numéros, codée et codifiée dans sa forme comme dans les sujets qu'elle aborde : « How is it to be rest to be receiving rest to be how like it rest to be receiving to be like it. Compare something else to something else⁹⁵. » La poète demande ici, de façon rhétorique et ironique, comment se sentent les représentants de ce qu'elle nomme la poésie patriarcale, qui ont le loisir de se reposer à travers l'écriture, qui refusent les défis que pose la mise en mots d'une expérience individuelle ou collective du réel. Elle en profite même pour faire un (autre) pied

⁹¹ Stein, *Tender Buttons*, p. 23.

⁹² « present immediacy » (Stein, « How Writing Is Written », p. 269. Nous traduisons.)

⁹³ Martine Bourdeau, « Le saut de la grenouille », *TXT*, n° 11, 1979, p. 50.

⁹⁴ Thomas, *Gertrude Stein*, p. 151.

⁹⁵ Stein, « Patriarchal Poetry », p. 257.

de nez à la métaphore en suggérant qu'il leur suffit de « comparer une chose à une autre » pour ensuite donner à cet exercice simplet le nom de poésie.

Comme l'écrivait Jakobson, « la métaphore pour la poésie et la métonymie pour la prose constituent la ligne de moindre résistance⁹⁶ ». Il ne s'agit donc pas, comme nous l'avons vu, de scinder la littérature en deux avec, d'un côté, la poésie métaphorique et, de l'autre, la prose métonymique, mais plutôt d'explicitier la prépondérance de l'une et de l'autre dans leurs genres respectifs. Le fait que Stein se dirige plus naturellement vers la métonymie que vers la métaphore dans l'ensemble de ses textes les plus expérimentaux atteste de son désir d'échapper aux facilités du genre de littérature qui, à son époque, était la plus écrite et la plus lue. Pour Jacques Roubaud, c'est la tendance chez Stein à détraquer l'ensemble des composantes du texte et, par conséquent, nos attentes de lecture, qui donne une puissance particulière à son œuvre que même les plus grands modernistes n'ont su atteindre :

La conception du langage qui est à l'œuvre dans *Finnegans Wake* est purement lexicale. Le livre est un gros *puncake*. Mais « en-dessous », qu'est-ce qu'on trouve ? La bonne vieille phrase anglaise, la plus classique, la plus scolaire, parfumée de rhétorique. [...] Stein est la seule, parmi les monstres modernistes, à avoir agi dans et sur la langue en toutes ses composantes, et en premier lieu la syntaxe⁹⁷.

En effet, la syntaxe prise au sens large est ce qui, chez Stein, sert de prétexte à une série d'expérimentations. Syntaxe de la phrase, certes, mais aussi syntaxe de composition (les parties du texte et la façon dont elles sont reliées) et syntaxe psychique (la restitution purement réaliste d'un présent immédiat), l'organisation de l'écriture prend chez elle des allures de courtepoinTE faite à la va-vite,

⁹⁶ Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 67.

⁹⁷ Jacques Roubaud, « Gertrude Stein grammaticus », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 66.

expressément bâclée dans le but d'en faire ressortir les imperfections et de mettre au jour l'artificialité de tout récit.

« Nature is not natural and that is natural enough⁹⁸ », peut-on lire dans *Ida*, et c'est bien là le nœud du réalisme steinien : comment raconter sans faire récit, c'est-à-dire comment rendre accessible au lecteur la vérité d'une expérience sensible du monde sans par le fait même lisser cette expérience ? Même la phrase est parfois décrite comme naturelle ou comme ayant un rythme naturel qu'il faudrait respecter, et pourtant toute phrase est construite, la plupart du temps dans un souci de clarté afin que notre interlocuteur comprenne le message que l'on souhaite partager. Le vrai rythme naturel d'une phrase serait plus proche d'un flux de conscience exalté, qui correspond en définitive assez bien à cette parole effrénée et non standardisée. La phrase naturelle se construit par jonctions et disjonctions, se cherche, se corrige, elle n'est pas purement téléologique. Dans le collage, « [l]e sens ne peut être qu'une reconstruction par projection d'hypothèses de liaison (narratives, thématiques, structurelles) ; il n'est plus une présupposition immédiate et naturelle⁹⁹. » L'effet le plus remarquable de cette conception du sens est que le réel prend ainsi la forme d'une série de possibles actualisés, actualisables ou simplement fantasmés qui se conjoignent pour ouvrir le sens plutôt que de le fixer.

Contrairement au flux de conscience moderniste, cette écriture n'est cependant pas la mise en paroles d'une aventure d'un sujet unique, pris dans les remous de sa propre existence¹⁰⁰. Au contraire, l'écriture est ici en grande partie dépouillée d'affects et elle se construit dans la pluralité des points de vue, mêlant dès lors des subjectivités variées et volontairement irréconciliables. Stein insistait d'ailleurs sur le fait que sa propre personne, c'est-à-dire sa personne civique, était

⁹⁸ Stein, *Ida*, p. 116.

⁹⁹ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 72.

¹⁰⁰ « Mais refusant à la fois qu'on voie dans son écriture l'expression de l'inconscient ou d'un procédé automatique, on peut dire qu'elle s'est efforcée de produire, à l'encontre des surréalistes ou des écrivains du "courant de conscience" du présent sans mémoire. » (Bourdeau, « Le saut de la grenouille », p. 52.)

très loin des *personae* qu'elle adopte dans ses textes : « Tout ce temps je n'étais bien sûr pas intéressée par les émotions ou par ce qui arrivait. J'étais alors moins intéressée par ces choses que jamais auparavant. Je vivais ma vie avec les émotions et les choses qui arrivent mais je créais dans mon écriture en regardant simplement¹⁰¹. » L'écriture n'est donc pas le lieu d'une catharsis ou d'un épanchement, puisqu'elle n'est pas le reflet d'une vie intérieure singulière. Il n'est pas surprenant, alors, que Stein ait donné pour titre à l'une de ses œuvres *Everybody's Autobiography*. Le biographique n'est jamais qu'emprunté dans les œuvres poétiques et romanesques de l'autrice, il n'est jamais véridique et historiquement situable. L'exercice qui consiste à chercher des détails de la vie de Stein dans ses textes non-biographiques est certainement fructueux dans certains cas, mais s'en tenir à ce genre de considérations ne fait qu'appauvrir la lecture de ses textes les plus complexes.

Alfandary voit dans l'écriture de Stein une certitude ou une confiance presque inébranlable, qui ne saurait être remise en question à la lecture ou à la relecture :

La machine à écrire steinienne qui remplit des milliers de pages de petits cahiers sans ciller, désaffectée au point d'en devenir indifférente, est impressionnante. La manifestation la plus remarquable de ce phénomène est l'absence de la moindre trace d'affect qui semble avoir présidé à la rédaction du sulfureux *Tender Buttons* (1914). La page imprimée est en l'espèce en tout point fidèle à l'esprit du manuscrit : le trait steinien ne laisse pas paraître la moindre marque subjective. [...] La main du poète n'hésite ni ne tremble ; l'écrit steinien ne s'amende pas. Il est irréversible, inévitable, finalement intouchable¹⁰².

En effet, le refus de mettre en scène sa propre intériorité, couplé à une conception du livre comme simple version imprimée du manuscrit original, tend à donner au

¹⁰¹ « All this time I was of course not interested in emotion or that anything happened. I was less interested then in these things than I ever had been. I lived my life with emotion and with things happening but I was creating in my writing by simply looking. » (Stein, *Lectures in America*, p. 191. Nous traduisons.)

¹⁰² Alfandary, « La marge en question dans la poésie de Gertrude Stein », p. 5.

texte final le poids d'une parole incontestable et finale. Mais il s'agit bien ici pour Stein d'une autre façon d'éviter la sur-correction et la mise en récit qui guette l'auteur à l'étape de la révision. Les non-sens, les illogismes, les anomalies et les défauts qui peuplent l'œuvre steinienne témoignent d'une écriture qui récuse féroce­ment la notion de trame narrative en lui préférant le flottement d'une parole qui accueillerait un nombre toujours grandissant d'éléments hétérogènes et étrangers les uns aux autres pour brosser un portrait direct du réel tel qu'il nous parvient, presque sans médiation, et non tel qu'il a été formaté par le réalisme et le naturalisme dans le passé.

Comme l'écrit Prigent en ouverture de son recueil d'essais *La Langue et ses monstres*, « l'outillage verbal dont nous disposons pour communiquer (savoirs pragmatiques, idéologie, morale, etc.) est inadéquat aux façons sensorielles singulières dont le monde nous affecte¹⁰³ » et c'est à ce problème que s'attaque Stein. Il apparaît contradictoire de parler des « façons dont le monde nous affecte » en parlant de l'écriture steinienne, puisqu'elle semble en constante opposition à tout lyrisme et à toute exploration de l'intériorité individuelle comme nous l'avons vu, mais la particularité de ses œuvres réside pourtant là : rendre compte de l'effet qu'a sur nous – pluriel obligatoire – le monde dans sa multiplicité et sa complexité, tout en évitant les pièges d'une littérature du *moi*, par définition incapable d'accueillir l'ensemble des mondes possibles qui se dessinent dans le regard de celui ou de celle qui sait se détacher de sa propre parole. Stein elle-même n'est pas pré-subjective ou dé-subjectivée, mais sa posture poétique l'est, car dans cette contestation de la littérature purement subjective, personnelle ou intime réside la force d'un projet parataxique global.

Encore selon Prigent, « nous ne semblons guère capables de penser le réalisme autrement que dans l'acception que le dix-neuvième siècle balzacien a donné à ce terme [...]. Ce qu'on appelle aujourd'hui couramment “roman” est

¹⁰³ Prigent, *La Langue et ses monstres*, p. 8.

toujours sous le boisseau de cette conception¹⁰⁴. » Déjà à l'époque, Stein avait compris que ce réalisme balzacien – qu'elle aurait sûrement appelé différemment, mais il est pertinent de rappeler qu'elle se réclamait de Flaubert plutôt que de Balzac ou de Stendhal, signe plutôt convaincant d'une identification plus forte à un type de réalisme souple, à la jonction des genres et ouvert à une multiplication des mécanismes littéraires – ne correspondait pas à son propre désir d'écrivaine. Alors que le réalisme balzacien tend à donner à l'écrivain le dernier mot, littéralement et symboliquement, le réalisme steinien permet une saisie plus large du réel, compris comme amas d'éléments qui n'ont de sens que dans leur fusion partielle et changeante. « Pick a barn, a whole barn, and bend more slender accents than have been necessary, shine in the darkness necessarily¹⁰⁵ », nous enjoint l'autrice. Prendre un ensemble (le choix de la grange est ici aléatoire) et le faire fléchir en y faisant ressortir toutes les subtilités ou les accents est un projet qui déplace les projecteurs du tout vers ses parties les plus insignifiantes et donne par conséquent à ces dernières des proportions inattendues.

Le projet différemment réaliste de Stein n'est pas sans rappeler celui, beaucoup plus récent, de la *Revue de littérature générale* publiée chez P.O.L. durant les années 1990. Dans le second numéro, Olivier Cadiot et Pierre Alféri écrivaient : « L'opposition entre le langage unique, autarcique, linéaire de la poésie et le dialogisme relativisant et discontinu du roman n'a plus cours. On pourrait appeler prose, en un sens qui inclurait une certaine poésie, une voix tressée [...] : *plusieurs voix dans une*¹⁰⁶. » C'est bien sur ce terrain que Stein élabore sa propre poétique tectonique et, par le fait même, sa propre conception du réalisme en tant qu'union de voix disparates. Par accumulation de hasards et d'accidents, elle réussit à faire cohabiter ces voix, mais aussi *ses* voix, l'individu étant toujours lui-même multiple.

¹⁰⁴ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 259.

¹⁰⁵ Stein, *Tender Buttons*, p. 9.

¹⁰⁶ Olivier Cadiot et Pierre Alféri, « Digest », *Revue de littérature générale* 2 (collectif), Paris, P.O.L, 1996. Nous soulignons.

La psychanalyse suppose normalement une vision verticale de la psyché qui, à l'instar des glaciers, montre la conscience au sommet, dégagée et accessible, et en-dessous, cachées et insondables, les différentes couches qui informent secrètement le sujet. Le réalisme steinien prend l'ensemble de ces couches psychiques et les ramène à un même niveau.

Pour David D. Cooper, cette opération relève d'un renversement horizontal du mode visionnaire tel que le comprend Carl Jung :

le but du visionnaire de Jung (son visionnaire vertical) est de sonder les profondeurs d'une expérience humaine universalisée afin de réaliser le potentiel d'images primordiales [...]. Il est attaché [...] à un continuum temporel psychologique. Mais qu'en serait-il si nous retirions le continuum temporel et que nous nous débarrassions du mobilier primordial qui encombre l'esprit du visionnaire vertical ? C'est précisément ce qu'a fait Stein [...]. La vision horizontale (le mode visionnaire de Jung débarrassé de ses engrenages temporels) peut accomplir la même chose que la vision verticale – c'est-à-dire « percer » la substance des choses – seulement, la visionnaire horizontale se limite à l'*instant*¹⁰⁷.

À la fois anti-universaliste du fait de son refus d'une définition unique et générale de l'humain, et universelle en raison de son acceptation d'un nombre immense de points de vue et de possibilités mentales¹⁰⁸, l'écriture steinienne s'inscrit dans un

¹⁰⁷ « the goal of Jung's visionary (his vertical visionary) is to plumb the depths of a universalized human experience in order to realize the potential of primordial images [...]. He is bound [...] to a psychological time continuum. But what if we were to extract the time continuum and clear away all the primordial furniture that clutters the mind of the vertical visionary ? This is precisely what Stein has done in *Tender Buttons* [...]. Horizontal vision (Jung's visionary mode stripped of its time gears) can do the same thing as vertical vision can – that is, “see into” the substance of things – only the horizontal visionary restricts herself to the *moment*. » (David D. Cooper, « Gertrude Stein's “Magnificent Asparagus” : Horizontal Vision and Unmeaning in *Tender Buttons* », *Modern Fiction Studies*, vol. 20, n° 3, p. 344. Nous traduisons.)

¹⁰⁸ Cette posture est proche du concept de lalangue créé par Lacan pour parler de l'écriture de Joyce, selon lequel les bribes du discours ambiant trouvent une résonance dans l'œuvre littéraire : « Lalangue est faite de brins de jouissance, d'alluvions qui viennent se déposer, cristalliser dans la lettre ou dans la langue. En définitive, de quoi est faite lalangue ? Nous savons que, pour un sujet, ce qui de lalangue va venir ou va pouvoir être extrait, sous la forme par exemple d'une formule, formule hors sens, ce sont des restes, des bribes de cette langue que l'Autre a transmis. » (Albert Nguyen, « Les clefs de lalangue : Beckett, Cixous, Joyce et... Lacan », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 15, 2010, p. 71.)

mode visionnaire instantané, intraitable et non traité. Le flux d'informations que nous donne à lire l'autrice n'est jamais ramené à un cadre permettant de faire sens des sauts logiques ou linguistiques. Comme le train que prend Ida sans raison et vers une destination innommée¹⁰⁹, la langue prend dans les œuvres de Stein l'allure d'un train qui avance coûte que coûte, au prix de sa propre intelligibilité. Il ne faut pas oublier la préférence de Stein pour ce qui est laid, ce qui ne prend jamais la forme d'un projet déformant (elle n'écrit pas des textes violemment illisibles ou traitant de thématiques choquantes), mais simplement extrémiste dans sa démarche et qui, par conséquent, relègue les questions esthétiques à un niveau secondaire.

De ce réalisme radical naît une littérature plane et – parfois, il faut l'avouer – ennuyante ; les rebondissements se font effectivement rares chez Stein et l'intrigue est pratiquement inexistante¹¹⁰. Sandy, l'un des nombreux chiens d'Ida et l'un de ses préférés, témoigne de ce désir horizontal : « Sandy liked things flat, tables, floors, and paths. He liked waddling along as he pleased. No mountains, no climbing [...]. Sandy knew what he liked, flat things and sugar, sugar was flat too, and Sandy never was interested in anything else¹¹¹ ». Le terrain plat est parfait pour les déplacements furtifs, alors que les montagnes et autres terrains accidentés compliquent la démarche qui nous mènerait d'un point A à un point B. Or les déplacements chez Stein sont presque synonymes d'immobilité. On se déplace parfois entre deux aires géographiques qui restent innommées, mais ce changement est stérile : les deux endroits se valent le plus souvent, ce qui donne au voyage un aspect futile. Si Stein renverse le *cogito* cartésien de façon ludique en suggérant que c'est le fait d'être connu de son chien qui nous fait exister, permettons-nous ici un autre renversement, cette fois de la célèbre citation apocryphe de Flaubert –

¹⁰⁹ Stein, *Ida*, p. 95.

¹¹⁰ Stein remarquait avec fierté que les trois seuls écrivains importants de sa génération selon elle (Joyce, Proust et elle-même) ne racontaient pas d'histoires à proprement parler dans leurs livres. L'enjeu, chez ces auteurs, est du côté de la forme et du langage et non plus du côté de l'intrigue. (Stein, *Lectures in America*, p. 184.)

¹¹¹ Stein, *Ida*, p. 80.

qu'admirait Stein, ne l'oublions pas : « Sandy, c'est moi. » L'autoréflexion n'est en effet jamais bien loin chez elle. Il est vraisemblable qu'un chien préfère les endroits plats pour diverses raisons, mais c'est surtout l'opinion de l'auteurice qui transparaît dans ce passage.

« All the time that there is use there is use and any time there is a surface there is a surface¹¹² », peut-on lire dans *Tender Buttons*, c'est-à-dire que la surface est un fait avec lequel nous devons travailler et non pas un simple projet. Son utilité va de soi pour Stein, ce qui montre que la platitude de ses écrits n'est pas seulement une conséquence de la tectonique collagiste, mais aussi l'une de ses conditions initiales¹¹³. Il faut, pour comprendre le processus créateur steinien, imaginer une table de travail (surface plane par excellence) où chaque élément glané dans le réel serait rendu disponible comme un matériau potentiel. L'écriture devient donc le geste qui consiste à sélectionner, mélanger, charcuter et articuler ces éléments pour créer une œuvre qui, sans être cohérente, soit en mesure de produire un effet. Se dégage donc de l'œuvre finie, mais jamais close, « ce souci constant, jusque dans sa propre parodie, d'approcher le réel¹¹⁴ ».

Ida est peut-être le meilleur exemple d'un texte où l'obsession du réel et de sa captation est poussée tellement loin que le ton devient comique ou ridicule, ce dont était d'ailleurs consciente Stein. Comme nous l'avons vu, certains des dialogues semblent avoir été rapiécés grossièrement sans qu'aucune attention n'ait été portée à leur vraisemblance, mais il est important de noter que cette légèreté est parfois inquiétante, même pour les personnages de l'œuvre, dont William et Edith,

¹¹² Stein, *Tender Buttons*, p. 21.

¹¹³ Gérard-Georges Lemaire parle d'une « compulsion à embrasser le réel d'un seul regard, comme par une prise de vue aérienne », ce qui rappelle les réflexions de Stein sur la surface plane du territoire américain. (Gérard-Georges Lemaire, « Gertrude Stein, un écrivain cubiste », *TXT*, no 11, 1979, p. 43.) Sur le lien entre le territoire plat et le refus d'un statisme historique et identitaire, voir Elliot L. Vanskike, « “Seeing Everything as Flat” : Landscape in Gertrude Stein's *Useful Knowledge* and *The Geographical History of America* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 35, n° 2, 1993, p. 151-167.

¹¹⁴ Thomas, *Gertrude Stein*, p. 332.

que l'on pourrait qualifier de personnages de papier : « And William, laughed and then he broke into poetry. / At a glance / What a chance. / He looked at Edith and laughed and they laughed. / Edith went on being worried and William began again. / That she needs / What she has¹¹⁵. » Dans ce passage, William se lance dans une récitation poétique improvisée, mais le rythme régulier et la rime des deux premiers vers semblent finalement accabler Edith. Même si le court poème est simpliste, pour ne pas dire enfantin, la seule émergence d'une poésie à forme fixe est vue, en définitive, comme une intrusion dans l'univers autrement décousu et fluide des personnages. Le même phénomène se produit plus loin avec le poème suivant : « For a four. / She shut the door. / They dropped in. / And drank gin¹¹⁶. » Encore une fois, le poème tombe à plat, non pas parce qu'il respecte le projet aplanissant de Stein mais parce qu'il détonne comme un résidu indésirable d'un monde poétique révolu. La forme versifiée crée une séparation entre les éléments qui pourrait laisser croire à une logique métonymique sous-jacente ; or la rime et le rythme puéril fixent le poème dans une forme qui, sans être tout à fait traditionnelle, est prédéfinie et, par conséquent, stérile.

Selon Marianne DeKoven, « le texte conventionnel est linéaire [...] dans sa représentation du temps [...]. Cette structure reflète et endosse la *fiction* de l'harmonie et de la cohérence dont dépendent la synthèse thématique et, plus généralement, l'ordre transcendant et la vérité. Cette linéarité n'est pas innocente¹¹⁷. » Pour éviter cet écueil, Stein passe par le refus d'une ligne du temps fixe pour arriver à un présent de l'observation, qui correspond aussi à sa vision

¹¹⁵ Stein, *Ida*, p. 64.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁷ « the conventional text is linear [...] in its representation of time [...]. This structure reflects and endorses the *fiction* of smoothness and coherence on which thematic synthesis, and, more generally, transcendent order and truth, depend. This linearity is not innocent. » (Marianne DeKoven, *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, p. 18. Nous traduisons.)

personnelle du *contemporain* dans les arts. Dans son essai « How Writing Is Written », elle explicite cette position :

un auteur, un peintre ou n'importe quel genre d'artiste créatif n'est pas du tout avant son temps. Il est contemporain. Il ne peut pas vivre dans le passé, car ce dernier s'est envolé. Il ne peut pas vivre dans le futur, parce que personne ne sait ce qui en est. Il peut vivre dans le présent de sa vie quotidienne. Il exprime la chose qui est exprimée par tout un chacun dans sa vie quotidienne¹¹⁸.

À l'opposé d'une conception avant-gardiste de la contemporanéité, Stein conçoit donc l'artiste comme un récepteur capable de saisir l'ensemble de son expérience sensible – toujours associée à sa personnalité, à sa vie quotidienne, à son époque et à sa culture – pour ensuite la restituer. Alors que la poésie contre laquelle elle se dresse, poésie de la mêmété basée sur la reconduction de schèmes traditionnels¹¹⁹, croit pouvoir devancer le temps présent dans une logique proche du visionnaire jungien, Stein accepte et embrasse la position inverse, qui la garde engluée dans un présent dont le sens est incapable d'émerger autrement que par micro-accidents et amalgames confus de morceaux dépareillés.

Légumes et systèmes politiques, viandes braisées et drames familiaux coexistent dans *Tender Buttons* sans que les uns n'éclipsent les autres, pourrait-on dire, dans un désir de construction en tandem sur un même plan d'immanence. « [A] description is not a birthday¹²⁰ », nous dit Stein, car la simple description traditionnelle d'un élément du réel n'est ni quelque chose que l'on devrait célébrer (puisque c'est un procédé artistique facile) ni la naissance de l'élément en question,

¹¹⁸ « a writer, painter, or any sort of creative artist, is not at all ahead of his time. He is contemporary. He can't live in the past, because it is gone. He can't live in the future because no one knows what it is. He can live only in the present of his daily life. He is expressing the thing that is being expressed by everybody else in their daily lives. » (Stein, « How Writing Is Written », p. 263. Nous traduisons.)

¹¹⁹ « Patriarchal Poetry is the same as Patriotic poetry [...] / Patriarchal poetry is the same. » (Stein, « Patriarchal Poetry », p. 264.)

¹²⁰ *Ibid.*, p. 22.

qui précède sa mise en mots par l'écrivain¹²¹ : la description est plutôt une série de versions d'un portrait multiple de l'objet ou de l'individu qui se croisent et empêchent la fixation de ce qui est décrit dans une identité unique¹²². Extrêmement critique du XIX^e siècle de façon générale, Stein croit qu'il y a un lien qui unit la description simple – c'est-à-dire réaliste, photographique, unidimensionnelle –, l'explication et l'épanchement sentimental : « ainsi fut inventée l'explication et ça fit du dix-neuvième siècle ce qu'il est. Et avec l'explication vint le sentiment émotif sentimental¹²³ ». Bien que l'insistance finale soit encore plus frappante en français, elle est présente dans la citation originale : *emotional* et *sentimental* veulent dire à peu près la même chose, et *feeling* renvoie déjà à une émotivité ou à une sentimentalité. Il devient donc clair, à la lecture de ce passage de *Lectures in America*, que le réalisme steinien est distinctement anti-lyrique, son but étant de démonter la littérature de l'intériorité qui tend à fixer la personnalité de l'individu et, surtout, à donner préséance à un point de vue unique. « [A]u lieu de réviser afin de résumer ce qui a été dit, qui pourrait être dit plus succinctement, elle [Stein] écarte le succinct au profit d'un langage en complète synchronisation avec son propre temps de composition¹²⁴ », ce qui implique une part d'illisibilité et de confusion qui, naturellement, rend toute interprétation globale et limpide impossible.

¹²¹ « La réalité ne vient pas à l'homme par la parole : elle lui préexiste et s'exprime seulement en elle. » (Corvez, « Le structuralisme de Jacques Lacan », p. 302.)

¹²² Stein, *Lectures in America*, p. 176.

¹²³ « there was invented explaining and that made nineteenth century English literature what it is. And with explaining went emotional sentimental feeling » (*Ibid.*, p. 40. Nous traduisons.)

¹²⁴ Joan Retallack, « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein Stein Stein Stein Stein », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 99.

1.4 Vers une platitude anti-architecturale

Alors que la critique avait déjà soulevé l'importance de la métonymie comme moteur poétique chez Stein, il apparaît clair que l'application micro-textuelle qui accompagnait cette intuition de lecture ne rendait pas compte des rapports complexes qu'entretiennent entre elles les parties éparses qui composent les œuvres de l'écrivaine. Comme des plaques tectoniques à la nature et au format divers qui se déplacent, s'entrechoquent et s'éloignent dans une danse horizontale sans fin, le texte devient chez elle « un labyrinthe en raison de sa complexité, de sa densité et de la multiplicité des choix, mais le contraire d'un labyrinthe en ce sens qu'il n'y a pas de mauvaise direction, de culs-de-sac, de chemin correct unique, de nécessité d'avancer¹²⁵ ». Collection et organisation provisoire, toujours remise en question et modifiée de mondes possibles et démultipliés, l'écriture steinienne avance à tâtons, revient sur elle-même, se contredit, et ce, dans le but de permettre au réel d'émerger dans la poésie comme il émerge dans la conscience fragmentée de l'individu. L'idée d'une tectonique textuelle englobe l'ensemble des procédés métonymiques micro-structuraux (ordre des mots, renvois de proximité entre mots de même famille, etc.) et macro-textuelles (organisation du texte, éclatement du cadre spatio-temporel, passages autoréflexifs sur l'idée de surface et d'accident) et, par le fait même, permet de comprendre les œuvres de Stein comme des textes à la fois de création et de théorisation d'une pratique collagiste de la littérature.

Cette conception du collage, qui se construirait non plus à partir d'éléments hétérogènes empruntés à d'autres œuvres artistiques ou à des discours non-littéraires dans une perspective de resémiotisation – c'est-à-dire dans le but d'infléchir le sens des énoncés venus de l'extérieur en les recontextualisant – mais plutôt sur une acceptation de la multiplicité de l'individu lui-même, est originale

¹²⁵ « a maze in its complexity, density, and multiplicity of choices, but the opposite of a maze in that there are no wrong turns, no blind alleys, no single correct path, no necessity of forward movement » (DeKoven, *A Different Language*, p. 15. Nous traduisons.)

dans la mesure où elle récupère les acquis psychanalytiques en les faisant passer de l'axe vertical à l'axe horizontal. Ainsi, les associations et les processus de sélection qui mènent à la création de l'œuvre littéraire sont exhibés, tout comme les joints qui sont créés entre les parties qui forment l'œuvre. Pour Lacan, la parole du sujet répond avant tout de l'Autre avec une majuscule, soit l'altérité elle-même :

Si l'expérience analytique nous a montré quelque chose, c'est bien que tout rapport interhumain est fondé sur une investiture qui vient en effet de l'Autre. Cet Autre est d'ores et déjà en nous sous la forme de l'inconscient, mais rien dans notre propre développement ne peut se réaliser, si ce n'est à travers une constellation qui implique l'Autre absolu comme siège de la parole¹²⁶.

Laisser parler l'inconscient et laisser résonner les discours éparpillés qui donnent forme à l'expérience que le sujet fait du monde, tel est le projet steinien, mais celui-ci est poussé à un point tel que le sujet s'efface derrière les voix multiples qu'il fait entendre.

Le but de cette absorption-restitution déssubjectivée est, pour Stein, d'accueillir le réel sans lui donner une forme digeste comme l'avaient fait ses prédécesseurs. Le lecteur est alors forcé de créer en grande partie le sens de l'œuvre, puisqu'il n'existe aucune clé de lecture pour arriver à l'intention de l'autrice ou à l'intention du texte, qui sont toutes deux déstabilisées par la posture pluraliste de l'écrivaine. Or cette posture est violente pour le lecteur, puisque les repères qui lui permettent normalement d'analyser une œuvre littéraire et d'en extirper un sens relativement stable lui sont retirés : « Ces "successions de mots" sont tout sauf "agréables" ; elles sont terriblement difficiles à lire. [...] Stein transgresse la règle selon laquelle toute littérature doit donner au lecteur le moyen de passer d'un mot à l'autre¹²⁷. » En effet, le chemin qui mène d'un mot à l'autre ou d'une idée à l'autre

¹²⁶ Lacan, cité dans Silhol, « Mais qu'est-ce que l'Ordre Symbolique (Lacan) ? », p. 151.

¹²⁷ « These "successions of words" are anything but "agreeable"; they are painfully difficult to read. [...] Stein violates the sanction of all literature that the reader have some way to move from one word to the next. » (DeKoven, *A Different Language*, p. 120. Nous traduisons.)

est tellement difficile à dégager que le texte semble parfois animé par un désir totalement aléatoire, mais c'est justement dans cette acceptation du hasard que réside la force du projet : il n'y a pas d'explication unique au texte ou à ses composantes, mais bien une série d'interprétations toujours insatisfaisantes et incomplètes, ce qui ouvre l'œuvre à des jeux de liaison et de déliaison impossibles en littérature patriarcale. « L'instrument linguistique n'est que la traduction verbale de la réalité mentale elle-même [...]. L'inconscient, qui parle, parle de la vie et de toutes les dimensions de la vie, mais le langage n'est que son reflet, un reflet inadéquat¹²⁸ » et c'est à quoi s'attaque le réalisme particulier que l'on rencontre dans les œuvres steiniennes.

Cette tectonique a plusieurs effets, dont l'un des plus importants est l'abolition de toute hiérarchisation entre les parties constitutives du discours et de l'univers auquel il se rapporte. Selon Stein, la force de Paul Cézanne était d'avoir su « concevoir l'idée que dans une composition une chose est aussi importante qu'une autre chose. Chaque partie est aussi importante que le tout¹²⁹. » Le texte aplati et ramené à l'axe horizontal par la tectonique collagiste refuse lui aussi de classer les idées selon une importance relative : « bones [...] vary not at all and in any case why is a bone outstanding¹³⁰ », c'est-à-dire que le squelette du texte dépend de l'ensemble de ses composantes. Pour Stein, tout se vaut et c'est dans la mise en commun d'un nombre incalculable d'éléments que le sens arrive enfin à se détacher des idées reçues et des valeurs traditionnelles. L'écriture avance par déplacements latéraux et jamais par empilement de concepts, comme on l'avait vu par exemple chez les modernistes, qui priorisaient la maîtrise de leur art plutôt que

¹²⁸ Corvez, « Le structuralisme de Jacques Lacan », p. 303.

¹²⁹ « conceive the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part is as important as the whole. » (Stein, citée dans Marjorie Perloff, « Of Objects and Readymades. Gertrude Stein and Marcel Duchamp », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 32, 1996, p. 138. Nous traduisons.)

¹³⁰ Stein, *Tender Buttons*, p. 26.

le sentiment étrange qui accompagne le lâcher-prise postmoderniste, par définition anti-universaliste et opposé à toute univocité.

Le passage d'une poétique métonymique à une poétique tectonique apte à rendre compte de l'aspect colligé de l'œuvre steinienne, ainsi que la recension des effets qu'ont ces procédés sur la forme de l'œuvre et sa réception par le lecteur a pour but principal d'expliquer la poétique mise en place par Stein. En outre, le fait de décortiquer ainsi la mécanique textuelle de ses écrits nous servira de tremplin pour étudier le corpus contemporain qui nous intéressera dans les chapitres suivants. En effet, l'influence de Stein sur Jean-Marie Gleize, Nathalie Quintane et Christophe Hanna est indéniable. Alors que Gleize s'est fait le porte-parole et le théoricien d'un certain littéralisme « réaliste » qui n'est pas sans rappeler le réalisme nouveau genre de l'écrivaine américaine, Quintane s'est plutôt penchée sur la remarque et la déhiérarchisation comme engendres de poésie et Hanna, sur les propriétés déstabilisantes du collage par le biais d'une écriture-dispositif. Nous verrons donc comment Stein, ancêtre attestée et centrale de ces trois écrivains contemporains et de certains de leurs contemporains comme Charles Pennequin et Manuel Joseph, a été récupérée différemment par chacun d'entre eux, tout en montrant les points de rencontre de leurs œuvres, créant ainsi un véritable archipel de renvois et d'influences croisées.

CHAPITRE II

UNE PROFONDEUR HORIZONTALE : GLEIZE ET L'ASPIRATION LITTÉRALISTE

*Le plan de consistance est l'abolition de toute
métaphore ; tout ce qui consiste est Réel¹.*

Gilles Deleuze & Félix Guattari

Jean-Marie Gleize n'hésite jamais à nommer ses précurseurs et les artistes de son époque dont les sensibilités sont proches des siennes. Comme l'écrit Adelaide Russo, « il est exceptionnellement attentif aux paroles et aux écrits des autres. Le dialogue établi avec ses prédécesseurs et ses contemporains fait partie intégrante de sa quête heuristique². » De Rimbaud à Ponge, l'héritage qu'il retrace est difficile à cerner en raison du nombre important d'auteurs qu'il convoque dans ses textes théoriques et critiques autant que dans ses œuvres littéraires. Cependant, Stein occupe une place importante dans son parcours, parce que l'écriture de celle-ci met de l'avant l'ensemble des grandes lignes du projet gleizien. Dans un article sur le paysage poétique en France dans la deuxième moitié du siècle dernier, il décrit ainsi la poétique steinienne : « Tentative littérale, refus de l'analogie et du chant, volonté de nettoyage (à sec)³. »

Gleize est probablement le représentant le plus marquant et le plus important d'une mouvance poétique apparue à la fin du siècle dernier à laquelle il donnera lui-même tour à tour les noms de « littéralisme », de « réalisme » et de « post-

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 89.

² Adelaide Russo, « Donner lieu. Dialogue de circonstance : Gleize/Rimbaud/Deguy », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 4, 2007, p. 464.

³ Jean-Marie Gleize, « Où vont les chiens ? », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 78.

poésie », termes qui se rejoignent et s'entrecourent pour former une définition toujours mobile et ouverte d'une certaine littérature collagiste et anti-métaphorique. Le littéralisme qu'il met de l'avant est donc aussi celui qu'il avait déjà observé et apprécié chez Stein et d'autres écrivains qu'il admire particulièrement. D'un point de vue historique, Gleize situe ainsi les germes de cette mouvance :

la « révolution » de la fin du XIX^e siècle se donne pour but d'effacer, ou de tenter d'effacer, l'écrasante poétique romantique. Poésie « impersonnelle », « objective », ces catégories surgissent, de Baudelaire à Rimbaud, de Rimbaud à Mallarmé, à titre d'aspirations, d'exigences que la poésie aura à penser, à élaborer, à effectuer. Mais, au-delà de toutes les fractures, le romantisme ne cesse de resurgir : le surréalisme en est l'avatar le plus brillant et le plus productif⁴.

À partir de Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, il voit donc émerger un doute important sur la place de l'image et de la métaphore comme moteurs principaux de la poésie, mais ce doute demeure en lutte constante avec les réflexes poétiques hérités des romantiques, qui se perpétuent même du côté de certaines avant-gardes historiques.

Gleize oppose de ce fait la posture d'André Breton, surréaliste attaché à l'image comme caractéristique distinctive de la poésie, et celle de Francis Ponge, précurseur d'une certaine littérature littérale, non plus basée sur l'analogie mais bien sur le désir de coïncider avec le réel dans la chair même du texte. Il départage ainsi ces deux postures opposées et, dans une certaine mesure, irréconciliables :

une poétique fondée sur l'unité du réel, sur l'hypothèse du sens, sur le principe des correspondances, sur la passion et le culte des images, sur le signe ascendant et l'exaltation de l'analogie, et une poétique fondée sur la différence, sur le doute quant au sens premier ou dernier, sur l'évitement des images ou leur traitement critique, sur le refus de l'analogie comme principe d'explication. C'est bien quelque chose de cet ordre qui oppose radicalement l'œuvre d'André Breton et celle de Francis Ponge, par exemple⁵.

⁴ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014 [2009], p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

La post-poésie gleizienne tranche bien entendu en faveur de Ponge en récusant la vision romantique de la poésie au profit d'une ouverture de la pratique poétique à de nouveaux mécanismes. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la métaphore est généralement considérée comme essentielle à la construction poétique – ce que Gleize réitère ici en citant l'analogie comme fondatrice de toute poésie romantique et néoromantique – alors que la métonymie est historiquement associée à la prose. Or, à l'instar de Stein, Gleize renverse cette tendance en cherchant à faire émerger dans la poésie une « prose très prose, nette et plate⁶ » qui tende vers une poétique métonymique. Quelque part entre la poésie et la prose, cette écriture nie à la fois les deux pôles qui structurent habituellement notre compréhension de la littérature : « **Vers** et prose. Tout doit disparaître⁷. »

Bien que Gleize cite Ponge, figure de la seconde moitié du siècle dernier qui l'aura fasciné durant toute sa carrière, le littéralisme qu'il préconise est loin de n'être l'affaire que d'une seule personne, et le nom de Stein apparaît tout naturellement dans la généalogie réaliste qu'il se crée :

Le projet qui nous unit, c'est d'être plus réalistes que Flaubert. Flaubert était si réaliste (comme Cézanne, comme Giacometti, comme Gertrude Stein, comme Cage, comme Schwitters...) qu'il rêvait de la réalité, il la voyait et l'écrivait en rêve, en prose de rêve. Il rêvait de la vraie prose réelle du réel. Il rêvait de la langue du réel, il rêvait en cette langue, il voulait *une prose très prose*⁸.

Ayant dépassé le réalisme flaubertien qu'elle admirait tant pour atteindre une prose totalement imbriquée dans le réel, Stein serait par conséquent l'une des figures tutélaires de la post-poésie, ce genre qui, comme son nom l'indique, se présente comme une extension de ce que l'on entend normalement par « poésie », mais dépouillée de ses artifices. Nous verrons comment le lien entre l'écriture littérale et le réalisme gleizien se construit à même l'idée suggérée par Gleize d'une poétique

⁶ Jean-Marie Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, 1999, p. 39.

⁷ Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, 1995, p. 118.

⁸ Gleize, *Sorties*, p. 209.

tectonique, et ce, en ramenant tous les éléments du texte et du réel à un même niveau afin de permettre une série de permutations, d'accidents et de déplacements impossibles en régime métaphorique. Nous nous pencherons ensuite sur la part métonymique qui sous-tend ces opérations sur les éléments constitutifs du texte. Pour terminer, nous nous intéresserons au lien complexe qu'entretient Gleize avec le lyrisme ; nous verrons comment son projet post-poétique s'oppose par définition à toute mièvrerie et à tout épanchement purement sentimental, tout en rendant compte des limites d'une telle démarche.

2.1 La littérature plate comme horizon

Le littéralisme, Gleize en est conscient, est un projet et non une technique d'écriture, c'est-à-dire qu'il est impossible d'atteindre véritablement une littérature purement plate et directe, les sédiments culturels, sentimentaux et historiques pesant sur la langue qu'on le veuille ou non. Comme il l'écrit dans l'un de ses nombreux essais, « cette littéralité radicale est hors d'atteinte, [...] elle est le fruit d'un combat, d'un travail⁹ », car la langue n'est jamais complètement débarrassée des associations qu'elle porte en elle¹⁰. Cependant, cet échec annoncé d'avance ne signifie pas pour autant qu'il faille abandonner le projet avant même de l'avoir commencé. Seulement, le travail est toujours à refaire, à approfondir, à radicaliser, ce qui explique entre autres les motifs et les thèmes récurrents qui modulent l'œuvre de Gleize, comme si le travail acharné requis pour arriver au plus près d'un

⁹ Jean-Marie Gleize, *Littéralité*. Poésie et figuration & A noir : poésie et littéralité, Paris, Questions théoriques, 2019, p. 446-447.

¹⁰ Il avait déjà formulé cette idée à plusieurs endroits, entre autres dans une entrevue avec Lionel Destremau, où il nie encore plus nettement la possibilité d'une littérature véritablement et entièrement littérale : « la "littéralité" n'existe pas. Ça n'est qu'une postulation, une intention. Voire une passion (pourquoi pas ?). S'il n'y a pas d'énoncé littéral à proprement dire, mais des énoncés pouvant tendre à une utopique littéralité, alors il n'y a pas de "poésie littérale". » (Jean-Marie Gleize, « Entretien avec Lionel Destremau », *Poésie, muzik, etc. Revue numérique d'expression poétique à parution aléatoire* [en ligne], 2012 [1996].)

littéralisme authentique s'accompagnait nécessairement de redites, d'insistances et d'obsessions.

Déjà dans *Léman*, son premier livre publié dans la collection « Fiction & Cie » et l'un de ses ouvrages le plus connus, Gleize insiste sur la surface comme étant centrale à son projet. Le lac, qui reviendra dans plusieurs autres textes au cours de sa carrière, est en ce sens exemplaire, puisqu'il est relativement lisse et stable : « Le lac n'est rien. Il est ce lieu où nous sommes. Il n'est que surface¹¹. » Il serait à la fois un lieu tangible et bien réel, qui ancre le sujet dans une situation géographique précise, et l'archétype de la surface inquiétante, sous laquelle se cache une multitude de couches et d'objets invisibles au premier regard. Cependant, cette épaisseur demeure littérale, dans la mesure où ce qui se cache sous l'eau n'est en aucun cas métaphoriquement associé au lac : roches, algues, poissons et autres éléments aquatiques se trouvent concrètement dans celui-ci, sans venir expliquer sa nature ou sa raison d'être. Nous ne sommes donc pas mis face à une profondeur métaphorique ou analogique. Comme l'indique Christophe Wall-Romana, « [i]l s'agit à la fois d'un vrai lac et d'une structure quasi-cognitive, un endroit géographique réel et un espace d'exploration discursive¹² ».

Cela signifie que le lac, surface plane et réfléchissante, aussi tangible que mystérieuse, est surtout un prétexte à l'exploration poétique. Point de départ d'une aventure de la pensée et non métaphore structurante, la masse d'eau est ainsi décrite dans le texte de façon tout aussi plate :

Sans arrangement aucun. Platitude. Seulement des phrases qui disent ce qui est. Des lignes, des mots et des phrases tirés comme des lignes, et sans relief. Le Plateau, le lac, les rues de la ville et

¹¹ Jean-Marie Gleize, *Léman*, Paris, Seuil, 1990, p. 22.

¹² « It is at one and the same time a real lake and a quasi-cognitive structure, an actual geographical site and a space of discursive exploration, a textual layering and the wild prototype for a new ecology of writing. » (Christophe Wall-Romana, « Is "Postpoetry" Still Poetry ? Jean-Marie Gleize's Dispositif-Writing », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 47, 2011, p. 446. Nous traduisons.)

retour. À la ligne. Sans relief, la peau du papier, la surface de l'œil, la neutralité éblouissante¹³.

Tentative de restitution du réel, l'écriture gleizienne ne cherche pas à organiser la pensée et à lui donner une cohérence propre aux discours ambiants, mais bien à la transcrire dans toute son organicité. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'auteur affectionne particulièrement les listes, les éléments qui les forment pouvant être mis l'un à la suite de l'autre sans qu'aucune explication ne vienne donner un sens profond à l'énumération. Tout comme les lys de Stein dans *Tender Buttons*, qui « ont besoin d'un catalogue¹⁴ », la voix gleizienne prend des notes et classe au hasard les éléments du réel qui lui parviennent : « J'avais recopié la liste des vents : la bise, le môlon, le cornaud, le vent blanc et sudois (qui annonce les pluies), le fœhn ou vaudaire (qui souffle au fond du lac et amène les rafales et les orages). C'est tout¹⁵. »

Dans *Les chiens noirs de la prose*, la liste prend une forme encore plus obtuse, les éléments de la narration – si l'on peut appeler ainsi le texte fragmenté qui nous est donné à lire – étant parfois résumés par le biais d'énumérations extrêmement synthétiques :

LISTE

troisième sous-sol de l'immeuble, poubelles, caves
couloirs immeuble, couloirs hôtel
bibliothèque
chambre d'hôtel
cellule
grotte
canal de la Landwehr
Léman
Bavière, camps de guerre
Silver lake, Vermont
salle très blanche

¹³ Gleize, *Léman*, p. 23.

¹⁴ « they need a catalogue » (Gertrude Stein, *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997 [1914], p. 6. Nous traduisons.)

¹⁵ Gleize, *Léman*, p. 41.

ascenseur four (bouche)
 salle de cinéma
 sacristie
 salle d'attente

liste incomplète, inutilisable. Comment circuler d'un lieu à l'autre ? Comment les lieux passent-ils les uns dans les autres¹⁶ ?

Lieux, objets et structures biologiques s'enchaînent sans que le lien unissant chacun des éléments ne soit explicité, si bien qu'il y a. L'homogénéité relative de la liste est remise en question. L'auteur réfléchit d'ailleurs lui-même à ce procédé, à ses limites et à son fonctionnement. En effet, il admet à la fin de la liste, annoncée comme telle d'emblée, que celle-ci sera toujours incomplète et, d'une certaine façon, immotivée. Gleize se demande comment aller du troisième sous-sol à la salle de cinéma, et quels chemins emprunter pour arriver ensuite à la bouche ou à la Bavière, ces éléments étant agglutinés par la pensée de l'écrivain, toujours en partie inexplicable, incompréhensible, imprévisible.

Gleize a beau prétendre être dans le camp adverse des surréalistes, le fait est que la liste ici devient aussi impressionniste que certains poèmes dits romantiques, même si les mécanismes qu'elle emprunte sont différents : dans un cas comme dans l'autre, l'écriture donne libre cours à la psyché et témoigne d'une subjectivité presque totale, qui permet à des souvenirs obscurcis par le temps et échappant à la conscience de l'auteur de relier, par exemple, les camps de concentration allemands et le parc de Silver Lake, situé dans la ville de Barnard au Vermont, où le réfugié de guerre Carl Zuckmayer s'est établi pendant plusieurs années après avoir fui le régime nazi.

Malgré tout, les amas verbaux que met sur papier l'auteur « bloquent [...] toute tentative de refiguration, de recapitalisation du sens, à la faveur d'une pratique de l'inachevable, du hors-cadre ou de l'intervalle¹⁷ » en raison des trous logiques

¹⁶ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 29.

¹⁷ Henri Scepi, « Le sonnet mis à nu par ses... mêmes. Jean-Marie Gleize et la forme impraticable », *Formules*, n° 12, 2008, p. 210.

qui s'immiscent dans l'enchaînement des idées, ce qui est d'ailleurs propre à la poétique tectonique, où les éléments constitutifs du texte flottent en quelque sorte jusqu'à ce que leur chevauchement ou leur entrechoquement produisent une poussée de sens. Comme l'écrit Anick Lemaire, « la métonymie est toujours un non-sens apparent (on ne boit pas un verre) de telle sorte qu'il faut effectuer dans l'esprit les connexions signifiantes indispensables à la compréhension de l'expression métonymique¹⁸ », mais il y a une différence majeure entre une simple expression métonymique comme celle citée ici (« boire un verre » pour « boire du vin ») et un texte entièrement construit sur la métonymie. Dans le cas de Gleize, la poétique du texte est fondée sur l'impossibilité de reconstruire les liens signifiants dans leur intégralité.

« Le rapport au signifié, par lequel s'engendre le sens dans le langage, est médiatisé, dans la métonymie, par une chaîne de signifiants en connexion de sens ; cette médiation est responsable d'une résistance de la signification¹⁹ », parce que le sens final d'un énoncé ou d'une proposition dépend de notre compréhension de chacun des éléments de la chaîne significative, mais aussi des connexions qui s'effectuent entre chaque élément. Dans *Le Principe de nudité intégrale*, Gleize écrit :

Le fond n'existe pas. Un empilement de surfaces. Lui, moi, vous, nous sommes à la surface. Exposés en surface (terre), sur toutes les parties de notre surface (corps), à manier des capteurs de surfaces (appareils), à enregistrer, à reproduire, à tracer sur des surfaces, et sans fin (c'est-à-dire la vie²⁰).

Ce qu'il dit ici très clairement, c'est qu'il est impossible d'aller au fond des choses, de les comprendre et de les connaître adéquatement et complètement. Le regard humain ne sait, selon l'auteur, qu'enregistrer la surface, ce qui empêcherait ainsi

¹⁸ Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Mardaga, 1977, p. 241.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 42.

toute tentative d'*explication* à proprement parler du texte et, surtout, des idées qui le sous-tendent.

Bien que les modalités de leurs projets littéraires respectifs soient très différentes, Gleize et Christian Prigent se rejoignent dans cette compréhension de la littérature comme restitution à la fois instinctive et assemblagiste du réel. Comme l'indique Prigent dans *La Langue et ses monstres*, rappelons-le, « l'outillage verbal dont nous disposons pour communiquer [...] est inadéquat aux façons sensorielles singulières dont le monde nous *affecte*²¹ » et les auteurs cités par Prigent dans ce recueil d'essais offrent une langue qu'il considère être débarrassée du poids des discours de la *doxa*, ce qui permettrait à leurs œuvres de se rapprocher de façon plus authentique de l'expérience que l'homme fait du monde qui l'entoure, expérience par définition décousue, multiple et dont les différents éléments sont impossibles à réconcilier parfaitement dans une trame narrative limpide et organisée.

D'un côté, Gleize se battrait donc contre une conception classique de la poésie, toujours attachée au culte de la métaphore, et de l'autre, Prigent se battrait contre une conception dix-neuviémiste du roman, selon laquelle le réalisme aurait pour but d'organiser le récit par le biais d'une narration linéaire et claire, animée par un souci de vraisemblance plutôt que d'authenticité²². Chez Prigent comme chez les auteurs qu'il convoque dans ses nombreux textes critiques et théoriques, il y a un désir fort de « former en langue des moments de “réel”, c'est-à-dire des *flashes* de compréhension décomposée, des *spots* d'expérience impossibles à représenter dans les normes contractuelles de l'échange verbal²³ », c'est-à-dire

²¹ Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014 [1989], p. 8.

²² Il est à noter que Gleize partage cette méfiance envers le roman traditionnel, même si ce genre ne semble pas aussi suspect à ses yeux que la poésie. Il explique ainsi son rapport au romanesque dans un entretien avec Jérôme Game : « On n'évite pas le récit. On ne saurait l'éviter. Ce à quoi on ne peut identifier ces récits et fragments de récit et poussières de fragments c'est à la composition “romanesque”, ses logiques, son unité ». (Jérôme Game, « La prose ou la lisibilité du hors-cadre chez Jean-Marie Gleize : entretien », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 173.)

²³ Prigent, *La Langue et ses monstres*, p. 251.

qu'au récit organisé et aplatissant se substitue une mise en langue de l'expérience sensorielle multiple. C'est là ce que tente Gleize, à sa façon, quand il ajoute des mots les uns aux autres sans assurer leur interrelation, laissant ainsi au lecteur le loisir d'imaginer les relations qui fédèrent possiblement le texte, projet ne pouvant mener qu'à une lecture incomplète et insatisfaisante de l'œuvre littéraire²⁴. Le réalisme balzacien vise la mise en récit d'une certaine idée du réel, mais Prigent et Gleize visent, par le biais de mécanismes parfois très éloignés, à régurgiter le réel tel qu'il est vécu par l'individu, c'est-à-dire tel qu'il se déploie et se vit avant sa réorganisation schématique.

Chez Gleize, chaque parcelle de réel est ainsi représentée sous sa forme la plus unidimensionnelle et, conséquemment, la plus simple, afin d'éviter la psychologisation et la symbolisation ; le réel est avant tout tangible et sensoriel, et non analysable.

En quelques minutes le chien a changé de couleur. / Pendant tout le reste de l'histoire, un corps brûle. Je suis dans la pièce ici, chambre d'hôtel, quelques mètres carrés de chaleur humide et d'images, au rythme des paupières, tension artérielle et le reste. [...] Je cherche un lieu de naissance.

Le chien ouvre la bouche²⁵.

Dans ce court passage, la trame narrative approximative et trouée des *Chiens noirs de la prose* nous est annoncée, mais les éléments qui sont juxtaposés restent inexpliqués. L'apparition d'un corps qui brûle dans un récit ou dans un recueil de poèmes devrait annoncer un ton tragique ou un événement percutant, mais le corps en question brûle ici superficiellement, c'est-à-dire que sa seule fonction est d'être un corps et de brûler, sans que les affects normalement associés à ce genre d'image ne soient développés et pris en charge. Le corps dont il est question est-il d'ailleurs

²⁴ Cette idée se rapproche bien entendu de la notion d'œuvre ouverte développée par Umberto Eco. Cependant, les textes de Gleize ou de Stein se détournent des mécanismes modernes comme le jeu de mots et la métaphore extrême où les éléments comparés sont le plus éloignés les uns des autres que possible. La complexité et l'ouverture dans leurs œuvres ne proviennent pas d'une défiguration de la langue, mais bien d'une prose de plus en plus immotivée et simplifiée.

²⁵ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 11.

un corps vivant ? L'indifférence du texte semble possiblement pointer vers un autre type de corps, peut-être même vers le corps du texte (*corpus*), littéralement. Mais encore une fois, l'écriture gleizienne refuse de trancher ou de suggérer une interprétation particulière.

L'auteur cite *Projective Verse* de Charles Olson, un manifeste de 1950 portant entre autres sur l'« objectisme²⁶ », soit le refus du lyrisme transcendantal au profit d'une poésie concrète et objective, comme ayant inspiré cette conception de la surface comme unité principale de composition poétique. Selon Gleize, « il n'y aurait pas de profondeur, mais un étagement de surfaces posées les unes sur les autres²⁷ ». Tout comme le lac en tant que structure géologique et support littéraire n'est pas profond au sens de sondable et explorable selon l'axe vertical, le texte littéraire doit en quelque sorte empiler une panoplie de surfaces afin de construire son sens. En optant pour ce type de composition, le texte empêche toute lecture totalisante, puisque la compréhension d'un élément précis n'éclaire pas automatiquement l'entièreté du texte. Dans *Tender Buttons* Stein demande : « What is the current that makes machinery²⁸ », l'absence du point d'interrogation final assurant une certaine tension entre la question implicitement posée et l'annonce d'une réponse à chercher dans le recueil. Le courant dont elle parle n'est pas sans rappeler la chaîne signifiante qui relie les éléments du texte tectonique, la « machinerie » du texte créé à partir de différentes plaques d'information (personnages de papier, noms communs accumulés, verbes détachés de leur sujet, lieux évidés) entre lesquelles circule la voix du poète.

Pour Gleize, « [l]a prose en prose serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens

²⁶ Voir Nathan Brown, « Objectism : Charles Olson's Poetics of Physical Being », dans *The Limits of Fabrication : Materials Science, Materialist Poetics*, New York, Fordham University Press, 2017, p. 57-97.

²⁷ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 113.

²⁸ Stein, *Tender Buttons*, p. 8.

idiot de dire ce qui est²⁹. » Dire ce qui est, de façon frontale et directe, sans tenter de régler la langue et la voix, sans essayer de donner un sens plus profond à ce que l'on observe, tel est le projet littéraliste qui, comme son nom l'indique, lit le monde à la lettre. Quel lien, donc, entre le littéralisme, le réalisme et la post-poésie ? Comment expliquer ce qui unit et, possiblement, différencie ces quelques expressions que l'on retrouve à différents endroits dans l'œuvre poétique et théorique de Gleize ? Ces trois expressions, qui ne sont jamais fixées de façon définitives, semblent en fait se chevaucher et se succéder : le littéralisme renverrait à une prise littérale sur le monde, hors de toute logique psychologisante ou métaphysique ; le réalisme découlerait de cette posture littéraliste, puisque l'observation concrète et directe du monde, une fois reconduite dans le texte littéraire, crée un effet de réel extrême ; finalement, la post-poésie serait le genre – pourrions-nous dire postgénérique – le plus efficace pour développer le réalisme littéral proposé par Gleize, la poésie romantique et le roman balzacien étant tout deux incapables d'accueillir une écriture volontairement aussi décousue, dépoétisée et désacralisée.

Pour Jean-Jacques Thomas, cette écriture à l'altitude zéro, comme le dirait Gleize³⁰, n'est pas pour autant synonyme de froideur théorique et ne s'accompagne pas nécessairement d'un regard désincarné et chirurgical sur le réel :

La lecture du réel par le poète en se situant « au ras du sol », à la surface des choses sait se faire humble et se refuser l'entrée au savoir plus. La poésie, ainsi interdite de droit d'effraction au

²⁹ Gleize, *Littéralité*, p. 537.

³⁰ « la poésie serait [...] le contraire de ce que vous pensez, toujours le contraire, et même elle serait tout simplement le contraire, sa définition la plus simple serait d'être le contraire, alors non, ça n'est pas pour faire de la peine à qui que ce soit, mais il va falloir encore descendre d'un cran, descendre d'une marche, ou d'un étage, et même franchir le niveau rue et continuer vers le premier, le deuxième, le troisième sous-sol, là peut-être, à côté des grands pots verts en plastique, avec sur la tête tout le poids de béton, de métal, de verre, de feuillage, etc., là peut-être nous y serions, *altitude zéro*, nous y serions. » (Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 15.)

nom de la nécessité de mise en sens, se contente d'enregistrer au plus près la plasticité du réel et ainsi en préserve le mystère³¹.

Ce mystère permet au poète de ne pas basculer du côté de l'hermétisme théorique et de maintenir un regard contemplatif. En effet, Gleize est conscient de l'impénétrabilité du réel et de l'opacité de ses composantes, alors il « avance au hasard³² » des mots, des idées, des associations et des objets, sans leur imposer sa propre interprétation. Cette déambulation est intellectuelle sans être intellectualisante, en ce sens qu'elle témoigne d'une grande érudition et d'une culture littéraire impressionnante, mais ne cherche pas à mettre en place une théorie concrète du réel ; au contraire, elle permet à l'auteur de se frayer un chemin toujours incertain, hésitant et *ouvert* entre les réalités du monde, créant par le fait même des relations évanescences entre des lieux et des choses qui n'entretiennent pas au départ de relation précise et situable. Pensons ici à la tasse steinienne : « A cup is readily shaded, it has in between no sense that is to say music, memory, musical memory³³. » La tasse est ce qu'elle est, mais sa nature change à travers le temps, elle se dévoile au gré des éclairages et des situations où elle est utilisée ou observée. Elle n'a pas besoin d'être sublimée pour avoir un sens, car sa seule existence physique permet de voyager, la tasse devenant un prétexte exploratoire : elle mène aux lèvres, les lèvres mènent à l'alimentation et à la sexualité, puisque ce sont les lèvres de la bouche mais aussi les lèvres vaginales, et se crée ainsi un réseau signifiant purement métonymique. La tasse ne symbolise rien, mais permet à l'esprit de se déplacer.

Le lac est d'ailleurs aussi présent chez Stein : « A lake a single lake which is a pond and a little water any water³⁴ ». Tout comme le Léman de Gleize, le lac

³¹ Jean-Jacques Thomas, « Jean-Marie Gleize ou la poétique de l'aporie herméneutique », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 217-218.

³² Gleize, *Léman*, p. 21.

³³ Stein, *Tender Buttons*, p. 31.

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

est ici décrit de façon simple et tangible. Stein insiste sur l'eau, sur la surface réfléchissante qui s'offre au regard, cette surface étant à la fois immobile et pleine de potentiel, puisqu'on peut aussi y voir le reflet de nos propres envies, de nos propres désirs. Dans *Léman*, Gleize cite Stein et vient ainsi créer un pont explicite entre sa conception du réalisme littéral et la littérature en surface proposée par Stein quelques décennies plus tôt : « “Un ciel bleu peut refléter un lac” (Gertrude Stein). Comme un ciel. Comme profondeur. Plus un ciel, des ciels. Plaqué sans vibrations. Leurs limites, elles-mêmes indécises³⁵. » Le lac se reflétant dans le ciel, et vice versa, relève de la simple observation et non d'une quelconque réflexion philosophique : le bleu du ciel et le bleu de la masse d'eau se répondent parfois et cette relation qu'ils entretiennent problématise leur nature. « Sous la surface il n'y a que des surfaces³⁶ », c'est-à-dire qu'il faut ici considérer l'épaisseur sémantique et signifiante du ciel et du lac comme une accumulation de couches de sens, à la manière de couches stratigraphiques, et non comme une profondeur symbolique à déplier ou à élucider.

2.2 Épistémologie collagiste et théorie de l'ignorance

Selon Alessandro de Francesco, la démarche littéraliste de Gleize serait incompatible avec la psychanalyse, en raison principalement de son refus de la profondeur symbolique :

La psychanalyse cède la place à une procédure cognitive, individuelle et politique que Gleize nomme « réaliste ». Le « réalisme » s'oppose selon Gleize au « réalisme », de même que le concept de « réel » s'oppose à celui de « réalité », car l'approche littéraliste refuse de décrire le réel par le biais de modalités représentationnelles et métaphoriques. L'écriture

³⁵ Gleize, *Léman*, p. 141-142.

³⁶ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 52.

tend à coïncider, voire à s'identifier avec la multiplicité du monde³⁷.

