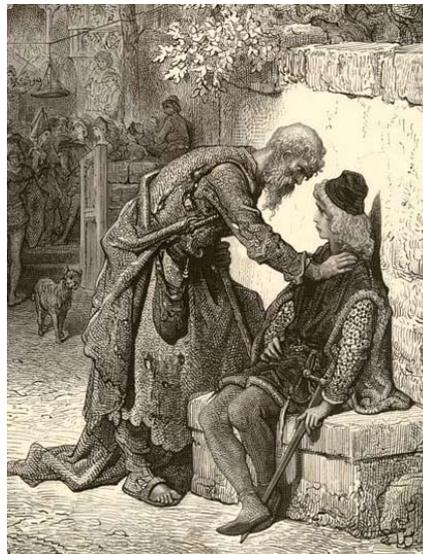


CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 15



L'INTRIGUE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

2008

Echec à l'intrigue? Le cas Stein

Il est un fait aussi incontestable que problématique : nombre des textes écrits par Gertrude Stein ne ressortissent ni à la prose ni au poème, mais *in fine* à ce que l'on pourrait qualifier de « poèmes en prose », que l'on serait tenté aussi bien de désigner comme des « nouvelles poétiques », ou même comme des « fables » au sens classique de fictions narratives. Contre toute attente, la différence entre prose et poésie, objet de la controverse moderne que l'on sait, la question du basculement de l'écriture de Gertrude Stein dans le genre poésie s'est historiquement posé à l'œuvre à partir du problème de l'intrigue, du défaut d'intrigue, de sa mise en échec.

Objet littéraire contre nature, l'écriture steinienne ne tombe décidément pas juste, ne tombe pas même sous le coup de la catégorie « poème », manque le plus souvent de satisfaire aux contraintes du genre « poésie ». Et non pas seulement pour des raisons qui tiennent à la disposition typographique et aux usages prosodiques d'un vers qui ne fait pas retour à la ligne, mais aussi du fait du statut du récit et du devenir de l'intrigue. Nous voudrions nous pencher sur quelques uns ces « narratives » aussi improbables qu'idiosyncrasiques qui scandent l'œuvre pour interroger non seulement la possibilité, pour ne pas dire la compossibilité de l'intrigue poétique, de la compatibilité de l'intrigue et du poème, mais surtout pour interroger l'écriture de Gertrude Stein dans sa relation à l'intrigue. Aussi incongru que cela puisse paraître, l'œuvre de Gertrude Stein que chacun s'accorde à concevoir comme

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

poétique est hantée par le problème de la narration, travaillée par ce que nous pourrions qualifier comme la double tentative et tentation du récit. De très nombreux textes, œuvres brèves et longues confondues, sont irrésistiblement tendus vers l'intrigue, en empruntant les modalités, la grammaire : ce que nous identifions comme une tentation narrative à l'œuvre dans l'écriture de Gertrude Stein se solde cependant par un échec de l'intrigue. L'écriture brouille au passage les cartes du système moderne des genres, affole sans vergogne ce qu'Antoine Compagnon appelle « la polarité de la poésie et du récit [...] devenue déterminante dans l'histoire de la poésie depuis Baudelaire »¹. Ainsi que l'a montré Dominique Combe² en effet, alors que la poésie incluait traditionnellement le récit, elle s'est de plus en plus opposée à lui pour finalement l'exclure, le récit étant désormais assimilé au seul genre romanesque.

Même si l'épopée steinienne ne peut s'écrire que sur un mode négatif, le glas du style épique ne résonne ni dans l'œuvre, ni dans le cœur du poète qui composa précocement une fresque intitulée *The Making of Americans*, sous-titrée « Being a History of a Family's Progress » (1903), anti-roman fleuve, histoire d'une famille américaine sur plusieurs générations qui ne trouva éditeur que tardivement (1925). L'histoire dont le fil est toujours déjà perdu, tant cette dernière est noyée dans le flot du signifiant et les méandres de la grammaire, tourne finalement au cauchemar nosographique et tautologique. Le défilé litannique des générations doublé de la recherche anthropologique de types humains est censé y tenir lieu d'intrigue. L'épopée d'une famille américaine manque cependant à s'incarner ; les personnages se réduisant à leur plus simple expression nominale, pures abstractions linguistiques ne faisant que passer, emportés par le mouvement d'une écriture de la germination et de la répétition. Point d'« history », malgré l'effet d'annonce du sous-titre, ni surtout de « story », en dépit des déclarations d'intention et des efforts manifestement déployés par l'auteur, car le récit s'abîme dès la première page dans la récitation. La langue fait écran : la « story » est soluble dans la grammaire ; la relation

¹ <http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php>

² *Poésie et récit : une rhétorique des genres*. Paris : Corti, 1989

Isabelle Alfandary

des événements est différée, les liens entre les énoncés sont distendus. L'échec narratif que constitue *The Making of Americans* ne sembla cependant nullement affecter son auteur, et ce, malgré la réticence de la réception éditoriale d'une œuvre il est vrai affolante. Bien au contraire, Gertrude Stein considérait imperturbablement *The Making of Americans* comme une scansion majeure de son œuvre à laquelle elle ne laissait pas de faire référence. Tentons d'envisager plus avant les conditions et les implications poétiques de cet échec.

Genèse d'un récit contrarié

Les premiers textes écrits par Gertrude Stein se trouvent être des fictions : un roman autobiographique à clé (*Q.E.D.*) narrant à demi-mot ses premiers émois amoureux et trois nouvelles regroupées sous le titre *Three Lives* écrites sous l'auguste patronage de Gustave Flaubert et Henry James. *Quod Erat Demonstrandum* procède par refoulement d'une autre intrigue, celle d'un amour homosexuel, qui ne pouvait manifester pas ne pas s'écrire, mais ne pouvait pas cependant s'énoncer en toutes lettres sous la plume de Mlle Stein. Composée en 1903 et publiée à titre posthume par Alice B. Toklas, ce récit inaugural se conçoit sur un mode contrarié. L'intrigue romanesque est refoulée par ce qui ne peut se dire de l'intrigue amoureuse. Elle est noyée, affadie pour les besoins d'un intérêt supérieur, d'une répression nécessaire. Son intensité est inversement proportionnelle à l'intensité du désir qui le cause et le sous-tend. Nous formons l'hypothèse que la faiblesse des intrigues steiniennes qu'inaugure *Q.E.D.*, roman psychologique sur fond de rivalités amoureuses entre trois jeunes femmes, Helen, Adele et Mabel, a pour origine l'invouable désir et de sa nécessaire répression : ce qui reste de l'intrigue dans le roman porte plus la trace de la censure dont le désir a fait l'objet que du désir lui-même. L'originalité de *Q.E.D.* ne réside pas dans le mouvement de refoulement du désir — mouvement qui n'est en soi en rien incompatible avec la forme de l'intrigue — mais dans les effets de ce

