



**HAL**  
open science

## Gertrude Stein : une poétique du réalisme

Chloé Thomas

► **To cite this version:**

Chloé Thomas. Gertrude Stein : une poétique du réalisme. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA090 . tel-01541927

**HAL Id: tel-01541927**

**<https://theses.hal.science/tel-01541927>**

Submitted on 19 Jun 2017

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

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

# UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

## **ED 514 : EDEAGE**

Études Anglophones, Germanophones et Européennes

## **EA 4398 : PRISMES/Vortex**

Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Thèse de Doctorat en études anglophones

Chloé THOMAS

## **GERTRUDE STEIN : UNE POÉTIQUE DU RÉALISME**

Thèse dirigée par Mme le Professeur Christine SAVINEL

Thèse soutenue le 5 novembre 2016

### **Jury :**

Mme Hélène AJI, Professeur, Université Paris-Ouest Nanterre  
Mme Isabelle ALFANDARY, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle  
M. Vincent BROQUA, Professeur, Université Vincennes-Saint-Denis  
M. Antoine CAZÉ, Professeur, Université Paris Diderot  
Mme Christine SAVINEL, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle



# GERTRUDE STEIN : UNE POÉTIQUE DU RÉALISME

## Résumé

Gertrude Stein (Allegheny, Pennsylvanie, 1874 – Paris, 1946), figure centrale du modernisme américain, est souvent saluée pour avoir porté très loin une expérience linguistique et grammaticale, au sein d'une œuvre très vaste explorant tous les genres – romans, nouvelles, poèmes longs et courts, essais et conférences, pièces de théâtre, livrets d'opéra, biographies et autobiographies. L'objet de ce travail est d'analyser le rapport que la langue de Gertrude Stein entretient avec le réalisme : comme tradition littéraire d'abord, en réinvestissant l'héritage naturaliste et en l'américanisant par le remplacement de Claude Bernard par William James comme figure tutélaire de la méthode expérimentale ; comme déplacement du réel dans la langue elle-même qui échoue toujours à se réifier tout à fait ; comme injonction à la véracité enfin, dans des fictions plus tardives qui mettent en scène leur propre mauvaise foi et font de l'Amérique le territoire idéal et idéal de l'irréel. Parallèlement, nous tentons de mettre au jour la dynamique des genres qui se joue dans cette conversation renouvelée avec le réalisme, où chaque déplacement au sein d'une poétique mouvante devient une nouvelle façon de mettre la langue à l'épreuve du monde et de sa capacité à le viser. À partir de deux œuvres du début de sa carrière (les trois nouvelles de *Three Lives* et le long roman *The Making of Americans*), de sa poésie dite descriptive (les « portraits »), des *Stanzas in Meditation* et de deux œuvres en prose plus tardives (*Four in America* et *Ida a Novel*) nous essayons de comprendre la façon dont Stein envisageait les partitions génériques, notamment entre prose et poésie, et le rôle qu'elle leur donnait dans son parcours artistique et esthétique.

**Mots-clés** : Gertrude Stein (1874-1946), modernisme, modernité, poésie, roman, littérature américaine (XXe)

# GERTRUDE STEIN : A POETICS OF REALISM

## Abstract

Gertrude Stein (Allegheny, Pennsylvania, 1874 – Paris, 1946) is a central figure of American modernism. She is celebrated for the radical experiments with language and grammar she conducted throughout a literary career in which she tried her hand at all genres: novels, novellas, long and short poems, essays, conferences, plays, opera librettos, biographies and autobiographies. The present dissertation analyzes the connections of Stein's language to realism. The notion will be understood, first, as a literary tradition, which Stein reinterprets by americanizing it (through the replacement of Claude Bernard by William James as her mentor in the experimental method); second, as a displacement of the "real" within language itself, despite its consistent failure to become just a thing among others; third, as a call to veracity, in later works of fiction which stage their own disingenuousness and make America the ideal territory of the unreal. It will be argued that this constantly evolving conversation between Stein's work and realism also implies a renewal of generic issues: each shift within an unstable generic system is a new way to test the ability of language to account for the world. Focusing on two early works (the three novellas of *Three Lives* and the long novel *The Making of Americans*), pieces of "descriptive" poetry (the "portraits"), the *Stanzas in Meditation* and two later prose works (*Four in America*) and (*Ida a Novel*), this dissertation will try to show how Stein understood generic boundaries, including that between poetry and prose, and what part they played in her aesthetic development.

**Keywords :** Gertrude Stein (1874-1946), modernism, modernity, poetry, novel, American literature (20th c.)

## REMERCIEMENTS

À Christine Savinel, pour avoir encouragé et accompagné mon travail depuis mon année de maîtrise ; pour ses relectures attentives, sa grande disponibilité, la finesse de ses remarques ; pour son intelligence, son élégance et son humanité.

À Lyn Hejinian, pour son accueil bienveillant, ses conseils et sa poésie.

À Agnès Derail, pour son soutien continu.

À toutes trois, je voudrais dire ici ma gratitude et mon admiration, pour la pertinence de leur discours et pour leur sagesse ; pour leur humilité devant les textes, leur humour face à ceux qui en manquent.

À Hélène Aji, Isabelle Alfandary, Vincent Broqua et Antoine Cazé, qui ont bien voulu siéger à ce jury. À Isabelle Alfandary, tout particulièrement, qui m'avait donné de précieux conseils lors d'une soutenance à mi-parcours ; et à Vincent Broqua, pour sa collégialité.

À ceux qui m'ont vue devenir angliciste et m'y ont aidée par leurs cours, leurs conversations, la vivacité de leur intelligence et leur érudition généreuse : Laurent Folliot, Cécile Roudeau, Thomas Constantinesco, Pierre-Yves Pétilon, Catherine Lanone, Claire Davison, Marc Porée, Christian Monjou ; et tout spécialement Robert Erbsland, qui me fit découvrir Stein.

À mes amis, pour tous les échanges intellectuels ou non qui ont enrichi ces pages.

À ceux qui m'ont soutenue et supportée, pour leur patience, leur affection et leur fidélité.



# Sommaire

Avertissement.....	11
Introduction .....	13
Première partie : Romans expérimentaux .....	37
Chapitre 1 – <i>Three Lives</i> : effets de réalisme .....	37
I.    Psittacisme et réalisme.....	39
<i>Anna’s Parrot</i> .....	39
Observer le réel : la citation méthodologique .....	43
De la couleur locale à la couleur mentale : déplacement du lieu commun .....	49
II.    Expériences <i>in libro</i> .....	53
À partir de Claude Bernard .....	53
De Claude Bernard à William James .....	61
Vers une grammaire des caractères .....	63
III.   Types en composition .....	66
Le personnage réaliste au prisme de Henry James.....	66
Flaubert, Cézanne, James et la composition d’une œuvre.....	70
Chapitre 2 – <i>The Making of Americans</i> , achèvement du roman réaliste.....	73
I.    Réaliser le personnage réaliste .....	74
<i>The Making of Americans</i> , roman à clé.....	74
L’héritage classique, entre reproduction et retournement.....	79
Réaliser en fantaisie .....	86
II.   Vers un roman total : rhétorique expérimentale et rhétorique logique.....	89
Le fantasme d’une histoire totale.....	89
Types et diagrammes .....	93
Logique des ensembles .....	101
Expériences caractérologiques .....	104
III.  Un long roman moderniste .....	108



« Enlarge this » : description et digression .....	108
La naissance d'un « Great American Novel ».....	113
Deuxième partie – Le réel de la langue poétique .....	123
Chapitre 3 – Du caractère au monde : portraits et transitions .....	123
I.    Les premiers portraits (1910-1912) .....	126
Du <i>Making of Americans</i> aux portraits : vers l'individu.....	126
Enjeux existentiels de la répétition.....	134
Déplacements de l'anaphore .....	137
II.   Une poétique de la crise ?.....	140
Perte de référentialité : prières et géographie.....	140
Ruptures stylistiques.....	143
Une crise de la représentation, entre rhétorique critique et expérience poétique .....	146
III.  Une poésie sans métaphore.....	151
Au-delà du code .....	151
Vers un langage métonymique .....	156
Récit d'une perception.....	162
Chapitre 4 – Signes, poésie .....	167
I.    La question générique et le corpus steinien.....	168
Difficultés éditoriales et critiques .....	168
« Poetry and Grammar » : ambiguïtés de la définition steinienne et centralité du nom.....	174
Signifiant contre signifié et horizons d'attente critiques.....	179
II.   La matérialité du signe : métaphores et objectivations.....	183
Comparaisons picturales.....	183
Corporéité de la langue.....	187
Le poème comme objet ? Stein et les objectivistes.....	189
III.  Règne du signe.....	191
Stein en vibration.....	191
Réécritures de l'homophonie : surprises du sens.....	193
Le nom et le récit comme au-delà de la poésie .....	196
Chapitre 5 – Les <i>Stanzas in Meditation</i> : poésie sans nom .....	199
I.    Noms, pronoms, nombres .....	202
Envahissement des pronoms .....	202

« Calling ».....	205
Nombres.....	208
II.    Forme et usages de la forme .....	215
La référence romantique : <i>Prelude</i> et fugue.....	215
La communauté poétique.....	221
Le poème en train de s'écrire .....	226
III.   Voix de la méditation .....	228
<i>Thinking away</i> .....	228
Paradoxes du lyrisme .....	231
« I wish to say ».....	236
Troisième partie : Contes d'Amérique.....	239
Chapitre 6 – Continent irréel, récits impossibles : fictions de <i>Four in America</i> ....	239
I.    Du portrait à la biographie.....	243
Images fantômes.....	244
Valeurs du nom.....	252
II.   Vérités de la fiction, réalité du texte.....	264
« Fancy » : imaginer le réel .....	264
Assomption de la mauvaise foi : ambiguïtés du procédé en « if » .....	269
Romans et récits : dynamique des genres .....	279
III.  L'Amérique aux anciens parapets : récit impossible.....	283
Genres américains : biographie et G.A.N.....	283
L'échec des grands hommes .....	286
Chapitre 7 – Torsions du merveilleux dans <i>Ida</i> .....	291
I.    Le modèle du conte.....	294
Insuffisances du réel .....	294
« Once upon a time » : traces formulaires du merveilleux.....	298
Référents mythiques et détours symboliques : modèles antinarratifs .....	301
II.   Insignifiance des signes .....	310
Icônes, symboles, index .....	311
Enquêtes .....	313
Superstitions .....	316
III.  Cartes .....	319

Errances d'Ida.....	320
Cartographies diagrammatiques.....	325
Platitudes du pays, platitudes de la langue .....	327
Conclusion – Avènements rejoués de la modernité .....	331
Bibliographie.....	341
Index.....	381

# Avertissement

## Choix des éditions de référence

La publication des œuvres de Stein a connu une histoire complexe (que nous abordons brièvement dans l'introduction), et les chercheurs ne s'accordent pas tout à fait sur les éditions de référence ; ils choisissent de favoriser soit les premières éditions, soit les plus accessibles au grand public, qui ne sont pas toujours les mêmes. Nous avons privilégié les secondes. Aussi, dès que cela est possible, nous citerons les textes de Stein à partir des deux volumes de l'excellente anthologie de la Library of America. Cette règle connaît une exception notable pour les *Stanzas in Meditation*, que nous citons dans l'édition « corrigée » parue en 2012. À défaut, nous utilisons le *Reader* édité par Ulla Dydo.

Pour les textes qui ne sont pas repris dans la Library of America ni dans le *Reader*, nous avons choisi les éditions détaillées dans la liste des abréviations. Nous nous efforçons de préciser toujours dans le corps du texte la date de composition des œuvres concernées.

## Liste des abréviations

Les œuvres de Stein et le fonds d'archives de la Beinecke sont cités entre parenthèses dans le corps du texte, avec les abréviations suivantes :

*As Fine* : *As Fine as Melanctha*, New Haven, Yale University Press, 1954.

*Everybody's* : *Everybody's Autobiography*, New York, Random House, 1937.

*Four* : *Four in America*, New Haven, Yale University Press, 1947 (y compris pour la préface).

*Geography* : *Geography and Plays*, facsimile edition, Madison, the University of Wisconsin Press, 1993.

*How to Write* : facimile edition, New York, Dover, 1975.

*How Writing* : *How Writing is Written*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1974.

*Ida (édition critique)* : *Ida a Novel*, New Haven, Yale University Press, 2012.

*Making : The Making of Americans*, Normal, Dalkey Archive press, 1995.

*Painted Lace : Painted Lace, and other pieces, 1914-1937*, New Haven, Yale University Press, 1955.

*Paris France* : London, B. T. Batsford, 1940

*Portraits : Portraits and Prayers*, New York, Random House, 1934.

*Primer* : Robert Bartlett Haas (éd.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles, Black Sparrow press, 1971.

*Reader* : Ulla Dydo (éd.), *A Stein Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993.

*Stanzas : Stanzas in Meditation*, New Haven, Yale University Press, 2012.

*Thank you : A Novel of Thank You*, New Haven, Yale University Press, 1958.

*Two : Two, Gertrude Stein and her Brother and other early portraits, 1908-1912*, New Haven, Yale University Press, 1951.

*Useful : Useful Knowledge*, New York, Payson & Clarke, 1928.

*Wars : Wars I Have Seen*, Londres, Brilliance books, 1984.

*Writings 1903-1932 et Writings 1932-1946* : New York, Library of America, 1998.

YCAL : « The Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers », Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Books and Manuscripts Library, Yale University. Nous indiquons le numéro de boîte suivi du numéro de dossier.

### Orthographe

Dans les citations de Stein, nous respectons ses choix orthographiques et typographiques, y compris l'absence de points d'interrogation et d'exclamation, de guillemets, d'italiques et de majuscules, le fait d'écrire « some one » et « any one » en deux mots, etc.

Stein a publié en France, en Angleterre et aux États-Unis à une époque où les règles éditoriales de capitalisation des titres n'étaient pas fixées. Par souci d'unité et d'esthétique, nous capitalisons seulement les mots lexicaux lorsque nous écrivons les titres de ses œuvres, selon ce qui est aujourd'hui la norme britannique.

# Introduction

Elle entre : « Comment une femme aussi moderne peut encore habiter un endroit aussi sombre ? couloir couloir couloir, il y a des parties de l'appartement qui manquent, escalier vers rien, départ de pièce, on dirait un morceau de photographie oublié, j'ai peut-être la vue brouillée à cause de l'émotion ? » C'est au 27, rue de Fleurus, Alice Toklas vient d'ouvrir la porte, « c'est sombre, c'est comme ça, c'est lent, ça s'étire, c'est épais, c'est ralenti comme le moment du trou noir accélérateur, le moment lent, le négatif, ça va durer, c'est parti, j'accepte. » On fait encore semblant de poser des conditions ; « s'il y a du négatif, j'accepte. » Et puis on se laisse faire, « ça prend, je me spirale, je me tords, c'est du temps de plus en plus, j'accepte, temps libre, temps plissé, ça s'étire, je suis introuvable, une machine à laver au fin fond d'un basement, un petit moteur dans les bois, ça tourne, c'est lent, ça remonte. » D'accord. « C'est loin. Vieux cadres, assiettes au mur, ciel de lit, ça ralentit, c'est loin<sup>1</sup>. »

Olivier Cadiot imagine : c'est une fée entrant chez Gertrude Stein. Elle en a rêvé longtemps ; la voilà invitée à dîner, Toklas fera la cuisine, elle rencontrera des gens célèbres et peut-être la laissera-t-on montrer, ensuite, ce qu'elle sait faire. Il y a l'excitation des débuts, mais aussi la crainte et, une fois le seuil franchi, ces multiples surprises qui laissent place à la terreur autant qu'au plaisir. Il faut accepter de se laisser faire, d'être malmenée, d'aller plus loin que ce que l'on pensait. Cadiot dit à la fois la difficulté et le jeu ; l'impression de se perdre et la joie des labyrinthes. *Fairy Queen* est un livre sur le personnage de Gertrude Stein, son incarnation, sa caricature, et sur l'œuvre de Gertrude Stein, peu accueillante en surface, ensorcelante dans ses profondeurs. La peur de la fée, c'est celle de nombreux critiques qui se seront confrontés à la difficulté et à ce qu'elle implique de renoncements, d'ajournements perpétuels de la compréhension. Claude Grimal écrit par exemple : « Nous qui lisons Stein et regardons des tableaux cubistes, sommes condamnés à ne jamais trouver le soulagement, à ne pouvoir jamais reconnaître. Il n'y a nulle fin à notre anxiété littéraire car Stein refuse toute lecture éclairante : ses textes n'ont pas d'issue, pas d'aboutissement<sup>2</sup>. » Au fond, il ne resterait plus, à propos de Stein, qu'à gloser sur la valeur de l'illisible. Mais Cadiot suggère aussi autre chose, dans cette entrée joyeuse : qu'on peut s'amuser avec Stein sans lui faire aucune injustice.

---

<sup>1</sup> Olivier Cadiot, *Fairy queen*, Paris, POL, 2002, p. 23-24.

<sup>2</sup> Claude Grimal, *Gertrude Stein: le sourire grammatical*, Paris, Belin, 1996, p. 48. Nous ne souscrivons pas entièrement à ce propos, mais le citons ici en ce qu'il illustre bien cette angoisse récurrente.

La réception négative de l'auteur, consistant à rejeter ses idiosyncrasies comme autant de poses prétentieuses et absconses, en cache une autre : Stein a pu toucher, largement, une grande diversité de lecteurs<sup>3</sup>. La difficulté qu'elle met en œuvre n'est pas celle d'un Joyce, exigeant tant de compétences linguistiques, tant de références qu'il faudrait être déjà docteur avant de pouvoir l'aborder. Stein a trouvé sa place en-dehors de l'université bien avant d'être canonisée par elle ; elle fera des livres pour enfants qui auront du succès, elle sera lue, chantée, dansée. Avant que de chercher à la situer au sein d'un « high modernism » dont la hauteur est avant tout chronologique, il faut rappeler qu'elle s'abstrait d'un « high-brow modernism » par une certaine immédiateté candide de la langue et de l'œuvre. Au cours de ce travail, nous avons vécu moins de mésaventures que la fée de Cadiot ; mais nous avons trouvé chez elle la condition de possibilité de cette thèse : que toute lecture de Stein soit un jeu avec la difficulté.

Cambridge, Massachusetts, 1894. Gertrude Stein est étudiante en deuxième année à Radcliffe, annexe féminine de Harvard. Elle y suit notamment le cours d'écriture du poète William Vaughn Moody, pour lequel elle rédige presque quotidiennement des exercices en prose<sup>4</sup>. Le professeur loue souvent ses qualités d'imagination, de composition ; il lui reproche aussi souvent son usage désinvolte de la ponctuation, le manque de clarté de certains passages. Le 7 novembre de cette année-là, il écrit dans la marge : « It would pay you to review those parts of the text books which treat of sentences and paragraphs. Rewrite » (YCAL 10.238).

Réécrire les phrases et les paragraphes : ce sera bien la grande entreprise de Stein. Elle produira bien plus tard un court texte intitulé « Sentences and Paragraphs », publié dans *How to Write*, dont le sous-titre condense toute la qualité aphoristique de son discours poétique : « A sentence is not emotional a paragraph is ». Surtout, elle construira une œuvre qui sera une adresse à la langue, à tous les niveaux – le mot, la phrase, le paragraphe, le texte – d'une façon très frontale, presque violente. Moody, avec son conseil plein de bon sens, n'en espérait certainement pas tant. « Rewrite » : c'est d'abord la répétition, figure qui frappera les lecteurs de Stein dès la publication de *Three Lives*, en 1909, ces bouts de phrases réitérés avec une insistance têtue qui manifeste d'abord l'urgence de l'écriture. « Rewrite », c'est aussi

---

<sup>3</sup> Concernant la réception populaire de Stein, l'on renvoie à l'étude récente de Karen Leick, *Gertrude Stein and the Making of an American Celebrity*, New York, Routledge, 2009. Refusant de concevoir le modernisme littéraire dans une opposition frontale (et suggérée par lui) avec la culture de masse (se fondant en cela, notamment, sur les travaux de Fredric Jameson), Leick écrit en introduction : « Until the last decade, modernist literature has been treated by scholars as an elite literature that was only understandable by literary specialists in the university, but new methodologies have begun to challenge the idea that there was a distinct separation between high-brow and mainstream American readers. » (*Ibid.*, p. 4.)

<sup>4</sup> Les « Radcliffe themes » ont été publiés en annexe de Rosalind S. Miller, *Gertrude Stein: Form and Intelligibility*, New York, Exposition press, 1949.

l'inscription de l'effort créatif dans une tradition qu'il faut reprendre, sur le mode du palimpseste ; car Stein, si radicale qu'elle puisse être, n'est jamais complètement en rupture, ni avec les précurseurs qu'elle se choisit et qu'elle admire, ni avec ses contemporains. Poussé à l'extrême, « Rewrite » c'est enfin un avatar du « Make it new » poundien, qui prendra par exemple chez Stein la forme d'une obsession du recommencement et, aussi, de la modernité. Il faudra penser toutes les instances de cette réécriture sans oblitérer l'histoire intellectuelle et littéraire sur laquelle elle se construit, sans jamais y voir une rature, même s'il faut laisser place, aussi, à tout ce que l'œuvre rate, aux manquements par lesquels elle se construit. Partir de ce « rewrite », c'est faire place aux écarts que mesure le préfixe.

Stein s'était inscrite à Radcliffe l'année précédente, en 1893, à l'âge de dix-neuf ans. Elle a fait partie de cette génération d'Américaines de la classe moyenne pour lesquelles s'ouvraient les portes de l'enseignement supérieur, et parmi lesquelles on comptera nombre de poètes modernistes<sup>5</sup>. Elle y étudia auprès de Moody, mais aussi de Hugo Münsterberg, de George Santayana et de William James. Stein était la dernière de sept enfants, dont deux étaient morts avant sa naissance, qui advient en février 1874, en Pennsylvanie, « par hasard », dira-t-elle plus tard. De fait, c'est en Europe, où son père a des affaires, qu'elle grandit d'abord, à Vienne puis à Paris. Lorsqu'elle a six ans, la famille s'installe à Oakland, dans la baie de San Francisco. « There is no there there », écrira Stein à propos de la ville où elle a passé son adolescence : à sa frontière avec Berkeley, la ville arbore aujourd'hui une sculpture qui rend un hommage amusé à Stein, née là, étudiée ici ; « here » d'un côté, « there » de l'autre. Elle perd sa mère à l'âge de quatorze ans, son père trois ans tard ; le frère aîné, Michael, devient tuteur de Gertrude et Leo, les deux enfants encore mineurs. Tôt orpheline, Stein décrira toujours cet état de fait comme une chance, une liberté offerte. Il y a une désinvolture, même dans le drame, qui l'empêche de toucher comme l'écrit touche d'habitude, mais lui fera aussi trouver des émotions plus vagues. En tous les cas, prise en charge par Michael Stein qui gèrera son héritage de telle sorte qu'elle n'aura jamais à se préoccuper d'argent, elle semble jouir d'une grande bienveillance à l'égard de ses projets incertains. Très proche de Leo, de deux ans son aîné, elle le suit lorsqu'il s'inscrit à Harvard ; elle le suivra encore lorsqu'il choisira définitivement l'Europe, où Michael et sa femme Sarah (Sally) les rejoindront. En attendant,

---

<sup>5</sup> Christanne Miller, dans une introduction intitulée « Situating and gendering American modernist poetry », remarque la situation privilégiée des Américaines à l'égard de l'accès aux études supérieures, notamment depuis l'établissement d'universités mixtes, et le niveau d'éducation élevé de beaucoup d'auteurs américaines de la génération de Stein : Cristanne Miller, *Cultures of Modernism : Marianne Moore, Mina Loy, & Else Lasker-Schüler*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 13.



elle se consacre à ses études, se découvre un intérêt pour la psychologie expérimentale enseignée par James. Sur ses conseils, elle envisage de devenir médecin et s'inscrit, en 1897, à Johns Hopkins. Déprimée, elle interrompt son cursus en 1901, sans obtenir son diplôme. L'écriture a déjà une place importante dans sa vie, pendant ses années d'étudiante ; il y a les cours qu'elle suit à Radcliffe, mais aussi de premiers manuscrits, brefs et souvent inachevés, qui témoignent d'un désir émergent. Mais c'est à l'étranger que Stein devient véritablement écrivain, en épouse la carrière. En 1903, elle rejoint Leo à Paris, où il se rêve peintre. Ils s'installent dans cet appartement de la rue de Fleurus que Gertrude habitera très longtemps. Les premières toiles de leur collection, souvent trouvées chez Ambroise Vollard, galeriste de génie, font leur entrée. Pendant que Leo essaie de peindre, Gertrude essaie d'écrire ; ce sera d'abord *Q.E.D.*, premier roman qu'elle oubliera pendant longtemps, puis les débuts de ce qui deviendra *The Making of Americans*, et *Three Lives*, commencé en 1905 et qui constituera en 1909 sa première publication (chez Grafton Press, un « vanity publisher »), sinon vraiment remarquée, du moins favorablement accueillie.

Entre temps, Stein a rencontré en 1907 Alice Toklas, une autre Californienne nouvellement établie à Paris. Elle deviendra sa compagne, jouant les rôles variés de secrétaire, de cuisinière, d'intendante et de première lectrice ; elle remplace Leo rue de Fleurus lorsque celui-ci part s'installer en Italie, brouillé avec sa sœur – ils se partagent les tableaux et ne s'adresseront plus jamais la parole. C'est à la même époque, vers cette année 1913 précisément, que le nom de Stein commence à être connu, aux États-Unis surtout. Il est associé aux milieux d'art qu'elle fréquente, à l'Armory Show où sont exposées quelques toiles de la collection familiale et où son amie Mabel Dodge fait circuler un texte ; aux revues modernistes, comme *Camera Work* d'Alfred Stieglitz où elle a publié deux portraits de Matisse et de Picasso l'année précédente. Stein écrit la nuit, Toklas transcrit le matin ; se constitue lentement une œuvre foisonnante, parfois publiée, parfois non, en formes courtes et longues, explorant tous les genres. Stein publie longtemps dans des petites revues, ou à ses frais chez de petits éditeurs ; en 1930, elle et Toklas fondent la maison Plain Edition, financée par la vente d'un Picasso, qui publiera cinq livres de Stein dans les trois années qui suivent<sup>6</sup>. Pour *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein obtiendra un contrat avec Harcourt Brace et, pour ses livres suivants, elle

---

<sup>6</sup> Il s'agit de *Lucy Church Amiably* (1930), *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded* (1931), *How to Write* (1931), *Operas and Plays* (1932), et *Matisse, Picasso & Gertrude Stein* (1933). Sur l'aventure de Plain Edition, on pourra consulter Sarah Stone, « The Plain Edition: Gertrude Stein and modernist book history », *Jacket* 2, 25 septembre 2013 ; Gabrielle Dean, « Make It Plain: Stein and Toklas Publish the Plain Edition » dans Janet Boyd et Sharon Kirsch (eds.), *Primary Stein: Returning to the Writing of Gertrude Stein*, Lanham (Md.), Lexington books, 2014, p. 13-35.

bénéficiera de la diffusion que permettent les éditeurs plus institutionnels, Harcourt Brace puis, surtout, Random House. Lorsqu'en 1933 advient le succès de *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein est en fait déjà connue, même si elle n'est pas toujours comprise ; c'est cela, aussi, qui permettra la publicité du texte, qui constitue moins une rupture qu'un aboutissement. *The Autobiography* est à l'origine de deux événements importants : d'abord, le retour de Stein et Toklas aux États-Unis, après une très longue absence, pour une tournée de conférences ; ce sera un moment de retour réflexif sur l'œuvre, sur la recherche expérimentale et sur le parcours générique qu'elle décrit ; un moment aussi où l'américanité de Stein devient prégnante et poignante. Ensuite, et de façon plus indirecte, Stein se voit encouragée à constituer un fonds d'archive sur le continent américain. Elle choisit Yale, suivant en cela les conseils de ses amis Thornton Wilder et Carl Van Vechten ; dès 1937, elle transmet une partie de ses manuscrits et de ses documents personnels à la Beinecke Library, où ils forment désormais l'une des collections les plus consultées<sup>7</sup>. Dans la petite salle de lecture, au sous-sol du cube en marbre blanc dessiné par Gordon Bunshaft, on travaille sous le regard de Gertrude Stein, peinte par Picabia.