Pourtant, la conception gleizienne de la métonymie n'est en aucun cas opposée à la psychanalyse, et elle s'imbrique même explicitement dans les théories de Lacan sur l'inconscient. En effet, le refus de la métaphore – ou du moins le regard critique que pose sur elle le poète – ouvre l'œuvre à une démultiplication de ses saisies sur le monde, ce qui est tout à fait compatible avec l'idée « du sujet “pris dans une division constituante³⁸” » mise de l'avant par la psychanalyse. Pour répondre à l'incohérence et à la « multiplicité du monde », Gleize priorise une écriture instable et insaisissable, apte à exposer « le mouvement du possible³⁹ », voire *des* possibles. Contrairement à l'écriture métaphorique, où la substitution d'un élément par un autre fait miroiter la possibilité de décoder le texte une fois l'équivalence comprise et dépliée, la poétique métonymique empêche toute lecture exhaustive.

Pour Lacan, l'inconscient se forge autant à partir de la métaphore que de la métonymie, mais ces deux tropes jouent un rôle différent : d'une part, la métaphore est associée à la condensation, et d'autre part, la métonymie est associée au déplacement. Ainsi, la métaphore-condensation tend à symboliser différents éléments du réel dans la psyché, alors que la métonymie-déplacement permet le renvoi du désir d'un objet à un autre dans une chaîne complexe de transferts. « Les énigmes que propose le désir [...] ne tiennent à nul autre dérèglement de l'instinct qu'à sa prise dans les rails – éternellement tendus vers le désir d'autre chose – de la métonymie⁴⁰ », écrit le psychanalyste français, comme si la métonymie rendait possible le voyage du désir d'un objet à un autre, le désir devenant ainsi infini, ouvert sur le monde, en proie aux hasards de la pensée et de l'émotion. Dans *Les*

³⁷ Alessandro de Francesco, « Narrations multi-linéaires et épistémologies poétiques chez Jean-Marie Gleize et Claude Royet-Journoud », *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, 2012, p. 119.

³⁸ Maurice Corvez, « Le structuralisme de Jacques Lacan », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 3, tome 66, n° 90, 1968, p. 283.

³⁹ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 23.

⁴⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 518.

psychoses, il explique que la métonymie serait à la base du fonctionnement de la psyché et que la métaphore lui succéderait en tant que moment d'élucidation du désir : « la métonymie est au départ, et c'est elle qui rend possible la métaphore⁴¹. » Et il ajoute dans *Les formations de l'inconscient* que « la métonymie est la structure fondamentale dans laquelle peut se produire ce quelque chose de nouveau et de créatif qui est la métaphore⁴² ».

Par conséquent, il faudrait comprendre la métonymie comme le degré zéro de la chaîne associative qui sous-tend le désir, alors que la métaphore serait d'un degré supérieur, puisqu'elle permet d'un point de vue clinique de voir émerger la nature réelle du désir en raison de son caractère décodable. Quand la métaphore apparaît, le désir peut alors être compris et acquérir une signification. Cependant, la métonymie reste quant à elle dans le flou, en raison des trous et des ellipses qu'elle conserve entre les éléments par lesquels est relayé le désir. Il est donc simpliste de dire que Gleize s'oppose à la psychanalyse ; il situe plutôt son projet dans le versant premier, qui est celui du déplacement, et génère ainsi une conception plane et immanente de la psyché. Cette dernière devient par le fait même une autre réalité plate parmi toutes les autres, comprise comme une surface au même titre que le lac. « Quelqu'un n'est pas entier à l'endroit où il parle. D'où la dérive⁴³ », écrit-il, insistant ainsi sur le manque qui pousse le sujet à avancer toujours plus loin, de signe en signe, la dérive étant bien entendu la dérive pulsionnelle. Casse-tête imparfait où chaque parcelle de la psyché vient s'imbriquer dans la suivante sans qu'une signification déchiffrable n'émerge de ces conjonctions, l'écriture tectonique laisse aller la parole désirante sans entrave et reconduit par conséquent le « désir steinien d'une parole sans fin et sans interférence⁴⁴ ».

⁴¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire III : les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 259.

⁴² Jacques Lacan, *Le Séminaire V : les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998.

⁴³ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 45.

⁴⁴ Isabelle Alfandary, « La marge en question dans la poésie de Gertrude Stein », *Polysèmes*, n° 11, 2011, p. 4.

Cette notion est aussi à rapprocher de ce que dit Deleuze du désir en tant que patchwork aux contours incertains et à la nature évolutive :

il n'y a de désir qu'agencé ou machiné. Vous ne pouvez pas saisir ou concevoir un désir hors d'un agencement déterminé, sur un plan qui ne préexiste pas, mais qui doit lui-même être construit. Que chacun, groupe ou individu, construise le plan d'immanence où il mène sa vie et son entreprise, c'est la seule affaire importante. Hors de ces conditions, vous manquez en effet de quelque chose, mais vous manquez précisément des conditions qui rendent un désir possible⁴⁵.

La métonymie ne serait plus, pour Deleuze, une étape ou un versant de la chaîne du désir et, par extension, de la parole, mais bien son essence. En effet, pour le penseur français, le désir en soi n'est pas conçu comme un manque mais bien comme une production⁴⁶ : production de flux et d'agencements, production de rapports et de ruptures, en somme production de liens intimes et impénétrables entre différents objets.

L'humain se rapproche ainsi des machines désirantes décrites dans l'*Anti-Œdipe*, ces catalyseurs de flux désirants :

L'inconscient moléculaire ignore la castration, parce que les objets partiels ne manquent de rien et forment en tant que tels des produits des flux, au lieu de les refouler dans une même coupure unique capable de les tarir ; parce que les synthèses constituent des connexions locales et non spécifiques, des disjonctions inclusives, des conjonctions nomades⁴⁷.

Non plus recherche d'un objet – psychique, matériel, sexuel – spécifique, le désir s'incarne ici dans la forme même de la métonymie et semble mettre de côté la métaphore révélatrice qu'exigeait la psychanalyse lacanienne⁴⁸. Le moment

⁴⁵ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 115.

⁴⁶ « Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 35.)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁸ « L'inconscient ne dit rien, il machine. Il n'est pas expressif ou représentatif, mais productif. » (*Ibid.*, p. 149.)

clinique où l'inconscient semble offrir une clé de lecture par le biais d'une métaphore-condensation n'existe plus pour Deleuze. Le sujet ne se connaît jamais tout à fait lui-même et n'est jamais fixé. Impossible, donc, de le saisir au vol, les agencements qu'il crée étant instables et provisoires : « Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer⁴⁹. »

Il n'est pas surprenant que Lacan et Deleuze apparaissent ainsi en filigrane dans l'œuvre gleizienne, et que leurs théories respectives semblent s'y mélanger librement. En effet, si Gleize cite volontiers les écrivains et les écrivaines qui l'ont marqué à même ses textes de création (Stein, mais aussi Ponge, Denis Roche, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont), il refuse volontairement d'y convoquer directement les penseurs qu'il a croisés durant ses années de formation universitaire. Ce refus n'est pas synonyme de dénégation de la tradition philosophique occidentale, mais concourt plutôt à libérer l'écriture des cadres théoriques préétablis. Dans un entretien avec Nathalie Wourm, il explique ainsi sa relation avec la philosophie et la psychanalyse :

la bibliothèque philosophique d'époque, celle de nos études, de nos formations (ces noms que vous citez [Deleuze, Guattari et Derrida], ceux de nos glorieuses années 1970, mais pourquoi pas Marx et Lénine, Platon et le bienheureux LW [Ludwig Wittgenstein], Althusser et Lacan, Barthes et Kristeva ?), ces Grands Transparents qui défilent, *passim*, dans les mémoires les thèses de nos jeunes amis étudiants, j'essaie de ne jamais prononcer leurs noms, j'évite de me réfugier derrière ces autorités-là. Non, vraiment. Ils sont à l'intérieur⁵⁰.

Gleize, toujours honnête quant à l'influence qu'ont eue sur lui ses prédécesseurs, avoue ici avoir intériorisé un nombre important de théories, dont plusieurs que l'on qualifie communément de postmodernes ou de poststructuralistes. Le fait de les convoquer indirectement seulement lui permet de ne pas rester prisonnier de leur

⁴⁹ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 244.

⁵⁰ Nathalie Wourm, *Poètes français du 21^e siècle. Entretiens*, Leiden, Brill, 2017, p. 132.

pensée et de développer sa propre interprétation de leurs théories. Le savoir généré par cette ouverture à différents courants rend par exemple possible ce positionnement étrange que nous venons d'observer par rapport à la psychanalyse, positionnement où semblent se chevaucher Lacan, Deleuze et Guattari.

Cette organisation rhizomique de l'écriture – et de l'épistémologie qui y est proposée –, totalement horizontale et appuyée sur la démultiplication des sens⁵¹, semble au premier abord empêcher l'accession à de nouvelles connaissances, puisque la poétique tectonique est elle-même fondée sur l'inconnaissance, le doute et l'incertitude. Gleize parle d'ailleurs à plusieurs endroits de la (post-)poésie comme d'un « métier d'ignorance », formule qu'il emprunte à Claude Royet-Journoud⁵². Cependant, il y a dans l'agencement métonymique la possibilité d'une compréhension renouvelée de la poésie et de l'esprit humain. « Aucun de ces mots ne veut rien dire. Il y a entre eux quelque chose qui ne va pas⁵³ », c'est-à-dire que les chaînes de mots, d'idées et d'objets qui peuplent les textes de Gleize sont dérégulées et que leur signification globale est générée par ce dérèglement. Or, sans se présenter comme une science (humaine, sociale, pure), ce renouvellement de la forme poétique et cette ouverture de la syntaxe permettent des organisations nouvelles de la pensée⁵⁴. La littérature devient le lieu d'une forme de connaissance spécifique, à la fois redevable aux autres sphères du savoir et libérée du carcan de la méthode scientifique.

Les listes, que nous avons abordées plus haut, prennent à certains moments chez Gleize la forme de schémas de listes, comme si le simple fait de réfléchir à celles-ci suffisait, sans même que le lecteur ait accès à l'énumération réelle et

⁵¹ « le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 32.)

⁵² Voir entre autres Gleize, *Littéralité*, p. 412-413.

⁵³ Gleize, *Léman*, p. 115.

⁵⁴ « Poésie, donc, comme savoir ou procès de connaissance, ou d'*inconnaissance*, selon une variante négative » (Gleize, *Sorties*, p. 52.)

complète : « une liste (des mots commençant par la lettre k, très peu de mots) (suivis de leurs traduction) / comme si ces mots étaient des choses, alors il fallait les mettre en lignes, les compter, les ranger⁵⁵ ? » Et plus loin : « Une autre liste, une encore (“il”, suivi de verbes, ordre alphabétique de a à g⁵⁶) ». Dans un geste autoréflexif intéressant, le poète montre ici comment se construisent les listes qu’il met de l’avant dans ses œuvres, en insistant entre autres sur les éléments graphiques, alphabétiques ou anaphoriques qui peuvent souvent justifier l’enchaînement de tel ou tel mot. Le sens des mots est devenu secondaire, leur réalité matérielle (écrite et phonique) étant prise *littéralement* et *platement* comme point de départ, ce qui permet ailleurs à Gleize de faire résonner « aimant » dans « Léman » et de créer des regroupements comme « [i]nclinations, inclinaisons⁵⁷ » ou « emballements, embolies⁵⁸ », qui n’ont aucun sens dans le contexte de l’œuvre, mais mettent de l’avant la matérialité du langage.

Même quand les collages gleiziens sont basés sur des éléments plus tangibles ou motivés que la simple proximité phonétique, le voyage d’un élément à un autre reste difficile à comprendre et à expliquer. La structure des textes de Gleize se rapproche ainsi des collages steiniens, dans la mesure où il s’agit de montages *personnels* qui ne sont pas, en majorité, issus de sources externes : « il n’est pas d’effacement “absolu” du sujet, ni de réduction absolument “souveraine” ; la syntaxe est là, même si simplifiée au maximum, qui hiérarchise, ordonne les “éléments”, introduit la profondeur, programme les relations, etc⁵⁹. », écrit Gleize, insistant par le fait même sur l’impossibilité d’une post-poésie purement littérale. Recopier le monde est toujours-déjà un exercice d’organisation du réel. Le but ultime du projet réaliste, de Stein à Gleize, est certes l’effacement graduel de toute

⁵⁵ Jean-Marie Gleize, *Trouver ici. Reliques & lisières*, Paris, Seuil, 2018, p. 63.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁷ Gleize, *Léman*, p. 146.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁹ Gleize, *Littéralité*, p. 447.

subjectivité monolithique, mais il s'agit d'un horizon inatteignable, moteur de l'écriture tectonique plutôt que résultat de celle-ci.

Léman est à ce titre exemplaire, puisque le lac, en tant que figure par excellence de l'horizontalité et de la surface, fédère l'ensemble du livre. En effet, le lac Léman est un prétexte à de nombreux déplacements géographiques :

Léman, par où communiquent d'autres entrées : lieux mêmes, les mêmes lieux, ceux de la même histoire, comme les eaux qui se mêlent et qui abolissent (ou comprennent) *toute* histoire, toutes celles d'une vie, de vies : Léman lit de Fleuve, Lac de Tunis, Plateau de Ganagobie (immense barque échouée, retournée, sur les hauts de la Provence interne), Lac de Wuhan, Chine, au centre nu, de l'Est, Dong Hu, à l'Est de l'Est. Ganagobie, Tunis, Wuhan, au même endroit, à travers le même point de simplicité radicale, blanc, transparent, opaque, blanc et noir, fluide, infiniment *répété*, réduit à rien.⁶⁰

Le Léman englobe tous les lacs à la fois, parce qu'il est un support à l'imagination et au désir du poète, qui peut l'utiliser comme tremplin ou portail vers d'autres lieux similaires selon des agencements obscurs. Aucun lien n'existe entre le Léman et le Lac de Wuhan à première vue, et surtout, aucun lien sémantique ou phonétique ne permet de les relier entre eux. Pourtant, ces deux masses d'eau, qui se situent dans deux pays différents, sont ici mises en relation en raison de leur nature similaire et de ce que l'on devine être les expériences de l'écrivain, toujours présent malgré son désir d'effacement. D'ailleurs, la mention du « Lac de Wuhan » démultiplie encore davantage l'énoncé, la ville de Wuhan comptant plus de deux-cents lacs ; bien qu'il soit précisé par la suite qu'il s'agit ici du Dong Hu spécifiquement, le fait de différer cette information laisse planer l'idée d'un nombre beaucoup plus grand de possibles dans l'énumération que fait Gleize.

Dans *Trouver ici*, la narration débute à Tarnac, mais quitte ensuite la France pour faire le tour du monde. Ce tour du monde est encore une fois statique, dans la

⁶⁰ Gleize, *Léman*, p. 62.

mesure où les lieux se succèdent sans qu'y soient associés des souvenirs précis ou des émotions :

Tarnac, la rivière, la forêt, bois du Chat, le vert-noir, passages d'eau vite et d'herbes. Vermont, *green mountain state*, *silver lake*. Blancs, arbres nains, refus, Grèce, Tunisie, Provence, mains tournées vers le sol, apprentissages monochromes, ciel sec. Approbation tardive (Jura, vert tassé cru), pentes au Valais, noirs profonds, tassé-dense (lacs). Approbation mémorielle : Wales (le green, bosquets, pelouses en pente) et couleurs du charbon (confirmé en Écosse), plus récent, Londres, noir et rouge, flottements, berges plages, comme à Rome en talus flous [*sic*]. Limites au nord (continental) Nederland, Gand, Bruges, Anvers, Danemark, cailloux, cailloux, métal gris plomb face au fleuve, et Ganagobie les meules, gris minéral, gris-vert, un chignon de racines. Italie-Naples, et le brouillard en terrasse, effaçant⁶¹.

La ville de Tarnac, tout comme les autres lieux cités, est décrite de façon schématique, dans l'immédiateté de sa réalité géographique et géologique. Du Vermont à l'Italie, les végétations, les plaines et les couleurs se succèdent, mais ce que l'on pourrait appeler l'esprit des lieux visités nous échappe. Ou plutôt, cet esprit des lieux est évincé par Gleize au profit d'une succession rapide des villes où chacune d'entre elles est ainsi partiellement vidée de son essence. Coquilles vides, du moins pour le lecteur privé de leurs significations et de leur *signifiance* dans le texte, les villes elles-mêmes comme leurs signifiants sont emportés dans une chaîne confuse qui abolit l'espace et le temps : « nous sommes en un point quelconque de la terre, ici n'importe où⁶² ». Encore une fois, la contiguïté logique qui existe entre ces différents endroits permet au poète de se mouvoir librement, car les liens concrets qu'ils entretiennent ne sont pas évidents. Qu'est-ce qui pourrait mener de Tarnac au Vermont si ce n'est un souvenir de voyage dont les détails ne sont pas explicités ? Quelle logique rend possible le passage du Valais au Pays de Galles, si ce n'est ce même genre de souvenir obscur jumelé à la similarité phonétique qui

⁶¹ Gleize, *Trouver ici*, p. 145.

⁶² Gleize, *Léman*, p. 43.

existe entre « Valais » et « Wales » ? Il en est de même pour la rivière qui mène au « *silver lake* », ou encore de la forêt qui mène à la « *green mountain* ».

Dans « *How Writing Is Written* », Stein écrit : « Pendant que j'écrivais, je ne voulais pas, quand j'utilisais un mot, qu'il porte en lui trop d'associations⁶³ », et c'est en quelque sorte ce que tente de faire Gleize dans ce passage en réduisant à l'extrême les associations explicites entre les différents lieux visités dans le texte. À l'instar d'Ida, pour qui le Texas et l'Ohio se valent dans la mesure où sa vie reste inchangée par le déplacement d'un État à un autre, le narrateur de *Trouver ici* se déplace d'une ville à une autre sans que cela ne semble l'affecter et il ne retient de tous ces endroits qu'une vision aplatie, unidimensionnelle. Si « [c]haque ligne est la mémoire d'autres lignes, et chaque corps la mémoire d'autres corps⁶⁴ », chaque lieu et chaque objet devient la mémoire de ses semblables, des lieux et des objets qui sont venus avant dans la chaîne désirante, mais aussi de ceux qui viendront après.

En acceptant la multiplicité du monde qui l'entoure et en refusant de donner une forme organisable et digeste au réel qu'il tente de restituer dans toute sa complexité, le poète met donc de l'avant « une parole sans appui, sans garantie⁶⁵ » qui s'oppose au langage réglé de la poésie romantique (rime, vers régulier, métaphores grandiloquentes) – et, dans une certaine mesure, de certaines théories héritées des sciences sociales –, synonyme dans ce contexte de la poésie patriarcale contre laquelle se dressait déjà Stein quelques décennies plus tôt. « Puisque selon Gleize [...] le réel et la poésie ne pourront jamais se rencontrer, la poésie ne dispose

⁶³ « While I was writing I didn't want, when I used one word, to make it carry with it too many associations. » (Gertrude Stein, « *How Writing Is Written* », dans *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 271. Nous traduisons.)

⁶⁴ Gleize, *Trouver ici*, p. 50.

⁶⁵ Gleize, *Littéralité*, p. 444.

que de cette ignorance pour se déployer, comme autant de recommencements⁶⁶ », écrit Philippe Charron ; cette ignorance découle principalement du fait que le poète ne comprend pas tout à fait les ficelles qui tiennent le texte ensemble et, conséquemment, le réel tel qu’il lui parvient. Loin de se présenter comme le détenteur et le passeur d’une connaissance spécifique sur le monde, Gleize admet d’emblée qu’il ne *maîtrise* pas parfaitement la matière de son écriture, dans les deux sens du terme : d’une part, il en ignore parfois la nature et la portée spécifiques et, d’autre part, il refuse de lui imposer une forme préétablie.

Dans *Les chiens noirs de la prose*, Gleize déclare à plusieurs reprises, comme un slogan publicitaire : « NE CHERCHEZ PAS MES BROUILLONS ILS SONT TOUS IMPRIMÉS⁶⁷ ». La structure métonymique gleizienne – au même titre que celle que l’on observe chez Stein – laisse en effet entrevoir l’aspect parfois bâclé ou relâché de l’écriture, conséquence inévitable d’une parole qui se construit dans le présent immédiat et caresse le monde sans le sublimer. « Reste pour nous : la poésie. L’ignorance de ce qu’elle est. La faire, l’écrire, “pour savoir”. Pour progresser dans cette ignorance⁶⁸ », peut-on lire dans *Littéralité*, comme si le post-poète devait par définition avancer à tâtons parmi les réalités du monde afin d’y trouver son chemin, sans carte et sans indications. Le labyrinthe de l’écriture finit inévitablement par accueillir les ratés et les ratures, preuves du travail ayant mené à la rédaction de l’œuvre.

Pour Glenn W. Fetzer, ce procédé exploratoire rappelle ce que Jean-Michel Maulpoix nomme le lyrisme de la précarité, terme qui ne nous semble pas très opérant en contexte gleizien mais qui éclaire malgré tout l’écriture à l’œuvre chez le poète : « Cette dimension du lyrisme suggère une promenade d’un endroit à un autre, un nomadisme intellectuel, affectif et ontologique dans lequel la périphérie

⁶⁶ Philippe Charron, *Du « métier d’ignorance » aux savoir-faire langagiers : l’environnement de la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi et Jérôme Mauche*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 41.

⁶⁷ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 138-141.

⁶⁸ Gleize, *Littéralité*, p. 339.

est ici partout et le centre, nulle part⁶⁹ », en somme, un refus de la fixité et de l'immutabilité. La dernière partie de *Léman* s'intitule « Scolies », et ce mot polysémique – et, pourrait-on dire, polyphonique – vient appuyer cette idée de trois façons. Premièrement, les scolies sont de courts poèmes lyriques qui étaient chantés en Grèce antique et dont l'interprétation était souvent associée à des objets symboliques ; cette acception du terme est bien entendu ironique dans le cadre du livre de Gleize, son écriture prenant ses distances face à la métaphore (symbolisation) et au lyrisme (chant). Ensuite, le terme scolie (ou scholie) correspond à des commentaires exégétiques laissés dans les marges d'un manuscrit⁷⁰ ; ici, le lien avec l'écriture de Gleize est beaucoup plus concret, puisque cette référence à l'exégèse rappelle le rapport extrêmement lucide qu'entretient le poète avec sa propre œuvre, qu'il sait toujours inachevée et difficile à analyser et à expliquer. Finalement, la propension de Gleize aux jeux phonétiques fait en sorte qu'il est impossible de ne pas entendre, comme une résonance insistante, le mot « scorie » dans celui de « scolie » ; sous-produits, déchets ou retailles s'accumulent en effet dans les brouillons gleiziens, jamais tout à fait finis et polis.

2.3 Journal intime dépersonnalisé et retour à l'enfance

Comme nous l'avons déjà suggéré indirectement, les textes de Gleize sont, en général, des journaux intimes ou de voyages, même si leur forme et leur contenu

⁶⁹ « This dimension of lyricism suggests a walking around from place to place, an intellectual, affective, and ontological nomadism in which the circumference is here everywhere and the center nowhere. » (Glenn W. Fetzer, « Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard, and the Challenge of Lyricism », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 35. Nous traduisons.)

⁷⁰ Cette conception du texte comme principalement *marginal* est à rapprocher de la tradition talmudique et, par extension, de l'écriture steinienne, qui fait une place de choix aux commentaires autoréflexifs et à la décentralisation de sa propre structure : « Les textes de Gertrude Stein opèrent des mouvements sur eux-mêmes, et n'ont souvent ni commencement ni fin, parfois même ni centre ni bord. Ils ressemblent bien plutôt à des marginalias d'eux-mêmes, des frontières bordant d'autres frontières à l'instar des commentaires talmudiques qui sont des marges faisant exploser le texte dont ils bordent les contours jusqu'à les traverser. » (Anne Éline Cliche, « Gertrude Stein : l'invention talmudique. Construction dans la transmission », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 161.)

se situent aux antipodes de l'écriture testamentaire et du confessionnalisme. Les éléments qui y sont accumulés sont tirés de l'expérience de l'auteur et leur mise en page, aussi transparente que possible, laisse place à une multitude d'interprétations éventuelles. Ces dernières s'avèrent cependant inopérantes ou du moins très partielles dans la plupart des cas : « Le journal, suite de présents, de traits vifs au présent. L'écriture, tirée⁷¹. » Au plus près du présent, bref, les épisodes se succèdent et sont tirés dans tous les sens, manipulés comme autant de fragments rendus disponibles à la subjectivité de l'écrivain. Et parce que « [p]aralysie est le même mot que dissolution⁷² », l'écriture ne doit pas s'arrêter en route. Elle ne doit jamais se figer – même si ce déplacement épuisant et exigeant s'accompagne souvent d'un certain hermétisme –, sans quoi le texte s'effondre, se dissout, se perd dans la masse gluante des présents ainsi jumelés, superposés et constamment recontextualisés.

Dans un essai de 1930 sur Gertrude Stein, William Carlos Williams écrit que l'autrice américaine « s'occupe du *squelette*, des parties *formelles* de l'écriture, celles qui donnent forme, sans se soucier du fardeau qu'elles portent⁷³ », et cette observation pourrait tout autant s'appliquer à Gleize, chez qui « [l]'ossature effrayante des choses, la nudité, jusqu'à l'os⁷⁴ », sont conçues comme des visées de la littérature. Aller au cœur – ou à la moelle – des choses, sans enjoliver la réalité ou lui donner une forme reconnaissable et réconfortante, ne veut pas dire qu'il soit nécessaire de nier l'émotion qui est associée aux souvenirs, objets, lieux, événements et personnages qui forment la trame du livre, mais implique souvent une écriture aléatoire et condensée. Vers la fin de *Trouver ici*, une liste d'événements ayant marqué la vie de l'auteur illustre bien ce phénomène, les événements en question s'accumulant en ordre chronologique. Cette liste mélange

⁷¹ Gleize, *Léman*, p. 131.

⁷² *Ibid.*, p. 181.

⁷³ Cité dans Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995, p. 14.

⁷⁴ Gleize, *Sorties*, p. 8.

des événements politiques (le décès de Gilles Tautin, la révolution tunisienne) et culturels (le suicide de Kurt Cobain, la mort de Joseph Beuys), ou encore des œuvres littéraires et cinématographiques⁷⁵.

Ici, les éléments historiques sont nommés et datés, ce qui signifie qu'ils sont totalement situables pour le lecteur, mais le manque d'explication par rapport à la pertinence de leur inclusion laisse un trou béant dans la narration. Le texte prend dès lors la forme d'un calendrier où chaque événement important est rapporté de manière neutre. Le lecteur peut tenter de faire sens de certaines de ces mentions, par exemple en examinant le lien qu'entretient Gleize avec Mai 68 (décès de Gilles Tautin, mort noyé après avoir tenté d'échapper aux forces de l'ordre et qui aurait, selon certains, été poussé à l'eau par les policiers) ou en tentant d'élucider le lien qui existe entre l'œuvre de tel artiste et la sienne. Cependant, ces lectures sont insatisfaisantes, car très peu d'indices dans le texte permettent de les déployer. Gleize est conscient de cet aspect de son œuvre, qu'il nomme tour à tour « réduction » et « simplification ».

Déjà dans *Léman*, il écrivait : « Réduction (suite) : la simplification *lyrique*. Portion de route avec ligne droite. Virage sur dix mètres. Au point 10, sur la gauche : Sorti de carrière. La route, bleu et gris, devient blanche, ocre-blanc⁷⁶. » Dans cet extrait, une voiture semble avoir quitté sa voie à la sortie 10 d'une route lors d'un virage, mais encore une fois les détails nous sont rapportés sous forme de *flashes* et de séquences incomplètes. Plus proche de la photographie que du cinéma, cette construction narrative empêche la fixation de la narration et nous donne au contraire à lire l'expérience vécue de la sortie de route. Le *je* supposé du texte, qui aurait été victime de cet accident, s'efface pour nous donner à nous, lecteurs, l'opportunité d'assister à l'incident de nos propres yeux, comme si nous y étions physiquement et émotionnellement. Cette forme fragmentaire est, selon Emmanuel

⁷⁵ Gleize, *Trouver ici*, p. 182-184.

⁷⁶ Gleize, *Léman*, p. 142.

Hocquard, typique de la littérature contemporaine dite expérimentale, à laquelle appartient Gleize :

ces propositions, écrites noir sur blanc, sont à regarder comme autonomes et ne renvoient plus à aucun contexte préexistant. Elles sont comme les souvenirs, imprévisibles dans leur façon de surgir et de s'associer. La mémoire non plus n'est jamais linéaire. Elle procède par bonds, dans le plus grand désordre⁷⁷.

Bien que le contexte général soit ici déchiffrable, plus aucune articulation explicite ne vient conjoindre les souvenirs, la mémoire elle-même étant retranscrite fidèlement, au risque de sombrer dans une certaine imprécision proche de la généralité⁷⁸. De plus, nous ne saurons rien de plus sur cet accident de la route, qui devient une sorte de ponctuation dans le livre, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce qu'un événement aussi marquant soit central à la narration.

Les histoires qui nous sont racontées dans les œuvres de Gleize sont aussi en quelque sorte des histoires qui appartiennent à tout le monde, rappelant par le fait même le titre *Autobiographie de tout le monde* de Stein : « C'est la même histoire, elle revient, elle est sans fin comme ça, tournée au ralenti, revient, est devant nous et en nous, est le temps réel, le temps avalé, traversé, déposé⁷⁹ ». Cette même histoire correspond à celle du livre, décousue et confuse, mais aussi à une histoire humaine générale, où l'on peut se reconnaître non plus de façon superficielle en raison d'une certaine identification à des personnages, mais de façon profonde et émotive, à travers des souvenirs et des images qui parlent à une part d'inconscient et d'incompris chez nous.

⁷⁷ Hocquard, *Tout le monde se ressemble*, p. 13.

⁷⁸ « le texte apparaît comme l'extrait ou le condensé d'un carnet de route, d'un reportage réalisé selon un itinéraire ponctué de haltes, de bifurcations, de détours et de retours, autant de mouvements et d'immobilités, d'actes et d'événements que recueillent des notations sèches, dépouillées, entre lesquelles tombent des intervalles, des béances silencieuses, tout se passant comme si dans chacun de ces textes la consécution du discours – cet enchaînement qui est liaison – ne prenait pas, ne pouvait pas fonctionner. » (Scepi, « Le sonnet mis à nu par ses... mêmes », p. 208.)

⁷⁹ Gleize, *Trouver ici*, p. 58.

Olivier Cadiot a exprimé dans le passé sa méfiance face aux œuvres d'écrivains littéralistes comme Gleize ou Anne-Marie Albiach, qu'il considère n'être transparentes et horizontales que superficiellement :

ils avaient trouvé une parade théorique maligne, qui était de se revendiquer du Littéralisme. Avec du recul, c'est complètement faux. Si on prend les textes de ces gens-là, ce sont des textes très métaphysiques. Il y a au fond, derrière ce minimalisme poétique, un maximalisme qui vient de loin. Il vient d'Heidegger un petit peu remâché, mâtiné de Wittgenstein, donnant cette impression qu'on allait faire très peu. On disait que c'était une « écriture blanche », avec très peu sur la page. Mais c'était tonitruant, à mon goût, et j'avais envie de couper les fils connotatifs. J'avais envie d'empêcher non pas toutes les métaphores, mais l'hypocrisie anti-métaphorique qui faisait que derrière il y avait un soubassement, il y avait un sous-texte de philosophie très puissant⁸⁰.

Cadiot met certes le doigt sur quelque chose d'intéressant : l'œuvre de Gleize est-elle aussi lisse et réaliste qu'elle le prétend ? Le sous-texte philosophique, mais aussi la référence généralisée à des réalités comme les montagnes, les rivières et la mer ainsi que la répétition de refrains sibyllins témoignent effectivement d'une sensibilité toute poétique. Lorsque le narrateur des *Chiens noirs de la prose* nous dit : « Je crois être à l'intérieur du chien. Ou bien c'est lui qui est en moi. Je l'ai mangé en hostie, pain mouillé. Non, je ne sais pas⁸¹ », l'hostie porte en elle une série d'associations religieuses que le texte le plus plat ne saurait évincer, et l'ingestion de cette hostie qui symbolise les auteurs-chiens qu'admire Gleize montre qu'une certaine croyance en l'idée d'inspiration subsiste chez lui. Même la remise en doute finale (« je ne sais pas ») ne suffit pas pour désamorcer ce qui précède : la religion est remplacée par une foi en la littérature et en l'avant-garde. Si le terme « tonitruant » semble quelque peu excessif dans le contexte qui nous intéresse, nous sommes tout de même face à une écriture certainement moins blanche ou désaffublée que ce que laisse croire le post-poète. Cependant, cette

⁸⁰ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 28.

⁸¹ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 77.

citation de Cadiot témoigne d'une compréhension plutôt partielle du projet gleizien, qui affiche volontiers ses attaches philosophiques et où la connotation n'est pas empêchée mais bien rendue sous sa plus simple expression ; le texte est suggestif parce que les trous qu'il contient (et entretient) demandent naturellement d'être remplis par le lecteur, alors co-auteur de l'œuvre qu'il lit.

Le réalisme gleizien, s'il ne crée pas lui-même les liens entre les éléments qu'il accumule au fil des pages, prend soin de nommer les réalités qu'il convoque et de les situer, par souci encore une fois d'authenticité : « *il faut dire le nom des choses*, par exemple des arbres, et de toutes les choses dont on connaît le nom, proches ou moins proches. De même il faut dire les dates et le nom des lieux, mais ce n'est pas encore assez⁸². » Nommer et situer ne suffisent pas, tout simplement parce que, justement, les réalités ainsi nommées restent souvent impénétrables en raison de leur organisation idiosyncratique. Le choc produit par la rencontre de ces plaques tectoniques textuelles n'est pas dû à une inventivité frappante, comme ce que l'on retrouve par exemple chez les auteurs de *TXT* comme Prigent, héritiers directs de Joyce et de ses expérimentations langagières, mais bien au fait que le texte devient ainsi une collection de déplacements et de jeux métonymiques : « Il ne s'agit plus de cacophonie ou de dysphonie, de déchirure ou de contrechant ou de mécriture, mais de littéralité ou d'objectivité, de neutralité et de platitude, d'opérations d'ajustement et d'agencement ou de disposition⁸³. »

Le texte suggère ainsi plusieurs éléments au lecteur sans lui proposer des pistes d'analyse et sans le guider ne serait-ce qu'indirectement vers le sens de l'œuvre, sens qui échappe de toute façon au poète. Le but avoué de l'écriture est donc le suivant, selon Gleize : « manifester (quelque chose), ou encore rendre manifeste (porter en surface), nullement formuler un prêt à penser, un préconçu de l'ordre de l'applicable [...] dé-penser jusqu'à retrouver cette boule du

⁸² *Ibid.*, p. 20.

⁸³ Gleize, *Sorties*, p. 376.

commencement, ou de naissance, inconnnaissance, incohérence initiante⁸⁴. » Manifester et non développer ou mener à bien. Manifester au sens de « rendre visible » et de « mettre de l'avant », de façon presque combative, la post-poésie devant constamment prouver sa pertinence dans un univers où les romans traditionnels et la poésie intimiste occupent la majeure partie du champ littéraire.

Ce culte du présent et du réel fait que l'écriture ne discrimine plus entre l'accessoire et le nécessaire, entre ce qui participe d'une narration intéressante au sens romanesque du terme et ce qui ne fait qu'alourdir ou ralentir la cadence du livre : « Cliquez sur n'importe quel mot. / Stop. / Game over. / Encore. / Cliquez sur n'importe quel mot. / Enregistrer. Tout sélectionner. Fermer, dormir, ouvrir, respirer, marcher, courir, imprimer, effacer, dormir, etc⁸⁵. » Dans ce passage, Gleize explique bien comment son processus d'écriture sélectionne l'ensemble des données qui lui sont accessibles, au gré des envies, du désir (lacanien-deleuzien) et des associations qui parviennent au narrateur, mais aussi l'impossibilité de ce même projet. Comment tout sélectionner ce qui nous entoure et l'inclure dans la prose ? Comment ne rien éliminer de l'expérience humaine ? Ces questions propulsent l'écriture littéraliste autant qu'elles paralysent celui qui s'y adonne.

Pour Adelaide Russo, « [l]es textes de Gleize se composent d'images qui émergent, apparaissent pour ensuite se liquéfier, se dissoudre⁸⁶ », comme une série de polaroids qu'il faut saisir au vol, le journal intime de l'auteur passant d'une image à une autre sans avertissement, que ce soit par le biais de marqueurs de relation ou de sections descriptives expliquant le chemin que prennent les phrases et les idées entre elles. Les images dont il est question ici ne sont pas des images poétiques, bien entendu, au sens métaphorique, mais bien des images tangibles,

⁸⁴ Game, « La prose ou la lisibilité du hors-cadre chez Jean-Marie Gleize », p. 171.

⁸⁵ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 119.

⁸⁶ Adelaide Russo, « “Pourquoi je joue du tam-tam maintenant”. Forme et informe chez Jean-Marie Gleize », dans Jean-Jacques Thomas et Bernardo Schiavetta (dir.), *La Forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine*, Paris, Noésis, 2009, p. 194.

réelles, mobiles. « Le présent se dilate. Il se dilate, il s'ouvre⁸⁷ » pour laisser entrer en lui plusieurs présents irréconciliables, éclats de réel prélevés de tous les côtés et à toutes les époques. Le flot des pensées prend ainsi la forme d'une rivière et retenir celle-ci ou en dessiner trop précisément la forme risquerait de lui faire perdre de sa puissance : « Régler une rivière, chercher à lui donner un régime fixe, la mettre dans un état permanent, grandeur, profondeur, pente, volume, vitesse, transparence, la régler⁸⁸. »

Comme nous l'avons vu précédemment, les voyages géographiques sont, chez Gleize, réduits à leur plus simple expression, sous forme de listes et d'itinéraires sommaires ; or ce même phénomène affecte tous les éléments du texte, des souvenirs aux événements historiques qui y sont convoqués, en passant par la structure fragmentée des phrases. Gleize écrit : « L'histoire continue goutte à goutte. Elle déplace les corps. Il faut creuser toujours un peu plus pour agrandir les trous, les demeures⁸⁹. » C'est donc au compte-goutte que l'histoire avance, détail par détail, infime bricbe d'information par infime bricbe d'information.

Nous avons parlé jusqu'à maintenant des narrateurs de Gleize comme de sujets au sens psychanalytique du terme, mais ils correspondent plutôt – comme ceux mis de l'avant par Stein dans ses œuvres – à des êtres pré-subjectifs, encore incapables de faire sens de leur perception du monde :

L'enfant regarde sur le sol tous ces fragments cassés et il les replace à partir de quelques désirs. Maladie chronique et incurable. La grammaire nous fatigue, elle capte l'énergie [...]. Un jeu d'enfant en territoire hostile (société, production, commerce, banques). Maintenir l'absence de réponse, ou les fausses réponses, ou les réponses à côté (poésie⁹⁰).

⁸⁷ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁹ Gleize, *Trouver ici*, p. 139.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

La comparaison avec un enfant n'a pas pour fonction de faire appel aux émotions du lecteur, et encore moins de faire croire à une certaine naïveté niaise de l'enfance, mais elle n'est pas pour autant innocente : l'enfant regardant des fragments épars et les réorganisant selon son *désir* correspond à un état originaire de la psyché où les stimuli et les réalités externes sont prises de façon plus libre, sans que le besoin de trouver une construction *sensée* ne soit nécessaire. Nous assistons à la mise en scène d'une curiosité pure, ouverte, sans a priori. Cette « maladie chronique et incurable » qu'est le désir de former des touts provisoires à partir d'éléments distincts et sans aucun lien explicite explique pourquoi l'écriture tectonique est incapable de s'arrêter. Parce que le désir est infini et que la métonymie en assure la continuité, le texte poétique ainsi compris n'est plus capable d'arriver à des réponses définitives sur la nature du monde. La post-poésie a perdu son aura et évite maintenant les conclusions fermes, car elle sait que la poésie passe à côté d'une multitude de questions importantes qui occupent l'individu, en raison de ses tendances purement esthétisantes.

Le concept lacanien de lalangue – en un seul mot – est principalement associé à James Joyce et au langage idiosyncratique qu'il a développé au cours de sa carrière, dont l'exemple le plus remarquable se trouve dans *Finnegans Wake*. Ce terme est pour Lacan synonyme d'une langue devenue pure jouissance, ou du moins d'une forme de langage où la jouissance supplanterait le sens comme but premier de l'expression. Alors que la notion du nom du père (ou non du père) développée dans le *Séminaire III* vient ancrer le sujet dans la langue et ses règles, la lalangue est une porte de sortie, un retour à une liberté langagière infantile, un retour vers le plaisir puéril lié à la répétition, au bégaiement de celui ou celle qui utilise le langage sans en connaître les codes, ou en se jouant d'eux. Le psychanalyste voit s'y développer un langage par-delà la langue normative et communicationnelle apprise par le sujet, une langue à même de s'opposer aux codes langagiers dans le but d'atteindre une expression ludique et pleine. Albert Nguyên résume ainsi le concept de la lalangue :

Lalangue est faite de brins de jouissance, d'alluvions qui viennent se déposer, cristalliser dans la lettre ou dans la langue. En définitive, de quoi est faite lalangue ? Nous savons que, pour un sujet, ce qui de lalangue va venir ou va pouvoir être extrait, sous la forme par exemple d'une formule, formule hors sens, ce sont des restes, des bribes de cette langue que l'Autre a transmis⁹¹.

Les bribes dont parle Nguyên ne sont pas sans rapport avec les « fragments cassés » que mentionne Gleize dans *Trouver ici*. Sans retourner au babil de l'*infans* à la manière de Christian Prigent ou de Jean-Pierre Verheggen, chez qui les onomatopées et les jeux de mots tendent à supplanter entièrement le langage organisé, Gleize refuse effectivement de jouer le jeu de la langue institutionnellement acceptée pour « concentrer l'expérience [...] en une fraction de seconde⁹² ».

Le réel frappe de plein fouet le lecteur sans que celui-ci soit capable de le décortiquer et d'y saisir un sens profond, parce que déjà durant l'écriture l'auteur acceptait cette part d'indécidabilité. Au tout début de *La Nudité gagne*, on retrouve la phrase énigmatique et tronquée « apprendre à lire signifie dégager l'obscur sinon par le trait qui⁹³ », suivie d'une liste d'années qui se situent entre 1966 et 1974. L'absence de la subordonnée attendue après le mot « qui » nous situe déjà hors des codes littéraires et linguistiques traditionnels, tout en rappelant l'héritage steinien de l'auteur ; pensons au poème « Pastry » tiré de *Tender Buttons* (« Cutting shade, cool spades and little last beds, make violet, violent when⁹⁴ »), où la subordonnée circonstancielle de temps attendue après le mot « quand » est évincée. Mais c'est bien l'accumulation de dates sans aucune explication qui vient occulter définitivement la raison d'être du passage. La présence de ces années sans aucun contexte laisse présager qu'elles ont un sens historique et/ou personnel pour le

⁹¹ Albert Nguyên, « Les clefs de lalangue : Beckett, Cixous, Joyce et... Lacan », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 15, 2010, p. 71.

⁹² Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 78.

⁹³ Jean-Marie Gleize, *La Nudité gagne*, Marseille, Al Dante, 1996, p. 8.

⁹⁴ Stein, *Tender Buttons*, p. 35.

poète, car elles ne semblent pas sélectionnées de façon totalement aléatoire : en effet, la période qu'elles recouvrent correspond à la vingtaine de Gleize, soit aux années de formation universitaire remplies de découvertes intellectuelles ayant permis à l'écrivain de construire sa vision personnelle de l'art et de la politique, par exemple. Néanmoins, le lecteur est forcé d'accepter que la signification de ces dates lui soit interdite d'accès ou il doit tenter de leur imposer une signification à partir de ce qu'il connaît de la période en question et de la biographie de l'auteur. Ici, « tout favorise la faillite de la phrase, en tant que mécanisme d'enchaînement des unités du discours, consécution et résolution logico-thématique⁹⁵ », de la grammaire défaillante à la liste chronologique obtuse.

Mais Gleize est conscient de la puissance de ce genre de liste, dont la présence dans ses œuvres n'est pas le fruit du hasard, bien que leurs constructions puissent être redevables à un rapport aléatoire et imprévisible avec le réel : « Opposer quelques barricades (sonnets en prose [...]), photographier le sol, les accidents du sol, dresser des listes, de *simples* listes. Tenir, ne pas se laisser impressionner par leurs mélodies stupides et inconsistantes⁹⁶. » Le fait de tronquer ainsi les parties du puzzle qu'il nous offre à lire permet au poète de se dresser face aux « mélodies stupides » de la poésie romantique et aux facilités de la fiction lisse qui occupe la plus grande part du marché littéraire et de rendre compte d'un rapport plus direct avec les notions de temps, d'espace et de narration. Le retour au langage pré-subjectif – à ses bases matérielles et à la liberté de sa construction – se présente chez Gleize comme un moyen de résistance face au prêt-à-penser et aux discours sclérosés qui circulent dans nos vies quotidiennes, dans les médias et dans les différentes instances gouvernementales et sociales, libérant par le fait même une parole originelle, où les idées et les mots se succèdent et entrent en collision selon une logique anti-communicationnelle.

⁹⁵ Scepi, « Le sonnet mis à nu par ses... mêmes », p. 207.

⁹⁶ Gleize, *Trouver ici*, p. 20.

2.4 Anti-lyrisme ou contre-lyrisme ?

Le rapport qu'entretient Gleize avec le lyrisme est complexe et ne peut être réduit à ce que l'on pourrait appeler un anti-lyrisme, c'est-à-dire que la poétique qu'il développe à travers ses œuvres ne s'oppose pas systématiquement au lyrisme, mais le problématise plutôt. En effet, même s'il est très critique face à la poésie romantique et à ses avatars contemporains, Gleize est tout de même l'auteur de livres tels que *De chant* et *Simplification lyrique*, et son œuvre fait une place parfois assez grande à l'intériorité, que ce soit par le biais de souvenirs d'enfance ou de passages autobiographiques qui détonnent avec la superficialité littérale qu'il prétend défendre. Par exemple, dans *Les chiens noirs de la prose*, ce passage sur le père est empreint sinon de sentimentalisme, du moins de certains affects que l'on devine : « je commence [une] vie à écouter la voix de mon père, ondes courtes, fragments d'un concert au piano droit. Il tousse. Il a maintenant perdu toutes ses dents. *Il n'a plus de bouche*⁹⁷. »

La voix du père est effectivement décrite comme le point de départ de la (nouvelle) vie du narrateur, et la perte des dents semble suggérer une décrépitude physique intense, qui se clôt par une perte de la bouche, que l'on peut lire de façon symbolique mais aussi et surtout physique, la perte des dents rendant les activités normalement associées à la bouche extrêmement difficiles (parole, alimentation). Cependant, comme tous les autres éléments du réel, cette voix paternelle est inintelligible et arrive difficilement aux oreilles du narrateur. Cette fragmentation en « ondes courtes » est certes le résultat de la perception du narrateur, qui est incapable de saisir le monde qui l'entoure de façon cohérente, mais laisse aussi entendre que la voix du père est faible, incertaine, hésitante. La figure paternelle n'est pas ici synonyme d'autorité, encore moins de stabilité. Au corps usé s'ajoute une voix trouée, brossant donc le portrait d'un parent fragilisé. Avec la disparition de la voix du père est aussi problématisée la notion d'héritage et de

⁹⁷ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 129.

transmission. Le narrateur se retrouve en quelque sorte seul face au monde, sans personne pour le guider et lui indiquer les chemins empruntés par ses ancêtres. La bouche du père devient, par le biais de cette synecdoque – qui est, rappelons-le, une sous-catégorie de la métonymie – le lieu d’une déchéance de la possibilité même de raconter.

Selon Anne Éline Cliche, la transmission est chez Stein synonyme à la fois de passation et de réappropriation :

le passage d’une tradition, d’un legs, à travers les générations n’implique pas tant une déperdition de l’histoire ou du savoir ancestral, que, au contraire, la nécessité d’un déplacement, d’un enrichissement qui va bien au-delà d’une simple répétition. [...] Comme si la transmission et la tradition n’étaient pas l’affaire d’une passation inaltérable mais bien celle d’une réception, autant dire d’une appropriation qui suppose l’invention d’une rencontre toujours actuelle avec le legs⁹⁸.

Les « ondes courtes » dont parle Gleize correspondent assez bien à cette idée, puisqu’elles subsistent malgré leur déformation et peuvent être accueillies par le narrateur même si elles se limitent à des bribes. La voix de son père – ou, par extension, de tous ses aïeux – lui arrive comme un legs complexe dont il doit faire sens. L’héritage ainsi conçu ne mène pas à la constitution d’une *lignée*, ce qui présupposerait un ensemble de connaissances et de traditions fixes et imposées, mais plutôt d’un réseau où tous les membres d’une même famille (biologique ou artistique) peuvent se répondre, se critiquer, faire des interprétations fautives ou nouvelles de ce qui est venu avant eux, dans un jeu anti-généalogique qui n’exclut pas une logique du transfert de savoirs divers.

Plus tôt dans son livre, Gleize parlait de l’« être-sans-père⁹⁹ », un état dont on ignore s’il découle de la mort physique du père, de son impuissance quand il était encore vivant, ou des deux. Cet être-sans-père ne serait-il pas une référence, encore une fois implicite, à Lacan, pour qui le non du père impose à l’enfant de

⁹⁸ Cliche, « Gertrude Stein : l’invention talmudique », p. 155.

⁹⁹ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 52.

s'intégrer à l'ordre symbolique auquel est associé le langage communicationnel et réglé de l'adulte ? Le décès réel ou imaginé du père impuissant et rendu muet – qui n'est pas sans rappeler Nell et Nagg, les parents estropiés de Hamm dans *Fin de partie* de Samuel Beckett – expliquerait en partie le refus de l'enfant devenu adulte d'accepter le langage clair, lisse et linéaire que la société tente de lui imposer et qui structure les romans réalistes. La fragmentation et la métonymie remplacent pour le narrateur la cohérence apparente du monde et, sans cette organisation rassurante, il est forcé de faire sens de ce qui lui arrive et l'entoure en réorganisant les bouts de réel qui s'offrent à lui. « Se ressent, dans ce continu morcelé, un zoom arrière de la subjectivité qui fait place blanche [...] à une présence poreuse, vide de toute prescription¹⁰⁰ », c'est-à-dire à une identité pré-subjective ouverte sur le monde, sans préjugés ni préconceptions.

Or, comme l'écrit Gleize à plusieurs reprises dans différents livres, « **LA POÉSIE N'EST PAS UNE SOLUTION**¹⁰¹ » à ces questions de mémoire, d'émotions et de maux familiaux. Le traumatisme ou le sentiment refoulé ne peuvent être reconstruits, et encore moins réglés, dans la prose. En effet, la littérature ne peut prétendre à une reconstitution de la psyché ; elle peut tout au plus s'attarder à son fonctionnement :

Cela ne représente pas *ce* qu'il y a dans la mémoire (encore une fois : rien), mais *la mémoire elle-même*, ses murs, ses éboulis, ses trous, ses rugosités, ses rouilles, ses plis, ses plans inclinés, ses lits de rivière, ses tables, ses noirs, ses gris, ses blancs. Dans la mémoire il n'y a rien que la mémoire (elle-même), comme un lieu¹⁰².

Ce lieu de la mémoire, qui est décrit comme extrêmement tangible, est tout aussi plat et littéral que les autres éléments qui constituent notre monde. Les endroits que nous avons visités, les gens que nous avons croisés, les activités auxquelles nous

¹⁰⁰ Game, « La prose ou la lisibilité du hors-cadre chez Jean-Marie Gleize », p. 171.

¹⁰¹ Voir entre autres Gleize, *Trouver ici*, p. 13.

¹⁰² Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 54.

avons participé, rien de tout ce bagage ne se trouve véritablement dans la mémoire ; ces éléments y survivent plutôt comme des spectres partiels, amputés et impuissants, à l'image du père édenté. L'intérêt de retourner à la mémoire par le biais de la post-poésie réside dans le fait que les souvenirs ont une texture et un débit intéressants. Rien de thérapeutique, donc, dans le fait de se remémorer un parent disparu ou de raconter un voyage. « La mémoire comme écrasée¹⁰³ » devient unidimensionnelle, plaque tectonique parmi l'ensemble des plaques tectoniques qui forment le réel.

D'ailleurs, Gleize parle ouvertement et explicitement de sa « méfiance envers l'image, les images¹⁰⁴ ». *Léman* est en ce sens exemplaire, puisque la figure du lac y est conçue comme profondément anti-métaphorique : « Aujourd'hui le lac me contraint. Il est la chose la plus émouvante parce que rien, vraiment rien, ne saurait lui être substitué. Il interdit la métaphore¹⁰⁵. » En effet, si l'intérêt du lac en tant que moteur de l'écriture réside dans le fait qu'il rend impossible toute verticalisation du texte, c'est parce que la métaphore est un réflexe poétique contre lequel le poète dit devoir travailler. Dans un mouvement contre-intuitif, le lac contraint le poète à se libérer du poids de la métaphore, ce qui fait finalement de la contrainte exercée par lui une puissance libératrice.

Les images ne sont pourtant pas absentes des œuvres du poète. Il explore d'ailleurs rapidement cette part de sa production littéraire dans *Trouver ici* :

Quand je dis « boire un oiseau », « manger un poisson de source », « aller vers un arbre », je parle du déplacement des choses et des clos, des mystères du glissement des choses, des animaux, des plantes, des cailloux, du déplacement et du glissement de tout, et de la formation invisible des pentes, et du

¹⁰³ Gleize, *Trouver ici*, p. 141.

¹⁰⁴ Gleize, *Littéralité*, p. 343.

¹⁰⁵ Gleize, *Léman*, p. 133.

travail de l'eau, du ruissellement et de la pénétration des pluies¹⁰⁶.

« Boire un oiseau », formule qui revient souvent dans son écriture, est effectivement assez proche de ce que l'on pourrait retrouver dans un texte surréaliste. Cependant, cette image n'est en aucun cas structurante et son intégration dans des textes par ailleurs profondément métonymiques lui permet de ne pas *faire image*. Comme l'explique lui-même l'écrivain, il y a quelque chose de très tangible et physique dans le déplacement de la nature et de notre propre perception du monde ; les atomes qui constituent notre univers sont en constante évolution : l'oiseau mort retourne à la terre, la terre fait circuler l'eau, puis l'eau de pluie retourne aux rivières, aux lacs et aux océans, ce qui signifie que nous buvons littéralement les restes transformés d'animaux et de plantes lorsque nous buvons un simple verre d'eau.

Ce qui aurait pu apparaître comme une métaphore au premier abord a donc une explication tout à fait logique. Cette explication terre à terre de l'image de l'oiseau que l'on boit n'est pas moins envoûtante et étonnante que l'explication purement poétique que l'on aurait pu en donner en partant simplement de l'incongruité de l'image comme marque de sa poéticité :

Cette posture anti-figurative se propose de rediriger l'attention vers les problèmes que pose la retranscription de la réalité prosaïque et vers la pure prolixité des significations énigmatiques qui se manifestent dans la langue, même en-dehors de son esthétisation. Cela mène par conséquent à la notion de « nudité » et de simplification lyrique ; c'est-à-dire au dépouillement des ornements de la robe poétique (« désaffublement », comme l'écrit Ponge, un mot que cite souvent Gleize) dans le but de mesurer les effets chatoyants du langage plat, non plus assombri par l'enthousiasme¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Gleize, *Trouver ici*, p. 48.

¹⁰⁷ « This anti-figurative stance intends to redirect attention to the problems of transcribing prosaic reality and to the sheer prolixity of enigmatic meanings that language evinces even outside its aestheticization. This, in turn, leads to the notion of “nudity” and lyrical simplification; that is, the shedding of the ornaments of poetic garb (“*désaffublement*” as Ponge wrote, a word Gleize often

Cet enthousiasme poétique – qui, rappelons-le, est à rapprocher étymologiquement de l’inspiration divine – ayant en grande partie été évincé de l’équation post-poétique, le langage n’est pas pour autant privé de son mystère ou de son potentiel productif. Seulement, la signifiante poétique est maintenant à trouver du côté d’une émanation immanente de la langue et non plus dans une quelconque énigme métaphorique à déchiffrer selon des modes de lecture impressionnistes. Il n’y a plus de clé de lecture à découvrir dans le texte afin de lui donner une explication unique, mais bien une démultiplication des prises du texte sur le monde qui, par définition, ne peuvent être entièrement expliquées.

La post-poésie gleizienne désigne de façon générale, comme le suggère Masé Lemos, « un espace où [les] productions ne relèvent plus des critères canoniques de la “poéticité” (ou littérarité poétique¹⁰⁸) ». À la littérarité se substitue donc la littéralité comme objectif premier de cette poésie nouvelle. Pour citer Gleize, la post-poésie correspond à « *la poursuite [...] de la poésie par d’autres moyens*¹⁰⁹ » que ceux qui y sont traditionnellement associés. Mais ce renouvellement de la poésie n’est pas abolition du genre. En effet, Gleize reste attaché, quoique indirectement, au terme de poésie, et ce, même quand il parle de « prose en prose ». Son écriture se situe à la fois dans une continuité de la tradition poétique et dans un désir de rupture avec cette même tradition¹¹⁰. Il génère ainsi une écriture tout de même empreinte d’une certaine intimité mais, comme il l’explique dans *Sorties*, cette intimité n’est pas conçue comme l’exploration d’une

cites) in order to gauge the shimmery effects of flat language, unclouded by enthusiasm » (Wall-Romana, « Is “Postpoetry” Still Poetry ? », p. 447. Nous traduisons.)

¹⁰⁸ Masé Lemos, « Post-poésie – Jean-Marie Gleize : la fabrication des sorties », *Faire part. Revue littéraire*, n° 26-27, 2010, p. 67.

¹⁰⁹ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 28.

¹¹⁰ « Toute la richesse de sa posture tient sans doute dans cette tension entre maintien et dépassement : une attitude très critique face à la poésie, mais doublée d’une volonté d’en faire ressortir constamment la nécessité » (Michaël Trahan, « Jean-Marie Gleize et la poésie sans (ré)solution », dans *La littérature aux limites du lisible. Singularités de l’expérience littéraire dans le champ poétique français contemporain*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 268.)

subjectivité toute personnelle : « De l'intime objectif, de l'intime en le lac, par exemple [...]. Rien à voir (si j'ose m'exprimer un peu brutalement) avec les sanglots poétiques de l'intériorité, les lamentos expressifs et personnels¹¹¹. » Pour paraphraser Deleuze et Guattari, Gleize ne délire pas sur son père, sa mère, son enfance ou les lieux touristiques qu'il a visités, mais bien sur des réalités plus grandes qui dépassent sa simple personne et rejoignent un universalisme (objectif) de l'expérience vécue.

Cela n'est pas sans rappeler Stein, qui n'hésite pas à inclure des passages ou des éléments autobiographiques dans ses textes (pensons principalement à *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, autobiographie oblique à la troisième personne), et ce, même dans ses textes les plus expérimentaux, mais sans jamais basculer du côté du témoignage. Que ce soit par le biais du désir lesbien, qu'elle évoque à de nombreuses reprises (pensons aux « tendres boutons », clitoris et mamelons, qui donnent le titre à son recueil le plus connu) ou par l'inclusion de moments d'autofiction dans ses œuvres, Stein l'être humain, avec ses sentiments, ses valeurs et ses relations interpersonnelles, transparait malgré tout dans l'écriture. Par exemple, quand Ida décide qu'elle n'aura pas d'enfants, refusant explicitement et volontairement le statut de mère auquel la société veut la soumettre¹¹², c'est peut-être aussi Stein qui parle, Stein la personne civile, qui ne deviendra jamais mère et ne se mariera jamais. Néanmoins, ce dévoilement intime n'est pas appuyé (ou confirmé), il ne mène pas à une réflexion profonde sur ce que signifie ne pas être mère ou épouse pour une femme durant la première moitié du XX^e siècle. Stein insiste sur « la destruction de l'émotion associative¹¹³ », destruction qui permet selon elle d'utiliser le vécu personnel comme matériau littéraire sans pour autant

¹¹¹ Gleize, *Sorties*, p. 377.

¹¹² Gertrude Stein, *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 32.

¹¹³ « the destruction of associational emotion » (Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, San Diego, Harcourt, 1933, p. 259. Nous traduisons.)

laisser les sentiments qui y sont associés prendre le pas sur le projet *langagier* qui motive l'écriture.

Dans *Le Principe de nudité intégrale*, Gleize réserve une partie entière à une sorte d'abécédaire personnel, où on retrouve entre autres le mot « lyre ». Le poète nous propose une définition très intéressante de cet instrument de musique, auquel on doit le terme de lyrisme : « **Lyre.** Les Scythes touchaient avec une mâchoire de chien desséchée qui leur servait de plectre une sorte de pentacorde ou lyre à cinq fils¹¹⁴. » Cette définition ramène premièrement le lyrisme à sa nature initialement musicale, et par conséquent non-verbale. Les notes d'une gamme ne peuvent en aucun cas se substituer au réel et générer une image allégorique ; à l'instar du texte post-poétique, elles travaillent plutôt par déplacements et par variations. Ensuite, Gleize offre une image lugubre de la lyre, dont les cordes n'étaient pas pincées avec les doigts comme pour la guitare, mais bien avec une mâchoire de chien desséchée. À l'image romantique de la lyre mélodieuse se substitue ici une image glauque de l'instrument-cadavre, à la fois osseux, dénudé et animal. Le lyrisme serait un piège, un chant de sirène auquel Gleize oppose un contre-chant réaliste¹¹⁵, en somme un contre-lyrisme. Alors que l'anti-lyrisme semble pointer vers des pratiques totalement dénudées d'affects, le contre-lyrisme permet à certains épisodes plus personnels d'émerger du texte, mais en assurant toujours leur neutralisation, soit en enchaînant rapidement avec un passage complètement littéral, soit en défaisant les affects au fur et à mesure qu'ils font irruption dans la prose.

La poésie ainsi dépoussiérée et détachée de la tradition romantique refuse d'accorder un statut sacré à toute formule et à tout mot. Par exemple, la célèbre

¹¹⁴ Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, p. 98.