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

mouvement sur la structure et l'intensité de l'intrigue. Moteur narratif³ comme l'appelle Peter Brooks, le désir, surtout s'il est censuré, a partie liée avec l'intrigue. C'est la logique même de la narration sous l'effet métonymique du désir que de dire autre chose que ce qu'elle veut dire : «Narrative is hence condemned to *saying* other than what it *would mean*, spinning out its movement toward a meaning that would be the end of its movement.»⁴. L'euphémisme dont procède l'intrigue de *Q.E.D.* n'est pas le monopole de la fiction steinienne dont les insinuations insistantes et les nombreux sous-entendus qui obligent le lecteur à lire entre les lignes d'une douteuse camaraderie entre jeunes filles ne manquent d'ailleurs pas de sel. La dernière page thématise en toutes lettres le silence comme impératif :

Things progressed in this fashion of steadily continuous discomfort. Helen preserved a persistent silence and Adele developed an increasing resentment toward that silence. Mabel grew always more civil and considerate and trustful. The day before their final parting Adele and Helen went together for a long walk. Their intercourse as was usual now consisted in a succession of oppressive silences.

Just as they were returning to the town Adele stopped abruptly and faced Helen. «Tell me» she said «do you really care for me any more?» «do you suppose I would have stayed on here in Sienna if I didn't,» Helen answered angrily. «Won't you ever learn that it is the facts that tell.» Adele laughed ruefully. «But you forget,» she said, «that there are many facts and it isn't easy to know just what they tell.» They talked on for awhile and then Adele continued judicially, «No you are wrong in your theory of the whole duty of silence. I admit that I have talked too much but you on the other hand have not talked enough. You hide yourself behind your silences. Nothing is too good or holy for clear thinking and definite expression. You hate conclusions because you may be compelled to change

³ « Desire as narrative thematic, desire as narrative motor, and desire as the very intention of narrative language and the act of telling all seem to stand in close interrelation (*Reading for the Plot*. 1984. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2003, 54).

⁴ *Ibid.*, 56.

Isabelle Alfandary

*them. You stultify yourself to any extent rather than admit that you too have been in the wrong.*⁵

Tout dans le roman, y compris l'échange final, se fait à mots couverts. Si l'intrigue ne trouve guère à s'élaborer de manière satisfaisante, à prendre forme comme il se doit, à se constituer comme manque à savoir, c'est que l'enjeu de la narration n'est pas tant l'agencement des faits que la formulation d'un désir qui ne fait aucun doute, mais ne trouve cependant pas le moyen de s'énoncer. L'informulable constitue l'obstacle principal à son élaboration. Tout semble toujours déjà joué d'avance qui se répète sans pouvoir se dire, ni se dépasser. Le dispositif du *statu quo* qui caractérise ce roman aux allures de longue circonvolution se représentera sous des formes variées en plusieurs moments de l'œuvre. Au commencement de l'œuvre, le récit steinien est contrarié : contraint au régime du non-dit et de l'allusion de ce qui va sans dire, mais ne peut pas s'écrire. Comment parler sans se découvrir ? Comment intriguer sans en avoir l'air ? Telle serait la maxime de cette première fiction publiée à titre posthume, maxime qui aura tendance à s'universaliser au fil de l'écriture. La communication est d'emblée posée comme un impossible : la situation d'énonciation de la déclaration d'amour est introuvable pour des raisons qui tiennent tant à la bienséance qu'à la résistance du sujet. Placée en exergue du récit, une citation tirée d'*As You Like It* met fin à toute possibilité de suspense en la matière:

ORL: If this be so why blame you me to love you?

ROS: Who do you speak to, 'why blame you me to love you'

ORL: To her that is not here, nor does hear.

*ROS: Pray you, no more of this: tis like the howling of Irish wolves against the moon.*⁶

L'échec de l'intrigue dans le récit steinien procède d'une réticence à dire indissociable d'un désir irrépressible de parler. Evoquant les

⁵ G. Stein, *G.E.D., Writings 1903-1932*. New York: The Library of America, 1998, 62.

⁶ *Ibid.*, 2.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

sentiments qui l'unissent à Helen, Adele, sous la plume de Stein, est passée maîtresse dans la rhétorique du non-dit :

There were many reasons for not mentioning the matter. She realised that not alone Helen but that she herself was still uncertain as to the fidelity of her own feeling. She could not as yet trust herself and hesitated to leave herself alone with a possible relapse.

«After all,» it is Helen's affair and not mine. I have undertaken to follow her head even into very devious and underground ways but I don't know that it is necessary for me to warn her. She knows Mabel as well as I do. Perhaps she really won't be sorry of the thing is brought to a head.»

She remembered the reluctance Helen always showed to taking precautions or to making any explicit statement of conditions. She seemed to satisfy her conscience and keep herself from all sense of wrong-doing by never allowing herself to expect a difficulty. When it actually arrived necessity of using whatever deception was necessary to cover it, drowned her conscience in the violence of action. Adele did not as yet realise this quality definitely but she was vaguely aware that Helen would shut her mind to any explicit statement of probabilities, that she would take no precautions and would thus avoid all sense of guilt. In this fashion she could safeguard herself from her own conscience.

Adele recongnized all this dimly. She did not formulate it but it aided to keep her from making any statement to Helen.⁷

Le non-dit est la forme que prend la parole dans la fiction steinienne. Le non-dit n'est pas le silence. Il est l'énoncé impossible d'un sujet qui ne peut se résoudre à se taire pour autant. L'impossibilité du dire est à l'origine d'une parole paradoxale, d'une parole qui parle non pas exactement pour ne rien dire, mais pour ne rien en dire. L'impossible émergence de l'intrigue dans une œuvre pourtant occupée et préoccupée par la pratique narrative peut ainsi s'envisager à la lumière de cette expérience littéraire de jeunesse, même

⁷ *Ibid.*, 33.

s'il faut attendre *Melanchta* (1909) pour que se profilent les éléments grammaticaux de la désagrégation narrative et de la neutralisation de l'activité de *mimèsis*.