La collection conservée à la Beinecke, alimentée par le legs Stein à sa mort, survenue à Paris en 1946, mais aussi par les lettres transmises par plusieurs de ses correspondants importants (Carl Van Vechten, Thornton Wilder, Virgil Thomson), témoigne de ce que l'œuvre de Stein a d'immaîtrisable. Seule Toklas, sans doute, en a eu jamais une connaissance exhaustive. La vaste correspondance est aussi une trace de l'ancrage de Stein en une communauté d'écrivains et d'artistes. C'est le salon où l'on a vu la fée de Cadiot pénétrer, où Woody Allen, dans *Midnight in Paris*, introduit son héros en quête de mentors littéraires et plein de nostalgie des années folles. Hemingway prêta à Gertrude Stein l'invention de l'expression « génération perdue », qui en vint à désigner la communauté lâche des Américains venus combattre en Europe pendant la Grande Guerre et qui s'attardèrent à Paris. Stein prétendait n'être pas l'auteur de la petite phrase et l'avoir seulement empruntée à un garagiste français s'en prenant à l'un de ses jeunes apprentis ; mais elle accueillait incontestablement la

---

<sup>7</sup> « The Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers », conservés à la Beinecke, comprennent tous les manuscrits conservés par Stein, sa correspondance, celle d'Alice Toklas (qui lui survécut longtemps), des lettres de Stein transmises à la Beinecke par certains de ses principaux correspondants, des revues de presse, des photographies et quelques objets d'art. L'ensemble représente plus de 4000 dossiers. Il existe aussi d'autres fonds documentaires : le Harry Ransom Center, à l'Université d'Austin, Texas, qui contient d'autres éléments de correspondance et des effets personnels de Stein et Toklas ; et le fonds Donald Gallup à Southern University, où l'on peut trouver, outre des éditions originales de plusieurs livres de Stein, quelques recensions et des catalogues. Enfin, mentionnons la collection de Hans Gallas, collection privée extrêmement riche de « memorabilia » steinienne (et toklasienne) : premières éditions, tirages originaux des photographies prises par Van Vechten pendant la tournée de 1934-1935, dessins et caricatures...

chose. On venait voir les tableaux, rencontrer des génies, se faire recommander ici ou ailleurs. Le salon mondain dit Stein en ses filiations. Il y est question surtout de ceux que Stein influencera, des disciples qu'elle pensera trouver ; mais le lieu, et la communauté qu'il suppose, invite aussi à envisager l'inscription de Stein dans une tradition, à partir de laquelle se manifestent ses écarts.

C'est d'abord à ce titre que nous amènerons le terme de « réalisme » qui est l'objet de ce travail. Il paraît surprenant, quand il s'agit de Stein, dont on a parfois l'impression que la langue n'imité plus rien, ne vaut plus que pour elle-même. En sa première acception, le réalisme est une forme relativement bien circonscrite de l'histoire littéraire. Lyn Hejinian qui, la première, a proposé d'aborder Stein selon ce prisme, l'entend d'abord en ce sens-là, et à partir de la corrélation entre une pratique de l'écriture et une pratique de l'expérience scientifique. Elle écrit, pour introduire la réédition de ses « Two Stein Talks » dans son recueil d'essais *The Language of Inquiry* :

In the culture of the 1950s in which I was growing up, gender did seem to preclude my becoming a scientist, which was a possibility I also considered, and it wasn't until later, I think, that I was able to discover the scientific tendencies within Stein's work. Those I discovered – or at least was able to articulate – in an altogether different context, when in 1981 I undertook a three-night residency at 80 Langton Street, an artistic space in San Francisco, and devoted it to “American Literary Realism.” It was in researching the topic that I came upon the conjunction of scientific notions with artistic ones, and the modeling of artistic methods on those of science. This is particularly clear in Emile Zola's appropriation of ideas from the physiologist Claude Bernard's *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*<sup>8</sup>.

Si nous citons ce passage peu théorique, c'est d'abord pour ce qu'il dit de l'histoire de la réception de Stein : son nom n'est pas spontanément associé à l'idée d'un « réalisme littéraire américain » et il fallait pour l'y faire entrer contourner le préjugé qui, selon Hejinian, l'empêchait de percevoir le caractère scientifique (expérimental, positiviste) de sa démarche. L'idée d'un réalisme steinien est donc d'emblée envisagée comme surprenante, alors même que de nombreux éléments biographiques rendent assez naturel d'aborder Stein à partir de l'héritage positiviste. Le problème pointé par Hejinian nous semble moins procéder d'un « oubli » par la critique de la formation scientifique de Stein (en raison, notamment, de ce qu'elle serait femme), que du fait que la langue de Stein est très éloignée, au premier abord, de l'élucidation que viserait une telle tradition. Il faudra donc envisager le réalisme d'abord à

---

<sup>8</sup> Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 84.

partir de ce paradoxe d'une grammaire qui semble obscurcir le monde quand l'ambition manifestée par l'auteur reste de le dévoiler.

Pour Zola, la langue du réalisme est une absence de style ; ou, comme le dit Hejinian, son objet est méthodologique plus que rhétorique<sup>9</sup>. Pourtant, et dès, au moins, Champfleury, il est évident pour les théoriciens et pour les praticiens de l'école réaliste française que celle-ci demande une langue propre ; peut-être sans « style » au sens péjoratif que Zola donne à ce terme (qui rejoint un dédain pour le « lyrisme » pareillement dévalorisé), mais avec des qualités qui lui sont particulières. La grammaire de Stein serait alors une instance – différente – de cette langue qui se donne pour ambition de coller au plus près de ce qu'elle vise. Doit-il alors s'agir d'un mimétisme exacerbé ? Le « réalisme » n'est jamais le « réel » ; il suppose une imitation, la représentation et non la présentation, la véracité et non la vérité. Hejinian encore, à propos du réalisme européen du XIX<sup>e</sup> :

Realist literature attempted to confront two essential and quite separate issues. One was metaphysical; that is, the writer questioned the nature of the real, the relationship of the real to appearances, the distinction between the simulacrum and the original, the accuracy of perception, the problem of perception's susceptibility to illusion, and, finally, the capacity and sufficiency of art to translate, transfer, or become itself real. The other issue was ethical; that is, the writer questioned the relationship of art to truth, the relevance of sincerity and/or simulacra, and posited some practical value for the work, suggesting that literature can and should be useful. Realism, in this case, may be regarded as an attempt to get at both verisimilitude and veracity<sup>10</sup>.

Nous nous attacherons à montrer dans ce travail que ces deux projets vaudront aussi pour Stein, sur des modes différents : l'un qui s'occupe de perception, l'autre de véracité. Le second de ces problèmes sera traité avec beaucoup d'originalité non dans les premiers romans « expérimentaux » de Stein, mais à la fin de sa carrière, marquée par une tentative de laisser place à la fiction tout en jouant avec elle ; car, Hejinian le rappelle, ce n'est pas à l'imagination que le « réalisme » s'oppose, plutôt à un idéalisme ; ce qui permet d'inventer des mondes nouveaux et parallèles. On verra le réel et le fictif s'inverser, la véracité se dédire, devenir un objet du texte plus que son impensé.

Mais il nous faut d'abord nous arrêter à un troisième problème du réalisme, ou une troisième instance, qui est seulement incidemment suggérée par Hejinian ici. C'est cette idée que l'« art » devrait non seulement « traduire » ou « transférer » le réel, mais devenir, lui-même, « réel » (« the capacity and sufficiency of art to translate, transfer, or become itself real »). Les trois verbes sont présentés dans une succession qui a l'air toute naturelle, mais il y

---

<sup>9</sup> Hejinian, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

a là quelque chose de plus surprenant et contourné qu'il n'y paraît peut-être. Que serait exactement un « art réel » ? Le « réalisme » s'y perd, puisqu'il n'y a plus la médiation du suffixe. Ce qu'Hejinian pourrait vouloir dire, et que l'on retrouvera sous des formes diverses chez nombre de critiques, c'est que le médium de l'art doit être regardé pour lui-même ; et que cela est particulièrement bien mis en œuvre par Stein :

Stein's personal history was peculiarly directed toward the study of reality and of our perceptions of reality, which may or may not differ from or alter reality itself (to determine whether it did so and how formed part of her studies), as well as toward the study of the language which, on the one hand, apparently mediates between us and reality and, on the other hand, is for us the constant, ready, everyday and natural medium for discovering, defining and asserting reality – making use of it, expressing it, and, perhaps, creating it.

Indeed, perhaps it was the discovery that language is an order of reality itself and not a mere mediating medium – that it is possible and even likely that one can have a confrontation with a phrase that is significant as a confrontation with a tree, chair, cone, dog, bishop, piano, vineyard, door, or penny – that replaced her commitment to a medical career with a commitment to a literary career. If so, she would have similarly realized that her writing was potentially as social and as useful as doctoring might be<sup>11</sup>.

En fait, Hejinian amène ici une autre acception du « réalisme ». Il s'agit de regarder la langue pour elle-même ; dans une acception naïve, c'est faire place à une « matérialité » du signe qui devrait expliquer et rédimmer l'apparente obscurité du texte steinien. Plus subtilement, c'est penser la syntaxe de Stein comme un paradigme en tant que tel, et s'interroger sur ce que pourrait être la langue la plus à même de rendre justice à l'objectif de vraisemblance et de véracité que lui assignait le premier réalisme – premier au sens chronologique, comme première acception du terme dans l'histoire littéraire. Pour Hejinian, l'exemple le plus poussé de cet effort, chez Stein, sera *Tender Buttons*, qu'elle qualifie de travail « phénoménologique », en tant qu'il « garantit à l'écriture un rôle dans l'exploration de la “réalité”<sup>12</sup> ». Le paradigme, justement, a donc changé : ce n'est plus le positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle, mais la philosophie (d'origine, tout autant, scientifique) du XX<sup>e</sup> qui s'impose pour penser ce que peut être le « réalisme » en littérature et chez Stein en particulier. Le glissement est double : l'objet décrit change (du monde à la langue – qui est pensée comme étant dans le monde en même temps que médiatrice entre le sujet et le monde) et la façon de le viser également (de la description à une représentation plus directe, qu'il reste encore à cerner).

Il ne s'agira donc pas pour nous de montrer que Stein serait une « réaliste » au même titre que Zola ou Frank Norris ; mais de nous attacher à comprendre comment son œuvre épouse

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

<sup>12</sup> « If one accepts Merleau-Ponty's definition of phenomenology, *Tender Buttons* might be read as a phenomenological masterpiece, a work that guarantees writing a role in the exploration of “realness.” » *Ibid.*, p. 97.

la dynamique interne que le terme contient. Elle part du réalisme littéraire, de la méthode expérimentale ; sa poésie semble manifester ensuite un intérêt pour la matière du langage qu'il nous faudra analyser et, peut-être, remettre en partie en cause ; enfin, elle s'affrontera à la fiction (et à son corollaire, le récit), et aux pouvoirs créateurs des mensonges littéraires. On entrevoit déjà, dans ce mouvement, que les torsions du réalisme sont parallèles à des tournants génériques. C'est en ce sens que nous aimerions entendre la « poétique » de notre titre : comme un ensemble de règles de composition, qui diffèrent pour chaque style et supposent donc, d'elles-mêmes, leur partition.

Le roman réaliste était déjà le lieu d'un « mélange des styles » (Auerbach), ou un « genre sans genre » (Rancière) ; le fantasme d'une dissolution des genres remonte même, au moins, au romantisme d'Iéna. Mais le modernisme anglo-américain n'en est pas moins attaché à la frontière entre poésie et prose, alors même que les critères formels de la première ne cessent de s'amenuiser. Stein elle-même annoncera la fusion de l'une et de l'autre pour un temps futur, tout en s'en garantissant elle-même ; elle conserve un respect et même un goût pour les lignes de fracture. Lorsqu'elle parle de son travail, elle le présente toujours comme une série de passages d'un genre à l'autre, d'une expérience stylistique à une autre. C'est que la catégorie, générique ou non, est une obsession de son temps qu'elle fait sienne. On le voit bien dans les diagrammes qu'elle trace pour classer des personnalités, suivant la mode des caractérologies de Weininger, au début de sa carrière ; dans les quadrillages schématiques d'*Ida* qui doivent dessiner la carte d'Amérique ; dans la binarité du réel et de l'irréel qu'elle explorera dans *Four in America*. Ces figures géométriques sont propres, aussi, à l'art moderne. La ligne est un outil de la modernité. C'est aussi un besoin de l'Amérique. C'est par l'écart aux lignes déjà tracées ailleurs que celle-ci affirme son existence, délimite ce qui lui est propre<sup>13</sup>. C'est pour cela que le travail de Stein avec et contre le réel est aussi une recherche poétique et la recherche d'une poétique. Il y a de la poésie dans chaque œuvre de Stein ; mais, alors que depuis le modernisme les critères d'appartenance à la littérature tendent à se confondre avec cette exigence générale de présence poétique, nous voudrions au contraire penser, avec Stein, la spécificité des genres. Toute sa langue est une recherche et cette recherche est aussi générique, parce que chaque

---

<sup>13</sup> Nous renvoyons à l'article de Cécile Roudeau, « Fuite de la ligne. De la catégorie en Amérique », *Quaderna*, 27 décembre 2012, n° 1. Elle y écrit, à propos de Hawthorne : « C'est donc là – dans l'entre-deux des catégories, sur la ligne où se rencontrent, et s'interpénètrent, l'actuel et l'imaginaire – que fleurit le *romance*, en « territoire neutre ». Prenant pour matière l'indéfinition, le genre, ainsi qu'Hawthorne le précisera dans ses préfaces ultérieures, n'est quant à lui en rien indéfini ; il se départit clairement du roman, genre non autochtone qui aurait signé par erreur une clause de fidélité au possible. À l'instar du *genus americanus* – sa contrepartie botanique – le *romance* se définit donc *contre* son autre du Vieux Monde ; comme lui, également, il interroge – à l'intérieur de ses contours – les lois qui régissent sa catégorie. »

genre est pour elle une nouvelle impasse qui l'empêche de toucher au plus près le réel. L'œuvre nous semble donc dessiner une *poétique du réalisme*.

Si Stein ne fut pas d'emblée intégrée au canon des études modernistes, il serait exagéré de la présenter comme un auteur d'abord ignoré ou même seulement minoré. Sa notoriété fut précoce, au moins dans certains cercles, et lui valut une réception critique contemporaine importante, notamment de la part de poètes de sa génération ou de la suivante. Mina Loy ou William Carlos Williams furent ainsi parmi les premiers commentateurs éclairés de l'œuvre de Stein. Dès 1913, Mabel Dodge, qui avait rencontré Stein deux ans auparavant, publia dans le magazine *Arts & Decoration* un essai intitulé « Speculations, or Post-Impressionism in Prose<sup>14</sup> » qui est probablement le premier consacré à Stein destiné à un public américain. Les introductions et préfaces encore composées du vivant de l'écrivain sont souvent tenues par un désir de lui faire obtenir une reconnaissance jugée méritée, et le sentiment afférent d'une nécessité de justifier, voire d'excuser, la difficulté présentée. C'est le cas en particulier des textes de Thornton Wilder, qui se voua, à partir du milieu des années 1930, à défendre Stein dans les milieux universitaires, qui lui étaient moins acquis que le grand public, et à défendre ses qualités « démocratiques » derrière la difficulté apparente, façon d'ancrer Stein dans l'Amérique et sa littérature<sup>15</sup>. Edmund Wilson lui consacre également un chapitre d'*Axel's Castle* (1931), aux côtés de Yeats, Joyce, Proust, Valéry et Eliot ; dans ce sommaire qui établit quelque chose comme un premier « canon » du modernisme, la présence de Stein<sup>16</sup> est aussi la preuve qu'elle n'a pas été si ostracisée qu'on le lit parfois. Après sa mort, en 1946, paraissent de premières monographies, qui restent aujourd'hui incontournables : celle de Donald Sutherland d'abord, en 1951, qui, avec *Gertrude Stein : a Biography of her Work*<sup>17</sup>, propose un parcours moins chronologique que thématique. En effet, le titre ne doit pas induire en erreur : Sutherland (qui avait rencontré Stein en 1934 lors de sa tournée de conférences aux États-Unis et l'avait revue à Paris en 1944, lorsqu'il était G.I.) propose une véritable analyse des textes, qui contient de nombreuses intuitions très justes, et non une biographie mondaine –

---

<sup>14</sup> Cet essai a été réédité en annexe de Patricia R. Everett (ed.), *A History of Having a Great Many Times not Continued to be Friends: the Correspondence between Mabel Dodge and Gertrude Stein, 1911-1934*, Albuquerque (N.M.), University of New Mexico Press, 1996.

<sup>15</sup> Nous renvoyons par exemple à la préface qu'il écrivit pour *Narration*, recueil de quatre conférences données à l'université de Chicago en 1935.

<sup>16</sup> Précisons néanmoins que le texte qui lui est consacré n'est pas entièrement laudatif.

<sup>17</sup> Ce livre est traduit en français par Nicole Balbir en 1973, avec un bref avant-propos de Raymond Queneau ; alors que le travail de traduction des textes de Stein en français avait commencé très tôt, du vivant de l'auteur, c'est là le premier ouvrage critique disponible dans cette langue.

ce à quoi la critique steinienne s'attachera souvent<sup>18</sup>, en ces premières décennies d'après-guerre, tant il est vrai que le personnage de Stein demeure fascinant (et qu'on la connaît souvent d'abord par ce qu'en disent ses amis, parfois devenus ennemis, dans des livres plus populaires que les siens – *Moveable Feast* d'Hemingway – ou dans des propos encore plus acérés que ce dont elle était capable – Picasso). Sutherland s'interroge déjà sur l'influence de William James et de Hugo Münsterberg sur l'œuvre de Stein. Il propose aussi en appendice une répartition thématique (et non générique) des textes, qui fait, déjà, de la classification, à la fois une condition et un résultat de la critique steinienne. En 1967 paraît *Gertrude Stein and the Present*, d'Allegra Stewart, qui s'efforce d'envisager le contexte biographique non plus comme simple réseau d'amitiés et d'inimitiés changeantes, mais comme un véritable contexte intellectuel, dépassant d'ailleurs le cercle restreint des philosophes et penseurs que Stein avait effectivement fréquentés (William James, George Santayana, Alfred North Whitehead) pour la situer dans un paysage intellectuel qui inclut également Bergson, par exemple. Stewart est la première à le faire aussi systématiquement, et ses travaux restent de première importance pour l'orientation qu'ils donnent aux études steiniennes. En 1970, la grande monographie de Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, établit une chronologie de la composition de l'œuvre (qui fut parfois corrigée par la suite par d'autres chercheurs) et s'efforce de décrire le plus exhaustivement possible les textes alors publiés ; Bridgman présente le livre comme « un inventaire préliminaire<sup>19</sup> » de l'œuvre de Stein.

C'est que l'un des premiers enjeux pour les spécialistes de Stein a été de délimiter les contours de l'œuvre, qui a longtemps paru immaîtrisable, de la rendre accessible et, éventuellement, d'en corriger les premières éditions à partir d'une étude précise des manuscrits. Le legs de Stein à la Beinecke Library a d'abord permis un intense travail d'édition. Dès 1941, Donald Gallup, qui dirigeait la collection de littérature américaine de la Beinecke, et le chercheur Robert Bartlett Haas établirent une bibliographie détaillée de l'œuvre de Gertrude Stein incluant un relevé des inédits<sup>20</sup>. Entre 1951 et 1958 paraissent les huit volumes de la

---

<sup>18</sup> Citons par exemple Elizabeth Sprigge, *Gertrude Stein, her Life and Work*, London, H. Hamilton, 1957 ; John Malcolm Brinnin, *The Third rose. Gertrude Stein and her World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1960 ; James Robert Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*, New York, Washington, Praeger, 1974. Ce dernier volume porte, en sous-titre, la mention suivante : « A superb portrait of Paris's most famous salon : Hemingway, Fitzgerald, Gris, Apollinaire, Toklas, Picasso, Matisse, Cézanne, Cocteau, and others. »

<sup>19</sup> « The present book then is a preliminary inventory of Gertrude Stein's literary estate. » Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford university press, 1970, p. xiii.

<sup>20</sup> Robert Bartlett Haas et Donald Clifford Gallup, *A Catalogue of the Published and Unpublished Writings of Gertrude Stein, Exhibited in the Yale University library, 22 February to 29 March 1941*, New Haven, Yale University Library, 1941.



« Yale edition of the unpublished writings of Gertrude Stein<sup>21</sup> », chacun doté d'un bref essai introductif par quelqu'un ayant connu Gertrude Stein (dont Nathalie Clifford Barney, Donald Sutherland ou Virgil Thomson). Dans les années 1970, Black Sparrow Press sort deux volumes supplémentaires de textes assez brefs (dont certains avaient été publiés précédemment dans des journaux), édités par Robert Bartlett Haas, « The previously uncollected writings of Gertrude Stein<sup>22</sup> » ; et l'anthologie *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein* (1971) qui contient notamment un long interview mené par Haas en 1946, dans lequel Stein revient sur l'ensemble de sa carrière. En 1971 également, *Q.E.D., Fernhurst and other early writings*, paraît chez Liveright, permettant pour la première fois un accès large aux premiers écrits de Stein. Il demeure aujourd'hui quelques rares inédits, notamment quelques poèmes en langue française et les épreuves d'un livre avorté en collaboration avec Raoul Dufy (dont la Bibliothèque nationale possède également une copie).

Toujours à partir de la collection de la Beinecke, Donald Gallup a établi une anthologie de la correspondance, *The Flowers of Friendship*, dès 1953. Puis, des années 1980 à aujourd'hui, paraissent les échanges épistolaires de Stein avec certains correspondants majeurs, Thornton Wilder, Carl Van Vechten, Virgil Thomson, Mabel Dodge et, en français, Pablo Picasso. En 1996, Timothy G. Young, archiviste à la Beinecke, a réorganisé la collection et rédigé un guide bibliographique disponible en ligne, qui demeure un outil très précieux. Plus récemment, on a assisté à un intense travail de réédition critique, qui confirme l'ancrage de l'œuvre de Stein dans le canon universitaire. Les presses universitaires de Yale ont mené ce travail à partir d'études génétiques : ce sera, en 2012, l'édition « corrigée » des *Stanzas in Meditation* précédemment publiées en 1956 à partir d'un manuscrit contenant un nombre inhabituellement élevé de corrections ; l'édition de 2012 revient au texte originel tout en proposant une liste exhaustive des modifications opérées par l'auteur dans les manuscrits suivants. La même année paraît, dans la même collection, une « workshop édition » d'*Ida* présentant l'œuvre en contexte en lui associant une sélection de lettres, variations manuscrites et œuvres contemporaines. En 2014, City Lights Books proposera également une « édition corrigée<sup>23</sup> » (éditée par Seth Perlow et préfacée par Juliana Spahr) pour célébrer le centenaire de *Tender Buttons*.

---

<sup>21</sup> *Two, Gertrude Stein and her Brother, and other early portraits* (1951) ; *Mrs. Reynolds and five earlier novelettes* (1952) ; *Bee Time Vine and other pieces* (1953) ; *As Fine as Melanctha* (1954) ; *Painted Lace and other pieces* (1955) ; *Stanzas in Meditation, and other poems* (1956) ; *To Do: a Book of Alphabets and Birthdays* (1957) ; *A Novel of Thank You* (1958).

<sup>22</sup> *Reflection on the Atomic Bomb* (1973) et *How Writing is Written* (1974).

<sup>23</sup> Cette édition contient une liste des variantes, et quelques images des manuscrits.

Ces éditions et rééditions sont le résultat de l'intense travail génétique qui a été mené sur la collection Stein à Yale et sur d'autres fonds d'archives. Il reste vivace aujourd'hui ; même si la collection est désormais exhaustivement cataloguée et que les rares inédits restants sont bien identifiés, il représente une part très importante des études steiniennes. Ce domaine a désormais son histoire et ses grands noms : Donald Gallup d'abord qui, le premier, organisa l'archive ; puis Leon Katz, qui consacra sa thèse de doctorat aux manuscrits du *Making of Americans* – nous reviendrons sur son travail au chapitre 2. Edward Burns édita la correspondance de Stein avec Van Vechten et avec Wilder, mais aussi les lettres d'Alice Toklas après la mort de Stein (*Staying on Alone: Letters*). Mais c'est à Ulla Dydo que l'on doit le travail le plus minutieux sur les manuscrits de Stein. Il est absolument exceptionnel, et nous ferons constamment référence à ses travaux. Le « voyage » de Dydo dans les manuscrits, entamé en 1979, a duré plus de vingt ans, ce qui fait de l'auteur la personne qui connaît sans doute Stein le plus intimement. Dans son ouvrage *The Language That Rises*, Dydo choisit de concentrer son étude sur onze années de la carrière de Stein : de 1923 à 1934, c'est-à-dire la décennie qui précède *The Autobiography of Alice B. Toklas* et l'année qui la suit, et prépare le retour en Amérique. Le livre, paru en 2003 aux presses universitaires de Northwestern, a connu une réédition en format poche en 2008 : c'est qu'il est devenu, plus qu'une monographie parmi d'autres, un véritable manuel d'études steiniennes (qui forme à ce titre un complément méthodologique au *Reader*, l'anthologie éditée par Dydo). Les travaux génétiques, en mobilisant des lettres et documents personnels mais aussi, simplement, en mettant au jour des ratures, des changements d'avis, contiennent par essence un biais biographique. Le livre de Dydo est, entre autres choses, un rappel que la vie de Stein est un élément très éclairant, mais qu'il n'est jamais qu'un élément d'un *contexte* plus large. C'est sans doute ce mot de « contexte » qui éclaire le mieux ce que propose Dydo, et ce qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on aborde Stein : derrière la fragmentation des textes, il y a une œuvre unique, protéiforme et mouvante, qui se tisse dans ce réseau. C'est aussi par là que l'on pourra éviter la dichotomie trop brutale entre une « écriture publique » et une « écriture expérimentale », dont Dydo parlait, pour conclure au contraire, au terme de son voyage :

I realized that by focusing on “Stanzas” and its many problems, I had spotlighted that text and isolated from the body of her work. This only magnified the problems of “Stanzas” and took it out of its context, which is not the way to approach any Stein work. Her texts do not progress linearly from one concern, say, with grammar, or with the novel, to another, nor

do they go as I had earlier thought, from “real writing” to public or audience writing. They never move away from real writing, and Stein’s real voice was never lost<sup>24</sup>.

Mais le livre de Dydo, qui est un remarquable exemple de ce que doit être une étude génétique en général et de Stein en particulier, en dévoile aussi la motivation plus sourde. « I rely on manuscripts and other contexts, not on speculation, appreciation, or theory<sup>25</sup> » : il y a, dans cette insistance sur la source, quelque chose de défensif. Les manuscrits sont un point d’entrée indispensables dans l’œuvre d’abord par la quantité de matériau disponible ; mais aussi, semble suggérer Dydo, parce qu’ils permettent de se protéger contre une herméneutique « spéculative », des jugements de valeur ou la théorie littéraire. Dydo formule ici, dans sa démarche même, une critique adressée à l’histoire de la critique.

C’est qu’à propos de Stein, la question qui revient est souvent celle du sens et de la lisibilité – ou non – qu’elle offre. Tout discours sur elle est marqué par l’injonction implicite de choisir son camp : partir de l’obscurité pour lui donner une *fonction*, ou bien supposer qu’elle n’est qu’un effet de surface, et déployer alors un effort herméneutique en se servant de clés diverses. Or, ce que Stein elle-même questionne, quant à la lisibilité, c’est celle du monde. En réalité, la critique steinienne récente est souvent fondée sur une « critique de l’herméneutique » telle que Dydo la manifeste, que cela soit à partir de la génétique ou par d’autres biais. Mais avant d’en venir à ce développement, il nous faut évoquer brièvement ce sur quoi il s’appuie et contre quoi il s’élève parfois. L’« état de la recherche », selon la formule consacrée, que nous délinéons ici ne saurait être exhaustif, puisqu’aux États-Unis en particulier, mais aussi en France et, dans une moindre mesure, en Allemagne<sup>26</sup>, les monographies et les articles sur Stein se sont multipliés. Nous n’évoquerons ici que certaines tendances et ouvrages majeurs, et y reviendrons au fil des chapitres.