¹¹⁵ « Au lyrisme, Gleize oppose un contre-chant ironique et grinçant, et au désir d'élévation, un retour à l'*altitude zéro*, donnant ainsi la mesure à la ritournelle obsédante d'une poésie coupée de ses lauriers » (Nathalie Dupont, *Poèmes délirants, sujets disloqués: déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française*, thèse de doctorat, Durham, Université Duke, 2007, p. 46.)

formule « Rose is a rose is a rose » de Stein est reformulée de façon plus explicite et radicale dans *Les chiens noirs de la prose* :

LA ROSE EST MAINTENANT LA FLEUR DE RIEN. [...] À partir d'ici la rose est la fleur de rien. La parole étouffée sous les roses, sous les fleurs, les figures, un style, calligraphie, eutropie, eutonie, euphonie, euphorie, dans les rosiers du style, recouverte par toute l'eau des roses, de rose, la prose envahie par la peau de l'eau de rose, ce lait. La prose écrasée sous les roses tombales. La parole tombée sous la parole **flORALE**¹¹⁶.

Déjà chez Stein, la répétition du mot en venait à le dépouiller de toutes les associations traditionnelles qui s'y rattachent. À la rose romantique, symbole entre autres de l'amour et de la sensualité, l'autrice américaine oppose une rose littérale, débarrassée de toute histoire. Au même titre que les autres objets et végétaux du quotidien, la rose retrouve ainsi son caractère originel, celui de fleur parmi toutes les autres fleurs. Dans *Tender Buttons*, Stein écrit qu'« une fleur têtue est si artificielle¹¹⁷ », ce qui rejoint l'idée selon laquelle une fleur – ou tout objet ayant une charge symbolique importante – doit se défaire de l'histoire qu'elle porte si elle veut redevenir naturelle et, pourrait-on dire, réelle.

Du côté de Gleize, la rose est maintenant coupée plus violemment de son statut symbolique, car elle devient sous sa plume « la fleur de rien ». Fleur commune et platement tangible, cette rose nouveau genre permettrait selon lui de libérer une parole depuis trop longtemps enfouie sous le poids des symboles et des métaphores. La prose qui découle de cette libération de la rose se déploie hors des règles poétiques traditionnelles et permet un ludisme que célèbre Gleize. En effet, le poète parle d'une euphonie euphorisante, c'est-à-dire d'un retour à une lalangue lacanienne basée en grande partie sur le son des mots et sur les liens phoniques qui les unissent, expliquant par le fait même la drôle d'énumération qui précède cette euphorie : bien que le mot « eutonie » renvoie à une pratique médicale qui tente de développer chez le patient une plus grande conscience de son corps et de ses

¹¹⁶ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 36.

¹¹⁷ « a stubborn bloom is so artificial » (Stein, *Tender Buttons*, p. 10.)

mouvements, ce qui explique assez bien sa présence dans un texte qui vante les bienfaits d'un retour à la matérialité de la langue et du réel, et que le mot « eutropie » – qui n'est pour sa part pas attesté dans les dictionnaires – semble renvoyer en filigrane au nom propre « Eutrope¹¹⁸ », nom porté par plusieurs saints et qui signifie approximativement « celui qui se dirige vers le bien », l'euphorie mentionnée provient avant tout du jeu sur les sonorités qui se construit à travers le passage.

Ce jeu métonymique culmine dans le dernier mot, puisque la parole florale, où la rose serait prise comme symbole romantique, y est supplantée par la parole orale (en gras et en majuscules), qui exerce pour sa part un retour au geste physique de la parole, qui passe par définition par les poumons, le larynx, le pharynx, la bouche, la langue et, finalement, par les oreilles qui la reçoivent. Selon Stein, « vous pouvez aimer un nom et si vous aimez un nom le fait de dire ce nom un certain nombre de fois vous fait simplement aimer davantage ce mot, de façon plus violente plus persistante plus tourmentée¹¹⁹ », ce qu'elle prouve avec la répétition du mot « rose », qui devient, par le biais d'une insistance presque caricaturale, le réceptacle du désir de l'autrice. Gleize pousse plus loin cette idée et montre qu'il est possible d'aimer un son de la même manière, et que la répétition de ce son peut mener au même genre de jouissance psychique et corporelle. « Entre le poète et les choses du monde, pas de charlatanisme exalté, pas de communion forcée, pas de transe interprétative¹²⁰ », mais bien un certain enivrement par rapport à la beauté du langage matériel, aussi tangible que les objets qui nous entourent.

En reconfigurant le lyrisme hérité de la période romantique et en mettant de l'avant une poétique anti-métaphorique, le projet littéraliste cherche à désacraliser

¹¹⁸ Il est aussi tentant de lire le mot « eutropie » comme une déformation du mot « entropie », ce qui rejoindrait bien entendu l'idée d'un texte collagiste, où l'ordre et la construction ont été remplacés par le hasard et la désorganisation.

¹¹⁹ « you can love a name and if you love a name then saying that name any number of times only makes you love it more, more violently more persistently more tormentedly » (Gertrude Stein, *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, p. 232. Nous traduisons.)

¹²⁰ Thomas, « Jean-Marie Gleize ou la poétique de l'aporie herméneutique », p. 220.

la littérature. La poétique tectonique est, comme nous l'avons vu précédemment, intrinsèquement liée à un désir de défiger le langage littéraire et de mettre à mal ce que Stein appelait la poésie patriarcale. Au lieu de mettre l'autorité de l'auteur ou de l'autrice au centre de l'œuvre, la littérature métonymique ouvre des voies diverses sur lesquelles elle n'a qu'une prise approximative, dans une logique du rhizome, toujours horizontal et démultiplié. Cette conception de l'œuvre littéraire comme anti-monumentale se retrouve autant dans les textes plutôt poétiques de Gleize que dans ses essais. Dans *Trouver ici*, il écrit :

Le « réalisme brutal », c'est ça. [...] La circulation dans les nasses. La sédimentation des archives, la disparition des traces, le réemploi sans fin des objets prélevés, la coupure des mots, des doigts, l'avalement des reliques, le contournement des lisières, la percée rapide. *Le texte comme un non-monument*¹²¹.

Ce qu'il nomme ici « réalisme brutal » semble résumer en une formule percutante l'ensemble de ce qu'il avait auparavant appelé réalisme, littéralité et post-poésie ailleurs dans ses écrits, et il décrit ce type de réalisme comme étant aux antipodes d'une littérature architecturale, où chaque élément aurait une raison d'être précise et renverrait aux autres éléments de façon logique et, pourrait-on dire, *préméditée*.

Si le texte « avale les reliques » du passé et du présent et qu'il recueille les traces archivées du réel, ce n'est pas dans le but d'en tirer un enseignement ou d'y imposer une logique ordonnée et contraignante, mais bien pour dépasser les modèles poétiques et narratifs dont nous avons hérité. Dans *Sorties*, Gleize insiste sur le fait que la littérature doit devenir le lieu d'une recherche ouverte plutôt que de l'affirmation d'un savoir : « rien qui s'impose comme "monumental", ou chargé de sens, d'un poids de sens, rien qui appelle à la vénération fascinée, à la pose, à la récitation idiote, à l'enjolivement, au cosmétique, au costume. Rien de ces superstitions¹²². » La charge symbolique est ici écartée au profit de l'aplanissement sémiotique et l'esthétisation poétique est en théorie refusée, faisant ainsi place à

¹²¹ Gleize, *Trouver ici*, p. 26. Nous soulignons.

¹²² Gleize, *Sorties*, p. 5.

une conception profane de la poésie. Au lieu d'appeler à une fascination pour un certain génie poétique, l'œuvre gleizienne invite le lecteur à entrer dans un labyrinthe sans fin où les associations sont au contraire inductives et mobiles. Gleize n'élabore pas une « raison algébrique du poème¹²³ », c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à créer dans ses œuvres une équation parfaite où la réponse finale serait à déchiffrer par une série de devinettes.

Bien que le rhizome accepte une accumulation de sens et de significations sur l'axe immanent par le biais de rapprochements et de croisements, il refuse toute accumulation d'attributs symboliques sur l'axe transcendant : « un rhizome [...] ne se laisse pas surcoder, ne dispose jamais de dimension supplémentaire au nombre de ses lignes¹²⁴ », c'est-à-dire que son épaisseur sémiotique ne peut en aucun cas être comprise comme métaphorique. Si le lyrisme est encore possible et souhaitable en régime poétique, il faut que celui-ci retourne à ses racines, c'est-à-dire qu'il doit accepter et la lyre et la mâchoire de chien désarticulée. La simplification lyrique correspondrait à l'idée selon laquelle les affects peuvent faire partie du poème¹²⁵, mais ne doivent pas en être le principe organisateur. Le souvenir et l'émotion ne sont pas bannis de la post-poésie, mais sont réduits à leur plus simple expression afin de leur permettre de s'imbriquer dans le jeu tectonique mis de l'avant par l'auteur.

¹²³ Scepti, « Le sonnet mis à nu par ses... mêmes », p. 209.

¹²⁴ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 15.

¹²⁵ Comme le suggère Albert Nguyễn, le concept de lalangue n'est pas anti-lyrique, mais le lyrisme qui s'y dessine se base sur des affects très tangibles, qui trouvent leur origine dans le rapport au réel immédiat et au langage sans dépendre du sens des mots et d'une quelconque mythologie intime : « À partir de [...] phrases, de [...] mots dits avec leur charge d'affect – n'oublions pas leur charge d'affect –, allez donc savoir comment l'enfant opère, comment l'enfant va s'y prendre pour prélever quelques phonèmes, quelques onomatopées, voire quelques mots privés de leur signification, puisqu'en effet l'enfant entend des mots dont il ignore la signification. Et ces phonèmes, ces onomatopées, voire ces quelques mots, l'enfant va les répéter à l'envi avec une jouissance indiscutable. » (Nguyễn, « Les clefs de lalangue », p. 71.)

2.5 Faire table rase n'est pas une solution

Pour Gleize, le spectre du romantisme plane toujours sur nous et il est du devoir des écrivains d'en assurer une reconfiguration critique, ou parfois même le démantèlement. Les romantiques ainsi que leurs héritiers « parlent pour ne pas dire ce qui est. Ils multiplient les images pour ne rien voir, surtout¹²⁶ », c'est-à-dire que le culte qu'ils vouent aux métaphores et à l'exploration de l'intériorité humaine serait une façon de se dérober face au poids du réel, face à ce qui se trouve devant nous de façon tangible. L'image ainsi comprise deviendrait donc un écran de fumée. Au contraire, la littérature ultra-métonymique proposée par Gleize cherche à prendre en charge le réel dans toute sa complexité, au risque de se perdre dans les chemins sinueux du (non-)sens et de sombrer dans l'hermétisme.

Cette post-poésie correspond, selon lui, à « une pratique de la plus simple expression, un traitement *utopiquement* plat de la langue, aussi déchanté, désincanté, décanté que possible, aussi démétaphorisé que possible¹²⁷ », ce qui signifie qu'elle reste un projet toujours à refaire, car les auteurs tendent à retomber dans les pièges du romantisme dès qu'ils baissent leur garde. Si la poésie cherche à sublimer le réel par le biais de l'analogie, sur l'axe de la transcendance, la post-poésie cherche au contraire à se frotter au réel de façon frontale et à en prendre toute la mesure, et ce, sur l'axe de l'immanence. Cette nouvelle conception de la littérature représente un défi pour le poète, mais aussi pour le lecteur, qui est par le fait même privé de tous les repères qui lui ont jusqu'à maintenant permis de comprendre et d'analyser les œuvres littéraires. Le texte tectonique, de mot en mot et de paragraphe en paragraphe, se tisse comme une étoffe fragile et trouée, et rien ne vient justifier explicitement dans l'œuvre le rapport qu'entretiennent entre elles ses parties constitutives.

¹²⁶ Gleize, *Léman*, p. 28.

¹²⁷ Gleize, *Sorties*, p. 271. Nous soulignons.

Dans la dichotomie quelque peu artificielle que met en place Gleize entre la littérature romantique-surréaliste et le littéralisme, quelques questions subsistent : la vénération de la métonymie extrême, qui étire en quelque sorte l'espace qui sépare chacun des éléments du texte jusqu'à ce qu'un choc se produise, n'est-elle pas équivalente ou du moins similaire à la fascination des surréalistes pour la métaphore singulière ? Le fait de passer d'un lac à un autre sans indiquer ou même évoquer rapidement le lien qui existe entre les deux ne correspond-il pas à un geste tout aussi gratuit et appuyé, en définitive, sur une certaine idée de l'inconscient plus redevable au surréalisme qu'il ne pourrait y paraître au premier abord ? C'est peut-être dans ce désir de secouer le lecteur et de brouiller ses repères coûte que coûte que se dévoile la part tonitruante de l'écriture gleizienne dont parlait Cadiot dans sa critique du littéralisme. Cette volonté presque combative de subtiliser au lecteur tout fil conducteur qui pourrait lui permettre d'entrer dans le texte et le désir de s'opposer au romantisme se développent autant dans les œuvres de création que dans les nombreux essais, qui recouvrent d'ailleurs en quelque sorte l'entièreté de la production gleizienne en raison de leur nombre important. Effectivement, rien n'échappe au projet avant-gardiste post-poétique, que ce soit le souvenir intime, les voyages ou les sources externes ayant formé l'esprit de l'écrivain, dans un geste qui tend à survaloriser la singularité et l'originalité, bien que celles-ci ne soient plus le résultat de métaphores éclatées ou de déformations lexicales, mais plutôt de trouées dans la grammaire micro- et macro-textuelle.

Si Gleize juxtapose et relie des idées éparées dont les relations ne vont pas de soi, il traite de la même façon les lectures qu'il a faites au cours de sa vie et les concepts (philosophiques, littéraires) qu'il a croisés. Par conséquent, bien que ses écrits ne puissent en eux-mêmes représenter des apports directs au domaine de la connaissance, sa façon unique de fondre en un tout provisoire et mouvant différentes idées défige inévitablement des discours que l'on croyait distincts et clos, comme dans le cas du traitement qu'il fait des théories de Lacan et de Deleuze. Comme le suggère Adelaide Russo, « [l]a formule "écrire la lecture" [...] pourrait servir d'emblème de sa façon d'exploiter l'analyse critique afin d'élaborer sa vision

personnelle de ce que l'écriture doit accomplir¹²⁸ », mais la lecture dont il est ici question est à entendre dans son sens le plus large : lecture, certes, d'œuvres littéraires et de textes théoriques portant sur divers sujets tels que la sociologie, la philosophie, la psychanalyse ou encore la politique, mais aussi lecture du monde, puisque Gleize se présente volontiers comme le réceptacle d'une multitude de fragments de réel, qu'il réagence au gré du hasard et de ses envies.

Loin de mettre en place une écriture documentaire ou purement axée sur les expérimentations formelles, Gleize laisse entrer dans ses œuvres une part autobiographique qui charrie inévitablement une certaine charge émotionnelle. D'ailleurs, Gleize n'hésite pas à se référer à son enfance, pourtant souvent associée à une intériorité mièvre :

C'est comme dans l'enfance. Les premiers jours, les premières heures, je ne vois que ce qui est autour de moi. Je ne sais pas ce qui commence. Les objets, comme les mots se détachent, un, un autre, un autre encore, ils ne communiquent pas, il n'y a pas d'espace, pas de noms, pas de directions, il y a ici¹²⁹.

L'enfance est ici synonyme non pas d'innocence ou de douceur, mais bien d'une certaine violence¹³⁰, qui provient de la relation presque charnelle qu'il entretient avec le réel, difficile voire impossible à nommer, et qui lui parvient par à-coups, sans fil conducteur. Ce réel est à construire plutôt qu'à absorber passivement.

Mais cette violence force aussi le post-poète, éternel enfant en ce qui a trait à la langue, à expérimenter avec le langage, ce qui produit une jouissance ludique, les mots s'agglutinant, se rapprochant et se superposant hors de toute obligation logique. Dans *Les chiens noirs de la prose*, par exemple, l'accumulation de souvenirs et d'objets enfantins ne laisse présager que de façon diffuse une certaine nostalgie : « papiers de bonbons, des choses en laine ou tissus de rubans, données, avec chanson en retour où le Roi, sa Femme, des proverbes, formules, d'autres

¹²⁸ Russo, « Donner lieu », p. 465.

¹²⁹ Gleize, *Léman*, p. 116.

¹³⁰ « [L]a littéralité est une forme de violence » (Gleize, *Littéralité*, p. 446.)

comptines¹³¹ ». Ces éléments sont effectivement décrits comme des données (ou des formules), au sens mathématique, statistique ou informatique du terme. Si le lecteur décèle dans cette énumération une quelconque émotion, c'est parce qu'il y greffe ses propres sentiments, car la liste est en soi *objective* et se concentre sur les objets en tant qu'objets et non en tant que symboles.

Moins anti-lyrique que contre-lyrique, donc, Gleize accepte la part sentimentale qui peut parfois découler de ses manipulations langagières, formelles et conceptuelles, mais n'insiste pas sur cet aspect de son écriture. Au contraire, il s'assure de constamment dédramatiser ce qui, au premier regard, pourrait mener à toute mièvrerie ou à toute intériorité lyrique. Un lyrisme de surface se développe ainsi au fil de ses livres, où l'ensemble des données du réel sont réorganisées dans le but de restituer le monde tel qu'il parvient à l'auteur de façon authentique. Cette déhiérarchisation des éléments qui forment le texte et les interactions incongrues qui résultent de leur agencement sont le résultat d'une conception inductive de l'écriture, où les relations sont toujours mobiles et modifiables. « Maintenant nous savons que le pouvoir n'est pas où l'on croit. Il est dans les choses. Il est entre les choses. *Il est dans les fils qui relient les choses*¹³² », affirme Gleize, et ce sont justement les fils dont il est ici question qui expliquent l'intérêt du projet littéraliste, profondément métonymique, puisque ces fils doivent être inventés pour que surgisse la constellation textuelle hors de toute logique métaphorisante ou sublimante.

Déjà chez Stein, le sens des énoncés était à coconstruire par le lecteur, car l'autrice elle-même préférait à l'architecture joycienne, proustienne ou flaubertienne une fragilisation généralisée de la structure textuelle, et elle privilégiait une « signification potentielle, multiple, non résolue [...] qui ne cherche pas à être déterrée et ordonnée comme dans les œuvres conventionnellement

¹³¹ Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, p. 52.

¹³² Gleize, *Trouver ici*, p. 193. Nous soulignons.

“difficiles”, mais reconnue et en même temps inventée par le lecteur¹³³. » Pensons par exemple à *The Geographical History of America*, où les chapitres sont numérotés dans le désordre en mélangeant chiffres romains et chiffres arabes, mais aussi aux innombrables passages où les parties constitutives de l’écriture semblent être liées entre elles par une série de sutures provisoires, incertaines.

La tectonique gleizienne est bien entendu redevable à la poétique steinienne et Gleize lui-même n’a jamais caché son intérêt pour l’œuvre de Stein. Cependant, la posture combative de Gleize, qui se dresse constamment contre le romantisme et ses avatars plus récents, est très différente de celle de l’Américaine, dont les œuvres créatives sont beaucoup plus nombreuses que les interventions théoriques, ce qui lui permet de se distancier des prétentions militaires ou militantes des avant-gardes :

[Renato] Poggioli définit l’avant-garde comme une dynamique de groupe qui se déploie en quatre moments : un moment militant (« activist moment »), un moment antagoniste, un moment nihiliste et un moment agonistique. On voit que c’est une dynamique qui ne trouve pas à s’appliquer aux idiosyncrasies steiniennes. Stein, qui apparaît souvent comme un auteur d’avant-garde par excellence, semble finalement s’accommoder de l’idée de révolution sans toutefois y adhérer complètement. Elle se moque même parfois franchement des prétentions guerrières de ses pairs¹³⁴.

Le réflexe compulsif qu’a Gleize de théoriser sa pratique de façon parallèle (dans des manifestes et des essais) et synchrone (à même ses textes créatifs) a un effet double : il devient presque impossible de séparer l’œuvre de son autoanalyse et, par le fait même, les limites du projet qu’il propose sont d’autant plus visibles. Bien que Gleize signale sans relâche l’aspect plat et désaffecté de son écriture, les affects qui affleurent ponctuellement à travers ses œuvres trahissent certains réflexes qu’il décrirait lui-même comme romantiques, alors que l’écriture steinienne, sans

¹³³ « potential, multiple, unresolved meaning [...] not to be unearthed and ordered as in conventionally “difficult” writing, but to be recognized and at the same time invented by the reader. » (Marianne DeKoven, *A Different Language. Gertrude Stein’s Experimental Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, p. 142.)

¹³⁴ Chloé Thomas, *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 146.

revendiquer de façon aussi frontale une distanciation d'avec le lyrisme, est plus plate et récuse plus efficacement encore toute intériorité.

CHAPITRE III

FORMAGE, FROMAGE ET AUTRES MODELAGES : LE RÉEL DE LA MÉTONYMIE CHEZ QUINTANE

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir¹.

Roland Barthes

Depuis le milieu des années 1990, Nathalie Quintane développe une œuvre exigeante et protéiforme où la poésie, le récit, l'autofiction, l'essai et le théâtre s'articulent de façon idiosyncratique. Héritière directe et assumée du littéralisme gleizien, elle retourne cependant plus directement encore que Gleize à l'écriture steinienne ; non seulement recourt-elle à plusieurs mécanismes littéraires chers à Stein, tels que la répétition et la métonymie radicale, mais elle adopte aussi un ton pince-sans-rire qui n'est pas sans rappeler celui de l'autrice américaine. D'ailleurs, Stein occupe une place de choix dans un livre de Quintane intitulé *Crâne chaud*, où l'on peut lire : « Personnellement, je crois que *Stein* dit quelque chose, parce que si *Stein* ne dit pas quelque chose, alors c'est que *je* ne dis pas quelque chose non plus ici, et ça, c'est embêtant². » Alors que l'œuvre de Stein a souvent été considérée comme illisible ou absurde, Quintane insiste sur l'importance de la prendre au sérieux. Le sens entier de l'œuvre quintanienne repose en quelque sorte sur l'idée de l'écriture steinienne comme porteuse de sens *malgré* son caractère en apparence indéchiffrable.

¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 87.

² Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, Paris, P.O.L, 2012, p. 115.

La filiation de Quintane avec le littéralisme est évidente dès ses premiers livres, parus en grande majorité chez P.O.L, mais aussi dans la revue *Facial*, publiée en 1999 avec Christophe Tarkos, Charles Pennequin et Vincent Tholomé. Le numéro d'ouverture de cette revue – qui ne comptera finalement qu'un seul numéro – indique que les quatre collaborateurs ont fondé cet espace de création « pour atteindre le faire face, pour atteindre le nous n'avons qu'une seule face faire front, nous faisons front avec une seule face, [...] le poème facial qui n'a rien que son unique face pour faire front³ ». À la profondeur de la poésie, ils préfèrent donc la superficialité de la littérature unidimensionnelle et directe, c'est-à-dire littéralement *faciale*. Cette poésie saute aux yeux, se construit sur le plan d'immanence plutôt que sur l'axe vertical de la transcendance, joue avec la langue comme si elle était une matière tangible et fonctionne « par montage, collage, découpage, [...] mise à nu des articulations, catalogage des types d'énoncés, production de grammaires locales⁴ ».

Bien que le ton revendicateur de la revue, assez proche d'une logique avant-gardiste traditionnelle, déplaît à Quintane, le manifeste qui ouvre l'unique numéro de *Facial* résume assez bien son esthétique : la plupart de ses textes sont en effet assez courts et littéraires, et ils se construisent à partir de différents jeux de juxtaposition où les discours ambiants et l'écriture de l'autrice se conjoignent. Si certains membres de la revue se sont éloignés peu à peu de cette conception de la littérature (pensons à *Anachronisme*⁵, dernier livre de Tarkos publié de son vivant, où le lyrisme autobiographique occupe une place importante), la position de Quintane s'est en réalité radicalisée depuis, tout comme celle de Pennequin. En 2004, ce dernier écrit dans *Mon binôme* : « rien nous commence [*sic*], c'est juste des flux, des pensées qui virevoltent, des actions qui se développent, tout vient au

³ Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Charles Pennequin et Vincent Tholomé, *Facial. Mouvement littéraire*, n° 1, 1999, p. 4.

⁴ Jean-Marie Gleize, «“Où vont les chiens?” », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 79.

⁵ Christophe Tarkos, *Anachronisme*, Paris, P.O.L, 2001.

fur et à mesure⁶ », résumant ainsi le poétique tectonique qui sous-tend son projet, mais aussi celui de Quintane, de Gleize et, *a posteriori*, de Stein. Pour ces auteurs, le *je* de l'écriture n'est plus un sujet formé qui transcrit une pensée, mais bien un sujet éparpillé qui avance à tâtons dans sa propre écriture.

La réflexion de Pennequin fait écho à ce qu'écrivait déjà Quintane en 1999 dans *Mortinsteinck*. Dans cette œuvre, elle écrit que le livre « peut se construire avec ce qui *a priori* n'aurait pas même dû y figurer, avec ce qui le dénature, le fausse, le contrefait. Ces éléments "hétérogènes" ne disparaissent pas, ne sont pas assimilés, ils se proposent et demeurent lisibles, tels quels⁷. » Le livre se comprend ici comme le réceptacle d'éléments épars et non comme totalité, et il est le fruit d'un certain hasard plutôt que d'un plan de travail élaboré à l'avance. Cette esthétique du brouillon, où les traces du travail de suture qu'exerce l'écrivain entre les différentes parties de son texte restent visibles, est très proche du collage tel que le conçoit Olivier Quintyn. Selon le théoricien, le texte collagiste tend à « défaire les équilibres et miner toute constitution perceptive d'une totalisation synthétique de l'expérience⁸ », c'est-à-dire que sa nature hétéroclite risque toujours de le faire basculer dans l'inintelligibilité.

À la fois collagiste, littérale et radicalement anti-lyrique, la poésie de Quintane a su, selon Pierre Le Pillouër, « trouv[er] la voie de passage entre Stein et Ponge⁹ », permettant donc une réactualisation de l'œuvre steinienne en régime français. Nous analyserons dans ce chapitre l'importance qu'occupe la métonymie dans l'œuvre quintanienne, où elle permet à l'autrice de passer du coq à l'âne volontairement et sans aucune gêne. Nous examinerons ensuite les effets collatéraux de cette poétique tectonique par rapport à l'idée même d'identité, les

⁶ Charles Pennequin, *Mon binôme*, Paris, P.O.L, 2004.

⁷ Nathalie Quintane, *Mortinsteinck*, Paris, P.O.L, 1999, p. 46.

⁸ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, 2007, p. 42.

⁹ Pierre Le Pillouër, « Loges du visible », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 159.

personnages fictifs de Quintane, les personnages historiques auxquels elle se réfère ainsi que sa propre personne étant constamment ramenés à un statut pré-subjectif et morcelé, phénomène déjà observé chez Stein et chez Gleize, mais qui semble ici occuper une place encore plus marquée que chez ces deux auteurs. Par la suite, la littéralité quintanienne et ses particularités retiendra notre attention. Finalement, nous verrons comment l’anti-lyrisme mis de l’avant et défendu par Quintane se rapproche davantage de la position de Stein, chez qui la lutte contre les réflexes lyriques était omniprésente.

3.1 Pour une éthique de la poésie inductive

Tout comme les œuvres de Stein et de Gleize, le texte quintanien est formé d’éléments hétérogènes, qui proviennent la plupart du temps de l’expérience de l’auteur et de son rapport au monde (remarques, tautologies, anecdotes) mais sont aussi parfois tirés de sources externes (citations, discours rapportés). Loin d’être un simple procédé d’écriture, cette construction est au cœur du projet de Quintane¹⁰. Cette dernière déplore d’ailleurs l’obsession de notre société pour la pensée ordonnée, qui se répercute bien entendu dans la littérature, où les œuvres bien construites et limpides sont souvent considérées comme plus accessibles ou plus admirables : « Il ne faut pas confondre plan et composition, sans doute, et il y a toujours, il est vrai, dans notre culture, plus-value accordée à l’ordre pensé plutôt qu’à l’impensé du désordre¹¹ ». Si les œuvres de Quintane ne dépendent pas d’un plan préalable, cela n’empêche pas, effectivement, une certaine construction ou, comme elle le dit elle-même, une certaine *composition*. Mais la composition peut

¹⁰ Comme le propose Noura Wedell, chez Quintane, « une [...] question philosophique nous hante, celle de l’induction » c’est-à-dire la liaison idiosyncratique d’éléments disparates qui permet de donner une forme relativement stable à des œuvres *a priori* totalement éclatées. (Noura Wedell, « Fromage ininterrompu. Le programme politique de Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 145.)

¹¹ Nathalie Quintane, « “À inventer, j’espère”. Entretien de Benoît Auclerc avec Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 212.

se faire à partir d'éléments épars ; elle ne dépend pas d'une homogénéité interne et elle rend possibles des déplacements surprenants.

Dans *Cavale*, l'idée de composition est d'ailleurs rapprochée de la musique afin de mettre en lumière l'éclectisme de ce type de démarche : « on sent une montée en puissance des couinements. Ils se superposent, se juxtaposent, se coordonnent, se subordonnent, et ça donne une sorte de symphonie. Bernstein. Ou plutôt Varèse. C'est ça, Varèse¹². » L'opposition entre Leonard Bernstein et Edgard Varèse n'est pas anodine. Alors que Bernstein a toujours respecté le système musical occidental, où le compositeur n'a accès qu'à douze notes distinctes, Varèse est connu pour l'inclusion, à même ses œuvres, de sons ambiants n'étant pas proprement musicaux. Même les œuvres les plus expérimentales de Bernstein restent donc attachées à une certaine tradition, et il ira même jusqu'à renier ses premières compositions inspirées par le dodécaphonisme d'Arnold Schönberg. En somme, bien qu'il ait mélangé les genres tout au long de sa carrière, Bernstein n'a jamais cherché à s'émanciper du système tonal classique. Varèse a quant à lui rapidement délaissé le système tonal simple et la musique pour les grands ensembles, et ce, au profit d'une musique plus radicalement *sonore* que musicale interprétée la plupart du temps par des groupes réduits de musiciens. Ses nombreuses excursions hors du cadre musical lui ont entre autres permis d'intégrer à ses œuvres des sons empruntés à différentes disciplines, créant par le fait même des ponts entre des domaines aussi éloignés que la métallurgie, l'alchimie et les sciences pures¹³.

L'éclectisme compositionnel n'est par conséquent pas un simple effet de l'écriture quintannienne, mais en est plutôt l'un des fondements. Il est explicitement mis de l'avant par l'autrice. Cette dernière profite d'ailleurs de la confusion que

¹² Nathalie Quintane, *Cavale*, Paris, P.O.L., 2006, p. 204.

¹³ *Densité 21,5* fait référence à la densité du platine utilisé pour fabriquer les flûtes traversières et la partition inclut des bruits de percussion métallique à faire avec la flûte elle-même. *Arcana* fait référence à l'alchimie et cite même Paracelse en épigraphe. Finalement, les titres *Ionisation* et *Intégrales* font référence à la chimie et aux mathématiques, respectivement.

peut générer un texte aussi fragmenté pour rire, dans plusieurs de ses œuvres, du lecteur, qu'elle imagine se creusant la tête pour faire sens de la série d'énoncés plus ou moins reliés que le texte lui fournit. Encore dans *Cavale*, elle écrit : « vous voilà péniblement en train d'essayer de raccorder les morceaux : mais c'est passé où, Compiègne ? et qu'est-ce que c'est que cette histoire de cycliste ? pourquoi le Tour de France¹⁴ ? » Effectivement, le texte navigue d'une idée à une autre ou encore d'un lieu à un autre sans que la motivation derrière ces déplacements ne soit expliquée. Même l'autrice ne semble pas toujours comprendre le fonctionnement de son propre texte, qui avance au gré de fantaisies parfois obscures parfois totalement aléatoires.

La tectonique textuelle – que proposait déjà Gleize, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, et qui éclaire le fonctionnement des œuvres de Stein – opère ici de façon encore plus décomplexée. Ce n'est pas un hasard si, dans *Saint-Tropez*, Quintane compare l'imaginaire associé à la ville du sud de la France à un puzzle bidimensionnel où chaque idée préconçue et chaque détail historique réel entreraient en contact les uns avec les autres : « Rien à voir avec une poche qui gonflerait année après année en s'assimilant les faits et termes qui lui arrivent chronologiquement, formant des strates, couches – mais plutôt avec une série de plaques juxtaposées¹⁵. » Ces plaques, au contraire des couches qui s'ordonnent sur l'axe vertical et hiérarchisent qu'on le veuille ou non les éléments constitutifs de l'imaginaire tropézien, s'imbriquent les unes dans les autres et s'entrechoquent sur le plan horizontal. Comme le suggère Marc Bonhomme, « la métonymie se concrétise [...] par des structures stylistiques en relief qui individualisent chaque occurrence et qui fournissent un sens composite en une seule saisie¹⁶ », c'est-à-dire que la métonymie (et la tectonique textuelle, qui correspond à sa version la plus radicale) permet à l'esprit de capter, ne serait-ce que de façon évanescence et

¹⁴ Quintane, *Cavale*, p. 139.

¹⁵ Nathalie Quintane, *Saint-Tropez – Une Américaine*, Paris, P.O.L., 2001, p. 86.

¹⁶ Marc Bonhomme, « La figuralité comme événement de style : l'exemple de la métonymie », *Cahiers de narratologie*, n° 35, 2019, p. 3.

incomplète, un ensemble de données parfois incompatibles ou du moins difficilement réconciliables.

Luigi Magno souligne lui aussi l'aspect tectonique de l'écriture quintanienne, en particulier dans *Crâne chaud* : « [c]e livre agence les textes sur le modèle de la tectonique des plaques ou comme un arbre avec ses racines et leurs rhizomes, à savoir par une structure où l'embranchement est constitutif¹⁷. » Les embranchements sont ici synonymes de renvois, qui par définition peuvent aller dans tous les sens, se superposer, se défaire et se refaire de façon désorganisée, le texte ne répondant plus à une logique traditionnelle où chaque personnage aurait une biographie et une personnalité fixées à l'avance et où les lieux et les époques seraient clairement définis. Dans *Crâne chaud*, même le corps de la narratrice est rendu totalement mobile et désarticulé, comme le démontre l'épisode du salon de coiffure : « Tandis qu'elle lavait et massait mon crâne, j'ai senti nettement ma chatte se déplacer : elle se déplaçait *en suivant ses mains*¹⁸ ». Le crâne, zone érogène, active en quelque sorte les autres zones érogènes du corps de la narratrice, et naît ainsi un réseau nerveux qui permet à la vulve de rejoindre la tête, et vice versa.

Ce passage charnel calque en quelque sorte le mouvement tout entier du livre, qui fonctionne par agglutinations et déplacements. Dans le vingt-quatrième et dernier chapitre, Quintane énumère d'ailleurs les chapitres précédents et les titre rétroactivement, exhibant ainsi la construction non-linéaire et inductive de l'œuvre, où se mêlent faits divers (« *Une MAMIE DÉCAPITÉE en plein magasin chinois (Le Nouveau Détective, 25 mai 2011)* »), réflexions en apparence philosophiques sur la sexualité (« L'anus, enjeux et perspectives »), culture populaire décalée (« Elvis, le dernier phallus »), questions de théorie – voire de sociologie – de la littérature (« Un écrivain peut-il donner des leçons sur la littérature ? ») et jeux de mots (« Qu'on lui jette la première Stein », où le nom de famille de l'écrivaine américaine est pris au

¹⁷ Luigi Magno, « Transposer et ressaisir. Le quotidien et ses discours chez Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 124.

¹⁸ Quintane, *Crâne chaud*, p. 32.

sens littéral de pierre, sa signification première en allemand). Les blocs constitutifs du livre, déjà liés de façon tout à fait surprenante et inattendue au fil des pages, apparaissent ici plus disjoints que jamais, leurs titres respectifs montrant la variété des thèmes, des formes, des sources et des questions qui y circulent. Cette composition originale permet de « *penser par remarques* successives, qui ne s'articulent pas selon une logique linéaire et déductive, mais semblent apporter des éclairages ponctuels tournoyant autour d'un nœud logique¹⁹ », dans ce cas-ci la question du sexe, qui lui-même propulse la réflexion vers des terrains parfois connexes parfois sans lien prégnant, comme dans le cas de la littérature, de l'art ou de la politique.

Cette conception du langage littéraire, et de ce que l'on pourrait appeler la grammaire du texte tectonique, rejoint les travaux de Deleuze et Guattari sur la notion de schizophrénie telle qu'ils l'appliquent au domaine social :

le schizophrène [...] nous révèle une force inconnue de la synthèse disjonctive, un usage immanent qui ne serait plus exclusif ni limitatif, mais pleinement affirmatif, illimitatif, inclusif. Une disjonction qui reste disjonctive, et qui pourtant affirme les termes disjoints, les affirme à travers toute leur distance²⁰.

Cette « disjonction disjonctive », qui ne cherche pas à donner l'impression d'une homogénéité mais assume son caractère perturbateur, résume d'une certaine façon le projet de Quintane autant que celui de Stein, qui visent tous deux à mettre en relation sur la page écrite des réalités, des idées, des bribes d'informations et des éléments narratifs ou poétiques qui, normalement, ne coexisteraient pas. Au lieu de choisir entre un élément et un autre, les deux autrices forcent constamment la rencontre entre des choses incompatibles, préférant à l'organisation logique une fluidité compositionnelle presque illimitée.

¹⁹ Christophe Hanna, « Attention et valorisation : esquisse d'une poétique de la remarque », dans Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014, p. 243.

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 90.

Tender Buttons est en ce sens exemplaire, chaque poème étant construit à partir d'énoncés qui semblent à la fois autonomes et reliés entre eux de façon idiosyncratique, et chaque poème étant relié aux autres par des opérations similaires de collage. Dès le début du recueil, le goût de l'autrice pour la composition inductive est explicité presque comme un programme : « A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading²¹. » Les noms communs s'accumulent ici de manière relativement aléatoire, le fil conducteur du verre permettant de passer de la carafe nommée dans le titre aux lunettes (*spectacle*) mais sans nécessairement qu'un sens plus profond émerge de cette relation ténue qui existe entre les objets nommés. Cependant, Stein nous dit explicitement que cette courte énumération n'est pas ordinaire, qu'elle est malgré tout arrangée par l'autrice dans un système qui « pointe » vers le réel. Hors de toute intention mimétique, les objets du monde qui nous entoure sont invités à comparaître et à se lier les uns aux autres, voire à se fondre les uns dans les autres.

Plus loin dans le recueil, Stein évoque l'effet d'un tel projet : « Surprise, the only surprise has no occasion. It is an ingredient and the section the whole section is one season²². » La surprise – ou, pour reprendre le terme privilégié par Alain Farah dans son étude sur Nathalie Quintane et Olivier Cadiot, le choc²³ – provoquée par les allers-retours proposés par l'écrivaine n'est pas soulignée à gros traits ; elle provient plutôt d'une série de petits accidents qui émanent des entrechoquements des différentes parties du texte, chaque section (poème, phrase, proposition) étant sa propre « saison » (ou même son propre « assaisonnement », le terme *season*

²¹ Gertrude Stein, *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997 [1914], p. 3.

²² *Ibid.*, p. 52.

²³ Farah met d'ailleurs en relation la surprise et le choc dans un passage où il explique que Quintane préfère l'agencement à la création à proprement parler : « On n'invente pas tant qu'on agence à nouveau, comptant sur l'effet de surprise pour accentuer le choc » (Alain Farah, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 199.)

laissant planer une certaine ambiguïté dans ce recueil truffé de références culinaires). Si le concept d'ordre (*order*) auquel se réfère Stein semble à première vue incompatible avec le projet quintanien, qui privilégie le désordre²⁴, il renvoie pourtant à la même idée d'agencement. Si Varèse et plusieurs autres compositeurs modernes comme John Cage ou Karlheinz Stockhausen ont su intégrer des codes extérieurs à la musique dans leurs œuvres, il reste que l'inclusion de ces sons externes doit être prise en charge par le compositeur, et la même chose se produit inmanquablement pour l'auteur, peu importe s'il souhaite inscrire son œuvre dans une tradition purement littéraire ou s'il compte au contraire détourner les règles de son propre médium. Quintane, tout comme Stein, ordonne les matériaux verbaux qui composent ses textes, mais sans que cette organisation n'ait pour but la clarté de l'énonciation ou l'esthétisme du résultat. Ordonner signifie, dans le cas de ces deux poètes, souder ou suturer des bribes de langue, sans plus. Quintane a réfléchi à cette question du liant qui viendrait tenir l'entière du texte, et avoue que cette conception lui vient directement de Stein : « Qu'est-ce qu'une Gertrude qui se répète ? La variation n'est pas la répétition. Une Gertrude ne se répète [*sic*]. Chaque phrase est une proposition, écartée de celle qui la précède et de celle qui la suit²⁵ » ; chaque phrase ou chaque proposition est indépendante, et l'œuvre littéraire vient conjoindre une variété de propositions qui, d'emblée, n'allaient pas ensemble, ou du moins pas *nécessairement*.

Première œuvre de Quintane publiée chez P.O.L, *Chaussure* montre bien comment la pensée de l'écrivaine avance en faisant du surplace, se renouvelant et accueillant par le fait même une série d'idées associatives qui empêchent toute fixation du texte. Comme le suggère Anne Tomiche dans un article sur Stein, « [e]n l'absence de succession, c'est sur une temporalité qui n'est organisée ni à partir

²⁴ Quintane admet admirer davantage *Les Filles de feu* de Gérard de Nerval que ses poésies en raison, justement, de leur désordre assumé : « la prose des *Filles du feu* est chimérique, elle-même composite, et plus disparate encore que les poèmes. *Les Filles du feu*, c'est le désordre. » (Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire et Nerval*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 83.)

²⁵ Quintane, *Crâne chaud*, p. 137.

d'une origine ni en fonction d'un télos que doit reposer la narration [...]. Le récit doit avancer non pas en progressant mais en commençant à nouveau et à nouveau et à nouveau²⁶ ». Cette citation pourrait autant s'appliquer au texte quintanien, en constante recherche²⁷, ni dans le but d'éclairer ses prémisses ni pour arriver à des conclusions tangibles, mais bien pour démontrer l'importance de la recherche elle-même. Par exemple, ces quelques phrases illustrent parfaitement le chemin sinueux qu'emprunte la pensée de Quintane à partir de la chaussure en tant qu'objet simple du quotidien :

Quand je pense au mot chaussure, c'est-à-dire quand je le dis, que ce soit, ou non, en l'articulant dans la bouche, il m'arrive, par exemple : associé à une paire de chaussures (des mocassins jaunes) que j'avais enfant, ces chaussures ayant, à l'époque, attiré l'attention de mes camarades [...]; ou bien, associé à l'intérêt exacerbé que porte une de mes amies aux chaussures, accumulant les boîtes, économisant des mois pour l'achat d'une paire; ou à la seule fois où un vendeur me donna des caractéristiques techniques, et des termes, qui m'ouvrirent un monde aussi complexe que celui du moteur à quatre temps; ou bien encore à cet exercice de diction, où il est d'ailleurs question des chaussettes d'une archiduchesse, et non de ses chaussures; ou à la liste des noms de chaussures, et, en fait, au texte-chaussure, auquel me renvoie à présent le mot chaussure, que je ne puis lire, ou entendre, sans penser à l'état du texte en cours, aux moyens de le corriger ou de l'augmenter²⁸.

La chaussure est ici un prétexte qui permet de passer des souvenirs d'enfance aux enjeux de l'écriture littéraire, en passant par une série d'anecdotes personnelles²⁹ et

²⁶ Anne Tomiche, « Le réel dans *Tender Buttons* de Gertrude Stein : “ex-crédation” et “re-crédation” », dans Thomas Dutoit et Trevor Harris (dir.), *Ré-inventer le réel*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1999.

²⁷ « la “recherche” littéraire [...] est pour moi la littérature » (Nathalie Quintane, « Remarques », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 204.)

²⁸ Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L., 1997, p. 9.

²⁹ Comme le rappelle Marjorie Perloff, l'anecdote est aussi centrale dans les œuvres de Stein, et elle provoque souvent des ruptures entre les différentes parties de l'œuvre, qui deviennent donc désarticulées : « La narration telle qu'entendue par Stein se construit comme une série d'énoncés plus ou moins liés, de phrases déclaratives anecdotiques. » (Marjorie Perloff, « Abstraction et “illisibilité” dans les *portraits* : le cas Christian Bérard », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud

de détails techniques sur l'objet-chaussure. Dans une logique circulaire parfaite, le mot chaussure ouvre le texte, en permet l'avènement, mais fait aussi de la chaussure un avatar du texte littéraire lui-même.

Non pas fantaisie automatiste, mais plutôt littéralisme radical, cette façon de concevoir le fil conducteur de l'œuvre est tout à fait tangible et physique pour Quintane. Plus loin dans le livre, elle expliquera comment ses talons et sa tête sont reliés par une série de terminaisons nerveuses³⁰, ce qui brouille donc la limite entre les pieds et le cerveau et qui, par le fait même, rapproche deux parties du corps pourtant opposées. Elle prend à rebours l'expression « de la tête aux pieds » et nous montre comment, en réalité, d'un point de vue totalement physiologique, les deux extrémités du corps sont interreliées et se valent en quelque sorte, tout comme la vulve est devenue une sorte d'extension mobile de la tête dans *Crâne chaud*. Si les nerfs qui peuplent notre corps et en font le système rhizomique par excellence se reflètent dans l'écriture inductive de l'autrice, où chaque mot est pris dans une chaîne signifiante infinie, la référence dans *Chaussure* aux molécules et aux atomes permet d'étendre cette conception du réel aux plus petits éléments qui composent l'univers tangible. Selon la formule « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », citation apocryphe attribuée à Antoine Lavoisier, nos pieds et nos chaussures deviennent chez Quintane les héritiers directs de l'Histoire : « Les molécules qui, actuellement, entourent les pieds et les jambes, sont, en fait, de très anciennes molécules, puisqu'elles étaient déjà là, disposées dans un autre ordre, au moment où, par exemple, Jules César franchissait le Rubicon³¹ ».

Il n'y a aucune alchimie secrète derrière cette compréhension du monde physique, mais bien un littéralisme absolu, comparable à celui qui sous-tend la formule gleizienne « boire un oiseau ». À l'instar de l'oiseau qui se décompose

(dir.). *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 33.)

³⁰ Quintane, *Chaussure*, p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 103-104.

après sa mort et dont les molécules seront dispersées dans l'air, dans la terre et dans l'eau pour finalement nous parvenir indirectement quand nous boirons un verre d'eau, les molécules de nos chaussures et de nos jambes ont une histoire longue et complexe dont nous ignorons les détails. Cette obsession pour l'histoire de nos molécules et le chemin qu'elles ont emprunté à travers le temps revient d'ailleurs dans *Cavale* : « elles se renouvellent et circulent, une molécule d'aujourd'hui allant avec une molécule de 36, une molécule de 1940 allée avec une molécule de 1960, et toutes les deux de concert fabriquant l'air de 2006, de 2010³² ». Le lien qui nous unit au temps passé dans notre chair même est ici encore un prétexte, cette fois-ci pour explorer l'Histoire et ses grands événements politiques et sociaux, encore une fois dans un jeu inductif où chaque partie du texte mène à la prochaine par des associations complexes qui exhibent « l'incertitude du lien établi³³ » entre les différentes réalités qui composent le livre, toujours mouvant, ouvert et contingent.

Chloé Thomas résume bien le fonctionnement de l'écriture tectonique, par définition inductive, dans un cadre steinien, et cette explication rejoint parfaitement le projet de Quintane : « le fonctionnement métonymique du texte procède en fait d'un système linguistique où tout élément du texte fait signe vers un autre, quel que soit le mode de contiguïté par lequel il opère³⁴ », c'est-à-dire que chaque nouvel élément qui se greffe au texte y est rattaché en raison de sa proximité avec un élément précédent, que ce soit par une similitude phonétique ou une thématique commune, ou encore le texte force ce rapprochement afin de mimer avec plus d'exactitude le mouvement de la pensée humaine, jamais linéaire et continuellement en formation. Nous avons affaire, chez Stein comme chez Quintane, à une véritable logique rhizomique :

³² Quintane, *Cavale*, p. 158.

³³ Benoît Auclerc, « Prendre au sérieux (sur l'ironie) », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 59.

³⁴ Chloé Thomas, *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 196.

Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales³⁵.

La question qui intéresse Quintane dans *Chaussure* ou *Cavale*, ce n'est plus de savoir si nous sommes en 49 avant notre ère (année où Jules César et son armée traversent le Rubicon), en 1940 (année de l'invasion allemande en France), en mai 1968 ou en 2010 ; ces deux œuvres suggèrent plutôt que nous sommes à la fois à toutes ces époques, que le fardeau de l'Histoire est inscrit dans notre composition chimique et que la frise du temps à laquelle nous sommes habitués n'a plus lieu de structurer notre façon de concevoir notre propre temporalité.

En régime tectonique, les grands événements historiques, les différentes disciplines artistiques et scientifiques, les niveaux de langue et les anecdotes personnelles sont mis sur un pied d'égalité et participent tous à l'élaboration du texte. Comme l'écrivait déjà Quintane en 1997, « [u]ne maison qui s'effondre est la même maison, dans un autre ordre³⁶. » Appliquée à l'œuvre littéraire, cette remarque signifie que la littérature peut aller puiser dans l'ensemble des matériaux qui s'offrent à elle et réordonner librement cette matière première, car l'objectif de la poésie n'est pas de mimer le monde, mais bien d'en restituer la complexité. Par le biais d'une métonymie radicale, « le collage oppose une vision pluraliste et relativiste du réel³⁷ » à la vision plus limitée et linéaire que proposent les romans mimétiques, qui visent en général une grande lisibilité, ainsi qu'à la grandiloquence lyrique de la poésie traditionnelle. Dans « Patriarchal Poetry », Stein écrit : « She

³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 14.

³⁶ Nathalie Quintane, *Remarques*, Devesset, Cheyne, 2021 [1997], p. 27.

³⁷ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 88.

might be likely as to renew prune and see prune. This is what order does³⁸. » Renouveler le pruneau pour mieux le voir et le comprendre, et ce, par le biais d'une réorganisation du réel, cela prend chez Stein la forme d'un projet pour l'avenir, voire d'un souhait, et il semble que Quintane ait pris cette proposition au bond en renouvelant la chaussure (*Chaussure*), le sexe (*Crâne chaud*), la tomate (*Tomates*) ou encore les discours sur les migrants (*Les enfants vont bien*) à travers une série de détour(nement)s et de bifurcations qui mettent au jour la complexité du réel, toujours irréductible, imprévisible et multiple.

3.2 Poésie fragmentaire, psyché fragmentée

Le texte quintanien fonctionne, comme nous l'avons vu, par le raccordement, le rapprochement et l'amalgame d'éléments épars. Or la poétique tectonique qui est à l'œuvre dans l'écriture de Quintane ne se limite pas à la forme des textes ou au mélange des genres ; elle trouve en outre écho dans la psyché fragilisée de ses personnages et de ses narrateurs, y compris dans les livres à tendance autobiographique ou autofictionnelle. Dans *Début*, on peut lire les germes d'une théorie du désir proche de celle proposée par Lacan et qui s'articule sans surprise autour de la notion de métonymie :

Il n'y a pas véritablement d'extérieur ni d'intérieur, voyez les découvertes des sciences humaines du vingtième siècle, psychanalyse, sociologie, sémiologie, etc., c'est une circulation permanente, qui ne circule pas pourrit, sans cesse en réseaux le désir court, et court, et court³⁹.

La « circulation permanente », synonyme d'induction, crée des réseaux et est motivée par le désir qui, rappelons-le, rend possible selon Lacan le voyage d'un objet à un autre. L'inassouvissement du désir fait donc, pour le psychanalyste français, entrer le sujet dans une chaîne interminable de renvois, similaire à

³⁸ Gertrude Stein, « Patriarchal Poetry », dans *The Yale Gertrude Stein*, vol. 3, 1980, New Haven, Yale University Press, p. 262.

³⁹ Nathalie Quintane, *Début*, Paris, P.O.L., 1999, p. 102.

l'écriture tectonique, qui fait jouer sur le plan d'immanence quantité d'éléments textuels qui sont tour à tour rapprochés, éloignés et imbriqués les uns dans les autres.

Dans *Les Quasi-Monténégrins*, le chœur exprime de façon directe la multiplicité que chaque individu recèle, qu'il le sache ou non : « la vie ne peut pas être une. [...] Es-tu le même le matin quand tu te réveilles, le soir quand tu te couches, le même quand tu t'adresses à ton enfant, le même quand tu parles au commerçant – tu voudrais que la vie soit une alors que toi-même te comptes par dizaines⁴⁰ ? » Encore une fois, cette conception de l'être comme démultiplié n'est ancrée dans aucun chamanisme transcendantal ; elle est basée sur l'observation simple selon laquelle les gens agissent différemment dépendamment du contexte dans lequel ils se trouvent. Le moment de la journée, l'état d'esprit dans lequel nous sommes et la relation que nous avons avec notre interlocuteur ne sont que quelques-uns des facteurs qui peuvent influencer notre personnalité. Cependant, nous ne sommes pas plus authentiquement nous-mêmes le matin que le soir, ces deux facettes de notre personnalité étant complémentaires. Plus loin dans le livre, les enfants chantonnent avec ironie : « père / tu ne seras donc pas là / la langue de la loi ne pénétrera pas notre enregistrement⁴¹ », explicitant encore davantage la connivence avec Lacan.

Si le désir est chez Lacan étroitement lié à la métonymie, le psychanalyste croit néanmoins que le nom/non du père crée des saillis de sens chez le sujet en lui permettant d'intégrer l'ordre symbolique. Or la langue se présente comme une manière d'échapper au langage partagé et ordonné de la loi en laissant place au babil exploratoire de l'être pré-subjectif, ce que résume bien Marianne DeKoven dans sa monographie sur Stein : « l'écriture expérimentale est présymbolique, une

⁴⁰ Nathalie Quintane, *Les Quasi-Monténégrins*, Paris, P.O.L, 2003, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

expression [...] contre la répression de la Loi du Père⁴² » ; la comptine de Quintane, en pleurant la mort du père avec autant de dérision, célèbre en réalité la délivrance que représente cette disparition. Alors que la métaphore paternelle – et paternaliste – fige le sujet dans une intelligibilité à même de le faire entrer dans le langage partagé de la société, la langue représente une échappée vers un langage anti-patriarcal antérieur à la socialisation, vers un langage ludique et désarticulé dans lequel les phrases et les idées deviennent autonomes et détachées de leurs contextes sclérosés⁴³.

Au morcellement du texte littéraire répond un morcellement des subjectivités qui le traversent, ce qui met au jour le corps morcelé de l'enfant avant sa subjectivation :

habiter (le monde) voudrait dire être pleinement dans le monde, y être entièrement, et non par morceaux – je suis assise à mon bureau mais je pense au Mexique, je suis au Mexique mais je me rappelle que j'ai oublié de couper le gaz, etc. Le monde est énormément de choses. Je dois effectuer un rapprochement avec ce nombre considérable de choses, proches ou lointaines. Réduisons⁴⁴.

Le monde est vaste et contient un nombre incommensurable de réalités que l'écriture quintanienne tente de regrouper, et la psyché humaine ne fait pas exception à cet exercice. Même quand nous sommes dans un lieu déterminé et vérifiable, nos pensées voyagent vers d'autres lieux lointains ou se perdent dans divers questionnements qui n'ont parfois rien à voir avec l'activité que nous sommes en train de faire, ce qui nous empêche de nous fixer véritablement et entièrement dans le monde qui nous entoure.

⁴² « experimental writing is presymbolic, an expression [...] against the repression of the Rule of the Father » (Marianne DeKoven, *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, p. 21. Nous traduisons.)

⁴³ « L'usage critique du rire et d'une certaine ironie consiste [...] à produire du tremblement, de l'incertitude – de l'«équivoque» » ; autrement dit, l'ironie quintanienne démultiplie les sens. » (Auclerc, « Prendre au sérieux », p. 54.)

⁴⁴ Quintane, *Cavale*, p. 30.

Ce morcellement a pour effet inévitable de fondre les personnages les uns dans les autres, ceux-ci devenant souvent indifférenciés et vidés de leur substance propre. Au même titre qu'un fait divers et une réflexion profonde sur la sexualité humaine peuvent coexister sur un même plan dans un livre quintanien sans que l'un de ces deux matériaux langagiers ne soit subordonné à l'autre, les personnages – historiques, inventés, autobiographiques – qui peuplent les livres de l'autrice ont tendance à s'amalgamer. Par exemple, quand elle tente de décrire ce qu'elle veut dire par « enfant », la narratrice de *Cavale* admet que le terme est en quelque sorte inopérant tant il recouvre un nombre important d'individus : « Enfant – il s'agit, bien entendu, ici, d'une somme enfantine, d'une concrétion, pour ainsi dire, de tous les enfants que j'ai connus dans mon existence, y compris moi-même en tant qu'enfant⁴⁵ ». Cet enfant ne correspond pas à un seul enfant identifiable, mais prend plutôt les allures d'un enfant construit à partir de bribes d'enfants distincts, comme la femme-truie dont parle Lacan dans *Les Psychoses* : « Moi la truie, je viens de chez le charcutier, je suis déjà disjointe, corps morcelé, *membra disjecta*, délirante, et mon monde s'en va en morceaux, comme moi-même⁴⁶. »

Dans ce passage, Lacan vient d'ailleurs conjoindre l'idée du corps morcelé de l'*infans* – soit de l'enfant pré-subjectif, animal – et celle des *disjecta membra*, ces fragments écrits que l'on retrouve sur les artefacts anciens qui ont été abimés ou brisés au fil du temps. De la même façon qu'un poème inscrit sur un vase antique craqué, le texte quintanien et les personnages qui y font apparition sont troués et forcent par conséquent le lecteur à remplir les trous. La personnalité de ces personnages de papier devient, en raison de cette fragmentation, poreuse, impénétrable et imprévisible. Plus loin dans le roman, la narratrice joue elle-même ce jeu de reconstitution en tentant de décrire son oncle en changeant l'ensemble des données objectives qui permettaient selon elle de le définir au départ :

Plus difficile : je raconte la vie de mon oncle en en modifiant toutes les données (il est pilote de Formule 1 au lieu d'employé

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire III : les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 64.

de banque, il est né à Cape Town et pas à Bordeaux, c'est un grand blond qui s'est nourri essentiellement de petits pois et non un rouquin qui aime les carottes, il s'adonne au yoga alors que c'est de notoriété publique un champion de pétanque⁴⁷).

Ces changements de profession, d'origine, d'habitudes alimentaires et de hobby modifieraient complètement la personnalité d'un individu en régime mimétique, mais Quintane nous propose encore une fois d'accepter que le personnage puisse *en même temps* venir de Bordeaux et de Cape Town, par exemple. L'écrivaine refuse de trancher et nous incite à faire de même, à accepter la multiplicité que rend possible ce genre d'exercice.

La même chose se produit à plusieurs reprises avec des personnages historiques, et ce, dans différents livres de l'autrice. Déjà dans *Jeanne Darc*, Quintane revisitait l'histoire de la Pucelle en s'éloignant le plus possible des légendes qui y sont associées, entre autres en changeant d'emblée son nom de Jeanne d'Arc à Jeanne Darc. Or, dans *Cavale*, la confusion quant à l'identité de Jeanne est problématisée davantage, puisqu'est aussi introduite Jeanne Hachette : « on a lavé la grand-place à grandes eaux, prête pour 93, et entrepris depuis longtemps le recyclage des personnalités : Jeanne Hachette, c'en est une pour nous, pour sûr⁴⁸ ». Le mythe qui entoure cette dernière est très similaire à celui qui entoure la Pucelle, mais le fait qu'elle n'ait pas historiquement été associée à la religion catholique en a fait une figure facilement récupérable par les républicains laïcs à la suite de la canonisation de Jeanne d'Arc. Une autre Jeanne, tout aussi héroïque, mais dépouillée de toute lourdeur métaphysique et religieuse, Jeanne Hachette deviendra en quelque sorte le *doppelgänger* de la Pucelle, sa sœur laïque. Quintane ira même jusqu'à associer Jeanne Hachette à Compiègne, ville qui est pourtant célèbre parce que c'est en ce lieu que les Bourguignons ont capturé Jeanne d'Arc. Comme l'enfant-collage décrit au début du livre, Jeanne d'Arc et Jeanne Hachette se fondent l'une dans l'autre jusqu'à ce que leurs traits respectifs

⁴⁷ Quintane, *Cavale*, p. 42.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 122.

s'effacent et que ne persiste qu'un portrait composite, où les deux femmes sont imparfaitement représentées.

Dans *Une Américaine*, Juan de la Cosa, explorateur espagnol de la fin du XV^e siècle, prendra le nom de « Chose » ou sera décrit comme « un chose », jeu littéral sur son nom, qui signifie « Jean de la Chose » en français, mais aussi sur le nom commun « Chose », que l'on utilise dans le langage courant pour parler de quelqu'un dont on ignore le nom. Si cette manipulation semble tout simplement ludique, elle a aussi un effet concret sur notre perception de l'homme réel que fut Juan de la Cosa ; dans un texte qui dénonce entre autres les horreurs de la colonisation des Amériques par les Européens, le fait de réduire cet explorateur, dont les exploits sont normalement célébrés, au statut de simple bonhomme sans intérêt permet de défaire le mythe qui entoure l'homme, tout comme *Jeanne Darc* visait à recadrer le mythe de la Pucelle. Un phénomène semblable se produit dans *Antonia Bellivetti*, où Jean-Sébastien Bach et Alexandre le Grand se démultiplient, pour le premier par le biais de ses nombreux héritiers célèbres et, pour le second, à cause du nombre impressionnant de lieux qui portent son nom. Comme le suggère Quintane, « il y a autant de Bach que d'Alexandrie⁴⁹ ! »

Ici, ce ne sont pas les noms propres qui sont modifiés ou tournés en ridicule, mais bien l'importance historique des deux personnages qui est d'une certaine manière diluée dans leurs héritages respectifs. Johann Ambrosius Bach, Johann Christoph Bach, Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Christian Bach ne sont que quelques musiciens et compositeurs issus de la famille Bach et, bien qu'aucun d'entre eux ne soit aussi célèbre que Jean-Sébastien, le nom Bach renvoie directement à chacun d'entre eux. Certains ont même eu droit à un surnom spécifique, par exemple « Bach de Berlin » ou « Bach de Milan ». Tout comme chaque quartier a droit à sa boulangerie, chaque ville importante d'Europe a droit à son propre Bach. De la même façon, la ville d'Alexandrie en Égypte, fondée par Alexandre le Grand, n'est pas la seule à porter le nom du souverain : du

⁴⁹ Nathalie Quintane, *Antonia Bellivetti*, Paris, P.O.L, 2004, p. 157.

bassin méditerranéen à l’Australie, en passant par le Canada et les États-Unis, le nombre de villes qui portent le nom d’Alexandrie ou d’Alexandria est paralysant. Cette prolifération témoigne certes de l’importance du personnage historique, mais pointe, sous la plume de Quintane, vers une certaine insignifiance. En effet, si autant de villes, dont certaines sont minuscules, ennuyantes et laides, portent le nom du roi de Macédoine, ne serait-ce pas le signe qu’il a lui-même été digéré par l’Histoire, ne survivant que comme un reliquat d’une époque révolue ?