Tentatives de mise en intrigue

Nous voudrions, avant de poursuivre notre réflexion, introduire la notion de « mise en intrigue », telle que la définit par Paul Ricœur, comme travail mimétique de la *poièsis*. Toute la démarche du philosophe consiste en un plaidoyer pour le récit. Le constat que fait l'auteur de *Temps et récit* est celui de la diversification du récit dans l'histoire de la littérature. Ricœur soutient que l'avènement du roman comme forme sans forme ne signifie aucunement la fin de la mise en intrigue. La structure de mise en intrigue qu'il retient a une pertinence et une résilience propres, seules susceptibles de battre en brèche le mouvement général de disparition du récit. Son argument, conçu en manière de défense du récit, repose tout entier sur la notion de « mise en intrigue ». La question de la persistance du récit est celle que pose incidemment et insidieusement l'écriture de Gertrude Stein.

La notion de « mise en intrigue » permet d'échapper à une impasse : si les textes dont nous parlons mettent l'intrigue en déroute, ce n'est pas faute de s'efforcer de la réaliser. L'intérêt principal du concept ricœurien de « mise en intrigue » est de mettre l'accent sur la dimension d'activité – action qui rejoint l'insistance brooksienne sur le « plotting » préféré au « plot »⁸. L'activité narrative chez Stein peut être légitimement jugée comme inefficace ou délirante, elle n'en est pas moins tout à fait indéniable, au point de confiner par endroits à de l'activisme. L'écriture de fiction steinienne semble tendre vers un point de non retour : celui de l'impossibilité de l'émergence de l'intrigue, de la

⁸ « If I emphasize plotting even more than plot, it is because the participle best suggests the dynamic aspect of narrative that most interest me: that which moves us forward as readers of the narrative text, that which makes us-like the heroes of the text often, and certainly like their authors-want and need plotting, seeking through the narrative text as it unfurls before us a precipitation of shape and meaning, some simulacrum of understanding of how meaning can be construed and through time. » (*Op.cit.*, 35).

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

neutralisation du récit. Le processus de « la mise en intrigue » n'en est pas absent, il y est inlassablement désamorçé, différé : réduite à l'actualisation d'un schème minimal, d'une forme presque pure de tout contenu, la mise en intrigue sert le cas échéant de dispositif grammatical faisant échec au récit.

Avant d'avancer la notion de mise en intrigue, Paul Ricoeur commence par rappeler le principe aristotélicien : « La poétique est ainsi identifiée, sans autre forme de procès, à l'art de 'composer des intrigues' (1447 a 2) »⁹. Le philosophe retient principalement deux concepts d'Aristote : celui de « muthos » caractérisé par « l'agencement des faits en système » (« è ton pragmaton sustasis ») et celui de « *mimèsis* » conçu comme « le processus actif d'imiter ou de représenter »¹⁰. « Il faut donc entendre imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des œuvres représentatives »¹¹, précise-t-il. Ces deux concepts tirés de la *Poétique* sont intrinsèquement liés : il insiste sur ce qu'il appelle la « quasi-identification entre les deux expressions »¹² qui participent toutes deux activement de la « mise en intrigue ». Dans le chapitre consacré à « la triple *mimèsis* », il développe les trois moments de ce qu'il désigne du nom de « mise en intrigue » :

Je prends pour fil conducteur de cette exploration de la médiation entre temps et récit l'articulation évoquée plus haut, et déjà partiellement illustrée par la Poétique d'Aristote, entre les moments de la mimèsis que, par jeu sérieux, j'ai dénommés mimèsis I [la composition de l'intrigue], mimèsis II [le royaume de la fiction ou du comme si], mimèsis III [intersection entre le monde du texte et du lecteur]. Je tiens pour acquis que mimèsis II constitue le pivot de l'analyse ; par sa fonction de coupure, elle ouvre le monde de la composition poétique et institue, comme je l'ai déjà suggéré, la littérarité de l'œuvre littéraire. Mais ma thèse est que le sens même de l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue

⁹ *Temps et récit*. 1. Paris: Seuil, 1983, 69.

¹⁰ *Ibid.*, 69.

¹¹ *Ibid.*, 69.

¹² *Ibid.*, 71.

Isabelle Alfandary

*résulte de sa position intermédiaire entre les deux opérations que j'appelle mimésis I et mimésis III et qui constituent l'amont et l'aval de mimésis II. Ce faisant, je me propose de montrer que mimésis II tire son intelligibilité de sa faculté de médiation, qui est de conduire de l'amont à l'aval du texte, de transfigurer l'amont en aval par son pouvoir de configuration.*¹³

Aristote distingue nécessairement six parties dans toute tragédie : « Ce sont l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant »¹⁴. Il est remarquable que les deux premières parties énoncées que sont l'intrigue et les caractères fassent peu ou prou défaut non seulement au théâtre steinien — car Gertrude Stein est aussi auteur dramatique — mais également aux textes dont nous nous entretenons plus spécifiquement, poèmes en prose, nouvelles poétiques. Les six parties distinguées ne conçoivent pas qui plus sur un plan d'égalité, commente Paul Ricœur, mais s'entendent hiérarchiquement :

*Cette quasi-identification est assurée par une première hiérarchisation entre les six parties, qui donne la priorité au « quoi » (objet de la représentation – intrigue, caractère, pensée –, par rapport au « par quoi » (moyen) – l'expression et le chant –, et au « comment » (mode) — le spectacle ; puis une seconde hiérarchisation à l'intérieur du « quoi », qui met l'action au-dessus des caractères et de la pensée (c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'action (mimésis praxeos) et, par là seulement, d'hommes qui agissent', (50 b 3). Au terme de cette double hiérarchisation, l'action apparaît comme la « partie principale », le « but visé », le « principe » et si l'on peut dire, « l'âme » de la tragédie.*¹⁵

Dans la narration telle que la pratique Stein, l'accent s'est déplacé du « quoi » au « par quoi » et au « comment ». L'un des recueils fameux porte d'ailleurs un titre qui s'éclaire à la lumière de cette différence : *How to Write* dit sans détour ce dont il s'agit. L'esprit de la

¹³ *Ibid.*, 106.

¹⁴ Aristote. *Poétique*. Traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980. 55.

¹⁵ *Ibid.*, 71.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

« mise en intrigue » aristotélicienne est perdu de vue sous l'effet de l'inversion de la relation hiérarchique entre les termes et les instances en présence. Intrigue, caractère, pensée deviennent, sinon indifférents, se trouvent à tout le moins relégués au second plan de la narration steinienne. L'action est introuvable, insituable du fait de la multiplication des fils et des pistes. La notion de « but visé » est capitale à cet égard. Si l'écriture narrative que pratique Gertrude Stein ne se constitue pas en intrigue, c'est du fait de son absence d'intentionnalité.