La « canonisation » de Stein est évidemment liée à un mouvement plus général de féminisation des syllabi modernistes. Encore une fois, il serait très exagéré d’affirmer que Stein aurait été maintenue complètement à l’écart des études modernistes pendant plusieurs décennies et aurait été « redécouverte » grâce à l’émergence des études féministes. L’intérêt de l’université pour Stein est ancien, puisqu’elle y était personnellement accueillie dès sa tournée de conférence de 1934-1935. Elle fait cependant partie des absents remarquables du par ailleurs

---

<sup>24</sup> Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2003, p. 5.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>26</sup> Nous n’aborderons pas, dans la présente thèse, la réception de Stein en Allemagne ; notons seulement qu’elle y a eu une certaine influence sur la poésie d’après-guerre, notamment autour de la figure d’Helmut Heissenbüttel.

très grand et beau livre de Hugh Kenner, *The Pound Era*, et il aura fallu une part de militantisme pour qu'elle soit aujourd'hui presque aussi étudiée que ses homologues masculins, Pound, Williams, Eliot. L'exemple le plus stimulant et le plus subtil de l'application des « gender studies » à l'œuvre de Stein est sans doute le livre de Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*, paru en 1983. DeKoven (qui a par ailleurs dirigé, pour Norton, une édition critique de *Q.E.D.* et *Three Lives*) y définit la poésie de Stein comme « anti-patriarcale », par quoi elle entend une sorte de grammaire anti-normative. Si sa lecture des textes est souvent très fine, elle a contribué à ancrer les études steiniennes dans une analyse des rapports de domination qui ne nous semble pas toujours pertinente.

Une autre part importante de la critique sur Stein s'est attelée à sa mise en rapport avec la peinture contemporaine qu'elle collectionnait : Randa Dubnick, dans *The Structure of Obscurity*, dessine ainsi un parallèle souvent repris entre les différents « styles » de Stein et les phases esthétiques du cubisme. Nous reviendrons sur cette étude, pour nous en distancer quelque peu ; mais nous faisons remarquer son importance dans l'histoire de la critique, parce qu'elle témoigne aussi de cela que la difficulté de Stein fait chercher quelque chose comme des éléments de réponses ou, plus modestement, d'autres formulations de la même question, dans la comparaison (intertextuelle ou intermédiaire). C'est pour cela aussi que les grandes expositions autour de Stein<sup>27</sup> ont été des moments privilégiés de développement critique, en même temps que d'une présentation de Stein au grand public. Ainsi, *The Steins collect : Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*, exposition organisée conjointement par le Grand Palais à Paris, Metropolitan Museum of Modern Art à New York et le San Francisco Museum of Modern Art en 2012, donna lieu à un colloque important à Paris, « Gertrude Stein et les arts ».

Parmi les études que nous évoquerons au cours de ce travail, beaucoup choisissent de se focaliser soit sur un « genre », soit sur une période. Non seulement Stein était graphomane, mais elle ne jetait jamais rien, et le corpus a quelque chose d'inépuisable qui oblige à opérer des choix. Avant d'en venir aux nôtres, soulignons seulement que ce cela implique de fait de recourir à une catégorisation, et que toute étude sur Stein se confronte, presque par nature, à la question des lignes (génériques, thématiques, chronologiques) qui traversent l'œuvre. C'est là un effet pragmatique du volume du matériau disponible *avant* d'être une posture théorique. La

---

<sup>27</sup> Outre l'exposition montrant la collection de la famille Stein (Gertrude et Leo, mais aussi Michael, le frère aîné, et son épouse Sarah), mentionnons *Seeing Gertrude Stein: Five Stories*, à la National Portrait Gallery de Londres en 2011-2012, qui présentait des photos, des objets personnels, documentait les relations amicales et intellectuelles de Stein et son voyage aux États-Unis en 1934-1935 ; c'est donc une exposition consacrée à l'*icône* Stein.

démarche critique est toujours sous-tendue par le besoin premier de rechercher les limites internes à l'œuvre. Dydo, on l'a vu, a décidé de se concentrer sur la période 1923-1934 ; c'est un choix qu'il lui faut justifier en montrant qu'il se joue là un tournant, qu'il reste à définir. Jayne L. Walker s'est attachée quant à elle à parler des débuts de Stein (de *Three Lives* à *Tender Buttons*), suggérant une limite, sur laquelle nous reviendrons amplement, située autour de cette mythique année 1913. D'autres auteurs, en voulant se concentrer sur un genre ou un style, ont pour premier objet d'en définir les contours, qu'il s'agisse des « portraits » (Wendy Steiner notamment), des « biographies » (Caramello) et autobiographies (Neuman), des « pièces de théâtre » (Pasquier, Bay-Cheng), des « romans », ou de l'écriture « expérimentale » (DeKoven) telle qu'elle s'opposerait à une écriture « publique ». Les guillemets que nous employons ici ne viennent pas nier la pertinence de ces appellations, mais simplement rappeler qu'aucune d'entre elles, avec Stein, ne va complètement de soi, et que l'effort de définition est inhérent à toute segmentation du corpus.

Enfin, et suivant les mouvements plus profonds des études littéraires contemporaines, Stein a été dans la dernière décennie confrontée à une série de penseurs et de théoriciens, Bergson (Posman), Whitehead (Lorange), Henri Lefèbvre (Olson), Deleuze (Simon)... Très souvent, il s'agit d'analyser à nouveaux frais les questions les plus métaphysiques que pose l'œuvre – sur le temps et l'espace, la composition et la création. Toutes ces sollicitations théoriques s'inscrivent enfin dans un débat sur la nature sémantique du modernisme en général, de l'œuvre de Stein en particulier. Dans un livre qui fit date, Marjorie Perloff – avec laquelle nous serons souvent en débat, mais qui demeure l'une des plus fines lectrices de Stein – a proposé d'envisager un certain modernisme comme une « poétique de l'indéterminé<sup>28</sup> » qui préfigure les « œuvres ouvertes » de la postmodernité. Nous reviendrons souvent sur ce qualificatif d'« indéterminé » ; signalons seulement pour l'instant qu'il s'inscrit dans une relecture du modernisme propre à un contexte intellectuel et à une période de l'histoire de la critique, et qu'il ouvre un débat encore vif aujourd'hui<sup>29</sup>.

Dans un travail récent et très stimulant, Astrid Lorange remarque que ce recours à l'indéterminé est une dernière instance, certes contournée, d'une recherche du « sens » (fût-il

---

<sup>28</sup> Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton, N.J., Princeton university press, 1981.

<sup>29</sup> Nous trouvons récemment, chez Joan Retallack, une tentative de sortie de ce débat sur la qualité « postmoderne » du modernisme, tentative qui vaut à la fois pour sa pratique poétique et pour sa pratique critique : « The poethical wager - to act against the odds in composing contemporary language (both lightly and with great seriousness) - presumes the mess of complexity, the near-automatic pilot of large cultural trajectories along with constantly changing local configurations. In this light I've begun to find "modernity" and "postmodernity" less useful for my inquiry than the more dynamic concept of a (chaotic) continuous contemporary. » Joan Retallack, *The Poethical Wager*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 16.

instable) dans les lectures de Stein. Elle inscrit quant à elle son étude dans un désir de contourner l'herméneutique (plus que de s'opposer à elle). C'est une démarche dont elle fait remonter l'origine à l'impulsion donnée par les poètes « L=A=N=G=U=A=G=E<sup>30</sup> » à partir de la fin des années 1970. Il s'agirait alors de ne pas concentrer les lectures de Stein sur le « sens » (que celui-ci existe paraissant désormais acquis), mais sur l'expérience intellectuelle que celles-ci provoquent.

Stein knew that it was impossible to write without meaning; meaning happens, irrevocably. Her compositional aim, I argue, was not focused on disrupting, dislocating, multiplying, or clouding meaning, even if these things may happen for a reader when engaging with her work. What Stein's work propose, and what I attempt to formulate in this study, is that the compositional practices of reading and writing are constructive experiences that produce and investigate the contexts and relations of language in a specific occasion. Stein's work is best read as a lure for thinking about language in its broadest terms: as a mode of engagement with experience. In this way, I argue for reading Stein for her metaphysical proposition of an aesthetics of existence<sup>31</sup>.

L'approche proposée ici par Lorange demeure vague, et il ne faudrait pas entendre son rejet de l'herméneutique en un sens trop strict ni lui donner une qualité excessivement révolutionnaire. Mais nous voudrions faire remarquer qu'en mettant en avant l'expérience (d'écriture, de lecture, de perception) que convoque l'œuvre de Stein, Lorange s'inscrit dans deux mouvements. Le premier, peut-être le moins profond, est celui qui consiste à lire Stein en parallèle avec un penseur, une théorie – ici, pour conceptualiser à nouveaux frais « l'expérience » qui l'occupe ; ce que l'on peut faire avec James, et que Lorange fera, en l'occurrence et brillamment, avec Whitehead. Le deuxième mouvement est celui d'une critique « active » ou « interne » de Stein, qui se joue dans la langue, dans une pratique de la langue. Que Lorange fasse référence aux poètes de l'école L=A=N=G=U=A=G=E n'est absolument pas anecdotique. Ce groupe de poètes d'avant-garde, émergeant dans les années 1970, compte de nombreux grands lecteurs de Stein (Lyn Hejinian, Bob Perelman, Charles Bernstein, Barrett Watten) ; surtout, leur pratique poétique est indissociable de leur pratique critique. Il ne s'agit pas simplement, nous semble-t-il, d'une convergence un peu fortuite entre des carrières d'écrivains et d'universitaires (la plupart des poètes du groupe auront eu les deux). C'est que leur façon (postmoderne, puisque c'est une appellation qu'ils revendiquent) d'envisager la création poétique en son procès, et toujours en relation à l'expérience de lecture, les conduit aussi à une certaine posture critique qui est véritablement une pratique de la langue avant d'en

---

<sup>30</sup> Nous adoptons ici l'orthographe employée pour le titre du magazine associé à ce groupe. On trouve ailleurs l'orthographe, plus simple, « language poets ».

<sup>31</sup> Astrid Lorange, *How Reading Is Written: A Brief Index to Gertrude Stein*, Middletown, Connecticut, Wesleyan, 2014, p. 8.

être une théorie ; c'est-à-dire que la théorie se joue dans la poésie, et c'est en cela, sans doute, qu'ils sont au plus près de Stein. Il y a là un biais évident : 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). C'est cependant, pour la recherche (universitaire), un moment extrêmement fécond de la critique. Il semble, de fait, que ce soient les poètes qui parlent le mieux de Stein, quand ils sont comme elle occupés d'une recherche de la langue et dans la langue. Cela a commencé, on l'a vu, avec les contemporains de Stein, Williams au premier chef ; et se poursuit aujourd'hui, autour d'Hejninian et de ses héritiers (dont Lorange fait partie), ou de Joan Retallack.

En France, une telle pratique poétique-critique autour de Stein connaît un premier moment avec Maurice Blanchot, qui lui consacre un chapitre de *L'Entretien infini*. Si les poètes américains de la génération d'Hejninian ne se réclament pas de Blanchot, il serait aisé de noter les convergences vers une même « langue de recherche » (nous empruntons l'expression à Hejninian, et ne cesserons d'y revenir). Le travail de Jacques Roubaud, qui est protéiforme (traduction, réaction critique, réaction poétique) pourrait constituer un deuxième moment ; il est déjà moins solitaire que celui de Blanchot. En effet, si la réception de Stein, la conservation de ses archives, sa réédition et le développement de tendances critiques, ont d'abord été une aventure américaine, son pays d'accueil y a eu une part importante, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui ; la grande exposition de la collection Stein au Grand Palais en est le dernier témoin. Cette réception française a d'abord partie liée à la traduction. Beaucoup de textes ont été traduits du vivant de l'auteur, par des amis comme Georges Hugnet, la baronne Seillères ou Bernard Faÿ ; par Marcel Duchamp, même ; des poèmes et textes épars ont également été traduits dans des anthologies ou de petites revues (ainsi, la première traduction française connue d'un texte de Stein, « Le capitaine Walter Arnold », paraît dans une *Anthologie de la nouvelle poésie américaine* éditée par Eugène Jolas en 1928). Les traductions contemporaines furent souvent de qualité médiocre, ce qui a peut-être contribué à rendre la perception de Stein en France plus tardivement enthousiaste qu'aux États-Unis. En revanche, des publications plus récentes trahissent un intérêt renouvelé pour l'œuvre ainsi réadressée. Elles concernent surtout la poésie et le théâtre<sup>32</sup>, et sont elles-mêmes des entreprises critiques, souvent menées par de grands praticiens et théoriciens de la littérature. Celles de Jacques

---

<sup>32</sup> L'histoire éditoriale de l'œuvre de Stein en langue anglaise est complexe ; celle des traductions ne l'est pas moins, et fragmente l'œuvre encore d'avantage. Nous présentons en annexe de ce travail un relevé, que nous espérons exhaustif, des textes de Stein en français, en en précisant à chaque fois le sommaire (le cas échéant) et le texte anglais d'origine.

Roubaud, que nous mentionnions plus haut, valent ainsi comme un véritable commentaire de l'œuvre de Stein. Olivier Cadiot, avec les mots duquel nous commençons, a adapté plusieurs pièces de Stein en français et a contribué, plus qu'à de nouvelles mises en scène, à de nouvelles œuvres grâce à des collaborations musicales « savantes » autant que « populaires » : il y a *To be sung*, opéra de Pascal Dusapin adapté de *A Lyrical Opera Made by Two*, et *Doctor Faustus lights the lights* mis en musique par Rodolphe Burger. Stein est régulièrement jouée en France, et c'est d'abord par son interprétation scénique qu'elle est connue du grand public.

Parallèlement, les recherches universitaires s'y développent à partir de la fin des années 1970. Deux thèses de troisième cycle sont ainsi soutenues dans les années 1980 : celle de Martine Bourdeau, *Gisements et dynamiques chez Gertrude Stein*, en 1980, et celle de Claude Grimal, *L'écriture de Gertrude Stein : libertés et limites*, en 1984. Jacques Roubaud et Gérard-Georges Lemaire organisent en 1980 un colloque à Cerisy-la-Salle, dont les actes sont publiés en 1983 sous le titre *Gertrude Stein, encore*. Il réunit des traducteurs et des universitaires, y compris américains (Edward Burns était présent). Ce sera le premier événement scientifique consacré à l'œuvre de Stein en France. Dans les décennies suivantes, les recherches à son sujet se poursuivront relativement discrètement, puisque l'on dénombre seulement cinq thèses de doctorat ; la première est soutenue en 1990 à Montpellier par Line Koïs (*Le travail de la répétition dans l'écriture de Gertrude Stein*) ; l'année suivante, Marie-Claire Pasquier, qui traduira par ailleurs Stein, soutient un travail sur l'œuvre « théâtrale » (les guillemets sont d'elle) de Stein (*Gertrude Stein : théâtre et théâtralité*). En 2005, Lu Chi-Fen présente *La représentation des espaces chez Gertrude Stein*, autour, principalement, de *Tender Buttons*, *The Geographical History of America* et *Wars I Have Seen*. Enfin, deux thèses très récentes témoignent d'un intérêt plus intense porté à l'œuvre de Stein ces toutes dernières années. Emöke Simon, dans une thèse soutenue en 2014 à l'Université Paris III, *L'Identité à l'épreuve du rythme*, applique le concept deleuzo-guattarien du « diagramme » à une étude intermédiaire de l'œuvre, s'intéressant notamment à la chorégraphie *Shutters Shut* et au film d'Arnaud des Pallières *Portrait incomplet de Gertrude Stein*. Emmanuel Cohen, quant à lui, a soutenu en 2015 une thèse en études théâtrales dans laquelle il s'est intéressé aux liens entre Dada, le surréalisme et le théâtre de Stein. Mais la bibliométrie ne saurait rendre tout à fait justice à la place désormais occupée par Stein au sein des études américaines en France, comme l'ont montré nombre d'articles récents et les derniers congrès de la Société d'études modernistes. Enfin, comme aux États-Unis, la poésie contemporaine trouve en elle une influence et une impulsion continuée, souvent liée à une pratique parallèle de traduction. Cela, associé à l'entrée



de l'œuvre de Stein dans le domaine public, devrait, nous l'espérons, encourager un renouveau à la fois éditorial et critique de la réception steinienne en France.

Peut-être faudrait-il, maintenant que nous avons décrit les grandes lignes de l'histoire de la recherche, et même si c'est un aveu d'impuissance ou une défense à moindre frais, préciser ce que cette thèse n'est pas. Premièrement, elle n'est pas une étude génétique, même si nous ferons parfois référence à des sources manuscrites. Dans le cadre de ce travail, nous avons passé un mois dans les archives de la Beinecke, qui fut intense et émouvant. Nous avons notamment consulté les manuscrits du *Making of Americans*, roman auquel nous consacrons un chapitre, et avons essayé de façon plus générale de nous familiariser avec le travail d'écriture de Stein. Ce mois fut cependant bien insuffisant pour nous donner une vision exhaustive du matériau disponible, et seulement, nous l'espérons, propédeutique à une visite plus longue. Aussi l'étude des manuscrits n'est-elle pour nous qu'un outil parmi d'autres, et les remarques que nous ferons au fil de cette thèse sur des variantes ou sur l'histoire des textes sont souvent empruntées à d'autres chercheurs plus spécialistes que nous de cette collection – Dydo évidemment, mais aussi les éditeurs et des diverses rééditions récentes que nous mentionnions plus haut.

Deuxièmement, nous ne proposons pas de lecture « genrée » de l'œuvre de Stein. Certes, Stein est femme, homosexuelle, exilée, juive, et tous ces versants de son identité participent, thématiquement et stylistiquement, de son œuvre. Elle n'est pas directement militante<sup>33</sup>, même si elle a écrit un poème intitulé « Patriarchal poetry » et un livret d'opéra sur Susan B. Anthony, *The Mother of us All*. Plus profondément, ces qualités ne paraissent jamais être pour elle une source de souffrance ni même, en fait, de questionnement. Elle vit avec Alice Toklas très naturellement. Il nous paraît important de souligner que Stein n'est pas si « dominée » que cela ; et encore plus important de l'aborder autrement qu'en pensant en termes de rapports de domination. C'est une autre façon de dire que la littérature a une valeur en-dehors de la résistance militante qu'elle devrait démontrer, et démontre parfois. Nous nous efforcerons, tout au long de ce travail, de faire la place qu'elles méritent aux études féministes, que nous citerons souvent. Mais nous voulons nous garder de ce qui nous paraît un faux syllogisme : la grammaire est une norme ; la patriarchie repose sur la norme masculine ; donc les écarts à la grammaire sont une manifestation militante d'anti-patriarchie. Les termes sont

---

<sup>33</sup> Cela ne veut bien sûr pas dire qu'il ne pourrait y avoir une valeur de manifeste dans la grammaire de Stein ; nous y reviendrons au cours de ce travail.

caricaturaux, et ne sont souvent pas exprimés de la sorte, mais constituent souvent le sous-bassement implicite d'une industrie académique qui ne laisse guère à Stein la chance d'être universelle.

Troisièmement, nous ne ferons pas ici de théorie littéraire appliquée. Nous ne nous sommes pas choisis de philosophe tutélaire ni d'ensemble de concepts dont il nous resterait à tester les résonances avec l'œuvre. Stein n'en finit jamais de surprendre : il faut lui laisser cette chance-là, et solliciter *ensuite* la théorie pour éclairer ces moments de stupeur, plutôt que de chercher dans l'œuvre l'illustration d'une pensée déjà faite. Sans doute est-ce à cause de ce choix que nous nous reconnaissons une affinité avec les « poets and critics » que nous citerons souvent ; ce que Lyn Hejinian définit comme une « langue de recherche », c'est autant celle de la poésie que celle (sous une forme, certes, bien attristée) du discours sur la poésie, ou sur la littérature, que nous aimerions trouver.

Le corpus sur lequel nous fondons notre étude (et non notre démonstration) fut difficile à délimiter. Nous l'avons dit plus haut : c'est là un problème inhérent à tout travail sur Stein. Nous avons fait le choix précoce de ne pas traiter de ce que Stein qualifie de « plays » et d'« operas », et que nous ne saurions subsumer tout à fait sous le concept d'« œuvre scénique » puisque, encore une fois, le genre est chez elle un *problème* et que la « représentativité » de ses pièces est aussi discutable que leur « lisibilité ». C'est, évidemment, dommage, tant cette question du genre s'est imposée au fil de ce travail, et que le théâtre aurait complété très naturellement une tripartition générique classique. Mais cela ouvrait un champ trop vaste : avec les pièces et les opéras viennent toutes les questions liées au théâtre d'avant-garde et à l'histoire des mises en scène. D'autres chercheurs ont éclairé brillamment ces textes ; nous avouons, quant à nous, notre incompetence à ce sujet. Mais, même une fois posée cette exclusion première, nous demeurions confrontés à ce double problème : l'ampleur insurmontable du corpus, et l'imbrication des œuvres et de l'Œuvre, qui fait que chaque texte a autour de lui un contexte et en constitue un lui-même. Il y a des livres : l'objet délimite tout de même quelque chose ; mais, surtout à partir des années 1930, lorsque Stein réinvestira du matériau préexistant dans des textes nouveaux, même les frontières du livre se brouillent. Il y a aussi le hors-livre, tous ces textes épars, réunis parfois de manière posthume, qu'il reste à trier et à sélectionner. Comme nous ne faisons pas un travail génétique, nous avons laissé aux livres une certaine primauté ; là où Dydo, s'intéressant aux *Stanzas in Meditation*, partit pour un long chemin dans les archives pour comprendre le processus d'écriture autour de ce texte et dans le foisonnement de son contexte, nous avons préféré nous arrêter à quelques œuvres malgré tout saillantes,

auxquelles nous avons ajouté un ensemble plus disparate de poèmes « descriptifs » dont la sélection et la définition constituera en elle-même, d'une certaine façon, les chapitres qui leur sont consacrés. Par ailleurs, notre propos étant de dévoiler ce qu'il peut y avoir de dynamique dans le rapport de Stein au réalisme et aux catégories génériques, nous n'avons pas voulu nous limiter à une période particulière, mais parcourir la quasi-totalité de sa carrière.

Nous commencerons donc, dans une première partie, par aborder ce que nous avons appelé les « romans expérimentaux » de Stein, qui constituent ses débuts dans la littérature et sont hantés par l'école réaliste française. Ce sera *Three Lives* d'abord, dont l'une des parties est annoncée par l'auteur comme une réécriture d'« Un cœur simple » de Flaubert. Le chapitre suivant sera consacré au *Making of Americans*, somme caractérologique de près de mille pages qui nous apparaît comme l'aboutissement de l'ambition positiviste de Stein en même temps que le point à partir duquel elle pourra se détourner de cette première forme romanesque. Le *Making* nous mènera aux « portraits », corpus hétérogène dont certains reprennent le style du grand roman des débuts quand d'autres s'en éloignent radicalement ; ils ouvriront la deuxième partie, en nous permettant de poser la question de leur cohérence générique (ou non) et de la délimitation de la poésie steinienne. Au chapitre suivant, nous élaborerons, à partir des questions soulevées par les « portraits », une analyse critique de la rhétorique de la « matérialité », autre instance du réalisme, appliquée à la poésie de Stein. Nous consacrerons ensuite le chapitre 5 aux *Stanzas in Meditation*, texte à part qui, comme le *Making*, marque un aboutissement (poétique) et laisse place à une relance de la recherche générique. Ce seront les « fictions » que nous étudierons dans la troisième partie, en fait des jeux avec la fiction et ses structures, qui sont aussi des retours à l'Amérique : les « biographies » de *Four in America* d'abord, puis *Ida a Novel*.

Ce parcours est, peu ou prou, chronologique ; il n'est pas tout à fait dialectique. Disons plutôt que toute l'œuvre de Stein est motivée, à chaque moment, à chaque texte, par un ressort dialectique qui lui fait chercher les oppositions et leur dépassement créatif. Stein est toujours « tourmentée » (« bothered »), elle le répétera souvent dans les conférences qu'elle donnera aux États-Unis en 1934 et 1935 : par le retour insistant des problèmes que pose la langue, jamais si immédiate qu'on le voudrait ; par les échecs successifs de celle-ci qui obligent à chercher ailleurs, dans d'autres genres, une façon de dire le monde. Pourtant, Stein conserve une gaîté et une assurance qui laissent à penser que ce trouble est d'abord un plaisir créatif, et qu'il n'obère pas l'affection qu'elle ressent pour ses propres œuvres. Certes, il lui faut, sans cesse, se renouveler, trouver d'autres approches ; mais chaque texte est aussi fini, parachevé – dans ce qu'il dit de ce doute. « Que sont les chefs-d'œuvre », demandait Stein dans une conférence,

et surtout, « pourquoi y en a-t-il si peu » ? Nous en comptons, quant à nous, deux et demi : *The Making of Americans* et les *Stanzas in Meditation*, d'abord, dont nous nous émerveillons encore ; et le *corpus* lui-même, dans sa dynamique et sa recherche continuée. Nous aimerions enfin dire ici le très grand plaisir que nous avons pris à travailler sur Stein, avec elle et contre elle ; et la certitude renouvelée de ce qui était notre intuition de départ – que l'œuvre, malgré sa difficulté et grâce à elle, a toujours quelque chose à nous dire.



## Première partie : Romans expérimentaux

### Chapitre 1 – *Three Lives* : effets de réalisme

*Three Lives* porte comme épigraphe cette courte phrase attribuée au poète symboliste Jules Laforgue :

Donc je suis un malheureux, et ce n'est ni ma faute, ni celle de la vie.

Il est vrai que les trois récits qui suivent montrent des destins pathétiques, ceux de femmes qui connaissent peu de joies, meurent seules et sans héroïsme. Ces tristes circonstances, ainsi privées de cause (« ni ma faute, ni celle de la vie »), en appellent à une fatalité confuse, sans visage, qui semble s'opposer à la fois au paradigme tragique et à une logique d'édification morale, puisque le malheur n'est ni le paiement de mauvaises actions, ni un destin assigné. L'épigraphe, Genette l'a montré, a parfois pour seule fonction d'affirmer les filiations choisies de l'auteur<sup>34</sup>. Aussi le choix de Laforgue, ici, n'a cessé de surprendre : Stein ne manifesta jamais une quelconque proximité avec le symbolisme. Le mystère est d'autant plus épais qu'il est communément admis que Stein a inventé cette citation, introuvable dans les œuvres complètes du poète. Carl Wood propose une analyse de ce choix étrange à partir de l'ironie romantique à l'œuvre dans les trois histoires, et dont Laforgue fut l'un des plus brillants praticiens<sup>35</sup>. Il est également tentant de remarquer la couleur naturaliste de la citation mise en exergue, qui n'est pas sans évoquer, par exemple, la formule de Maupassant : « La vie, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit », qui clôt le court roman naturaliste *Une Vie*, dont le titre entre fortuitement en résonance avec les *Trois Vies* de Stein<sup>36</sup>. La suggestion d'un destin mesquine et pitoyable, plutôt que d'un tragique sublime ou d'une mélancolie romantique, correspond bien au roman français de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>34</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 145-149.

<sup>35</sup> Carl Wood, « Continuity of Romantic Irony: Stein's Homage to Laforgue in *Three Lives* », *Comparative Literature Studies*, juin 1975, vol. 12, n° 2, p. 147-158.

<sup>36</sup> L'écho n'est, effectivement, que fortuit, puisque c'est Flaubert et ses *Trois Contes* que Stein, on le verra, avait voulu évoquer en intitulant son livre *Three Histories*. Elle n'y avait renoncé qu'à la demande de son éditeur, qui publiait par ailleurs des livres d'histoire ; c'est d'ailleurs la seule modification de son manuscrit qu'elle acceptera (cf. Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 46.)