Comme nous l’avons noté précédemment, les personnages inventés de Quintane subissent souvent le même sort que les personnages historiques. Le livre où ce phénomène est le plus visible est certainement *Formage* qui, déjà dans son titre, annonce une réflexion sur la formation et, par la proximité étymologique et phonétique avec le mot « fromage », l’agglutination de particules pour former un tout. L’auteur avoue sans détour que ses personnages, y compris la femme du protagoniste et la narratrice-auteur elle-même, ne sont pas des sujets à part entière au sens psychanalytique du terme et que la visée de son écriture n’est aucunement psychologisante : « Sa femme n’a pas plus de fondement qu’une cocotte en papier – de même que les voisins, les neveux, ma belle-mère, qui m’a raconté l’histoire, moi-même, dont on n’a que faire ici⁵⁰. » Dépourvus de la profondeur psychique attendue d’un sujet, les personnages sont tous troués, à la façon d’un gruyère, et les différentes parties qui les composent ne sont reliées que par des associations volatiles et mouvantes.

Même le nom des personnages principaux du roman est un prétexte à l’exploration métonymique. En effet, Roger est surnommé « chien jaune » dès les premières pages de l’œuvre et le nom de famille de sa femme, supposément polonaise, est simplement Ro, qui est en réalité un patronyme d’origine coréenne et semble dans ce contexte-ci être une sorte d’abréviation incongrue du prénom Roger. Par un heureux hasard, au milieu du livre, la narratrice raconte le voyage du couple en Chine. Ici, la ligne sémiotique apparaît de façon très nette : le nom de Roger est

⁵⁰ Nathalie Quintane, *Formage*, Paris, P.O.L., 2003, p. 59.

charcuté et adopté par sa femme, ce nom est asiatique et non polonais, Roger est ensuite décrit comme un chien *jaune* (mot associé aux Asiatiques de façon péjorative), le voyage en Chine arrive à la fin de cette chaîne signifiante et, finalement, le rire que ce genre d'humour provoque est ironique ou, pour le dire autrement, correspond à un *rire jaune*⁵¹.

Quintane avoue d'emblée que « chien jaune » est un outil, un instrument pour enclencher l'écriture : « Chien jaune, c'est un bon starter, un nom de démarrage⁵². » Il ne s'agit pas d'un nom propre mais plutôt d'une sorte d'accessoire qu'elle impose à Roger pour que la chaîne sémiotique puisse advenir. Le lien créé entre le jaune, la culture asiatique et l'humour grinçant de l'écrivaine est totalement immotivé et, pourtant, il structure en grande partie le livre. En s'ouvrant à une multitude de possibles plus déjantés et plus ridicules les uns que les autres, *Formage* devient « une ouverture à l'autre, mais aussi l'autre en soi, notre procès d'individuation collective⁵³ », c'est-à-dire qu'il rend compte de la complexité du monde que nous habitons tout autant que du monde qui nous habite. L'identité morcelée et fragile des personnages de papier qui y sont dépeints se présente comme la matérialisation de notre univers, fait de bribes et de lambeaux qui ne s'imbriquent qu'imparfaitement les uns dans les autres.

La référence à l'Asie n'est d'ailleurs pas sans rappeler *Tender Buttons* où le *kintsugi* est convoqué, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, pour montrer que la beauté de l'objet rapiécé vient aussi des sutures et des jonctions apparentes qui trahissent le caractère bricolé du *patchwork*. Dans un article sur Stein, Isabelle Alfandary explique que « [l]a question de la métonymie telle que la formule Roland Barthes pose la question du prochain, de l'à-venir⁵⁴ », et c'est cet

⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁵² *Ibid.*, p. 9-10.

⁵³ Wedell, « Formage ininterrompu », p. 141.

⁵⁴ Isabelle Alfandary, « La marge en question dans la poésie de Gertrude Stein », *Polysèmes*, n° 11, 2011, p. 6.

à-venir du texte qui justifie chez Quintane le recours presque maladif à l'induction comme moteur de la création. Ne sachant jamais exactement où se dirige son texte, l'auteur utilise chaque énoncé comme un relais capable de propulser la pensée vers l'avant, mais ces bonds logiques laissent des traces qui témoignent de la fragilité d'une telle construction. Comme elle l'explique ailleurs, « le texte n'est pas plus une boule dure au départ qu'à l'arrivée, il n'est pas plus tout uni et tout nu dans la tête du lecteur que dans celle de l'auteur⁵⁵ » ; au contraire, le texte se construit petit à petit, par l'ajout de petits blocs aux contours incertains, et il accueille les ratés, les ratures et les allers-retours au risque de créer une série de malentendus et d'illogismes. Pour Jen-yi Hsu, « l'usage que fait Stein de la métonymie travaille à défaire une série d'idées phallogocentriques telles que l'identité, le progrès linéaire, la cohérence et l'intelligibilité, des concepts qui représentent [...] des obstacles à la multiplicité⁵⁶ » et cette affirmation décrit parfaitement l'idéologie pluraliste qui sous-tend l'œuvre de Quintane. L'identité et la linéarité vont toujours de pair, la vie et la personnalité des personnages étant constamment revues et corrigées, au même titre que la trame narrative.

Si *Formage* expose la superficialité des personnages, le roman *Antonia Bellivetti* se penche plus particulièrement sur la fluidité de l'identité. Par exemple, la demi-sœur d'Antonia, le personnage principal qui donne son nom au livre, s'appelle Boulimi. D'emblée, son prénom fantaisiste détonne : pourquoi est-ce que l'une des sœurs porterait le nom plutôt ordinaire d'Antonia, alors que sa sœur porte le nom fort connoté et totalement inusité de Boulimi, sans même le « e » final ? Il semblerait que Boulimi sert un rôle double ici. Premièrement, en raison du manque d'informations concrètes sur sa vie et de tout développement psychologique, on pourrait y voir un dédoublement d'Antonia. Effectivement, cette demi-sœur prend

⁵⁵ Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L, 2014, p. 79.

⁵⁶ « Stein's use of metonymy works to undo a series of phallogocentric ideas, such as identity, linear progress, purity, coherence, and intelligibility – concepts that are [...] impediments to multiplicity » (Jen-yi Hsu, « "The Difference Is Spreading" : Metonymy and the Ethics of Multiplicity in Gertrude Stein's Writing », *Feminist Studies in English Literature*, vol. 20, n° 3, 2012, p. 210. Nous traduisons.)

parfois les airs d'un appendice que porte Antonia, comme si elle était une extension d'elle-même. Cela n'est pas sans rappeler Ida et sa jumelle Ida-Ida, dans le roman de Stein. Boulimi n'est jamais présente seule et elle n'a aucune caractéristique qui lui soit propre ; *alter ego* amorphe, elle semble plutôt témoigner encore une fois de la fragmentation psychique d'Antonia. Deuxièmement, son nom fait référence assez directement au *modus operandi* de Quintane, qui absorbe et digère compulsivement tout ce qui lui passe par la tête pour ensuite restituer l'ensemble par le biais d'une écriture éclatée. Lectrice boulimique du monde qui l'entoure, l'autrice agglutine de façon indifférenciée les matériaux auxquels elle a accès.

Antonia n'est pas le seul personnage dont les contours semblent flous, cependant. Luc, bien qu'il n'ait pas de frère-appendice, se compare lui-même à son chien : « moi mon chien c'est pareil que moi, quand ça le gratte, ça me gratte aussi, c'est du pareil au même⁵⁷ ». Dans un livre traditionnel, on pourrait voir ici une simple exagération visant à insister sur la relation très proche qu'entretient Luc avec son animal de compagnie. En revanche, la comparaison est dans ce cas-ci trop appuyée pour être ignorée. Luc ne sent pas une connexion particulière avec son chien, il dit littéralement que lui et son chien sont la même personne, ou du moins qu'ils ressentent ce que l'autre ressent à tout moment. « C'est du pareil au même », dit-il, comme si l'un valait pour l'autre et qu'Antonia, à ce moment précis, pourrait tout aussi bien converser avec le chien de Luc sans que cela n'affecte la discussion. Encore une fois, la référence à Stein est frappante.

Rappelons la fameuse citation « I am I because my little dog knows me » que citait Christian Prigent, où déjà l'identité du *je* est décrite comme co-dépendante de celle du chien, mais surtout à un autre passage de *The Geographic History of America* : « The person and the dog are there and the dog is there and the person is there and where oh where is their identity is the identity there anywhere. » Sans même un point d'interrogation final, ce passage remet en question l'idée d'une identité unique. L'identité voyage-t-elle du chien à la personne, et *vice versa*, ou

⁵⁷ Quintane, *Antonia Bellivetti*, p. 68.

est-elle partagée par les deux êtres ? Est-elle mobile ou stable ? Stein, comme à son habitude, refuse de trancher ou de faire trancher le lecteur. L'identité devient ici une question plurielle qui ne demande pas une solution ou une réponse, mais appelle au contraire d'autres questions qui défigent l'idée d'une psyché monolithique et prévisible propre à chacun. Dans *Ida* aussi, le chien est utilisé comme comparatif pour cerner la personnalité des gens : « The little man's name was Bernard. He said it was the same name as that of a saint⁵⁸. » Évidemment, Bernard de Menthon et Bernard de Clairvaux sont tous deux des saints de l'Église catholique ; par contre, dans son style pince-sans-rire habituel, Stein fait ici référence principalement au saint-bernard.

En somme, la psychologie des personnages de Quintane, y compris de l'autrice dans les moments où elle émerge à travers ses narrateurs et narratrices ou dans des textes réflexifs, se trouve quelque part entre le corps morcelé théorisé par Lacan et le devenir-animal proposé par Deleuze et Guattari. Alors que le premier concept rend compte de l'aspect écartelé de la psyché de l'enfant avant qu'il n'entre dans le processus complexe d'individuation, c'est-à-dire d'une pré-subjectivité, le second renvoie à l'idée d'une dé-subjectivation, peut-être encore plus pertinente dans le cas de Quintane. En effet, la poète ne nie pas l'existence d'une langue commune et encore moins le fait qu'elle maîtrise cette langue ; sa proposition est plutôt que, pour se libérer du carcan rigide imposé par la Loi du Père, l'individu doit s'ouvrir à l'Autre, soit à des subjectivités extérieures à lui-même autant qu'à sa propre multiplicité. Comme l'écrit Denis Viennet, « le devenir-animal est un devenir-moléculaire [...], le contraire d'une subjectivation, ou d'une personnalisation⁵⁹. » L'objectif du devenir-animal est de défiger le sujet, de le faire sortir de lui-même pour qu'il accueille l'altérité dans toute sa complexité, ce qui

⁵⁸ Gertrude Stein, *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 27.

⁵⁹ Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *Le Portique*, n° 23-24, 2009, p. 5.

doit passer par une atomisation du soi⁶⁰. Dès lors que nous nous permettons ce genre d'exploration, nous mettons au jour « des rapports in-sus, inouïs ou inaudibles, invisibles jusqu'alors⁶¹ », que ce soit dans la sphère sociopolitique ou dans la sphère personnelle.

3.3 Réminiscences facialistes et jeux de surfaces

L'écriture de Quintane est toujours restée fidèle à une conception facialiste de la littérature, c'est-à-dire à une littéralité qui se joue sur le plan d'immanence plutôt qu'à une ontologie qui se jouerait sur le plan transcendantal. Comme nous l'avons vu précédemment, cette compréhension de la création littéraire est redevable entre autres au réalisme pratiqué et théorisé par Gleize, selon qui la post-poésie contemporaine devrait s'attaquer à des questions littérales et non métaphysiques. Quintane admet d'ailleurs cet héritage en toute transparence : « Quant aux positions de Jean-Marie Gleize, chacun sait ici que je les ai faites miennes, assorties de menues modifications, peut-être non-négligeables mais menues⁶². » Au même titre que l'aplanissement psychique que subissent les personnages de l'autrice, cette mise à plat littéraliste de l'ensemble des composantes du texte participe de la tectonique textuelle à l'œuvre dans ses livres. Effectivement, à la manière des plaques tectoniques, les propositions de l'écrivaine semblent être dans un état constant de flottement, et ce sont les agencements provisoires et les rencontres accidentelles entre ces fragments qui créent l'œuvre.

La narratrice de *Formage* se penche sur la question de la littéralité de façon explicite alors qu'elle raconte pourquoi la femme de Roger, malgré ses nombreuses tentatives, a été incapable de comprendre ce dernier à partir du moment où il a

⁶⁰ Alain Farah souligne ce phénomène dans l'écriture quintanienne : « l'énonciation [...] consiste en une succession de prises de parole d'un "je" multiple et protéiforme » (Farah, *Le Gala des incomparables*, p. 170.)

⁶¹ Quintane, *Ultra-Proust*, p. 19.

⁶² Quintane, « "À inventer, j'espère" », p. 218.

commencé à répéter « Orangina » sans motivation claire : « Voilà justement par quoi on aurait pu commencer (chapitre un) : prendre Orangina au pied de la lettre, non comme une tentative de communication mais comme un indice, et procéder par associations d'idées – Orangina = “Secouez-moi⁶³ !” » Alors que Mme Ro a essayé de différentes façons de comprendre la signification du mot « Orangina » comme symbole d'un désir à la fois profond et secret de son mari, la narratrice propose, à rebours, de comprendre « Orangina » comme le symptôme très tangible d'un besoin qu'éprouve Roger. Le fait de dire « Orangina » pourrait exprimer une grande soif ou, comme le suggère la narratrice, le désir d'être secoué, de se faire remettre à sa place. Dans sa stupeur, Roger serait peut-être entré dans un état amorphe dont il croyait que seule sa femme serait en mesure de le sortir. Au lieu de chercher, comme dans un symbole, un sens obscur au bégaiement étrange de Roger, Quintane – par le biais de sa narratrice – nous dit ici qu'un mot, même hors contexte et peut-être *surtout* hors contexte, doit être pris au pied de la lettre en premier lieu.

L'intérêt de Quintane pour les choses concrètes, qui est thématiqué dans presque toutes ses œuvres et s'incarne bien entendu dans son style et sa langue, nous force à rester dans un présent total, qui n'est pas sans rappeler le « présent immédiat » dont parlait Stein dans « How Writing Is Written ». Roger est d'ailleurs décrit comme étant coincé dans ce type de présent extrême, détaché de ses souvenirs et de toute téléologie : « un Roger sans mémoire [...] dans le présent, un vieux présent, pas cette fraîcheur dont on affuble le présent, qui n'est pas *frais* à proprement parler et qui ne rend pas *frais*, mais ce présent bien connu où l'on ne peut pas ne pas être tout le temps⁶⁴ ». Ce présent envahissant, dans lequel est aussi entraînée sa femme malgré elle, paralyse les personnages, mais est aussi le lieu d'une remise en question. En effet, le texte interroge notre rapport au temps : qu'arrive-t-il lorsque nous nous dépouillons définitivement du poids qu'ont accumulé les mots et les idées à travers le temps et que nous nous obligeons à fixer

⁶³ Quintane, *Formage*, p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

notre regard sur l'anodin qui est directement sous nos yeux ? Le texte quintanien « coup[e] court à toute velléité d'enchaînement afin de rester dans un présent⁶⁵ », lui aussi, sous lequel aucune charge symbolique ne se cache.

À la fin du roman, Roger se souvient finalement de tout ce qui a eu lieu au fil des pages. Après une longue énumération, qui rappelle entre autres le voyage en Chine, l'idée selon laquelle on doit inévitablement choisir entre la gauche et la droite en contexte politique, et ainsi de suite, un simple « tu te souviens⁶⁶ » vient clore la réflexion. Roger, dans son mutisme partiel, n'était pas absent mais plutôt absorbé par la multiplicité du présent. Dans *Antonia Bellivetti*, la mère de la protagoniste lui dit :

Il ne faut *pas* être *qu'*un récipient des fables qui t'absorbent : histoire de ton père, histoires scolaires, hystérie de l'Histoire. [...] Soi-même ne va pas de soi : fourre-toi ça dans le crâne. [...] Pour ta sœur ou pour moi, tu es évidente ; quant à toi-même, tu ne peux faire autrement que d'y penser comme à un toi ou un moi-même, ce qui creuse une considérable distance⁶⁷.

Sans nier l'importance de l'histoire familiale, personnelle, culturelle et sociale qui nous forme et dont nous sommes les héritiers, la mère d'Antonia insiste sur le fait que cette histoire n'a pas à être accueillie passivement, voire subie. Le fait de se plonger dans le présent immédiat – au lieu de constamment se référer au passé ou de tenter de prévoir le futur – a pour effet de permettre la réorganisation de tous les éléments qui nous parviennent. Souvenirs, traumatismes, maximes, activités quotidiennes et autres deviennent de simples matériaux, que l'on peut prendre ou mettre de côté, raccorder les uns aux autres ou séparer, modifier ou resituer tels quels, et ce, hors de toute logique temporelle et de toute hiérarchie traditionnelle.

Comme le suggère Benoît Auclerc, « [l]e constat littéral a [...] une valeur métapoétique : se mettre en face des choses, *tout* considérer, sans hiérarchisation a

⁶⁵ Wedell, « Formage ininterrompu », p. 144.

⁶⁶ Quintane, *Formage*, p. 186-187.

⁶⁷ Quintane, *Antonia Bellivetti*, p. 109-110. Nous soulignons.

*priori*⁶⁸ », et c'est l'obsession récurrente du présent qui permet d'accueillir le réel sans l'organiser sur l'axe vertical, en donnant par exemple plus d'importance à tel ou tel événement. L'inaction de Roger s'avère en bout de ligne une simple manifestation physique de cette posture, ce dont témoigne la liste finale où tous les éléments du texte sont mis l'un à la suite de l'autre sans être regroupés par catégorie ou être articulés selon des modalités précises. Le hasard de la liste répond au hasard de l'écriture. Il y a, dans cette conception de la littérature, quelque chose qui empêche la profondeur métaphysique et garde la réflexion dans un état d'incertitude permanente :

Nathalie Quintane préfère, aux paroles parfois suspectes et doucereuses, une autre modalité du dire autrement plus grinçante : l'énoncé, la proposition, la maxime, le fragment, la formule dont la nudité plate et toute en surface n'est plus en mesure de cacher du sens, n'est plus en posture de promettre, n'a plus les moyens de nourrir l'espoir d'un arrière-monde ou d'un paradis à venir. Le temps des synesthésies n'est plus ; celui des symboles est révolu. Il faut faire avec les mots éculés de la tribu qui semblent les plus transparents et les plus élémentaires⁶⁹.

Rien ne se cache derrière le mot « Orangina », tout comme rien ne se cache derrière le surnom « chien jaune » dont est affublé d'emblée Roger. L'arbitraire de l'écriture donne à ces mots simples une efficacité directe qui relève plutôt du choc que de la symbolisation. Le texte quintanien ne demande pas à être déchiffré, ce qui serait absurde étant donné que l'autrice elle-même ne l'a pas conçu comme une énigme à résoudre.

Dans *Cavale*, Quintane se plaint du réflexe généralisé selon lequel toute anomalie dans un texte ou dans le monde en général doit être lue comme un signe à creuser. Elle explique sa position en convoquant le peintre Marc Chagall, précurseur du surréalisme, et Paschase Radbert, théologien français dit « réaliste » : « Le monde s'est chagallisé. Pourquoi en avoir voulu à Paschase ? Ce n'était pas

⁶⁸ Auclerc, « Prendre au sérieux », p. 44.

⁶⁹ Anne Malaprade, « Quelque chose rouge. Parcours et détours d'une prose entêtée », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 24.

tant magie qu'ultime effort de bourrage avant que tout parte en lévitation dans l'univers des signes⁷⁰. » Chagall, héritier des symbolistes, est attaché à une certaine vision théologique de la création artistique, alors que Paschase est le premier à avoir défendu l'idée selon laquelle l'eucharistie est littéralement le corps et le sang du Christ et non un symbole. Quintane déplore ici la « chagallisation » de notre société, c'est-à-dire sa propension au symbole et à la métaphore. Pour Parschase, l'eucharistie était un moment de communion véritable avec le sang-vin et le corps-pain ; l'autrice envie en quelque sorte ce littéralisme, devenu plus difficile aujourd'hui, du moins en contexte artistique.

Comme elle le dit sur la quatrième page de couverture de *Chaussure*, ce livre traite simplement de chaussures, même si cet objet permet des explorations beaucoup plus vastes du monde. Mais, malgré tout le réseau de sens qu'enclenche l'objet chaussure, ce dernier ne devient jamais pour autant un symbole. La métonymie permet de se déplacer d'un signe à un autre sans que ceux-ci ne se superposent et se soudent définitivement ensemble. Même chose pour la soupe dont il est question dans *Cavale* : « Ce n'est pas une figure de soupe, ce n'est pas un semblant de soupe, c'est, c'est, c'est. Je dis, dans un langage qui ne saurait tromper : c'est une soupe. Le reste est nuance. Tracasserie⁷¹. » En recourant à un langage plat et simple, Quintane souhaite éviter le *réflexe* symboliste, d'où d'ailleurs l'insistance sur certaines activités du quotidien comme l'alimentation. Dans *Début*, la description des plats et des ustensiles que choisissent des élèves à la cafétéria durant la pause du midi occupe plusieurs lignes⁷². Chou rouge, cuillères, plateaux et fourchettes se succèdent et ancrent la scène dans un réalisme presque ridicule. Loin de faire avancer l'histoire, ce genre de passage permet plutôt de faire du surplace et de ramener le texte à des considérations totalement concrètes.

⁷⁰ Quintane, *Cavale*, p. 171.

⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

⁷² Quintane, *Début*, p. 61.

Dans *Crâne chaud*, Stein incarne cette façon d'écrire : « je vois Stein déployant ses torsades, elle tourne, sa phrase tourne, elle s'éloigne sans cesse d'elle-même, il s'éloigne sans cesse de lui-même d'elle-même [*sic*], de lui-même d'elle-même de lui-même d'elle-même⁷³ ». Sorte de pastiche du style de l'écrivaine américaine, ce court passage montre, par-delà la répétition et les variations de pronoms, comment la phrase steinienne se construit par juxtapositions et par retours sur elle-même plutôt qu'en avançant vers un but précis. Le danger de la répétition et du surplace est cependant que le sens littéral risque toujours d'être évacué :

Si vous dites trois fois de suite *chou-fleur* très vite, vous commencez à être frappé, ou perturbé, par cette accumulation de ch, de ou, de fl, etc., si bien qu'il ne reste plus au chou-fleur authentique qu'une mince fenêtre pour ainsi dire se signaler à votre attention – furtivement il paraît. Si vous dites une série de fois x *chou-fleur*, eh bien le chou-fleur abandonne la partie [...]. Donc, certains pensent que ce qui intéressait avant tout Stein, c'était la combinatoire, la combinaison, la combine, et non la suscitation du chou-fleur sur la page. Certains pensent que, bien que *chou-fleur* revienne plus souvent qu'à son tour, en l'observant bien, on notera qu'il est tout de même un peu là, sinon figure, du moins fait de la figuration⁷⁴.

Quintane appartient bien entendu à la seconde catégorie, c'est-à-dire qu'elle croit que Stein, même dans les moments où ses répétitions tendent à gommer le sens premier des mots qu'elle utilise, continue à dire quelque chose. Le chou-fleur dont il est question dans cette citation, tout comme les couteaux et les macédoines de *Début*, continue à se manifester comme chou-fleur, même si son sens est en quelque sorte démultiplié par les résonances qui s'y manifestent par le biais du bégaiement. Le son des mots aussi est, pour Quintane et Stein, tangible, physique, palpable. Le littéralisme des deux autrices n'affecte pas seulement le sens des mots, qui retrouvent désormais leur signification concrète, dépouillée de poids de leur histoire, mais aussi leur identité phonique et orthographique.

⁷³ Quintane, *Crâne chaud*, p. 139.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 113.

Quand elle discute du film *Les Volets bleus*, mettant en vedette Brigitte Lahaie, la narratrice de *Crâne chaud* souligne le fait que l’affiche promotionnelle montrait tout simplement des volets bleus⁷⁵. Le titre du film est représenté sans détour sur l’affiche et cette adéquation totale laisse présager que le film portera notamment sur des volets bleus. De la même façon, *Chaussure* porte sur la chaussure, *Tomates* porte sur les tomates, *Saint-Tropez* porte sur la ville du même nom, *Crâne chaud* porte sur le crâne-vagin érotisé et échauffé de la narratrice, *Début* porte le sous-titre d’autobiographie et traite de l’enfance (ou, pour le dire autrement, le début de vie réel ou fantasmé) de la narratrice et *Jeanne Darc* porte sur Jeanne d’Arc. Dès la page couverture, ces livres exposent leur sujet premier sans artifice. Dans *Tender Buttons*, l’obsession pour les objets est souvent détournée vers le simple signifiant au détriment du signifié, mais les titres des différents poèmes fonctionnent parfois de la même façon : le deuxième poème intitulé « A Box » a pour point de départ une boîte, « A Plate » parle en premier lieu d’une assiette, « A Blue Coat » commence par la mention d’un manteau bleu, et ainsi de suite. À l’instar de Quintane, Stein utilise ces objets du quotidien comme prétextes. Cependant, tout comme chez Quintane, la littéralité ne s’arrête pas à une simple mention directe du sujet dans le titre ; elle se poursuit dans le corps des œuvres, où les évidences s’accumulent au rythme effréné de la logorrhée de l’auteurice.

En effet, l’une des caractéristiques les plus intéressantes du réalisme steinien et, par extension, du réalisme quintanien, est l’inclusion de faits inusités qui vont de soi mais que nous ne remarquons pas nécessairement dans la vie de tous les jours. Pour ne donner que quelques exemples tirés de *Tender Buttons* : « Sugar is not a vegetable⁷⁶ » ; « A shawl is a hat⁷⁷ » ; « There is coagulation in cold⁷⁸ » ;

⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁶ Stein, *Tender Buttons*, p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

« Something that is an erection is that which stands⁷⁹ ». Le sucre n'appartient pas, effectivement, à la famille des légumes, un châle peut être utilisé comme une sorte de chapeau s'il est porté sur la tête et sur les épaules en même temps, la myoglobine présente dans la viande coagule lorsqu'on réfrigère celle-ci et une érection – et surtout, le verbe « ériger » qui y est associé – correspond à quelque chose qui se tient droit ou debout. Même si certaines de ces propositions sont suivies de passages plus nébuleux, il reste que leur sens premier est patent et facilement démontrable. L'autrice, qui accueille le réel sans lui imposer une forme prédéterminée, rend possible la cohabitation de telles évidences avec des réflexions profondes sur l'art, ainsi que des passages totalement illisibles où sa pensée se construit hors de tout cadre prescriptif.

Des œuvres comme *Remarques* ou *Chaussure* sont pratiquement construites sur le modèle de l'évidence, ainsi que sur le contraste entre des propositions naïves et des réflexions sur la politique, la littérature et la société, mais presque tous les livres de Quintane contiennent ce genre de déclaration simpliste : « Les cheveux indisciplinés gênent, en cas de vent, la vue, voire l'élocution (quand ils entrent dans la bouche⁸⁰) » ; « Le sujet est sujet d'un verbe, sinon il en est autrement et il prend un autre nom⁸¹ » ; « si tu travailles à l'école, tu auras une bonne vie⁸² ». Dans la première, les cheveux dans le vent bloquent la vue, mais Quintane note un détail supplémentaire : les cheveux peuvent aussi entrer dans la bouche et empêcher de parler. Dans la deuxième, la fonction grammaticale du sujet est expliquée de façon extrêmement didactique et est différenciée des autres fonctions possibles ; effectivement, un nom propre ou un nom commun qui ne serait pas le sujet du verbe de la phrase ne pourrait, par définition, pas être un sujet. Finalement, la troisième est une évidence ambiante que Quintane cite même si elle croit qu'il s'agit d'un

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰ Quintane, *Début*, p. 75.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

⁸² Nathalie Quintane, *Que faire des classes moyennes ?* Paris, P.O.L., 2016, p. 26.

mensonge inventé par les classes dominantes pour laisser croire aux classes inférieures que leur succès et leur confort ne dépend que de leur bonne volonté. Quintane met donc de l'avant « une langue ordinaire et sur-faciale [...], aux allures de brèves notations fuyant tout effet de surenchère expressive⁸³ ». Dans tous les cas, la phrase dit ce qu'elle dit, ni plus ni moins, et il serait vain d'y chercher un sens caché.

Nous avons jusqu'à maintenant montré comment les substantifs et les courtes propositions participent du réalisme littéral – ou, pourrait-on dire, facial – de Quintane, mais l'ensemble de son écriture est selon elle affecté par cet attachement au réel immédiat, y compris les mots en apparence les plus inoffensifs et insignifiants. Dans un passage sur William James, psychologue, philosophe et professeur américain avec qui Stein a étudié au Collège Radcliffe à la toute fin du XIX^e siècle, l'écrivaine française écrit :

ce qui m'intéressait vraiment, chez James, était cette idée que la philosophie s'était toujours jouée sur des particules grammaticales – ce qu'on appelle prépositions et conjonctions de coordination ; non sur la question de l'Être, mais sur le choix de *sous* plutôt que de *sur*, de *vers* plutôt que de *dans*⁸⁴.

L'Être, avec une majuscule initiale, représente les questions métaphysiques et plus spécifiquement ontologiques, qui se situent normalement sur l'axe transcendantal. Pour leur part, les particules dont il est question ici ramènent le discours – philosophique, mais aussi artistique ou littéraire – à des considérations immanentes ou horizontales. Il y a quelque chose de très concret dans le choix d'une préposition, par exemple, et dans l'alternance entre deux particules différentes dans un même contexte. Il semble cependant que cette fascination pour les particules soit plutôt théorique chez Quintane ou qu'elle agisse en amont de l'écriture sans y laisser de traces visibles, puisque très peu de passages problématisent dans ses œuvres ce genre de question grammaticale.

⁸³ Magno, « Transposer et ressaisir », p. 109.

⁸⁴ Quintane, *Descente de médiums*, p. 61.

En revanche, les particules occupent une très grande place dans l'écriture de Stein, comme le souligne Agnès Disson par rapport à *Ida* : « la grande aventure entre Ida et son mari Andrew est celle du verbe “to come”. Et de toutes ces petites prépositions anglaises, “up and down and in and out”, qui constituent les activités préférées d'Ida et d'Andrew... Bref, une aventure proprement *grammaticale*⁸⁵. » Stein va même plus loin que ce que suggère Disson, puisque des particules grammaticales antonymiques sont souvent utilisées de façon synchrones dans *Ida* et non simplement en alternance. Par exemple, dans le passage suivant, *in* et *out* ne veulent plus rien dire : « Ida was out, she was always out or in, both being exciting⁸⁶. » Ida est décrite comme étant toujours à l'intérieur ou à l'extérieur, mais il s'agit bien entendu d'une évidence un peu idiote. Tout individu est en théorie *hors* d'un lieu *et/ou à l'intérieur* d'un autre lieu à chaque moment de son existence. Dans son style grinçant, Stein ajoute même que ces deux postures sont aussi excitantes l'une que l'autre, comme si le simple fait de se positionner dans le monde pouvait générer une euphorie.

Andrew aussi se retrouve pris dans une situation ridicule par le biais des expérimentations langagières de l'autrice :

It was not a natural life for Andrew this life of coming in and this was what had been happening to Andrew, he had commenced to come in and then he never did anything else, he always came in. He should have been doing something else but he did not he just came in⁸⁷.

Mais comment peut-on constamment être en train de rentrer dans un lieu ? Ne doit-on pas un jour sortir de quelque part pour pouvoir aller ailleurs ? Le monde, grâce au jeu sur la préposition, devient une sorte de poupée russe dans laquelle chaque lieu renfermerait un autre lieu, qui lui-même serait peuplé d'endroits dans lesquels

⁸⁵ Agnès Disson, « Poésie années 90 : les enfants de Gertrude Stein et de Jacques Roubaud », *French Studies Bulletin*, vol. 22, n° 79, 2001, p. 14.

⁸⁶ Stein, *Ida*, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 113.

il est possible de pénétrer, et ce, *ad infinitum*⁸⁸. La narratrice admet d'ailleurs qu'il n'y a rien de naturel dans le comportement de son personnage ; il est poussé par la langue du texte plutôt que par la trame narrative. Pour Alfandary, « [l]a grammaire de *Tender Buttons* implique une mastication, invite à une rumination qui n'a rien d'abstrait⁸⁹ », entre autres parce que la langue elle-même, tangible et malléable, est emportée dans le flot du réalisme steinien. Aucune signification ou signifiante ne se cache sous ces permutations et ces folies grammaticales, car c'est bel et bien dans leur non-sens qu'elles permettent au récit de continuer.

Chez Stein comme chez Quintane, l'écriture n'a plus pour but de décrire le réel de façon organisée et intelligible. Au contraire, les deux écrivaines tentent de le restituer dans toute sa confusion en limitant leur regard au présent immédiat. Comme l'écrivait déjà Quintane en 1997 dans *Remarques*, « [m]ême quand je regarde “derrière moi”, je continue à voir ce qu'il y a devant mes yeux⁹⁰ », c'est-à-dire qu'elle ne peut voir que ce qui se trouve sous ses yeux. Sa vision du monde, maintenant dépouillé de considérations métaphysiques, est limitée à sa concrétude observable. Stimuli, sonorités de la langue, images décousues qui disparaissent aussi vite qu'elles sont apparues et réflexions circulaires se côtoient et permettent, dans leur agencement, de donner une idée du réel tel qu'il nous parvient directement, avant que notre esprit ne l'ait analysé et reconfiguré.

Pour les deux écrivaines, « la littéralité devient la condition qui rend possible une relation immédiate avec le monde – en raison du fait que cette immédiateté n'est pas prise pour acquise ou comme une évidence, mais doit plutôt

⁸⁸ Ce passage est similaire à un épisode d'*Antonia Bellivetti* : « dès qu'elle avait refermé la porte, Antonia entraînait avec toutes les fois où elle était entrée ». Si la vie d'Antonia ne se résume pas au fait d'entrer dans différents lieux comme c'est le cas pour Andrew, le fait qu'elle porte en elle une multitude de *versions* du fait d'entrer, pourrait-on dire, pointe vers une même répétitivité (Quintane, *Antonia Bellivetti*, p. 12.)

⁸⁹ Isabelle Alfandary, *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012, ch. 2.

⁹⁰ Quintane, *Remarques*, p. 44.

être créée⁹¹ ». Si le littéralisme gleizien empêche davantage la *création* au sens traditionnel du terme en s'attachant obsessivement à la représentation d'un réel sensoriel et biographique, le littéralisme steinien et quintanien n'hésite pas à inventer. Que ce soit Roger devenu « chien jaune » qui est incapable de dire autre chose qu'« Orangina » dans *Formage* ou Andrew qui est forcé par la grammaire de *Ida* à entrer perpétuellement contre son gré (« entrer » étant ici compris comme un verbe intransitif), le personnage quintanien ou steinien est imaginaire et absurde, tout comme ses actions et le langage du texte même, mais le pacte réaliste enjoint au lecteur de prendre ces anomalies au pied de la lettre.

3.4 Respirer le dehors, ou comment neutraliser le lyrisme

Quintane s'est affairée, tout au long de sa carrière, à aplatir ses personnages, à déhiérarchiser l'ensemble des éléments contenus dans ses textes et à construire une littérature littérale, et ces différentes approches pointent vers une préférence marquée et assumée pour l'horizontalité et la surface. Le lyrisme, pilier traditionnel de la poésie, n'échappe pas au bulldozer quintanien. En effet, l'autrice se dresse explicitement contre la grandiloquence lyrique et l'écriture intimiste à plusieurs reprises dans ses œuvres et son écriture témoigne d'une sensibilité pour l'immanence anti-métaphorique. À l'instar de Stein, Quintane a d'ailleurs choisi de se consacrer principalement à la littérature narrative plutôt qu'aux vers, et sa poésie s'inscrit dans ce que Gleize nomme la post-poésie. À la fois narrative et anti-romanesque, sensible et dépoétisée, l'écriture quintanienne cherche avant tout à ramener la littérature à des considérations concrètes qui sont selon elle incompatibles avec l'esthétisation poétique et l'exaltation du soi. Comme nous l'avons vu précédemment, l'écrivaine se dépeint d'ailleurs souvent elle-même

⁹¹ « literalism becomes the condition on which an immediate relation to the world is possible – on the ground that this immediacy isn't one that is taken as a given or taken for granted, but is one that must be created » (Anna Barbara Skrzypczynska, *Literality : The Question of Contemporary Poetry*, thèse de doctorat, Berkeley, Université de Californie, 2016, p. vi. Nous traduisons.)

comme dé-subjectivée, refusant par conséquent d'explorer une intériorité personnelle, et ce, au profit d'une réflexion plus large sur la société et ses mécanismes.

Début est en ce sens un texte exemplaire. Dès le sous-titre, le lecteur est invité à concevoir cette œuvre comme une autobiographie, avec ce que cela sous-entend d'introspection et d'intimité. Pourtant, les premières pages racontent, dans le désordre et sans enchaînement logique, les histoires vécues par une panoplie de personnages étranges sans noms et sans identités, dont « un ancien contorsionniste raidi par l'âge⁹² », une femme « née avec une mouche dans la jambe⁹³ » et un homme qui ne compte que jusqu'à neuf car l'un de ses pouces n'est pas selon lui digne d'incarner un dix⁹⁴. Sorte de biographie collective – pour ne pas dire une biographie de tout le monde, titre d'un des livres les plus importants de Stein –, le texte arrive enfin, plusieurs pages plus loin, à la narratrice avec une formule autoréflexive percutante : « Parce que mon nez ne poussa pas vers l'intérieur, c'est le dehors que je respire⁹⁵. »

Au premier abord, cette phrase peut avoir l'air d'une simple maxime idiote comme on en retrouve tellement dans les œuvres de Quintane, mais on y lit en vérité le désir de la narratrice et de l'auteurice d'éviter le récit introspectif. Elle réécrit la même chose ou à peu près quinze ans plus tard dans *Descente de médiums* : « le poème (ou quel que soit le nom qu'on lui donne) vient de l'extérieur plutôt que de l'intérieur⁹⁶ ». L'intérieur – sentiments, vécu personnel, valeurs – n'a d'importance qu'en tant qu'élément parmi tant d'autres ; la centralité du *je* est évacuée dans *Début* et l'autobiographie peut par le fait même accueillir un plus grand nombre de

⁹² Quintane, *Début*, p. 11.

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ Quintane, *Descente de médiums*, p. 96.

subjectivités plus fragiles les unes que les autres et se faire le reflet, parfois inquiétant parfois cocasse, du réel.

Le personnage d'Aurélié dans *Crâne chaud* représente, avec beaucoup d'autodérision, la posture de Quintane elle-même : « Aurélié n'était pas prudente, en matière de littérature : elle écrivait des choses poignantes, mais à propos de singes et non de sa grand-mère. Les lecteurs la punissaient en n'achetant pas ses livres⁹⁷. » Si l'anti-lyrisme de l'écrivaine se détourne de l'égoïsme associé à la poésie de l'intériorité, elle ne tourne pas pour autant le dos à l'émotion ou à ce qu'elle nomme « les choses poignantes ». Seulement, l'émotion n'est plus à chercher du côté de l'individu mais plutôt du côté de la communauté. Quintane ne parle jamais de singes dans ses livres, mais la mention des primates sert ici à accentuer le contraste avec la grand-mère fictive qui est convoquée. Parler d'animaux, de personnages farfelus aux contours poreux et incertains ou encore de questions politiques au lieu de se pencher sur la famille immédiate permet de se tourner vers le monde ambiant, qui nous parvient tour à tour de façon violente et attendrissante, sans tomber dans le piège d'un certain nombrilisme.

Pour Quintane, Dieu – figure par excellence de la transcendance – « n'a pas su saisir la différence qu'il y a de soi à soi⁹⁸ ». Cette citation s'applique évidemment aux auteurs, traditionnellement conçus comme les créateurs de leur univers littéraire, et nous indique la position opposée de l'écrivaine : si nous ne sommes jamais exactement ce que nous sommes, et que nous sommes donc nous-mêmes multiples et, dans une certaine mesure, intérieurement irréconciliables, toute littérature purement introspective est vouée à l'échec. Quintane va plus loin en suggérant que tout texte, même autobiographique, se doit de rendre compte de l'impact que l'extérieur a sur nous, puisque nous sommes aussi – et peut-être surtout – le résultat de ce qui nous parvient du dehors. Loin de se poser en poétesse

⁹⁷ Quintane, *Crâne chaud*, p. 29.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 95.

omnipotente, elle travaille à incorporer dans le texte une multitude de voix et de matériaux qui défigent l'idée d'une intériorité stable et détachée du monde.

Antonia Bellivetti décrit bien la poésie contre laquelle se dresse Quintane dans un épisode où elle discute des poèmes que leur fait lire leur enseignante :

Madame [...] avait décidé que le temps était venu des poèmes débiles. L'opération consistait à lire un premier poème débile, [...] à compter les syllabes, à repérer les lettres les plus communes et que le poète avait visiblement fait l'effort de répéter le plus souvent possible⁹⁹.

Les exercices de lecture que propose l'enseignante visent à expliciter dans les poèmes ce qui fait d'eux des textes poétiques au sens traditionnel du terme. Dresser la liste des allitérations et des assonances qui peuplent les vers, compter le nombre de pieds que ces derniers contiennent, décortiquer les images, tout cet appareil ne peut s'appliquer qu'à des poèmes versifiés classiques qui s'appuient sur la métaphore, mais perd son efficacité quand nous sommes confrontés à des œuvres comme celles de Quintane. Qualifier la poésie lyrique de débile n'est pas inoffensif, dans un cadre comme celui-ci, puisque c'est bien sûr l'autrice qui parle à travers sa protagoniste, et le jugement est donc d'autant plus cinglant¹⁰⁰ : écrire de la poésie comme on le faisait au XIX^e siècle, en enchaînant les vers bien ciselés et les métaphores excentriques, n'a plus aucune valeur selon elle, et une refonte de la pratique poétique doit être envisagée, entre autres par le recours à la prose et par l'inclusion dans les poèmes de passages extra-poétiques.

La méfiance que ressent Antonia face aux métaphores s'explique en partie par son refus de croire en Dieu, qu'elle considère être une métaphore en soi¹⁰¹. Plusieurs années avant *Crâne chaud*, la pensée quintanienne faisait déjà l'équation

⁹⁹ Quintane, *Antonia Bellivetti*, p. 16.

¹⁰⁰ Notons que Quintane est enseignante et que le programme qu'elle doit suivre la force sûrement à enseigner ces poésies idiotes, ce qui rend sa position d'autant plus paradoxale.

¹⁰¹ Quintane, *Antonia Bellivetti*, p. 55.

entre le divin et la transcendance métaphorique. L'écriture tectonique, dans sa forme fragmentée comme dans sa fascination pour les métonymies, empêche l'envolée lyrique et maintient la langue dans un rapport direct au réel. Si la figure de Dieu implique un certain fatalisme, puisqu'on l'associe habituellement à la notion de destin, l'écriture quintanienne se présente comme un compromis « [e]ntre hasard et déterminisme¹⁰² ». Le sujet de départ d'une œuvre peut être préétabli, par exemple, mais les détours que prend ensuite le récit relèvent de l'intuition, de la chance, d'un certain nombre de conditions qui sont imprévisibles. Loin de construire un univers déchiffrable, l'autrice s'affaire à créer une œuvre honnête, presque naïve dans son rapport au monde.

Charles Pennequin, qui rappelons-le avait cofondé la revue *Facial*, rejoint Quintane sur le sujet de Dieu en régime littéraliste. Dans un court poème intitulé « LE CIEL », on voit bien comment l'auteur refuse de concevoir le ciel comme une métaphore religieuse ou spirituelle :

ce n'est pas LE CIEL qui se trompe, c'est ceux qui le voient, ou plutôt ceux qui pensent avoir affaire à autre chose qu'à LE CIEL [...] chacun devrait avoir son LE CIEL propre et LES VACHES seraient..., oh et puis non ! on va pas [*sic*] recommencer avec LES VACHES ! LES VACHES n'ont rien à voir non plus avec LE CIEL, c'est eux qui ont inventé tout ça, c'est pas [*sic*] LES VACHES et pas LE CIEL¹⁰³.

Le fait de mettre en majuscules « LE CIEL » et « LES VACHES » transforme d'emblée ces groupes nominaux en éléments autonomes. Le ciel est ramené à sa simple réalité physique par le biais de jeux typographiques, au même titre que les vaches. La comparaison entre les deux rappelle par ailleurs l'expression « le plancher des vaches », qui correspond au sol dur et palpable sur lequel nous marchons, par définition aux antipodes du ciel métaphorique proposé par les religions monothéistes. Pour Anne Malaprade, Quintane « est à hauteur des choses,

¹⁰² Farah, *Le Gala des incomparables*, p. 228.

¹⁰³ Charles Pennequin, « LE CIEL », *PØST*- [en ligne], vol. 1, n° 2, 2015.

c'est-à-dire au plus près de la terre et du plancher¹⁰⁴ » et la même chose se produit ici, le regard de Pennequin se focalisant uniquement sur le monde observable, en libérant le ciel de ses attaches métaphysiques. Au ciel théologique se substitue ce ciel désarrimé et désamorcé, une coquille vide à laquelle chacun peut donner une signification singulière. Même les accords sont abandonnés (« chacun devrait avoir *son* LE CIEL » et non « chacun devrait avoir *SON* CIEL »), exacerbant ainsi la dé-métaphorisation du ciel qui est à l'œuvre tout au long du poème¹⁰⁵. Comme la rose steinienne qui, par accumulation et répétition, devient une simple rose dépouillée de ses connotations, le ciel de Pennequin est arraché à une double tradition religieuse et lyrique.

Quintane, à l'instar de Gleize avant elle, va d'ailleurs se réapproprier la célèbre phrase « Rose is a rose is a rose » pour insister, avec Stein, sur l'importance de dépouiller les mots et les objets du poids symbolique qu'ils ont accumulé à travers le temps. Comme elle l'écrit dans *Chaussure*, « aucune rose ne porte seulement le nom de rose¹⁰⁶ ». La rose, en raison de son association maintenant presque automatique à un certain romantisme, est chargée d'un symbolisme étouffant. Le but de l'écriture devrait maintenant être de lui redonner son statut premier de végétal, ni plus ni moins. Qu'est-ce qui différencie la rose du chou-fleur, au fond ? Quintane nous dit que rien ne devrait les séparer, dans un monde idéal. La rose est pré-métaphorisée, chargée d'un imaginaire, mais elle reste en bout de ligne un objet du quotidien comme les autres et la poésie devrait permettre non pas la reconduction de cette métaphore mais bien l'émancipation de la rose simple, tangible, dé-métaphorisée.

¹⁰⁴ Malaprade, « Quelque chose rouge », p. 15.

¹⁰⁵ Notons que Quintane pastiche Baudelaire lorsqu'elle écrit : « Le ciel pèse comme un couvercle sur ma tête qui est également en forme de couvercle. » Alors que le poème original évoque le spleen dans une langue pleine d'affect, Quintane propose l'image ridicule d'une tête en couvercle, ce qui freine tout lyrisme et fait plutôt sourire. (Quintane, *Cavale*, p. 26.)

¹⁰⁶ Quintane, *Chaussure*, p. 138.

« **Il n’y a donc pas si grande différence entre une chaussure et une rose**¹⁰⁷ », nous dit Quintane en gras, insistant ainsi typographiquement sur la proximité de son projet et celui de Stein. Si *Chaussure* porte sur la chaussure comme objet, la rose devrait aussi être considérée comme un sujet poétique potentiel sans qu’elle ne s’accompagne nécessairement de toute la symbolique dont les poètes l’ont affublée à travers les âges. Comme l’écrit Benoît Auclerc, « les roses [...] peinent à être des roses, cultivées, enjolivées, renommées comme elles le sont ; d’où la nécessité de réaffirmer qu’*a rose is a rose* – et de le faire encore et encore : *a rose is a rose is a rose*¹⁰⁸ », avec obstination et conviction. Comme pour s’assurer que son rapport à Stein soit compris et qu’il influence d’une certaine manière notre lecture de son livre, elle ajoute quelques pages plus loin avec ludisme : « Même si mon chien ne répond plus quand je l’appelle, / La chaussure s’appelle chaussure¹⁰⁹. »

L’effet de la posture anti-métaphorique de Quintane est double : d’une part, les sujets traditionnellement poétiques devraient pouvoir être séparés irrémédiablement du poids de leur symbolique et, d’autre part, les sujets qui ne sont pas typiquement poétiques devraient pouvoir être intégrés à la poésie. Encore une fois, l’objectif de cette démarche est de permettre à des éléments épars de coexister sur un même plan sans qu’ils ne soient hiérarchisés et classés. Le poétique et le quotidien, le familier et le savant, le personnel et le politique, tout est aplati et communique par le biais de l’écriture tectonique par-delà les divisions qui structurent habituellement nos discours et nos perceptions. Selon Deleuze et Guattari, « n’importe quel point d’un rhizome peut être connecté avec n’importe quel autre, et doit l’être¹¹⁰ », c’est-à-dire que l’agencement des éléments dans une organisation rhizomique doit se défaire des idées reçues que nous avons sur le

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁸ Auclerc, « Prendre au sérieux (sur l’ironie) », p. 46.

¹⁰⁹ Quintane, *Chaussure*, p. 143.

¹¹⁰ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 13.

monde et ses composantes. Quintane déplore, pour cette raison, le fait que la poésie soit encore trop souvent le lieu d'une discrimination entre ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas. Pour elle, « devoir rappeler [...], soixante-dix ans après Ponge, quarante ans après Perec, que l'hypermarché est un objet littéraire possible et que la description répétée de l'acte de faire ses courses est littérairement légitime¹¹¹ » est épuisant et démontre la place importante qu'occupe encore le potentiel métaphorique en poésie. Car la réticence à penser le quotidien comme potentiellement poétique provient principalement de l'absence de lien historique entre ce quotidien insignifiant et la poésie grandiloquente, contrairement à la rose ou à la métaphore du ciel, qui sont toutes deux considérées d'emblée comme poétiques.

Le lyrisme et ses manifestations ne sont toutefois pas pour Quintane totalement incompatibles avec l'expérimentation sur la forme et avec le genre de littérature qu'elle préconise. Sa posture n'est en ce sens pas extrémiste. Dans un passage où le vocabulaire culinaire refait surface, elle explique en quoi ce qu'elle appelle l'« Anti-Poésie » peut devenir tout aussi dogmatique que la poésie emphatique qu'elle dénonce :

On pense, on craint, quand on prépare un bœuf bourguignon, de ne pas vraiment cuisiner un bœuf bourguignon, quand on écrit de la poésie (vers, champs, blocs, ou lignes, ou phrases, ou propositions) de ne pas être en train d'en écrire [...] – ou trop, ce qui revient au même, la posture consistant à vouloir à tout prix se situer dans la Nouvelle Cuisine, l'Anti-Poésie, [...] produit des effets identiques¹¹².

L'écriture parataxique, en refusant la verticalité du divin comme de la métaphore, refuse avant tout la notion d'autorité. Selon Quintane, le lyrisme, tradition poétique par excellence associée au romantisme, au symbolisme et au surréalisme, est « notre port d'attache – d'attache, c'est-à-dire que nous y sommes enchaînés, que nous y

¹¹¹ Nathalie Quintane, *Les années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 163-164.

¹¹² Quintane, *Mortinsteinck*, p. 45-46.

retombons, que nous y barbotons, et qu'une partie de la littérature d'expression française [...] y dort et y rouille¹¹³. » Cependant, la posture inverse, qui consisterait à fuir le lyrisme à tout prix, ne serait pas moins ridicule. Si le texte tectonique accueille des fragments de réel en apparence incompatibles et permet la circulation de la pensée entre des domaines extrêmement éloignés les uns des autres, il peut aussi intégrer une part de sensible ; le cantonner à des considérations purement formelles ou philosophiques serait contreproductif.

Dans son texte « Monstres et Couillons », l'autrice parle de la division entre les Lyriques (ou Couillons) et les Formalistes (ou Monstres) comme d'« une opposition tranchée (et erronée) entre émotion et pensée¹¹⁴ » et explique comment les deux camps, dans leur refus d'un certain compromis, risquent de devenir des caricatures d'eux-mêmes. Elle en profite pour souligner que des auteurs comme Georges Perec, Gilles Deleuze et Francis Ponge brouillent la limite entre ces deux postures en faisant cohabiter une certaine sensibilité avec une rigueur intellectuelle, ce qu'elle considère comme étant une voie beaucoup plus fertile pour la poésie contemporaine. Quintane aussi tente de faire coexister, à des degrés variés, émotion et froideur théorique. Par exemple, ce passage prouve que les deux ne sont pas mutuellement exclusifs : « Des musulmans obligent des jeunes filles à porter le voile. Les jeunes filles doivent être libres de ne pas porter le voile. On vote une loi qui oblige les jeunes filles à ne pas porter le voile¹¹⁵. »

Au départ, l'argument est clair : la loi interdisant la dissimulation du visage dans l'espace public adoptée en 2010 est injuste et discriminatoire, puisqu'elle force des jeunes filles et des femmes à changer leur habillement sous prétexte de les défendre contre leurs communautés, qui les forceraient à se vêtir ainsi pour les maintenir dans un état de soumission ; or elle a finalement pour effet de les

¹¹³ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, P.O.L, 2010, p. 43.

¹¹⁴ Nathalie Quintane, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis* [en ligne], 2014 [2004].

¹¹⁵ Quintane, *Tomates*, p. 72.

soumettre à une autorité étatique, ce qui va à l'encontre de leur émancipation. Cependant, la narratrice se dévoile ici plus qu'il n'y paraît, car sa dénonciation de la loi n° 2010-1192 est motivée par une empathie totale pour les femmes dont les droits seront brimés. C'est par le couplage entre la compassion, une émotion éminemment personnelle, et une réflexion sur la circularité, les contradictions et l'illogisme propres aux discours politiques que passe la réflexion sociopolitique. Par contre, le sentiment initial n'est jamais sublimé et le texte ne s'attarde ni sur sa nature ni sur ses effets chez la narratrice ; il *est* tout simplement, au même titre qu'un chou-fleur ou une chaussure, car il faut aussi savoir « refuse[r] de faire galoper le petit cheval¹¹⁶ » de la poésie et se concentrer sur le présent des choses, sans nostalgie et sans épanchement. Alors qu'elle aurait pu enchaîner avec une réflexion personnelle sur la place des femmes dans la société et sa place à elle dans le milieu littéraire en tant que poète expérimentale issue d'une famille ouvrière, Quintane coupe court à toute exaltation du *je* poétique.

Un phénomène similaire se produit dans les œuvres de Stein, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Prenons par exemple ce court extrait tiré de *The Making of Americans* :

some one does something to some little one who does not like it, the little one then shows no sign of reacting to this thing, the little one that does not like it. The little one shows then no feeling, the little one then is not remembering, the little one then does some violent thing to the one that has done the thing the little one was not liking¹¹⁷.

L'autrice raconte ici comment un traumatisme d'enfance – qui n'est pas identifié, mais pointe vers une certaine forme d'intimidation ou d'abus – peut éventuellement amener l'enfant à riposter par la violence même s'il n'avait pas réagi immédiatement après l'incident. Or la répétition rend ce passage lourd et l'absence

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁷ Gertrude Stein, *The Making of Americans : Being a History of a Family's Progress*, version libre de droit, Project Gutenberg Australia, 2016 [1925].

de suite à cette réflexion pourtant empreinte de *pathos* crée une distanciation d'avec l'expérience racontée qui prive finalement cette dernière de tout ancrage. L'émotion affleure, certes, mais elle est désamorcée rapidement et le texte poursuit sa route, laissant le lecteur à la fois désarçonné et désensibilisé. La violence et le souvenir d'enfance sont en définitive deux éléments qui s'imbriquent dans l'écriture sans qu'un statut particulier ne leur soit accordé.

Chez Stein comme chez Quintane, « chaque nouvelle idée s'impose dans le flux de la phrase, au mépris du raisonnement qui était engagé¹¹⁸ », mais aussi au mépris de l'émotion qui était sous-entendue, suggérée, à peine énoncée. Le flux de la pensée se transpose dans l'écriture par une succession rapide d'énoncés qui, en raison de sa rapidité, ne permet jamais au regard du lecteur de se poser très longuement sur une partie ou une autre. Les passages sentimentaux ne sont pas bannis du texte, mais ils sont toujours si succincts et vagues que leur charge émotionnelle n'atteint jamais son plein potentiel. Dans *Crâne chaud*, Quintane avoue d'ailleurs que son écriture peut être lue de plusieurs façons, dépendamment des passages qui attireront notre attention : « on pourra toujours continuer à me reprocher les sauts du coq à l'âne, les problèmes de ponctuation, les allusions obscures, [...] ou dire au contraire que c'est du lourd, que ça sent le vécu, la tranche¹¹⁹. » D'un côté, un lecteur fervent de lyrisme verrait la démarche quintanienne comme un simple ramassis d'idées décousues et, de l'autre, un lecteur amateur de poésie formaliste pourrait reprocher à l'écrivaine ses quelques incursions sentimentales ou autobiographiques. Les œuvres de l'autrice accueillent pourtant ces deux pôles et tout ce qui se trouve entre eux, alors seule une lecture globale saurait rendre compte de la complexité d'une telle entreprise. Comme l'écrit Quintane, « nous ne sommes plus dans l'artisanat de la sensation. Pas le détail mais l'aérodynamisme¹²⁰ » de l'ensemble du texte, qui file de plus en plus vite de

¹¹⁸ Thomas, *Gertrude Stein*, p. 160.

¹¹⁹ Quintane, *Crâne chaud*, p. 7-8.

¹²⁰ Quintane, *Formage*, p. 36.

fragment en fragment¹²¹, refusant par le fait même d'être confiné au camp des Couillons ou à celui des Monstres.

3.5 (Dé)filer à toute allure

Quintane, dans la même veine que Stein et Gleize, construit ses œuvres sur le modèle tectonique, soit en agençant divers fragments sans lien apparent entre eux. Comme elle l'écrit dans *Formage*, « il suffit de chien jaune pour qu'aussitôt viennent en petite foule des renvois¹²² », c'est-à-dire qu'il suffit d'un embrayeur (dans ce cas-ci, d'affubler Roger d'un surnom immotivé et étrange) pour que la pensée s'emballe et que le texte surgisse, non pas dans la construction d'un univers romanesque ou poétique cohérent, mais bien dans les fils qui tiennent ensemble les éléments hétérogènes qui forment le livre. L'autrice « pratique le collage, l'interconnexion, établit des liens fructueux d'un lointain à l'autre¹²³ » et la logique de ses œuvres donne donc une élasticité presque monstrueuse à la métonymie, qui ne se fonde plus sur la proximité entre concepts que l'on pourrait décrire comme limitrophes. Au contraire, le lien qui unit les idées proposées par Quintane est parfois extrêmement ténu et témoigne d'une pensée idiosyncratique.

Ce refus de la logique linéaire du texte s'accompagne bien entendu d'un assouplissement des règles qui gouvernent habituellement notre conception du temps et de l'espace. Ainsi, l'histoire politique des derniers siècles peut se résumer par quelques mots : « première rencontre de Christophe Colomb et des Indiens,

¹²¹ « “Gertrude Stein écrivait des phrases idiotes pour faire avancer l'écriture.” Cette évocation rappelle que ce qui vaut pour l'œuvre de Stein [...] est aussi valide chez Quintane : le mouvement de l'écriture importe autant sinon plus que le sens de la phrase. » (Farah, *Le Gala des incomparables*, p. 40.)

¹²² Quintane, *Formage*, p. 15.

¹²³ Le Pillouër, « Loges du visible », p. 154.

entrevue Roosevelt-Churchill-Mohammed V, Kissinger-Lê Duc Tho (...)»¹²⁴. » L'arrivée de Colomb en Amérique, la conférence de Casablanca et les accords de Paix de Paris se succèdent dans la phrase et 1492, 1943 et 1973 sont par le fait même reliées, dans une frise du temps trouée. Les points de suspension finaux montrent d'ailleurs le caractère arbitraire d'un tel découpage de l'histoire, puisque le lecteur doit en quelque sorte compléter la liste avec des événements qui lui semblent importants et pourraient potentiellement s'arrimer à la liste déjà proposée.

Ce n'est pas un hasard si ce livre commence par une suite de vingt-et-un débuts possibles, que l'autrice essaye les uns après les autres sans choisir celui qui sera officiel ou final. L'histoire du roman avec un petit *h* est tout aussi arbitraire que l'Histoire de notre société et l'écriture permet ici de tester différentes versions d'un même récit, puisqu'elle est débarrassée de tout souci mimétique. Le livre ne calque pas un monde extérieur pour en exposer les détails ; il se crée à partir de morceaux disjoints que l'on peut assembler, désassembler, mettre de côté ou modifier en cours de route, au gré de pulsions et de hasards. Le fait d'ainsi « [r]econfigurer de la matière, plutôt que de s'entêter à croire qu'on pourrait l'inventer *ex nihilo*¹²⁵ » rapproche la poétique quintanienne de la pratique collagiste. En effet, chaque parcelle de texte, qu'elle soit empruntée à des faits sociopolitiques, à des souvenirs de l'écrivaine ou à des discours ambiants, a le potentiel d'être accolée à n'importe quelle autre parcelle, ce qui brouille les limites entre le privé et le public, ainsi qu'entre le littéraire et le non-littéraire.

Le texte ainsi conçu n'est plus linéaire, et encore moins téléologique. Quintane se moque d'ailleurs de l'équation – étymologiquement motivée – entre le texte et le tissu : « le monde est un texte, le texte est un tissu, le monde est un tissu, c'est ana-logique¹²⁶ ». Pour assurer la solidité, la durabilité et la cohésion du tissu,

¹²⁴ Quintane, *Cavale*, p. 154.