Il nous faut ici avec Paul Ricoeur, distinguer, pour ne pas dire opposer dans le cas qui nous occupe, intrigue et mise en intrigue : la mise en intrigue prend chez Gertrude Stein la forme d'une mise en abyme de l'intrigue. Si l'intrigue en tant que telle fait défaut, la mise en scène de l'intrigue n'est pas absente ; elle est plus qu'un passage obligé, qu'un simple *topos* rhétorique, elle devient un objet dans le texte, pour la voix. Le poète ne satisfait pas à l'exigence aristotélicienne de composition d'intrigues, et ce en dépit d'une mise en scène que l'on pourrait aller jusqu'à qualifier d'exhibitionniste de la mise en intrigue.

A narrative means telling about Jefferson Williamson and Henderson. This is the substance of a narrative. She met Williamson Jefferson and Henderson. She was interested in meeting Jefferson Henderson and Williamson. She was as much interested in hearing them be nearly plainly likely to be interested in using nearly anything as a preparation for arranging an exhibition. That is at one time that is what is deliberately followed by announcing that they wished to be women by deliberately announcing that they wished to be women by deliberately announcing that they wished to be winning by deliberately announcing that they wished to be women.¹⁶

« Narrative » fait figure d'objet du désir à l'échelle du texte, inlassablement différé, régulièrement convoqué pour être mieux manqué. La grammaire steinienne fait d'ailleurs un usage que l'on pourrait qualifier de performatif de « narrative » : le poème s'élabore à partir de « narrative » et de sa déclinaison, de son énumération. L'objet

¹⁶ *How to Write*. New York: Dover Publications, Inc., 1975, 223.

Isabelle Alfandary

du désir est par définition insaisissable, toujours déjà perdu comme signifié — la narration est d'emblée perdue de vue comme procès —, qui fait retour sous la plume de l'écrivain sur un mode poétique, celui de la reprise du signifiant. Le poème steinien peut de ce point de vue se concevoir comme l'effet d'un déplacement, la métonymie du désir d'histoire (*story*).

Sherwood Anderson came to see me not with a letter from any one but with the consent of being related to it. That was what was understood as very nice. Several years later he came to be one another and one another too more too more one another to more to more to more one another to more to more to more one another to more. He came to to size to size makes it be happy. Anyone came. That is one narrative. A narrative has to be equally redelivered.

A narrative has to be equally redelivered.

Writing letters a narrative not separated a narrative not detained a narrative not an advantage a narrative not silk or water a narrative not as not alike a narrative not in the left it to them a narrative not easily a narrative not nearly aloud a narrative not never to be when it was which one a narrative not planned to replace it a narrative not once when it was useful a narrative not exactly a narrative.

To expect reverence a narrative.

The manner of treating very nearly when it came a narrative in place of not chinese scissors an narrative this makes it a reassembly of which it was a narrative.

How like a narrative.¹⁷

Le problème du commencement

Point de « narrative » comme l'appelait Aristote de ses vœux, mais une multiplicité de « narratives » fulgurants et lacunaires éclosent à l'échelle de la phrase, du paragraphe, qui s'avère la véritable unité de l'écriture. La fiction steinienne est sans âme : « Ainsi, l principe et si

¹⁷ *Ibid.*, 248.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire »¹⁸. Gertrude Stein ne s'y serait pas pris autrement si elle avait cherché à prendre le contre-pied de la *Poétique*: « Parmi les histoires et les actions simples, les pires sont les histoires ou les actions à épisodes ; j'appelle histoires à épisodes celles ou les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité »¹⁹. Un principe découlant de l'impératif mimétique énoncé par Aristote mérite que l'on s'y arrête, celui de la séquence temporelle : « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin »²⁰. Gertrude Stein n'ignore bien entendu pas cette condition propre à l'intrigue: il lui arrive même de la rappeler en toutes lettres pour mieux la déjouer. Ainsi à la fin d'*Ada*, très brève et très remarquable nouvelle composée en 1908 qui fait tourner à vide le schéma narratif, le lecteur d'Aristote ne sera pas surpris de lire cette séquence canonique :

*That one being loving was then telling stories having a beginning and a middle and an ending. That one was then one always completely listening. Ada was then one and all her living then one completely telling stories that were charming, completely listening to stories having a beginning and a middle and an ending. [...].*²¹

Les nouvelles composées par Gertrude Stein comportent bien souvent des *incipit* tout à fait remarquables. Le commencement peut revêtir deux formes concurrentes : soit la voix narrative attaque in *medias res*, sans crier gare ; soit le commencement n'en finit pas de commencer, empêchant l'intrigue de s'amorcer, la tension et l'attention narratives de s'installer. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à comparer deux *incipit*, celui de « regular regularly in narrative » tiré de *How to Write*, flot de paroles sans objet, ni adresse et celui d'un court roman tardif (1941), *Ida*, court roman tardif, morceau de bravoure extrêmement contrôlé et balisé :

¹⁸ Aristote. *Op.cit.*, 57.

¹⁹ *Ibid.*, 67.

²⁰ *Ibid.*, 59.

²¹ G. Stein. *Writings 1903-1932. Op.cit.*, 277

Isabelle Alfandary

Well well is he. Explain my doubts, well well is he explain my doubts.

Could he get used to the city.

Explain my doubts. Well well is he explain my doubts.

They made a day be a day here. They made a day be a day here. They made a day be a day here by a year by a year yearly they made a day yearly be a day here by the year.²²

There was a baby born named Ida. Its mother held it with her hands to keep Ida from being born but when the time came Ida came. And as Ida came, with her came her twin, so there was Ida-Ida.²³

L'ordre séquentiel fait problème dès la première phrase, — surtout dans la première phrase. Comment commencer par le commencement ? Comment commencer à parler ? Tel est le problème que interminablement en scène la fiction steinienne. Le commencement implique une position énonciative autoritaire, une opération linguistique instauratrice d'ordre et de sens sans laquelle le texte ne se constitue pas comme unité, comme « tout », pour reprendre le mot d'Aristote, mais comme une série de lieux, une sommation de détails ou d'épisodes. Quant au milieu, dont le philosophe du Lycée dit qu'il a sa logique propre qui est celle du renversement, le récit steinien l'ignore, ou plus exactement ne connaît que lui. Mais le milieu dont il s'agit alors n'est pas celui que l'on croit. L'illisibilité notoire de *The Making of Americans* tient à l'embourbement de la lecture dans un milieu tout sauf temporel, un milieu spatial, le milieu du langage comme matière, dans lequel le lecteur est pris et dont il a toutes les peines du monde à se sortir. La fin quant à elle est chez Stein parfaitement indifférente : elle est une non-lieu qui aurait pu aussi bien ne pas être. Le dispositif steinien étant tout entier occupé à différer le moment de conclure, la fin est sans rebondissement, sans préparation. Elle ne vient en aucun cas comme l'exige Aristote « en vertu soit de la nécessité, soit de la probabilité ». Elle peut se produire au beau milieu d'une action, d'une

²² *Regular, Regularly* in *How to Write*. Op.cit., 217.