Mais cela ne ressemble guère à Stein de forger de fausses citations. En réalité, Jules Laforgue est bien l'auteur de la petite phrase. Elle se trouve dans quelques *Notes*, publiées d'abord dans les *Entretiens politiques et littéraires* de février 1892, puis reprises en 1905 par la revue *Vers et Prose*<sup>37</sup>. Stein en avait sans doute eu connaissance par cette seconde édition ; *Vers et Prose* était une revue à orientation symboliste, fondée par le poète Paul Fort, et dont les soirées à la Closerie des Lilas réunissaient des artistes et intellectuels proches de son cercle social (notamment Picasso, et Henri-Pierre Roché qui le présenta ensuite à Gertrude et Leo Stein<sup>38</sup>). Les quelques mots qu'elle choisit de placer au seuil de *Three Lives* tiennent lieu de conclusion aux *Notes*, après un long développement qui mélange onirisme, fatalité et érotisme et se termine, en guise de moralité, par un paragraphe déplorant l'incapacité du poète à jouir du moment présent :

Rappelle-toi – autrefois seul. aux matins quand tu te levais, café pris, et sans faire ta toilette restant dans le tiède, tu t'attablais à des estampes, volets encore mi-clos – la chambre défaite – tu te renversais dans ton fauteuil suffoqué d'ennui, rêvant, en regardant le lit :  
 une qui m'aimerait, ensemble, tout l'un à l'autre, Elle seule au monde – Elle se lèverait, apâlie, moite, s'étirant et circulerait,  
 et nous jouerions ensemble à tous les baisers, nous roulant, embrouillant ses cheveux.  
 puis je ferais sa toilette – Je l'épongerai, je la peignerai sans lui faire mal, je lacerais son corset – l'habillant de choses claires puis on irait en bateau  
 et puis je songeai : oui et une fois là au lieu d'en jouir, je rêverai, être seul ! prendre le train, aller voir des amis, déjeuner dans des cafés, faire des emplettes, suivre les passants, *me perdre, me perdre* sans montre ni rendez-vous!  
 – Et en effet maintenant que j'y suis, c'est infiniment ça.  
 Donc je suis un malheureux et ce n'est ni ma faute, ni celle de la vie.<sup>39</sup>

En lieu et place d'un naturalisme déprimant ou d'un symbolisme mystique, on a donc une rêverie nervalienne (Carl Wood ne s'était pas trompé en entrevoyant la part de l'ironie romantique dans ce choix d'épigraphe) qui, au reste, ne dit rien de très nouveau sur l'ennui, mais qui, pour *Three Lives*, est d'un intérêt au moins thématique : Laforgue, qui dans ces *Notes* utilise le mot « inconscient » bien avant que Freud ne s'en soit emparé, fait, d'une certaine façon, de la psychologie élémentaire, science pour laquelle Stein avait, ou avait eu, un intérêt marqué. En forçant quelque peu, et à dessein, le trait, on peut alors voir s'articuler dans cette citation liminaire le naturalisme, pour Laforgue très dans l'air du temps, contenu dans cette idée d'une vie malheureuse et privée de sublimation tragique ; et la psychologie, apparaissant

<sup>37</sup> Paul Fort et Paul Valéry (eds.), *Vers et prose : recueil trimestriel de littérature*, Paris, F. Bernouard, 1905.

<sup>38</sup> Voir la préface de Claude-Pierre Perez dans Claude-Pierre Perez et al. (eds.), *Vers et prose (1905-1914): anthologie d'une revue de la Belle Époque*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

<sup>39</sup> Paul Fort et Paul Valéry (eds.), *Vers et prose, op. cit.*, p. 87. La ponctuation, les minuscules et majuscules, quelque peu hétérodoxes, sont de Laforgue.

dans cette brève étude des motifs sourds de la frustration : deux systèmes expérimentaux qui éclairent d'un jour particulier l'effort de Stein, dans *Three Lives*, pour arriver à une grammaire des caractères.

## I. Psittacisme et réalisme

### *Anna's Parrot*

Ce détour par Laforgue a pour premier mérite de soulever la question du rapport que Stein entretenait avec une certaine littérature française. En 1943, dans un court essai intitulé « Realism in Novels », elle analyse l'émergence d'un réalisme américain au XIX<sup>e</sup> siècle et l'importance de l'influence française :

After all there has to be realism in romance and in novels. And the reason why is this. Novels have to resemble something and in order that they do there must be realism. The early novels and romances of America had to describe what they say but they had to have a formula to express it and that formula then came from England and from Spain. Romance as America lived it had at that time something in common with romance as Spain had always known it and as England knew it in the seventeenth and eighteenth century. Until the civil war the literary influences were Spanish and English, life was romantic as Spain knew it, life was romantic as English sailors knew it. Then when the nineteenth century was well on its way, life in America began to have a clearer logic, it needed something that could be seen and known and could be the work of one's hand. And the romance, the fantasy of England and Spain, the sentimental exaggeration of their humor, no longer had anything to do with the clear outline and the logical exactness of American life, and in the beginning of the latter half of the nineteenth century the realism of French novelists began to be more interesting to them. De Maupassant's short stories and Zola's novels began to mean more to them than the clouded fantastical imagery of England and Spain, the young writers and the young readers wanted realism. Of course they always had a clear and resistant realism and there France and America met, and there they had a great deal in common<sup>40</sup>.

Il y aurait donc, dans le roman français, un matériau grâce auquel les jeunes auteurs américains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle allaient pouvoir prendre leur indépendance vis-à-vis de modèles espagnols et, surtout, anglais ; Stein ne cite pas Henry James, mais il s'impose entre les lignes. Elle suggère en tout cas que le réalisme en littérature n'est pas seulement ce point de rencontre entre France et Amérique, mais le paradigme par lequel la littérature américaine pourra trouver sa voix propre. Au moment où elle écrit *Three Lives*, près de trente ans avant cet essai, il lui faut se définir comme écrivain d'abord, comme écrivain américain ensuite. C'est dans la citation de la littérature française qu'elle s'y efforce. En effet, *Three Lives* est situé par l'auteur dans un héritage flaubertien d'une part, plus généralement réaliste d'autre part. Cette filiation

---

<sup>40</sup> Ce texte, longtemps inédit, fut publié pour la première fois dans Shirley C. Neuman et Ira Bruce Nadel (eds.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, op. cit., p. 223-224.



est explicitée à deux niveaux : par des références évidentes dans le texte lui-même, et par des déclarations dans les autobiographies de Stein, qui constituent, outre des œuvres littéraires à part entière, le premier métatexte du corpus steinien.

*Three Lives*, triptyque formé de « The Good Anna », « Melanctha » et « The Gentle Lena », est le premier livre publié par Stein, en 1909. C'est aussi l'un des plus étudiés, peut-être parce que parmi les plus accessibles, sans être, en aucun cas, le moins intéressant<sup>41</sup>. Une attention plus soutenue a toujours été accordée par la critique à « Melanctha », suivant en cela d'une part une injonction de l'auteur elle-même, qui faisait de cette longue nouvelle, plus que des deux autres, un moment de rupture stylistique radicale, et d'autre part l'influence des études de genre et culturelles, le texte ayant la particularité de représenter des personnages afro-américains, dont certains ont des relations homosexuelles. Les deux autres récits, moins étudiés, ne s'effacent cependant pas derrière « Melanctha » ; ils lui sont liés thématiquement et portés par un même effort vers le portrait psychologique. Lorsque *Three Lives* paraît, Gertrude Stein était déjà l'auteur d'un roman, *Q.E.D.*, écrit en 1903 mais qui ne sera publié qu'après sa mort sous le titre *Things as they are*. Ce récit, encore maladroit, se fondait sur son expérience amoureuse malheureuse avec May Bookstaver

, une camarade de Harvard, et explorait déjà un certain nombre de thèmes et de situations que l'on retrouvera dans *Three Lives*. Ainsi, « Melanctha » est parfois lu comme une réécriture du triangle amoureux de *Q.E.D.*, transposé dans un milieu noir américain<sup>42</sup>. Parallèlement à la rédaction de *Q.E.D.*, Stein s'était attelée à une première version, très courte, de ce qui deviendra le très long *Making of Americans*. Elle commença à travailler à *Three Lives* en 1905, et l'acheva l'année suivante. Elle avait alors trente-et-un an, et vivait à Paris depuis peu, s'étant installée en 1903 dans l'appartement de son frère Leo au 27, rue de Fleurus.

C'est à Paris que Stein avait commencé non véritablement à écrire, mais à se penser comme écrivain. Elle prétendait ne jamais lire en français ; mais, lorsqu'elle raconte les débuts de *Three Lives* dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, c'est dans l'ombre de Flaubert qu'elle se place : « She had begun not long before as an exercise in literature to translate Flaubert's Trois Contes and then she had this Cézanne<sup>43</sup> and she looked at it and under its stimulus she wrote Three Lives » (*Writings 1903-1932*, p. 690). On voit d'emblée l'ambiguïté

---

<sup>41</sup> *Three Lives* a fait l'objet d'une réédition critique par Norton en 2006 (avec *Q.E.D.*), signe de la place acquise par le texte dans les syllabi américains.

<sup>42</sup> La proximité diégétique entre *Q.E.D.* et « Melanctha » a été soulignée notamment par R. Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, op. cit., p. 52.

<sup>43</sup> Il s'agit d'un tableau dont Leo et elle venaient de faire l'acquisition chez Vollard, un portrait de Madame Cézanne connu sous les titres *La femme à l'éventail*, *La femme de l'artiste dans un fauteuil* ou *Madame Cézanne à l'éventail*. Cézanne l'avait achevé en 1888.

de la référence à Flaubert, qui est nommé seulement pour disparaître aussitôt derrière Cézanne. La critique s'est donc plus souvent penchée sur les rapports de *Three Lives* au modernisme pictural qu'au modernisme littéraire<sup>44</sup>. D'après Lyn Hejinian, si Stein ne mentionne Flaubert qu'en passant, c'est qu'elle doit sa découverte à son frère Leo, avec qui elle avait radicalement rompu au moment où elle rédige *The Autobiography of Alice B. Toklas*<sup>45</sup>. Cela reste à nuancer : Alice Toklas se souvient par exemple qu'à l'époque de leur rencontre, elle-même lisait la correspondance de Flaubert, et que Stein lui avait demandé, marquant encore une fois son refus de lire une autre langue que l'anglais, si le livre était une traduction<sup>46</sup>. Il reste que la brièveté de cet unique passage faisant mention d'une influence flaubertienne<sup>47</sup> a éveillé les soupçons. Ainsi que le relève Ulla Haselstein<sup>48</sup> qui, dans un chapitre intitulé « Un réalisme d'un genre nouveau », propose la première étude approfondie des rapports entre Stein et Flaubert, les premiers biographes de Stein ont même douté qu'elle ait réellement lu l'œuvre qu'elle prétendait avoir traduite<sup>49</sup>.

Pourtant, l'éditeur français du texte, Gallimard, n'est pas si loin de la vérité lorsqu'il fait inscrire en quatrième de couverture : « Dans *Trois Vies*, Gertrude Stein raconte les histoires de trois cœurs simples. » En effet, le soupçon dont font part les premiers commentateurs de Stein à l'endroit de son goût pour Flaubert paraît surprenant au lecteur qui ne ferait même que parcourir « *The Good Anna* » et « *Un cœur simple* » – premier des *Trois Contes* – tant les parallèles, thématiques et diégétiques, sont évidents. Le plus frappant, et le plus amusant, est ce perroquet que Stein donne à son héroïne, soulignant avec force un psittacisme assumé :

Anna had conquered, and a few days later little Jane gave her a green parrot to make peace. Anna liked the parrot very well. She was fond of cats too and of horses, but best of all

---

<sup>44</sup> On se référera en particulier au texte que Lyn Hejinian consacre à *Three Lives* dans *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 268-295. L'essai aborde en outre, très justement, le motif flaubertien. Hejinian étudie le rapport de Stein et de Cézanne à la composition et à l'émergence d'un présent continu. On peut également consulter l'étude de Jayne L. Walker, qui consacre deux chapitres à *Three Lives* et à Cézanne : *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three lives to Tender buttons*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.

<sup>45</sup> L. Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p. 282.

<sup>46</sup> Alice Babette Toklas, *What is Remembered: an Autobiography*, London, Cardinal, 1989, p. 28.

<sup>47</sup> Stein y revient cependant très tardivement dans l'« Interview Transatlantique » qu'elle accorde à Robert Bartlett Haas en 1946, publié dans le *Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971, p. 15. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

<sup>48</sup> Ulla Haselstein, « Un réalisme d'un genre nouveau : Trois contes de Flaubert et *Trois Vies* de Gertrude Stein » dans Barbara Vinken et Peter Fröhlicher (eds.), *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 166.

<sup>49</sup> On sait pourtant que Stein possédait bel et bien une édition de ce texte. Le fonds de la Beinecke Library comprend certains des livres que possédait Stein à l'époque de sa mort. Il y a là plusieurs volumes de Flaubert, dont les *Trois Contes*, en français. Ce volume ne porte aucune annotation. La traduction, quant à elle, est introuvable.

animals she loved the dog and best of all dogs, little Baby, the first gift from her friend, the widow Mrs. Lehntman. (*Writings 1903-1932*, p. 83)

Anna reçoit un double de Loulou, le fameux perroquet vert de Félicité, mais lui préfère irrémédiablement son chien ; elle ne donne à l'oiseau ni nom, ni aucune sorte d'importance. Elle s'en débarrasse d'ailleurs lorsqu'elle change de maison :

So Anna began a new life taking care of Miss Mathilda. Anna fixed up the little red brick house where Miss Mathilda was going to live and made it very pleasant, clean and nice. She brought over her dog, Baby, and her parrot. She hired Lizzie for a second girl to be with her and soon they were all content. All except the parrot, for Miss Mathilda did not like its scream. Baby was all right but not the parrot. But then Anna never really loved the parrot, and so she gave it to the Drehten girls to keep. (108)

Le perroquet est congédié au moment où Stein s'éloigne de la diégèse d'« Un cœur simple » en donnant une nouvelle place à sa servante, et une maîtresse qui ressemble moins que la précédente à Madame Aubain, la patronne de Félicité. Le perroquet signale donc, en lui-même, le jeu hypertextuel. Il sera mentionné une dernière fois un peu plus loin, pour l'achever : « The parrot had passed out of Anna's life. She had really never loved the parrot and now she hardly thought to ask for him, even when she visited the Drehtens » (113). C'est dans son insignifiance même que le perroquet devient un signe : il est un reliquat visible de Flaubert, dont l'effacement marque la répudiation du pastiche autant que la réalité de la trace. Le premier à avoir relevé la proximité entre les deux textes (c'est encore Haselstein qui le souligne) est John Malcolm Brinnin, qui insiste surtout sur les différences formelles : selon lui, la proximité serait uniquement thématique et non stylistique. En effet, les thèmes se répondent d'une œuvre à l'autre : humilité du milieu social, dévotion de la servante (brave femme dont tous abusent de la bonté), banalité et médiocrité d'une vie, bêtise humaine. Dans « Anna », Félicité se voit transplantée en Amérique sous les traits d'une Bavaroise à l'anglais hésitant, évoluant parmi une classe moyenne dont Stein fera souvent son objet d'étude. Le changement d'univers conduit à des modifications de l'action et même du personnage lui-même (le plus visible étant un changement de nom<sup>50</sup>), sans attenter vraiment à la solidarité des deux récits, au moins en leurs débuts. Une comparaison rigoureuse permet de noter à la fois les emprunts et les écarts mis en œuvre par Stein à partir de l'histoire flaubertienne de Félicité. Stein donne à Anna comme première maîtresse, à son arrivée en Amérique, une Miss Mary Wadsmith qui est un double de Madame Aubain, pourvue comme elle de deux enfants à élever. Mais Madame

---

<sup>50</sup> Genette remarque d'ailleurs la fréquence de ce processus dans les « transdiégétisations » par « proximation » d'« hypotextes » apocryphes : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Aubain est veuve, tandis que Miss Wadsmith est une vieille fille en charge de ses neveu et nièce ; Félicité se prend d'affection pour les enfants, Anna n'a envers eux aucun élan de cœur. Encore une fois, la trace flaubertienne vaut autant pour ce que son effacement exprime.

Moins explicite, plus profonde aussi peut-être, l'influence des *Trois Contes* s'étend aux deux autres nouvelles. Stein, toujours, s'intéresse à des figures féminines marginales (socialement, linguistiquement ou racialement), comme Félicité ; ce trait est moins superficiel qu'il n'y paraît. Il est fréquent dans le roman réaliste français, dont participe le premier Flaubert, qui vient tardivement incarner<sup>51</sup> le « genre sans genre » dont parle Jacques Rancière<sup>52</sup> : ce récit dont le sujet n'est ni un héros, ni un fou, mais un personnage qui n'est pas plus vertueux ni plus vicieux que les personnes réelles sur lesquelles il est modelé. Chez Stein, qui est également, en cela, une héritière d'Henry James, il s'agit aussi de donner à l'Amérique un héros démocratique et de s'éloigner à la fois de l'épique et de la romance qui imprègnent la littérature américaine. Stein ne s'intéresse d'ailleurs ni à Saint Julien L'Hospitalier, ni à Saint Jean-Baptiste, héros, au sens strict, des deux autres *Contes* de Flaubert ; elle choisit donc comme figure tutélaire non pas Flaubert mais un certain Flaubert, portraitiste et réaliste. Cela n'est pas à dire que *Three Lives* est une œuvre *réaliste* au même titre qu'« Un cœur simple », ou que toute une tradition française. Mais Gertrude Stein, dans son travail de réécriture et d'appropriation, choisit d'exprimer une filiation, geste dont il reste à explorer le sens. Elle poursuit d'ailleurs cette réécriture sur un autre plan, méthodologique cette fois, en affirmant avoir pris ses personnages et ses situations directement dans le monde qui l'entoure. Comme Flaubert cependant, elle entretient un rapport ambigu à l'observation méthodique qui sera chère à la génération de Zola.

### **Observer le réel : la citation méthodologique**

Les trois nouvelles de *Three Lives* ont pour cadre la ville fictive de Bridgepoint, jumelle de Baltimore où Gertrude Stein passa quatre ans à la faculté de médecine de Johns Hopkins. L'auteur situe donc ses récits dans un milieu qu'elle a pu observer, et propose quelque chose qui ressemble, au moins superficiellement ou partiellement, à une étude de mœurs, se concentrant sur les classes inférieures : Anna et Lena, immigrées allemandes, sont servantes

---

<sup>51</sup> Tardivement, puisqu'Aristote dans la *Poétique* proposait déjà une tripartition générique fondée sur le sujet, supérieur, inférieur ou égal à son public, sans toutefois nommer le genre médian encore à venir, entre tragédie et épique d'une part, comédie d'autre part.

<sup>52</sup> Jacques Rancière, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 35.

dans des maisons de la petite bourgeoisie ; Melanctha, noire, est de ce fait renvoyée à une marginalité sociale. Ce travail est très explicitement placé dans la logique d'une observation scientifique du réel, faisant alors signe, non plus spécifiquement vers Flaubert, mais vers le réalisme en général et français en particulier. Dans un essai consacré à Alphonse Daudet, Henry James remarquait la frénésie documentaire qui frappait les écrivains français de sa génération :

The new fashion of realism has indeed taught us all that in any description of life the description of places and things is half the battle. But to describe them we must seem them, and some people see on the same occasion, infinitely more than others. Alphonse Daudet is one of those who see most. Among the French, moreover, the gift is cultivated, and the first canon of the young school of to-day is that to write a novel you must take notes on the spot. Balzac took notes, Gustave Flaubert took notes, Emile Zola takes notes<sup>53</sup>.

Or, Stein fait montre d'un certain mimétisme quant à cette méthode. Par exemple, dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, elle revient (parlant d'elle à la troisième personne) sur ses années d'étudiante en médecine, et prétend attester du réalisme de « Melanctha » par l'observation, en amont, du milieu décrit :

It was then that she had to take her turn in the delivering of babies and it was at that time that she noticed the negroes and the places that she afterwards used in the second of the Three Lives stories, Melanctha Herbert, the story that was the beginning of her revolutionary work. (*Writings 1903-1932*, p. 742)

Poser expressément un lien entre ce qu'elle a vu et ce qu'elle a décrit ne peut pas être gratuit. Au-delà de la rupture radicale que doit constituer « Melanctha », texte précurseur du *Making of Americans* et que Stein elle-même présente comme son entrée dans la modernité, la nouvelle se veut aussi, si l'on suit cette affirmation, réaliste, dans un sens que Zola ne renierait pas. « Melanctha » s'ouvre ainsi sur la naissance et la mort d'un enfant dans le quartier noir de Bridgepoint :

Rose Johnson made it very hard to bring her baby to its birth. The child though it was healthy after it was born, did not live long. Rose Johnson was careless and negligent and selfish and when Melanctha had to leave for a few days, the baby died. Rose Johnson had liked the baby well enough and perhaps she just forgot it awhile, anyway the child was dead and Rose and Sam her husband were very sorry but then these things came so often in the negro world in Bridgepoint, that neither of them thought about it very long. (124)

Ce n'est sans doute pas un hasard si Stein choisit d'ouvrir la nouvelle sur cet épisode, contre la logique chronologique qui pourtant prédomine (après cet incipit, la narration suit une temporalité linéaire, et la naissance de l'enfant de Rose fait retour à la fin de la nouvelle). Il

---

<sup>53</sup> Henry James, *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Preface to the New York Edition*, New York, Library of America, 1984, p. 184.

s'agit de poser comme point de départ un élément naturaliste, modèle dont l'auteur est ensuite libre de s'éloigner. La formation médicale, et plus généralement scientifique, que Stein avait suivie aux États-Unis, contribue à l'insérer dans une tradition d'observateurs et d'expérimentateurs que Zola ou les Goncourt voulaient voir prendre d'assaut la littérature.

Plus haut dans *The Autobiography of Alice B Toklas*, un autre passage fait retour sur l'inspiration réaliste de « Melanctha », mais de manière plus problématique. À l'époque où elle travaillait à *Three Lives*, Gertrude Stein posait pour Picasso, qui lui imposait un très grand nombre de séances, et elle traversait quotidiennement Paris à pied de Montparnasse à Montmartre pour se rendre à l'atelier de son ami :

During these long poses and these long walks Gertrude Stein meditated and made sentences. She was then in the middle of her negro story Melanctha Herbert, the second story of *Three Lives* and the poignant incidents that she wove into the life of Melanctha were often these she noticed in walking down the hill from the rue Ravignan. (710)

On a là une nouvelle affirmation de l'inspiration réaliste de cette même nouvelle, mais avec un glissement certain : l'on passe d'une *observation* de la communauté noire américaine, effectivement représentée dans l'œuvre, à l'*inspiration* venue de promenades urbaines européennes. Avec la ré-américanisation opérée par Stein de ces scènes parisiennes, se fait jour un syncrétisme transnational qui implique une certaine désinvolture envers la méthode prônée par les naturalistes.

Cela n'empêche guère Stein d'insister sur l'enregistrement du réel à l'œuvre dans « Melanctha » et sur l'utilisation de « petits faits vrais ». On retrouve cette mise en perspective également à propos de « The Good Anna », dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* : « After having passed her entrance examinations she settled down in Baltimore and went to the medical school. She had a servant named Lena and it is her story that Gertude Stein afterwards wrote as the first story of *Three Lives* » (741). La correspondance de Stein permet de l'attester : elle avait eu une servante nommée Lena Lebender, avec laquelle elle était restée en contact et qui partageait avec Anna, autant que ses lettres peuvent le montrer, quelques traits de caractère : une forme de dévotion, un anglais hésitant, une passion pour les chiens. Une cousine de Stein, Hortense Moses, restée aux États-Unis, lui transmettra également des nouvelles de Lena et, lorsqu'elle aura lu *Three Lives*, écrira le 2 novembre 1909 : « I've read the book twice since I wrote to you and I've grown to love it – especially the first two sketches. I don't believe anybody has ever drawn a more wonderful picture that you have of Lena, and I have never read anything with keener enjoyment » (YCAL 117.2488). « The Good Anna » serait donc bien un portrait réaliste, en plus de constituer une réécriture de Flaubert. Le prénom de la domestique

de Stein est enfin donné à la protagoniste de la dernière nouvelle, à propos de laquelle Stein ne donne pas d'indications devant attester du vraisemblable du personnage. Le nom est un hommage et peut-être aussi une dernière façon de relier *Three Lives* au monde que Stein a observé, selon la lettre, sinon l'esprit, réaliste.

Car ce prétendu réalisme, affirmé mais superficiel, est évidemment problématique. C'est qu'avec l'allusion à une méthode d'observation, on reste, justement, au niveau de la simple citation, la mise en œuvre du programme naturaliste restant volontairement en friche. Point chez Stein de dossiers préparatoires, d'enquêtes détaillées, de travail journalistique poussé. S'il existe bien un naturalisme américain rigoureux, c'est chez Upton Sinclair, Frank Norris ou Richard Wright qu'on le trouverait ; Stein quant à elle se contente de remarquer des anecdotes ou des traits de langage, sans surtout en proposer une analyse sociale ni en faire le support d'une démonstration morale ou politique. Cette superficialité semble assumée ; et comme avec Flaubert, la citation prend cette double fonction de s'inscrire dans un mouvement et de marquer son éloignement vis-à-vis de lui. C'est qu'il faut envisager l'allusion réaliste (par le truchement de l'inspiration flaubertienne comme par celui de la référence à une méthode naturaliste) non pas tant comme l'inscription dans une tradition que comme le dépassement, et le déplacement (y compris géographique) de celle-ci.

L'incipit d' « Un cœur simple » fait partie des exemples convoqués par Roland Barthes dans son essai « L'Effet de réel ». Il y relève la notation insignifiante, ces détails inutiles qui selon lui mêlent chez Flaubert deux impératifs, l'un esthétique, l'autre réaliste, et fondent le vraisemblable moderne du naturalisme :

Sémiotiquement, le détail concret est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire en fait la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux détails et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le réel y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du réel (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n° 1, p. 84-89.

L'ouverture de « The Good Anna » s'inscrit dans une continuité évidente avec celle d'« Un cœur simple » à laquelle Barthes se réfère. La première phrase, « The tradesmen of Bridgepoint learned to dread the sound of Miss Mathilda, for with that name the good Anna always conquered », fait ainsi directement écho à une qualité de Félicité que Flaubert mentionne, comme en passant, en première page : « Personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement. » Stein annonce ainsi le principe d'une réécriture et poursuit, comme Flaubert, en décrivant le décor dans lequel son histoire va se dérouler. Cette opération remplit en apparence cette même fonction que Barthes voit à l'œuvre chez Flaubert. Mais elle est réduite jusqu'au minimalisme.

Anna managed the whole little house for Miss Mathilda. It was a funny little house, one of a whole row of all the same kind that made a close pile like a row of dominoes that a child knocks over, for they were built along a street which at this point came down a steep hill. They were funny little houses, two stories high, with red brick fronts and long white steps. (*Writings 1903-1932*, 69)

Comme Flaubert, Stein convoque le vraisemblable à partir d'une description que l'on peut certes lire comme ayant pour fonction d'installer l'américanité de la nouvelle, mais qui est surtout à première vue gratuite, c'est-à-dire sans autre fonction que de signaler le réel (et le symbolique qu'il convoque). Néanmoins, la brièveté du passage descriptif, dans une nouvelle centrée sur les caractères et la parole, produit à la fois cet effet de réel et, secondairement, un effet de réalisme, faisant signe d'une part vers le vraisemblable, d'autre part vers une tradition du vraisemblable. On aurait trop vite fait d'en conclure que le réalisme qui imprègne la nouvelle est entièrement factice car intégralement citationnel : entre réalisme dix-neuviémiste et modernisme à venir, « The Good Anna » marque bien une transition.

Ce réalisme artificieux est devenu une source de polémique brûlante autour de « Melanctha »<sup>55</sup>. Stein était en effet l'un des premiers auteurs blancs à écrire sur un milieu noir et, de ce fait, suscita un intérêt marqué chez les écrivains noirs contemporains, séduits ou profondément déçus<sup>56</sup>. Richard Wright, écrivain Noir américain dont les romans s'attachent à

---

<sup>55</sup> Marianne DeKoven avait analysé « Melanctha » une première fois dans son livre *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison, London, University of Wisconsin Press, 1983. Lorsqu'elle y revient dans un ouvrage ultérieur, elle écrit : « Repeated passages of crude, profoundly offensive racial stereotyping should not be, but almost always are, overlooked by Stein critics. » Elle ajoute en note : « I am guilty of that oversight in *A Different Language* [...] In my case, and I suspect in many others, it is a result of mortified denial rather than indifference. » Marianne DeKoven, *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1991, p. 71. L'enjeu du premier texte de DeKoven sur *Three Lives* était d'en mettre en valeur la qualité « anti-patriarcale » ; l'enjeu du second sera de rétablir le racialisme sous le féminisme.

<sup>56</sup> Stein avait visiblement cherché à obtenir leurs avis sur son texte : son cousin Jacob Moses lui écrit en novembre 1910 qu'il a envoyé une copie de *Three Lives* à Booker T. Washington, W.E.B. DuBois et William H. Lewis (premier Noir à devenir Assistant Attorney General). Il ajoute « The first two have acknowledged the



rendre compte des enjeux raciaux de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du sort de la communauté noire à cette époque, affirma publiquement une dette envers Stein<sup>57</sup>, chez qui, dit-il, il avait trouvé en « *Melanctha* » « la première description réaliste de la vie des Noirs que j'ai pu lire à l'époque où j'essayais d'apprendre à écrire » (« the first realistic treatment of Negro life I'd seen when I was trying to learn to write<sup>58</sup>. ») Cette déclaration n'a pas laissé d'étonner, voire de gêner les spécialistes de Wright, lui-même bien plus authentiquement réaliste que Stein. Nella Larsen, romancière de la Harlem Renaissance, écrivit à Stein pour lui témoigner sa reconnaissance : « I never cease to wonder how you came to write it and just why you and not some one of us should so accurately have caught the spirit of this race of mine<sup>59</sup>. » De manière générale, les poètes de la Harlem Renaissance étaient divisés à propos de ce texte, certains y entendant la voix justement restituée des Afro-Américains (et sans qu'y soit fait recours aux procédés de déformation orthographique habituels et dévalorisants), d'autres déplorant une accumulation de clichés, ou encore que *Melanctha* n'ait rien de spécifiquement noir et pourrait aussi bien appartenir à n'importe quelle minorité<sup>60</sup>.