¹²⁵ Farah, *Le Gala des incomparables*, p. 226.

¹²⁶ Quintane, *Cavale*, p. 193.

il faut respecter un nombre de fils par cm² préétabli, une certaine contexture¹²⁷ et, dans la plupart des cas, un motif. Le roman réaliste respecte en grande partie cette construction, où chaque péripétie est un fil qui s'ajoute aux autres pour créer un tout relativement cohérent. Cependant, le texte quintanien correspond plutôt à une sorte de courtepoinette : les parties du texte peuvent être « tissées » au sens traditionnel, mais l'écriture conjoint une multitude de parties qui varient et dont l'organisation en réseau ne va pas de soi. Le mot « analogie » est d'ailleurs déconstruit par Quintane pour en changer le sens : si l'analogie est une comparaison, voire une équivalence, le préfixe ana- peut en théorie vouloir dire « contre », comme dans « anhistorique » ou « analphabète ». L'équivalence entre le texte et le tissu va donc, pour Quintane, contre toute logique, tout comme l'équivalence entre le tissu et le monde. Le monde, tout comme le texte, relève de la construction imparfaite que nous nous en faisons, d'où la fascination de l'écrivaine pour les formes littéraires imparfaites et incomplètes : « J'ai lu des formes considérées comme inabouties comme des formes à part entière, et j'ai voulu, pour moi, ces formes-là¹²⁸ », dit-elle avant de parler de *Tomates* comme d'« un livre qui patauge¹²⁹ ».

De la même façon que l'écriture quintanienne se développe à partir de bribes jointes les unes aux autres, les personnages de l'autrice sont déconstruits jusque dans leur psyché. Leur nom propre n'est par conséquent jamais fixe, tout comme leur personnalité. L'exemple de Roger devenant « chien jaune » est bien entendu l'un des exemples les plus probants de ce phénomène. Ce changement de nom est en effet totalement arbitraire, et il s'accompagne d'une fluidité identitaire importante pour le protagoniste : au contraire de Roger, chien jaune « peut être habile un jour et balourd le lendemain – ou d'une minute à l'autre. Il peut être brun

¹²⁷ Le terme renvoie selon le Larousse au « [m]ode d'entrecroisement des fils de chaîne et des fils de trame dans un tissu », mais aussi à la « [l]iaison des différentes parties d'un texte, d'un ouvrage », ce qui appuie la comparaison entre le texte et le tissu.

¹²⁸ Quintane, « “À inventer, j'espère” », p. 213.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 223.

et petit puis corpulent et chauve.¹³⁰ » En somme, sa nature est totalement instable. Les textes de l'écrivaine sont truffés d'épisodes du genre.

La métonymie, qui gouverne l'écriture de Quintane au niveau macro-textuel, s'immisce aussi au niveau micro-textuel, défigeant entre autres l'idée selon laquelle chaque individu aurait une personnalité relativement facile à cerner et plutôt stable. Dans un passage sur le dirigeant soviétique Nikita Khrouchtchev, la poète explique que le soulier de l'homme politique pourrait en quelque sorte être considérée comme une extension de sa personne, au même titre que ses membres : « Kroutchev tapait du pied, cette chaussure à la main, ou plutôt, la chaussure de Kroutchev tapait du pied pour lui. Si bien que Kroutchev *disparaissait*, momentanément, derrière¹³¹. » Le style narratif de Quintane suggère un « "je" [...] neutralisé et dépsychologisé¹³² » en raison de sa nature éclatée et aléatoire, et les personnages de l'autrice n'échappent pas à cette dé-subjectivation. Ils apparaissent par conséquent comme des êtres pré-subjectifs, toujours englués dans la langue individuelle qui précède l'entrée de l'individu dans le langage partagé et socialisé de l'ordre symbolique.

La poétique du brouillon inachevé que propose et encourage Quintane dans ses œuvres, où l'on peut encore apercevoir les trous et les sutures, ainsi que la mise en scène de personnages dépersonnalisés permettent de rendre compte du monde dans toute sa complexité et c'est là que l'œuvre de Quintane se rapproche des considérations littéralistes ou réalistes. Effectivement, les livres de l'autrice « s'attachent, sans aucune recherche d'expression personnelle, à modeler le langage poétique sur la réalité intégrale¹³³ », c'est-à-dire sur la réalité telle qu'elle nous parvient avant que nous ayons eu le temps de la rationaliser et de lui donner une

¹³⁰ Quintane, *Formage*, p. 25.

¹³¹ Quintane, *Chaussure*, p. 84.

¹³² Malaprade, « Quelque chose rouge », p. 21.

¹³³ Nathalie Dupont, *Poèmes délirants, sujets disloqués : déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française*, thèse de doctorat, Durham, Université Duke, 2007, p. 18-19.

forme cohérente. Selon Christian Prigent, « l'appareillage symbolique d'époque est toujours/déjà périmé, inapte, déréalisant, impropre à donner une sensation à peu près acceptable d'adéquation à la vérité de l'expérience¹³⁴ ». D'un côté, le roman réaliste hérité du XIX^e siècle serait incapable de restituer le réel sous une autre forme que photographique et, de l'autre, la poésie lyrique serait coupée du monde réel, puisqu'elle serait trop occupée à le sublimer et à l'esthétiser.

Quintane cherche, par le refus de ces deux esthétiques, à donner forme à un réel immanent qui rappelle le présent immédiat dont parlait Stein. Comme l'écrit l'autrice française dans *Une oreille de chien*, « nous ne sommes pas dans *La Nausée*, de Sartre, dans *L'Homme qui dort*, de Perec, etc., un mur est un mur et ne me grève d'aucune mélancolie particulière¹³⁵ ». Les objets et les lieux sont ce qu'ils sont et ne portent pas en eux le poids de leur symbolique. Une chaussure est une chaussure, les tomates sont des tomates et, ici, le mur est un mur, ni plus ni moins. Aucun surplus de sens n'accompagne le mot et l'objet qui y correspond. La langue et les mots qui la composent deviennent ainsi des matériaux, au même titre que les autres composantes du texte, et sont conséquemment libérés de la charge qui pèse normalement sur eux. Selon Stein, « la poésie est compréhensible, et la meilleure poésie est réelle¹³⁶ » et cette même idée anime l'écriture quintanienne, qui s'acharne à dévoiler ce qui se cachait finalement directement sous nos yeux.

Une fois les mots dépoussiérés, la métaphore devient presque impossible et le lyrisme, son extension poétique, est désamorcé, ou du moins relégué à une fonction secondaire dans le poème. Selon Quintane « les vestiges métaphoriques sont des ruines un peu pompières¹³⁷ » qui, même quand elles subsistent, sont privées du caractère fédérateur que leur avait conféré la poésie romantique,

¹³⁴ Christian Prigent, cité dans Farah, *Le Gala des incomparables*, p. 51.

¹³⁵ Nathalie Quintane, *Une oreille de chien*, Rigny, Chemin de fer, 2007, p. 27.

¹³⁶ « Poetry is understandable, and the best poetry is real » (Gertrude Stein, citée dans Thomas, *Gertrude Stein*, p. 197. Nous traduisons.)

¹³⁷ Quintane, *Cavale*, p. 75.

symboliste et surréaliste. L'enjeu du poème ne se situe donc plus sur l'axe vertical mais bien sur l'axe horizontal, c'est-à-dire qu'il priorise la métonymie et la concrétude du réel par opposition à la métaphore et à l'élévation lyrique. Si certains passages révèlent une certaine intimité et laissent entrevoir l'intériorité de l'écrivaine-narratrice, la construction du livre permet toujours de bloquer l'impulsion intimiste. Par le fait même, les épisodes lyriques, déjà très rares, deviennent de simples éléments parmi tant d'autres qui permettent à l'écriture de poursuivre sa route.

Le style de Quintane tend à « tout remanier, tout re-disposer¹³⁸ » et les sentiments et les souvenirs personnels n'échappent pas à cette technique collagiste. Dans son *Ultra-Proust*, elle écrit : « un poète moderne se doit de posséder des capacités cognitives spéciales, et lui-même, Proust, explique que si la sensation est supérieure à l'intelligence, il lui faut cependant l'intelligence pour la ressaisir¹³⁹ ». L'émotion qui permet potentiellement d'enclencher l'écriture doit, à son avis, être prise en charge par l'auteur, et non guider l'écriture d'un bout à l'autre. À la naïveté lyrique, elle oppose ainsi une intelligence de l'émotion, plus apte selon elle à produire une écriture critique.

« Les partis pris poétiques et critiques de Quintane la situent aux antipodes des poncifs sur la littérature *féminine*, supposée lyrique, intimiste, centrée sur le corps¹⁴⁰ », en la situant plutôt du côté de la post-poésie, par définition suspicieuse face à la tradition poétique tout autant qu'à la tradition romanesque. Dans *Chaussure*, elle se questionne sur la possibilité de renouveler la littérature : « Aujourd'hui, la question se pose : peut-on créer une autre chaussure, réellement novatrice ? / [...] Ou doit-on constater l'épuisement avéré de la forme¹⁴¹ ? » Ce qui

¹³⁸ Quintane, « Remarques », p. 203.

¹³⁹ Quintane, *Ultra-Proust*, p. 8.

¹⁴⁰ Chloé Jacquesson, « "Minorité de tous les côtés". La question du genre chez Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 98.

¹⁴¹ Quintane, *Chaussure*, p. 96-97.

vaut pour la chaussure vaut bien entendu pour la littérature : la poésie, le roman, le théâtre – au même titre que la sandale, le soulier et la botte du côté des chaussures – dominant le domaine littéraire depuis des siècles, mais y a-t-il moyen de dépasser ces trois genres principaux ? L'œuvre quintanienne prouve que le renouvellement des formes est bel et bien possible et passe, avant tout, par une plus grande souplesse des genres, qui permettrait de faire résonner la poésie dans le roman, le théâtre dans la poésie, et ainsi de suite.

Stephen Scobie résume de la façon suivante les possibilités qu'ouvre la métonymie – et, selon nous, son extrême qu'est la littérature tectonique :

En tant que langage du désir, la métonymie se libère du monde logocentrique et patriarcal de la « présence », des « identités » imposées de la métaphore ; sur l'axe de la combinaison, elle ouvre la voie à la liberté ludique de la dissémination ; en offrant une multitude de noms alternatifs, elle conteste l'autorité du nom unique¹⁴².

En refusant la métaphore comme force structurante du texte, en fragilisant la notion d'identité, en rejetant le nom propre stable et en préférant le jeu associatif à la construction narrative précise et cohérente, Quintane parvient à tirer profit au maximum de la métonymie, qui sous-tend son écriture de part en part. Par le fait même, elle poursuit le projet anti-patriarcal entamé par Stein plusieurs décennies plus tôt. Si Stein nous dit : « Patriarchal poetry might be finished to-morrow¹⁴³ », Quintane appelle dans un même esprit à « la fin très lente de l'arrogance – avec un peu de chance¹⁴⁴ ».

¹⁴² « As the language of desire, metonymy breaks out of the logocentric, patriarchal world of “presence”, the imposed “identities” of metaphor ; along the horizontal axis of combination, it offers the unlimited freeplay of dissemination ; by offering a multiplicity of alternative names, it denies the authority of the single name » (Stephen Scobie, « The Allure of Multiplicity : Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein », dans Shirley Neuman (dir.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Londres, Palgrave, p. 116. Nous traduisons.)

¹⁴³ Stein, « Patriarchal Poetry », p. 294.

¹⁴⁴ Quintane, « “À inventer, j'espère” », p. 217.

CHAPITRE IV

LE COLLAGE COMME RECADRAGE : DE STEIN AUX (NÉO)OBJECTIVISTES

*Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer,
mais de chercher de nouvelles armes¹.*

Gilles Deleuze

La poésie objectiviste, née durant les années 1930 aux États-Unis et dont les représentants les plus importants sont Charles Reznikoff, Louis Zukofsky et William Carlos Williams, a été comparée à l'écriture de Stein et lui est en partie redevable². Dans son livre *Autobiography*, Williams exprime d'ailleurs directement son admiration pour elle lorsqu'il écrit : « Je suis convaincu que c'est Gertrude Stein qui, en insistant sur la qualité littérale et structuraliste des mots, nous a si fortement influencés³. » Proche des considérations littéralistes et collagistes de l'écrivaine, cette école privilégiait cependant l'intégration du non-littéraire dans des textes poétiques, dans le but de mettre au jour les rouages des discours sociaux et politiques. Si le collage steinien était la plupart du temps ludique et qu'il recourait très peu à des sources externes, les objectivistes visaient par leur écriture un recadrage critique. L'exemple le plus marquant de cette technique se trouve probablement dans *Testimony* de Reznikoff :

¹ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *Pourparlers*, Paris, Minit, 1990, p. 242.

² Voir entre autres Peter Quartermain, *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

³ « I am convinced that it is Gertrude Stein who, by insisting on the literal, structuralist quality of words, has so strongly influenced us. » (William Carlos Williams, cité dans Marc Dachy, « How the World Is Written », dans Richard Kostelanetz (dir.), *Gertrude Stein Advanced. An Anthology of Criticism*, Londres, McFarland, 1990, p. 185-186. Nous traduisons.)

Charles Reznikoff fabrique ses « témoignages » en redécoupant (versifiant) et redistribuant sous la forme-poème des minutes de procès tenus aux quatre coins des US. Ce faisant, outre l'effet de recontextualisation qui consiste à projeter dans l'institution littéraire la parole judiciaire, il combine deux logiques ou deux syntaxes, celles issues des usages métriques poétiques et celles propres à la prose des minutes de procès⁴.

Ici, la pratique collagiste a pour effet premier de morceler le texte et de fragiliser le *je* poétique, tout comme chez Stein, mais il jette aussi un éclairage nouveau sur des textes judiciaires qui, dès lors, affectent le lecteur d'une manière particulière. Il y a donc double dé-subjectivation, pourrions-nous dire, étant donné que l'organisation du livre est composite mais que les parties qui s'y conjoignent sont aussi empruntées, détournées ou recyclées.

Cette conception de la littérature fragmentaire non plus en tant que *patchwork* personnel – c'est-à-dire comme lieu de reconfiguration de la psyché dépersonnalisée de l'écrivain – mais bien comme lieu de rencontre de différents discours extérieurs à l'auteur a été une influence majeure pour des écrivains tels que Christophe Hanna et Manuel Joseph. Ces deux poètes conçoivent leur travail comme un exercice de transcription critique du réel, qui doit nécessairement puiser dans des sources diverses, plutôt que comme un exercice de *création* à proprement parler. Christian Prigent écrit à propos de la génération à laquelle ils appartiennent, qui est apparue au courant des années 1990 autour des éditions P.O.L et Al Dante : « Il me semblait donc que leurs productions devaient beaucoup à Gertrude Stein, aux Objectivistes⁵. » Stein et les objectivistes semblent ici être indissociables, comme si les similitudes entre leurs pratiques et les liens historiques qu'ils entretiennent faisaient de ces derniers une sorte de relais qui permettrait de lire dans les œuvres d'Hanna ou Joseph, en filigrane, l'influence de Stein⁶.

⁴ Christophe Hanna, « Des formes synoptiques », *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 2, 2009, p. 186.

⁵ Nathalie Wourm, *Poètes français du 21^e siècle. Entretiens*, Leiden, Brill, 2017, p. 90.

⁶ Francis Ponge semble pour Gleize jouer ce rôle de relais entre lui et Stein, mais il considère que les objectivistes feraient aussi partie de cette généalogie plus générale d'une certaine littérature littéraliste : « Claude [Royet-Journoud] m'a orienté vers la lecture de Reznikov [*sic*], de Zukovski [*sic*] et d'Oppen. J'ai lu ces auteurs et j'ai eu le sentiment qu'il y avait là une proximité à l'auteur

Le titre du livre le plus important de Joseph explicite davantage cette filiation : *Heroes are heroes are heroes*, dédié à Stein, reprend bien entendu la formule « Rose is a rose is a rose » et se situe effectivement quelque part entre l'objectivisme documentaire et la narration fragmentaire steinienne⁷, en imbriquant des passages purement littéraires et des slogans publicitaires, par exemple. Nous verrons donc comment ce livre éclaté poursuit et amplifie les propositions de Stein en incluant, à même l'écriture, des références directes à la culture populaire, à l'histoire géopolitique européenne récente et au monde de la publicité. Nous analyserons entre autres dans quelle mesure cette refonte du modèle steinien témoigne de notre époque tout en critiquant la toute-puissance contemporaine des discours sociaux, politiques et économiques. Nous définirons ensuite avec Hanna le concept de *dispositif*, qu'il emprunte à Foucault tout en y incorporant des considérations objectivistes et situationnistes. Nous lirons par la suite quelques œuvres d'Hanna, et plus spécifiquement *Valérie par Valérie*, à travers sa propre théorisation du dispositif, afin de mettre au jour la charge critique qui les habite, et ce, en raison de leur récupération radicale de la tectonique textuelle. Finalement, nous considérerons les implications éthiques des démarches de Joseph et Hanna, qui visent la remise en question de discours dominants jugés nocifs en reconduisant en définitive ces mêmes discours par le biais de leurs œuvres hétéroclites.

4.1 Des héros et des roses

Heroes are heroes are heroes de Manuel Joseph exhibe d'emblée son héritage steinien, tout en le poussant à l'extrême, puisque le titre apparaît en forme

français qui m'intéressait, Francis Ponge » (Jean-Marie Gleize, « Language poetry : entretien avec Benoît Auclerc et Lionel Cuillé », *Double change*, n° 3, 2002.)

⁷ Selon Jean-François Puff, « *Heroes are heroes* est la stricte négation, le renversement de *The World Is Round*, sur le plan thématique », mais c'est plutôt le lien formel et philosophique entre Joseph et Stein qui nous intéressera ici, surtout que *The World Is Round* reste un conte pour enfants et n'est donc pas représentatif de l'œuvre poétique steinienne d'un point de vue thématique. (Jean-François Puff, « Poésie, post-poésie, pornographie », dans Levente Seláf et Zsófia Szatmári (dir.), *La poésie contemporaine, les médias et la culture de masse*, Colloques Fabula [en ligne], 2021.)

de cercle sur la couverture du livre. La répétition n'est pas officiellement infinie, puisque la formule se termine ; le titre n'est pas *Heroes are heroes are*, ce qui aurait effectivement permis de relire la phrase sans fin, mais cette circularité est tout de même soulignée, comme si le fait d'écrire le titre au long en ligne droite n'était pas une option valable. Au lieu de pointer vers une suite, le titre pointe vers lui-même, attire l'attention sur sa nature et permet de situer le livre dans une certaine tradition expérimentale dès le départ.

Si la reprise du « Rose is a rose is a rose » n'était pas assez évidente, Joseph ajoute, vers la fin de son livre : « ET PUIS IL Y AVAIT ROSE⁸ ». De façon rétroactive, l'auteur souhaite rappeler que la rose steinienne était au cœur de son écriture tout au long du livre, que le choix de la citation trafiquée dans le titre n'était donc pas aléatoire ou simplement ludique. En annexe, nous retrouvons un court texte intitulé « HOW REWRITING WOULD BE WRITTEN⁹ », reprise plutôt explicite de l'essai « How Writing Is Written », où Joseph propose le résumé hypothétique de livres à écrire ou réécrire dans le futur. Ici encore, certains des sous-titres qu'il imagine renforcent son rapport à Stein : « DIE NIEMANDSROSE », c'est-à-dire « la rose de personne¹⁰ » en allemand, et « A FRENCH ROSE DIED » renvoient tous deux à la rose de façon insistante voire obsessive ; de son côté, « UNE RECETTE APPAREMMENT INNOCENTE » rappelle les textes culinaires de *Tender Buttons*, où le vocabulaire alimentaire n'est, comme nous l'avons vu précédemment, qu'un prétexte à l'exploration métonymique, qui permet d'utiliser l'aliment comme tremplin vers des réflexions beaucoup plus grandes sur l'art, la langue et la sexualité lesbienne.

La poétique inductive chez Stein se concentre en revanche sur des thématiques relativement communes, voire mondaines. Par exemple, dans ce

⁸ Manuel Joseph, *Heroes are heroes are heroes*, Paris, P.O.L, 1994, p. 120.

⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰ Il s'agit aussi bien sûr du titre d'un recueil de Paul Celan, ce qui fait résonner à la fois la langue allemande, la Shoah, le judaïsme et la rose steinienne dans un jeu complexe de références littéraires, historiques et culturelles.

passage tiré du roman *Ida*, les bonds logiques que demande la métonymie structurante sont dramatisés, ce qui rend l'ensemble comique :

They asked what she would have to eat and she said she would eat the first and the last that they had and not anything in between. Andrew always ate everything but Ida when she was alone she ate the first and the last of everything, she was not often alone so it was not often that she could eat the first and the last of everything but she did that time¹¹.

Ida, la protagoniste éparpillée (au sens littéral et figuré) du livre, aime commander le premier et le dernier élément du menu quand elle est seule, puisque son mari a au contraire tendance à tout commander. Cependant, cette technique spécifique n'est aucunement logique, car un menu est traditionnellement séparé en au moins trois catégories, soit les entrées, les plats et les desserts. Alors qu'un repas prend classiquement la forme entrée-plat-dessert, la formule arbitraire choisie par le personnage risque de la contraindre à ne jamais manger de plat principal et ne lui permet pas de faire des choix éclairés. Le saut logique est ici illustré de façon ludique : le texte nous dit en quelque sorte que la métonymie, dans ses formes les plus drastiques, force l'écriture à passer de l'entrée au dessert sans que ne soit explicité le chemin menant du premier élément au second.

Comme l'indique Isabelle Alfandary, « [l]'écriture de Gertrude Stein se ressent [...] étonnamment peu des vicissitudes de la guerre, des dangers que pouvait encourir un écrivain américain, portant un patronyme juif, dans la France de Vichy¹² », même si ce danger était bien réel. Contrairement à un cliché de la critique, les œuvres de l'écrivaine américaine ont un sous-texte politique intéressant et ne sont pas totalement détachées du social, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Cependant, il est vrai que la plupart des propositions que contiennent ses livres relèvent davantage de l'évidence, du syllogisme décalé et d'une observation originale du quotidien. Or, de son côté, Joseph aborde des thèmes

¹¹ Gertrude Stein, *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 95.

¹² Isabelle Alfandary, *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012, ch. 2.

beaucoup plus rudes, qui s'articulent certes d'une façon similaire entre eux mais ont pour effet de générer un texte délibérément violent. Dans un passage relativement poétique au sens traditionnel du terme où il est question de l'automne, l'écrivain désamorce immédiatement la poésie en comparant l'automne orange à l'agent orange¹³. Si cette comparaison pourrait au premier coup d'œil sembler relever de la métaphore, il s'agit bel et bien d'une métonymie : les deux noms sont premièrement rapprochés en raison de leur similitude, mais aussi parce que l'agent orange est un défoliant chimique qui fait tomber les feuilles des arbres, tout comme l'automne est associé aux arbres nus.

C'est donc parce que l'automne orangé et l'agent orange partagent une construction presque identique (un substantif de deux syllabes commençant par la lettre *a* auquel s'ajoute l'adjectif « orange ») et une même fonction ou conséquence (faire tomber les feuilles des arbres) que le premier terme peut mener au second, avec tout ce que cela implique de charge politique, l'agent orange étant bien évidemment associé à la guerre du Viêt Nam. Cette guerre rappelle quant à elle l'impérialisme américain, la position anticomuniste des États-Unis, et ainsi de suite, ce qui génère en bout de ligne une chaîne sémiotique complexe à partir de ce qui, initialement, aurait pu être vu comme un simple jeu de mots. Alfandary écrit à propos de l'écriture de Stein :

Il semble que le texte steinien ait [...] une sainte horreur du vide. Sa compacité, sa surcharge ont pour effet de saturer la lecture, de susciter une résistance. La stase à laquelle l'économie de la page steinienne oblige son lecteur est une expérience esthétique d'une rare violence¹⁴.

Cette violence est décuplée chez Joseph, le matériau même de son œuvre étant tiré de catastrophes politiques et historiques encore récentes et qui hantent dans une

¹³ Joseph, *Heroes*, p. 111.

¹⁴ Isabelle Alfandary, « La marge en question dans la poésie de Gertrude Stein », *Polysèmes*, n° 11, 2011, p. 2.

certaine mesure notre présent, en plus de forcer le lecteur à une même surcharge d'informations que le faisait l'autrice américaine.

Le discours marchand et le discours colonialiste sont aussi rapprochés tout au long du livre par une alternance souvent imprévisible entre les deux, alternance qui participe pareillement de l'aspect collagiste de l'écriture de Joseph. Dans le passage suivant, les grands magasins, les tapis d'importation et le style publicitaire s'imbriquent les uns dans les autres de telle façon qu'il devient impossible de les séparer entièrement : « LES INITIÉS LE SAVENT C'EST DE LA RIVE GAUCHE QUE L'ON A LE MEILLEUR POINT DE VUE SUR L'ORIENT LE BON MARCHÉ RIVE GAUCHE AU BON MARCHÉ RIVE GAUCHE DEPUIS PLUS D'UN SIÈCLE NOUS NOUS PASSIONNONS POUR LE TAPIS D'ORIENT¹⁵ ». Le Bon marché, connu comme l'un des magasins les plus prestigieux et les plus chers de Paris, est ici associé aux tapis orientaux, par définition extrêmement dispendieux, mais qui cachent aussi une fétichisation de l'Orient par les Européens.

À l'instar des musées britanniques et français, dont les collections débordent d'artéfacts qui ont été confisqués à différents pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, les maisons des Parisiens les mieux nantis peuvent être agrémentées de tapisseries et de décorations achetées par de grandes compagnies occidentales et revendues avec une marge de profit non négligeable à des gens qui les convoitent, entre autres parce qu'elles sont un symbole de prestige et d'un statut socio-économique supérieur. La dernière partie de la phrase semble même être tirée directement d'une publicité, avec la forte connotation du verbe « se passionner » et l'insistance sur la longévité du commerce, signe incontestable, semble-t-il, de sa réputation et de son savoir-faire. Pour le bon prix, une parcelle de l'Iran, de l'Iraq, de l'Afghanistan ou du Pakistan peut vous appartenir et, par le fait même, étancher votre soif d'exotisme tout en exhibant votre richesse, nous dit Joseph.

Si ce passage porte principalement sur les achats excentriques de gens fortunés, il met au jour l'ensemble du fonctionnement des marchés internationaux,

¹⁵ Joseph, *Heroes*, p. 50.

plus connectés et mondialisés que jamais et qui permettent aux Occidentaux d'acheter des biens fabriqués dans des pays où les normes du travail et les salaires sont nettement inférieurs à ce que l'on retrouve dans les pays riches. Il y a quelque chose de particulièrement fort dans l'image d'un Parisien bourgeois s'offrant un tapis à plusieurs milliers d'euros, mais la même logique gouverne certains achats quotidiens en Occident : un ordinateur portable, certes nécessaire pour la plupart d'entre nous, est tout de même constitué de différentes pièces produites dans des pays en voie de développement, elles-mêmes fabriquées avec des métaux extraits de mines situées en Afrique ou en Asie et dont les pratiques sont souvent douteuses. Ce que le texte nous dit, en quelques lignes seulement, c'est que nous participons tous, qu'on le veuille ou non, à une chaîne de violence et d'exploitation qui, habituellement, avantage les pays riches et leurs habitants au détriment des populations des pays pauvres.

Dans un autre passage du livre, l'auteur crée un lien, encore une fois ténu et difficile à décortiquer, entre Claude Dalle – une boutique de meubles et de décoration intérieure haut de gamme – et Malko Linge – héros des romans d'espionnage de la série SAS de Gérard de Villiers. Le personnage de Malko est associé, dans l'imaginaire collectif, à une sexualité désinhibée voire déviante, puisqu'il a au cours de ses aventures des relations – parfois violentes et non-consensuelles – avec un nombre impressionnant de femmes et même de jeunes filles. Mais il est aussi étroitement lié à la pensée raciste de son auteur, qui déclarait en 1976 : « Je suis raciste. Je pense qu'il y a des races supérieures et des races inférieures¹⁶ », avant de comparer directement les Hollandais, qu'il considère civilisés, aux Africains, selon lui sauvages. Le personnage lui-même se déplace par exemple en Tunisie, en Somalie, en république démocratique du Congo et en Angola dans le but de mener diverses enquêtes, et dans tous les cas les pays et leurs

¹⁶ Gérard de Villiers, cité dans Ezzedine Mestiri, « SAS au pays du racisme », *Le Genre humain*, vol. 2, n° 11, 1984, p. 120.

habitants sont décrits comme des sous-hommes et les femmes y sont dépeintes comme de simples exutoires sexuels.

Au lien entre le luxe et la pensée coloniale s'ajoute donc ici une réflexion sur la violence sexuelle, ce qui crée un réseau de plus en plus complexe dans lequel les relations de pouvoirs entre les États développées et ceux en voie de développement, entre les hommes et les femmes et entre les riches et les pauvres sont exacerbées. Comme l'indique Olivier Quintyn par rapport à la pratique du collage critique, « [s]eul un effet global de disposition, un effet de dispositif, permet de citer à comparaître les fragments entre eux et de construire un nouveau contexte à partir de l'hétérogénéité même des objets réunis¹⁷. » Les fragments qui composent le livre de Joseph doivent ainsi être conçus comme des éléments hétérogènes, en raison de leur appartenance à des discours distincts et à des sources variées, mais leur organisation relève quant à elle d'une logique d'ensemble qui s'explique par la coexistence indifférenciée et déhiérarchisée des fragments sur la page.

Le personnage de Malko est effectivement un vecteur de racisme, de misogynie et de cruauté, mais il est aussi et peut-être surtout le héros d'une série de livres extrêmement populaire, ce qui en fait pour un certain lectorat un simple espion de roman de gare. Le poète refuse ici de mettre Malko dans une case et exploite plutôt son caractère insaisissable et multiple pour défiger le texte, qui dès lors accueille Malko le héros tout comme Malko le violeur néocolonialiste. Pour insister sur la place du commerce et des flux monétaires dans nos échanges sexuels, matériaux et relationnels, Joseph ajoute d'ailleurs le sigle TM et le symbole © après les noms de Claude Dalle et de Malko Linge pour indiquer qu'ils sont respectivement une marque déposée et un élément soumis au droit d'auteur. Dans un texte qui critique indirectement ce que ces deux entités représentent et qui dramatise le contexte socio-politique et économique dont elles participent, les mentions *trademark* et *copyright* viennent renverser de façon ironique cette critique, puisqu'elles reconduisent la toute-puissance des discours financiers et

¹⁷ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, 2007, p. 24.

juridiques qui permettent encore aux inégalités Nord/Sud et à l'exploitation de populations entières de se poursuivre aujourd'hui.

Un phénomène similaire a lieu lorsque le narrateur parle de la Kehlsteinhaus, mieux connue sous le nom de « Nid d'Aigle » en français. Ce bâtiment, construit sous les ordres d'Adolf Hitler en 1937, est aujourd'hui un restaurant et un lieu touristique, et on peut toujours y voir la cheminée de marbre rouge offerte au Führer par Benito Mussolini, son homologue italien. Selon Joseph, « TOUS LES JOURS DES CENTAINES DE TOURISTES ATTIRÉS AUSSI BIEN PAR LA VUE SUPERBE QUE PAR UNE ATTIRANCE UN PEU MALSAIN¹⁸ » viennent visiter ce repaire nazi, mettant en relief le statut double du lieu : à la fois endroit d'une grande beauté naturelle dans les montagnes bavaroises et site historique associé à l'un des régimes politiques les plus meurtriers du siècle dernier, le Nid d'Aigle contient en lui-même une sorte de contradiction. Tout comme Malko, cet endroit est donc inclassable et indécidable, ce qui accentue l'aspect flottant du livre. En effet, les parties du texte sont non seulement reliées entre elles par des jeux de contiguïté métonymique originaux, mais chaque partie recèle en soi une multitude de données, ce qui démultiplie les sens possibles de l'œuvre jusqu'à en faire un rhizome en quelque sorte exemplaire.

La langue allemande, qui fait plusieurs apparitions sporadiques tout au long du livre, prend par ailleurs une place plus importante vers la fin du livre, dans la partie intitulée « magma all photos represent scenes out of the film ». Cet épisode contient les titres d'une série de films pornographiques qui vont de la simple évocation génitale à la scatophilie explicite, en passant par toute une gamme de catégories *hardcore*¹⁹. Plusieurs des titres sont effectivement en allemand ou contiennent des sonorités germaniques et l'un d'entre eux a pour nom « "SLAVE TREATMENT" ». Le nazisme – par le biais de la langue à laquelle il est associé –, les manifestations les plus extrêmes de la sexualité humaine et l'esclavagisme sont connectés par cette liste de titres et participent encore une fois de l'équation déjà

¹⁸ Joseph, *Heroes*, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97-107.

suggérée plus tôt entre viol(ence), (néo)colonialisme, mondialisation et voyeurisme.

Tout comme les touristes qui visitent la Kehlsteinhaus pour combler une fascination malsaine pour l'histoire du nazisme et ses symboles, le consommateur de pornographie *trash* souhaite par exemple assouvir son fantasme d'être, ne serait-ce que pour quelques minutes, un propriétaire d'esclaves. Le traitement qui est réservé à l'esclave dans le film hypothétique mentionné ci-dessus, que celui-ci soit pure fiction ou qu'il relève de la culture des *snuff movies* (qui montrent de vrais crimes et donc de vraies victimes), permettrait potentiellement à un individu de vivre, sans conséquence directe, son désir de domination hérité d'une culture coloniale et guerrière dans laquelle nous sommes toujours pris malgré nous.

La langue allemande rappelle aussi bien entendu le nom de Stein, qui résonne d'ailleurs dans Kehl-STEIN-haus, et de la vie de l'écrivaine américaine sous l'Occupation. Stein est elle aussi double : d'une part, il s'agit d'une poète expérimentale à laquelle est dédié *Heroes are heroes are heroes* et, d'autre part, il s'agit aussi d'une sympathisante connue de Pétain et amie de Bernard Faÿ, qui a collaboré au régime de Vichy²⁰. Stein provoque l'admiration en tant qu'écrivaine et le mépris en tant que citoyenne, au même titre que le tapis perse peut provoquer l'envie en raison de sa beauté et le dégoût en raison de son prix ou des pratiques douteuses qui se cachent parfois derrière sa fabrication et son importation. Tout comme, aussi, le film pornographique mettant en vedette un maître et un esclave peut être un exutoire sans conséquence tangible s'il relève de la fiction ou un acte criminel s'il relève de la mise en scène de torture véritable.

À la fin de la partie pornographique, des nombres étranges se mêlent à la description des films et, finalement, quelques mots épars reliés entre eux par de longs traits viennent défaire le sens et montrent l'artificialité et le caractère aléatoire

²⁰ Nous approfondirons et nuancerons la politique personnelle de Stein dans le chapitre suivant. Cependant, pour plus d'informations concernant sa relation avec le régime de Vichy et son opinion sur Hitler, voir Barbara Will, *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Faÿ, and the Vichy Dilemma*, New York, Columbia University Press, 2011.

des constructions proposées par Joseph. Dans la notation lacanienne, le tiret est d'ailleurs utilisé pour illustrer la métonymie : « La structure de la chaîne est métonymique. Elle s'assure de la contiguïté de ses éléments. Entre les éléments de la chaîne s'écrit un intervalle, que matérialise le tiret, en : $S_1 - S_2$ ²¹. » L'écriture tectonique à la base du livre est littéralisée, les traits montrant que le livre est troué et que ce qui lie ses parties entre elles ne correspond plus à une téléologie argumentative, qui mettrait bout à bout plusieurs énoncés et formerait par conséquent un *raisonnement* à proprement parler, mais plutôt à un *patchwork* dont la nature critique dépend presque entièrement du lecteur. Certains passages du livre sont plus nettement orientés, par exemple quand Joseph semble déplorer « LA MONTÉE DE L'INTOLÉRANCE DE LA XÉNOPHOBIE ET DU RACISME²² », mais même cette citation est attribuée au Syndicat des employés de la centrale nucléaire de Bugey, qui avait critiqué une mesure discriminatoire selon laquelle trois employés d'origine maghrébine seraient écartés des zones sensibles de la centrale pour éliminer le risque d'attentats terroristes.

Comme l'écrit Joseph, « LA DÉCISION DE REDÉPLOIEMENT PLUTÔT NEUTRE ÉVITE TOUTE POSITION RADICALE / LA // DÉCISION DE REDÉPLOIEMENT NE TRAUMATISE PERSONNE²³ », c'est-à-dire que le fait de mettre en relation par l'écriture collagiste une série d'énoncés, de thèmes, d'expressions et de faits sociaux sans prendre position de façon explicite par rapport à ces différents éléments permet une écriture totalement horizontale. Le lecteur, par sa propre analyse et grâce à sa capacité de déduction, peut entrevoir la voix auctoriale, mais celle-ci ne s'impose jamais dans le flux de l'écriture. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'écrivain choisit d'écrire l'ensemble de son texte en lettres majuscules, ce qui devient chez lui un programme : « <ÉCRIRE EN CAPITALES D'IMPRIMERIE TRÈS

²¹ Bernard Toboul, « Le passage de la jouissance à l'inconscient », *Figures de la psychanalyse*, vol. 2, no 5, 2001, p. 84.

²² Joseph, *Heroes*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 46.

LISIBLEMENT²⁴> ». À la façon d'un rapport objectif et presque technique, le livre assure à tous les fragments qui le constituent une place tout aussi importante, sans porter de jugement à même le texte, et permet ainsi à la constellation qu'il propose de se mouvoir librement. La rhétorique du texte n'émane donc plus de son *discours*, toujours-déjà fragilisé, dépersonnalisé et tiré de tous les côtés, mais bien de sa forme.

Nathalie Quintane explique bien le travail des objectivistes et la charge politique qui accompagne leur travail :

[La poésie objectiviste] consiste à retaper des phrases orales déjà écrites en passant à la ligne souvent, sauf que les objectivistes ne retapaient pas des phrases sympathiques, au contraire ils retapaient les phrases de procès horribles, des témoignages plus insoutenables les uns que les autres, et comme pour qu'on les lise d'une traite, que rien ne nous échappe, et qu'on n'échappe à rien, ils avaient adopté cette méthode, qui consiste à ressaisir presque telles quelles des phrases terribles, si bien que l'effet, au bout d'un moment, c'est qu'on repose le livre, on ne peut plus continuer ce livre à la fois si facile à lire et insupportable²⁵.

Bien que les questions sociales traversent de part en part l'écriture de Quintane et qu'elles jouent un rôle assez important chez Gleize, Stein et Pennequin, par exemple, il reste que leurs œuvres intègrent surtout des fragments personnels, issus d'une expérience unique du monde. Quintane peut parler d'éjaculation faciale dans *Crâne chaud* ou du fascisme dans *Tomates* et *Les années 10* ; or ses livres restent accrochés à une certaine subjectivité, aussi morcelée soit-elle. Joseph, dans le sillage des objectivistes américains – eux-mêmes héritiers de Stein –, adopte au contraire une posture beaucoup plus violente qui consiste à s'effacer le plus possible derrière des paroles empruntées çà et là, qu'il redistribue, générant une écriture désincarnée ou désaffectée qui demeure malgré tout inquiétante en raison du registre général qui y est adopté. Esclavagisme, proxénétisme, colonialisme et ultra-capitalisme se mélangent et nous exposent aux mécanismes de domination et de

²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁵ Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, Paris, P.O.L., 2018, p. 303-304.

soumission qui structurent notre monde ainsi que notre place dans la chaîne apparemment infinie de violence qui le sous-tend.

4.2 Le dispositif, entre objectivisme et situationnisme²⁶

Depuis la fin des années 1990, et surtout depuis le début des années 2000, Christophe Hanna travaille en parallèle comme écrivain et comme théoricien de la littérature. On lui doit le renouvellement du concept de *dispositif*, qu'il emprunte à Michel Foucault. Le penseur italien Giorgio Agamben, dans la lignée de ce dernier, résume ainsi la nature et le fonctionnement du dispositif : « tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants²⁷ ». Chez les deux philosophes, cependant, les dispositifs sont principalement compris comme participant d'une certaine culture de contrôle. Les exemples que cite Agamben sont parlants : le système carcéral, l'école, la loi, les mesures policières, bref tout ce qui touche au pouvoir, ce à quoi s'ajoutent des domaines tout aussi hiérarchisés mais dont l'autorité est moins évidente comme les nouvelles technologies, la philosophie, ou même la langue, par définition formatée par une série de règles et de valeurs implicitement dictées par les groupes dominants de notre société.

Le dispositif comme le conçoit Hanna correspond en fait davantage à ce qu'Agamben nomme le contre-dispositif, c'est-à-dire un dispositif révolutionnaire qui chercherait à « libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun²⁸ ». Par une récupération et un renversement du dispositif de contrôle, l'individu et les communautés pourraient en théorie se le réapproprier. La

²⁶ Ce sous-chapitre (4.2) et les deux suivants (4.3 et 4.4) ont été publiés en partie sous forme d'article : Gabriel Proulx, « Critique virale et genre trafiqué dans *Valérie par Valérie* par La Rédaction », *Nottingham French Studies*, vol. 59, n° 1, 2020, p. 51-66.

²⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Payot & Rivages, 2014, p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

conception du dispositif mise de l'avant par Hanna semble aussi se présenter comme une réponse – ou plutôt une mise en pratique – du souhait qu'énonçait Félix Guattari dans *Les trois écologies*, lorsqu'il écrivait :

Un point programmatique primordial de l'écologie sociale sera de faire transiter [l]es sociétés capitalistiques de l'ère mass-médiatique vers une *ère post-médiatique* ; j'entends par là une réappropriation des médias par une multitude de groupes-sujets, capables de les gérer dans une voie de resingularisation²⁹.

En effet, le fait de se réapproprier activement les matériaux de base des discours qui dictent et limitent nos habitudes quotidiennes permettrait, selon Guattari et selon Hanna, de contester l'ordre établi par le simple fait que ce détournement ébranle l'état du monde. Cette posture critique sera développée par Hanna dans des livres comme *Poésie action directe* et *Nos dispositifs poétiques*, mais elle éclaire aussi des œuvres comme *Heroes are heroes are heroes*, que publiait Joseph quelques années plus tôt.

La théorie foncièrement contemporaine que propose Hanna est loin de prendre la forme d'une littérature engagée qui suggérerait des actions concrètes contre un système défini ; elle pousse plutôt à l'extrême la notion adornienne selon laquelle « [p]résenter sans protester la régression universelle, c'est protester contre un état du monde qui obéit à la loi de la régression avec tant de servilité qu'elle ne dispose plus à proprement parler d'aucun concept qui puisse lui être opposé³⁰. » La littérature critique que pratique et théorise Hanna est virale, dans la mesure où elle infiltre et déconstruit les discours dominants pour mieux les contester. Comme nous l'avons vu chez Joseph, ce type d'écriture radicalement collagiste ne cherche pas à proposer des solutions aux problèmes sociaux auxquels nous faisons face ou à contredire explicitement des discours jugés répréhensibles, mais bien à montrer le fonctionnement de la société contemporaine dans toute sa laideur afin de provoquer

²⁹ Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 61.

³⁰ Théodor Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 209.

une réponse chez le lecteur, qui dès lors doit lui-même déterminer son positionnement face aux enjeux soulevés par le texte.

Cette position critique n'est pas sans rappeler ce que disait Guy Debord du détournement, qui consistait aussi pour les situationnistes à réutiliser des éléments du discours ambiant pour mieux les attaquer, au lieu de *créer* véritablement de nouveaux outils idéologiques :

Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l'option précise qu'elle était à l'intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est *le langage fluide de l'anti-idéologie*. Il apparaît dans la communication qui sait *qu'elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement*. Il est, au point le plus haut, le langage qu'aucune référence ancienne et supracritique ne peut confirmer³¹.

Par anti-idéologie, Debord veut parler d'une critique qui, justement, ne viserait pas le remplacement d'un système politique, social ou économique par un autre jugé meilleur, mais viserait plutôt une simple mise en relief des défauts de l'idéologie dominante et de l'idée même d'idéologie. Consciente de l'impossibilité de trouver un système parfaitement formé pouvant être appliqué à toutes les situations socio-politiques, l'anti-idéologie préfère l'ouverture, l'adaptabilité et l'incertitude à la fausse certitude des grandes idéologies structurantes. En cela, la posture de Debord et d'Hanna se rapproche des considérations postmodernes, le postmodernisme étant animé selon Alan Wilde par « une indécision par rapport à la signification des choses ou aux relations qu'elles entretiennent [...] à laquelle s'ajoute un désir de vivre dans l'incertitude, de tolérer et, dans certains cas, d'accueillir le monde conçu comme aléatoire et multiple³² ».

³¹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 125-126. Nous soulignons.

³² « an indecision about the meanings or relations of things [...] matched by a willingness to live with uncertainty, to tolerate and, in some cases, to welcome a world seen as random and multiple »

Au lieu de simplement exhiber la régression du monde ou de présenter son écriture comme complètement extérieure aux enjeux qui structurent le milieu sociogéographique et historique d'où elle émerge, Hanna développe une nouvelle pratique qui vise la contamination des discours dominants par un discours critique. Comme il l'écrit dans *Nos dispositifs poétiques* à propos des pratiques littéraires contemporaines qu'il défend, sa propre écriture « n'est plus critique parce qu'elle réfère autrement que la langue contre laquelle elle se constitue, mais parce qu'elle vise, attaque ou se sert des usages ambiants, en particulier de ceux qui déclenchent couramment l'adhésion et l'action³³ » pour mieux mettre au jour les rouages de nos modes de pensée. Cet aspect viral de la production (implicitement) critique d'Hanna se rapporte bien entendu à l'univers médical, tout d'abord, mais est d'autant plus efficace qu'il advient à une époque où le virus est maintenant associé au vocabulaire informatique. Dans *Petits poèmes en prose*, cette affiliation avec le domaine informatique est explicitée :

Réalisez le cas échéant un **livre** (ou si vous voulez un **dispositif**) dont le fonctionnement s'apparente à celui d'un logiciel infecté par un virus : l'intégrer dans la somme des livres aurait pour conséquence de progressivement tous les **infecter** [les virtualiser]³⁴.

Le programme proposé est donc simple : générer des livres qui semblent plus inoffensifs qu'ils ne le sont vraiment – parce que leur contenu est banal, au sens de commun, puisqu'on le côtoie au quotidien à la télévision et sur nos fils d'actualité – jusqu'à ce que les discours ambiants auxquels ils recourent soient déplacés, voire renversés. Dans ce livre, la tuerie de Gournay, l'affaire Romand, le divorce de Daniel Ducruet et de Stéphanie de Monaco, l'exécution du couple Ceausescu ainsi que les attentats de l'été 1995 se mélangent d'ailleurs de façon totalement imprévisible, mimant par le fait même les nouvelles, où chacun de ces événements

(Alan Wilde, *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 44. Nous traduisons.)

³³ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010, p. 63.

³⁴ Christophe Hanna, *Petits poèmes en prose*, Marseille, Al Dante, 1998, p. 14.

pourrait être relayé l'un à la suite de l'autre, sans fil conducteur, et c'est ce changement de contexte – du médiatique au littéraire – qui crée un choc.

Si la tectonique textuelle dramatisait dans l'écriture le concept de rhizome chez Stein, Gleize et Quintane, elle semble plutôt se rapprocher ici de la cybernétique. Cette dernière pose comme principe initial que nous sommes constitués principalement d'une masse d'informations et que nos relations sont donc techniquement des transferts de données, ce que résume ainsi Céline Lafontaine : « Devenue un immense système de communication, [la société] n'existe qu'à travers les échanges informationnels entre ses membres. Constamment interrelié à son environnement social, le sujet est, dans cette logique, entièrement tourné vers l'extérieur³⁵. » Cela n'est pas sans rappeler Quintane qui, souvenons-nous, écrit à quelques reprises dans ses livres que le poème vient de l'extérieur. Pure surface, le sujet contemporain est, chez Hanna et Joseph tout comme chez Quintane, dénué d'une subjectivité totalement formée. Ce morcellement est cependant exacerbé par l'écriture-dispositif, puisque celle-ci ne montre plus simplement un narrateur et des personnages pré-subjectifs, mais remet en cause l'idée même de discours. Si l'œuvre littéraire est parasitée par les discours ambiants et qu'elle parasite ces mêmes discours à son tour, que reste-t-il d'*original* dans des œuvres comme celles d'Hanna ou Joseph ? La construction, déjà essentielle chez Stein, par exemple, devient ici le seul vrai critère de littéarité, puisque c'est bel et bien par une disposition précise qu'advient l'œuvre.

Hanna s'associe d'ailleurs volontiers à Quintane et à Gleize, chez qui il voit un même souci de *socialisation* de la littérature, c'est-à-dire qu'il conçoit à leur suite l'acte d'écriture comme une activité parmi tant d'autres et non comme un domaine autonome :

Ce qui intéresse les gens comme Chaton, Quintane, Gleize, ou moi-même, ce sont des questions liées à des problèmes publics. Ce qui nous intéresse c'est de les comprendre, de les rendre

³⁵ Céline Lafontaine, *Cybernétique et sciences humaines : aux origines d'une représentation informationnelle du sujet*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2001, p. 47.

accessibles, de construire des conditions d'éclairage de ces problèmes, de manière à ce que des prises deviennent possibles, qui n'étaient pas possibles avant³⁶.

Néanmoins, Hanna va plus loin dans cette démarche en acceptant non plus d'intégrer certains discours extralittéraires dans ses œuvres mais en faisant de ces discours le centre névralgique de son processus créateur. Capitalisme tardif, démultiplication des sites pornographiques, avènement de la télé réalité, terrorisme, contre-terrorisme, publicité et médias sociaux ne sont plus des thèmes que la littérature peut aborder pour s'enraciner dans le réel ; ce sont les fondements mêmes de la littérature comprise comme ensemble de (contre)dispositifs.

Si Gleize pouvait encore, de façon oblique, se référer à son père dans *Les chiens noirs de la prose* et que Quintane pouvait encore créer des personnages comme Roger dans *Formage* ou Antonia Bellivetti dans le roman éponyme, les éléments autobiographiques et romanesques sont totalement oblitérés des œuvres d'Hanna. Même les quelques personnages que l'on rencontre sont en fait des personnages publics ou sont présentés comme tels, et le *je* n'émerge jamais véritablement parmi les fragments qui composent le texte. Ce dernier n'est par conséquent le lieu d'aucune invention :

L'artiste situationniste ne pense pas d'abord à créer une autre vie matérielle effective : il va greffer sur le monde réel des « dérivés » ou des « constructions de situations » qui vont fonctionner comme des usages impertinents ou des formes de vie dites *alternatives*. Sa tactique majeure consiste à entraver, à parasiter ou à perturber des modes de représentation dominants et ambiants³⁷.

L'ensemble hétérogène que forme l'œuvre n'est donc ni tout à fait mimétique, puisque ses parties constitutives sont réorganisées de façon inédite afin d'exposer leurs soubassements idéologiques, leurs causes et leurs effets, ni tout à fait

³⁶ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 66.

³⁷ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 124.

poïétiques, puisque le travail de l'écrivain n'est plus de générer une histoire mais bien de la faire émerger de morceaux préexistants.

Dans « How Writing Is Written », Stein définit ainsi la contemporanéité : « La chose contemporaine en art et en littérature est la chose qui n'a pas assez d'importance aux yeux des gens de cette génération-là pour qu'ils l'acceptent ou la rejettent. [...] La chose contemporaine est la chose à laquelle on ne peut échapper.³⁸ » Hanna prend cette déclaration au pied de la lettre en convoquant dans ses œuvres des phénomènes sociaux, politiques, économiques et relationnels qui nous touchent tous sans que nous n'ayons nécessairement été confrontés à leurs implications profondes. La pornographie, consommée par une grande partie de la population et devenue plus facilement accessible que jamais, est certes un exutoire sexuel, mais ses ramifications sont parfois tragiques : trafic humain, *revenge porn*, exploitation et violence se cachent sous certaines productions et pourtant la plupart des consommateurs de pornographie n'interrogent pas systématiquement la provenance des vidéos qu'ils regardent. Le travail des enfants dans certains pays d'Afrique d'où proviennent les métaux avec lesquels sont fabriqués nos téléphones est souvent dénoncé, mais cela n'empêche pas la majorité des Occidentaux de posséder un portable.

Bref, l'écriture-dispositif nous met face à nos propres contradictions et à la complexité du monde dans lequel nous vivons en refusant d'émettre un jugement explicite sur le bien et le mal. Comme le dit Stein, « real is, real is only, only excreate, only excreate a no since³⁹ » : le fait de toucher si directement au réel provoque inévitablement l'abandon (ou l'excrétion) d'une certaine innocence (qui est ici déconstruite en « a no since »), abandon dont découle invariablement une prise de conscience proprement politique de notre place dans la chaîne irréductible

³⁸ « The contemporary thing in art and literature is the thing which doesn't make enough difference to the people of that generation so that they can accept it or reject it. [...] The contemporary thing is the thing you can't get away from. » (Gertrude Stein, « How Writing Is Written », dans *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 264. Nous traduisons.)

³⁹ Gertrude Stein, *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997 [1914], p. 38.

qui dicte les relations de pouvoir sur lesquelles est bâtie notre société. Hanna nous montre donc que nous sommes les victimes des systèmes d’oppression mondiaux et que, dans un même temps, nous profitons de ces systèmes en raison de notre position privilégiée dans l’économie mondiale, par exemple, et c’est cette confusion ou cette indécidabilité que permet de mettre en lumière le collage objectiviste-situationniste proposé par l’auteur.

4.3 La critique virale illustrée

La part critique de l’écriture d’Hanna se laisse principalement entrapercevoir dans les *glitches* discursifs qui s’immiscent dans le texte et où les différentes voix qui tissent l’œuvre se font entendre hors de leur contexte énonciatif attendu. *Valérie par Valérie*, un livre portant sur un personnage de télé-réalité qui porte ce nom, est l’un des meilleurs exemples de ce type de pratique. Par exemple, lorsque Valérie parle de sa première rencontre avec La Rédaction dans le cadre d’un projet de livre de posters, elle dit : « On me voit assise derrière un bureau au moment où j’articule le mot “limites”. En arrière-plan, on peut lire, écrit au marqueur noir sur le bois d’une vieille armoire, le mot : *Banque*⁴⁰. » Dans ce court extrait, le « personnage semi-médiatique⁴¹ » qu’est Valérie est déplacé du contexte presque publicitaire que constitue l’univers de la télé-réalité auquel il appartient vers le milieu éditorial expérimental que représentent les bureaux d’Al Dante ; Valérie doit prononcer le mot « limites » devant la caméra, explicitant ainsi le projet de La Rédaction, qui en est un de mise en relation d’éléments hétérogènes et, par conséquent, d’exploration des limites de ce que sont respectivement le littéraire, le médiatique, le féminin et le publicitaire ; et puis le mot « Banque » inscrit en

⁴⁰ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, Marseille, Al Dante, 2008, p. 13.

⁴¹ *Id.*

arrière-plan montre que le discours économique implicitement critiqué par le livre est aussi celui qu'il adopte pour mieux le renverser.

Cette « occupation des macrostructures orthodoxes⁴² » – pour recourir au vocabulaire proposé par Hanna lui-même dans *Poésie action directe* – que sont les discours économique et médiatique par le discours littéraire produit donc cette critique de l'intérieur qui, plutôt que de proposer une solution aux dérives de notre société, phagocyte ses fondations et met en décalage certains de ses éléments constitutifs. Le personnage de Victor met aussi en mots, dans un passage où son discours semble glisser vers celui d'Hanna, l'importance d'un tel réarrangement, lorsqu'il dit :

tous, nous avons besoin d'entendre des formes de langages complètement différentes des nôtres : des langages qui sonnent comme le nôtre, mais sont en réalité complètement différents parce que leurs soubassements, leurs principes de développement nous obligent à adopter des positions, des modes de vie incompatibles avec les nôtres⁴³.

Ces formes de langages seraient ainsi ces agencements hybrides où se lisent, à travers les codes d'un langage dominant, les préoccupations d'une langue-virus qui s'attaquerait aux bases idéologiques du langage occupé.

Cette redéfinition de la part critique de la littérature étant extrémiste – et ce, au sens politique du terme –, l'écriture d'Hanna s'accompagne inévitablement d'une redéfinition de la littérature en tant que telle qui récusé les « limites sans équivoque entre ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas⁴⁴ », comme l'indique Nathalie Wourm. Cette conception de l'objet littéraire s'oppose à celle que s'en fait Valérie. En effet, cette dernière retient de la littérature une définition assez traditionnelle. Selon elle, la force de son livre sera de partager « des vérités

⁴² Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2002, p. 27.

⁴³ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 134.

⁴⁴ « unequivocal boundaries between what is poetic and what is not » (Nathalie Wourm, « Anticapitalism and the Poetic Function of Language », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, 2009, p. 122. Nous traduisons.)

intéressantes [...] sur l'amour, la séduction voire la vie conjugale, qui demeurent des sujets littéraires⁴⁵. » Cette façon qu'a Valérie de séparer les sujets potentiellement littéraires de ceux qui ne le sont pas est contestée dans le corps même du livre par l'auteur, puisque ce dernier écrit en réalité un livre où il est question, entre autres, des sujets cités, mais que ceux-ci n'y sont qu'instrumentalisés. Effectivement, la récupération des discours de Valérie sur l'amour par La Rédaction ne sert que de prétexte à une critique de cette forme de littérature que l'on pourrait décrire comme romantique ou intimiste et qui vise à se présenter comme un ensemble langagier détaché du monde et de ses enjeux sociopolitiques les plus pressants.

Valérie dit d'ailleurs être « consid[érée] comme une sorte de romantique attardée » par certains acteurs du milieu littéraire qu'elle a rencontrés, car elle croit que toute œuvre devrait « faire valoir des principes de vie, des morales, des attitudes générales⁴⁶ » à adopter. Or, cette critique d'une vision romantique – et moraliste – de la littérature peut être prêtée directement à Hanna qui, par un brouillage énonciatif constant, arrive à amalgamer son propre discours et ceux de ses personnages dans un jeu d'aller-retour entre posture critique et narration. Plus loin dans le roman, la parole auctoriale prend cependant le dessus et la conception classique de la littérature est mise à mal de façon plus explicite :

Certaines formes de représentations très anciennes [...] structurent encore nos manières de représenter et de concevoir mentalement les objets qui nous entourent : l'œil s'est fait à la géométrie figurative égyptienne, un peu comme l'oreille s'est faite à l'harmonie à partir de l'époque classique. Il n'est donc pas étrange que l'antique dessin égyptien puisse me montrer un oiseau inconnu dans ses détails, puisque je partage avec les Égyptiens, en grande partie au moins, ma manière de reconnaître quelque chose à l'aide d'un dessin⁴⁷.

⁴⁵ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

Notre perception de ce qui est littéraire est elle aussi structurée par ces formes anciennes et c'est pourquoi encore aujourd'hui certains modèles, dont le lyrisme et le roman réaliste, dominent la majorité de la production littéraire. La littérature critique d'Hanna, qui ne correspond plus aux codes auxquels le lecteur est automatiquement sensible afin de repérer dans un texte des marques indéniables de littérarité, s'oppose à différentes formes de ce qu'il appelle ailleurs la « poésie-parole-désamorcée »⁴⁸, c'est-à-dire à la littérature rendue inopérante par sa prise de distance assumée face aux discours qui lui sont extérieurs. Hanna ramène la littérature à son état premier de système de langue qui, non plus « retiré du langage commun »⁴⁹, s'y inscrit plutôt activement et le neutralise de l'intérieur.

Cette occupation des discours dominants – principalement économique et médiatique – par la langue littéraire fait de *Valérie par Valérie* un montage où, comme nous l'avons vu, les discours se mélangent et glissent les uns vers les autres, mais aussi où chaque partie semble avoir été retirée de son environnement d'origine. Pour Hanna, « [é]crire [...] signifie composer résolument, et composer signifie : ponctionner (dans un monde symbolique) + déplacer (dans un autre monde) + (éventuellement) suturer »⁵⁰, comme il l'indique dans *Poésie action directe*, ce qui fait de son œuvre un amalgame formel où, justement, des éléments hétérogènes sont comme soudés les uns aux autres. Cependant, cette opération de *cut-up* a aussi l'effet de faire entrer le discours non littéraire dans le texte proprement littéraire : aveux, anecdotes, listes, descriptions presque pornographiques, apologues du capitalisme et de la toute-puissance des médias qui déforment la réalité déstabilisent constamment la critique intégrée d'Hanna.

L'idée même d'*écriture* est donc remise en question et il devient évident que la décision de signer le texte sous le pseudonyme faussement collectif de La

⁴⁸ Hanna, *Poésie action directe*, p. 9.

⁴⁹ « removed from the common language » (Wourm, « Anticapitalism and the Poetic Function of Language », p. 122. Nous traduisons.)

⁵⁰ Hanna, *Poésie action directe*, p. 38.

Rédaction n'est pas seulement une tentative d'anonymisation de l'œuvre, mais bien une mise en évidence de l'aspect fabriqué du livre. Selon Alain Farah, « [l]a littérature devient, pour La Rédaction, cette surface où l'on se sert, où à défaut d'écrire, on *rédige*, l'acte créateur consistant à agencer une matière première glanée au gré de ponctions, de vols, de transcriptions et de témoignages⁵¹. » D'ailleurs, plusieurs passages de l'œuvre sont des retranscriptions presque exactes tirées de *Poésie action directe* ou qui seront récupérées telles quelles dans *Nos dispositifs poétiques* et d'autres prennent la forme d'échanges de SMS ou de courriels. C'est cette union de parties préfabriquées ou prérédigées qui, finalement, différencie le plus *Valérie par Valérie* d'un livre traditionnel. À l'instar du détournement situationniste, l'acte de rédaction comme le conçoit l'auteur sert à « redisp[os]e[r] des objets particuliers, et cette redistribution produit une certaine énergie révélatrice^{52,53} » capable de critiquer indirectement l'état du monde.