²³ *Ida. Writings 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998, 611.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

phrase, d'une page de cahier. Elle relève du seul bon vouloir de son auteur.

L'opération de la *mimèsis* achoppe sur la représentation de la temporalité. Dans *Temps et récit I*, Paul Ricoeur affirme que le temps devient une notion humaine à partir du moment où ce dernier se traduit sur le mode narratif dans la mise en intrigue²⁴. Le temps dans l'écriture steinienne hésite entre bégaiement et éternité de manière singulièrement inhumaine. Que serait un temps inhumain ? Un temps inhumain serait un temps qui ignorerait superbement la mort, qui n'aurait cure de ce que Brooks appelle « the internal logic of the discourse of mortality »²⁵. La mort n'est de toute évidence pas l'horizon du récit steinien, plus soucieux du passage désincarné des générations que de la perspective d'un « être-pour-la-mort » au singulier. L'infini est une abstraction qui vide le temps de sa substance et le rend indifférent, une temporalité paradoxale faisant alterner la temporalité du merveilleux et celle de la préhistoire à laquelle le lecteur est bien en peine de s'identifier, avec laquelle il ne peut compatir. En refusant de « rendre » le temps, de donner à percevoir la cohérence d'un schème ou la consistance de l'instant, c'est à l'efficacité de l'opération mimétique tout entière à laquelle il est fait échec. Chantée, mimée, exhibée à grand renfort de moyens, l'opération n'en tourne pas moins court.

La *mimèsis* rate tout sauf accidentellement, mais méthodiquement : si Stein avait voulu prendre délibérément le contre-pied des recommandations poétiques d'Aristote, elle ne s'y serait pas pris autrement. Loin d'annuler l'œuvre, l'échec de la *mimèsis* la fonde. Le raté instaure non un ordre par définition manqué, mais un régime d'écriture et de lecture. Le poème en prose « regular regularly in narrative » pourrait être le nom de l'effet de la déroute de la *mimèsis*, échec de la mise en intrigue à l'origine d'un sentiment de gratuité du sens, de vacuité du non-sens. Le fait même d'affubler Gertrude Stein du titre de « poète », titre dont elle ne se prévalait pas elle-même, fait

²⁴ « Ou, pour le dire autrement: que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle. » Ricoeur. *Op.cit.*, 105.

²⁵ Brooks. *Op.cit.*, 22.

Isabelle Alfandary

symptôme, est l'indice d'un malaise au regard de textes dont certains ne sont dits poétiques que par défaut. Toute l'œuvre de Gertrude Stein est loin de pouvoir se ranger sous la bannière lyrique, genre littéraire qui permet d'échapper ainsi que le suggère Brooks à la temporalité séquentielle propre au *plot*²⁶. La gratuité du sens quoiqu'il en soit n'est pas première chez Stein : elle est un effet, non une cause de l'écriture. Si les poèmes en prose et autres fables échouent à raconter des histoires, ce n'est pas parce qu'ils ne visent pas à narrer, mais, tout au contraire, parce qu'ils ne font précisément qu'y viser. C'est dans l'acte de la visée que l'énonciation prend immanquablement le pas sur l'énoncé, laissant libre cours à la performance autotélique et tautologique de l'opération de la mise en intrigue comme activité poétique.

Le traumatisme comme paradigme narratif

Tout poète lyrique qu'elle est, Gertrude Stein ne conçoit pas le poétique à l'exclusion de la narration. De ce point de vue, l'auteur d'*Ida* s'inscrit dans la plus stricte tradition du classicisme : le narratif constituait en effet le « critère classique de la poéticité », comme le définit Antoine Compagnon, devenu « critère moderne du prosaïsme ».

There was a baby born named Ida. Its mother held it with her hands to keep Ida from being born but when the time came Ida came. And as Ida came, with her came her twin, so there was Ida-Ida".

The mother was sweet and gentle and so was the father. The whole family was sweet and gentle except the great-aunt. She was the only exception. An old woman who was no relation and who had known the great-aunt when she was young was always telling that the great-aunt had had

²⁶ « Lyric poetry, we feel, strives toward an ideal simultaneity of meaning, encouraging us to read backward as well as forward (through rhyme and repetition, for instance), to grasp the whole in one visual and auditory image; and expository argument, while it can have a narrative, generally seeks to suppress its force in favour of an atemporal structure of understanding; whereas narrative depend on meanings delayed, partially filled in, stretched out. » (*Ibid.*, 21)

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

something happen to her oh many years ago, it was a soldier, and then the great-aunt had had little twins born to her and then she had quietly, the twins were dead then, born so, she had buried them under a pear tree and nobody knew.

Nobody believed the old woman perhaps it was true but nobody believed it, but all the family always looked at every pear tree and had a funny feeling.

The grandfather was sweet and gentle too. He liked to say that in a little while a cherry tree does not look like a pear tree.

It was a nice family but they did easily lose easily each other.

So Ida was born and a very little while after her parents went off a trip and never came back. That was the first funny thing that happened to Ida. The days were long and there was nothing to do.

She saw the moon and she saw the sun and she saw he grass and she saw the streets.

The first time she saw anything it frightened her. She saw a little boy and when he waved to her she would not look his way.²⁷

La simplicité enfantine de la diégèse, l'hypocrite bienveillance de la voix recouvrent de douloureux secrets enfouis aussi bien sous la terre que sous la surface des mots qui s'ébruitent insensiblement, s'égrènent en toute innocence à mesure que progresse la narration. Des relations causales s'établissent de loin en loin entre les faits épars sous l'effet de leur agencement, des échos lourds de sous-entendus sont suggérés par une voix hétérodiégétique qui se garde bien de toute intervention : le récit oscille de ce point de vue entre le non-dit et le trop dit. L'intrigue tout comme le verbe ignorent dans l'œuvre de Gertrude Stein la juste mesure, celle même qu'Aristote tient pour le critère mimétique suprême. Le régime d'anacoluthie qui caractérise le troisième paragraphe manifeste l'embarras narratif qui est celui de la voix. Deux adverbes successifs et inoffensifs précèdent et préparent le renversement pathétique du récit, coups de théâtre inattendus en tous points comparables aux péripéties tolérées par Aristote à condition que celles-ci se produisent « comme conséquence des événements

²⁷ *Ida. Writings 1932-1946. Op.cit., 611.*

antérieurs, et [de] se produire par nécessité ou selon la vraisemblance »²⁸ : « quietly », « easily ». La violence de la révélation est paradoxalement renforcée par la précaution euphémistique qui l'entoure.