William Carlos Williams, dans un essai de 1931 consacré Gertrude Stein, décrit la nouvelle en ces termes : « “*Melanctha*” is a thrilling clinical record of the life of a colored woman in the present day United States, told with directness and truth<sup>61</sup> ». Williams situait ainsi le texte dans ce que Foucault appelait l'âge de la clinique et qui est aussi l'âge d'or du roman réaliste. Mais la « femme de couleur », dans l'écriture de Stein, est justement située à

---

receipt of the book and promise to read it at the earliest opportunity. » (*YCAL*, 117.2488). En décembre, Moses lui écrit à nouveau pour déplorer l'absence de retours de la part de ces trois personnalités. La démarche, que Stein en soit à l'origine ou que l'initiative en revienne à Moses, donne en tous les cas l'impression qu'il fallait d'une certaine façon confirmer la vraisemblance de « *Melanctha* », fonder son réalisme dans l'assentiment d'observateurs de la communauté noire plus légitimes que l'auteur.

<sup>57</sup> Pour une étude approfondie des rapports entre Stein et Wright, l'on renvoie à M. Lynn Weiss, *Gertrude Stein and Richard Wright: the Poetics and Politics of Modernism*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998. Lynn Weiss revient sur l'admiration réciproque exprimée par les deux auteurs, sur leur expérience commune de l'exil et de la marginalité. Gertrude Stein, dans l'« interview transatlantique » de 1946, fera l'éloge du roman de Wright *Uncle Tom's Children* en le comparant à *Three Lives* : « I do not think there has been anything done like it since I wrote *Three Lives*. There has not been anything so good in the English language since. The others are merely followers » (*Primer*, p. 32).

<sup>58</sup> Cité par Eugene E. Miller, « Richard Wright and Gertrude Stein », *Black American Literature Forum*, 1 octobre 1982, vol. 16, n° 3, p. 107-112. Selon Miller, Wright est prompt à dénoncer une vision blanche des Noirs américains, mais est séduit par « *Melanctha* », pourtant loin d'être exempt de stéréotypes.

<sup>59</sup> Lettre de Nella Larsen à Gertrude Stein, 1<sup>er</sup> février 1928, citée dans Donald Clifford Gallup (ed.), *The Flowers of Friendship, letters written to Gertrude Stein.*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 216.

<sup>60</sup> Par exemple Claude McKay, citée par E.E. Miller, « Richard Wright and Gertrude Stein », art cit. C'est aussi l'opinion exprimée par le frère de l'auteur, dans une lettre à Mabel Weeks : « The book was really not about Negroes and had only Negro local color. » Leo Stein, *Journey into the Self, being the letters, papers and journals of Leo Stein*, New York, Grown Publishers, 1950, p. 137.

<sup>61</sup> William Carlos Williams, *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York, Random House, 1954, p. 119.

l'intersection d'une réalité physique et d'un symbolisme psychologique, par lequel son travail de caractérisation transcende le réalisme traditionnel.

### **De la couleur locale à la couleur mentale : déplacement du lieu commun**

Les premiers écrivains réalistes américains étaient souvent qualifiés du vocable quelque peu méprisant de « *local colorists*<sup>62</sup> ». L'expression, détournée de ses connotations européennes d'exotisme pour pointer un régionalisme rural, désigne donc aussi, souvent, une littérature de seconde zone, du Sud, ou de femmes<sup>63</sup>. En transposant des observations faites dans la rue à Paris, lorsqu'elle marchait vers l'atelier de Picasso, et du même geste transformant le blanc (le Parisien de Montparnasse) en noir (Melanctha et sa communauté), Stein pourrait justement mêler exotisme (les quartiers populaires des villes d'Amérique, exotiques aux yeux européens) et régionalisme (la nouvelle se passe dans une ville du Sud qui ressemble fort à Baltimore, où elle vécut), le Noir étant à la fois une figure d'altérité radicale, et un personnage typiquement américain.

L'imagerie *blackface* de « Melanctha » est l'élément le plus évident de cette couleur locale qui occupe Stein de façon paradoxale. Le personnage de Jeff Campbell, par exemple, est décrit en ces termes : « He sang when he was happy, and he laughed, and his was the free abandoned laughter that gives the warm broad glow to negro sunshine. » Ce sont des qualités qui définissent un être-noir, tel qu'il est pensé par Stein. Rose Johnson, elle, en est dépourvue, et cela est présenté comme une défaillance de sa part : « Rose laughed when she was happy but she had not the wide, abandoned laughter that makes the warm broad glow of negro sunshine. Rose was never joyous with the earth-born, boundless joy of negroes. Hers was just ordinary, any sort of woman laughter » (124). La reprise, presque mot à mot, des qualités de Jeff en celles qui manquent à Rose, semble d'ailleurs pointer volontairement le cliché (le grand rire noir), ou ce que l'on pourrait appeler de manière moins péjorative le lieu commun, forme rhétorique que Stein ne cessa très littéralement d'explorer, avec une préférence marquée pour ses avatars américains. Le lieu commun va avec l'essentialisme : il est ce qui définit tout un peuple. On retrouve donc ces associations très *blackface* – rire, chaleur – pour qualifier l'ensemble des Noirs américains :

---

<sup>62</sup> Pour une étude du passage en Amérique de la couleur locale, on renvoie à Vladimir Kapor, *Local Colour: a Travelling Concept*, Bern, P. Lang, 2009.

<sup>63</sup> On pense par exemple à Sarah Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, George Washington Cable ou Thomas Nelson Page.

It was summer now and the colored people came out of the sunshine, full blown with the flowers. And they shone in the streets and in the fields with their warm joy, and they glistened in their black heat, and they flung themselves free in their wide abandonment of shouting laughter. (218)

Le Noir est aussi associé à une forme d'impudeur, de sexualité incontrôlée<sup>64</sup>, dont Rose Johnson est un exemple, malgré l'éducation blanche qu'elle a reçue et qui n'est qu'un vernis masquant mal sa nature plus profonde : « Her white training had only made for habits, not for nature. Rose had the simple, promiscuous unmorality of the black people » (125). Cette promiscuité reste un entre-soi ; Rose, voulant marier Melanctha, l'incite à choisir un Noir plutôt qu'à se mêler à des Blancs avec lesquels elle n'a rien à faire :

And this was the kind of way Rose always liked to have Melanctha do it, to be engaged to him, and to have a good warm nigger time with colored men, not to go about with that kind of white man, never could know how to act right, to any decent kind of girl they could ever get to be with them. (219)

Le mariage, garant d'une sexualité contrôlée, est présenté comme une institution blanche, que les Noirs peuvent, au mieux, imiter, comme Jem, l'un des fiancés de Melanctha : « And so Jem gave her a ring, like white folks, to show he was engaged to her, and would by and by be married to her » (226).

L'essentialisme ainsi appliqué aux Noirs a, en fait, une double fonction. Il fait couleur locale, mais il renvoie aussi au primitivisme européen que l'on retrouve notamment chez Picasso à la même époque. Le masque noir est donc tout autant un marqueur d'américanité que le témoin d'une écriture en exil<sup>65</sup> ; ce que l'on peut d'ailleurs renverser en suggérant que Stein fait porter à ses figures de l'altérité le masque de la couleur locale. Enfin, les immigrants allemands dans « Anna » et « Lena » ne sont pas épargnés par l'essentialisme racial ; ils sont d'ailleurs parfois assimilés aux Noirs, à la fois dans leur marginalité et dans leur nature. Ainsi, le jugement émis à propos de Lena par ses cousins américains reprend les mêmes termes que ceux utilisés pour décrire Jeff Campbell<sup>66</sup> :

---

<sup>64</sup> Dans la mesure où Melanctha reprend une situation explorée dans *Q.E.D.*, en la transposant dans un contexte hétérosexuel d'une part, noir d'autre part, on a pu lire cette transposition comme une forme de sublimation d'une sexualité – homosexuelle et blanche – réprimée, ce qui contribue à expliquer l'usage du stéréotype raciste ici. C'est ce que suggère par exemple Michael North, *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>65</sup> L'usage du masque africain dans *Three Lives* et dans l'œuvre de Picasso, notamment dans le portrait qu'il fit de Stein, a été étudié par Michael North dans le chapitre « Modernism's African Mask: The Stein-Picasso Collaboration », M. North, *The Dialect of Modernism, op. cit.*, p. 59-76.

<sup>66</sup> John Carlos Rowe analyse ce même extrait en le tirant du côté d'une négritude généralisée aux trois histoires, remarquant aussi que Lena aussi est dite *brown* : « Naming What Is inside: Gertrude Stein's Use of Names in "Three Lives" », *NOVEL: A Forum on Fiction*, avril 2003, vol. 36, n° 2, p. 219-243.

These hard-working, earth-rough german cousins were to these american born children, ugly and dirty, and as far below them as were italian or negro workmen, and they could not see how their mother could ever bear to touch them, and then all the women dressed so funny, and were worked all rough and different. (244)

L'éthique du travail évoquée ici est spécifique aux immigrants blancs d'Europe du Nord, mais le « earth-rough » fait écho au « earth-born » qui qualifiait les personnages de « Melanctha ». Il y a des traces de phrénologie et de racialisme dans ces typologies. Dans « Cultivated Motor Automatism », l'un des deux articles scientifiques publiés par Stein dans sa brève carrière de chercheuse en psychologie expérimentale à Harvard, elle classifiait les sujets de ses expériences en deux types à l'attention plus ou moins soutenue, et mêlait pour les différencier des considérations psychologiques et des caractéristiques physiques :

Type II is very different from Type I, is more varied, and gives more interesting results. In general, the subjects, often blonde and pale, are distinctly phlegmatic. They may be either large, healthy, rather heavy and lacking in vigor, or they may be what we call anemic and phlegmatic<sup>67</sup>.

Ainsi l'apparence physique – couleur de la peau ou des cheveux, stature – forme un tout avec les qualités psychiques du sujet. C'est une idée prégnante à l'époque où Stein écrit, et qui a eu une influence certaine sur ses premiers textes en prose. La couleur locale de *Three Lives* est donc à la fois très littérale et, d'emblée, tirée vers l'éthopée. Selon l'antique « one-drop rule », Stein appelle « negro » ou « negress » quiconque a une goutte de sang noir, tout en nuancant – littéralement, encore une fois – l'héritage de chaque personnage : Melanctha est à moitié blanche, « light brown », parfois aussi qualifiée de « pale yellow », rappelant le « high yellow » qui désignait les femmes métisses à la peau très claire ; ses amants Jefferson Campbell et Jem Richards sont eux aussi des mulâtres. La noirceur relative des personnages dépend aussi de leur éducation : ainsi Rose, l'amie de Melanctha, qui a la peau plus sombre, a cependant été élevée par des Blancs, ce qui lui donne un sentiment constant de supériorité. Stein tire donc la couleur du côté du symbolique : le noir et le blanc deviennent des qualités morales. L'amie et amante de Melanctha, Jane Harden, en dépit de sa méchanceté, possède une intelligence et une clairvoyance qui lui vient de son sang blanc : « She had much white blood that made her see clear » (139). Melanctha en revanche, malgré sa peau claire, est vue et se voit comme une incarnation de la négativité morale, indépendamment de ses actions : elle est une figure presque mariale, dévouée, cherchant sans cesse à racheter la faute originelle de sa nature noire (donc

---

<sup>67</sup> Gertrude Stein, « Cultivated motor automatism; a study of character in its relation to attention », *Psychological Review*, 1898, vol. 5, n° 3, p. 295–306 ; cité dans Michael J. Hoffman, « Gertrude Stein in the Psychology Laboratory », *American Quarterly*, 1 avril 1965, vol. 17, n° 1, p. 127-132.

hautement sexualisée). Le thème du service, voire de la servitude, que l'on retrouve dans les deux autres nouvelles, tend avec « Melanctha » vers une morale de l'esclave (la formule nietzschéenne trouvant dans l'Amérique *postbellum* un écho particulier) fondée sur la bonté, la générosité, la servilité. À l'inverse, son amant Jeff Campbell, jeune médecin métisse, œuvrant pour la salubrité hygiénique et morale de sa communauté, prônant pour elle une chasteté dont il s'extrait, représente d'une certaine façon la vertu du maître dans un récit où il n'y a pas de personnages blancs. Il est conscient de mal agir envers sa maîtresse, mais reste persuadé de sa droiture intrinsèque. On voit donc s'articuler deux éléments opposés : d'une part, la nature indépassable, plus ou moins blanche, plus ou moins noire, de chacun, définie assez librement à partir de la couleur de peau ; d'autre part, des actions plus ou moins bonnes qui n'ont aucune incidence sur le degré moral de cette nature prédéfinie. John Carlos Rowe remarquait, dans l'étrangeté du nom de Melanctha, un écho de Philipp Melancthon, compagnon de Martin Luther et philologue, qui avait traduit son nom allemand, Schwarzerd, en grec ancien<sup>68</sup>. Il y a pourtant quelque chose de plus calviniste que de luthérien dans cette prédétermination radicale.

L'onomastique est en tout cas explicite : Melanctha est la femme noire par excellence, figure du désir sexuel, éventuellement lesbien et par essence frustré. Le nom de Melanctha fait aussi signe vers la mélancolie, humeur noire, mais que Stein, à partir du parler populaire, voit en bleu :

Then Melanctha would get very blue, and she would say to Rose, sure she would kill herself, for that certainly now was the best way she could do.

Rose Johnson never saw it in the least bit that way. I don't see Melanctha why you should talk like you would kill yourself just because you're blue. I'd never kill myself Melanctha cause I was blue. I'd maybe kill somebody else but I'd never kill myself. (232)

Melanctha, noire et bleue, semble incarner deux névroses, l'hystérie<sup>69</sup> et la mélancolie ; maladies de femmes désirantes et frustrées, là encore, d'ailleurs, assez typiques du roman réaliste<sup>70</sup>. Elle évoque donc Stein elle-même, qui fut déprimée pendant ses années à Baltimore.

---

<sup>68</sup> J.C. Rowe, « Naming What Is inside », art cit.

<sup>69</sup> L'hystérie, comme pathologie de l'attention, avait constitué un sujet de recherche pour Stein à Harvard. Ainsi, dans « Normal Motor Automatism », Stein et son co-auteur Leon Solomons veulent montrer qu'un sujet normal est susceptible d'avoir une activité inconsciente au même titre qu'un sujet hystérique. Mark Niemeyer a proposé de relire Melanctha à l'aune de l'hystérie, voyant dans son errance la trace de ce que William James qualifiait de « *mind-wandering* », un déficit de l'attention touchant notamment les hystériques, tandis que Jeff Campbell représente le sujet sain, capable de se concentrer, car fuyant les distractions et toute forme d'excitation : Mark Niemeyer, « Hysteria and the Normal Unconscious: Dual Natures in Gertrude Stein's "Melanctha" », *Journal of American Studies*, 1 avril 1994, vol. 28, n° 1, p. 77-83.

<sup>70</sup> On peut notamment penser à la thèse développée par Isabelle Daunais qui lit dans le roman réaliste le portrait d'une maladie de la volonté : *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

Mais, surtout, elle paraît le produit d'une expérience *in libro*, consistant à définir un caractère à partir de symptômes visibles et invisibles. On peut revenir à ce que William Carlos Williams disait de « Melanctha » ; après en avoir salué le « réalisme clinique », il ajoutait : « It is without question one of the best bits of characterization produced in America. It is universally admired. This is where Stein began<sup>71</sup>. » Le paradigme clinique devient donc le lieu d'une expérience psychologique, devant révéler le caractère de personnages plus ou moins stéréotypés.

## II. Expériences *in libro*

### À partir de Claude Bernard

Une façon d'envisager le problème posé par les emprunts faussement rigoureux au réel que Stein commet est de suggérer qu'elle s'inspire des mêmes éléments qui ont servi de matière au naturalisme français, mais pour en faire la condition de possibilité d'une révolution stylistique. C'est la voie suivie par Richard Miller pour tenter d'expliquer l'étrange déférence de Richard Wright envers « Melanctha » : Miller suggère que Wright y entendait, dans la transcription steinienne (par ailleurs extrêmement ambiguë) d'un dialecte noir, le rythme poétique de la Harlem Renaissance<sup>72</sup>. C'est également ce que propose Jayne L. Walker<sup>73</sup>, qui voit dans le parler troublé ou limité des personnages de *Three Lives* un trait naturaliste (naturalisme qu'elle entend, de façon trop simple, comme la restitution transparente et immédiate du réel<sup>74</sup>) à partir duquel Stein découvre une poétique de la répétition. L'argument de Walker n'est qu'en partie convaincant<sup>75</sup>, mais on peut en retenir ceci : c'est d'abord

---

<sup>71</sup> W.C. Williams, *Selected Essays of William Carlos Williams*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>72</sup> Lynn Weiss fait aussi remarquer que dans le premier roman de Richard Wright, *Lawd Today*, les personnages s'interrogent sur le vers « a rose is a rose is a rose » (dans sa forme secondaire, la première étant bien « Rose is a rose is a rose ») : l'un y voit un simple non-sens, les autres y entendent une forme de *jazz scat*. M.L. Weiss, *Gertrude Stein and Richard Wright*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>73</sup> « This story simply presents Anna's difficulty with language as a naturalistic character trait. » J.L. Walker, *The Making of a modernist*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>74</sup> Walker parle ainsi de « the ideal transparency of pure naturalism » (pour en éloigner Stein) : *Ibid.*, p. xiv.

<sup>75</sup> Si Anna et Lena, qui sont d'origine allemande, parlent bien un anglais limité, ce n'est pas le cas de Melanctha et encore moins de Jeff Campbell, qui incarne la nouvelle classe moyenne éduquée noire ; c'est donc que l'enlèvement dialogique de « Melanctha », qui conduit à une circularité faussement répétitive, ne prend pas sa source directement dans une caractéristique socio-langagière des personnages. La transcription dialectale que propose Stein, que ce soit pour les Noirs ou pour les immigrants allemands, est limitée à quelques poncifs grammaticaux (l'inversion de *was* et *were*, la double négation), n'a rien de spécifique à un groupe ethnique, et semble être au mieux un sociolecte assez généralisant, prêté à toute la classe populaire. On est donc très loin du travail mené par Mark Twain, par exemple, sur les différents idiomes vernaculaires de la région du Mississippi. Remarquons que Charles Bernstein voit plutôt dans ce « broken English » un « Américain » absolu, qui n'est pas spécifique à une communauté interne à l'Amérique mais qui manifeste la communauté américaine en tant qu'elle s'éloigne, linguistiquement, de l'anglais d'Angleterre : « Stein was creating a nonsymbolical language for a poetry that was "American"; that is, a literary writing not rooted in the literary tradition of England, not using English words in a way that locked them into their island-bound associations and meanings, as words have been

formellement (par le choix des mots, en particulier une certaine pauvreté du vocabulaire, par la structure des phrases et de la narration en général) que *Three Lives* se distingue du roman réaliste. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la déclaration de Stein dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* sur la rupture radicale constituée par « Melanctha », qu'elle compare à la révolution en peinture opérée par Matisse et Picasso : « Gertrude Stein had written the story of Melanctha the negress, the second story of Three Lives which was the first definite step away from the nineteenth century and into the twentieth century in literature » (*Writings 1903-1932*, p. 714). Il ne faudrait pas pour autant lire « The Good Anna » et « The Gentle Lena » comme de simples résidus dix-neuviémistes, imitations d'un genre ou d'un mouvement, tandis que « Melanctha » constituerait la rupture brutale avec cette tradition. Ces deux récits sont, au minimum, des esquisses préparatoires à la rupture constituée par la nouvelle centrale. Ils ne sont pas, loin de là, des textes au style classique, et ce qui prendra toute son ampleur dans « Melanctha » est déjà largement exploré dans les deux autres histoires : bégaiement des habitudes et circularité des conversations, étude de caractères en situation. « Melanctha » (par l'ampleur de ses dialogues notamment) reste la nouvelle qui pousse le plus loin l'expérimentation stylistique (ce qui explique aussi qu'elle soit aussi la plus étudiée), mais on n'a pas d'un côté deux vies racontées à la façon réaliste, et de l'autre une vie racontée à la façon moderniste ; bien plutôt, il faut s'attacher à comprendre le passage, dans *Three Lives* considéré comme un tout cohérent, d'un réalisme dix-neuviémiste à son pendant vingtiémiste, qui en est directement issu.

Notons d'abord que Stein, si elle n'observe pas le réel avec un but moral ou pédagogique (comme Zola ou les Goncourt), n'était pas dénuée de la curiosité d'un scientifique. Stein disait tirer des anecdotes de « Melanctha » de ses expériences d'étudiante. Rappelons qu'elle n'avait commencé un cursus médical que dans le but de se spécialiser en psychologie, discipline (expérimentale) qu'elle avait découverte pendant ses études à Harvard sous le patronage de William James et de Hugo Münsterberg. La méthode expérimentale chère à Claude Bernard et partant à Zola, à laquelle elle avait donc été formée, se retrouve à l'état résiduel dans *Three Lives* : au-delà des traces d'analyses physiologiques venues du darwinisme et de ses avatars, Stein se livre à une étude de caractères fondée sur la description de comportements (notamment langagiers) et leur répétition pour en déduire des qualités

---

used in the canonical English verse tradition since Chaucer. In her own and possibly her parents' broken English, and more important, the language of African-Americans, Stein found a linguistic utopia. » Charles Bernstein, *A Poetics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, p. 149 ; cité et discuté par Isabelle Alfandary, *Le risque de la lettre: lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS éd, 2012, p. 114.

particulières à chaque personnage. On passe donc d'un naturalisme inspiré par la physiologie (c'est-à-dire la médecine du corps) et par Claude Bernard, à un néo-naturalisme inspiré par la psychologie expérimentale et par William James. On comprend alors ce qui relie la référence naturaliste et la rupture stylistique. L'enlèvement dialogique (où les personnages se parlent sans parvenir vraiment à communiquer), le ton très distancié du narrateur-observateur, et la pseudo-répétition qui en est venue à caractériser le style steinien, prennent leur source dans une étude comportementale des caractères à laquelle *The Making of Americans* donnera toute son ampleur.

Dans son essai « Le Roman expérimental », publié en 1880, Zola parlait d'un commentaire de la méthode de Claude Bernard pour aller vers une définition du projet naturaliste en littérature. Pour lui, la littérature s'occupe des actes passionnels et intellectuels de l'homme, qu'il faut, eux aussi, soumettre à la méthode expérimentale telle qu'elle s'exerce déjà en physique ou en physiologie :

La science prouve que les conditions d'existence de tout phénomène sont les mêmes dans les corps vivants que dans les corps bruts ; et dès lors, la physiologie prend peu à peu les certitudes de la chimie et de la physique. Mais va-t-on s'arrêter là ? évidemment non. Quand on aura prouvé que le corps de l'homme est une machine, dont on pourra un jour démonter et remonter les rouages au gré de l'expérimentateur, il faudra bien passer aux actes passionnels et intellectuels de l'homme. Dès lors, nous entrerons dans le domaine qui, jusqu'à présent, appartenait à la philosophie et à la littérature ; ce sera la conquête décisive par la science des hypothèses des philosophes et des écrivains. On a la chimie et la physique expérimentales ; on aura la physiologie expérimentale ; plus tard encore, on aura le roman expérimental<sup>76</sup>.

Il confirme un peu plus loin cet appel implicite à l'apport de la psychologie, science alors émergente :

Dès ce jour, la science entre donc dans notre domaine, à nous romanciers, qui sommes à cette heure des analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale. Nous continuons, par nos observations et nos expériences, la besogne du physiologiste, qui a continué celle du physicien et du chimiste. Nous faisons en quelque sorte de la psychologie scientifique, pour compléter la physiologie scientifique ; et nous n'avons, pour achever l'évolution, qu'à apporter dans nos études de la nature et de l'homme l'outil décisif de la méthode expérimentale. En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants. Le déterminisme domine tout. C'est l'investigation scientifique, c'est le raisonnement expérimental qui combat une à une les hypothèses des idéalistes, et qui remplace les romans de pure imagination par des romans d'observation et d'expérimentation<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006, p. 59.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 60.



Gertrude Stein exprima son intérêt pour Zola dans un texte autobiographique de 1940, *Paris France*, dans un passage qui concerne les années précédant son expatriation : « That and a certain interest in Zola as a realist but not as much interest as in the Russian realists was all that Paris meant to me until after the medical school when I settled down in Paris France » (*Paris France*, p. 7). Zola est secondaire par rapport au réalisme psychologique des écrivains russes, mais néanmoins présent dans la formation de Stein. Il faut bien sûr insister sur la distance énorme qui sépare Stein du modèle purement mécaniste et déterministe défendu par Zola. Par ailleurs, on l'a vu, sa façon de revendiquer une méthode stricte d'observation relève chez elle de l'effet de manche, non dénué de sens, mais qui l'éloigne encore plus radicalement du projet zolien entendu strictement. Néanmoins, la filiation à Claude Bernard reste pertinente pour un auteur à propos duquel l'expression « experimental writing » revient souvent. Celle-ci est réservée, la plupart du temps, à sa poésie réputée la plus difficile. C'est par exemple à propos de *Tender Buttons* que Steven Meyer, dans son importante étude sur les rapports entre l'écriture de Gertrude Stein et les paradigmes scientifiques de son temps, met au jour une continuité avec le modèle expérimental de Claude Bernard qu'elle avait exploré au cours de sa formation scientifique :

Stein is thinking autopoietically, and neuroaesthetically, in the course of thinking about the relations that emerge when words are joined together in functional multi-words unit. Hence in compositions like "A Long Dress", as she observed in 1928, she correlated sight, sound and sense, attempting, as she was already proposing four years earlier, to achieve completed composition through the study of the relation of words in meaning sound and volume. This sense of the *volume* of words, reiterated more than twenty years later, suggests that she conceived of words, like cells, as existing in three-dimensional space rather than two-dimensionally on the page or the microscope slide.

Stein's writing practice may thus be viewed as a form of laboratory science, descending, by way of the psychological and anatomical laboratories at Harvard and Johns Hopkins, from the medical laboratory described several decades earlier by Claude Bernard in his *Introduction to the Study of Experimental Medicine*. In her laboratory she experimented with words in an attempt to articulate her sense of their life<sup>78</sup>.

La notion d'écriture expérimentale se voit donc associée, par Meyer comme par de nombreux autres critiques, à un certain matérialisme langagier par la grâce duquel les mots deviennent objets et donc possibles objets d'expérience. Contemporaine de Stein, Mina Loy la compara, dans un poème éponyme devenu célèbre, à Marie Curie :

Curie  
of the laboratory  
of vocabulary

---

<sup>78</sup> Steven Meyer, *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 81-82.

she crushed  
the tonnage  
of consciousness  
congealed to phrases  
to extract  
a radium of the word<sup>79</sup>

La langue de Stein serait donc un « laboratoire », où l'on procéderait à des opérations d'apparence peu poétique, écrasements, décongelations et extractions qui doivent révéler comme les mots, libérés des expressions courantes, sont radioactifs. La métaphore est courante ; elle semble pourtant réservée à la poésie de Stein. Or, la prose plus linéaire de *Three Lives* déploie aussi une logique expérimentale. Mais celle-ci ne prend pas comme unité le mot ; elle s'exerce d'abord à un niveau supérieur, celui du personnage et de son caractère, tout en annonçant déjà (ou en les rendant possibles) les expériences grammaticales de *Tender Buttons*.