La métacritique développée dans l'œuvre ne sert pas seulement à opposer à la littérature désinvestie de laquelle se distancie complètement Hanna une littérature littéraliste et ouverte aux hybridations génériques et discursives, mais aussi à déstabiliser réellement certains discours dominants, en particulier les discours médiatique, économique et misogyne. En fait, en exposant le lecteur à une version presque parodique de la télé-réalité et de ses ramifications voyeuristes, ainsi qu'en exacerbant la marchandisation du corps féminin hypersexualisé, l'auteur arrive véritablement à ériger une réflexion profonde, quoique tacite, sur la société contemporaine dans laquelle nous vivons. Le livre est d'emblée présenté comme une tentative par Valérie, en collaboration avec La Rédaction, de reconstruire son image publique après avoir participé au *Bachelor* et à d'autres émissions de télé-

⁵¹ Alain Farah, « Un piratage énonciatif signé La Rédaction ? Le cas *Valérie par Valérie* », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 111.

⁵² La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 267.

⁵³ Cette formule est réutilisée par Hanna dans sa théorisation de la poésie critique : selon lui, son écriture « engage la pratique poétique [...] dans ce qui serait un méta-usage fondé sur l'activation, par redistribution des formes de certains usages ambiants, d'une dimension métacritique ou "révélatrice". » (Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, p. 33. Nous soulignons.)

réalité⁵⁴. Néanmoins, tout au long du texte, la violence des opinions et des idées que se font les téléspectateurs de Valérie en tant que personnage public est simplement reproduite par l'œuvre elle-même. Selon la narratrice, par exemple, son ami Luigi lui a expliqué que la répétition de son humiliation publique est inévitable : « Ce que tu as pu dire de toi, tu vois bien qu'on le reprend pour en rire, et même, on te le répète bien en face, comme pour vérifier s'il était possible de persister dans une construction pareille⁵⁵. » C'est donc dire que Valérie sera à tout jamais incapable de sortir de ce cycle, son personnage télévisuel ayant été fixé par ses déclarations passées, bien que certaines d'entre elles aient été prononcées dans l'énervement ou encore manipulées en post-production.

Stein ne pouvait prévoir l'avènement de la télé réalité et des médias sociaux, mais elle concevait *Ida* comme une réflexion sur la place grandissante, à son époque, de ce qu'elle appelait les « publicity saints ». Alors qu'elle s'apprête à entamer la rédaction de son livre, elle écrit à une amie : « Je veux écrire un roman sur la publicité, un roman où une personne est si publicisée qu'il ne reste plus aucune personnalité. Je veux écrire sur l'effet qu'a la publicité sur les gens de type cinéma hollywoodien, qui retire toute identité⁵⁶. » Après avoir remporté des concours de beauté, Ida devient effectivement une sorte de célébrité de papier. Bien avant Instagram, Facebook, les concours télévisés et *Keeping Up With the Kardashians* ou encore *The Simple Life*, Stein était déjà sensible à cette nouvelle conception de la notoriété médiatique, qu'elle voyait se développer entre autres avec Willis Simpson, une personnalité mondaine qui a attiré l'attention de la presse en raison de son mariage au roi Édouard VIII. Pour Stein, ce genre de surexposition

⁵⁴ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ « I want to write a novel about publicity, a novel where a person is so publicized that there isn't any personality left. I want to write about the effect on people of the Hollywood cinema kind of publicity that takes away all identity. » (Gertrude Stein, citée dans Dana Cairns Watson, *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 223. Nous traduisons.)

médiatique gommerait la personnalité profonde et authentique de l'individu, qui est dès lors confiné à son rôle de célébrité.

La fixité de l'image publique est centrale dans *Valérie par Valérie* puisque, comme une photographie, la télé-réalité semble cristalliser ses participants dans une posture fixe sans que celle-ci ne soit nécessairement honnête ou représentative :

j'ai prononcé sur les plateaux des propos tels que des millions de personnes m'ont moquée ou détestée. La présence des caméras décuple la signification des discours. Alors que je n'étais que possédée par l'ambiance des plateaux [...] : un simple *reflet* du monde des plateaux⁵⁷.

Cependant, loin de se présenter comme un redressement ou un assainissement de l'image publique de la narratrice, le livre perpétue cette relation de domination et de déformation. Non seulement ressasse-t-il les mêmes idées reçues concernant la perception qu'ont eue les téléspectateurs d'elle après son passage à la télévision et se moque-t-il, comme nous l'avons vu précédemment, de sa conception de la littérature comme mièvrerie romantique, mais il opère aussi un décalage entre la position intellectuelle des acteurs du milieu littéraire qui y sont convoqués (La Rédaction, Al Dante et certains auteurs publiés chez P.O.L) et celui, inférieur, de Valérie.

Par exemple, alors qu'elle avoue ne pas avoir beaucoup de culture⁵⁸, La Rédaction se moque d'elle en la recontextualisant dans un milieu complètement étranger, soit celui du musée Zadkine, dans le cadre d'une lecture publique⁵⁹. Comme l'explique Alain Farah, « [l]e texte, qui se dit au service d'une femme rencontrée dans une émission de télé-réalité [...] nous emmène dans un espace situé aux antipodes sociologiques du milieu d'où provient Valérie⁶⁰ », et ce décalage ne

⁵⁷ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 202. Nous soulignons.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁰ Farah, « Un piratage énonciatif signé La Rédaction ? », p. 115.

fait que renforcer le ridicule de cette femme ouvertement inculte et dont les propos sont sans cesse détournés et manipulés. De plus, nous apprenons à la fin du roman que la narratrice avait initialement demandé à son éditeur « que [s]on bref passé télévisuel ne soit jamais évoqué, et même [s]on passé de modèle photo⁶¹. » Pourtant, le livre ne nous donne quasiment que ce passé à lire, trahissant explicitement sa narratrice tout comme elle a été trahie par l'univers télévisuel duquel elle a tenté de se distancier.

Debord écrivait déjà en 1967 que, « [s]ous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante⁶² » et l'avènement de la télé-réalité et des journaux à potins se présente comme la confirmation de ce modèle social. La Rédaction s'applique donc à montrer comment notre mise en spectacle médiatique de la vie intime des gens, de l'exécution de dictateurs étrangers ou encore de la sexualité de personnes connues formate notre société et recouvre maintenant l'ensemble de nos interactions sociales : la vidéo de l'exécution de Saddam Hussein revient tout au long du texte comme étalon de mesure de la culture médiatique des personnages⁶³ ; le scandale sexuel de Daniel Ducruet, ancien époux de la princesse Stéphanie de Monaco, qui avait trompé cette dernière avec Fily Houteman, Miss Seins Nus Belgique 1995, et dont les infidélités avaient été filmées par des paparazzis, est décrit – ainsi que la vidéo elle-même – en détails⁶⁴ ; Olivier comprend supposément ce qui se passe lorsqu'il voit un enfant se faire frapper par une voiture au Brésil parce qu'il connaît les *snuff movies*⁶⁵ ; l'homme qui tue la sœur de Valérie dans un de ses rêves « fait

⁶¹ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 276.

⁶² Debord, *La Société du spectacle*, p. 11.

⁶³ Voir par exemple La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 125.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 275.

peur et, en même temps, il intrigue ceux qui restent comme pour un *spectacle de rue*⁶⁶ ».

Le retour constant à l'exécution de Saddam Hussein n'est d'ailleurs pas sans rappeler un autre livre signé La Rédaction et publié en 2007 intitulé *Nos visages-flash ultimes*⁶⁷, où des photos d'otages étaient redispuestas d'une façon similaire au corps et au discours de Valérie ici, et ce, dans le but de confronter le lecteur à ces images choquantes dans un contexte débarrassé de la *doxa* médiatique et des lieux communs journalistiques. Ce rapprochement de la petite et de la grande histoire, avec pour point de départ notre relation à la brutalité et au politique, sera aussi approfondi en 2012 dans *Les Berthier* où, par exemple, le questionnaire donné en annexe et ayant supposément été envoyé à cent-trente Parisiens dont le nom de famille est Berthier contient les questions suivantes :

6. Quand vous entendez « prise d'otages de la maternelle de Neuilly », quelle est la première image qui vous vient à l'esprit ?

7. Diriez-vous de cette prise d'otages qu'elle a constitué un événement de ces 20 dernières années ? Comparable à quel autre événement en importance ? Lorsque les *Twin Towers* sont tombées, en 2001, que faisiez-vous ? et pendant qu'H.B. faisait sa prise d'otages⁶⁸ ?

Encore une fois, le réseau que tisse La Rédaction entre différents événements historiques douloureux et marquants des dernières décennies et la vie quotidienne du public qui, par le biais de la télévision et d'Internet, est témoin par procuration de ce type de barbarie, est d'une complexité déstabilisante, les jeux de décontextualisation et de recontextualisation se multipliant au fil de la lecture.

L'exemple le plus probant de la relation entre voyeurisme, violence et capitalisme dans *Valérie par Valérie* est cependant celui de la séance photo avec Suzy. En effet, ce mannequin et strip-teaseuse se fait « demande[r] de poser nue de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 286. Nous soulignons.

⁶⁷ La Rédaction, *Nos visages-flash ultimes*, Marseille, Al Dante, 2007.

⁶⁸ La Rédaction, *Les Berthier*, Paris, Questions théoriques, 2012, p. 222.

face, assise sur un tabouret devant un grand portrait de Karl Marx⁶⁹ ». Cette mise en scène, où se rencontrent une femme dont le salaire provient de la marchandisation directe de son corps en tant que machine érotique et un portrait de Karl Marx, crée une juxtaposition évidente entre sexualité féminine et capitalisme, et la référence au philosophe communiste crée le pont entre capitalisme, exploitation et violence. Guattari avait d'ailleurs noté dans *Les trois écologies* le lien très étroit qu'entretiennent la dévalorisation de la femme et l'exploitation hypercapitaliste⁷⁰, même si ce rapprochement ne concernait pas spécifiquement le *corps* féminin et sa marchandisation.

Ces « opérations de sélection-disposition-contextualisation »⁷¹, comme les nomme Hanna, des différents éléments de la photographie en question permettent encore une fois de critiquer, sans expressément proposer un discours alternatif construit et clos, non seulement le capitalisme en tant que fonctionnement social-économique, mais aussi sa spectacularisation et son aspect maintenant événementiel, qui découlent de notre soumission à la société de consommation contemporaine. D'ailleurs, les victimes de ce système du spectacle sont aussi dépeintes elles-mêmes comme des bourreaux : Valérie, malgré le fait qu'elle ait elle aussi été humiliée par la presse et le public, a visionné la vidéo pornographique de Daniel Ducruet et de Fily Houteman. Or ces derniers ont eux aussi à leur façon été victimes d'un milieu d'exploitation médiatique, mais Valérie ne semble avoir aucune empathie pour eux et participe donc à un système circulaire d'exploités et d'exploiteurs.

Le corps féminin, marchandise comme une autre en régime capitaliste, n'appartient d'ailleurs jamais pleinement aux femmes puisque, comme tout bien, il doit principalement plaire aux acheteurs potentiels – consommateurs de pornographie, voyeurs, individus curieux, amants, et ainsi de suite. Valérie dit entre

⁶⁹ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 162.

⁷⁰ Guattari, *Les trois écologies*, p. 40.

⁷¹ Hanna, *Poésie action directe*, p. 36.

autres : « Aujourd'hui, je revois ma vie passée en quatre périodes : Alexis ; Éric ; Christophe ; Renaud⁷² », comme si son existence n'avait été modelée et guidée jusqu'à maintenant que par ses relations amoureuses et, plus spécifiquement, par ses partenaires. En outre, sa compréhension de ce qu'est une relation dysfonctionnelle est tellement éloignée moralement de ce à quoi l'on pourrait s'attendre que sa situation suscite définitivement pitié et sympathie. Alors qu'elle dit : « Christophe me gifle une première fois, [...] il me regifle [...], il me tire par les cheveux vers la porte de son immeuble »⁷³, elle enchaîne en disant que « la beauté et l'harmonie ne sont rien si la femme ne réussit pas à créer chez l'homme une forme d'addiction sexuelle⁷⁴ », comme si le comportement abusif qu'avait Christophe envers elle pouvait être assimilé à l'expression saine d'un simple désir sexuel.

La prostitution de la narratrice ne s'arrête donc pas à l'acceptation de vendre son corps professionnellement, puisqu'elle est aussi prostituée dans l'intimité, malgré le fait que ses activités sexuelles privées ne soient pas directement rémunérées. En effet, elle avoue que son seul but au lit est de faire plaisir à son partenaire à tout prix : « Tu vois, je suis ta femme, ton amie, je peux *répondre à tous tes besoins*, eh bien, je peux être encore plus que ça quand tu prends le temps de me considérer sous cet angle animal aussi⁷⁵. » Cette déclaration prend même des airs d'annonce publicitaire, comme si elle devait vendre un produit (son sexe) à un client (son partenaire sexuel) avec de belles formules et des promesses alléchantes⁷⁶. Valérie dépend des hommes avec lesquels elle couche non seulement

⁷² La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 139.

⁷³ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁵ *Ibid.*, 231. Nous soulignons.

⁷⁶ Si l'écriture d'Hanna parodie et absorbe en quelque sorte les discours publicitaires, il est intéressant de souligner que l'œuvre de Stein a pour sa part *été absorbée* par la publicité. À ce sujet, voir Karen Leick, *Gertrude Stein and the Making of an American Celebrity*, Londres, Routledge, 2009.

pour la valoriser et confirmer que le produit qu'elle a à offrir répond aux attentes de ceux qui se le procurent, mais aussi pour porter quelque regard que ce soit sur son corps : « J'ai précisé dès le début que l'image que j'avais de mon sexe était tributaire du discours des hommes qui l'ont approché pendant ou après des séances de sexe⁷⁷ », ce qui démontre que même ses organes génitaux sont offerts à un public, certes plus restreint, qui peut les juger et les critiquer librement. Tout comme l'on se fie maintenant aux évaluations et aux commentaires laissés par les utilisateurs d'un service ou d'un produit sur Internet avant de se le procurer, le sexe de Valérie vient accompagné des *reviews* d'anciens partenaires. Entre la chambre à coucher et le plateau de tournage, la différence est mince, puisqu'on y observe les mêmes mécanismes d'exploitation et de déformation du corps et des propos de Valérie.

Il est intéressant de noter, comme le fait Julie Goodspeed-Chadwick⁷⁸, à quel point *Tender Buttons* rompt avec les clichés sur la sexualité et la corporalité féminines en donnant au foyer et aux activités ménagères une nouvelle signification. Sans attirer directement notre attention sur l'objectification du corps de la femme comme le fait Hanna, Stein déconstruit tout de même l'idée traditionnelle que l'on se faisait à l'époque du corps de la femme comme appartenant à l'univers domestique seulement : maternité, cuisine, ménage et relations conjugales (hétérosexuelles) attendues, voire imposées. Bien que les revendications féministes et la place des médias dans l'objectification du corps féminin, tour à tour objet de désir et objet de soumission financière, reproductive et politique, soient très différentes des années 1910 aux années 2000, elles occupent une place semblable dans le recueil de Stein et dans le roman-documentaire d'Hanna, malgré le siècle qui les séparent.

⁷⁷ La Rédaction, *Valérie par Valérie*, p. 240.

⁷⁸ Julie Goodspeed-Chadwick, « Reconfiguring Identities in the Word and in the World : Naming Marginalized Subjects and Articulating Marginal Narratives in Early Canonical Works by Gertrude Stein », *South Central Review*, vol. 31, n° 2, 2014, p. 16-17.

Le déplacement qu'opère Hanna d'un monde symbolique vers un autre a donc un effet critique important quant à la mise en spectacle de la vie privée, à la publicisation de la violence des exécutions publiques et à la commercialisation du corps, en particulier du corps féminin, dans la société contemporaine, soit celui de répéter la même violence médiatique produite par les instances de pouvoir, mais en la déplaçant en régime littéraire. En effet, en décuplant sans objection la violence faite à Valérie par le biais d'une répétition systématique des critiques faites par rapport à son discours et à son corps dans un livre censé redorer son image publique, l'auteur expose les mécanismes de cette violence et ses ramifications dans les autres sphères médiatisées qui nous affectent au quotidien. Alors que des millions de téléspectateurs ont ouvertement dénigré Valérie après son passage dans différentes émissions de télé-réalité, puisque la télé-réalité avait pour but ultime de se moquer de personnages préfabriqués et idiots, il est ici plus difficile de se réjouir de sa souffrance, étant donné que le livre dit aspirer à l'opposé.

Le même phénomène se produit lorsqu'on rencontre, en tant que lecteur, des scènes de scatophilie (« Corinne, accroupie au-dessus de son visage, se force à lui déféquer dans la bouche⁷⁹ ») ou des références aux *snuff movies*. Pourtant, pour ne nommer que ces exemples, le film pornographique *2 Girls 1 Cup*, qui contient plusieurs scènes scatophiles, ainsi que des vidéos comme celle du meurtre de Lin Jun par Rocco Magnotta intitulée *1 Lunatic 1 Ice Pick*, où l'on voit la victime être assassinée, démembrée, mangée en partie et ensuite violée une fois morte, ont été vus des milliers voire des millions de fois, preuve de la prédominance du voyeurisme dans le fonctionnement de notre collectivité, bien que ce voyeurisme soit souvent caché ou amenuisé par notre adhésion aux codes télévisuels ou publicitaires. Cependant, la double opération de récupération et de recontextualisation subie par ces épisodes exacerbe la violence dont ils découlent et décuple leurs effets puisque, en contexte littéraire, ce genre de scène n'est pas habituel. En nous confrontant à nos propres réflexes, vices et habitudes sociales,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 156-157.

l'auteur nous amène à réfléchir au poids de chacun de nos gestes quotidiens et à la teneur de ceux-ci.

Dans un article sur la part politique des œuvres de Gleize et de Quintane, Jean-François Hamel écrit :

Si l'on en croit l'historiographie courante, les années quatre-vingt sonneraient le glas du nouage séculaire de la littérature française et de la contestation politique. Les contemporanéistes ont tour à tour diagnostiqué le déclin de la figure classique de l'intellectuel apparue lors de l'Affaire Dreyfus, la disparition des avant-gardes à la fois littéraires et politiques auxquelles la Grande Guerre et la Révolution d'Octobre avaient donné naissance et que les années soixante avaient vu resurgir, enfin l'épuisement de la théorie et de la pratique de la littérature engagée telle que Sartre l'avait imposée à la Libération. Les écrivains d'aujourd'hui auraient *rompu avec le programme d'une critique radicale de la société*⁸⁰.

Or la critique virale théorisée et mise en place par Hanna, et telle qu'elle apparaît dans l'écriture de Manuel Joseph, offre de nouvelles possibilités politiques à la littérature et semble ouvrir des voies de réflexion encore trop peu explorées. Tout en s'inscrivant dans un mouvement préexistant de réappropriation des discours non littéraires problématiques qu'avait entre autres annoncé Guattari vers la fin du vingtième siècle, l'écriture-dispositif s'oppose aux définitions traditionnelles de l'engagement artistique. Radicaux, voire terroristes, les mécanismes auxquels font appel les deux poètes permettent de rediriger la violence de notre société et de ses différents organes de contrôle afin de combattre les idéologies auxquelles ils s'opposent sans tomber dans la simple rhétorique.

⁸⁰ Jean-François Hamel, « De Mai à Tarnac : montage et mémoire dans les écritures politiques de Jean-Marie Gleize et Nathalie Quintane », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Rome, Quodlibet Studio, 2014, p. 445. Nous soulignons.

4.4 Le (contre)dispositif est-il éthique ?

La pratique objectiviste, situationniste ou axée sur le dispositif comme moteur poétique soulève plusieurs questions d'ordre éthique, surtout parce qu'elle fonctionne avant tout par la répétition, certes recontextualisante, de discours dominants souvent empreints de violence. Comme nous le soulignons dans la partie précédente, le livre *Valérie par Valérie*, par exemple, reconduit le discours misogyne dont avait été victime Valérie après sa participation à une émission de télé-réalité sans explicitement se positionner contre ce discours. De la même façon, Joseph rapporte les paroles de journalistes américains lors de la guerre du Golfe sans y ajouter quelque commentaire que ce soit, ce qui a pour effet de garder le texte à la limite entre reproduction et contestation des discours militaire et journalistique.

La *significs*, nom donné par Victoria Welby à sa théorie des signes, semble offrir une piste féconde pour comprendre ce qui, dans l'ordre du discours même, différencie la posture de Joseph et Hanna d'autres positions littéraires critiques. Selon Welby, la transmission d'un signe comporterait trois niveaux différents :

il n'y a, à proprement parler, rien de tel que le Sens d'un mot, mais seulement le sens dans lequel il est utilisé – les circonstances, l'état d'esprit, la référence, l'« univers discursif » qui y sont rattachés. La Signification d'un mot est l'intention qu'on souhaite qu'il transmette – l'intention du locuteur. La Signifiante est toujours multiple et elle intensifie le sens tout autant que la signification, en exprimant son importance, sa façon de nous interpeler, le moment qu'il représente pour nous, sa force émotionnelle, sa valeur idéale, ses aspects moraux.⁸¹

Cette tripartition du signe – ici du mot – peut être appliquée, selon la philosophe, à n'importe quel élément de la communication. En l'appliquant au discours critique

⁸¹ « there is, strictly speaking, no such thing as the Sense of a word, but only the sense in which it is used – the circumstances, state of mind, reference, “universe of discourse” belonging to it. The Meaning of a word is the intent which it is desired to convey – the intention of the user. The Significance is always manifold, and intensifies its sense as well as its meaning, by expressing its importance, its appeal to us, its moment for us, its emotional force, its ideal value, its moral aspects » (Victoria Welby, *What is Meaning ?* Amsterdam, John Benjamins, 1983 [1903], p. 5-6. Nous traduisons.)

d'un auteur, il est donc possible de saisir la particularité de sa posture. Welby considère que le signe se divise en *Sens*, le sens (illusoire) dénué de connotations et donc le plus neutre, *Signification*, c'est-à-dire l'intention de celui qui émet le signe, et *Signifiance*, qui correspond au sens à la fois teinté par l'intention de l'émetteur et par la suite interprété dans un contexte particulier exerçant une influence sur sa réception et sa portée. Cette théorie du signe est donc totalement *contextuelle*, dans la mesure où Welby propose que tout discours et tout élément discursif doit être compris à la fois selon son contexte d'émergence et son contexte de réception. Un mot en soi, par exemple, n'a qu'un sens figé s'il est pris hors de toute utilisation effective, et sa signifiance réelle proviendra plutôt de l'intention du locuteur qui y recourt, du contexte socio-historique où il est utilisé et de sa réception subséquente par ceux et celles qui le reçoivent.

Dans le cas de *Valérie par Valérie*, il semble que le discours soit brouillé dans chacune de ses divisions : le sens est rendu instable par les nombreux *glitches* que nous avons mentionnés, qui déstabilisent le texte en y faisant entrer des citations et des discours empruntés qui détonnent avec le reste de l'œuvre et laissent entrevoir la voix auctoriale ; la signification ne peut être entièrement déduite de l'œuvre elle-même, mais doit de préférence être comprise en tandem avec les textes théoriques d'Hanna et, même en connaissant bien ces derniers, un doute persiste quant à l'intention réelle de l'écrivain, puisque le texte dit chercher à reconstruire l'image de Valérie mais participe ultimement de la même violence que la société de consommation médiatique-publicitaire contre laquelle l'écrivain prétend se dresser ; finalement, la signifiance est rendue extrêmement instable par le fait même que les deux autres niveaux aient été ainsi bouleversés.

Par conséquent, le livre d'Hanna est problématique, dans la mesure où il soulève des problèmes sociaux sans chercher à les régler, dans l'espoir que le lecteur déduise la part critique de son travail. En effet, la *portée* du texte est difficile à saisir et son efficacité peut donc être remise en question. Un livre qui exacerbe la violence faite au corps et au discours féminins mais ne la conteste pas explicitement n'est-il pas un simple engrenage supplémentaire dans le système capitaliste dont

résulte ladite violence ? Le couplage capitalisme-violence-misogynie a-t-il vraiment l'effet escompté ou ne fait-il que ramener tous ces éléments au même niveau, neutralisant donc partiellement les luttes sociales qu'il prétend soutenir par le biais d'un engagement critique viral ? Or la sémioéthique telle que la conçoit Susan Petrilli offre plusieurs pistes de réflexion pouvant appuyer la posture d'Hanna.

Selon elle, « les signes de la reproduction sociale à travers le monde aujourd'hui demandent une lecture critique et un changement radical⁸² » quant aux mécanismes propres à l'hypercapitalisme omniprésent et, pourrions-nous dire, omnipotent, mais les outils ayant le potentiel de mener à une telle radicalité critique n'existent pas encore⁸³. Par conséquent, tout projet de critique du système global actuel nécessite la création de nouveaux *dispositifs*, pour retourner au vocabulaire d'Hanna. Ces dispositifs ne sont pas sans rappeler les processus de resingularisation que mentionnait Guattari, en ce sens que toute invention de nouvelles voies critiques doit se faire par la subversion d'éléments préexistants, processus par définition idiosyncrasique, unique et mouvant. Ce facteur explique pourquoi la démarche d'Hanna a un effet ambigu, le lecteur étant aussi mal équipé pour assimiler de tels dispositifs critiques que l'écrivain ne l'est pour les créer et les déployer au départ.

Toujours selon Petrilli, « une tâche importante pour la sémiotique aujourd'hui est d'écouter les symptômes de notre univers mondialisé et d'identifier différents aspects du *malaise* [...]. Au contraire d'un univers mondialisé tendant vers sa propre destruction, le but est de formuler un diagnostic⁸⁴ » par rapport à la

⁸² « the signs of social reproduction over the entire globe today call for critical reading and radical change » (Susan Petrilli, « Social Symptomatology and Semioethics », dans *Sign Studies and Semioethics : Communication, Translation and Values*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2014, ch. 16.1. Nous traduisons.)

⁸³ Susan Petrilli, « Semioethics, Subjectivity and Communication : For the Humanism of Otherness », *Semiotica*, vol. 1, n° 148, 2004, p. 70.

⁸⁴ « an important task for semiotics today is to listen to the symptoms of our globalized world and identify the different aspects of *malaise* [...]. By contrast to a globalized world tending toward its

société dans laquelle nous vivons, diagnostic qui porterait sur les dérives et les soubassements idéologiques de la culture de production et de reproduction qui recouvre maintenant toutes les sphères de notre vie personnelle, professionnelle, sociale et sexuelle. L'œuvre d'Hanna s'inscrit dans un projet similaire dont le but est de souligner les liens qui existent entre capitalisme, exploitation sexuelle et violence. Le récit hétérodoxe que nous donne à lire La Rédaction ramène au premier plan la circularité bourreau-victime qui semble régir la société en mettant en relation divers éléments hétérogènes qui, pourtant, découlent des mêmes mécanismes sociaux et économiques et provoquent un même malaise social, comme le dit Petrilli, ainsi qu'en montrant Valérie à la fois aux deux pôles de la relation dominé-dominant. D'une façon similaire, nous visitons le Nid d'Aigle par le biais de *Heroes are heroes are heroes*, ce qui fait de nous des touristes par procuration ; le livre de Joseph nous force en quelque sorte à devenir, par la lecture, les témoins des reliques du nazisme en Europe.

Cependant, Hanna et Joseph ne proposent pas de contre-discours aux discours qu'il critique. Au contraire, par le recours à une poétique du collage et à une critique virale, ils ouvrent des voies de résistance à la *doxa* qui dépassent la simple idéologie. Comme l'écrit Debord, « [l]e spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle⁸⁵ », ce qui appuie l'importance d'une singularisation discursive comme moyen de s'opposer à la visée nécessairement négative et homogénéisante de tout système idéologique hégémonique. Puisque « la plurivocalité et le polylogisme favorisent l'interprétation créative et le questionnement critique⁸⁶ », le simple fait de se soustraire aux jeux de pouvoirs idéologiques traditionnels, qui opposent par

own destruction, the goal is to formulate a diagnosis » (Petrilli, « Social Symptomatology and Semioethics », ch. 16.5. Nous traduisons.)

⁸⁵ Debord, *La Société du spectacle*, p. 129.

⁸⁶ « plurivocality and polylogism favor creative interpretation and critical questioning » (Petrilli, « Semioethics, Subjectivity and Communication », p. 87. Nous traduisons.)

exemple le capitalisme et le communisme en tant que réalités closes, et de préférer la multitude des voix à l'autorité d'une seule se présente comme un véritable appel à l'action politique resingularisante. Aussi, le refus des discours monolithiques et sclérosés du passé au profit d'une multiplication des perspectives et des avenues proprement politiques s'offrant à la littérature permet à l'œuvre d'Hanna et à celle de Joseph d'éviter « les effets de nivellement de la sémiotique quand elle se met au service de programmes communicationnels soumis à l'idéologie dominante [...], à la quête de pouvoir et de contrôle sur l'autre par intérêt personnel sans vision à long terme⁸⁷ », tout en occupant les discours dominants en question. Le discours des deux écrivains se rapproche ainsi dangereusement de ce qu'ils critiquent en infiltrant les programmes de l'idéologie dominante, mais n'est jamais absorbé par ces derniers.

Reflet déformé ou, plus précisément, piraté de notre société, les œuvres néo-objectivistes d'Hanna et Joseph développent une forme de critique intégrée où il n'est plus question de proposer un nouveau discours monolithique afin d'en remplacer un autre jugé inadéquat, irrecevable ou désuet, mais qui vise plutôt à exacerber les tares de l'univers capitaliste-voyeuriste auquel nous appartenons afin de mettre au jour la violence qui habite ses mécanismes. La remise en question de la littéarité et des frontières qui séparent l'écriture romanesque des autres systèmes langagiers et idéels que nous rencontrons côtoie, dans ces livres profondément anticonformistes, la mise en scène à la fois ridicule et attristante de l'instrumentalisation médiatique, sexuelle, touristique, financière et raciale. Par le biais de discours recontextualisés et répétés, les deux écrivains nous donnent à lire un collage troublant qui tente de s'opposer, par une pratique du déplacement symbolique, à l'état du monde dans lequel nous évoluons et duquel, parfois malgré

⁸⁷ « the levelling effects of semiotics when it puts itself at the service of communication programmes subservient to dominant ideology [...], to the drive for power and control over the other for the sake of short-sighted self-interest » (Petrilli, « Social Symptomatology and Semioethics », ch. 16.4. Nous traduisons.)

nous, nous participons, comme Valérie elle-même, à la fois victime du milieu médiatique et consommatrice de télé-réalité et de vidéos intimes de vedettes.

« [T]outes les valeurs au nom desquelles agir sont mortes, y compris la “littérature” qui ne voit pas que la “consommation culturelle” l’a déjà tuée⁸⁸ », selon Bernard Noël. Or, en infiltrant les discours de cette « consommation culturelle » et médiatique, le discours d’Hanna et de Joseph semble pouvoir échapper à cette dernière, renversant par le fait même les rôles dans la relation littérature-médias. Comme nous l’avons aussi souligné, bien que l’œuvre-dispositif risque à tout moment d’être prise au jeu de ce qu’elle critique étant donné qu’elle cherche à déconstruire les discours dominants de l’intérieur et à exposer leurs failles et leurs ramifications les plus inquiétantes, une lecture sémioéthique de ce type d’écriture permet d’éclairer la part profondément anti-idéologique et émancipatrice de la critique virale et des textes situationnistes qui en résultent. « Notre système de reproduction capitaliste a besoin de la sémioéthique comme outil de contestation critique et réactif de ce développement social historique et de ses systèmes de production communicationnelle dominants⁸⁹ », nous dit Ronald C. Arnett, et le parasitage linguistique, discursif et doctrinal des structures de domination économiques, sociales et sexuelles se présente comme une nouvelle alternative à l’univers capitaliste auquel nous appartenons tous sans exception.

4.5 Une influence médiatisée

Manuel Joseph et Christophe Hanna sont tous deux redevables aux objectivistes américains, eux-mêmes inspirés dans une certaine mesure par Gertrude Stein. Ils leur doivent entre autres une compréhension originale de la

⁸⁸ Bernard Noël, « De l’impuissance ? », *Lignes*, vol. 23-24, n° 2, 2007, p. 297–298.

⁸⁹ « Our current capitalistic reproductive system necessitates the importance of semioethics as a critical and responsive challenge to this historical social development and its dominant communication production systems » (Ronald C. Arnett, « Communicative Ethics. The Phenomenological Sense of Semioethics », *Language and Dialogue*, vol. 7, n° 1, 2017, p. 91. Nous traduisons.)

littérature collagiste, non plus seulement comprise comme le lieu de rencontre d'éléments autobiographiques, philosophiques et poétiques, mais aussi et surtout comme le lieu d'une récupération déformante de discours ambiants empruntés à différents réalités sociales et politiques comme la guerre, les médias de masse et les inégalités sociales. Comme l'écrit Alfandary,

l'écriture steinienne est la preuve en acte qu'il est littéralement impossible de parler pour ne rien dire, qu'aussi restreint soit-il, aussi dépersonnalisé soit-il, un vouloir-dire, tout au moins du vouloir-dire, ne serait-ce que le vouloir-dire involontaire et inconscient propre à toute combinaison de signes, se produit immanquablement⁹⁰.

La pratique collagiste d'inspiration situationniste de Joseph et Hanna prouve elle aussi que le simple fait d'assembler une série d'énoncés dans un livre permet au texte de dire quelque chose sans que l'auteur ait à exprimer son point de vue personnel de façon explicite. Sans avoir à souligner à grands traits qu'il est antifasciste, Joseph réussit à nous faire comprendre qu'il s'oppose au nazisme. Sans dénoncer le traitement réservé aux employés maghrébins de la centrale nucléaire de Bugey, il nous fait comprendre qu'il est contre ce type de discrimination.

De la même manière, Hanna crée dans *Valérie par Valérie* un réseau complexe qui allie voyeurisme, télévision et prostitution afin de nous montrer comment ces trois piliers de notre société contemporaine structurent aussi notre propre rapport au monde : la perception que nous avons de notre corps, de notre travail, de nos relations avec les gens qui nous entourent, notre rapport à notre propre communauté mais aussi à la communauté mondiale, le clivage Nord/Sud et la hiérarchie Occident/Orient et ses conséquences économiques et humanitaires, tout cela est influencé par les marchés boursiers et notre exposition aux médias, que nous nous en rendions compte ou non. Joseph écrit : « PENDANT QUE LE MONDE ATTEND PENDANT QUE LE MONDE PARLE DE PAIX DE PLUS EN PLUS DE DOMMAGES [...] AUX ÉCONOMIES FRAGILES AUX DÉMOCRATIES NAISSANTES AU MONDE

⁹⁰ Alfandary, *Le Risque de la lettre*, ch. 1.

ENTIER⁹¹ », rare moment où la voix de l'auteur semble apparaître avec autant de transparence, mais cette phrase a peut-être été volée à un journaliste ou à un économiste. Peu importe, elle émerge et porte en elle une signifiante, au sens où l'entend Welby : Joseph nous montre, par jeux de contrastes et effets de choc, comment les discours politiques sur la paix ne se traduisent aucunement par une plus grande égalité entre les nations et leurs habitants.

Cette nouvelle façon de penser le fait littéraire est par définition radicalement anti-lyrique, car elle ne laisse aucune place à l'intériorité, à la confiance ou au boursoufflement poétique. Notre époque, où les réseaux sociaux nous renvoient souvent les mêmes publications et où les salles de nouvelles relayent les mêmes informations en continu, n'est pas adaptée, selon Hanna, à une littérature purement mimétique ou purement poétique ; elle appelle au contraire à un découpage et à une reconfiguration du réel. Selon Jean-François Chassay et Éric Giraud, Stein s'intéresse principalement aux possibilités immédiates qu'offre la littérature, dans une logique extrêmement contemporanéiste :

On peut définir l'écriture de Gertrude Stein comme « expérimentale » au sens où elle s'est toujours déclinée sur le mode du *possible* et de l'*impossible*. Autrement dit : voilà ce que je peux faire en tant qu'écrivain, ce que je suis en train de faire, ce que je ne peux pas faire, ou plutôt ce que je ne peux *plus* faire, à tel moment de l'Histoire⁹².

C'est dans un même esprit que Joseph et Hanna repensent la littérature à partir de ce qu'offre notre époque tout en abandonnant des formes littéraires moins à même de témoigner de la société actuelle. Leurs œuvres se présentent donc comme « des formes actuelles de l'objectivisme post-poétique⁹³ » au sens gleizien.

⁹¹ Joseph, *Heroes*, p. 59.

⁹² Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 11.

⁹³ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 131.

Dans *Petits poèmes en prose*, Hanna aborde le sujet délicat de la mort de Khaled Kelkal, abattu par la Gendarmerie nationale le 29 septembre 1995. Les images de l'opération, qui s'inscrivait dans l'enquête concernant différents attentats menés par le Groupe islamique armé en sol français cette même année, seront relayées par les grands médias. Cependant, la vidéo sera coupée par certaines chaînes de nouvelles :

Patrick de Carolis directeur de l'info sur M6, maintenant il dit : il est responsable de la télé responsable et ne diffuse les images que compatibles avec notre responsabilité. les vingt-cinq premières secondes où il dit « finis-le » et aussi « attention » puis « ok c'est bon » étaient ambiguës voire incompatibles à la télé ; et hors contexte seraient allées à l'encontre de la logique du contexte, de la dynamique du contexte, de la vraisemblance de l'action du film de la fusillade. Il répète : l'ambiguïté est inadaptée à la responsabilité autant qu'à la vraisemblance : il a regardé les forces pendant de longues secondes avant de dégainer sans ambiguïté et, tirant, il est mort dans la riposte⁹⁴...

Cette version des faits, rendue possible par la manipulation de la vidéo par l'équipe de M6, efface entièrement les paroles de l'officier, qui disait à l'un de ses collègues de tirer sur Kelkal avant même que la situation n'ait commencé à dégénérer, prouvant peut-être par le fait même que le but était dès le départ de le tuer sans procès.

L'information, supposée objective, n'est qu'un « film » nous dit Hanna par la bouche de Patrick de Carolis, c'est-à-dire qu'il faut lui imposer une trame narrative à la fois vraisemblable et parfaitement organisée, sans quoi la nuance risque de ne pas convaincre entièrement le grand public. En récupérant et en déformant ces discours dominants, Hanna cherche à nous faire voir que son œuvre n'est pas en réalité plus *construite* que les discours officiels. Seulement, elle assume cette (re)construction et en fait un outil de critique sociale, dans un esprit de recadrage et de réappropriation. Écrire telle quelle, dans un livre dont le titre convoque directement la poésie (baudelairienne, par-dessus le marché), avec le

⁹⁴ Hanna, *Petits poèmes en prose*, p. 73.

tréma archaïque au lieu de l'accent grave sur le *e* de « poème », la déclaration presque dystopique d'un directeur de l'information respecté qui avoue avoir trafiqué la vidéo d'un assassinat afin d'éviter que la version des faits rapportée par les autorités ne soit contestée par le public a pour effet d'exhiber les ficelles qui tiennent ensemble même les discours qui se veulent complètement objectifs. Une vidéo ne ment pas, pourrait-on penser, mais rien n'est si sûr, et la littérature néo-objectiviste reprend à son compte les techniques de découpe et de collage qui fédèrent en définitive notre rapport général au monde.

CHAPITRE V

PAR-DELÀ LA BINARITÉ DE L'ENGAGEMENT : REPENSER LA LITTÉRATURE POLITIQUE

*In no sense innocence in no sense and what
in delight and not, in no sense innocence in
no sense no sense what, in no sense¹.*

Gertrude Stein

Dans ses *Essais critiques*, Roland Barthes interroge la notion d'engagement et le modèle binaire sous lequel nous la comprenons trop souvent lorsqu'il écrit : « Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie² ? » D'un côté, il y aurait une littérature purement littéraire et, de l'autre, une littérature dont le but premier serait de s'opposer à l'ordre établi par le biais d'œuvres explicitement politisées. Dans la même veine, François Cusset explique que le milieu littéraire français a historiquement été « déchir[é] entre une rhétorique de l'engagement [...] et les effets individualisants et dépolitisants d'une ontologie de la textualité, qui n'est pas mise en question, et d'une phénoménologie de la lecture foncièrement asociale³ », et ce, depuis le XIX^e siècle.

À cette dichotomie quelque peu artificielle qu'établissent Cusset et Barthes entre l'art pour l'art et l'engagement sartrien, il faudrait ajouter au moins une

¹ Gertrude Stein, « Are There Arithmetics », dans Joan Retallack (éd.), *Selections. Gertrude Stein*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 199.

² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 [1964], p. 138.

³ François Cusset, « Lecture et lecteurs : l'impensé politique de la littérature française », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 113.

approche majeure de la socialité du texte littéraire, que l'on pourrait qualifier d'engagement par la forme ou d'engagement par la langue. Il s'agit d'une posture prônée non seulement par les avant-gardes historiques, mais aussi par des auteurs comme Georges Bataille. Benoît Denis décrit la position bataillienne, justement héritée des avant-gardes, comme une « morale de la littérature » et explique comment cette morale est basée sur l'idée selon laquelle l'œuvre littéraire serait autonome ou du moins en grande partie indépendante des autres discours, et que son rôle politique se résumerait au fait de transgresser les lois sociales, artistiques et langagières⁴. Cette position est proche, comme le rappelle Denis, des propositions avancées par Theodor Adorno. Dans sa *Théorie esthétique*, le philosophe allemand écrit que l'art devient social « par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société [...]. En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de s'opposer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme "socialement utile", il critique la société par le simple fait qu'il existe⁵. »

Dans sa *Leçon* prononcée lors de son discours inaugural au Collège de France, Barthes tranchera lui-même en faveur d'une forme d'engagement plus proche de celle proposée par les avant-gardes et relayée par Bataille et Adorno :

Les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue⁶.

Barthes reconnaît le droit des écrivains de s'engager socialement, que ce soit par le biais de manifestations ou de projets proprement politiques, et il ne nie pas que certaines œuvres puissent contenir des remises en question directes de l'univers

⁴ Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, § 16.

⁵ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982 [1970], p. 299.

⁶ Roland Barthes, « Leçon », dans *Œuvres complètes, tome v*, Seuil, 2002, p. 434.

socio-politique dans lequel nous vivons, mais c'est avant tout le travail sur la langue qui détermine la politisation d'une œuvre.

Cette conception de la part politique de la littérature rejoint bien entendu celle de la revue *Tel Quel* (1960-1982), à laquelle il collaborera durant les années 1960 et 1970, mais aussi à celle de *TXT* (1969-1993, reprise en 2018 par une nouvelle équipe éditoriale). Dans une entrevue avec Jacques Darras, Christian Prigent explique souhaiter que la littérature passe « d'une notion sartrienne de l'engagement à celle d'un investissement esthétique absolu⁷ », ce qui n'est pas sans rappeler la position de Barthes. Ailleurs, il résume ainsi le projet de *TXT* : « Le type de questions que *TXT* posait, c'est la question politique [...]. Quelle signification politique, quel effet politique, quel sens politique, peut avoir ou peut rêver d'avoir ce type d'opération formelle qu'on appelle la poésie expérimentale⁸ ? » Ici encore, c'est par le biais de manipulations linguistiques et d'expérimentations formelles que naîtrait le souci politique, et non dans le questionnement direct de questions sociales contemporaines.

Anne Portugal, poète appartenant à la même génération que Prigent, va jusqu'à dire que la position des générations antérieures et celle des poètes plus jeunes est irréconciliable :

Pour ceux d'avant, comme Roubaud, Fourcade, Hocquard, le politique est dans la langue, quel que soit le sujet. Ce n'est pas la position des plus jeunes d'aujourd'hui, qui eux considèrent que si on ne parle pas d'un fait politique contemporain, on ne fait pas œuvre d'écrivain. C'est une querelle de théories⁹.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les œuvres de Manuel Joseph et de Christophe Hanna entretiennent un rapport radical avec l'immédiat politique, puisque leur structure même est basée sur la récupération et le détournement de discours économiques, sociaux et étatiques. Or les œuvres de Gleize ou de

⁷ Jacques Darras, « Christian Prigent. Après la poésie ? », *Esprit*, n° 11, 2015, p. 102.

⁸ Nathalie Wourm, *Poètes français du 21^e siècle. Entretien*, Leiden, Brill, 2017, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

Quintane, ainsi que d'un nombre important de ses contemporains, sont elles aussi attachées au politique de façon plus directe que celles de Prigent, Portugal, Roubaud, Fourcade ou Hocquard¹⁰, même si leur approche n'est pas aussi explicitement politique que celle d'Hanna ou de Joseph. Sans négliger la part formaliste de leur écriture et le renouvellement des formes littéraires qui s'y joue, les poètes d'aujourd'hui semblent effectivement de plus en plus enclins à inclure dans leurs œuvres des questions politiques concrètes.

Stein a souvent été considérée comme une autrice relativement peu politisée, comme le souligne Isabelle Alfandary¹¹, et ses prises de position face aux questions politiques de son époque ont été critiquées par plusieurs. Barbara Will se penche d'ailleurs sur la politique personnelle de Stein dans son livre *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Fay, and the Vichy Dilemma*, où elle retrace le parcours de l'autrice durant l'Occupation et met au jour la relation que celle-ci entretenait avec le régime de Vichy. Pourtant, nous verrons dans ce chapitre comment les œuvres de Stein témoignent d'une véritable sensibilité politique, voire révolutionnaire, et dans quelle mesure son rapport à l'Occupation était parfois ironique, parfois une simple question de survie.

Sans vouloir réhabiliter la personne civile de Stein et ses positions politiques, nous montrerons que sa conception du monde social n'est pas si éloignée de celle de ses héritiers en France, ceux-ci se positionnant de façon générale à gauche de l'échiquier politique. À partir de nos réflexions sur le politique chez Stein, nous analyserons les tenants et les aboutissants de la nouvelle posture contestataire mise de l'avant par Gleize et Quintane. Pour ce faire, nous nous attarderons sur le féminisme qui sous-tend l'œuvre de Stein tout comme celle de

¹⁰ Comme nous l'avons indiqué précédemment, Gleize n'appartient pas à la génération de Quintane et des autres auteurs étudiés ici, mais est beaucoup plus proche d'eux que des écrivains de *Tel Quel* ou *TXT* d'un point de vue poétique. Sa revue *Nioques* a d'ailleurs publié plusieurs d'entre eux.

¹¹ Voir entre autres Isabelle Alfandary, *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012, ch. 2.

Quintane, et nous nous pencherons ensuite sur la place qu'occupe la crise des réfugiés en Europe dans leurs œuvres. Nous verrons donc comment la posture de Stein, Gleize et Quintane s'inscrit à la fois dans une logique formaliste et expérimentale proche de celle proposée par Barthes et Prigent et dans une logique proprement politique, où l'inclusion de questions sociales contemporaines permet d'ancrer plus efficacement le texte dans son époque.

5.1 Stein politique

Dans *Les années 10*, Nathalie Quintane déclare en pastichant Flaubert : « L'extrême gauche, c'est moi¹². » Jean-Michel Espitalier, cofondateur de la revue *Java* à laquelle ont participé Quintane, Pennequin, Christophe Fiat, Christophe Tarkos et plusieurs autres poètes de leur génération, souligne lui aussi, de façon certes moins spectaculaire, que la poésie contemporaine se situe en général à gauche politiquement et socialement parlant : « Être de gauche, c'est être minoritaire. Et je pense qu'être poète, c'est être minoritaire, et être minoritaire c'est forcément politique¹³. » Pour sa part, Stein est au contraire associée à une certaine droite réactionnaire, entre autres à cause de ses déclarations polémiques sur Hitler et de l'amitié qu'elle entretenait avec l'historien français Bernard Faÿ, collaborateur du régime de Vichy. La distance qui sépare la droite fasciste qu'aurait supposément appuyée Stein et la gauche radicale dont se réclament les auteurs contemporains qui nous intéressent ici nous amène à nous demander comment Stein serait *récupérable* par la poésie française de l'extrême-contemporain.

Durant l'Occupation, il est vrai que Stein a publié au moins un texte de propagande pétainiste et elle aurait traduit quelques discours rédigés par Faÿ, sans

¹² Nathalie Quintane, *Les années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 175.

¹³ Wourm, *Poètes français du 21^e siècle*, p. 57.

que ceux-ci n'aient nécessairement été publiés ou prononcés publiquement¹⁴. Cependant, le fait d'être une juive lesbienne alors que la France était occupée par les forces allemandes pourrait expliquer ce rapprochement avec la droite. En effet, la survie de Stein et d'Alice B. Toklas, sa conjointe, dépendait probablement de cette coopération, ce qu'admet d'ailleurs Will : « Leur invisibilité officielle semble suggérer qu'au moins durant les premières années du régime de Vichy – jusqu'à ce que les Allemands occupent la zone libre en novembre 1942 –, il est possible, même probable, que Stein ait été délibérément protégée de toute persécution¹⁵. » Cette protection aurait été improbable, voire impossible, si l'écrivaine s'était opposée au régime en place.

On peut critiquer cette décision et y voir un geste égoïste, mais le fait de se ranger du côté du pouvoir dans une situation où sa vie est littéralement en danger ne peut en aucun cas être compris comme la preuve irréfutable d'une affinité politique réelle. Comme l'indique encore une fois Will, « Stein exprime clairement son soutien à la Résistance dans la seconde partie de *Wars I Have Seen* et accorde beaucoup d'importance à cela dans ces écrits d'après-guerre¹⁶ », ce qui laisse croire que ses propres opinions politiques étaient peut-être plus proches de celles de la Résistance et d'une certaine notion de démocratie qu'aurait pu le laisser croire son rapport amical avec certains collaborateurs du régime de Vichy. De plus, ses déclarations concernant le gouvernement nazi sont dans plusieurs cas à prendre au second degré.

¹⁴ Barbara Will, *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Fay, and the Vichy Dilemma*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 118.

¹⁵ « Their official invisibility seems to suggest that at least during the first years of the Vichy regime – until the Germans occupied the free zone in November 1942 – it is possible, even likely, that Stein was deliberately protected from persecution. » (*Ibid.*, p. 127. Nous traduisons.)

¹⁶ « Stein clearly manifests support for the Resistance in the latter part of *Wars I Have Seen* and makes much of this in her postwar writings. » (*Ibid.*, p. 128. Nous traduisons.)

Par exemple, plusieurs critiques retiennent son apologie d'Hitler, où elle avait dit que ce dernier devrait remporter le prix Nobel de la paix, sans inclure le reste de la citation. Dans l'entrevue en question, le journaliste Lansing Warren

laisse Stein élaborer : « Je dis qu'Hitler devrait recevoir le prix de la paix, explique-t-elle, parce qu'il est en train d'enrayer tous les éléments de contestation et de lutte en l'Allemagne. En chassant les Juifs et les éléments démocratiques et de gauche, il chasse tout ce qui conduit à l'activité. Cela signifie la paix¹⁷.

L'idée farfelue selon laquelle Hitler serait un vecteur de paix dans le monde est ridicule et Stein le sait très bien. Ce qu'elle dit, c'est que la paix – au sens de calme absolu – découlera inévitablement de l'élimination de toute opposition politique à long terme. En muselant ses adversaires et en se débarrassant de tous les groupes minoritaires, Hitler arrive à donner l'impression d'une homogénéité totale en Allemagne, c'est-à-dire d'une société où rien ne dépasse et où les discours officiels du gouvernement sont répétés par tout un chacun.

Questionnée sur la leçon que le peuple allemand devrait retenir après la fin de la guerre, Stein dira d'ailleurs :

Apprenez-leur la désobéissance, [...] laissez savoir à chaque enfant allemand qu'il est de son devoir au moins une fois par jour de faire la bonne chose et de ne pas croire ce que son père ou son enseignant lui dit. [...] Les peuples obéissants vont en guerre, les peuples désobéissants aiment la paix¹⁸.

Non seulement s'oppose-t-elle ici explicitement au régime nazi, mais elle souligne aussi le fait que c'est le manque d'esprit critique du peuple allemand qui aurait

¹⁷ « lets Stein elaborate : "I say that Hitler ought to have the peace prize," she explains, "because he is removing all elements of contest and struggle from Germany. By driving out the Jews and the democratic and Left elements, he is driving out everything that conduces to activity. That means peace." » (Brenda Wineapple, « The Politics of Politics ; or, How the Atomic Bomb Didn't Interest Gertrude Stein and Emily Dickinson », *South Central Review*, vol. 23, n° 3, 2006, p. 41. Nous traduisons.)

¹⁸ « Teach them disobedience, [...] make every German child know that it is its duty at least once a day to do its good deed and not believe something its father or its teacher tells them. [...] The obedient peoples go to war, disobedient peoples like peace » (Gertrude Stein, « "Off We All Went to See Germany" : Germans Should Learn to Be Disobedient and GIs Should Not Like Them No They Shouldn't », *Life*, 6 août 1945, p. 56. Nous traduisons.)

selon elle causé la guerre. Elle appelle donc plus largement à toujours douter des autorités, qui sont ici, il est pertinent de le souligner, représentées par les figures masculines, pour ne pas dire patriarcales, du père et de l'instituteur.

À l'instar de la guerre, la bombe nucléaire est abordée de façon détachée et, pourrions-nous dire, désaffectée dans les œuvres littéraires de Stein, mais cela ne signifie pas qu'elle soit insensible aux effets concrets de la guerre ou de sa possibilité. Selon Brenda Wineapple, la bombe nucléaire n'intéresse tout simplement pas Stein, et ce, parce que son existence est inévitable et que nous devons donc apprendre à vivre avec elle : « si la bombe atomique est totalement destructive, il n'y a aucune raison de s'y intéresser ; et si elle n'est pas totalement destructive, eh bien dans ce cas il s'agit simplement d'une autre arme contre laquelle nous ne pouvons rien¹⁹. » Jean-François Chassay rejoint assez bien Wineapple lorsqu'il écrit :

Elle insiste, dans le cas de la bombe, pour mieux la *dévaster*, en montrer l'inanité : ou bien on utilise la bombe et tout disparaît, ou bien on ne l'utilise pas et ce travail représente une perte d'énergie, de coût, de destructions de l'environnement. Voilà bien toute son insignifiance²⁰.

Tout comme la bombe nucléaire, le nazisme et la présence allemande en France sont des réalités objectives et ce n'est pas Stein, elle-même juive, lesbienne et américaine, qui sera en mesure de renverser ce régime totalitaire ou de stopper les grandes puissances mondiales dans la course aux armements.

Par conséquent, elle accepte en quelque sorte le nazisme comme une fatalité tout en assurant sa sécurité du mieux qu'elle le peut. De la même façon, la bombe nucléaire existe et sa menace se fait sentir partout dans le monde, mais l'autrice ne voit pas comment le fait de s'y opposer dans ses œuvres ou dans des déclarations

¹⁹ « if the atom bomb is totally destructive, there is nothing to be interested about ; and if it's not totally destructive, well, then it's just another weapon about which we can do nothing. » (Wineapple, « The Politics of Politics », p. 37. Nous traduisons.)

²⁰ Jean-François Chassay, « L'art de l'esquive : Stein et la bombe atomique », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 172.

publiques pourrait changer l'état du monde. Les positions de Stein ne sont pas nécessairement réconciliables avec la gauche radicale de laquelle se réclament Quintane, Gleize, Hanna, Joseph et Pennequin, mais il est important de nuancer les propos de l'autrice, puisqu'une lecture *contextuelle* de ceux-ci permet de montrer qu'ils correspondent à un anti-idéalisme désenchanté plutôt qu'à une véritable apologie du fascisme ou des armes nucléaires.

Si la politique personnelle de Stein est beaucoup plus nuancée que ce qu'il n'y paraît à première vue, ses œuvres sont elles aussi plus politisées que ne l'a laissé croire la critique jusqu'à présent, souvent trop focalisée sur les aspects langagiers et les innovations formelles de l'écriture steinienne pour réellement prendre la mesure de sa part engagée : son opéra *Four Saints in Three Acts* sera interprété par une troupe de chanteurs afro-américains²¹ à une époque où la ségrégation raciale était encore généralisée aux États-Unis, certaines pièces de théâtre tardives comme *Yes Is For a Very Young Man* traitent de la libération de la France en 1945 et *The Mother of Us All* célèbre le parcours de la suffragette Susan B. Anthony²², par exemple. De plus, même dans ses œuvres les plus connues, la guerre revient souvent comme un spectre. Sans structurer le texte, ces références participent de la tectonique textuelle proposée par l'autrice et s'imbriquent donc dans le reste de ses idées. La déhiérarchisation à laquelle Stein soumet l'ensemble des fragments qui composent ses livres affecte aussi les questions politiques, qui deviennent dès lors des éléments quelconques du réel, que l'on peut réorganiser et manipuler.

Dans *Tender Buttons*, Stein écrit : « There was an occupation. [...] There was no rental. [...] There is a disturbance²³. » En 1914, année de publication de ce recueil, l'Allemagne envahissait la Belgique et le nord de la France, alors nous

²¹ Elliott L. Vanskike, « “Seeing Everything As Flat” : Landscape in Gertrude Stein's *Useful Knowledge* and *The Geographical History of America* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 35, n° 2, 1993, p. 158.

²² Jean-François Côté, « Gertrude Stein dramaturge : un théâtre pour personne », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 109.

²³ Gertrude Stein, *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997 [1914], p. 43.

sommes en droit de nous questionner sur le lien possible entre ce passage et la situation politique en Europe, surtout que l'autrice habitait à Paris avec son frère à l'époque. Cette occupation littérale semble ici être reprise de façon décousue, au même titre que le reste des éléments convoqués dans le texte : l'occupation n'est pas une location ou l'emprunt d'un territoire, mais bien sa saisie violente, ce qui se traduit par une perturbation (*disturbance*) qui se fait sentir jusque dans la capitale française. Le mot « occupation » trouve d'ailleurs échos dans le mot « préoccupation » quelques pages plus loin²⁴, indice supplémentaire de l'inquiétude qu'avait pu provoquer l'arrivée de l'armée allemande dans le nord du pays. Même le traitement réservé à la population vivant en territoire occupé est évoqué : « Then came the time for discrimination, it came then and it was never mentioned it was so triumphant, it showed the whole head that had a hole and should have a hole²⁵ ». Les Français et les Belges seront tués par milliers par les forces allemandes et cette invasion aura l'effet d'une surprise totale, puisqu'elle n'avait pas été planifiée. En outre, la référence à la tête trouée renvoie assez explicitement au nord de la France, par définition tout en haut du pays au même titre que la tête par rapport au corps humain.

Nathalie Quintane fait elle aussi référence de façon superficielle aux relations entre l'Allemagne et la France et plus spécifiquement aux guerres qui ont opposé les deux pays au cours des deux derniers siècles. Dans *Cavale*, elle indique que « la France est presque naturellement une terre d'occupation allemande²⁶ », ce qui rappelle le style steinien détaché, bien que l'occupation dont il est question soit décrite plus directement, évitant par le fait même l'imprécision volontaire de *Tender Buttons*. Quintane ira jusqu'à nommer, de manière à peine voilée, les camps de concentration de la Deuxième Guerre mondiale : « les Allemands suggèrent, le mot est élégant, de, comment dire, ils ont trouvé une solution au problème, une

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ Nathalie Quintane, *Cavale*, Paris, P.O.L, 2006, p. 58.

solution, eh bien écoutons-la²⁷ ». Cette solution est nulle autre que la Solution finale à la question juive, euphémisme utilisé par le Troisième Reich pour parler de l'extermination des Juifs. La récupération en apparence naïve de cette expression est ici proprement critique, puisque Quintane montre la légèreté et l'indifférence avec laquelle les autorités françaises accueilleront l'idéologie nazie après l'invasion du territoire par les forces allemandes et participeront éventuellement à l'arrestation et à la déportation de milliers de Juifs. L'intégration de ces passages est similaire à la technique utilisée par Stein, en ce sens que la mention est brève et flottante et qu'elle ne structure aucunement le texte.

Dans *Les années 10*, Quintane rappelle que les grands événements historiques, aussi marquants ou traumatisants qu'ils puissent être, ne recouvrent d'ailleurs jamais la vie entière de ceux et celles qui en font l'expérience : « On peut dormir, pendant une insurrection. On peut manger. On peut cuire un bœuf mironton aussi bien que tartiner une tartine de rillettes²⁸. » Au fond, la guerre ou l'insurrection se développent habituellement dans la durée et il est naïf de croire que le monde arrête de tourner pendant ce temps, et c'est cette dualité entre la vie quotidienne et les moments de confusion politique que souligne aussi le refus de Quintane et de Stein de mettre ces derniers au centre de leur réflexion. Même dans les périodes les plus sombres, les habitants de pays en état de crise continuent à cuisiner, à lire, à dormir.

Dans *Ida*, ce n'est plus la guerre à proprement parler qui est abordée, mais la politique de façon plus générale, c'est-à-dire comme système abscons gangréné par le népotisme et l'influence de l'argent. Dans la cinquième partie du roman, sous-titrée « Politics », Ida est dépeinte comme une femme naïve qui reste toujours polie avec les hommes politiques : « She was kind to politics while she was in Washington very kind. She told politics that it was very nice of them to have her be

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ Quintane, *Les années 10*, p. 123.

kind to them. And she was she was very kind²⁹. » Pourtant, avant cet épisode dans la capitale américaine, la protagoniste se questionnait sur ce qui faisait que certains hommes étaient en quelque sorte nés pour être président : « As she walked along, she thought about men and she thought about presidents. She thought about how some men are more presidents than other men when they happen to be born that way³⁰ ».

Si cette citation peut être comprise comme une réflexion sur les qualités qui font qu'un homme a le potentiel d'être président plus que la moyenne des gens, on peut aussi y lire en filigrane la critique d'un système social et politique qui privilégie les hommes nés dans des familles bien nanties et qui ont des contacts dans les sphères de pouvoir. Quelques pages plus loin, elle s'interroge encore plus directement sur le lien entre l'argent et le pouvoir : « There is no reason why a king should be rich or a rich man should be a king, no reason at all³¹. » Selon Ida, la richesse ne devrait pas être synonyme de pouvoir tout comme le dirigeant d'un pays ne devrait pas devenir riche en raison du poste qu'il occupe. Comme l'écrit Stein dans *Paris France* : « all big heads are greedy for money and power, they are ambitious that is the reason they are big heads and so they are at the head of the government and the result is misery for the people³². » Les têtes fortes, ou les têtes enflées, auront toujours tendance à chercher à dominer les masses, mais cette omniprésence de gens trop sûrs d'eux dans la sphère politique se traduit par une infortune généralisée pour la population, puisque les narcissiques servent par définition leurs propres intérêts en priorité.