La grammaire qui structure le récit est celle du conte de fées : « There was a baby born ». Cependant de légères perturbations, d'insignifiantes déviations viennent troubler la petite musique de la mécanique narrative et finissent par gripper le moteur de l'intrigue. Tout y est ou presque, à commencer par une représentation conventionnelle et idéale du monde, d'une temporalité aplatie et attendue. Tout, y compris l'omniscience légèrement perverse de la voix narrative qui connaît les douleurs passées et les malheurs à venir et prétend vouloir protéger le personnage aussi bien que le lecteur du choc qui les attend et qu'elle leur réserve non sans une jubilation à peine masquée. Le roman familial idéal qui fait mine de s'écrire sur cette première page tourne pour finir au cauchemar désaffecté. La scène se dépeuple à mesure qu'elle se construit pour laisser le personnage éponyme littéralement seule au monde. L'intrigue met en scène le trauma, en l'espèce la perte de l'être aimé, la mort des parents, lointain écho autobiographique pour l'auteur qui perdit successivement mère et père à trois ans d'intervalle dans sa prime enfance. Le paradigme de l'intrigue steinienne, quand celle-ci réussit à se formuler, est incontestablement celui du trauma. Le trauma dont il s'agit est le trauma des origines qui peut prendre plusieurs formes étonnement récurrentes dans les œuvres narratives de Gertrude Stein : trauma de la naissance — d'une naissance coïncidant le cas échéant avec la mort : la métaphore de l'enfant mort-né ouvre « Melanchta »²⁹ aussi bien qu'*Ida* — ou encore trauma du nom, de la nomination qui fait violence au sujet qu'elle institue. Le fait que la fiction commence par l'événement de la naissance n'est pas indifférent. En amont de la narration est une intrigue forcément tue parce qu'irreprésentable, celle

²⁸ Aristote. *Op.cit.*, 69.

²⁹ « Rose Johnson made it very hard to bring her baby to its birth ». (*Writings 1903-1932. Op.cit.*, 124). La première phrase de « Melanchta » comporte d'incontestables similitudes avec l'incipit d'*Ida*.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

que Brooks qualifie de « scène primitive »³⁰, mais qui n'en constitue pas moins la condition de possibilité selon lui de la narrabilité. Le premier chapitre d'*Ida* porte non seulement la trace narrative de ces deux expériences, mais celles-ci le structure de part en part.

A la fin du chapitre, l'héroïne de la fable s'écrit sous couvert d'écrire à sa jumelle imaginaire, s'adressant par le truchement de la lettre à elle-même. L'acte de se nommer, de s'adresser réflexivement à soi, de se reconnaître font l'objet d'inlassables remises sur le métier narratif dans l'œuvre de Stein. La violence de la sujétion qu'implique l'acte de nommer, le fait de porter un nom fait retour sous la forme d'intrigue à peine déguisées, modifiées. Le chapitre finit, l'intrigue se résout tant bien que mal par l'avènement d'une situation énonciative dans laquelle le sujet s'appelle par son nom, est à même de reconnaître son nom comme le sien, de se reconnaître dans son nom, opération qui n'a rien d'une évidence dans l'économie narrative steinienne. Le jumeau fait ici figure d'artifice psychique soutenu narrativement, de fiction au sens propre, à l'intersection de l'intrigue romanesque et du roman familial. Brooks quant à lui parle de « correspondence between literary and psychic dynamics »³¹.

Ida often wrote letters to herself that is to say she wrote to her twin.

Dear Ida my twin,

Here I am sitting not alone because I have dear Love with me, and I speak to him and he speaks to me, but here I am all alone and I am thinking of you Ida my dear twin. Are you beautiful as beautiful as I am dear twin Ida, are you, and if you are perhaps I am not. I cannot go away Ida, I am here always, if not here then somewhere, but just now I am here, I am like that, but dear Ida you are not, you are not here, if you were I could not write to you.³²

³⁰ « a 'primal scene' from which-as from the scene of the crime in the detective story- reality assumes narrability » (*Op.cit.*, 96).

³¹ *Ibid.*, 36.

³² *Ida. Writings 1932-194. Op.cit.*, 618.

Isabelle Alfandary

L'intrigue consiste structurellement à rattraper un retard, à combler un vide, à prendre acte d'un trauma dans l'après-coup : il s'agit pour tel personnage-sujet de réaliser la coïncidence entre le jour de son anniversaire et le jour de sa naissance, de reconnaître un nom comme le sien. L'intrigue est ainsi informée par le narcissisme d'un sujet blessé par le nom. Elle a pour objet de retrouver la capacité symbolique de faire corps avec son nom, de récupérer la compétence linguistique qui lui est attachée. Le sujet finit idéalement dans les fictions steiniennes par reconnaître son nom comme le nom d'un corps vivant, le nom d'un corps propre. Si l'incarnation rate dans les fictions narratives que compose Gertrude Stein, ce n'est pas sans relation avec la difficulté à retisser un lien entre un nom et un corps. Le nom a par son inscription contribué à entamer l'intégrité physique d'un corps : l'image idéalisée du corps renvoyée par la référence au premier prix du concours de beauté permet de réparer partiellement la blessure du nom.

*So when Ida arrived they voted that she was a great beauty and the most beautiful and the completest beauty and she was for that year the winner of the beauty prize for all the world. Just like that. It did happen. Ida was her name and she had won. Nobody knew anything about her except that she was Ida but that was enough because she was Ida the beauty Ida.*³³

La répétitivité des intrigues steiniennes est, quoiqu'il en soit, remarquable. L'intrigue du nom qui fait figure de paradigme met en scène le devenir d'un sujet dans et par le langage. La répétition n'est certes pas étrangère à la narration. Répéter, c'est étymologiquement rendre, y compris au sens matériel du terme. La répétition a sans doute partie liée avec ce que Brooks appelle « the inchoate intent to tell »³⁴. En ce sens le mode inchoatif ne serait pas le propre de la fiction steinienne, mais bien la cause de toute fiction. Chez Stein, le stade de ce que l'on pourrait appeler la cause du désir de raconter ne se dépasse

³³ *Ida. Writings 1932-1946. Op.cit.*, 619.