Ainsi peut-on lire dans certains motifs répétitifs de *Three Lives* une transposition du protocole expérimental de Claude Bernard, qui va de la formulation d'une hypothèse à sa confirmation ou sa réfutation grâce à une série d'expériences. On trouve en première page de « The Good Anna » l'affirmation : « Anna led an arduous and troubled life » (*Writings 1903-1932*, p. 69), qu'aucun élément ne permet encore d'étayer. Suit une description du travail d'Anna et notamment de la mission qui lui revient de s'occuper des chiens de la famille, et de leur sexualité difficilement contrôlable. Stein conclut alors, non sans humour : « You see that Anna led an arduous and troubled life » (70), une formule que l'on trouve strictement répétée quelques pages plus loin (77), au terme d'un passage sur les filles de service dont Anna a la charge et qui font pendant aux animaux de la maison. Le « you see » situe le mouvement de démonstration dans un paradigme expérimental, clinique. Il s'agit aussi de passer de la foi à la raison, de la croyance aveugle en ce que nous dit un narrateur tout-puissant à l'analyse raisonnée des preuves qu'il nous apporte ensuite. La répétition d'une même proposition peut aussi prendre une valeur de confirmation par un autre sujet, un autre témoin, la voix narrative avançant une proposition qui est ensuite confirmée par la subjectivité d'un personnage. Ainsi nous dit-on, à propos d'une domestique devant venir en aide à la brave Anna : « Old Katy was a heavy, ugly, short and rough old german woman. » Puis Anna elle-même reprend : « Old Katy is just a rough old woman » (73). Ici, le psittacisme entre narrateur (demiurgique) et personnage (marionnette) consiste à entériner la véracité d'un constat par la confirmation d'un

---

<sup>79</sup> Mina Loy, *The Lost Lunar Baedeker*, New York, Farrar Straus Giroux, 1996, p. 94.

deuxième regard. Un phénomène similaire se joue un peu plus loin à propos de Mrs Lehntmann, l'amie d'Anna :

She was pleasant, magnetic, efficient and good. She was very attractive, very generous and very amiable.

She was a few years older than our good Anna, who was soon entirely subdued by her magnetic, sympathetic charm. (84)

Les qualités attribuées à Mrs Lehntmann, livrées par l'objectivité apparente de la voix narrative, sont ensuite prouvées par l'effet produit sur Anna, charmée par le magnétisme de la veuve. D'autres fois encore, les faits résistent à l'explication rationnelle, mais subsistent comme des résultats surprenants qui n'en restent pas moins une réalité irréductible :

Anna never liked her brother's wife.

The youngest of the two daughters was named after her aunt Anna.

Anna never liked her half brother's wife. This woman had been very good to Anna, but she had not found favour in our good Anna's sight. (98)

La phrase répétée, « Anna never liked her half brother's wife », livre un fait présenté comme étrange (« but » : cette antipathie est paradoxale), mais qui est résistant et dont il faut, à ce titre, rendre compte, comme d'un résultat désarçonnant mais qu'il n'est pas possible d'ignorer, et que les conclusions de l'expérience se doivent de noter scrupuleusement. La réécriture de « The Good Anna » opérée dans « The Gentle Lena », où un personnage très similaire – une immigrée d'Allemagne du Sud devenant servante en Amérique – est soumis à des circonstances différentes (célibat pour Anna, mariage subi pour Lena), peut aussi donner l'impression d'une expérience *in libro* dans laquelle il s'agit, à partir de données de départ similaires, d'observer les réactions différenciées d'un caractère identique soumis à des pressions variées. C'est aussi dans cette même expérience que se révèlent, au gré des circonstances, des natures différentes, mélanges d'inné et d'acquis, ce qui vient invalider en partie, et *a posteriori*, la similarité des données de départ et enrichir le protocole.

La réflexion sur l'expérience mise en œuvre par *Three Lives* est prise en charge par Melanctha elle-même, dont la confrontation dialogique avec Jeff Campbell révèle une opposition paradigmatique reflétant les propres ambiguïtés de Stein. « Melanctha all her life was very keen in her sense for real experience » (133) : il s'agit là d'une expérience sensible, voire sensuelle ; en cela, Melanctha s'oppose directement à Jeff : « He really loved best science and experimenting and to learn things, and he early wanted to be a doctor and he was always very interested in the life of the colored people » (144). « Experience » d'un côté, « experiment » de l'autre, rejouent l'opposition entre corps et raison que Jeff et Melanctha

mettent en scène. Stein semble de prime abord choisir le second camp. Que ce soit à partir d'une analyse du triangle amoureux dérivé de celui que Stein avait connu dans sa vie personnelle et déjà exploré dans *Q.E.D.*, ou simplement en se fondant sur une proximité éducative, on considère généralement Jeff Campbell comme le personnage auquel l'auteur s'identifie, la pratique de la médecine et la méthode qui lui est associée constituant le lien le plus évident entre eux. Jeff est une figure de la rationalité et du positivisme, mû par un désir d'entendement : « Dr. Campbell said he wanted to work so that he could understand what troubled people, and not to just have excitements » (148). Melanctha, quant à elle, s'intéresse à la science représentée par Jeff, mais absorbe ce savoir à sa façon, comme par empathie, puisque l'émotion et les sens demeurent chez elle à la source de toute connaissance :

Dr Campbell was helping Melanctha Herbert to take care of her sick mother. He saw Melanctha now for long times and very often, and they sometimes talked a good deal together. She never talked to him about anything that was not just general matters, or about medicine, or to tell him funny stories. She asked him many questions and always listened very well to all he told her, and she always remembered everything that she had learned from all the others. (146)

Ce que Melanctha appellera « la vraie sagesse » (« real wisdom ») est un savoir du corps, dans lequel Jeff, en revanche, voit une faiblesse morale et un danger pour la communauté ; l'« expérience » prend dans la bouche du jeune médecin un sens d'excitation luxurieuse et dégradante :

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

Melanctha et Jeff ne sont, alors, pas encore amants ; et leurs longues discussions, au lieu de les aider à mieux se connaître, butent sur la compréhension radicalement différente qu'ils ont du savoir (de la science), aboutissant à des dialogues enlisés dans lesquels aucun terrain d'entente n'est possible. Melanctha pointe le paradoxe de cette connaissance rationnelle désirée par Jeff et qui n'est pour elle que superficielle, voire factice, car dépourvue d'émotion et donc d'empathie :

That certainly does explain to me Dr. Campbell what I been thinking about you this long time. I certainly did wonder how you could be so live, and knowing everything, and everybody, and talking so big always about everything, and everybody always liking you so

much, and you always looking as if you was thinking, and yet you really was never knowing about anybody and certainly not being really very understanding. (154)

Leur relation se fondera alors sur la transmission d'un savoir sensuel que Jeff désire (« I don't say, no, never, but perhaps I could learn a whole lot about women the right way, if I had a real good teacher », 154) et méprise en même temps. Chacun se livre à sa propre quête épistémique. Chez Melanctha, elle passe par l'errance : « Melanctha liked to wander, and to stand by the railroad yard, and watch the men and the engines and the switches and everything that was busy there, working » (134) : errance géographique qui est d'emblée la métaphore d'une recherche sensuelle, d'un savoir d'abord craint et réprimé. Sa première relation, avec Jane Harden, signe le terme apparent d'un effort vers le savoir :

Soon they began to wander, more to be together than to see men and learn their various ways of working. Then they began not to wander, and Melanctha would spend long hours with Jane in her room, sitting at her feet and listening to her stories, and feeling her strength and the power of her affection, and slowly she began to see clear before her one certain way that would be sure to lead to wisdom. (139)

Après une rupture avec Jeff Campbell, Melanctha reprend son errance, vers la sagesse du corps et contre la rationalité cruelle de son ancien amant : « Melanctha had begun now once more to wander. Melanctha did not yet always wander, but a little now she needed to begin to look for others » (199). Les circonvolutions renvoient à la séduction – active ou passive – en tant que détour du droit chemin. Au « wandering », le médecin répond par un « wondering », interrogation tendant vers un savoir rationnel, vers un entendement (« understanding ») des choses et des êtres : « Always now Jeff wondered did Melanctha love him. Always now he was wondering » (195). En quittant Melanctha, Jeff Campbell devient, dans l'anaphore nominale, Dr. Campbell, signant le triomphe du savoir (« knowing ») sur la sensation (« feeling »). Ces deux volontés de savoir, incapables de se comprendre, s'opposent dans leur rapport au langage. « What do you mean by them words, Jeff Campbell. I certainly do mean them just like I am saying them, Melanctha » (191). Très classiquement, Jeff rêve d'un langage clair et simple, univoque ; c'est le langage qui lui permet de rendre compte de son expérience du monde, et c'est aussi, dans une certaine mesure, celui dont rêve Stein en d'autres endroits. Melanctha dédaigne ce *logos* de la rationalité, et sa parole devient le terrain d'un doute constant sur la sincérité de la langue. Ce que disent Melanctha et Jeff, dans leur dialogue qui n'est qu'une absence de communication, c'est précisément que connaître un caractère – ce sur quoi les deux amants butent sans cesse, l'un envers l'autre – doit faire place à une écoute de la parole non comme médiation de connaissance, mais comme créatrice d'un sujet. La parole, on l'a vu, est éthiquement constitutive : être bon, c'est être dit bon par l'autre. Plus largement, c'est dans

l'enlèvement dialogique qu'émergent Melanctha et Jeff. C'est donc bien une forme poétique, et non scientifique, de la langue, qui est à l'œuvre dans les portraits de *Three Lives* ; et l'expérience de Stein, si elle naît d'une filiation expérimentale dont Jeff est le représentant, fait toute la place aux méditations circulaires de Melanctha.

Dans son introduction à *Four in America*, Thornton Wilder prête à Stein cette déclaration :

Artists do not experiment. Experiment is what scientists do; they initiate an operation of unknown factors in order to be instructed by its results. An artist puts down what he knows and at every moment it is what he knows at that moment. If he is trying things out to see how they go he is a bad artist. (*Four*, p. vii)

La distance ici marquée avec l'« experiment » ne peut se résoudre que par un appel à l'« experience » et au présent continu. Il y a bien une volonté, tardive, de la part de Stein, de se démarquer du modèle littéraire (ou pictural) dit expérimental développé en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle voulait peut-être aussi dénoncer l'assimilation trop rapide de son style à une forme d'écriture automatique telle qu'elle l'étudiait au laboratoire<sup>80</sup>. Il reste que les premiers textes, qu'il faut bien envisager comme des œuvres de transition d'un paradigme et d'un siècle à l'autre, ne cessent de renvoyer à une réflexion sur l'expérience et à la recherche d'une poétique à même d'en rendre compte – à ce titre s'éloignant radicalement de tous les réquisits de la prose scientifique.

### **De Claude Bernard à William James**

Zola entrevoyait le premier que l'apport de la psychologie ferait du roman à venir une expérience qui pourrait mettre au jour les motivations internes des personnages et les traits saillants de leurs caractères. Mais c'est l'influence de William James et de Hugo Münsterberg, beaucoup plus que celle de Claude Bernard, qui permettra à Stein de proposer une version américaine du roman expérimental. Stein rencontra William James en 1893, lorsqu'elle s'inscrivit à Radcliffe (qui s'appelait encore Harvard Annex, établissement féminin associé à Harvard, alors non-mixte) ; elle suivit ses cours avec enthousiasme, et c'est sur ses conseils qu'elle entama un cursus, avorté, de médecine à Johns Hopkins, avec l'ambition de se spécialiser en psychologie. Après le départ de Stein pour l'Europe, elle resta en contact avec son ancien mentor et lui envoya d'ailleurs un exemplaire de *Three Lives*. James en accusa

---

<sup>80</sup> L'accusation est récurrente, depuis un article de B.F. Skinner publié dans *The Atlantic Monthly* en 1950. On trouve une discussion de ce texte notamment dans S. Meyer, *Irresistible dictation*, op. cit., p. 50.

réception en une lettre souvent citée, où il dit trouver dans le livre « un beau réalisme d'un genre nouveau » (« a fine new kind of realism<sup>81</sup>. »)

C'est sous la direction de James que Stein publia en 1896 dans *Psychological Review* un premier article scientifique, co-signé par son camarade Leon Solomons, intitulé « Normal Motor Automatism », suivi deux ans plus tard par « Cultivated Motor Automatism », que nous avons cité plus haut. Elle y étudiait les facultés de concentration de divers sujets, présentant ou non des pathologies mentales, selon plusieurs protocoles expérimentaux. Revenant sur son passage au laboratoire de psychologie, dans la conférence « The Gradual Making of the Making of Americans », Stein insista sur son intérêt pour le caractère qui se révèle dans les réactions des sujets de l'expérience :

I was supposed to be interested in their reactions but soon I found that I was not but instead that I was enormously interested in the types of their characters that is what I even then thought of as the bottom nature of them, and when in May 1898 I wrote my half of the report of these experiments I expressed the results as follow:

In these descriptions it will be readily observed that habits of attention are reflexes of the complete character of the individual. (*Writings 1932-1946*, p. 271-272)

La recherche des types et de la nature fondamentale des personnages (« bottom nature ») deviendra un thème majeur du *Making of Americans* ; mais en situant l'émergence de son intérêt pour le caractère au moment de ses travaux de recherche en psychologie, Stein elle-même invite à penser le lien entre une pratique expérimentale et l'étude de caractères qui constitue *Three Lives*. Lisa Ruddick, dans son analyse de l'ombre portée par William James sur « Melanctha », pointe un paradoxe apparent dans cette filiation à un scientifique certes précurseur en bien des domaines mais, en termes de méthode, l'héritier d'un positivisme très typique d'un dix-neuvième siècle duquel Stein prétendait s'être échappée, précisément avec cette nouvelle<sup>82</sup>. C'est que la radicalité déployée par Stein ne se situe pas tant dans le choix d'un paradigme, en l'occurrence expérimental, que le genre romanesque avait exploré tout au long du siècle précédent, mais dans la recherche d'une grammaire propre à rendre compte de ce paradigme. Comme Melanctha semble proposer un versant poétique à l'« experiment » dont

---

<sup>81</sup> Donald Clifford Gallup (ed.), *The Flowers of Friendship, Letters Written to Gertrude Stein.*, op. cit., p. 50. James avoue n'en n'avoir lu qu'une trentaine de pages ; il était alors gravement malade, et mourut quelques mois plus tard.

<sup>82</sup> « "Melanctha" carries on a private conversation with William James, Stein's college mentor and the central figure in the early drama of her self-definition as a modernist. Along one of its axes, Stein's story reads as a tribute to James's psychological theories – theories that despite their well-known continuities with modernist aesthetics are nineteenth-century in their ethics. Yet at the margins of the story, other material shows Stein already beginning to define herself against James. » Lisa Cole Ruddick, *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1990, p. 12.

Jeff fait son modèle, Stein s'efforce vers une littérature épousant une science qui la précède pourtant de beaucoup.

### **Vers une grammaire des caractères**

La révolution stylistique à l'œuvre dans *Three Lives* se déploie selon plusieurs axes, qui vont tous vers une grammaire propre à rendre compte de l'émergence d'un caractère. En premier lieu, les portraits proposés par Stein se construisent à partir de l'anaphore du nom du personnage étudié, à chaque entrée de paragraphe, qui vient constamment rappeler l'objet d'étude et surtout en compléter la description par accréation de qualités.

Melanctha Herbert had not made her life all simple like Rose Johnson; Melanctha had not found it easy with herself to make her wants and what she had, agree.

Melanctha Herbert was always losing what she had in wanting all the things she saw. Melanctha was always being left when she was not leaving others.

Melanctha Herbert always loved too hard and much too often. She was always full with mystery and subtle movement and denials and vague distrusts and complicated disillusion. Then Melanctha would be sudden and impulsive and unbounded in some faith, and then she would suffer and be strong in her repression.

Melanctha Herbert was always seeking rest and quiet, and always she could only find new ways to be in trouble.

Melanctha wondered often how it was she did not kill herself when she was so blue. Often she thought this would be really the best way for her to do.

Melanctha Herbert had been raised to be religious, by her mother. Melanctha had not liked her mother very well. This mother, Mis Herbert, as her neighbors called her, had been a sweet appearing and dignified and pleasant, pale yellow, colored woman. Mis Herbert had always been a little wandering and mysterious and uncertain in her ways.

Melanctha was pale yellow and mysterious and a little pleasant like her mother, but the real power in Melanctha's nature came through her robust and unpleasant and very unenduring black father. (*Writings 1903-1932*, p. 127-128)

L'anaphore se poursuit sur plusieurs pages. Les premiers paragraphes insistent sur des qualités qui sont toujours (« always ») présentes chez Melanctha, des traits fondamentaux de sa nature plutôt que des caractéristiques secondaires et susceptibles de changer. Ce passage est situé au tout début de la nouvelle, alors que peu d'éléments proprement narratifs ont été présentés qui auraient permis de mettre au jour la nature de Melanctha en ses actions. Il s'agit donc d'une présentation liminaire, dont les différents éléments seront ensuite démontrés en situation, au fur et à mesure du récit : on verra Melanctha quitter et être quittée par ses amants, aimer trop passionnément, souffrir en silence et vouloir mourir. On peut donc lire, dans ces premiers paragraphes, une série d'hypothèses, confirmées ensuite par l'expérience et réaffirmées finalement avec un sceau de certitude. Après le récit de sa passion pour Jem Richards, on trouve par exemple cette courte description :



Melantha's joy made her foolish. Melantha had to have some one always now to talk to and so she went often to Rose Johnson.

Melantha put all herself into Jem Richards. She was mad and foolish in the joy she had there. (226)

Ici, l'anaphore du nom a une valeur quelque peu différente : il ne s'agit plus de proposer un portrait figé, qui condense tout ce que l'on sait de Melantha Herbert, mais de monter le personnage, en une succession de moments, dans une situation où son caractère se déploie.

Revenons au portrait liminaire. Après la description de ce qui caractérise « toujours » Melantha, on passe à un compte-rendu de son hérédité, entendue en un sens à la fois psychologique (l'influence de l'éducation qu'elle a reçue, du manque d'affection parentale qu'elle a subi) et plus déterministe (sa nature, et sa force, lui viennent de son père, sans qu'il soit clair s'il s'agit d'une nature innée ou acquise, justement par construction psychologique). Cette ambiguïté quant à ce que Stein appelle nature, ontologique ou pragmatique, demeurera jusqu'à la grande caractérologie du *Making of Americans*. Les personnages secondaires reçoivent le même traitement, du père, James Herbert (« James Herbert was a powerful, loose built, angry negro. James Herbert was often a very angry negro. He was fierce and serious », 129), à l'amant Jefferson Campbell :

Dr. Jefferson Campbell was a serious, earnest, good young joyous doctor. He liked to take care of everybody and he loved his own colored people. He always found life very easy did Jeff Campbell, and everybody liked to have him with them. He was so good and sympathetic, and he was so earnest and so joyous. He sang when he was happy, and he laughed, and his was the free abandoned laughter that gives the warm broad glow to negro sunshine.

Jeff Campbell had never in his life had real trouble. Jefferson's father was a good, kind, serious, religious man. He was a very steady, very intelligent, and very dignified, light brown negro. He was a butler and he had worked for the Campbell family many years, and his father and his mother before him had been in the service of this family as free people.

Jefferson Campbell's father and his mother had of course been regularly married. Jefferson's mother was a sweet, little, pale brown, gentle woman who revered and obeyed her good husband, and who worshipped and admired and loved hard her good, earnest, cheery, hard working doctor boy who was her only child. (143-144)

Dans ce portrait de Jefferson Campbell, on peut observer, outre l'anaphore nominale, la récurrence de chaînes adjectivales : Jeff est décrit comme « a serious, earnest, good young joyous doctor », et sa mère voit en lui un garçon « good, earnest, cheery, hard working » ; son père est « good, kind, serious, religious » et sa mère, « sweet, little, pale brown, gentle ». Ce procédé est déployé dans l'ensemble du livre, de sorte que chaque personnage se voit affecté un ensemble relativement stable de qualifications, répété quasiment à chaque occurrence de son nom, comme une suite d'épithètes homériques. La constance, voire la fixité, de ces qualités, touche à la conception du caractère qui se déploie dans *Three Lives*.

« The Gentle Lena » s'ouvre ainsi sur cette chaîne de qualités : « Lena was patient, gentle, sweet and german » (240). On notera le zeugma introduit par « german », dont il n'est pas certain qu'il ait une fonction comique : au contraire, il s'agit, cliniquement, de placer toutes les qualités égrenées strictement sur le même plan d'analyse, toutes devant s'agréger pour définir Lena dans sa totalité. Quelques lignes plus loin, la suite adjectivale est partiellement reprise, modulée par l'adverbe « always » qui vient insister sur le caractère immuable de ces traits de caractères : « she would call and wait a long time and then call again, always even, gentle, patient » (240). Les échos sont parfois plus éloignés dans le texte. Ainsi, au tout début de « Melanctha », deux personnages féminins sont évoqués en ces termes : « Why did the subtle, intelligent, attractive half white girl Melanctha Herbert love and do for and demean herself in service to this coarse, decent, sullen, ordinary, black childish Rose, and why was this unmoral, promiscuous, shiftless Rose married » (125). Ce passage est repris presque mot pour mot plus de quatre-vingt pages plus loin :

But why did the subtle, intelligent, attractive, half white girl Melanctha Herbert, with her sweetness and her power and her wisdom, demean herself to do for and to flatter and to be scolded, by this lazy, stupid, ordinary, selfish black girl. This was a queer thing in Melanctha Herbert. (211)

Dans la description de Rose, la variation lexicale observée ne change pas radicalement le portrait qui en est fait, puisque l'on reste dans un registre similaire, à l'exception peut-être de « decent », plus positif, mais qui est aussi associé chez Stein à une certaine bêtise de classe moyenne – de façon, d'ailleurs, assez flaubertienne. Quant à Melanctha, on la découvre fixée par une chaîne laudative, faite pour contraster avec son destin malheureux. La syntaxe de ses suites d'adjectifs est assez remarquable : lorsque la série est longue, les premiers épithètes sont séparés par une virgule, tandis que les derniers se suivent sans pause, comme ici avec « lazy, stupid, ordinary, selfish black girl » (où c'est aussi que « black girl » devient l'essence sur laquelle les autres qualités se greffent) ; ou bien l'usage de « and » sépare en deux parties une chaîne à la solidité grandissante, comme par exemple, dans « The Good Anna », « Old Katy was a heavy, ugly, short and rough old german woman » (73). Cela produit une accélération rythmique qui semble refléter l'accrétion de ces différents qualificatifs autour du nom qu'ils définissent et, en réalité, constituent, déployant l'identité du nom propre qui est toujours entièrement à définir.

### III. Types en composition

#### Le personnage réaliste au prisme de Henry James

Le réalisme psychologique de *Three Lives* évoque le travail d'une autre figure tutélaire de Gertrude Stein, Henry James, dans la mesure où celui-ci, partant de même du naturalisme français, s'est efforcé de tirer le réalisme du côté des subtilités de la psychologie et de ses motivations les plus inconscientes. Stein, à l'époque où elle écrit ses premiers textes en prose, se place très explicitement dans l'ombre d'Henry James. Dans *Q.E.D.*, les héroïnes citent *The Wings of the Dove*, et de nombreux critiques ont remarqué la proximité des deux œuvres<sup>83</sup>. « James was the precursor all right »<sup>84</sup> : cette confirmation d'Alice Toklas, dans une lettre de 1947 (après le décès de Gertrude Stein) répondant à une question de Donald Sutherland sur le lien unissant Melanctha à Kate Croy, l'héroïne de *The Wings of the Dove*, ne fait après tout qu'entériner ce que Stein elle-même n'avait cessé de proclamer. Elle consacra à Henry James un chapitre de son *Four in America*, le faisant figurer dans le sommaire aux côtés de Ulysses Grant, de Wilbur Wright et de George Washington. Surtout, elle en fit, dans sa conférence « What is English literature », le premier à avoir produit une œuvre spécifiquement américaine, et dans la continuité duquel elle se place donc :

English literature then had a need to be what it had become. Browning Swinburne Meredith were no longer able to go on, they had come where they had come. They Swinburne Browning and Meredith were giving the last extension, they were needing a whole paragraph to make it something that they could mention and in doing so the paragraph no longer said what all English literature had always said that alive or dead the daily life the daily island life was always led.

This is where they were.

And so as I say since everything one cannot say had gone away, but was no longer there to stay, it was necessary to have a whole paragraph to hold anything there at all. And so that ended that.

In the meantime Henry James went on. He too needed the whole paragraph because he too was just there, but, and that is the thing to notice, his whole paragraph was detached what it said from what it did, what it was from what it held, and over it all something floated not floated away but just floated, floated up there. You can see how that was not true of Swinburne and Browning and Meredith but that it was true of Henry James.

---

<sup>83</sup> Michael J. Hoffman a mis au jour de nombreux parallèles dans *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1966. On peut citer également Carolyn Faunce Copeland, *Language and Time and Gertrude Stein*, Iowa City, University of Iowa Press, 1975. L'auteur remarque notamment que les protagonistes de *Q.E.D* mentionnent Kate Croy, héroïne jamesienne. Le triangle amoureux de ce dernier texte se retrouve dans « Melanctha », étendant encore la comparaison diégétique. Ira Nadel a également repéré dans *Q.E.D.* des citations quasiment textuelles de *The Awkard Age* : Ira Bruce Nadel, « Gertrude Stein and Henry James » dans Shirley C. Neuman et Ira Bruce Nadel (eds.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Boston, Mass, Northeastern University Press, 1988, p. 81-97.

<sup>84</sup> Alice B. Toklas, *Staying on Alone: Letters*, London, Sydney, Singapore, Angus and Robertson, 1973, p. 84.

And so this makes it that Henry James just went on doing what American literature had always done, the form was always the form of the contemporary English one, but the disembodied way of disconnecting something from anything and anything from something was the American one. (*Writings 1932-1946*, 221-222)

À partir d'une théorie des phrases et des paragraphes développée dans *How to Write*, Stein situe donc l'américanité littéraire dans une disjonction émotionnelle, en rupture avec le quotidien insulaire (« daily island life ») britannique, et dont James serait le premier praticien. La contribution de James à cette entrée de la littérature dans son siècle américain reste bien évidemment très modeste par rapport à la sienne propre. Robert McAlmon, qui la publia à Contact Edition, lui prête ces mots dans un portrait qu'il lui consacre en 1925 : « Nobody has done anything to develop the English language since Shakespeare, except myself, and Henry James perhaps a little<sup>85</sup>. »

Stein ne rencontra jamais Henry James, malgré une tentative avortée<sup>86</sup>. Cependant elle essaya peut-être de lui faire parvenir une copie de *Three Lives*<sup>87</sup> qui, si tant est qu'elle fût effectivement envoyée, ne suscita aucune réaction. Mais déjà une recension contemporaine comparait le premier livre de Stein à l'œuvre du Maître :

Nothing could be concretely more unlike the work of Henry James than is this work of Miss Stein's, and yet there is one most interesting relationship. James is the great master of conversation because his conversations are not patched up like mosaics out of separate people's remarks, but are themselves living, moving situations which must be understood as wholes if the words are to have real meaning. And James presents us the world he knows largely through these conversations.

Now, Miss Stein has no such tense, active, intellectual world to show us as James. She presents obscure, humble, vague, flowing, undefined life; but she presents us by an analogous method. She gives us no mosaics of life bits, but the living mass as it flows. Her murmuring people are as truly shown as are James's people who not only talk but live while they talk<sup>88</sup>.

On sait l'importance qu'Henry James donnait au dialogue, qu'il théorise dès « The Art of Fiction » et dont *The Awkward Age* – que Stein cite, donc, dans *Q.E.D.* – est l'expression la plus aboutie, sous la forme d'un roman dialogué<sup>89</sup>. Avec « Melanctha », les conversations prennent une ampleur grandissante, se développant en une fausse circularité – fausse, car c'est elle qui fait avancer le texte, précisément parce que les personnages en tirent cette impression

---

<sup>85</sup> Cité dans James Robert Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*, New York, Washington, Praeger, 1974, p. 290.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>88</sup> Chicago Record Herald, 22 janvier 1910, cité dans *Three lives and Q.E.D.: authoritative texts, contexts, criticism*, New York, W. W. Norton, 2006, p. 253.

<sup>89</sup> Alice Toklas avait d'ailleurs, à dix-neuf ans, prit la liberté d'écrire à Henry James pour lui dire son admiration et lui suggérer de transformer *The Awkward Age* en pièce de théâtre, tâche pour laquelle elle offrait ses services. Cf. J.R. Mellow, *Charmed Circle*, *op. cit.*, p. 105.

de ne pas se comprendre – qui a d'emblée fasciné les lecteurs contemporains. Au-delà des possibles traits sociolinguistiques de ces dialogues, qui restent au mieux ambigus, Stein en fait un usage qui, si on ne peut sans réserve le qualifier de jamesien, tend aussi à établir un portrait psychologique tel qu'il se déploie dans la parole<sup>90</sup>.