Les réflexions sur la Première Guerre mondiale ou sur les classes dominantes ne sont pas au cœur de *Tender Buttons* et d'*Ida* respectivement, et ce, parce que Stein s'oppose dans ses œuvres les plus originales à la thématization de

²⁹ Gertrude Stein, *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 59.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

³² Gertrude Stein, *Paris France*, New York, Liveright, 1970 [1940], p. 28.

telles questions, tout comme elle refuse de donner à des événements personnels ou à des passages érotiques plus d'importance qu'à tout autre élément, par exemple. Le roastbeef vaut la guerre en Europe, le désir de voir le domaine de la politique devenir plus équitable et accessible n'a pas plus d'importance d'un point de vue narratif ou poétique que le fait de quitter le Texas pour emménager en Ohio, bref le politique est absorbé par le texte et se conjoint aux autres discours qu'il côtoie sans prendre préséance sur eux.

5.2 Le féminisme de Stein et de Quintane

Les œuvres de Stein et de Quintane se distancient expressément des clichés de l'écriture féminine, tels que le lyrisme, l'introspection et l'exploration du corps ou de la maternité comme thèmes centraux. Cependant, les deux écrivaines proposent une écriture foncièrement *féministe*, où la place de la femme et les enjeux genrés sont constamment explorés. *Ida* est probablement le livre de Stein le plus explicitement féministe. Assez tôt, la narratrice indique qu'Ida n'a aucune intention de répondre aux attentes de son époque, comme nous l'avons souligné précédemment : « She decided that she was not going to marry and was not going to have children and was not going to be a mother³³. » Alors que la femme était souvent réduite à son rôle d'épouse et de mère, Stein rompt avec cette vision limitatrice et misogyne en permettant à son personnage de choisir une vie différente, qui n'est pas sans rappeler la vie de Stein elle-même, qui n'aura jamais d'enfants et vivra la majeure partie de sa vie avec sa compagne.

Malheureusement, Ida ne sera pas en mesure de vivre sa vie comme elle l'entend et finira par se marier. Or le mariage est décrit par Stein comme une perte presque totale d'individualité. Effectivement, après son mariage, Ida deviendra « Mrs. Gerald Seaton³⁴ », c'est-à-dire qu'elle sera annexée en quelque sorte à son

³³ Stein, *Ida*, p. 32.

³⁴ *Ibid.*, p. 67.

époux. Tout aussi anonyme que les autres femmes qu'elle côtoie et dont la personnalité a été oblitérée par le mariage, Ida ne se reconnaîtra plus elle-même, la confiscation de son nom ayant eu pour effet de lui retirer son identité entière. Le manque d'intérêt d'Ida pour l'institution du mariage fera en sorte qu'elle divorcera et se remariera plusieurs fois, preuve supplémentaire de son rejet des traditions.

Stein ne se gêne d'ailleurs pas pour exprimer clairement ce qu'elle pense des hommes : « If there are two little dogs little black dogs and one of them is a female and the other a male, the female does not look as foolish as the male, no not³⁵. » Le mâle, ou l'homme, est ridicule parce qu'il cherche constamment à obtenir davantage de pouvoir. C'est son besoin insatiable de validation et de contrôle que critique l'écrivaine, qui conçoit le désir masculin de domination comme une tare. Le petit chien ridicule est un peu l'équivalent animal des présidents et des hommes politiques qu'Ida croise et critique tout au long du texte. Par ailleurs, la femelle qui est décrite dans ce passage est aussi, en anglais, la *bitch*, insulte déjà communément utilisée contre les femmes au début du XX^e siècle. Même si Stein n'emploie pas le mot, il est sous-entendu : une *bitch* (c'est-à-dire une « chienne », au sens péjoratif du terme) est toujours mieux qu'un homme quelconque, nous dit l'autrice, ce qui permet une réappropriation subtile mais efficace du terme péjoratif.

C'est toutefois dans le long poème « Patriarchal Poetry » que Stein exprime le plus clairement la position féministe qui sous-tend l'ensemble de son œuvre et de sa conception du monde. Le titre du poème indique d'emblée la domination masculine dans le milieu de la poésie, auquel l'écrivaine oppose une poésie anti-patriarcale. Cependant, le texte va encore plus loin en proposant, en filigrane, l'avènement d'une poésie anti-phallique. Après un long passage où les courtes phrases impérative « Let her be » et « Let her try » s'accumulent à la verticale comme une litanie ou une imploration, Stein répète de nombreuses fois la phrase

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

suiivante et ses variations : « Wet inside and pink outside³⁶. » La référence au sexe féminin est à peine dissimulée. Le texte patriarcal que décrit et critique Stein est organisé et architectural, il pointe vers le ciel comme une érection, soit parce qu'il s'articule autour de métaphores structurantes soit parce qu'il exhibe l'intelligence et l'érudition de son auteur. Au contraire, l'écriture que développe et encourage l'autrice est horizontale et lisse. Elle s'oppose à l'aspect ostentatoire de la littérature traditionnellement masculine, dont l'un des fondements est selon elle la maîtrise. Les éditions critiques d'*Ulysse* montrent, par exemple, comment chaque détail des œuvres de Joyce ou presque peut être décodé, puisque le texte est construit à partir de casse-têtes surcodés qui demandent à être résolus³⁷. Les œuvres de Stein jouent quant à elles sur l'indécidabilité et la métonymie, qui ne peuvent jamais être totalement résolues ou dissipées étant donné qu'elles ne cachent aucun sens préconstruit qu'il faudrait élucider.

Stein demande que la littérature nouvelle qu'elle propose soit entendue, qu'on lui accorde la place qu'elle mérite et qui a été si longtemps réservée aux hommes. Il est intéressant à ce propos de considérer le changement de pronom au fil de « Patriarchal Poetry ». Au départ, la troisième personne du pluriel (*they*) occupe une place centrale, car le but est de situer le lecteur par rapport à une tradition littéraire. Néanmoins, c'est le « nous » qui s'impose par la suite, comme si Stein parlait au nom d'une communauté qu'elle espère. Ce nous est féminin au sens large du terme, c'est-à-dire qu'il est avant tout anti-phallique. Au début du

³⁶ Gertrude Stein, "Patriarchal Poetry", dans *The Yale Gertrude Stein*, vol. 3, 1980, New Haven, Yale University Press, p. 268-269.

³⁷ *Finnegans Wake* représente en ce sens un pas en avant pour Joyce, puisque ce livre, contrairement à *Ulysse*, est extrêmement difficile à résumer et à situer dans l'espace et le temps et se prête donc moins à un décodage des références intertextuelles et des jeux de mots. Cependant, malgré son caractère innovant, ce livre reste attaché à une certaine autorité moderniste, entre autres par le recours au canon littéraire. De plus, les métaphores structurantes y sont encore bien présentes. Concernant la question de l'intertextualité dans *Finnegans Wake*, voir entre autres Vincent John Cheng, *Shakespeare and Joyce : A Study of Finnegans Wake*, University Park, Penn State University Press, 1984 ; Donald Phillip Verene, *Knowledge of Things Human and Divine : Vico's New Science and Finnegans Wake*, New Haven, Yale University Press, 2003. Sur la question de la place de la métaphore dans cette œuvre, voir Laurent Milesi, « Metaphors of the Quest in *Finnegans Wake* », *European Joyce Studies*, vol. 2, 1990, p. 79-107 ; Barbara DiBernard, *Alchemy and Finnegans Wake*, Albany, SUNY Press, 1980.

poème, Stein écrit : « Patriarchal poetry makes no mistake³⁸. » La poésie patriarcale ne fait pas d'erreur dans la mesure où elle est confiante et consciente de l'autorité qu'elle commande, entre autres par le biais de références à la culture lettrée. Cependant, l'autrice renverse par la suite cette affirmation : « Patriarchal poetry makes mistakes³⁹. » La poésie masculine qu'elle conteste commet l'erreur de sans cesse reconduire les mêmes schémas, les mêmes formes, les mêmes thèmes, et ce, parce qu'elle craint de ne plus pouvoir s'arrimer à la tradition qui lui confère toute sa légitimité.

Selon Barbara Will, la conception qu'a Stein de la littérature moderne est réactionnaire, au même titre que ses opinions politiques :

Stein définit souvent sa propre écriture expérimentale comme un retour [...] à un langage qui a été obscurci par plus d'un siècle de corruption. Elle recourt à une chronologie rétrogressive pour décrire son écriture « du vingtième siècle » comme une forme esthétique qui échappe aux modes d'écriture « dix-neuviémistes » en faveur d'idéaux « dix-huitiémistes⁴⁰ ».

Pourtant, ce désir d'oublier ou d'ignorer le XIX^e siècle ne s'explique pas par un refus du changement. Stein considère que la littérature dix-neuviémiste est trop limitée par les catégories génériques et par l'idée d'une logique interne ; à l'inverse, ses œuvres ne se présentent plus comme des essais, des pièces de théâtre, des romans ou des recueils de poésie mais bien comme des collages hybrides, et ce, même quand elles sont accompagnées d'une mention générique. *Ida* est officiellement un roman, mais travaille aussi à déconstruire l'idée même du roman, tout comme les pièces de théâtre mettent à mal les règles de la représentation scénique. De la même façon, ses textes ne craignent pas le non-sens ou la contradiction. C'est pour cette

³⁸ *Ibid.*, p. 263.

³⁹ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁰ « Stein often frames her own experimental writing in terms of a [...] « return » to a language obscured by more than a century of corrupt usage. She uses a retrogressive chronology to describe her « twentieth-century » writing as an aesthetic form that bypasses “nineteenth-century” modes of writing in favor of “eighteenth-century” ideals. » (Will, *Unlikely Collaboration*, p. 131. Nous traduisons.)

raison que Stein se réclame plus facilement de Laurence Sterne que des auteurs l'ayant immédiatement précédée, et que Prigent voit en Rabelais son prédécesseur direct, malgré les quelques siècles qui les séparent.

Bien que les femmes ne soient pas mieux représentées au XVIII^e siècle qu'elles ne l'ont été au siècle suivant, Stein voit dans les pratiques moins rigides qui y étaient célébrées une plus grande affinité avec la poésie anti-patriarcale. Le réalisme, le naturalisme et le romantisme ne conviennent pas, à l'exception de l'œuvre flaubertienne, à la vision steinienne de la littérature, alors que des œuvres comme *Tristram Shandy* de Sterne accueillent plus librement une multitude de points de vue sans chercher à leur imposer une forme cohérente. Le XX^e siècle avait selon Stein le devoir de renouveler la littérature. Pourtant, Joyce, que l'écrivaine considérait elle-même, rappelons-le, comme l'autre auteur le plus important de son époque, a évidemment su se libérer des contraintes génériques qui avaient pesé sur le siècle précédent, mais il était selon elle resté prisonnier du désir dix-neuviémiste de cohérence interne, malgré l'originalité et l'apparente excentricité de son écriture.

À l'instar de Stein, Quintane refuse les poncifs de la littérature dite féminine tout en faisant preuve d'une sensibilité féministe explicite. Déjà dans *Chaussure*, l'écrivaine française soulignait, dans un passage court mais efficace (à l'image de la poétique tectonique de l'ensemble de ses œuvres), que les critères de beauté établis par les médias et la culture populaire sont irréalistes. Par exemple, les poupées y sont séparées en deux grands groupes : « Au contraire des poupées plus corpulentes, aux pieds plats, les poupées mannequins, ayant les pieds cambrés, ne tiennent pas debout⁴¹. » Sans insister et en évitant de basculer du côté du didactisme, Quintane montre ici que les poupées les plus minces, qui renvoient aux jeunes filles une image totalement inatteignable du corps féminin idéal, sont tellement ridicules qu'elles ne peuvent tenir debout. De la poupée au corps féminin réel, la chaîne signifiante prend forme et permet à une phrase courte et simple de contenir en bout de ligne une réflexion beaucoup plus complexe sur la

⁴¹ Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L, 1997, p. 26.

représentation des femmes. Par exemple, la poupée mannequin rappelle inévitablement les vrais mannequins, que nous voyons quotidiennement dans les publicités et sur les passerelles des défilés de mode, ses pieds arqués font penser aux pieds des mannequins qui sont déformés par leurs talons hauts, et le fait que la poupée ne puisse se tenir debout peut évoquer les faiblesses que causent les troubles alimentaires et la consommation de drogue qui sont malheureusement si répandus dans le milieu de la mode.

Antonia, protagoniste du roman de formation décalé *Antonia Bellivetti*, découvre un jour un numéro du magazine *Bonne soirée* publié durant les années 1960, où il est question des sujets dont les femmes devraient et ne devraient pas parler, parce qu'ils sont réservés aux hommes ou considérés comme peu élégants : « sujets de conversation à abolir : la politique, les affaires privées, sujets de conversation à privilégier : les études, la famille, les vacances⁴². » Ce passage montre premièrement à quel point la femme était encore considérée comme inférieure à l'homme il y a quelques décennies à peine, mais aussi à quel point l'écriture quintanienne s'oppose à la vision traditionnelle du féminin. En effet, en alternant des réflexions sur la politique, des passages autobiographiques, des éléments littéraires et des pensées farfelues sur le monde, les œuvres de l'autrice semblent presque vouloir toucher à tous les thèmes possibles, comme pour prouver qu'une femme peut aborder n'importe quel sujet. On peut lire dans *Descente de médiums* : « en France, à votre époque, vous n'y voyez toujours pas très clair, que la libération de la femme n'a pas produit une libération des esprits de la femme⁴³ », ce qui appuie l'idée selon laquelle, aujourd'hui, le fait que les femmes travaillent et aient accès à une foule de milieux d'où elles avaient été exclues jusqu'à présent ne se traduit pas par une égalité totale. La libération des femmes est un travail toujours à refaire.

⁴² Nathalie Quintane, *Antonia Bellivetti*, Paris, P.O.L, 2004, p. 146.

⁴³ Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L, 2014, p. 48.

Quintane s'intéresse aussi à l'intersection entre la discrimination raciale, les inégalités économiques et le corps des femmes. Dans un passage métonymique exemplaire, elle relie par exemple le ballon de soccer à la banlieue et aux courbes féminines⁴⁴. Selon un certain cliché, les gens pauvres des banlieues, qui appartiennent en majorité à des minorités ethniques, préféreraient les corps voluptueux ; à partir de cette idée reçue, Quintane énonce l'hypothèse idiote selon laquelle cette préférence proviendrait de la passion des jeunes des banlieues pour le foot et, par extension, pour la forme rebondie du ballon, qui rappelle les gros seins et les grosses fesses. Cette sociologie déjantée contient malgré tout plusieurs idées intéressantes : la société associe exagérément les jeunes noirs et les jeunes arabes issus de milieux défavorisés au soccer, comme si leurs intérêts devaient se limiter à ce sport ; les femmes appartenant à des minorités ethniques sont souvent dépeintes comme voluptueuses dans les médias, alors que l'idéal du corps féminin blanc est mince et relativement filiforme ; finalement, dans les banlieues comme dans le reste de la société, le corps féminin est trop souvent réduit au statut d'objet de désir. En quelques pages, Quintane arrive encore une fois à explorer des questions politiques complexes sans pour autant proposer de solution aux problèmes qui gangrènent notre société, et ce, en intégrant ces questions au flot général du texte, toujours morcelé et fonctionnant par rapprochements et entrechoquements plutôt que par procédés rhétoriques. Cette façon d'approcher la part politique de l'écriture s'inscrit dans la lignée de ce qu'avait déjà proposé Stein et participe donc de l'écriture ultra-métonymique mise de l'avant par les deux autrices.

5.3 La critique intégrée de Quintane

Notre réflexion sur la place de la guerre et de la pensée féministe chez Quintane met au jour les particularités de l'engagement tel que le conçoit l'autrice. Loin d'adhérer à l'idée prigentienne selon laquelle la poésie serait par définition politique, en raison des torsions et des déformations qu'elle impose à la langue et à

⁴⁴ Quintane, *Les années 10*, p. 67-68.

l'ensemble de ses éléments constitutifs, l'écrivaine croit qu'il est impératif aujourd'hui d'aller plus loin en prenant en charge les questions qui hantent notre époque. Elle se remémore ainsi le moment où, durant les années 1990, la poésie a basculé d'une conception purement formelle et langagière de l'engagement littéraire à une vision davantage axée sur l'inclusion de questions politiques à même les œuvres :

Al Dante avait publié les plus importants poètes de l'époque, et le premier bouquin directement politique en poésie, après une abstinence de près de trente ans : une petite anthologie sur les sans-papiers. C'était ce bouquin qui avait contribué à casser le cliché qu'on entretenait entre nous, poètes : que, de toute façon, écrire de la poésie, c'était déjà politique – une position intéressante, défendable, devenue confortable à la longue ; les choses usées, il faut les changer⁴⁵.

Si la position idéologique de Barthes ou de Prigent était défendable à une certaine époque et qu'il aura peut-être fallu passer par cette étape pour finalement pouvoir arriver à une littérature à la fois expérimentale et politiquement utile, cette conception héritée des années 1970 et 1980 mériterait selon elle d'être repensée.

Dans une réponse à Jean-Paul Curnier, Quintane insistera sur le fait que, séparée d'un engagement réel et d'une conscience politique et sociale, la littérature est inapte à combattre les discours dominants qui structurent notre époque : « Je ne crois donc pas trop à ces révoltes “armées par la lecture des poètes” que tu appelles de tes vœux. C'est bien dommage pour nous, mais ça ne se passe pas comme ça⁴⁶ ». La littérature, pour être véritablement utile, doit aller au-delà d'un simple engagement formel pour critiquer le monde dans lequel nous vivons de façon plus directe et assumée. Se cacher derrière l'idée d'une poésie toujours-déjà porteuse de germes révolutionnaires en quelque sorte invisibles n'est pas une option viable pour Quintane, ou du moins il s'agit d'une conception périmée du lien entre la littérature

⁴⁵ Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, Paris, P.O.L., 2018, p. 203-204.

⁴⁶ Quintane, *Les années 10*, p. 44.

et le politique⁴⁷. Elle cite d'ailleurs dans cette même réponse à Curnier quelques exemples de poèmes repris par des groupes militants, mais insiste sur le fait que la récupération de ces poèmes est indissociable des luttes sociales défendues par les groupes en question : la poésie ne suffit pas et c'est par conséquent dans sa rencontre avec le social qu'elle acquiert sa puissance contestataire tangible.

« Tu aimes les poésies. Tu préfères les poésies à la justice⁴⁸ », écrit-elle, pour insister sur le fait que l'art pour l'art est incompatible avec sa conception de l'engagement, en raison de son refus d'intégrer des faits et des questions politiques au profit d'une pureté artistique illusoire et, dans une certaine mesure, élitiste. Le statut de poète ne dispenserait en aucun cas l'individu de son devoir de citoyen et choisir la poésie au détriment de la justice participerait ainsi des injustices qui persistent dans notre société. Dans un article sur la notion d'engagement, Jean-François Hamel rappelle la position d'André Gide, aux antipodes de celle de Quintane : « suivant Gide, qui s'élève contre les abus du colonialisme et se fait compagnon de route du Parti communiste, le véritable écrivain peut à bon droit engager sa personne, mais jamais son œuvre, qui doit s'abstraire des contingences de l'histoire⁴⁹. » Au contraire, Quintane vise une plus grande prise en charge des « contingences de l'histoire » par la littérature, afin de faire de cette pratique artistique un vecteur de renouvellement des formes et de la langue tout autant que de changement social.

⁴⁷ Quintane est consciente de la place marginale réservée à la littérature, et encore plus à la littérature expérimentale et à la poésie, dans notre société. Elle fait donc preuve d'une grande lucidité par rapport aux limites de son pouvoir d'émancipation et adhère à la position d'Alain Vaillant : « le monde ne tourne pas plus autour de la littérature que le soleil autour de la terre. La littérature n'est au centre de rien. Au sein de l'espace social, elle n'est elle-même qu'une institution, d'une importance très variable selon les époques, entretenant avec d'autres des relations complexes, mais ténues et plus ou moins périphériques : la première des illusions d'optique consiste à lui accorder *a priori* plus d'importance sociale et culturelle qu'elle n'en a effectivement ». (Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 248.)

⁴⁸ Quintane, *Les années 10*, p. 76.

⁴⁹ Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du xx^e siècle français*, Montréal, Figura, 2014, p. 11.

Néanmoins, elle considère que la nécessité croissante de thématiser le politique témoigne du manque de compréhension qu'ont les gens du concept même :

je pensais qu'écrire *Chaussure* suffit. Mais j'en compris, à la sortie de *Tomates* (qui revenait sur l'affaire de Tarnac et la période Sarkozy) que le thématisme était (redevue) indispensable : le livre, pour être politique, devait parler de politique. Si, pour être politique, on doit parler de politique, alors c'est qu'on ne comprend pas grand-chose au politique (ni même à la politique⁵⁰).

Tomates marque selon un certain cliché de la critique un tournant dans la production de Quintane, puisque ce livre est arrimé à certaines questions politiques spécifiques au lieu de simplement référencer sporadiquement des événements historiques. Pourtant, *Chaussure* traite de Caligula, d'Imelda Marcos et de Jules César et met donc en relation la chaussure et différents régimes politiques totalitaires à travers l'histoire pour montrer à quel point l'héritage de ces régimes se fait encore sentir aujourd'hui en Europe ; *Une Américaine* aborde le sujet de la colonisation des Amériques et les massacres qui ont permis aux Européens de s'y imposer ; *Formage* parle entre autres de la lutte entre la gauche et la droite ; et *Cavale* discute, comme nous l'avons vu, des guerres qui ont opposé l'Allemagne et la France. Tous ces livres, publiés avant *Tomates*, sont proprement politiques.

Benoît Auclerc décrit ainsi la posture particulière de Quintane, qui se refuse à délaissier le politique tout en étant excessivement lucide face aux limites de la poésie comme forme de contestation sociale :

ses textes, délestés des illusions lyriques comme de l'amertume des révolutions manquées, n'entendent pas pour autant renoncer à la combativité [...]. Il en résulte une conception de l'écriture (mais pas seulement) comme série d'interventions, qui tiennent compte des rapports de force, du caractère minoritaire des positions défendues, s'interrogent sur la possibilité même d'une prise de position efficace pour un écrivain aujourd'hui – étant

⁵⁰ Quintane, *Les années 10*, p. 197.

entendu que la solennité de « l'engagement » n'est pas (plus ?) une option viable⁵¹.

Si nous avons jusqu'à présent parlé d'engagement par rapport à la production quintanienne, le terme d'*implication* au sens où l'entend Bruno Blanckeman semble plus approprié. Au contraire de l'engagement, l'implication sous-entend que l'auteur ne détient pas de réponses aux questions qui déchirent son époque, ce qui renverse l'idée de l'écrivain comme possesseur et passeur d'une vérité.

Cette nouvelle conception du rôle possible de la littérature dans la société défait les vieilles hiérarchies entre l'élite lettrée et les masses :

l'écrivain, un parmi d'autres dans une société responsable de ses évolutions, interpelle ses semblables sur des travers ou des dysfonctionnements, des orientations aléatoires ou des dérives potentielles, sans chercher à se dédouaner lui-même – ni procureur stigmatisant la décadence de ses pairs, ni avocat plaidant la cause des opprimés⁵².

L'implication rejoint ce que Quintane appelle elle-même sa « critique intégrée », extension politisée de la tectonique à la base de l'ensemble de ses œuvres⁵³. Au lieu de tenter d'opposer aux discours officiels de droite un discours politique d'extrême gauche, par exemple, elle entrecoupe ses œuvres de réflexions sociales plus ou moins liées aux thématiques générales qui y sont explorées.

Avant *Tomates*, le court livre *L'Année de l'Algérie*, qui sera repris dans *Grand ensemble* en 2008, est probablement son œuvre la plus explicitement politique, puisqu'elle y critique l'impérialisme occidental et la relation problématique qu'entretiennent encore les grandes puissances avec leurs anciennes

⁵¹ Benoît Auclerc, « Introduction », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 8.

⁵² Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », dans Catherine Brun et Alain Shaeffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 168.

⁵³ Gleize parle lui aussi d'une écriture impliquée par rapport à sa propre pratique. Sur cette question, voir Jean-Marie Gleize, « Pour une écriture impliquée ou les projectiles », *Lignes*, vol. 3, n^o 66, 2021, p. 89-98.

colonies. Même dans un texte aussi cinglant (et sanglant), la métonymie conserve son rôle central : « un fellagha en tranches. / un viet découpé⁵⁴. » Les fellaghas, combattants nord-africains qui s'étaient opposés au régime français durant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont en morceaux, tout comme les Vietnamiens, et chaque groupe nominal est séparé par un blanc, comme pour montrer que l'histoire coloniale, peu importe les époques et les territoires, se résume au massacre de peuples entiers, qui sont démembrés au sens figuré comme au sens littéral, et ce, en raison de la partition de leurs pays respectifs et l'annihilation de leurs populations.

Or, dans la plupart des œuvres de Quintane, ce phénomène est beaucoup plus subtil et permet à des passages critiques de côtoyer des anecdotes et des réflexions niaises sur le quotidien. Par exemple, dans *Début*, la résistante française Berty Albrecht est mentionnée, ainsi que l'une des nombreuses rues qui portent son nom⁵⁵. Cette féministe, membre du Mouvement de libération nationale et instigatrice de plusieurs revues et bulletins durant la Deuxième Guerre mondiale, est reconnue pour avoir accueilli des réfugiés allemands durant les années 1930. Pourtant, le texte ne mentionne son nom que très rapidement, sans s'étendre davantage sur ses accomplissements et la reconnaissance qu'elle a reçue de façon posthume en 1945. Le texte quintanien, toujours emporté par le rythme des propositions qu'il juxtapose les unes aux autres, ne sublime aucune de ses composantes, même celles qui le mériteraient probablement. Le lecteur doit donc prendre cette mention furtive et la dérouler de son côté pour en comprendre les implications dans le texte. Plus loin, Quintane mentionne d'ailleurs Bertolt Brecht⁵⁶, auteur de pièces politiques comme *Mère Courage et ses enfants* et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, dans laquelle il s'attaque directement au régime d'Hitler et critique la montée du nazisme dans son Allemagne natale. Le lien qui unit Berty Albrecht et Bertolt Brecht est bien entendu basé sur leur rejet du nazisme,

⁵⁴ Nathalie Quintane, *L'Année de l'Algérie*, Paris, Inventaire/Invention, 2004, p. 31.

⁵⁵ Nathalie Quintane, *Début*, Paris, P.O.L, 1999, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

mais aussi sur la ressemblance entre leurs noms, qui deviennent en quelque sorte interchangeables.

Mais en quoi la critique intégrée mise en place par Quintane diffère-t-elle de l'écriture-dispositif proposée par Hanna ? En effet, les deux approches semblent se recouper par leur logique collagiste et par leur désir de renverser les discours dominants sans leur opposer un discours contraire. Elles cherchent en définitive toutes deux à *exposer* les rouages de notre société plutôt qu'à les remplacer. Dans *Cavale*, un homme rencontré dans une auberge de jeunesse élabore une conception du détournement ou de l'infiltration discursive proche de ce que développe Hanna dans ses textes théoriques et dans ses œuvres littéraires : « Ce sont de grands rhétoriciens, [...] aussi devons-nous former une contre-rhétorique d'autant plus invisible qu'elle épousera la leur, et pour cela, apprendre leur vocabulaire, maîtriser leur syntaxe, porter leurs cravates, imiter leurs gestes⁵⁷ ». Plus loin, son projet est décrit comme « une sorte de parasitage⁵⁸ ». Les « grands rhétoriciens⁵⁹ » dont parle l'homme correspondent aux différentes instances de pouvoir et le meilleur moyen de les neutraliser serait selon lui de les infecter à la façon d'un parasite ou d'un virus.

La femme de Roger-chien-jaune élabore dans *Formage* un système similaire d'infiltration-renversement, qu'elle nomme le tuning de situation :

Lorsqu'on lui opposait le caractère purement décoratif, et au fond inoffensif, du tuning de situation, elle disait que le décoratif pur, ce qu'on voit sans le voir, était précisément dangereux, parce qu'il diffusait insidieusement un contresens qui finirait par gripper la machine⁶⁰.

⁵⁷ Quintane, *Cavale*, p. 81.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁹ Le terme renvoie aussi bien entendu aux Grands rhétoriciens, les poètes de cour des XV^e et XVI^e siècles dont les poèmes étaient surchargés et visaient à exhiber la maîtrise et l'intelligence de leur auteur, liant par le fait même le lyrisme et la grandiloquence à une soumission à l'État et à ses valeurs.

⁶⁰ Nathalie Quintane, *Formage*, Paris, P.O.L, 2003, p. 72.

Le terme que M^{me} Ro utilise n'est pas choisi au hasard ; la *situation* renvoie directement au situationnisme, dont s'est en partie inspiré Hanna pour redéfinir le dispositif et, par le fait même, le contre-dispositif. En se fondant dans les discours dominants pour mieux s'effacer, le contre-discours proposé par Mme Ro pourrait, après un certain temps, modifier les engrenages du discours qu'il a infiltré et « gripper la machine » d'une façon presque mécanique, finalement. Si un discours révolutionnaire peut effrayer les masses et, par conséquent, être ignoré en raison de son caractère radical, un contre-discours ainsi camouflé aurait le pouvoir de modifier nos perceptions de façon lente mais durable.

Selon l'autrice, « notre propre cruauté, nous ne la voyons pas⁶¹ », et la critique intégrée cherche à nous imposer le reflet de notre propre méchanceté, que celle-ci soit institutionnelle ou individuelle. Le pronom « nous » est ici très important, puisqu'il témoigne de la posture *impliquée* de Quintane, qui s'inclut dans la collectivité qu'elle critique. Ce qui différencie cependant la critique intégrée et l'écriture-dispositif est la nature des matériaux qu'elles conjoignent pour arriver à leur fin. Si elles partagent une forme (collagiste) et une visée (critique indirecte), elles ne se construisent pas sur le même ton et avec la même énergie. Comme nous l'avons déjà vu, Quintane souligne la violence inouïe des textes objectivistes, qui ponctionnent principalement dans des textes juridiques et médiatiques difficiles à lire en raison de la brutalité qui les sous-tend. Pensons aux œuvres d'Hanna, où les déclarations misogynes, la *revenge porn* et des scènes de guerre horribles se rencontrent, ou encore à *Heroes are heroes are heroes* de Manuel Joseph, où les films pornographiques *hardcore*, l'esclavagisme, l'exploitation des populations des pays pauvres et le nazisme se côtoient.

Au contraire, l'approche de Quintane est plus subtile, dans la mesure où les passages choquants et les passages totalement insignifiants s'y entremêlent. Son écriture ne permet ainsi jamais à quelque discours que ce soit de prendre le dessus

⁶¹ Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire et Nerval*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 61.

sur les autres, ce qui irait à l'encontre du *tuning*, qui signifie après tout « mise au point » ou « réglage » en français. Comme quelqu'un qui tourne lentement le bouton d'une radio jusqu'à ce que la chaîne désirée devienne intelligible, l'autrice tourne lentement sur eux-mêmes les discours qu'elle souhaite critiquer ; seulement, le but est maintenant pour elle d'atteindre le point où la chaîne en question serait intelligible mais grésillerait un peu, les ondes se superposant. La phrase suivante, tirée de *Chaussure*, illustre parfaitement ce phénomène :

Grâce à la promotion d'activités auxquelles nous n'avions pas pensé avant pour elles-mêmes (l'escalade, le « trekking »), l'industrie de la chaussure a dû innover (tissus, matériaux), comme les chercheurs innovèrent pendant la Seconde Guerre mondiale (radars, bombes⁶²).

La première partie de la phrase semble inoffensive, puisqu'elle parle d'activités de plein-air. Rapidement, le capitalisme et sa tendance à nous créer des besoins sont cependant évoqués. Finalement, l'innovation de l'industrie de la chaussure et des accessoires de sport est rapprochée de l'innovation militaire durant la Deuxième Guerre mondiale, mais ce rapprochement est tellement furtif et désaffecté que le lecteur le remarque à peine. Quintane agit comme si cette comparaison allait de soi et qu'elle était anodine, alors la lecture n'en est pratiquement pas affectée, mais c'est dans ce « pratiquement » que réside le pouvoir contestataire de l'œuvre.

La même chose se produit dans cette phrase, beaucoup plus courte, tirée de *Cavale* : « Le temps est malgré tout clément (dû au réchauffement de la planète⁶³) ». Le réchauffement climatique, sujet d'actualité et cause d'une anxiété grandissante pour une partie non-négligeable de la population, est annexé à la phrase principale, comme une pensée secondaire après coup. Son flottement, accentué par les parenthèses, en amenuise la portée, puisque la phrase ne pose aucun jugement de valeur : le réchauffement climatique est-il positif étant donné qu'il rend le climat de certains pays plus agréable, ou est-il négatif parce qu'il rend certaines régions

⁶² Quintane, *Chaussure*, p. 22.

⁶³ Quintane, *Cavale*, p. 125.

inhabitables et participe de la disparation de plusieurs espèces animales ? Le lecteur peut déduire avec une certaine certitude la position de Quintane, autrice d'extrême gauche rappelons-le, mais le texte lui-même ne tranche pas. Hanna résume ainsi le fonctionnement du dispositif tel qu'il le conçoit :

J'appellerai dispositif tout ensemble d'objets symboliques (ou potentiellement symboliques) de statuts pragmatiques hétérogènes, réunis et contextualisés de manière à ce que chacun, pris séparément, puisse continuer à fonctionner sémiotiquement selon son mode usuel (produise son sens originel ou topique). Mais, globalement, la disposition de ces objets agit sur eux en sorte que chaque effet de signification particulier soit subsumé en un seul effet pragmatique⁶⁴.

C'est exactement ce qui se produit dans la phrase de *Cavale* citée plus haut : une déclaration sans importance (« le temps est clément ») est suivie d'une déclaration neutre sur le réchauffement climatique et chacun de ces deux énoncés produit son effet individuel tout en produisant un effet global en raison de leur coprésence.

5.4 Le communisme sensible de Gleize

Jean-Marie Gleize, quoique plus attaché au ton littéraire et poétique que Quintane, utilise des procédés similaires à ceux associés à la critique intégrée quintanienne, qui permettent à des moments de lucidité politique d'émerger de ses textes hétérogènes pour générer ce qu'il appelle un « communisme sensible⁶⁵ ». Comme le souligne Anne Roche dans un article où elle appose par ailleurs le terme d'*implication* à la démarche artistique de Gleize, la cohabitation dans les textes de ce dernier de passages autobiographiques, de moments plus traditionnellement poétiques et de renvois à différents événements historiques anciens ou récents crée

⁶⁴ Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2004, p. 67.

⁶⁵ Jean-Marie Gleize, *Trouver ici. Reliques & lisières*, Paris, Seuil, 2018, p. 11.

l'effet d'un assemblage dont le rythme empêche la saisie totale du sens qui s'y développe :

la présence, en scansion avec ces autobiographèmes, de bribes politiques [...] font l'objet d'un montage serré ; ainsi les fragments de l'acte d'accusation contre Julien Coupat et ses camarades, langue de bois rendue à une certaine mobilité comique par le découpage, ou, plus loin, des inserts plus ou moins allusifs à l'assassinat de Pierre Overney (1972) ou à des luttes récentes comme l'occupation du terrain de Notre-Dame-des-Landes (2012-2013⁶⁶).

Des souvenirs d'enfance de l'écrivain à l'affaire de Tarnac⁶⁷, en passant par le décès du militant maoïste Pierre Overney, l'écriture rappelle à la mémoire du lecteur – et à une certaine mémoire collective – des traumatismes qui influencent nos façons de concevoir les luttes sociales et les jeux de pouvoir qui se jouent dans notre société.

Dans une entrevue avec Jérôme Game, Gleize explique qu'il conçoit son travail comme le lieu d'une mise à nu du réel qui rendrait ce dernier plus lisible et accessible : « Les livres constituent des parcours ou mouvements chorégraphiques d'une formule à une autre, en vue de produire de l'élucidation (d'états ou de contextes perçus "opaques"⁶⁸). » Cependant, les évocations presque clandestines de faits politiques dans ses œuvres, qui sont beaucoup plus rares et souvent moins bien situables que chez Quintane, Hanna ou Joseph, ne créent pas selon nous une « élucidation », mais bien une ressaisie. Toujours selon Anne Roche, « on ne peut tirer aucune conclusion explicitement politique de ces textes, qui sont truffés d'événements et de mots politiques, mais qui ne comportent évidemment pas de

⁶⁶ Anne Roche, « Autobiographie impersonnelle ou roman impliqué ? », dans Jean-François Hamel et al. (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota bene, 2018, p. 150.

⁶⁷ Pour en savoir davantage sur la place qu'occupe l'affaire de Tarnac chez Gleize et Quintane, voir Jean-François Hamel, « De Mai à Tarnac. Montage et mémoire dans les écritures politiques de Nathalie Quintane et Jean-Marie Gleize », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'histoire. Thèmes et formes*, Rome, Quodlibet, 2014, p. 445-464.

⁶⁸ Jérôme Game, « La prose ou la lisibilité du hors-cadre chez Jean-Marie Gleize : entretien », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'Illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 172.

consignes en matière d'engagement répertorié⁶⁹. » La démarche gleizienne est en ce sens peut-être plus naïve ou idéaliste quant à ses limites que celle des auteurs de la génération suivante, qui admettent que la littérature critique qu'ils mettent en place vise la fragilisation des discours dominants plutôt que leur analyse effective.

Gleize a une sensibilité particulière pour les droits des Afro-Américains et pour l'évolution de leurs luttes. Dans *Les chiens noirs de la prose*, il mentionne le film *All Power to the People*, un documentaire qui relate l'histoire du Black Panther Party, tout en abordant la Black Liberation Army et l'American Indian Movement. Les deux premiers mouvements étaient associés à la libération afro-américaine et adhéraient à une philosophie marxiste. Le troisième était plutôt axé sur l'émancipation des peuples autochtones des États-Unis. Ailleurs, l'auteur abordera, encore une fois de façon rapide et sans mise en contexte, les émeutes de Ferguson au Missouri, qui ont eu lieu en 2014 en réponse à l'assassinat de Michael Brown, un jeune homme noir de dix-huit ans, par l'officier de police caucasien Darren Wilson. La mention se limite à une phrase de quelques mots seulement : « Plusieurs nuits d'émeute à Ferguson dans le Missouri⁷⁰. » Ce genre de parenthèse agit comme un déclencheur critique plutôt que comme un contre-discours à proprement parler. Le but de glisser ainsi un événement politique aussi important entre deux phrases qui n'ont en théorie rien à voir avec les forces policières, les violences raciales ou le système judiciaire américain est de forcer le lecteur à déplier la référence.

All the Power to the People et les événements de Ferguson s'imbriquent dans une réflexion plus large sur l'état policier. Dans *Trouver ici*, on peut lire, cinq fois d'affilée, la phrase suivante en gras : « **L'opération se déroule sous la protection d'un important dispositif policier**⁷¹. » Quelques pages plus loin, l'urbanisme contemporain est décrit comme une extension du dispositif policier et étatique : « un fascisme urbain avec salles de sport, stades, pistes cyclables,

⁶⁹ Roche, « Autobiographie impersonnelle ou roman impliqué ? », p. 152.

⁷⁰ Gleize, *Trouver ici*, p. 172.

⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

caméras, insignes et drapeaux⁷² ». L'opération dont il est question dans la première citation n'est pas nommée et semble par conséquent pouvoir renvoyer au livre lui-même, qui serait écrit sous le regard de l'État et de ses représentants, tout comme à une multitude de manifestations et révoltes récentes : le printemps arabe, Occupy Wall Street, les émeutes de Ferguson. Cependant, le plus important selon Gleize est de prendre conscience du fait que les mécanismes policiers sont à l'œuvre dans l'ensemble de nos interactions et de nos déplacements quotidiens, de la salle de sport au coin de la rue, par le biais d'une surveillance généralisée et de l'évolution des technologies modernes comme les téléphones intelligents et la reconnaissance faciale.

Dans *Le Principe de nudité intégrale*, Gleize écrit : « Le présent continu de l'image est comme le bruit de l'eau [...]. J'écris sous le bruit de l'eau en continu, comme celui d'un torrent ou d'une chute ou celui de l'écran la nuit⁷³. » Le présent continu qu'il mentionne permet de relier des époques et des lieux qui n'ont aucun rapport direct entre eux afin d'exposer le fil invisible qui les unit, de la même façon que l'eau ruisselle et, dans son mouvement, emporte des éléments hétérogènes. Par exemple, dans le même livre, cette référence aux lois discriminatoires imposées par le roi Louis IX :

Jaune. En 1239 le roi Saint Louis achète la couronne d'épines. Deux ans plus tard un morceau de bois, un morceau de fer, et un autre d'éponge. Plus tard encore il décrète le port d'une bande jaune déjà recommandée au concile du Latran pour distinguer les juifs⁷⁴.

Le quatrième concile œcuménique du Latran, qui a eu lieu en 1215, recommandait effectivement aux pouvoirs politiques d'instaurer un système permettant de distinguer les juifs et les musulmans des chrétiens, afin d'éviter les relations sexuelles interreligieuses. Il prônait aussi l'exclusion des juifs et des musulmans

⁷² *Ibid.*, p. 37.

⁷³ Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, 1995, p. 73.

⁷⁴ *Ibid.*, p.

des postes de pouvoir et des affaires publiques, c'est-à-dire la ségrégation tangible et effective des minorités religieuses en Europe.

Le concile de Narbonne de 1227 prévoit cependant le port obligatoire de la rouelle par les hommes juifs, et non d'une bande jaune. La bande et l'étoile jaunes seront plutôt des symboles imposés par l'Allemagne nazie. Nous pourrions donc dire que Gleize *mélange tout*, dans le but de montrer que la situation des juifs en Europe était à peu près la même au XIII^e siècle qu'elle l'était durant les années 1930-1940 en Allemagne et même en France. Le politique, pris dans le flot de la prose gleizienne, n'échappe pas à la tectonique textuelle proposée par l'auteur. Cette conception du politique comme intégrable et intégré au reste du réel permet de « nommer [...] la poussée esthétique qui relie les objets, les expériences, les voix, les discours et les textes, sans [...] présenter quoi que ce soit comme clos ou définitif, en exposant au contraire une discontinuité concertée et touchante⁷⁵ », qui dans ce cas-ci expose un tracé historique qui fait résonner l'an 1227 dans le XX^e siècle, mais pourrait tout aussi bien faire résonner les révoltes des banlieues de 2005 dans le printemps arabe.

L'un des livres les plus explicitement politiques de Gleize est certainement *Le livre des cabanes*, qui est d'ailleurs sous-titré « politiques ». Néanmoins, même dans cette œuvre où différentes luttes sociales historiques sont convoquées, l'auteur reste toujours à la surface des choses, sans élaborer davantage sa position, contrairement aux œuvres plus récentes de Nathalie Quintane ou aux livres expérimentaux d'Hanna, où les réalités politiques contemporaines sont nommées plus directement. La définition que donne Gleize du communisme y est tout de même mieux développée qu'ailleurs, ce qui permet d'en cerner plus efficacement les contours. L'écrivain y explique entre autres que « [l]e communisme n'est ni un fantasme ni une projection utopique / c'est la possibilité d'amplifier l'expérience

⁷⁵ « naming [...] the aesthetic thrust linking objects, experiences, voices, discourses and texts, without [...] presenting anything closed or definitive, but merely exposing a concerted, touching [...] discontinuity » (Christophe Wall-Romana, « Is "Postpoetry" Still Poetry ? Jean-Marie Gleize's Dispositif-Writing », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 47, 2011, p. 451. Nous traduisons.)

d'une joie⁷⁶ », en séparant les différentes parties de l'énoncé par des blancs, qui miment une pensée en formation, encore hésitante mais assumée. Il ajoute plus loin : « Le capitalisme n'a qu'un seul contraire dont le nom historique est *communisme*⁷⁷. » Loin de concevoir le communisme comme un simple système politico-économique, Gleize y voit une conception générale anticapitaliste dont la visée serait l'égalité et l'« expérience d'une joie » rendue accessible à toutes et tous. Tout en acceptant l'échec des régimes communistes en Europe, en Asie et en Amérique latine, il appelle par son écriture à l'instauration d'une nouvelle version du communisme, sociale et communautaire avant d'être proprement politique.

Ailleurs dans ce livre, le poète se réfère aux gens qui se défendaient « avec des pommes et des cailloux et des bouteilles de verre contre les grenades⁷⁸ » lors de la tentative de démantèlement de la zone à défendre (ZAD) de Notre-Dame-des-Landes en 2012. Éventuellement, les grenades lacrymogènes des forces de l'ordre françaises sont remplacées par les grenades militaires utilisées durant les révoltes du printemps arabe, que Gleize décrit comme des *intifada*⁷⁹, faisant par le fait même référence aux conflits ayant opposé Israël et les Territoires palestiniens au cours des années 1990 et 2000. Ainsi se crée un réseau où différents conflits opposant des groupes de force inégale se répondent et se fondent les uns dans les autres, mettant au jour comment les forces armées sont prêtes à tout pour arriver à leurs fins, y compris à se battre contre des civils dont les moyens de défense sont artisanaux et limités.

Gleize définit cette technique rhizomique comme un « dispositif de capture⁸⁰ », ce qui rapproche davantage son écriture des considérations

⁷⁶ Jean-Marie Gleize, *Le livre des cabanes. Politiques*, Paris, Seuil, 2015, p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

développées par Marielle Macé dans ses travaux sur la lecture comme espace d'émancipation. Pour Macé, « [l]e lecteur oscille sans cesse entre la place qui lui est assignée par un dispositif syntaxique [...] et la conduite de réappropriation par laquelle il regarde ce dispositif comme une “capacité” mise à sa disposition⁸¹ », et c'est ce que semble viser la capture dont parle Gleize et qu'il met en pratique de façon plus méthodique que jamais dans *Le livre des cabanes*. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que Macé a publié un livre intitulé *Nos cabanes*, où elle discute entre autres des cabanes de fortune des ZAD, un thème qui est cher au poète littéraliste. Si Quintane appelle à une prise de position politique concrète couplée à une innovation formelle et qu'Hanna recycle et déplace les discours ambiants pour en exposer l'idéologie sous-jacente, Gleize montre que nous sommes tous reliés par des histoires communes, qui ignorent les notions de temps et d'espace.

Par le biais de ce renouvellement critique d'un certain universalisme, les opprimés semblent former un groupe mobile qui prend forme dans et par l'écriture, et les luttes de cette communauté vaste et variée se superposent ainsi de phrase en phrase. La prose gleizienne propose de reconcevoir nos formes de vie⁸² dans le but de nous émanciper : « *Nous appelons une révolution possible*⁸³ », dit le texte, mais à quelle révolution fait-on ici référence, précisément ? Gleize refuse de trancher, ce qui limiterait la portée de son appel. La révolution dont il parle englobe l'ensemble des révolutions communistes, au sens de collectives. Dans un encadré, l'énoncé « avoir pour but la vérité pratique⁸⁴ » est répété vingt fois, comme pour insister sur le fait que le désir qui habite l'écriture gleizienne peut servir à toutes les causes et que toute forme de communisme sensible devra inévitablement être adaptée au

⁸¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 227.

⁸² « Une forme de vie tient ensemble des pratiques sociales et des institutions, un rapport au monde et des manières de percevoir, des attitudes et des dispositions comportementales. Elle détermine le cadre des idées possibles de la vie bonne. » (Estelle Ferrarese et Sandra Laugier, « Politique des formes de vie », *Raisons politiques*, vol. 1, n° 57, 2015, p. 5.)

⁸³ Gleize, *Le livre des cabanes*, p. 134.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

contexte et originale mais aussi consciente des luttes passées dans lesquelles elle prend racine.

Dans *Tarnac, un acte préparatoire*, qui emprunte son titre à l'affaire de Tarnac et à l'enfance de l'écrivain, passée en partie dans ce village du département de Corrèze, l'idée de résonance est utilisée pour décrire le phénomène selon lequel une révolte dans un pays entraînerait des conséquences sur une autre révolte ayant lieu ailleurs et à une autre époque :

Un mouvement révolutionnaire ne se répand pas par
contamination Mais par résonance
Quelque chose qui se constitue ici Résonne avec l'onde de choc
émise par quelque chose qui s'est constitué là-bas [...] Une
insurrection n'est pas comme la propagation de la peste ou d'un
feu de forêt un processus linéaire qui s'étendrait de proche en
proche à partir d'une étincelle⁸⁵.

Gleize s'éloigne donc explicitement du concept de contamination au cœur des théories d'Hanna. De la révolte, l'écriture gleizienne tente de dénombrer et de relier entre eux « les foyers Dispersés dans le temps et dans l'espace⁸⁶ », qui sont autant de « zones d'autonomie provisoires⁸⁷ », que l'on doit sans cesse reconstruire dans le but d'affronter de nouvelles formes d'autoritarisme gouvernemental, sociétal ou économique.

Le communisme gleizien lui-même devient conséquemment une forme de vie plutôt qu'un système politique organisé et la post-poésie en est le catalyseur, en raison de son caractère parataxique. Comme le rappelle Guillaume Artous-Bouvet, « du point de vue du réalisme poétique, nulle "parole" ne saurait s'arracher à l'empire des usages⁸⁸ », ce qui signifie que la portée du texte est toujours circonstancielle, d'où peut-être le refus de Gleize d'ancrer trop expressément ses

⁸⁵ Jean-Marie Gleize, *Tarnac, un acte préparatoire*, Paris, Seuil, 2011, ch. 8.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, ch. 15.

⁸⁸ Guillaume Artous-Bouvet, « Prose », dans *Inventio. Poésie et autorité*, Paris, Hermann, 2019, p. 79.

œuvres dans une époque précise ou de les construire autour d'événements uniques. Selon lui, « il faut planter des arbres. / Il faut construire des cabanes, ici⁸⁹ », mais cet ici n'est jamais préétabli et les cabanes en question sont autant celles de la Résistance durant la Deuxième Guerre mondiale que celles des camps de réfugiés ou de la jungle de Calais ou encore celles des manifestations antiracisme qui se multiplient depuis quelques années aux États-Unis.

5.5 La crise des réfugiés en tant que moment(s) critique(s)

Le livre *Les enfants vont bien* de Quintane s'ouvre sur quelques paragraphes d'introduction qui ne laissent aucun doute sur son fonctionnement ni sur sa visée. L'œuvre est d'entrée de jeu axée sur la réappropriation et la reconfiguration de différents discours colligés :

Toutes les phrases et les fragments que vous allez lire ont été écrits par d'autres que « l'auteur » dont vous lisez le nom en couverture de ce livre, qui les a juste choisis, coupés et disposés. *Les enfants vont bien* est un livre de montage. [...] Dans un précédent livre, *Un œil en moins*, j'avais déjà abordé la question des réfugiés (des « migrants », comme on dit), mais son parti pris narratif me semblait, au moment même où j'écrivais, insuffisant à rendre compte de la violence faite, en France, à ces hommes, ces femmes et ces enfants⁹⁰.

L'autrice décide ici de délaissier sa posture auctoriale – et l'ensemble des valeurs symboliques qui y sont rattachées – au profit d'une plus grande fiabilité dans le ton et dans la forme, afin de donner plus de puissance à son discours, fait de morceaux recyclés plutôt que créés de toutes pièces. Au lieu d'expliquer en quoi l'accueil, ou plutôt le rejet, des migrants en France est problématique d'un point de vue humanitaire, elle laisse ainsi parler les différents acteurs qu'elle cite, des instances gouvernementales aux associations communautaires, en passant par les médias.

⁸⁹ Gleize, *Le livre des cabanes*, p. 22.

⁹⁰ Nathalie Quintane, *Les enfants vont bien*, Paris, P.O.L, 2019, p. 7.

En raison de leur double détachement, les énoncés réunis dans ce livre peuvent souvent être lus de plus d'une façon : premièrement, leur contexte d'énonciation originel n'est pas spécifié, ce qui ne permet pas de les situer précisément ; deuxièmement, chaque page ne contient qu'un seul énoncé, ce qui donne à l'ensemble un aspect étrangement disloqué. Si Quintane se rapproche ici plus que jamais de la pratique collagiste objectiviste-situationniste d'Hanna ou Joseph, c'est encore une fois la nature des phrases qu'elle emprunte çà et là qui différencie son projet du leur. En effet, par-delà les déclarations chocs de politiciens et les discours ouvertement xénophobes, l'auteur convoque aussi les propos de travailleurs sociaux, de membres d'organismes sans but lucratif et de citoyens français sans histoire, qui soulignent simplement le traitement épouvantable réservé aux réfugiés en Europe. Le but premier du livre est indubitablement de montrer à quel point « nous traitons les réfugiés comme des déchets⁹¹ », et ce, pour nous renvoyer la violence des discours que nous croisons au quotidien par rapport aux demandeurs d'asile et auxquels nous participons parfois par notre mutisme, mais aussi de souligner le travail concret de ceux et celles qui tentent de faire une vraie différence.

L'un des exemples les plus intéressants du double sens que provoque la composition collagiste du livre de Quintane est le suivant : « du cœur, bien sûr, mais un cœur intelligent⁹² ». Cette citation de Manuel Valls sous-entend que l'empathie que l'on ressent naturellement face aux réfugiés doit être couplée à une certaine rationalité stratégique et opérationnelle. La France ne pouvant accueillir l'ensemble des réfugiés du monde, nous dit le Premier ministre, il faut trouver des façons logiques pour gérer l'influx de population que la crise migratoire représente, entre autres en limitant le nombre de demandeurs d'asile et en les sélectionnant pour assurer que ceux qui s'installent en territoire français puissent contribuer efficacement à leur société d'accueil. Valls cite d'ailleurs lui-même Alain

⁹¹ Quintane, *Ultra-Proust*, p. 61.

⁹² Quintane, *Les enfants vont bien*, p. 19.

Finkielkraut, polémiste et essayiste dont la position idéologique s'est graduellement déplacée vers la droite au cours des dernières décennies, entre autres sur les questions de l'immigration et du féminisme. Pourtant, le commentaire de Valls renvoie presque mot pour mot à la position de Quintane par rapport au lyrisme poétique, lorsqu'elle explique que, pour Proust, le sentiment était central dans la littérature, mais que celui-ci devait être maîtrisé ou contrôlé par l'intellect, afin d'éviter que l'écriture devienne le lieu d'un simple épanchement.

Rappelons la citation de Quintane : « un poète moderne se doit de posséder des capacités cognitives spéciales, et lui-même, Proust, explique que si la sensation est supérieure à l'intelligence, il lui faut cependant l'intelligence pour la ressaisir⁹³ ». Prise au pied de la lettre, cette phrase pourrait presque être résumée par la formule « un cœur, mais un cœur intelligent ». Ce que l'indécidabilité de l'énoncé nous rappelle, c'est que les implications ne sont pas les mêmes en littérature et en politique. Si la post-poésie évite le lyrisme, c'est pour mieux lui permettre de développer sa part critique. Au contraire, en politique, le fait de ramener la question des réfugiés à de simples considérations économiques et logistiques aura inévitablement des conséquences graves sur la vie d'individus déjà fragilisés par les conflits, la guerre, la discrimination ou une situation financière précaire. Bien que la formule de Valls semble coïncider superficiellement avec la conception que développe Quintane du littéraire, les contextes totalement opposés dans lesquels les deux se construisent montre le danger que représente la position du gouvernement.

Vers la fin du livre, Quintane rappelle l'existence du passeport talents, qui est vanté comme une alternative à la demande d'asile. Seulement, ce type de permis ne s'adresse qu'« *aux investisseurs, aux chercheurs, aux artistes et aux salariés qualifiés*⁹⁴ », ce qui permet de trier les immigrants potentiels selon leur rentabilité à long terme pour la société française. Le fait de mentionner ce passeport sans mise

⁹³ Quintane, *Ultra-Proust*, p. 8.

⁹⁴ Quintane, *Les enfants vont bien*, p. 205.

en contexte en insistant sur la clientèle éduquée et/ou riche pour laquelle il a été créé expose la violence qui sous-tend cette initiative : les simples réfugiés qui n'ont ni talent particulier, ni compétences spécifiques, ni argent sont considérés comme des immigrants de second ordre et doivent accepter les conditions déplorables dans lesquelles les autorités françaises les maintiennent, voire accepter d'être déportés si leur dossier n'est pas accepté. La vie d'un médecin ou d'un investisseur étranger vaut plus que celle d'une femme au foyer ou d'un cuisinier qui auraient quitté leur pays pour fuir la guerre, selon le système hiérarchisé des permis de résidence offerts par le gouvernement.

En citant cette fois Emmanuel Macron, Quintane écrit : « Dans la République, les fonctionnaires appliquent les mesures du gouvernement⁹⁵. » Cette phrase, prononcée lors d'un discours du Président de la République adressé aux forces de l'ordre, appelle la population à laisser la police faire son travail, car les gendarmes seraient tout simplement des agents représentant les intérêts et les règles du gouvernement. Dénuée de bon sens et d'empathie, la police que décrit Macron a le devoir d'empêcher la formation de « jungles » de migrants, et la population ne devrait donc pas la juger ou l'empêcher d'effectuer les tâches pour lesquelles elle a été formée. Dans ce même discours, Macron insiste d'ailleurs sur le contrôle des sans-papier comme méthode pour assurer la sécurité des citoyens du pays, mais aussi – et peut-être surtout – la circulation des marchandises à travers l'Europe. La raison principale à la politique proposée par Macron est donc essentiellement monétaire.

Dans *Wars I Have Seen*, Stein discutait déjà du manque de jugement qui semble selon elle être généralisé chez les fonctionnaires, y compris du côté des forces de l'ordre :

The thing that is most interesting about government servants is that they believe what they are supposed to believe, they really do believe what they are supposed to believe, which has a great deal to do with wars and wars being what they are. It really has.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 29.

I once asked some one who should know why public servants in the army in every branch of government service *did not seem to have the kind of judgment that the man in the street any man or any woman has about what is happening*⁹⁶.

La réponse que son interlocuteur lui offre se résume ainsi : les fonctionnaires et les représentants des forces policières et militaires n'ont pas à réfléchir parce que leur travail consiste à appliquer aveuglément des ordres. Le but étant pour les instances de pouvoir d'assurer le fonctionnement efficace de la société, il devient impossible d'adapter la réponse des gouvernements et de ses représentants à chaque situation. À la façon des engrenages d'une montre, les mécanismes politiques et policiers suivent un mouvement régulier qu'il est difficile de modifier, sans quoi l'on doit sacrifier une certaine efficacité. Bien entendu, la réflexion de Stein pointe vers les dommages collatéraux d'un tel mode de gestion, qui sacrifie le spécifique au profit du généralisable.

L'humanité même des réfugiés est remise en question dans *Les enfants vont bien*, et ce encore une fois pour montrer comment les discours officiels autant que les idées reçues font violence à ces individus. On peut y lire, isolée sur une page presque entièrement blanche, la phrase suivante : « **ils n'aiment pas vivre dans la crasse et font leur toilette tous les jours**⁹⁷ ». Le contexte d'origine de la déclaration n'est pas en soi problématique : une personne travaillant directement avec les réfugiés souligne le besoin, pour les associations, d'obtenir davantage de produits d'hygiène personnelle et de nettoyage domestique. Cependant, décontextualisée comme elle l'est, elle semble plutôt sarcastique : pourquoi préciser que les réfugiés n'aiment pas vivre dans des conditions d'insalubrité et qu'ils préfèrent être propres, comme si on devait au contraire s'attendre à ce qu'ils se plaisent dans la crasse et la puanteur ? Les réfugiés comme les citoyens français préfèrent en général la propreté et la salubrité et les politiques en matière d'asile et de gestion des populations migrantes devraient rendre compte de ce désir plutôt

⁹⁶ Gertrude Stein, *Wars I Have Seen*, New York, Random House, 1945, p. 52-53. Nous soulignons.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

universel. Comme Quintane l'indique dans *Formage*, « [l]es phrases, y compris dans leur contexte, sont artificielles [...]. / Mais, y mettant du sien, n'importe quelle phrase vous devient familière, ou "naturelle"⁹⁸ », y compris les phrases qui cherchent à déshumaniser des peuples entiers, mais la technique de recadrage mise de l'avant par l'autrice rend possible une distanciation critique face à ces idées préconçues qui saturent l'espace public.

Dans *L'Année de l'Algérie*, l'écrivaine se questionne sur l'origine ethnique des femmes de ménage dans un passage qui traite à la fois de la condition féminine dans le monde et des inégalités entre les pays :

si la plupart des femmes de ménage en France sont de nationalité algérienne, quelle est la nationalité de la plupart des femmes de ménage en Algérie ? mettons que les femmes de ménage viennent toujours plus du Sud, en Algérie elles seront de nationalité béninoise par exemple, mais au Bénin ? au Bénin elles seront donc de nationalité zairoise, et au Zaïre ? elles seront angolaises, par exemple si elles ne sont pas toutes décédées dans la guerre ou dans le sida, et en Angola ? elles viendront, noires, d'Afrique du Sud sans aucun doute, et en Afrique du Sud ? eh bien elles viendront de l'Antarctique⁹⁹.

Cette « blague », comme le suggère le sous-titre de la partie où elle se trouve, met en évidence notre hypocrisie. Les Algériennes sont les bienvenues en France lorsqu'elles peuvent être exploitées dans des emplois domestiques, au même titre que les Mexicaines sont accueillies à bras ouvert quand cela permet à des familles américaines aisées d'avoir une aide ménagère à rabais, même si les gouvernements américain et français sont, dans d'autres circonstances, prêts à tout pour garder les Latino-Américains et les Arabes hors de leur territoire. Dans la chaîne d'exploitation que met en lumière Quintane, les inégalités raciales qui existent toujours en Afrique du Sud sont aussi mises en lumière, en spécifiant que les femmes de ménage venues de ce pays seraient certainement noires et non blanches,

⁹⁸ Quintane, *Formage*, p. 180.

⁹⁹ Quintane, *L'Année de l'Algérie*, p. 29.

et l'expérience de pensée se termine sur une note humoristique qui, malgré son ton bon-enfant, n'atténue en rien la portée du paragraphe entier.

Bien qu'Olivier Cadiot n'adhère pas particulièrement à la mouvance critique dont font partie Gleize, Quintane, Joseph ou Hanna, son livre *Histoire de la littérature récente II* traite tout de même de sujets politiques et trace une ligne claire entre ce qui est poétique et ce qui ne devrait jamais l'être. Par rapport à la question des réfugiés, il écrit : « Ne faites pas des poèmes sur eux. Ni minimalistes ni répétitifs. Ne dites pas *je* à leur place. Traverser la mer avec un enfant dans les bras, ce n'est pas une performance. Arrêtez l'art¹⁰⁰. » Ce qu'il dit ici rejoint la position de Quintane : si écrire un poème sur les réfugiés et leur situation en France revient à esthétiser leurs souffrances, à la première personne surtout, mieux vaut ne pas aborder le sujet. Mais la méthode employée par Quintane semble justement contourner le problème en récusant la toute-puissance du poète créateur en lui préférant celle du curateur, à la fois sélectionneur et arrangeur de données discursives, textuelles et sociales.