³⁴ Brooks. *Op.cit.*, 53.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

pourtant guère. Les fictions enfantines régressives et cruelles font immanquablement retour malgré le déplaisir qu'elles inspirent. C'est là le sens de la compulsion dont Freud découvre en 1920 le caractère central dans l'économie psychique au point de la placer au-dessus du principe de plaisir³⁵: « la compulsion de répétition ramène aussi des expériences du passé qui ne comportent aucune possibilité de plaisir et qui même en leur temps n'ont pu apporter de satisfaction, pas même aux motions pulsionnelles ultérieurement refoulées ». ³⁶ La répétition chez Stein dépasse les bornes, y compris celles du cadre narratif pour se faire répétition de soi, répétition non pas seulement du signifié du type « I sing of » ou « I tell of » qu'évoque Brooks³⁷, mais répétition du signifiant. La répétition dont il s'agit relève en l'occurrence du *wiederholen* (reprise) pour reprendre la distinction freudienne, et non de *reproduzieren*.

« Between these two moments of quiescence, the plot itself stands as a kind of divergence or deviance, a postponement in the discharge which leads back to the inanimate »³⁸. Les narrations qui nous occupent ne vont pas sans un déchaînement d'intensité pulsionnelle, même si ce déchaînement ne prend pas la forme d'une séquence linéaire culminant en un climax et finissant par une résolution sur le modèle poétique aristotélicien ou le schéma énergétique freudien repris par Brooks. La décharge pulsionnelle ne revêt pas de caractère progressif : elle est d'emblée à son niveau maximal, ce qui explique le sentiment de relative monotonie, de constance paradoxale qu'elle génère une fois l'effet de surprise initial passé.

L'innéarrabilité, — Brooks parle de « nonnarrativity »³⁹ —, que le critique situe du côté de la mort et de la quiescence, du sommeil et

³⁵ « De telles observations, tirées du comportement dans le transfert et du destin des hommes, nous encouragent à admettre qu'il existe effectivement dans la vie psychique une compulsion de répétition qui se place au-dessus du principe de plaisir.. » (*Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Trad. André Bourguignon et al. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, 69).

³⁶ *Ibid.*, 66.

³⁷ *Op.cit.*, 97.

³⁸ *Ibid.*, 103.

³⁹ *Ibid.*, 107.

Isabelle Alfandary

du degré 0 de l'excitation n'est pas le fait du texte steinien. Aussi traversée soit-elle par la pulsion de mort, qui se manifeste incidemment dans la compulsion de répétition comme forme de l'intrigue, l'écriture ne renonce pas à se produire, ne se résigne pas au silence. Le modèle de l'écriture interminable, de l'entretien infini tel qu'il structure une poétique tout entière, peut se concevoir comme cette tentative inlassablement reconduite d'opposer aux forces mortifères de la pulsion de mort une fin de non-recevoir. Composer des anti-intrigues qui sont autant d'intrigues ratées, c'est malgré tout résister à l'inexorable fin qui doit s'entendre comme finitude aussi bien que comme finalité de la pulsion. Dans *Les Mille et unes nuits*, Shéhérazade n'avait pas d'autre choix que de continuer à narrer, connaissant le sort qui lui serait réservé quand ses histoires prendraient fin, que sa voix finirait par retomber. Le dispositif steinien est organisé de manière à différer le moment de la chute, de la retombée de la voix dans le silence. Tout se joue pour Stein dans la mise en œuvre, dans l'« exercitation » pour reprendre le mot de Montaigne, dans l'« effort vers ».

Echec au vouloir-dire du sens

Si l'échec de la *mimésis* dans l'écriture narrative n'en est pas moins retentissant et pénible, c'est qu'à travers lui, c'est le vouloir-dire du sens qui tourne court. L'intrigue peut se concevoir de ce point de vue comme la forme du sens, le paradigme d'un projet qui la dépasse. Peter Brooks ne dit pas autre chose en conclusion de *Reading for the Plot* lorsqu'il déclare : « Narrative is one of the ways in which we speak, one of the large categories in which we think. Plot is the thread of design and its active shaping force, the product of our refusal to allow temporality to be meaningless, our stubborn insistence on making meaning in the world and in our lives »⁴⁰. « Ce projet du sens », pour reprendre une expression avancée par Jean-Luc Nancy⁴¹, est un projet de saisie, de ressaisie, un système de système. Brooks défend d'ailleurs explicitement dans les premières pages de *Reading for the plot* le

40 *Op.cit.*, 323.

41 *L'Oubli de la philosophie*. Paris : Galilée, 1986,

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

principe d'intentionnalité de l'intrigue : « Plot is the principle of interconnectedness and intention. »⁴² Ce que l'auteur de *l'Oubli de la philosophie* appelle « l'essence *sensée* du sens, la signification »⁴³ échappe, échoue dans l'anti-narration steinienne, dans sa mise en intrigue à contre-emploi, le contresens qu'elle fait sur le sens de l'intrigue. Ce qui échoue ou échappe, au-delà de tout questionnement sur les intentions poétiques, voire sur les dispositions psychologiques de l'auteur — toute « intentional fallacy » mise de côté —, est le vouloir-dire du sens, et l'intentionnalité qui lui est consubstantielle. Ce à quoi attende le récit steinien en faisant échec à l'intrigue est rien moins que la logique de la *mimèsis*, clé de voûte de la signification, et avec elle, — est-on tenté d'ajouter, en suivant les analyses de Jean-Luc Nancy —, le projet métaphysique tout entier. La *mimèsis* en effet étaye la métaphysique, lui donne sa consistance, lui assure sa continuité discursive et sa cohérence mondaine. Si l'accès à la logique interne de l'intrigue chez Gertrude Stein nous est barré, c'est pour une raison qu'énonce Jean-Luc Nancy :

La question d'un ordre extérieur à la signification ne se pose pas dans les conditions ni dans les termes de la significations (ainsi, toutes nos conceptions du « mythe » ne nous ont jamais fait accéder à une « vie dans le mythe », si cette expression a un sens ; ou bien, sur un autre plan, toutes nos pensées de la mimèsis se donnent aussi pour tâche de penser ce qui fait qu'il n'est pas possible de signifier ce que furent les premiers modèles de l'Occident, ni, plus radicalement, s'il y eut ou s'il y a un modèle pour la logique de la mimèsis). Même s'il y eut un ordre extérieur à la signification, et même s'il est encore présent quelque part parmi nous, ou en nous, nous ne saurions le nommer ni le décrire dans notre discours, nous ne saurions lui donner sens dans la logique de la signification.