Henry James était lui-même un grand lecteur de Flaubert (qu'il avait rencontré en 1875 par l'entremise de Tourguéniev et dont il fréquentait régulièrement le salon<sup>91</sup>) et de Zola, auxquels il consacra à chacun plusieurs articles ; il condamnait, avec une certaine prudence toute victorienne, le goût des deux auteurs pour les sujets bas ou médiocres, et déclara d'ailleurs, dans « The Art of Fiction », qu'il était bien légitime de trouver « Un cœur simple » plat (« flat<sup>92</sup> »). C'est cette distance marquée qui permit à James de définir un art du roman réaliste qui ne dérivât pas intégralement de la littérature française. Il s'oppose par ailleurs à l'autre grand théoricien d'un réalisme à l'américaine, son ami William Dean Howells, qui prônait un art du roman fondé sur l'observation (donc, d'une certaine façon, sur la surface des choses et des êtres). Au contraire, si le réalisme jamesien devint synonyme de réalisme psychologique, c'est qu'il était déjà centré sur l'étude de caractère, le portrait psychologique devant rendre compte des motivations conscientes et inconscientes de ses personnages. Howells lui-même, dans un essai sur James, y voyait une forme de redéfinition radicale du roman, passant de la narration au portrait :

A novelist he is not, after the old fashion, or after any fashion but his own; yet since he has finally made his public in his own way of story-telling – or call it character-painting if you prefer, – it must be conceded that he has chosen best for himself and his readers in choosing the form of fiction for what he has to say. It is, after all, what a writer has to say rather than what he has to tell that we care for nowadays. In one manner or other the stories were all told long ago; and now we want merely to know what the novelist thinks about persons and situations. Mr. James gratifies this philosophic desire<sup>93</sup>.

Les études de caractères auxquelles Stein se livre dans *Three Lives* se rapportent donc aux travaux des deux frères James, qui, chacun à sa manière, se sont efforcés de rendre compte des mécanismes psychologiques qui forment l'identité. Stein semblerait donc en faire une sorte de synthèse, à partir d'une citation réaliste (française) qu'elle transforme et américanise.

---

<sup>90</sup> Ira Nadel remarque par exemple la proximité entre « Melanctha » et *The Awkward Age* quant à la prépondérance donnée au dialogue sur la description : I.B. Nadel, « Gertrude Stein and Henry James », art cit, p. 83.

<sup>91</sup> Nous renvoyons à Nelly Vallat-Comet, « Le Flaubert de Henry James » dans Philippe Chardin (ed.), *Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert*, Tours, Publ. de l'Université François Rabelais, 2000, p. 83-110.

<sup>92</sup> Henry James, *Literary criticism, vol. 1: essays on literature; American writers; English writers*, New York, Library of America, 1984, p. 56.

<sup>93</sup> William Dean Howells, « Henry James, Jr. », *The Century*, 1882, vol. 25, n° 1, p. 28-29.

Cependant, l'enjeu pour Henry James était avant tout de rompre avec la romance hawthornienne et de s'éloigner du personnage comme type. Charles Caramello, comparant les usages du biographique chez Stein et James, a montré à quel point le problème du type était prégnant chez les deux auteurs : Henry James, dans sa monographie consacrée à Nathaniel Hawthorne, répète que l'écrivain avait créé des types plutôt que des personnages, avec une insistance que lui reprochera d'ailleurs Howells ; plus tard, il entérina sa répudiation du type à la faveur d'une mise en balance de George Eliot et de Balzac. Pour Caramello, les trois figures centrales de *Three Lives* peuvent être vues comme des types de lesbiennes martyres (Anna étant une lesbienne refoulée, Lena une lesbienne réprimée et Melanctha une lesbienne condamnée) réunies en un triptyque qui leur rend hommage. Au-delà d'une telle lecture féministe, l'aspect relativement stéréotypé des personnages est évident, ainsi qu'on l'a montré à propos de l'imagerie *blackface* que convoque « Melanctha ». La question de types (raciaux, nationaux, sexuels) et de natures caractérielles se pose donc déjà avec acuité dans *Three Lives*. Elle est, au premier abord, un point de rupture d'avec le réalisme psychologique jamesien construit contre le type. On entrevoit cependant, dans ces suites d'adjectifs qui nuancent à chaque mot un peu plus des caractères archétypaux, dans ces répétitions en forme d'essais et d'erreur, un travail du type qui permettra d'en dépasser la qualité clivante pour en faire un outil vers la circonscription de l'unique. Ce travail prendra une ampleur immense dans *The Making of Americans*, sous l'influence de la lecture de *Sex and Character* du jeune philosophe viennois Otto Weininger, que Gertrude et Leo Stein avaient découvert en 1908. La continuité très forte entre les deux œuvres invite néanmoins à relativiser fortement l'idée que la lecture de Weininger ait été décisive dans les explorations caractérologiques de Stein. Encore une fois, l'intérêt steinien pour le type, ainsi que l'auteur elle-même le déclarait dans « The Gradual Making of the Making of Americans », s'était éveillé dans le laboratoire de Harvard. L'influence de Hugo Münsterberg, qui supervisa également son travail à l'université, a peut-être été au moins aussi déterminante que celle de William James. En effet, ainsi que le note Michaela Giesenkirchen<sup>94</sup>, Münsterberg s'intéressait à la typologie appliquée à la psychologie, et ce biais s'exerçait sur l'expérience dont l'article « Cultivated Motor Automatism » rend compte. Avec la typologie, il y va en tout cas d'une sorte de cartographie abstraite fondée sur de grands traits psychologiques – quelque chose de l'ordre d'une composition. Or, dans l'« interview transatlantique » qu'elle accorde à Robert Bartlett Haas en 1946, quelques mois

---

<sup>94</sup> Michaela Giesenkirchen, « Adding Up William and Henry: The Psychodynamic Geometry of *Q.E.D.* », *American Literary Realism*, 2011, vol. 43, n° 2, p. 112-132.

avant sa mort, Gertrude Stein fait ainsi de Henry James, avec Flaubert et Cézanne, un précurseur en termes d'un réalisme de la composition.

### **Flaubert, Cézanne, James et la composition d'une œuvre**

En ce passage souvent cité, Stein, comme elle l'avait fait dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, situe *Three Lives* dans l'ombre de Flaubert et de Cézanne, mais elle en appelle en outre à Henry James :

Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne, and this gave me a new feeling about composition. Up to that time composition had consisted of a central idea, to which everything else was an accompaniment and separate but was not an end in itself, and Cézanne conceived the idea that in composition one thing was important as another thing. Each part is as important as the whole, and that impressed me enormously, and it impressed me so much that I began to write *Three Lives* under his influence and this idea of composition and I was more interested in composition at that moment, this background of word-system, which had come to me from this reading that I had done. I was obsessed with the idea of composition, and the Negro story Melanctha in *Three Lives* was the quintessence of it.

You see I tried to convey the idea of each part of a composition being as important as the whole. It was the first time in any language that anyone had used that idea of composition in literature. Henry James had a slight inkling of it and was in some senses a forerunner, while in my case I made it stay on the page quite composed. You see he made it sort of like an atmosphere, and it was not solely the realism of the characters but the realism of the composition which was the important thing, the realism of the composition of my thoughts. (*Primer*, 15-16)

Pour Stein, la « composition » est ce qui fait l'histoire de l'art : ce qui change d'une génération à une autre. Henry James serait donc le premier expérimentateur maladroit d'un exercice langagier et poétique dont l'enjeu serait de donner à chaque partie de l'ensemble la même importance. Ce « réalisme de la composition » est difficile à saisir tout à fait. Il fait écho, d'abord, au premier projet du roman réaliste, celui de décrire un corps social dans son ensemble plutôt que d'y élire les éléments les plus héroïques ou les plus vils. Stein, on l'a vu, adopte ce projet de façon secondaire, le transformant en citation. Elle en prend pourtant en charge, très sincèrement, les implications stylistiques, qui deviennent chez elle cette langue de l'expérience. C'est là le deuxième sens que l'on peut donner au « réalisme de la composition de [ses] pensées » : ce compte-rendu au plus exact d'un chemin de réflexion, dans toutes ses circonvolutions, ses essais et ses erreurs, ses conclusions définitives aussi. La force de James, ce n'est pas seulement le « réalisme des personnages », ou réalisme psychologique, mais sa tentative de restituer la façon dont ces caractères se révèlent et s'imposent. Il faut entendre,

nous semble-t-il, la « composition » comme le processus plus que comme le résultat ; l'effort pour créer une syntaxe, une grammaire, à même de rendre compte du réel.

Dans la conférence de 1934 « Portraits and Repetition », Stein revint sur ses débuts d'écrivain, et sur le passage du récit au portrait qu'elle observe dans ses premiers textes :

Gradually then I began making portraits. And how did I begin.

When I first began writing although I felt very strongly that something that made that some one be some one was something that I must use as being them, I naturally began to describe them as they were doing anything. In short I wrote a story as a story, that is the way I began, and slowly I realized this confusion, a real confusion, that in writing a story one has to be remembering, and that novels are soothing because so many people one may say everybody can remember almost anything. It is this element of remembering that makes novels so soothing. But and I kept wondering as I talked and listened all at once, I wondered is there any way of making what I know come out as I know it, come out as not remembering. I found this very exciting. And I began to make portraits. (*Writings 1932-1946*, p. 296-297)

« Ada » (un hommage à Alice Toklas), premier portrait de Gertrude Stein portant cette qualification générique, date de 1910 ; l'art du portrait s'est bien sûr développé en amont et notamment avec *Three Lives* et *The Making of Americans*. Mais *Three Lives*, issu du « conte » flaubertien, raconte bien, aussi, des histoires ; même « Melanctha » et son présent continu restent emprunts de l'habitude d'une chronologie linéaire, ainsi que Stein s'en expliquait en 1926 lors de la conférence « Composition as explanation » donnée à Cambridge et Oxford :

In beginning writing I wrote a book called *Three Lives* this was written in 1905. I wrote a negro story called *Melanctha*. In that there was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because the composition forming around me was a prolonged present. (*Writings 1903-1932*, p. 524)

Encore une fois, *Three Lives*, y compris « Melanctha », apparaît comme une forme transitionnelle, entre récit (et chronologie), et portrait (au présent continu). La mise au jour d'un caractère, ou d'un type, se fait donc selon deux axes (non exclusifs l'un de l'autre), l'un ontologique, l'autre plus banalement pragmatique. Dans les portraits plus tardifs, l'éthique – entendue en un sens très large – n'est plus que le révélateur d'une nature plus profonde ; dans *Three Lives* s'observe encore une dialectique confuse entre l'être, absolu, de chacun, et son expression pragmatique, ces deux versants du caractère se nourrissant l'un l'autre. En ce sens, Stein y est encore tenue par une forme de réalisme qu'on observe chez Zola, chez Henry James ou chez les réalistes russes ; mais tend déjà vers une réflexion plus phénoménologique, en un développement parallèle à celui de son maître William James, et qui trouvera sa pleine expression dans les portraits et dans *Tender Buttons*, où la « composition » s'épanouira dans des formes plus courtes, plus recueillies.



*Three Lives* contient donc beaucoup d'éléments qui nourriront la poésie de Stein. Pourtant, parce que c'est le premier texte publié de l'auteur, il témoigne aussi de ce que Stein s'est d'abord pensée comme une romancière. Convoquant Flaubert, Zola et Henry James, elle choisit l'ombre des récits. Elle voudra, elle aussi, écrire le grand roman américain. Parmi les titres que Stein avait d'abord envisagé pour *Three Lives*, on cite souvent *Three Histories*, mais Richard Bridgman note également *The Making of an Author Being a History of One Woman and Many Others*, ou encore *The Progress of Jane Sands, Being a History...* (Jane Sands étant un pseudonyme ensuite abandonné<sup>95</sup>). Elle menait en parallèle un travail sur ce qui deviendra *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress*. Du « one woman and many others » au « family's progress », avec ce que cela implique de générations et d'hérité ; de l'auteur en apprentissage (« the making of an author », « the progress of Jane Sand ») aux Américains racontés par un écrivain passé maître : on voit comme la version steinienne du *Great American Novel* émerge subtilement à partir des expériences minimales de *Three Lives*, avant de les dépasser radicalement.

---

<sup>95</sup> R. Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, op. cit., p. 46.

## Chapitre 2 – *The Making of Americans*, achèvement du roman réaliste

En 2007, le poète John Ashbery osa déclarer qu'il avait longtemps échoué à lire *The Making of Americans*. Nombre de professeurs et critiques, comme libérés par cet aveu et l'autorité de celui dont il émanait, s'en réclamèrent pour se dédouaner de toute obligation envers ce livre réputé monstrueux et qui devenait officiellement illisible. Cela faisait longtemps que le soupçon pesait sur ces neuf cent vingt-cinq pages de caractères serrés, malgré une recension relativement laudative de Marianne Moore, parue en 1926 dans *The Dial*<sup>96</sup> ; Edmund Wilson, dans *Axel's Castle*<sup>97</sup>, rendait plus justement l'impression générale que *The Making* était impénétrable. Pourtant, en même temps qu'il confessait son échec, Ashbery se voulut encourageant. Après moult tentatives infructueuses, il se réjouissait d'ailleurs d'avoir enfin lu jusqu'à son terme un ouvrage qu'il commentait depuis des années :

After many years of pretending that I'd read this book, and making several attempts (never getting beyond about page 30), I decided to actually do it several years ago, and I'm very glad that I did. I would like to do it again although I've already read it about three or four times since I had to read every sentence, I think, at least that many times<sup>98</sup>.

L'enthousiasme reste tiède : *The Making of Americans* serait finalement lisible, et même délectable, à qui voudrait s'en donner la peine ; mais la peine resterait une condition de cette rencontre, tant le roman résiste. Ashbery dit avoir été obligé (« I had to ») de relire encore et encore chaque phrase, comme si le sens persistait à lui échapper ou que l'œil se perdait sur la page labyrinthique, toute en répétitions<sup>99</sup>. *The Making of Americans* est un « long roman

---

<sup>96</sup> Marianne Moore, « The Spare American Emotion », *The Dial*, févr. 1926, p. 153-156 ; réédité dans Marianne Moore, *The Complete Prose*, New York, Viking Elisabeth Sifton books, 1987, p. 128-131. Moore écrit par exemple, sans que l'on sache tout à fait la part d'ironie : « Romantic, curious, and engrossing is this story of "the old people in a new world, the new people made out of the old." »

<sup>97</sup> « I confess that I have not read this book all through, and I do not know whether it is possible to do so ». Edmund Wilson, *Axel's Castle*, New York, London, C. Scribner's sons, 1931, p. 239.

<sup>98</sup> John Ashbery, « Being in Her » dans M. Mark et Bridget Cross (eds.), *PEN America Issue 5: Silences*, New York, PEN American Center, 2004 ; texte consultable sur *Being in Her | PEN America*, <https://pen.org/nonfiction-essay/being-her> (consulté le 13 août 2016).

<sup>99</sup> Isabelle Alfandary a analysé la spécificité de l'illisible steinien dans un texte insistant sur la matérialité résistante de la lettre, du signe. Elle remarque notamment, à propos du *Making of Americans* : « Ce qui arrête la lecture n'est pas l'hermétisme du texte, mais bien le texte lui-même dans sa matérialité concrète, sa réalité typographique. Un mur de signes, un rempart de paragraphes s'érigent sous les yeux du lecteur, lui font face à longueur de pages [...] Sous l'effet de l'occupation massive de la page qui ne laisse pas la moindre place à l'émergence de « quelque surface vacance et supérieure » à laquelle invitait le *Coup de dés* mallarméen, sous l'effet d'une grammaire poétique de la répétition, la continuité de la ligne se brouille, le fil de la phrase se perd.

moderniste », imposant par sa taille et par son ampleur, comme *À la recherche du temps perdu*, *Ulysses* ou *L'Homme sans qualités*. Mais la difficulté du texte ne procède pas tant de la complexité de son intrigue ou de sa composition (comme chez Musil), de la richesse vertigineuse de son vocabulaire (comme chez Joyce), ni de son étrange densité (comme chez Proust). Comme tout long roman moderniste, *The Making of Americans* est aussi un hapax, irréductible à la catégorisation générique, et dont la difficulté possède une teneur unique, en elle-même problématique, échappant à toute définition ; c'est un livre incomparable, et à ce titre véritablement d'avant-garde.

Pourtant, l'étude des manuscrits montre que Gertrude Stein s'était d'abord donné un projet assez classique, celui d'un récit familial d'inspiration autobiographique mêlé d'une étude de caractères. Petit à petit, ce premier projet se voit, diachroniquement (au long de la genèse de l'œuvre), mais aussi synchroniquement (au sein de la version finale du roman), submergé par une inflation descriptive et digressive qui en met à nu la rhétorique dépassée et transporte le texte vers sa révolution. C'est ce passage d'un classicisme à la fois aimé et parodié, à un modernisme qui s'ignore encore et doute de lui-même, qui est fascinant pour qui lit (puisque c'est, au fond, possible) *The Making of Americans*.

## I. Réaliser le personnage réaliste

### *The Making of Americans*, roman à clé

La publication du *Making of Americans* fut difficile et tardive, malgré les efforts de Stein qui, dès 1911, envoya une moitié du manuscrit tout juste achevé à un éditeur. Celui-ci déclina, imité plusieurs fois en Angleterre et aux États-Unis, jusqu'à ce que la *Transatlantic Review* de Ford Maddox Ford accepte, grâce à l'entremise d'Ernest Hemingway, de publier une série d'extraits en 1924. L'année suivante, Robert McAlmon, auteur et éditeur américain vivant à Paris, permit au livre de voir le jour dans sa jeune maison Contact Edition, en cinq cents exemplaires. Cette édition de 1925 est restée la référence et a été reprise en facsimile

---

Le texte s'étale à perte de vue, les lignes finissent par danser sur la rétine, l'œil sautant de ligne en ligne, « broutant » la page devenue surface, à la recherche de répétitions et de refrains, à l'affût des différences, de bribes, d'échos, de rimes visuelles. Une verticalité s'insinue à l'horizon de la ligne, laissant entr'apercevoir des mirages de vers, des espaces poétiques imaginaires. Si la typographie est en apparence régulière à l'échelle de la ligne, c'est la topographie générale de la page qui fait obstacle, pousse l'œil à sortir de son sillon, lui fait perdre le fil d'une signification toujours déjà disqualifiée. » Isabelle Alfandary, « Gertrude Stein ou l'illisible comme condition » dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (eds.), *L'illisible*, Poitiers, Rennes, Maison des sciences de l'homme et de la société, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 87-88.

dans les éditions plus récentes (lesquelles apparurent seulement à partir de 1966, à l'exception d'une première édition américaine en 1926). Stein autorisa aussi et supervisa directement la publication d'une version abrégée, d'abord en vue d'une traduction française, *Morceaux choisis de « La Fabrication des Américains »* en 1929 par son ami George Hugnet ; en 1933 paraît une autre traduction abrégée par Bernard Fay et la baronne Seillère, sous le titre *Américains d'Amérique*. En 1934 est publiée chez Harcourt Brace, dans la langue originale, la sélection d'extraits que Stein avait opérée pour *Américains d'Amérique*<sup>100</sup>.

L'édition de 1925 porte sur la page de titre les dates de composition indiquées par Stein : « 1906-1908 ». *The Autobiography of Alice B. Toklas* confirme cette période, assez courte, d'écriture du grand œuvre, dans le chapitre « 1907-1914 » et juste après la mention des premières recensions de *Three Lives*, qui datent de 1908 : « Gertrude Stein was at that time writing *The Making of Americans*. It had changed from being a history of a family to being the history of everybody the family knew and then it became the history of every kind of every individual human being » (*Writings 1903-1932*, p. 776). Mais le flou du « at that time » n'éclaire pas sur la date à laquelle le travail aurait été commencé, d'autant plus que le roman est d'emblée présenté comme un projet évolutif (« it had changed ») dont il n'est question ici que de l'aboutissement. Dans « *The Gradual Making of the Making of Americans* », l'une des conférences américaines de 1934, Stein continuera d'associer les neuf cent vingt-cinq pages à un travail concentré sur trois ans, et ses premiers commentateurs datèrent les premiers manuscrits de 1906<sup>101</sup>. Pourtant, il est aujourd'hui communément admis que l'histoire du livre est plus ancienne, remontant peut-être à 1903, et donc contemporaine non seulement de *Three Lives* et des premiers portraits, mais aussi de *Q.E.D* et *Fernhurst*. Cette estimation est fondée sur les travaux de l'Américain Leon Katz, dont la thèse, soutenue en 1963, ne fut jamais publiée, mais est universellement reprise par les biographes et critiques de Stein. Katz consacra en effet ses recherches aux manuscrits du *Making of Americans* conservés à la Beinecke Library de Yale, une étude minutieuse enrichie d'une lecture approfondie de la correspondance

---

<sup>100</sup> Revenant sur l'histoire éditoriale et la réception du livre, Claude Grimal écrit : « Cet objet littéraire appartient donc à plusieurs époques tant par l'histoire de sa rédaction et de sa publication que par l'histoire de sa réception. Rédigée dans les années dix, publiée mais peu lue dans les années vingt, elle n'a acquis que dans les années soixante-dix son statut de "monumental anti-roman du XX<sup>e</sup> siècle", "grand merveilleux désastre moderniste", "point de non-retour de l'écriture" incarnant "l'esprit d'un temps à venir". » Claude Grimal, « Une œuvre dans "l'esprit d'un temps à venir" ? : La Fabrication des Américains de Gertrude Stein » dans Myriam Boucharenc et Claude Leroy (eds.), *L'année 1925 : L'esprit d'une époque*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 191-203. Les citations données par Grimal sont tirées, dit-elle en note, « des quatrièmes de couverture ou d'articles de presse des trente dernières années. ».

<sup>101</sup> Donald Gallup, conservateur à la Beinecke Library, écrivait par exemple en 1950 que le roman avait été commencé à Fiesole en 1906, juste après que Stein a terminé *Three Lives* : Donald Gallup, « *The Making of the Making of Americans* », *The New Colophon. A book Collectors' Quarterly*, 1950, n° 3.

et des manuscrits contemporains et d'entretiens menés avec d'anciennes relations de Stein. Surtout, Katz rencontra Alice Toklas elle-même, en 1952 et 1953, dans son appartement de la rue Christine. Il l'interrogea en particulier sur les événements et les personnes supposément cachés derrière le texte, lui arrachant par exemple la révélation d'une première relation de Stein (May Bookstaver), au cœur de ses premiers écrits (*Q.E.D.*, « Melanctha » et certains passages du *Making of Americans*). Désormais facilement accessible, le travail de Katz continue d'être entouré d'une aura particulière, entretenue par le refus de l'auteur de dévoiler le contenu intégral de ses longues séances de travail avec Toklas, malgré l'annonce récurrente, depuis plus de cinquante ans, d'un livre à leur sujet. Janet Malcolm a raconté dans le *New Yorker*, non sans quelque sensationnalisme, l'histoire de ce *First Making of the Making of Americans* (titre de la thèse de Katz) et de son poids critique<sup>102</sup>. Les manuscrits du roman qui ont tant fasciné Katz constituent l'une des sources génétiques les plus riches dont on dispose pour les œuvres de Stein. Ils sont constitués en partie de cahiers bien ordonnés, en partie de feuilles volantes ou de petits carnets presque illisibles, couverts de notes au crayon<sup>103</sup>. Selon Katz, Stein aurait commencé à travailler à un roman fondé sur sa propre famille dès 1903, à New York, puis l'aurait repris trois ans plus tard après avoir terminé *Three Lives*. En 1908, de plus en plus intéressée par les études systématiques de caractères, elle aurait commencé une nouvelle version (celle que l'on trouve dans les manuscrits finaux du roman, compilés proprement dans de grands cahiers noirs), achevée en 1911<sup>104</sup>. Katz fonde sa datation sur des références à « my old book » dans les manuscrits de 1906 et sur l'existence d'un cahier acheté à Londres (où elle

---

<sup>102</sup> Janet Malcolm, « Someone Says Yes to It », *The New Yorker*, 6 juin 2005. Pour cette enquête, Malcolm rencontra à de nombreuses reprises trois éminents spécialistes de Stein (Ulla Dydo, Edward Burns et William Rice), qui, dit-elle, voient dans la rétention d'information opérée par Katz l'une des causes de l'exclusion tragique du *Making of Americans* des syllabi américains.

<sup>103</sup> Pour la plupart des textes de Stein, le matériel génétique dont on dispose est généralement constitué d'une ou deux versions manuscrites, portant des corrections ponctuelles, et d'une ou deux versions tapées à la machine. Pour *The Making of Americans* en revanche, l'appareil manuscrit est beaucoup plus riche et complexe, grâce à la subsistance des « notebooks ». Katz décrit ainsi cette partie de la collection : « Two packages in brown wrapping paper at the bottom of the armoire, lying among chunks of manuscripts of the novel, *The Making of Americans*, fell into the crates along with all the other papers. Gertrude had forgotten what they contained, and Alice had never seen them, and merely assumed they were part of the manuscript. When they were opened at Yale some time later, they revealed a mound of copybooks small enough to push into one's pocket, and one or two school-children's notebooks. Sheets that had been torn out of the little books were found in the original manuscript of *The Making of Americans* and the other works concurrent with it. When the small pads, the larger copybooks and the scattered scraps were all assembled, they made up a startling continuity of discourse that may be regarded as Gertrude's only remaining unpublished work, her Notebooks. The pencilled scrawls were the writing notes and comments she had made to herself, never intended to be seen by anyone and so recorded without any self-conscious concern whatever for the bluntness of their style or the judicious nature of their content. » Leon Katz, *The First Making of The Making of Americans*, Columbia, New York, 1963, p. ii.

<sup>104</sup> Dans son *Reader*, Ulla Dydo présente des morceaux choisis du *Making of Americans*, sélectionnés par Katz lui-même et illustrant l'évolution du projet. Ulla E. Dydo (ed.), *A Stein Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, p. 17-99.

avait séjourné en 1902) contenant des passages ensuite repris dans la version finale, et dans lesquels l'Amérique est désignée comme un « ici », ce qui amène Katz à proposer que Stein aurait commencé l'écriture de ce projet non à Londres, mais lors d'un séjour de quelques mois à New York l'année suivante<sup>105</sup>.

Le travail de Katz fut donc de première importance pour comprendre l'articulation des œuvres précoces entre elles et la naissance d'une réflexion sur le caractère et la perception. Le problème, par ailleurs extrêmement stimulant, de sa thèse, est que celle-ci est essentiellement, et par nature, biographique. Katz a donc ouvert la voie à une lecture des premiers textes de Stein comme des romans à clés, où le premier travail critique consiste à déchiffrer le code révélant les inspirations réelles derrière les noms d'invention. On en trouve un exemple typique chez Bridgman, se livrant à propos du *Making of Americans* à un jeu d'identification, sur le mode de l'enquête, et adoptant une rhétorique de la preuve biographique :

Although David Hersland too has been identified with Leon Solomons, aside from his early death, the resemblance is not compelling (Brinnin, 95). The bulk of the evidence points to the person who represented the final psychological obstacle Gertrude Stein had to overcome, namely her brother Leo.

David Hersland is the younger son, conceived after two older children have died. Leo's self-centred, articulate presence appears in this man who believes in special diets, clear thinking, beautiful women, and revealing precisely what he thinks (899, 732, 791). [...] Like Leo, at the time Gertrude Stein was writing the book, David Hersland falls in love<sup>106</sup>.

Consciemment ou non, poser la question de savoir qui se cache derrière David Hersland revient bien à penser *The Making of Americans* comme un texte demandant à être décodé par la biographie de son auteur. Stein elle-même, dans ses commentaires postérieurs, invitait à une telle analyse, puisqu'elle affirmait dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, on l'a vu, avoir commencé par faire l'histoire de sa famille ; elle répétera dans *Everybody's Autobiography* : « We had a mother and a father and I tell all about that in the making of americans which is a history of our family » (*Everybody's*, p. 139). Katz révèle par ailleurs que certains épisodes familiaux sont effectivement réutilisés très directement par Stein (c'est le cas par exemple du mariage malheureux de sa cousine Bird Stein, vécu dans le roman par Julia Hersland). Les manuscrits portent la trace visible de cette transformation tardive des proches de Stein en personnages de roman : on y trouve par exemple le nom de Bird, à moitié effacé et recouvert du pseudonyme fictif « Julia », nouvellement choisi, qui vient masquer une part du réel. On découvre dans les brouillons des listes de personnages où est indiqué entre parenthèses, après

---

<sup>105</sup> L. Katz, *The First Making of The Making of Americans*, op. cit., p. 37.

<sup>106</sup> Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 86.

chacun d'eux, le nom d'une personne de son entourage, imposant l'idée d'un premier *Making of Americans* pensé comme un roman à clé privé. Les notes se complexifient quand Stein s'attache à créer un seul être de papier à partir d'une pluralité de personnes réelles, faisant des listes de mélanges : « Hannah Hammel cousin comes later to the household married by Frederick Garblin (Jay) a modest nice young man according to Herman Dehning, child of Herman Dehning's sister Bertha. Describe her life as like Betty (Hattie Stein's mother). Hannah mixture of Hattie + Bertha » (YCAL 38.783). Le mélange lui-même est un procédé de mise en fiction, dans un texte où l'inspiration familiale est partout présente (comme ici avec « as like Betty » ; on trouve ailleurs, dans les brouillons, le projet de faire un personnage « like our daddy » ; les exemples sont très nombreux).