Stein avait elle aussi abordé la question des réfugiés dans son œuvre, quoique subtilement, dans un style plus proche de celui de Gleize, qui ne fait souvent qu'effleurer les sujets d'actualité sans y plonger véritablement. Dans *Ida*, la protagoniste se remémore ses parents disparus et, dans une parenthèse qui prend presque la forme d'un murmure, une pensée sur les réfugiés apparaît : « And then she began to look far away and she began to think about her parents. She remembered them when she grew a little older but there were plenty to take care of her and they did. (*Think of all the refugees there are in the world just think*¹⁰¹.) » Le texte nous implore de réfléchir au nombre de gens qui ont été délogés de leur pays d'origine pour des raisons économiques ou politiques et qui n'ont pas nécessairement la chance de se remémorer leur famille et leurs amis. Ida ne cesse de se déplacer d'un état à l'autre tout au long du roman, mais son statut de femme

¹⁰⁰ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome II, Paris, P.O.L, 2017, p. 80.

¹⁰¹ Stein, *Ida*, p. 8-9. Nous soulignons.

déracinée est relativisé. Sans proposer une solution aux problèmes qui forcent les gens à fuir leur terre natale, Stein enclenche, de façon similaire à la critique intégrée de Quintane ou au communisme sensible de Gleize, une réflexion sur la place réservée à ces individus dans nos sociétés et sur les défis qu'ils rencontrent, mais cette réflexion doit être prise en charge par le lecteur, puisque le texte ne fait que pointer vers elle.

Dans « Patriarchal Poetry », la poète écrit : « There is no difference in having been born in Brittany and having been born in Algeria¹⁰². » Cette phrase, à l'instar des déclarations désarticulées de *Les enfants vont bien*, a un sens double : si elle exprime en premier lieu le fait qu'il n'y a aucune différence entre les Français et les Algériens, elle nous force aussi à prendre en considération le traitement différent qui est malgré tout réservé aux deux groupes. Le sens premier de la phrase est donc idéaliste, dans la mesure où il exprime le désir que tous les peuples de la terre soient égaux, sans discrimination ni rapports de force. Le sens second, cependant, ne nie pas nécessairement les différences qui existent pourtant entre le peuple colonialiste et le peuple colonisé. Stein rejoint ici Quintane, en ce sens qu'elle attire notre attention sur les inégalités qui existent entre les deux pays, mais elle procède dans le sens opposé de Quintane. Alors que cette dernière commence par montrer les injustices vécues par les femmes de ménage algériennes, par exemple, pour nous inciter à réfléchir aux implications de ce phénomène, Stein commence par décrire un univers utopique où les Français et les Algériens seraient effectivement égaux pour ensuite nous encourager indirectement à nous demander pourquoi cette utopie est si différente du monde dans lequel nous vivons en réalité. Dans les deux cas, l'écriture déclenche chez le lecteur un réflexe critique qui lui permet de prendre en charge les questions que le texte ne faisait au départ que proposer.

¹⁰² Stein, « Patriarchal Poetry », p. 265.

5.6 Dépasser la dichotomie engagement/désengagement

Le XX^e siècle a été tiraillé, comme nous l'avons vu, entre deux positions en apparence irréconciliables. D'un côté, l'engagement préconise la prise de position directe de l'écrivain dans les affaires publiques par le biais de ses œuvres. La mise en scène de luttes sociales précises, les passages rhétoriques et le ton explicitement contestataire permettent à cette conception du rôle politique de la littérature de critiquer directement certains discours en proposant des contre-discours susceptibles de défiger le fonctionnement de notre société. De l'autre côté, le désengagement prône l'art pour l'art, c'est-à-dire une vision apolitique de la création littéraire, même si elle n'empêche pas l'auteur de prendre position dans des débats publics tant que ses interventions n'engagent que sa personne civile et non son œuvre.

Gleize considère que les avant-gardes constituées autour des revues *Tel Quel* et *TXT* prennent le parti d'un désengagement politique couplé à ce que l'on pourrait appeler une politique de la langue, alors que des auteurs comme Quintane, Hanna, Pennequin et Joseph se situeraient plutôt du côté d'un certain engagement :

Les avant-gardistes des années 1960-1980 avaient [...] substitué à la notion, sartrienne ou communiste, l'idée de « langage » , subversion de l'ordre des représentations par la langue [...]. À l'inverse, les *post-poètes* de la nouvelle génération dont je viens de désigner l'émergence dans les années 1980 et 1990, loin de chercher à cultiver l'illisibilité transgressive, travaillent sur les formes et les formats des médias les plus directement accessibles à tous, les plus lisibles possibles¹⁰³.

Or il nous semble plutôt que cette génération d'écrivains refuse la distinction entre l'engagement et « langage ». Leurs pratiques se présentent au contraire comme un compromis entre ces deux extrêmes, puisqu'ils tiennent à la fois à endosser

¹⁰³ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 39.

certains discours contestataires, bien que souvent indirectement, et à poursuivre le renouvellement des formes littéraires par le biais d'une écriture expérimentale.

Cependant, Quintane, Gleize, Hanna et Joseph refusent d'adhérer à toute vision programmatique, que ce soit du côté de la politique ou du côté de la littérature. Hanna compare sa posture à celle de ses jeunes étudiants, qui se présentent aux manifestations de gauche – syndicale, sociale, politique – sans avoir en amont préparé leurs slogans et planifié leurs actions. Pour ces jeunes, la réaction aux dominations subies doit être en partie improvisée, puisque seule une contre-attaque organique serait en mesure de contester véritablement les pouvoirs en place : « l'action se réoriente au cours de son propre déroulement, et les paroles lancées à la volée, provocations, sarcasmes, ne doivent rien à la rhétorique formatée des slogans ou des chansons de manif. L'intention n'est pas de faire passer un message préconçu¹⁰⁴ ». La conception du politique qui sous-tend les actions non-formatées des jeunes manifestants trouve échos dans les œuvres contemporaines qui nous intéressent, mais aussi dans la prise en charge du fait politique chez Stein.

Alors que l'autrice américaine est surtout connue pour ses expérimentations formelles et langagières, nous avons pu voir, à travers ses œuvres autant qu'en nuanciant ses positions politiques personnelles, que les questions sociales apparaissent avec une certaine régularité dans son écriture, quoique de façon ponctuelle et souvent rapide. Si *Ida* est un livre plus explicitement féministe, la réflexion qui s'y développe par rapport à la politique institutionnelle, à la question des réfugiés et aux inégalités économiques est intéressante non seulement d'un point de vue thématique, mais aussi et surtout en raison de sa forme, qui rejoint l'aspect tectonique de l'ensemble de l'œuvre. En incluant dans sa prose de courts passages qui pointent vers le politique sans tomber dans un style essayistique qui tenterait de nous transmettre un message spécifique ou des solutions aux problèmes de l'époque, Stein réussit à déclencher chez le lecteur une réaction en chaîne.

¹⁰⁴ Christophe Hanna, « Actions politiques/actions littéraires », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 59.

Par exemple, quand le texte indique qu'il n'y a aucune raison qui explique que les hommes riches aient accès plus facilement aux sphères du pouvoir (ou que les hommes politiques soient automatiquement riches), l'idée s'imbrique dans un texte qui par ailleurs est très humoristique et rempli de détails farfelus et de péripéties improbables. Selon Jean-François Chassay, le ton steinien, à la fois pince-sans-rire et très axé sur le rythme, cache souvent la lourdeur du propos, surtout dans son court texte sur la bombe nucléaire : « D'un côté, donc, un langage joyeux, quasi enfantin ; de l'autre, un contenu sinistre¹⁰⁵. » La place des femmes dans la société, la guerre et ses conséquences destructrices, la sexualité lesbienne et la militarisation des grandes puissances mondiales se fraient effectivement un chemin à travers les anecdotes, les maximes loufoques et les formules enfantines, sans jamais former un contre-discours. La fluidité de la métonymie structurante permet ainsi à Stein de toucher à des questions sociales tout en évitant que son œuvre ne soit avalée par des procédés rhétoriques.

Dans une même veine, Quintane développe dans son écriture ce qu'elle nomme une critique intégrée, qui viserait de la même manière à faire entrer le souci politique dans ses œuvres sans pour autant jouer le jeu de la littérature engagée traditionnelle, qui vise en général à opposer un discours jugé révolutionnaire aux discours officiels relayés par les gouvernements, les médias et l'ensemble des autres instances de pouvoir. Noura Wedell note chez Quintane un « regard au microscope sur une vie quotidienne cernée par un régime marchand et les impératifs de l'insertion socio-économique¹⁰⁶ », mais ce regard est aussi cerné par les iniquités qui persistent dans notre société, ainsi que par les conflits intra- et internationaux. Parce que l'écriture quintanienne s'intéresse à l'ensemble du domaine sensible dans lequel nous évoluons, il doit faire avec ces questions proprement politiques. Puisque notre sexe, notre genre, notre classe sociale, notre niveau d'éducation, notre origine ethnique et nos allégeances politiques influencent notre rapport au

¹⁰⁵ Chassay, « L'art de l'esquive », p. 173.

¹⁰⁶ Noura Wedell, « Formage ininterrompu. Le programme politique de Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 132.

monde et le regard que porte la société sur nous, il devient impératif pour Quintane de rendre compte de ces facteurs.

De son côté, le communisme sensible de Gleize agit de façon similaire, bien que les saillies directement politiques qu'il rend possibles soient plus voilées et moins nombreuses que chez Quintane. Le but de la poétique gleizienne est de montrer l'étendue des problèmes qui gangrènent notre société en tissant des liens souterrains entre divers événements. Des émeutes de Ferguson à l'assassinat de Rosa Luxemburg, en passant par l'affaire de Tarnac, la prose du post-poète noue le personnel, voire l'intime, avec le communautaire, afin de proposer non pas un programme marxiste, mais bien une refonte de nos modes de vie :

plusieurs histoires et toutes ces plusieurs [*sic*] n'ont pas la même taille ni le même poids. Il y a ces morceaux qui sont ensemble plusieurs et montent les uns sur les autres et entrent les uns sous les autres, ils forment un terrain accidenté, heurté, ils s'empilent et se poussent, s'empilent et s'agglutinent¹⁰⁷.

Les histoires dont il est question ici relèvent de l'histoire commune autant que de l'histoire de tout un chacun, puisque le privé et le public s'informent mutuellement, témoignant d'une sensibilité particulière chez l'écrivain pour les questions qui ne sont jamais réglées et encore moins pré-réglées. Selon Gleize, la révolte aura toujours lieu d'être, puisque les cabanes que nous construisons aujourd'hui seront inévitablement détruites par de nouvelles politiques et de nouvelles institutions. Dans *Le livre des cabanes*, le narrateur dit avoir lu, écrit à la craie sur un mur, le message : « ~~OSER LUTTER OSER VAINCRE OSER LUTTER OSER VAINCRE~~ ~~MAIS COMBIEN SOMMES NOUS~~¹⁰⁸ », mais celui-ci est rayé. Quelqu'un a tenté d'effacer l'insurrection, mais le message subsiste et résonne encore pour le narrateur au moment de le lire.

Sans emprunter la voie d'Hanna ou de Joseph, qui répètent *ad nauseam* la violence quotidienne que génère le système capitaliste-mondialiste et ses

¹⁰⁷ Gleize, *Tarnac*, ch. 12.

¹⁰⁸ Gleize, *Le livre des cabanes*, p. 137.

ramifications pour provoquer en nous un malaise presque constant au cours de la lecture de leurs œuvres, Quintane et Gleize recourent tout de même à des outils critiques similaires, dont les germes se trouvaient déjà dans l'écriture de Stein. Pointer vers les problèmes d'époque dans des textes collagistes où des discours d'importance et de nature différentes sont amalgamés permet à ces auteurs d'engendrer une littérature impliquée plutôt qu'engagée ou, pour reprendre les mots de Quintane, « [u]ne critique *ponctuelle*, qui ne viserait aucun horizon¹⁰⁹ ».

Cette posture témoigne d'une humilité, puisqu'elle permet à l'écrivain de se situer dans le paysage politique et social en évitant de se poser comme le transmetteur d'un message révolutionnaire conçu comme préformé et toujours-déjà applicable. Elle vise à souligner ce qui, dans la société contemporaine, mérite d'être questionné et critiqué sans reconduire l'illusion selon laquelle l'auteur surplomberait l'immédiat politique à la façon d'un juge ou d'un prophète. Dans « Astronomiques assertions », Quintane s'identifie au personnage de Nostradamus, mais ici comme souvent chez elle, le ton est ironique. La critique intégrée, peu importe le nom qu'elle prend, n'est pas le lieu d'une parole messianique qui annoncerait et programmerait la révolte, mais bien la suggestion modeste d'une insurrection possible, souhaitable, nécessaire.

¹⁰⁹ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 196.

CONCLUSION

PRENDRE LE RELAIS : QUAND L'HÉRITAGE FAIT RHIZOME

*On dirait l'échos exagéré des récits
accumulatifs (« et..., et..., et... »),
parataxiques et non hiérarchisés que débitent
les enfants ; comme un stade sublimé et
lexicalisé de la succion primitive¹.*

Christian Prigent

Les auteurs que Jean-Marie Gleize associe à ce qu'il nomme la post-poésie sont tous redevables à Gertrude Stein, et ce, pour différentes raisons et dans des mesures variables. Pour Gleize lui-même, l'écrivaine américaine représente une sorte de précurseur indirect de Francis Ponge, qui occupe une place centrale dans sa bibliothèque et, par conséquent, dans sa théorisation de la poésie littéraliste contemporaine. Il écrit d'ailleurs dans un article portant sur Stein :

sa poétique a beaucoup à voir avec celle de Ponge : l'écriture comme journal de l'écriture, et comme accueil de ce qui vient, *sans rature* mais sans lien avec l'illusion surréaliste de l'écriture automatique, au contraire dans le projet tendu d'un réalisme contrôlé, d'un réalisme prosaïque absolument radical ; la réalité telle qu'elle se donne à voir est suffisamment complexe et immaîtrisable pour ne pas chercher à la transfigurer².

Dans ce passage, Gleize résume en quelque sorte le projet littéraliste, réaliste et post-poétique auquel il participe en tant qu'écrivain et universitaire depuis plusieurs décennies. Le réalisme radical dont il est ici question se présente comme un réalisme anti-balzacien, qui ne met plus de l'avant une vision photographique du

¹ Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014 [1989], p. 14.

² Jean-Marie Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », dans Isabelle Alfandary et Vincent Broqua (dir.), *Gertrude Stein et les arts*, Dijon, Presses du réel, 2019, p. 128.

réel, mais génère plutôt par l'écriture une mise en mots du réel sensible tel que nous le vivons avant même que notre esprit n'ait eu le temps de lui donner une forme cohérente. Et cette radicalité s'accompagne d'un refus de transfigurer le réel ou, pourrions-nous dire, de le sublimer. Rejet à la fois du lyrisme poétique et du réalisme dix-neuviémiste, la poésie steinienne correspond selon Gleize à une post-poésie avant la lettre.

De son côté, Quintane voit en Stein une autrice féministe dont la syntaxe détraquée et parfois enfantine rejoint son propre projet. De la récupération du vocabulaire alimentaire qui peuplait déjà *Tender Buttons* au refus de l'intériorité naïve comme moteur de l'écriture, la post-poésie quintanienne adopte un rapport au monde tout aussi décomplexé, anti-lyrique et franc que la poésie steinienne. D'ailleurs, tout comme Stein, Quintane refuse de se cantonner à la génération l'ayant immédiatement précédée et laisse ses textes errer à travers les époques et les genres. « Ce récit est du XXI^e, du XX^e, du XIX^e, et tout aussi bien du XVIII^e, dans ce goût, qui commence à s'affirmer après quelques pages, pour l'entrelacs, les interventions extérieures³ », écrit-elle dans *Descente de médiums*, comme pour insister sur l'éclectisme de son projet, qui ponctionne librement dans la tradition littéraire et passe du coq à l'âne en faisant fi des conventions et en s'émancipant des règles spatiales, temporelles, génériques et langagières qui cadrent normalement le récit afin de lui donner une forme appréhensible et de le rendre situable pour le lecteur. Dans une même veine, Charles Pennequin, qui avait cofondé avec Quintane et quelques autres poètes de leur génération la revue *Facial*, emprunte à Stein, de façon plus indirecte cependant, son obsession pour la concrétude du monde hors de tout cadre métaphysique.

Quant à eux, Manuel Joseph et Christophe Hanna ont été inspirés par Stein de façon parfois directe et parfois par médiation avec les objectivistes américains, qui s'inscrivaient eux-mêmes dans la lignée de l'écrivaine. Si Manuel Joseph a donné pour titre à son premier livre *Heroes are heroes are heroes*, version trafiquée

³ Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L., 2014, p. 31.

de la citation la plus connue de Stein, et qu'il lui dédie explicitement cette œuvre poétique, Hanna ne cite jamais Stein ou ses œuvres, mais son écriture témoigne de sensibilités similaires : critique oblique de la misogynie qui fédère notre organisation sociale, goût pour le collage, préférence pour la prose poétique plutôt que pour le vers ou le récit à proprement parler. Comme l'écrit Gleize, « on sait le cas que ces poètes font de l'exemple des "objectivistes" américains⁴ », et leur retour à ce mouvement poétique se traduit aussi par une récupération de Stein.

Cependant, ce qui relie l'ensemble des post-poètes et Stein, c'est indéniablement leur attachement pour l'écriture ultra-métonymique et parataxique, que nous avons définie comme une écriture tectonique, terme que nous empruntons principalement à Gleize, mais qui a aussi été utilisé par la critique concernant la façon d'écrire de Nathalie Quintane, par exemple. Cette conception de la littérature permet à l'écrivain de juxtaposer des éléments hétérogènes – mots, phrases, idées, lieux, époques – et de créer par le fait même des relations transitoires, mobiles et provisoires entre eux. Alors que Joseph et, surtout, Hanna poussent à l'extrême cette technique en faisant de leurs œuvres des collages où cohabitent des discours empruntés à des sphères non-littéraires comme les médias, l'univers politique, la sociologie, la pornographie et l'économie, Gleize, Quintane et Pennequin restent plus proches de Stein en mettant surtout de l'avant une écriture fragmentée où leur mémoire, leur vécu et leur rapport au monde personnel sont réorganisés sur la page selon des agencements nouveaux et accidentés, qui révèlent à la fois le caractère éclaté de la psyché humaine et le fait que le réel est aléatoire, imprévisible, mouvant.

Ce jeu de désassemblage et de réassemblage du réel force la littérature à basculer de l'axe vertical, associé tour à tour à la métaphore lyrique et à l'architecture romanesque, vers l'axe horizontal, les éléments qui forment l'œuvre devenant par conséquent des pièces de casse-tête que l'on manipule sur le plan

⁴ Jean-Marie Gleize, *Littéralité*. Poésie et figuration & A noir : poésie et littéralité, Paris, Questions théoriques, 2019, p. 449.

d'immanence. Selon Glenn W. Fetzer, les sonnets de Gleize sont en ce sens exemplaires, mais son propos pourrait tout aussi bien renvoyer à Stein qu'aux autres auteurs qui nous intéressent ici :

En signalant une relation analogique, la métaphore signale un acte de transfert ou de transport sur l'axe vertical de l'acte de langage. Ce que les sonnets de Gleize font, c'est qu'ils témoignent eux aussi d'une relation, mais plutôt sur l'axe horizontal de l'acte de langage, où la combinaison, la contiguïté et l'homogénéité des éléments grammaticaux servent à alimenter le processus poétique⁵.

Si les éléments ainsi mis en relation sont au départ hétérogènes, la construction métonymique ou parataxique que propose la post-poésie, de Stein à Hanna, les ramène tous à un même niveau et les déhiérarchise afin de rendre possibles des aménagements *a priori* improbables.

C'est pourquoi Stein peut passer d'un poème sur le roastbeef à des passages homoérotiques et à des questions autotéliques sur la nature même de la poésie ; que Gleize arrive à parler, dans un même livre, de différents lacs européens et asiatiques sans créer de lien explicite et motivé entre ces différents lieux, comme si son regard avait la capacité de capter en une seule prise un ensemble incommensurable de données ; que Quintane passe de la tomate au régime de Francisco Franco, ou encore d'une simple chaussure à la réalité ultracapitaliste dans laquelle nous vivons présentement ; que Pennequin peut dé-métaphoriser et dépoétiser le ciel, traditionnellement associé à la fois à un certain romantisme et à la théologie, et ainsi le ramener littéralement sur le plancher des vaches ; que Joseph arrive à articuler organiquement l'exploitation sexuelle, le tourisme de guerre, le capitalisme tardif, la mondialisation et l'univers médiatique dans un livre qui prétend au départ parler de héros et de roses ; ou encore qu'Hanna peut tisser des liens entre la guerre d'Iraq,

⁵ « In signaling a relation by analogy, metaphor signals the act of transfer or transport according to the vertical axis of the speech act. What Gleize's sonnets do is testify to relation as well but, rather, on the horizontal axis of the speech act, where combination, contiguity, and homogeneity of grammatical elements serve to fuel the poetic process. » (Glenn W. Fetzer, « Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquart, and the Challenge of Lyricism », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 34. Nous traduisons.)

la télé-réalité et la marchandisation de corps féminin sans avoir à expliciter le rapport qu'entretiennent entre elles ces réalités sociales et mercantiles.

Dans une entrevue avec Serge Martin, Pennequin explique dans quelle mesure son œuvre est collagiste : « Dans *Mon Binôme*, ce sont aussi les paroles des gens, de l'entourage ou des médias que j'ai recyclées. Cela donne un ensemble de paroles, de pensées, quotidiennes ou philosophiques qui se trouvent emportées par le flot de l'écriture, par le rythme⁶. » Non pas collage au sens traditionnel du terme, cette conception de l'acte d'écriture témoigne tout de même d'un même désir d'accueillir des discours épars et de forcer entre eux une relation à même de défiger ou de repenser leur nature. Dans *Formage*, Quintane insiste quant à elle sur l'importance de l'induction dans son processus créateur : « Faut procéder logiquement par associations d'idées⁷ », c'est-à-dire en ajoutant les unes aux autres des parties de discours et des idées qui, finalement, développent une signification par le biais de cette agglutination. Immédiatement après cette déclaration autoréférentielle, Quintane explique comment nous buvons autant avec la langue, qui est en contact direct avec le liquide ingéré, qu'avec l'estomac et la tête, qui sont respectivement responsables de la digestion du liquide et du traitement d'informations gustatives. Le chemin que prend le liquide de la bouche au système digestif et du système digestif au système nerveux illustre le parcours de la pensée quintanienne, profondément parataxique.

Cette conception fractionnée de la littérature n'est pas sans rappeler les théories lacaniennes sur le corps morcelé. Selon le psychanalyste français, avant d'entrer dans l'ordre symbolique, espace par excellence de l'assagissement et de l'asservissement de la langue individuelle en voie de socialisation, la psyché est encore pré-subjective. De la même façon, Stein et ses héritiers post-poétiques mettent de l'avant une littérature qui refuse le langage communicationnel et

⁶ Serge Martin, « Charles Pennequin ou le dictaphone au rythme des vies », *Le Français aujourd'hui*, n° 159, 2007, p. 99.

⁷ Nathalie Quintane, *Formage*, Paris, P.O.L, 2003, p. 122.

l'illusion réaliste d'un réel pouvant être reconduit de façon homogène, linéaire et parfaitement intelligible, ce qui fait de leurs œuvres des objets pré-subjectifs. Si le concept lacanien de lalangue, en un mot, est principalement associé à l'écriture joycienne et à ses excès, Lacan lui-même l'avait aussi appliqué à des écrivains au style moins ostentatoire, dont Samuel Beckett. La syntaxe collagiste et horizontale de Stein et de ses continuateurs s'apparente à la lalangue, conçue comme une porte de sortie permettant d'échapper, ne serait-ce que temporairement, au joug de la langue symbolique, réglée et réglementée par les instances de pouvoir comme l'école, les médias, les gouvernements ou le canon littéraire. Ainsi, il devient possible de « détruire la langue pour en faire surgir, en laisser émerger les brins de jouissance phonématiques, phanomatiques et littéraires⁸. »

Si la jouissance qui accompagne l'écriture tectonique provient d'abord et avant tout du fait que celle-ci s'affranchit du langage communicationnel, qui fédère à la fois les discours officiels non-littéraires et le roman traditionnel, elle s'explique aussi par le lien qui unit, pour Lacan, la métonymie et le désir. Puisqu'elle fonctionne par renvois et crée conséquemment une chaîne sémiotique inductive qui fonctionne par bonds, rapprochements et chevauchements, la métonymie est selon le psychanalyste le langage même du désir, toujours inassouvi et donc tourné vers un horizon infini : « là où le désir se reconnaît dans un objet quelconque, il se dérobe à cette reconnaissance même, que cet objet est en fait une métonymie, au sens d'être le signifiant d'un autre désir, celui de persévérer dans son être de désir ou de manque⁹. » Un terme pointe vers un autre, ou un fragment de texte conduit vers un autre, mais ce nouveau terme ou fragment s'arrime au suivant à son tour, dans un jeu imprévisible de connexions. Cette cartographie désirante se rapproche du rhizome tel qu'il a été théorisé par Deleuze et Guattari, qui ne conçoivent plus le désir comme un manque mais comme un processus d'affirmation créatrice basé

⁸ Albert Nguyen, « Les clefs de lalangue : Beckett, Cixous, Joyce et... Lacan », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 15, 2010, p. 109.

⁹ Moustapha Safouan, « Notes sur la métonymie et la métaphore (rhétorique et théorie du signifiant) », *Érès*, vol. 1, n° 11, 2005, p. 16.

sur « des effets de machine, et non des métaphores.¹⁰ » En retirant la métaphore, moment de condensation et d'élucidation chez Lacan, du modèle psychique, Deleuze et Guattari insistent encore plus sur la métonymie comme déplacement, c'est-à-dire comme voyage sémiotique permettant de relier entre eux des territoires (philosophiques, linguistiques, artistiques) qui n'entretiennent *a priori* aucun rapport patent.

Notre dernier chapitre, par-delà des considérations poétiques, formelles et langagières, a démontré que le collage métonymique qui résulte de l'écriture tectonique rend aussi possibles des prises nouvelles sur des faits politiques. Les œuvres de Stein contenaient déjà en elles les germes d'une conception originale de la littérature politique, impliquée plutôt qu'engagée, mais Gleize et surtout Quintane ont radicalisé cette approche par le biais d'un communisme sensible et d'une critique intégrée, respectivement. Contrairement aux avant-gardes des années 1960 et 1970, particulièrement celles associées aux revues *Tel Quel* et *TXT*, l'implication littéraire permet de se situer entre l'engagement sartrien et l'art pour l'art défendu par Barthes et, dans une certaine mesure, Prigent :

À la fétichisation de l'écriture inhérente à ce paradigme, à ses conséquences dommageables (restriction au seul espace littéraire d'un engagement voulu strictement « textuel », héroïsation de l'écrivain, choix « aristocratique » des « grandes irrégularités de langage »...), la génération des années 1990, sacrifiant le « sublime » (sacrifiant l'extase et l'excès batailliens), opposerait, à bon droit, l'horizon démocratique de ce « premier venu » qu'est l'écrivain désormais quelconque, membre parmi d'autres de ce que j'appelle le « poétariat »¹¹.

Alors que les œuvres de Joseph et d'Hanna exhibent leur positionnement par rapport à la question politique, puisqu'elles conjoignent des discours économiques, sociaux et gouvernementaux en laissant très peu de place à la création poétique, celles de Gleize et Quintane optent pour une approche plus subtile où le politique

¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 7.

¹¹ Jean-Claude Pinson, « Où va la poésie ? Nathalie Quintane, Christian Prigent, Pierre Michon », *Critique*, n° 73, 2017, p. 946.

émerge de façon intermittente parmi les passages autobiographiques, les réflexions poétiques, les anecdotes et les micro-récits¹². Que ce soit la question du féminisme, des réfugiés, de l'ultra-capitalisme mondialisé, des inégalités sociales ou de la violence étatique et policière, les œuvres post-poétiques abordent depuis quelques années des problèmes sociaux de façon frontale, en les nommant explicitement, sans pour autant délaisser l'exploration langagière, formelle et générique.

La métonymie steinienne avait déjà été récupérée par divers groupes aux États-Unis au cours du XX^e siècle. Comme nous l'avons vu, les objectivistes avaient réinventé ce procédé pour faire entrer dans leurs œuvres des discours juridiques et policiers, mais les poètes associés à la revue *L=A=N=G=U=A=G=E* avaient à leur suite poursuivi ce projet, comme l'explique Chloé Thomas : « lue par des poètes qui trouvent en elle l'un de leurs principaux précurseurs (avec Williams et Zukofsky), Stein se voit nécessairement rendue malléable aux besoins de leur propre recherche (poétique)¹³. » Plus loin, Thomas ajoute :

C'est ce fonctionnement métonymique de la poésie steinienne qui a pu faire qu'on ait voulu la tirer du côté de la postmodernité, dans la mesure où la grammaire steinienne apparaît en surface comme remise en cause de la logique du verbe. Mais c'est aussi, de façon plus signifiante, ce qui a fasciné les poètes dits « L=A=N=G=A=G=E », proprement postmodernes, qui ont trouvé chez Stein ce trait saillant qu'ils ont pu assimiler à leur propre poétique du fragment¹⁴.

De la même manière, la réception et la récupération de Stein par la post-poésie française semble relever autant de l'admiration, et donc de la lecture attentive, que

¹² Julien Lefort-Favreau résume ainsi la posture critique quintanienne, qui s'applique en grande partie à Gleize et Stein : « l'intellectuel n'est pas celui qui se doit de policer l'espace public, ni de décréter quels parlars sont légitimes [...]. Son rôle n'est pas non plus de reproduire l'explication démagogique du maître ou du père de famille ». (Julien Lefort-Favreau, « Défaire les narrations, renverser l'hégémonie », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Poétiques de la liste et imaginaire sériel dans les lettres (XX^e et XXI^e siècles)*, Montréal, Nota Bene, 2019, p. 225-226.)

¹³ Chloé Thomas, *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

d'une volonté d'explorer les possibles de la tectonique textuelle lorsqu'elle est appliquée à de nouveaux thèmes et dans une autre langue.

De façon générale, les plus jeunes générations d'auteurs en France n'ont pas tendance à étaler et à justifier avec beaucoup d'insistance la généalogie dans laquelle elles s'inscrivent, ce que résume ainsi Gleize :

Il est vrai que ces écrivains dont je parle, contrairement à ceux qui se réunissaient autour des revues et des « théories d'ensemble » dans les années 1960-1970, n'ont pas le souci premier de faire référence, voire allégeance, à leur héritage, ou de considérer, de méditer et de proposer leur arbre généalogique. Cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas de point d'appui, ou qu'ils font table rase de ce qui pourrait les aider à interroger leur propre pratique¹⁵.

Sans pour autant prétendre que leurs écritures sont nées *ex nihilo*, les écrivains ayant commencé à publier à la jonction des XX^e et XXI^e siècles n'ont effectivement pas la même relation que la génération précédente avec l'idée d'héritage. Au contraire de Prigent ou de Gleize, qui ont publié un nombre impressionnant d'essais sur divers écrivains les ayant inspirés parallèlement à leurs œuvres littéraires, Quintane et les autres se contentent la plupart du temps de quelques remarques, faites dans le cadre d'entretiens ou disséminées dans leurs livres, sur les auteurs qu'ils ont lus et relus. Il est donc d'autant plus pertinent et significatif que Stein revienne aussi souvent et avec autant d'insistance chez des écrivains comme Quintane, Joseph et Cadot. Comme le suggère Gleize, Stein « n'est pas simplement une artiste "moderne" (et moderniste), elle est offensivement une artiste contemporaine. Auteur d'une œuvre à venir, donc¹⁶. » Et, par conséquent, d'une œuvre à remotiver, interroger, reconfigurer et radicaliser constamment.

La multiplicité de la réception de son écriture aux États-Unis et en France est la preuve de son insaisissabilité. Tour à tour admirée et discréditée pour ses jeux formalistes, son langage idiosyncratique, son traitement du lesbianisme et du

¹⁵ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014 [2009], p. 225.

¹⁶ Gleize, « ... et maintenant c'est aujourd'hui », p. 133.

féminisme, son ton idiot et son usage presque maladif de la répétition, Stein a mille visages et c'est pourquoi son œuvre et sa vie suscitent encore des réactions aussi intenses. Si notre étude s'est concentrée sur ce que l'on pourrait appeler un *moment* poétique précis, limité géographiquement (la France), temporellement (les années 1990 à nos jours) et génériquement (la poésie expérimentale en prose), la poésie québécoise semble elle aussi avoir été influencée par la poétique steinienne et il serait pertinent de voir dans quelle mesure cette influence diffère de celle que nous avons explicitée ici.

Dans *Supporters tuilés*¹⁷, Philippe Charron semble reprendre à son compte une écriture très proche de la tectonique steinienne, en y incorporant une sensibilité wittgensteinienne. D'ailleurs, la mention (générique ?) « tirer transposer tenir joindre mettre déplacer tenir mettre traîner » y est apposée, ce qui pointe vers un même souci d'agglutination, de reconfiguration et de mise en circuits des éléments textuels que ce que l'on retrouvait déjà chez l'autrice américaine. De son côté, *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard, dans un style foisonnant, rappelle les expérimentations de *The Geographical History of America* tout autant que le théâtre de Valère Novarina ou de Samuel Beckett et s'ouvre sur la mort réelle et symbolique du père, qui fragmente et démultiplie synchroniquement la psyché de ses enfants, maintenant dé-subjectivés et flottants : « Aux moments où plusieurs orphelins de père doivent en même temps parler, le seul et même qui les joue s'arrange pour les jouer tous en même temps afin qu'on croie qu'il est plusieurs¹⁸. » Pour sa part, le recueil *Quelque chose se détache du port* d'Alain Farah partage avec l'écriture steinienne une affection particulière pour le vocabulaire alimentaire et pour le bond logique parataxique (« Observe mon mécanisme : la conjonction

¹⁷ Philippe Charron, *Supporters tuilés : repas alternés d'épreuves*, Montréal, Quartanier, 2006.

¹⁸ Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister. Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Quartanier, 2014 [2006], p. 12.

prend la route des langues étrangères¹⁹ »), ainsi qu'un ton pince-sans-rire et désaffecté, où les souvenirs familiaux sont constamment désamorçés²⁰.

La réception post-poétique de Stein s'est construite autour de lieux précis : les revues *Java* et *Nioques* ainsi que les maisons d'édition P.O.L et Al Dante, essentiellement. Il semblerait que les éditions du Quartanier aient possiblement joué un rôle similaire du côté d'une réception québécoise de l'œuvre de l'Américaine. Cette réception, quoique plus dispersée et moins explicite, aurait peut-être le potentiel de nous faire voir cette œuvre sous un nouvel angle, à la fois redevable à la post-poésie et éventuellement libéré du poids de la tradition (néo)avant-gardiste française. Alors que l'écrivain et critique littéraire Edmund Wilson déclarait déjà en 1931 à propos de sa génération : « La plupart d'entre nous s'insurge contre son charabia soporifique, ses incantations écholaliqes, ses catalogues sur les nombres au ton abruti ; la plupart d'entre nous la lit de moins en moins²¹ », annonçant par le fait même un épuisement de l'importance de Stein dans le paysage culturel et littéraire, le fait est que les dernières décennies ont vu, en France et dans une moindre mesure au Québec, un intérêt renouvelé pour son écriture, preuve de sa vitalité et des échos qu'elle trouve dans le monde contemporain.

¹⁹ Alain Farah, *Quelque chose se détache du port*, Montréal, Quartanier, 2018 [2004], p. 23.

²⁰ Il est important de noter que, dans la postface ajoutée à l'édition de 2009 intitulée « Tout ce qui monte redescend », Farah se distancie cependant assez violemment de l'écriture poétique de *Quelque chose se détache du port*, qu'il qualifie comme « dopée à la parataxe, aux enchaînements abrupts et aux télescopages rapides ». Son écriture semble donc engagée dans un mouvement vers une plus grande lisibilité et une certaine authenticité autobiographique, ce dont témoigne son dernier roman, *Mille secrets mille dangers*, publié au Quartanier en 2021.

²¹ « Most of us balk at her soporific rigmaroles, her echolaliac incantations, her half-witted-sounding catalogues on numbers; most of us read her less and less. » (Edmund Wilson, *Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, Scribners, 1931, p. 252. Nous traduisons.)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

- GLEIZE, Jean-Marie. *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, 1999, 176 p.
- *Léman*, Paris, Seuil, 1990, 192 p.
- *Le livre des cabanes. Politiques*, Paris, Seuil, 2015, 176 p.
- *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, 1995, 160 p.
- *Tarnac, un acte préparatoire*, Paris, Seuil, 2011, 176 p.
- *Trouver ici. Reliques & lisières*, Paris, Seuil, 2018, 224 p.
- HANNA, Christophe. *Petits poèmes en prose*, Marseille, Al Dante, 1998, 107 p.
- JOSEPH, Manuel. *Heroes are heroes are heroes*, Paris, P.O.L, 1994, 128 p.
- LA RÉDACTION. *Valérie par Valérie*, Marseille, Al Dante, 2008, 290 p.
- PENNEQUIN, Charles. « LE CIEL », *PØST-* [en ligne], vol. 1, n° 2, 2015.
- QUINTANE, Nathalie. *L'Année de l'Algérie*, Paris, Inventaire/Invention, 2004, 37 p.
- *Antonia Bellivetti*, Paris, P.O.L, 2004, 160 p.
- *Cavale*, Paris, P.O.L, 2006, 256 p.
- *Chaussure*, Paris, P.O.L, 1997, 160 p.
- *Crâne chaud*, Paris, P.O.L, 2012, 224 p.
- *Début*, Paris, P.O.L, 1999, 128 p.
- *Les enfants vont bien*, Paris, P.O.L, 2019, 240 p.
- *Formage*, Paris, P.O.L, 2003, 208 p.
- STEIN, Gertrude. “Patriarchal Poetry”, dans *The Yale Gertrude Stein*, vol. 3, 1980, New Haven, Yale University Press, p. 106-146.
- *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], 384 p.
- *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997 [1914], 52 p.

Corpus secondaire

- BECKETT, Samuel. *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, 128 p.
- BOUCHARD, Hervé. *Parents et amis sont invités à y assister. Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Quartanier, 2014 [2006], 244 p.
- CADIOT, Olivier. *Histoire de la littérature récente*, tome II, Paris, P.O.L., 2017, 256 p.
- « “Je fais un livre d’abord et j’écris dedans ensuite”. Entrevue avec Éric Loret », *Libération*, 7 janvier 2015.
- CHARRON, Philippe. *Supporters tuilés : repas alternés d’épreuves*, Montréal, Quartanier, 2006, 104 p.
- FARAH, Alain. *Quelque chose se détache du port*, Montréal, Quartanier, 2004, 80 p.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Altitude zéro*, Paris, Java, 1997, 140 p.
- « Language poetry : entretien avec Benoît Auclerc et Lionel Cuillé », *Double change*, n° 3, 2002.
- *Littéralité. Poésie et figuration & A noir : poésie et littéralité*, Paris, Questions théoriques, 2019, 576 p.
- *La Nudité gagne*, Marseille, Al Dante, 1996, 56 p.
- « Opacité critique », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 27-44.
- *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014 [2009], 464 p.
- HANNA, Christophe. « Actions politiques/actions littéraires », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 45-67.
- « Des formes synoptiques », *L’Esprit Créateur*, vol. 49, n° 2, 2009, p. 177-189.
- *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010, 210 p.
- *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2002, 90 p.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*, Oxford, Oxford University Press, 2012 [1939], 720 p.
- LA RÉDACTION. *Les Berthier*, Paris, Questions théoriques, 2012, 233 p.
- *Nos visages-flash ultimes*, Marseille, Al Dante, 2007, 292 p.

- PENNEQUIN, Charles. *Mon binôme*, Paris, P.O.L, 2004, 160 p.
- PRIGENT, Christian Prigent. *Les Enfances Chino*, Paris, P.O.L, 2013, 576 p.
- QUINTANE, Nathalie. *Les années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, 226 p.
- « Astronomiques assertions », dans « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique* (collectif), Paris, La Fabrique, 2011, p. 175-197.
- *Descente de médiums*, Paris, P.O.L, 2014, 192 p.
- « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis* [en ligne], 2014 [2004].
- *Mortinsteinck*, Paris, P.O.L, 1999, 128 p.
- *Les Quasi-Monténégrins*, Paris, P.O.L, 2003, 160 p.
- *Que faire des classes moyennes ?* Paris, P.O.L, 2016, 112 p.
- *Remarques*, Devesset, Cheyne, 2021 [1997], 59 p.
- *Saint-Tropez – Une Américaine*, Paris, P.O.L., 2001, 160 p.
- *Tomates*, Paris, P.O.L, 2010, 144 p.
- *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire et Nerval*, Paris, La Fabrique, 2018, 180 p.
- *Un œil en moins*, Paris, P.O.L, 2018, 400 p.
- *Une oreille de chien*, Rigny, Chemin de fer, 2007, 53 p.
- STEIN, Gertrude. « “Off We All Went to See Germany” : Germans Should Learn to Be Disobedient and GIs Should Not Like Them No They Shouldn’t », *Life*, 6 août 1945, p. 54-58.
- « Are There Arithmetics », dans Joan Retallack (éd.), *Selections. Gertrude Stein*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- « How Writing Is Written », dans *Ida : A Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012 [1935], p. 262-275.
- *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, 246 p.
- *Paris France*, New York, Liveright, 1970 [1940], 121 p.
- *The Autobiography of Alice B. Toklas*, San Diego, Harcourt, 1933, 310 p.
- *The Making of Americans : Being a History of a Family’s Progress*, version libre de droit, Project Gutenberg Australia, 2016 [1925].
- *Wars I Have Seen*, New York, Random House, 1945, 190 p.
- TARKOS, Christophe *et al.*, *Facial. Mouvement littéraire*, n° 1, 1999.

Corpus théorique et général

- ADORNO, Théodor. « Pour comprendre *Fin de partie* », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 201-238.
- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982 [1970], 347 p.
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Payot & Rivages, 2014, 64 p.
- ARNETT, Ronald C. « Communicative Ethics. The Phenomenological Sense of Semioethics », *Language and Dialogue*, vol. 7, n° 1, 2017, p. 80-99.
- AUCLERC, Benoît. « “Voir apparaître des gens comme vous”. Sur la correspondance avec Christian Prigent », dans Lionel Cuillé, Jean-Marie Gleize et Bénédicte Gorrillot (dir.), *Francis Ponge, ateliers contemporains*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 395-413.
- BARTHES, Roland. « Leçon », dans *Œuvres complètes, tome v*, Seuil, 2002.
- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 [1964], 285 p.
- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 288 p.
- BLANCKEMAN, Bruno. « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », dans Catherine Brun et Alain Shaeffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 161-169.
- BLOOM, Harold. « Clinamen. Méprise poétique », dans *L'angoisse de l'influence*, Bussy-Saint-Martin, Aux forges de Vulcain, 2013 [1973], p. 69-94.
- BONHOMME, Marc. « La figuralité comme événement de style : l'exemple de la métonymie », *Cahiers de narratologie*, n° 35, 2019, p. 1-17.
- BROWN, Nathan. « Objectism : Charles Olson's Poetics of Physical Being », dans *The Limits of Fabrication : Materials Science, Materialist Poetics*, New York, Fordham University Press, 2017, p. 57-97.
- BURNS, Edward M. et al. (dir.). *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 242.
- CADIOT, Olivier et Pierre ALFÉRI. « Digest », *Revue de littérature générale 2* (collectif), Paris, P.O.L, 1996.
- CHENG, Vincent John. *Shakespeare and Joyce : A Study of Finnegans Wake*, University Park, Penn State University Press, 1984, 256 p.
- CORVEZ, Maurice. « Le structuralisme de Jacques Lacan », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 3, tome 66, n° 90, 1968, p. 282-308.

- CUSSET, François. « Lecture et lecteurs : l'impensé politique de la littérature française », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 109-128.
- DARRAS, Jacques. « Christian Prigent. Après la poésie ? », *Esprit*, n° 11, 2015, p. 101-105.
- « Emmanuel Hocquard : changement d'ordre poétique », *Esprit*, n° 427, 2016, p. 121-123.
- DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], 184 p.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, 190 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, 494 p.
- *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 645 p.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, 249 p.
- DENIS, Benoît. « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 31-42.
- DIBERNARD, Barbara. *Alchemy and Finnegans Wake*, Albany, SUNY Press, 1980, 163 p.
- DISSON, Agnès. « Poésie années 90 : les enfants de Gertrude Stein et de Jacques Roubaud », *French Studies Bulletin*, vol. 22, n° 79, 2001, p. 13-17.
- DUPONT, Nathalie. *Poèmes délirants, sujets disloqués : déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française*, thèse de doctorat, Durham, Université Duke, 2007, 226 p.
- ECO, Umberto. « Intentio Lectoris : The State of the Art », *Differentia*, n° 2, 1988, p. 147-168.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982 [1956], 906 p.
- ESPITALIER, Jean-Michel. *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2000, 320 p.
- FERRARESE, Estelle et Sandra LAUGIER. « Politique des formes de vie », *Raisons politiques*, vol. 1, n° 57, 2015, p. 5-12.
- FERRAZ, Silvio. « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 13, 2011, article non paginé.
- FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, 144 p.

- GLEIZE, Jean-Marie. « Entretien avec Lionel Destremau », *Poésie, muzik, etc. Revue numérique d'expression poétique à parution aléatoire* [en ligne], 2012 [1996].
- « Où vont les chiens ? », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 70-80.
- « Pour une écriture impliquée ou les projectiles », *Lignes*, vol. 3, n° 66, 2021, p. 89-98.
- GOBBERS, Walter. « Modernism, Modernity, Avant-Garde : A Bilingual Introduction », dans Christian Berg *et al.* (dir.), *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995, p. 3-16.
- GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 80 p.
- HALL, Jennifer E. *Metonymy's Subversion of Metaphor: (Dis)Figuring the Body in Flaubert, Céline, Sartre, and Ponge*, these de doctorat, Columbus, Université d'État de l'Ohio, 1999, 247 p.
- HAMEL, Jean-François. « De Mai à Tarnac : montage et mémoire dans les écritures politiques de Jean-Marie Gleize et Nathalie Quintane », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Rome, Quodlibet Studio, 2014, p. 445-464.
- « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Figura, 2014, p. 9-30.
- HANNA, Christophe. « Attention et valorisation : esquisse d'une poétique de la remarque », dans Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014, p. 239-251.
- HASSAN, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, 284 p.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995, 144 p.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1970, 260 p.
- LACAN, Jacques. *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 912 p.
- *Le Séminaire, III : les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, 362 p.
- *Le Séminaire IV : la relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, 512 p.
- *Le Séminaire V : les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, 528 p.

- LAFONTAINE, Céline. *Cybernétique et sciences humaines : aux origines d'une représentation informationnelle du sujet*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2001, 514 p.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*, Bruxelles, Mardaga, 1977, 320 p.
- LYNCH, Eric. *Unidentified Verbal Objects : Contemporary French Poetry, Intermedia, and Narrative*, thèse de doctorat, New York, City University of New York, 2016, 254 p.
- MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, 304 p.
- MESTIRI, Ezzedine. « SAS au pays du racisme », *Le Genre humain*, vol. 2, n° 11, 1984, p. 119-128.
- MILESI, Laurent. « Metaphors of the Quest in *Finnegans Wake* », *European Joyce Studies*, vol. 2, 1990, p. 79-107.
- NACCARATO, Annafrancesca. *Poétique de la métonymie. Les traductions italiennes de La curée d'Émile Zola au XIX^e siècle*, Rome, Aracne, 2008, 252 p.
- NGUYÊN, Albert. « Les clefs de la langue : Beckett, Cixous, Joyce et... Lacan », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 15, 2010, p. 67-111.
- NOËL, Bernard. « De l'impuissance ? », *Lignes*, vol. 23-24, n° 2, 2007, p. 291-298.
- PETRILLI, Susan. « Semioethics, Subjectivity and Communication : For the Humanism of Otherness », *Semiotica*, vol. 1, n° 148, 2004, p. 69-92.
- « Social Symptomatology and Semioethics », dans *Sign Studies and Semioethics : Communication, Translation and Values*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2014, ch. 16.
- PINSON, Jean-Claude. « Où va la poésie ? Nathalie Quintane, Christian Prigent, Pierre Michon », *Critique*, no 73, 2017, p. 945-959.
- PRIGENT, Christian. *À quoi bon encore des poètes ?* Paris, P.O.L, 1996, 50 p.
- *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991, 352 p.
- Christian. *La Langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014 [1989], 320 p.
- *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000, 224 p.
- *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L, 1996, 224 p.
- PROULX, Gabriel. « Parole désaffectée et pulsions de mort dans *Retour définitif et durable de l'être aimé* d'Olivier Cadiot », *French Studies*, vol. 74, n° 1, 2020, p. 71-82.

- QUINTYN, Olivier. *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, 2007, 144 p.
- RIESE HUBERT, Renée. « Gertrude Stein and the Making of Frenchmen », *SubStance*, vol. 18, n° 2, 1989, p. 71-92.
- SAFOUAN, Moustapha. « Notes sur la métonymie et la métaphore (rhétorique et théorie du signifiant) », *Érès*, vol. 1, n° 11, 2005, p. 13-17.
- SILHOL, Robert. « Mais qu'est-ce que l'Ordre Symbolique (Lacan) ? », *Gradiva*, vol. 2, n° 11, 2008, p. 139-151.
- SIMONNEY, Dominique. « Lalangue en questions », *Essaim*, vol. 2, n° 29, 2012, p. 7-16.
- SKRZYPCZYNSKA, Anna Barbara. *Literality : The Question of Contemporary Poetry*, thèse de doctorat, Berkeley, Université de Californie, 2016, 76 p.
- TOBOUL, Bernard. « Le passage de la jouissance à l'inconscient », *Figures de la psychanalyse*, vol. 2, no 5, 2001, p. 75-87.
- VAILLANT, Alain. *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, 406 p.
- VERENE, Donald Phillip. *Knowledge of Things Human and Divine : Vico's New Science and Finnegans Wake*, New Haven, Yale University Press, 2003, 278 p.
- VIENNET, Denis. « Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *Le Portique*, n° 23-24, 2009, p. 1-12.
- WELBY, Victoria. *What is Meaning ?* Amsterdam, John Benjamins, 1983 [1903], 321 p.
- WILDE, Alan. *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981, 226 p.
- WILSON, Edmund. *Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, Scribners, 1931, 319 p.
- WOURM, Nathalie. *Poètes français du 21^e siècle. Entretiens*, Leiden, Brill, 2017, 149 p.
- « Poetic Sabotage and the Control Society : Christophe Hanna, Nathalie Quintane, Jean-Marie Gleize », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 20, 2019, p. 76-86.

Corpus critique

Sources portant sur Gertrude Stein

- ALFANDARY, Isabelle. « La marge en question dans la poésie de Gertrude Stein », *Polysèmes*, n° 11, 2011, p. 1-10.
- *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012, 176 p.
- BOURDEAU, Martine. « Le saut de la grenouille », *TXT*, n° 11, 1979, p. 50-52.
- BRACKER, Nicole. « Robinson Crusoe à venir. Gertrude Stein and Roland Barthes », *Romanic Review*, vol. 91, 2000, p. 129-152.
- CAIRNS WATSON, Dana. *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, 270 p.
- CARVILLE, Conor. « Late and Belated Modernism : Duchamp... Stein, Feininger, Beckett », dans Olga Beloborodova *et al.* (dir.), *Beckett and Modernism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, p. 53-67.
- CHASSAY, Jean-François *et al.* « Introduction », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanités de Gertrude Stein*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 7-13.
- CHASSAY, Jean-François. « L’art de l’esquive : Stein et la bombe atomique », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 167-175.
- CLICHE, Anne Éloïse. « Gertrude Stein : l’invention talmudique. Construction dans la transmission », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 153-165.
- COOPER, David D. « Gertrude Stein’s “Magnificent Asparagus” : Horizontal Vision and Unmeaning in *Tender Buttons* », *Modern Fiction Studies*, vol. 20, n° 3, p. 337-349.
- CÔTÉ, Jean-François. « Gertrude Stein dramaturge : un théâtre pour personne », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 101-112.

- DACHY, Marc. « How the World Is Written », dans Richard Kostelanetz (dir.), *Gertrude Stein Advanced. An Anthology of Criticism*, Londres, McFarland, 1990, p. 180-186.
- DEKOVEN, Marianne. *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, 175 p.
- GINFRAY, Denise. « La grammaire du sujet chez Gertrude Stein. Une lecture de *Ida. A Novel* (1941) », dans Sophie Marret (dir.), *Féminin/masculin. Littératures et cultures anglo-saxonnes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 135-150.
- GLEIZE, Jean-Marie. « ... et maintenant c'est aujourd'hui », dans Isabelle Alfandary et Vincent Broqua (dir.), *Gertrude Stein et les arts*, Dijon, Presses du réel, 2019, p. 127-133.
- GOODSPEED-CHADWICK, Julie. « Reconfiguring Identities in the Word and in the World : Naming Marginalized Subjects and Articulating Marginal Narratives in Early Canonical Works by Gertrude Stein », *South Central Review*, vol. 31, n° 2, 2014, p. 9-27.
- HASELSTEIN, Ulla. « Un réalisme d'un genre nouveau. *Trois contes* de Flaubert et *Trois vies* de Gertrude Stein », dans Barbara Vinken et Peter Fröhlicher (dir.), *Le Flaubert réel*, Tübingen, Niemeyer, 2009, p. 165-182.
- HSU, Jen-yi. « “The Difference Is Spreading” : Metonymy and the Ethics of Multiplicity in Gertrude Stein's Writing », *Feminist Studies in English Literature*, vol. 20, n° 3, 2012, p. 183-215.
- LEICK, Karen. *Gertrude Stein and the Making of an American Celebrity*, Londres, Routledge, 2009, 256 p.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. « Gertrude Stein, un écrivain cubiste », *TXT*, n° 11, 1979, p. 41-43.
- MITRANO, Mena. « Linguistic Exoticism and Literary Alienation : Gertrude Stein's *Tender Buttons* », *Modern Language Studies*, vol. 28, n° 2, 1998, p. 87-102.
- MURESAN, Maria. « L'écriture de l'histoire littéraire chez Gertrude Stein, Veronica Forrest-Thomson, Susan Howe », dans *Fabula-LhT* [en ligne], n° 7, 2010.
- MURPHY, Marguerite S. « “Familiar Strangers” : The Household Words of Gertrude Stein's *Tender Buttons* », *Contemporary Literature*, vol. 32, n° 3, 1991, p. 383-402.

- PERLOFF, Marjorie. « Abstraction et “illisibilité” dans les *portraits* : le cas Christian Bérard », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 17-25.
- « Of Objects and Readymades. Gertrude Stein and Marcel Duchamp », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 32, 1996, p. 137-154.
- PESTY, Éric. *Claude Royet-Journoud : une bibliographie*, tome I (1962-2003), Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2021, 187 p.
- PRIGENT, Christian. « Petit portrait de Gertrude Stein en débile profonde », *TXT*, n° 11, 1979, p. 44-45.
- QUARTERMAIN, Peter. *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 256 p.
- RESTALLACK, Joan. « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein Stein Stein Stein Stein », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 91-99.
- ROUBAUD, Jacques. « Gertrude Stein grammaticus », dans Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.). *Contemporanités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd’hui*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 65-77.
- SCOBIE, Stephen. « The Allure of Multiplicity : Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein », dans Shirley Neuman (dir.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Londres, Palgrave, p. 98-118.
- THOMAS, Chloé. *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016, 387 p.
- TOMICHE, Anne. « Le réel dans *Tender Buttons* de Gertrude Stein : “ex-crétion” et “re-crétion” », dans Thomas Dutoit et Trevor Harris (dir.), *Ré-inventer le réel*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1999, p. 109-124.
- « Repetition : Memory and Oblivion. Freud, Duras, and Stein », *Revue de littérature comparée*, vol. 65, 1991, p. 261-276.
- VANSKIKE, Elliott L. « “Seeing Everything as Flat”: Landscape in Gertrude Stein’s *Useful Knowledge* and *The Geographical History of America* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 35, n° 2, 1993, p. 151-167.

- WAGNER-MARTIN, Linda. « Aesthetic Questions : Realism and the Modern », dans Gertrude Stein, *Three Lives*, Londres, Palgrave, 2000 [1909], p. 329-359.
- WILL, Barbara. *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Fay, and the Vichy Dilemma*, New York, Columbia University Press, 2011, 320 p.
- WINEAPPLE, Brenda. « The Politics of Politics ; or, How the Atomic Bomb Didn't Interest Gertrude Stein and Emily Dickinson », *South Central Review*, vol. 23, n° 3, 2006, p. 37-45.
- Sources portant sur Jean-Marie Gleize**
- ARTOUS-BOUVET, Guillaume. « Prose », dans *Inventio. Poésie et autorité*, Paris, Hermann, 2019, p. 71-86.
- CHARRON, Philippe. *Du « métier d'ignorance » aux savoir-faire langagiers : l'environnement de la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi et Jérôme Mauche*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, 268 p.
- DE FRANCESCO, Alessandro. « Narrations multi-linéaires et épistémologies poétiques chez Jean-Marie Gleize et Claude Royet-Journoud », *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, 2012, p. 115-127.
- FETZER, Glenn W. « Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquart, and the Challenge of Lyricism », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 29-46.
- GAME, Jérôme. « La prose ou la lisibilité du hors-cadre chez Jean-Marie Gleize. Entretien », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 169-174.
- LE MOS, Masé. « Post-poésie – Jean-Marie Gleize : la fabrication des sorties », *Faire part. Revue littéraire*, n° 26-27, 2010, p. 63-70.
- ROCHE, Anne. « Autobiographie impersonnelle ou roman impliqué ? », dans Jean-François Hamel et al. (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota bene, 2018, p. 139-156.
- RUSSO, Adelaide. « Donner lieu. Dialogue de circonstance : Gleize/Rimbaud/Deguy », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 4, 2007, p. 463-473.
- . « “Pourquoi je joue du tam-tam maintenant”. Forme et informe chez Jean-Marie Gleize », dans Jean-Jacques Thomas et Bernardo Schiavetta (dir.), *La*

Forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine, Paris, Noésis, 2009, p. 185-198.

SCEPI, Henri. « Le sonnet mis à nu par ses... mêmes. Jean-Marie Gleize et la forme impraticable », *Formules*, n° 12, 2008, p. 201-211.

THOMAS, Jean-Jacques. « Jean-Marie Gleize ou la poétique de l'aporie herméneutique », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 215-230.

— « Jean-Marie Gleize's Poetic Pics », *L'Esprit créateur*, vol. 48, n° 2, 2008, p. 32-45.

TRAHAN, Michaël. « Jean-Marie Gleize et la poésie sans (ré)solution », dans *La littérature aux limites du lisible. Singularités de l'expérience littéraire dans le champ poétique français contemporain*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 244-268.

WALL-ROMANA, Christophe. « Is "Postpoetry" Still Poetry ? Jean-Marie Gleize's Dispositif-Writing », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 47, 2011, p. 442-453.

Sources portant sur Nathalie Quintane

AUCLERC, Benoît. « "À inventer, j'espère". Entretien de Benoît Auclerc avec Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 205-225.

— « Introduction », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 7-9.

— « Prendre au sérieux (sur l'ironie) », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 43-62.

FARAH, Alain. *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 242 p.

JACQUESSON, Chloé. « "Minorité de tous les côtés". La question du genre chez Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 79-102.

LE PILLOUËR, Pierre. « Loges du visible », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 153-163.

LEFORT-FAVREAU, Julien. « Défaire les narrations, renverser l'hégémonie », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Poétiques de la liste et imaginaire sériel dans les lettres (XX^e et XXI^e siècles)*, Montréal, Nota Bene, 2019, p. 211-235.

- LEPLÂTRE, Florine. « Une “critique intégrée” des *nous* », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 63-77.
- MAGNO, Luigi. « Transposer et ressaisir. Le quotidien et ses discours chez Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 103-125.
- MALAPRADE, Anne. « Quelque chose rouge. Parcours et détours d’une prose entêtée », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 13-26.
- POIANA, Peter. « Literality and Discursive Reframing in the Works of Nathalie Quintane », *Symposium*, vol. 72, n° 4, 2018, p. 228-238.
- WEDELL, Noura. « Fromage ininterrompu. Le programme politique de Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 127-150.

Sources portant sur Charles Pennequin

- LEUWERS, Daniel. « Les provocations de Charles Pennequin », dans Daniel Leuwers et Frédéric-Gaël Theuriau (dir.), *La Provocation en littérature*, Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 175-180.
- LIMONGI, Laure. « Charles Pennequin : *Bibi* et son binôme », *La Revue littéraire*, n° 4, 2004, p. 161-170.
- MARTIN, Serge. « Charles Pennequin ou le dictaphone au rythme des vies », *Le Français aujourd’hui*, n° 159, 2007, p. 97-105.
- « Reprises. Charles Pennequin, le papotaire », dans *Voix et relation. Une poétique de l’art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, Marie Delarbre, 2017, p. 153-172.

Source portant sur Manuel Joseph

- PUFF, Jean-François. « Poésie, post-poésie, pornographie », dans Levente Seláf et Zsófia Szatmári (dir.), *La poésie contemporaine, les médias et la culture de masse*, Colloques Fabula [en ligne], 2021.

Sources portant sur Christophe Hanna

- FARAH, Alain. « Un piratage énonciatif signé La Rédaction ? Le cas *Valérie par Valérie* », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 109-119.
- PROULX, Gabriel. « Critique virale et genre trafiqué dans *Valérie par Valérie* par La Rédaction », *Nottingham French Studies*, vol. 59, n° 1, 2020, p. 51-66.
- WOURM, Nathalie. « Anticapitalism and the Poetic Function of Language », *L’Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, 2009, p. 119-131.