On peut seulement essayer de dire : dans cet ordre, les pensées ne sauraient être vides, et la réalité ne saurait être un chaos, parce que la division ainsi présumée entre « pensée » et « réalité » n'aurait pas cours. Ce qui revient à dire que « la pensée » ne serait pas l'activité représentatrice-significatrice d'un sujet, et que la « réalité » ne serait pas la

42 *Op.cit.*, 5.

43 *Ibid.* 34.

Isabelle Alfandary

*chose signifiée et présentée par ce sujet et à lui. On pourrait dire aussi : dans cet ordre différent, le chaos lui-même serait une pensée, et le vide des concepts serait lui-même une réalité... Mais encore une fois, il n'est pas question de tenter de signifier cet ordre : ce serait l'illusion suprême, et la plus retorse, de la volonté de signification.*⁴⁴

L'écriture steinienne en cherchant à rompre avec perte et fracas avec la logique mimétique, à interrompre le travail de la *mimésis*, ouvre non sans perversité une brèche aussi inédite que fantasmatique et débouche sur une altérité radicale qui ne peut par définition pas s'appréhender du fait que tout point de vue extérieur est impossible. L'œuvre de Gertrude Stein est le graphe de cet impossible. La défense du récit dont Ricœur se faisait l'avocat peut en fin de compte se passer de ce point de vue de tout vibrant plaidoyer : le récit n'a pas besoin d'être sauvé pour la bonne et simple raison qu'il est sans issue. Il n'y a plus d'extériorité au langage qu'il n'y a d'échappée possible hors du système de la *mimésis*. La fiction que développe Stein est condamnée à rater sa cible, — celle de la mise en intrigue — ; elle n'instaure aucun espace d'alternative. La requalification générique du texte narratif raté en poème en prose n'est jamais qu'une manière de prendre acte de cet échec, tout en sauvant les « apparences » d'un dire steinien inqualifiable.

La cause de la fiction, ainsi que la rappelle Roland Barthes, est « la passion » du « sens »⁴⁵. Or le sens steinien ressortit au non-sens : il est en trop, en plus ; il est excessivement local et exceptionnellement universalisable. La passion du sens s'entend chez Gertrude Stein comme celle d'un sens en souffrance. L'échec de la mise en intrigue

⁴⁴ *L'oubli de la philosophie. Op.cit.*, 38.

⁴⁵ « la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une 'vision' (en fait, nous ne 'voyons' rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'une ordre supérieur de la relation, qui possède lui aussi, ses émotions, ses espoirs ; ses menaces, ses triomphes : 'ce qui se passe' dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre, rien ; 'ce qui arrive', c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée ». *L'Analyse structurale du récit. Communications*, 8.1966. Paris: Seuil, 1981, 33.

Echec à l'intrigue ? Le cas Stein

manifeste la lecture comme désir du sens⁴⁶, au moins autant que comme compétence à faire sens, compétence qui ne peut d'ailleurs manquer de continuer à s'exercer, y compris dans le vide, les marges, les détails du texte et de sa lettre. Car comme le suggère Jean-Luc Nancy, « dans le désir du sens, ce qui fait problème n'est pas le sens, mais bien le désir »⁴⁷. Et derrière le désir, ce qui fait problème, est le sujet d'une écriture qui n'est jamais que son expression métonymique. C'est le problème du désir qui a fait de Gertrude Stein le mythe littéraire que l'on sait, mythe qui dépasse, et de loin, les seules frontières de l'histoire littéraire américaine. La singularité du cas Stein, l'altérité de sa position, n'ont pas fini de défrayer la chronique de la littérature et de la clinique. Ne pas désirer le sens est une aberration : le « désir du sens », comme l'explique Nancy, n'est pas « une espèce particulière de désir, mais qualifie le désir comme tel »⁴⁸. L'absence de tension propre à la narration steinienne est proprement insoutenable pour tout lecteur désirant digne de ce nom, l'insoutenable provenant principalement de ce que la narration ne donne aucun signe de ce que Nancy désigne comme la « présence-à-distance » du sens⁴⁹. L'écriture chez Stein diffère l'écriture, proroge son mouvement autotélique, se relance tautologiquement, mais rien — ou si peu — n'advient du sens comme sens. La pulsion manque à être ressaisie dans un quelconque après-coup narratif, quelque projet rétrospectif que ce soit; la gratuité du nons-sens règne et gagne. Que le lecteur en conçoive quelque angoisse ou quelque ennui n'est pas finalement pas si étonnant.

Quel est pourrait être le sens de tant narrations sans queue ni tête ? E. M. Forster, cité par Peter Brooks, défend l'idée selon laquelle ce qui est en jeu dans l'intrigue n'est pas l'imitation de la vie (« the imitation of life »), mais la vie secrète que chacun vit en privé (« the secret life which each of us live privately »). Cette vie secrète est la vie de

⁴⁶ Peter Brooks parle à ce sujet de « a structuring operation elicited in the reader trying to make sense of those meanings that develop only through textual and temporal succession » (*Op.cit.*, 37).

⁴⁷ *L'Oubli de la philosophie. Op.cit.*, 43.

⁴⁸ *Ibid.*, 44.

⁴⁹ *Ibid.*, 44.

Isabelle Alfandary

la pensée, de l'activité psychique, consciente et subconsciente, des bribes de pensées éparses et débridées, arrachées à la censure, déchainées de leurs supports référentiels, contextuels — de la pensée dans tous ses états linguistiques.

Isabelle Alfandary
Université Lumière-Lyon 2

OUVRAGES CITES

- Aristote. *Poétique*. Traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Seuil, 1980.
- Barthes, Roland et al. « *Introduction à l'analyse structurale du récit.* »
L'Analyse structurale du récit. Communications : 8. 1966. Paris : Seuil, 1981.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. 1984. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2003.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*. Paris : Corti, 1989.
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Trad. André Bourguignon et al. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Oubli de la philosophie*. Paris : Galilée, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit : 1*. Paris: Seuil, 1983.
- Stein, Gertrude. *Writings 1903-1932*. New York: The Library of America, 1998.
Writings 1932-1946. New York: The Library of America, 1998.
The Making of Americans. 1925. New York: Something Else Press, 1966.
How to Write. 1931. New York: Dover Publications, Inc., 1975.