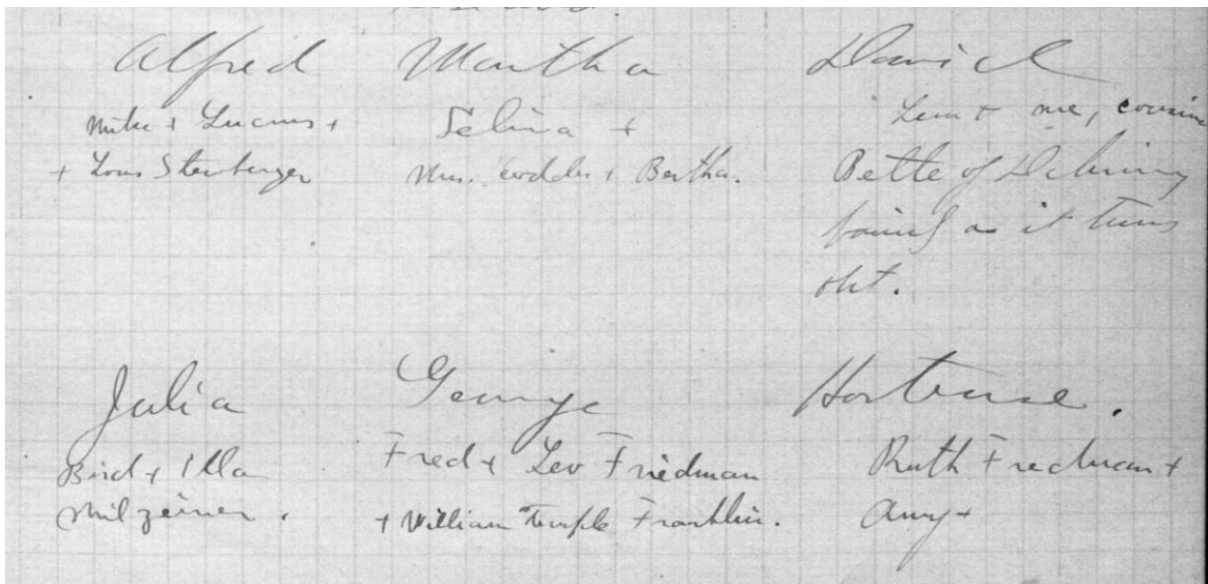


Figure 1: YCAL 38.783. Dans ce manuscrit, sous les noms des six personnages, Stein a écrit ceux de membres de sa famille, qui s'additionnent parfois entre eux.

Le biographisme de Katz (auquel, d'ailleurs, sa thèse ne saurait se limiter) est entièrement légitime au vu de la genèse du roman et des traces qui en subsistent dans la version finale. Dans un deuxième temps, le chercheur s'attache à montrer comment Stein dépasse sa propre tentation du roman à clé pour aller vers une histoire beaucoup plus vaste et beaucoup plus complète, comme elle le souligne elle-même dans ce passage de *The Autobiography of Alice B. Toklas* cité plus haut. C'est aussi que lire *The Making of Americans* comme « roman à clé » ouvre en fait d'emblée vers un dépassement du biographique, pour aller vers une caractérologie plus systématique. L'expression vient en effet des « clés » manuscrites que l'on trouve dans certaines éditions des *Caractères* de La Bruyère, très recherchées des bibliophiles, et qui démasquent, dans la marge, les personnes publiques décrites par l'auteur et cachées derrière un pseudonyme. Les clés renseignent donc sur l'intention satirique de l'auteur et la

victime désignée. Mais lorsqu'elles manquent, ou qu'elles ont perdu leur pertinence historique, les textes ne deviennent pas caducs pour autant ; ils prennent au contraire une dimension morale et universaliste, dépassant la satire et l'attaque *ad hominem*. On retrouve un glissement similaire dans l'ambition steinienne de décrire l'humanité entière à partir de sa propre famille. C'est là le projet émergeant progressivement dans le *Making of Americans*, qui se présente comme une œuvre en progrès, gagnant en envergure au fil des pages. Il reste qu'avant d'en venir à cette inflation descriptive, Stein avait longtemps travaillé à un récit assez minimal d'inspiration personnelle, et dans lequel on peut trouver la forme traditionnelle à partir de laquelle Stein allait construire son roman monstre. Les versions abrégées du texte, qu'elle avait elle-même préparées (elle s'en dit satisfaite<sup>107</sup>, mais il faut garder à l'esprit qu'elle n'arrivait pas à faire publier le texte dans son entier et que ces éditions n'étaient somme toute que de compromis), extraient précisément ce récit comme s'il demeurait la substantifique moelle d'un texte réticent à la narration, ne cessant de la contourner, d'en dévier. C'est dans ces passages-là que l'on retrouve le roman psychologique réaliste que Stein avait d'abord rêvé d'écrire.

### **L'héritage classique, entre reproduction et retournement**

L'histoire que Stein prétend d'abord raconter ressemble à un « mariage plot » britannique ; on pense à Jane Austen, sans trop savoir si Stein cherche à l'émuler ou à la parodier. Ainsi, Julia Dehning est une jeune fille accomplie sur le point de se mettre en quête d'un mari :

And so Julia Dehning was like all other young girls, learnt many kinds of lessons, and she saw many of the kinds of ways that lead to wisdom, and always her life was healthy and vigorous and active. She learnt very well all the things young girls of her class were taught then and she learnt too, in all kinds of way, all the things girls always can learn, somehow, to be wise in. And so Julia was well prepared now to be a woman. She had singing and piano-playing and sport and all regular school learning, she had good looks, honesty, and brilliant courage, an in her young way a certain kind of wisdom. (*Making*, p. 20)

« It's amazing to me [...] how young ladies can have patience to be so very accomplished as they all are<sup>108</sup> », disait Bingley dans *Pride and Prejudice*. Julia semble l'avatar américain des demoiselles qui apprennent le piano, s'expriment en trois langues, savent danser et possèdent en sus ce je-ne-sais-quoi qui doit les rendre aimables. Elle porte encore la marque de l'ancien monde (« Under Julia's very American face, body, clothes and manner and her vigor of the

---

<sup>107</sup> R. Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, op. cit., p. 59-60.

<sup>108</sup> Jane Austen, *Pride and Prejudice*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988, p. 39.



domineering and crude virgin, there were now and then flashed of passion that lit up an older well hidden tradition. », 15), tout en ayant été élevée à la manière américaine, plus libre, plus physique<sup>109</sup>. La citation austenienne se poursuit tout au long du récit de l'éducation sentimentale de Julia ; le style semble parfois d'imitation, comme en certains portraits des premières pages, menés avec un vocabulaire varié et soutenu dont la suite du livre déshabituerait. Ces portraits continuent le propos des romanciers réalistes (en une acception plus balzacienne), et leur application à penser l'imbrication du physique et du moral :

Mr. Dehning had a massive face with a firm unaggressive chin, loose masses in the cheeks and a strong cured nose, his eyes were blue and always clear, and set between loose pouches underneath and coarse rough overhanging brows. His strong-skulled rounded head was covered with thinning greyish hair. He was a man of medium height, stocky build and sharply squared shoulders, a man quick in his movements, slow in his judgments, and cheerful in temper ; a man to understand and to make use of men, slow to anger and tenacious, without heat or bitterness. (*Making*, p. 24-25)

Cette référence au portrait du roman réaliste semble avoir été consciente. Dans un paragraphe qui semble imiter le propos, sinon le style, des préfaciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, Stein affirme avec quelque emphase son appartenance au groupe des auteurs de « livres d'histoires », qui ont la charge de transmettre un savoir sur le monde :

For a girl like Julia Dehning, all men, excepting those of an outside unknown world, these one read about in books and never really could believe in, for it is a strange feeling one has in one's later living, when one finds the story-books really have truth in them, for one loved the story-books earlier, one loved to read them but one never really believed there was truth in them, and later when one by living has gained a new illusion and a kind of wisdom, and one reads again in them, there it is, the things we have learned since to believe in, there it is and we know then that the man or the woman who wrote them had just the same kind of wisdom in them we have been spending our lives winning, and this shows to any one wise in learning that no young people can learn wisdom from the talking of the older ones around them. If they cannot believe the things they read in the story-books where it is all made life-like, real and interesting for them, how should they ever learn things from older people's talking. It's foolish to expect such things of them. No let them read the story-books we write for them, they don't learn much, to be sure, but more than they can from their fathers', mothers', aunts' and uncles' talking. Yes from their fathers' and their mothers' living they can get some wisdom, yes supply them with a tradition by your lives, you grown men and women, and for the rest let them come to us for their teaching. (29)

---

<sup>109</sup> Dans les manuscrits du *Making of Americans*, on trouve une feuille volante portant à la fin la mention « Smith college life » : « no silent development of soul, nothing but incessant, obvious, arrogant, strong health. [...] The perfect female flower of the vigorous, strenuous, incessant life. No rest and no fatigue, a democracy without domination or rebellion. All there is of being found in the daily round of five o'clock rising, studying, reciting, boating, gymnastics rehearsals for theatricals a snatched dance a 15 mile tramp, a preparation of more lessons and a ten o'clock bed-time [...] All that they know they do and all that there is they know and all that they know they do. [...] A worship of all obvious success, to do and not to be, to use all one's strength all one's mind all one's strength all one's activity all the time not of moral necessity but in response to this ideal » (*YCAL* 39.820). Stein parle ici de certaines de ses amies, mais fait incidemment le portrait de la version américaine de la jeune fille accomplie.

Le « we », qui marque l'appartenance à la communauté des écrivains, permet aussi à Stein de s'attribuer la sagesse et l'expérience de ses pairs, alors même qu'elle n'a encore que très peu écrit et n'a jamais rien publié. Dans ces passages liminaires, qui sont conservés dans la version finale du texte depuis le premier projet d'écriture de Stein, la mise en scène d'une filiation littéraire est donc très visible. L'hommage est même parfois si appuyé qu'il pourrait sembler parodique. Mais la satire est, paradoxalement, bien plus évidente chez Austen, lorsqu'elle reprend le « marriage plot » pour en proposer un renversement ironique, ou chez Trollope qui se fait historien et juge des mœurs anglais, que chez Stein, auteur en formation, dont les stéréotypes peuvent être des maladresses aussi bien que des armes parodiques. Écrivant sur l'Amérique, Stein cherche à établir la distance nécessaire entre son sujet et la tradition européenne, mais hésite entre rupture franche et continuité par transposition. Par exemple, et de façon caractéristique, elle renverse le bovarysme : pour Julia l'Américaine, le monde n'a rien à voir avec les romans, et elle n'attend surtout pas des hommes qu'ils se conforment aux héros de la littérature.

I say for a girl like Julia Dehning, with the family with which she had all her life been living, to her all men that could be counted as men by her and could be thought of as belonging to her, they must be, all, good strong gentle creatures, honest and honorable and honoring. For her to doubt this of all men, of decent men, of men whom she could ever know well or belong to, to doubt this would be for her to recreate the world and make one all from her own head. Surely of course, she knew it, there were the men one could read of in the books and hear of in the scandal of the daily news, but never could such things be true of men of her own world. For her to think it in herself as real any such thing would be for her to imagine a vain thing, to recreate the world and make a new one all out of her own head. (29-30)

Les idéaux d'Emma sont renvoyés à l'ancien monde. Ils n'ont pas leur place au pays privilégié du « monde réel » et du pragmatisme. C'est peut-être le sens de cet avertissement, quelques pages plus tôt, par lequel Stein prévenait les lecteurs de ces « livres d'histoires » (parmi les auteurs desquels elle ne s'était pas encore incluse) qu'ils devraient laisser, au seuil de son roman, leurs attentes, et se préparer à une étude d'un genre tout différent :

And so those who read much in story books surely now can tell what to expect of her [Julia], and yet, please, reader, remember that this is perhaps not the whole of our story either, neither her father for her, nor the living down her mother who is in her, for I am not ready yet to take away the character from our Julia, for truly she may work out as story books would have her or we may find all different kinds of things for her, and so reader, please remember, the future is not yet certain for her, and be you well warned reader, from the vain-glory of being sudden in your judgment of her. (15)

Il s'agit pour Stein à la fois d'affirmer qu'elle est bien consciente de faire de son personnage un type littéraire, et de se démarquer de la citation ; d'anticiper les attentes de ceux qui ouvrent

*The Making of Americans*, construites par leurs lectures, et de se placer hors de l'obligation d'y répondre. C'est qu'un type en cache un autre : le propos du *Making of Americans* n'est pas de faire évoluer des personnages classiques dans des situations plus ou moins neuves (ce qui requerrait, de plus, cette « invention dramatique » dont Stein se dira dépourvue, ainsi qu'on le verra), mais bien plutôt de se livrer à une étude de caractère permettant de faire émerger, pour chacun, un « type » unique au croisement de grandes catégories. Cette ambiguïté, entre distance et répétition d'une tradition européenne, s'intègre dans un travail sur le stéréotype qui deviendra progressivement le propos même du roman.

On a beaucoup insisté (à la suite de Katz, encore une fois), sur l'ombre portée du psychologue viennois Otto Weininger sur *The Making of Americans* ; celle-ci est indéniable. Pourtant, le projet caractérologique contenu dans *The Making of Americans* s'inscrit dans une tradition plus ancienne. Dans un manuscrit, on trouve ce passage, effacé de la version finale :

In the eighteenth century that age of manners and of formal morals it was believed that the temper of a woman was determined by her features; later, at the beginning of the nineteenth century, the period of inner spiritual illumination it was accepted that the features were moulded by the temper of the soul within; still later in the nineteenth century when the science of heredity had decided that everything proves something different, it was discovered that generalisation must be as complicated as the facts and the problem of interrelation was not to be simply solved. You reader may subscribe to whichever doctrine pleases you best while I picture for you the opposition in resemblance of the Dehning sisters. (YCAL 40.834)

Plutôt que de suivre un paradigme particulier, Stein prétendait donc à une simple description, sans conclusions évidentes ; et elle rappelait également que le problème qu'elle posait était ancien, bien antérieur à sa découverte de Weininger. En effet, Stein soulève dans *The Making of Americans* des questions récurrentes dans la tradition romanesque européenne : comment le moral et le physique s'articulent-ils ? Comment fonctionne l'hérédité ? Quel poids donner à la généalogie dans la constitution d'un individu ? À ce titre, elle s'inscrit encore dans une narration « darwinienne », telle que Gillian Beer l'a théorisée dans *Darwin's Plot* à propos de George Eliot ou de Thomas Hardy<sup>110</sup>. Stein est également passionnée par la question de la race, que l'on trouvait déjà abordée dans *Three Lives*. Les manuscrits marquent une tentative de penser le contraste entre deux types nationaux, les Anglo-Saxons et les Juifs ; puis « Jew » est consciencieusement effacé des brouillons et remplacé par « german »<sup>111</sup>. Il semble qu'à cette période de sa vie, Stein réfléchissait beaucoup à son identité juive et la rejetait de plus en plus.

---

<sup>110</sup> Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Boston, Melbourne, Routledge and K. Paul, 1983.

<sup>111</sup> Ce glissement a été commenté par L. Katz, *The First Making of The Making of Americans*, op. cit., p. 204.

Une lettre de son ami Leon Solomons répond visiblement à une question qu'elle lui posait sur ce qu'il appelle, de façon transparente, « our people » :

To begin with your letter, though I suppose that by this time you have forgotten what you wrote, I do not think there is any special tendency toward melancholia among our people, but there is a much higher percentage of all kinds of abnormality, due in all probability to the close intermarriage which necessarily prevails among a people scattered widely in small groups<sup>112</sup>.

Cette réponse révèle non seulement un questionnement identitaire sur lequel il a beaucoup été glosé, surtout à la lumière des ambiguïtés de Stein pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>113</sup>, mais aussi une réflexion plus neutre et plus générale sur l'hérédité et ses déterminismes (première instance de la répétition), s'inscrivant dans un contexte intellectuel post-darwinien. Dans *The Making of Americans*, c'est donc tout naturellement que Stein s'interroge sur la part d'héritage paternel et maternel en chaque individu : « In all of them [David and Martha Hersland's children] the father and the mother were variously mixed to make them, but it was the mother who was the strongest in them » (42). Précisant les proportions de ce mélange tel qu'il apparaît dans le quatrième fils, David, qui deviendra l'un des protagonistes, elle convoque indistinctement l'aspect physique et l'éthopée :

The fourth son, David Hersland, one of the fathers we must soon be realising so that we can understand our own being, was the only one of all of them who had gone to the far west to make his fortune. It is a little hard to see just how the mixture of his father and his mother came to make him. He was in some ways, as I was saying, a very splendid kind of person. He was big and abundant and full of new ways of thinking, and this was all his mother in him, but he had not her patient steadfast working. He was irritable and impatient and uncertain and not always very strong at keeping going, though always he was abundant and forceful and joyous and determined and always powerful in starting. And then too he was in his way important inside to him as his father had been when he felt his religion in him. (42-43)

Comprendre l'origine de certains traits choisis participe donc de cette « réalisation » d'un personnage, dont Stein fait son propos, et qui s'inscrit d'ailleurs encore, ici, dans une démarche autobiographique, puisqu'il s'agit de « comprendre notre propre être » où le « nous » semble moins un pronom englobant que la désignation de l'auteur elle-même. Ce même David Hersland transmettra ses façons d'être à ses propres enfants, avec un déterminisme tragique, puisque ceux-ci auront honte de leur père jusqu'à ce qu'en grandissant ils finissent par lui

---

<sup>112</sup> Lettre de Leon Solomons à Gertrude Stein, 4 janvier 1898, YCAL 124.2699.

<sup>113</sup> Voir par exemple Barbara Will, « Gertrude Stein and Zionism », *MFS Modern Fiction Studies*, 2005, vol. 51, n° 2, p. 437-455 ; Barbara Will, « Lost in Translation: Stein's Vichy Collaboration », *Modernism/modernity*, 2004, vol. 11, n° 4, p. 651-668.

ressembler (« His children never could lose, until they grew up to be queer themselves each one inside him, the uncomfortable feeling that his queer ways gave them », 51).

Dès l'ouverture du roman, très intrigante, et ne s'intégrant pas du tout, en apparence, à ce qui suit, il est question de filiation, de répétition générationnelle et de transmission des caractères :

Once an angry man dragged his father along the ground through his own orchard. "Stop!" cried the groaning old man at last, "Stop! I did not drag my father beyond this tree."

It is hard living down the tempers we are born with. We all begin well, for in our youth there is nothing we are more intolerant of than our own sins writ large in others and we fight them fiercely in ourselves; but we grow old and we see that these our sins are of all sins the really harmless ones to own, nay that they give a charm to any character, and so our struggle with them dies away. (3)

La métaphore liminaire est empruntée à *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote (livre VII, chapitre 7) :

En outre, on pardonne plus aisément de suivre les désirs naturels, puisque, même dans le cas des appétits on pardonne plus facilement de les suivre quand ils sont communs à tous les hommes, et cela dans la mesure même où ils sont communs. Or, la colère et l'humeur difficile sont une chose plus naturelle que les appétits portant sur des plaisirs excessifs et qui n'ont rien de nécessaire. Donnons comme exemple l'homme qui, en réponse à l'accusation de frapper son père, disait : « Mais lui aussi a frappé le sien, et le père de mon père aussi ! », et désignant son petit garçon : « Et celui-ci, dit-il, en fera autant quand il sera devenu un homme ! Car c'est inné dans notre famille. » C'est encore l'histoire de l'homme qui, traîné par son fils hors de sa maison, lui demandait de s'arrêter à la porte, car lui-même n'avait traîné son père que jusque-là.

Barrett Watten a proposé une lecture très freudienne de ce passage<sup>114</sup>, y voyant une « anecdote œdipienne » mettant en scène, à travers la répétition de la violence d'une génération sur une autre, la transmission patrilinéaire de l'autorité. La reprise (peut-être inconsciente) par Stein de cette scène à la fois mystérieuse et d'une violence très crue inscrit le roman dans une filiation plus large que celle du seul darwinisme, et touchant aux mythes les plus archaïques. Le déterminisme qui pèse sur la formation des caractères (« living down with the tempers we are born with ») renvoie même à une vision tragique de l'individu, privé de la liberté de se construire lui-même, pris dans un héritage qu'il ne peut renier. En ouvrant son roman sur cette scène étrange, contre l'individualisme des Lumières et partant contre l'Amérique, Stein annonce aussi que sa grande caractérologie ne sera pas si moderne. Dans une notice autobiographique datant probablement de 1923, non publiée, Stein avait largement insisté sur

---

<sup>114</sup> Barrett Watten, « An Epic of Subjectivation: *The Making of Americans* », *Modernism/modernity*, 1998, vol. 5, n° 2, p. 95-121.

l'influence des prosateurs élisabéthains sur *Three Lives* (une référence ensuite niée au profit de celle de Flaubert et de Cézanne) :

There [in England] she renewed the passion of her earliest youth in completely losing herself in the study of the Elizabethans and under this stimulus particularly that of the great prose writers of that period she wrote "Three Lives." It may seem strange that the negro story of "Melanctha" sprang out of an immersion in Elizabethan prose but such it was. (YCAL 86.1601)

Lors de ce séjour en Angleterre, elle travaillait déjà au *Making of Americans*, et l'ombre de la littérature élisabéthaine porte aussi sur celui-ci. Elle cite notamment *Euphues* de John Lyly dans ses notes préparatoires, dont les premières lignes font d'ailleurs écho à ce partage entre hérédité déterminée et hasard dans la constitution du protagoniste :

There dwelt in Athens a young gentleman of great patrimony and of so comely a personage that it was doubted whether he were more bound to Nature for the lineaments of his persons or to Fortune for the increase of his possessions. But Nature, impatient of comparisons, and as it were disdainng a companion or copartner in her working, added to this comeliness of his body such a sharp capacity of mind that not only she proved Fortune counterfeit but what half of that opinion that she herself was only current<sup>115</sup>.

C'est un tout autre passage du même texte que Stein note dans ses carnets<sup>116</sup>, mais cet incipit témoigne au moins d'une continuité forte entre le projet steinien et une très longue tradition occidentale. L'insistance de Stein sur l'importance des auteurs élisabéthains pendant ses années de formation invite aussi à penser *The Making of Americans* en relation avec le roman de caractère anglais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Issu de Théophraste en tant qu'il fut relu par les rhéteurs médiévaux, le genre fait usage de courts portraits dans lesquels des qualités morales s'expriment dans les paroles et les actes ; il est décrit en ces termes par les critiques Benjamin Boyce et Chester N. Greenough :

The method in each of these pieces is first to name the moral quality or habit and then very briefly to define it [...] After the definition comes the main development, the list of actions and speeches that are typical of a victim of the quality under

---

<sup>115</sup> John Lyly, *Euphues and his England: the Anatomy of Wit*, Annotated, Modern-Spelling ed., Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 32.

<sup>116</sup> Il s'agit de la citation suivante, telle que notée par Stein, et dont la deuxième partie prend quelques libertés avec l'original : « In faith, Euphues, thou hast told a long tale. The beginning I have forgotten, the middle I understand not, and the end hangeth not together. In the mean time it were best for me to take a nap, for I cannot brook the seas which provoke my stomach sore. » Leon Katz s'est ému de trouver dans les carnets de Stein, dès 1902 ou 1903, un passage aussi prophétique, semblant annoncer *The Making of Americans* comme livre infini et impossible.

consideration. The picture is built up entirely of details of what the man does or says, usually in apparently random order, as seen or heard by an impersonal observer<sup>117</sup>.

Stein elle-même est cet « observateur neutre ». Elle prend note des habitudes comportementales et langagières de ceux qui l'entourent, pour déterminer leur nature et en faire le portrait sinon moral, du moins caractérologique. Sa méthode, que l'on peut penser comme expérimentale, pragmatique, a aussi à voir avec une question ancienne, celle du statut du personnage et de son caractère fictif. Le roman de caractère de la première modernité anglaise s'affrontait directement à la difficulté de fonder le personnage en littérature, entre type (comme chez Théophraste, puis chez John Earle ou Joseph Hall : il s'agit de voir une qualité – vice ou vertu, statut social, trait psychologique – s'incarner parfaitement et complètement, puis d'en montrer l'expression en acte) et individuation (comme chez La Bruyère, où ce qui compte est moins le type dans sa simplicité que le portrait subtil et complexe d'une personnalité publique, non-nommée mais reconnaissable.) Les modernistes qui en reprennent directement la forme (Edith Sitwell avec *The English Eccentrics*, Virginia Woolf avec les portraits recueillis dans *Books and Portraits*) s'intéressent principalement à l'aspect satirique du genre (tel qu'on le retrouve en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les « character sketches » publiés dans le *Spectator* par exemple). Stein, quant à elle, repose avec une acuité renouvelée la question de la part de l'imagination dans la construction d'un personnage, type ou fiction, type et fiction.

### Réaliser en fantaisie

*The Making of Americans* contient au minimum le résidu d'un roman familial à peine dissimulé, dont l'auteur est, encore, une jeune américaine n'ayant rien publié et doutant profondément de son aptitude à inventer des personnages<sup>118</sup>. C'est une œuvre précoce, où, comme souvent, le « je » est à la fois mal assumé et mal dissimulé. On peut y voir une forme de « réalisme » au sens où, comme dans *Three Lives*, Stein revendique le fait de s'inspirer de personnes ayant réellement existé. Mais on est loin désormais de la citation naturaliste. Si celle-ci subsiste dans l'analyse ironique d'une classe moyenne américaine, il ne s'agit plus (ou pas encore, si ces pages précèdent *Three Lives*) de prétendre à un fort réalisme social. En affirmant s'inspirer de la réalité, c'est-à-dire de personnes, d'événements réels, Stein insiste bien plutôt

---

<sup>117</sup> Benjamin Boyce et Chester Noyes Greenough, *The Theophrastan Character in England to 1642.*, Cambridge, Mass., Harvard University press, 1947, p. 6-7. Ces remarques concernent les écrits de Théophraste, l'objet de Boyce étant de montrer comment cette méthode a pu être reprise par les élisabéthains.

<sup>118</sup> Janet Malcom situe le point de départ du *Making of Americans* comme roman familial dans cette incapacité steinienne à l'invention : J. Malcolm, « Someone Says Yes to It », art cit.

sur sa supposée incapacité à inventer, qui est aussi, probablement, un désintéret pour la fiction proprement dite, laquelle ne peut être que déguisement du vrai. Mais à ce manque d' « imagination dramatique » (qui consisterait à faire agir ses personnages, à les mettre en scène), elle oppose une « imagination constructrice » qui lui permet de rendre compte de ses personnages, d'en saisir l'essence (statique) :

Always then more and more I want to be feeling completely feeling the complete being, all the being in each one I am ever knowing and feeling in them the kind of quality and quantity of work and living and loving in them. I can never have really much feeling of what specifically they will be doing from moment to moment in their living I have not any dramatic imagination for action in them, I only can know about action in them from knowing action they have been doing any of them, I mention this so that every one can be certain I do not know this about any one men or women, I tell about the living in them from the living they have had in them I cannot ever construct action for them to be doing, I have certainly constructive imagination for being in them, sometimes with very little watching I have pretty complete realisation of pretty nearly all the being in them. (*Making*, p. 538)

Ici, « imagination constructrice » et « réalisation » sont posées comme équivalentes ; la fantaisie serait alors, par un tour de force rhétorique, synonyme de réalité. Ce que Stein appelle « imagination », dans cette deuxième occurrence, semble s'apparenter à une faculté de perception et de catégorisation : il ne s'agit pas tant d'inventer l'essence d'un caractère que de la comprendre à partir d'une écoute continue de ses répétitions. La réalisation d'un caractère (qui n'est pas encore personnage), c'est le procès par lequel celui-ci, observé, devient « réel », dans sa complétude, pour l'observateur. Dans une de ces premières occurrences, « realise » est encore empreint de la quête individuelle que recèle le projet de roman familial : « We must realise always in us, so that we can know what is us, we must realise inside us their lives and marriages and feelings and how they all slowly came to make us » (67). Constructrice, la réalisation l'est d'abord de soi-même. C'est un processus de lent dévoilement, qui est plus ou moins accessible, se déroule avec plus ou moins de rapidité et d'acuité, selon la proximité de l'observateur : « His [David Hersland's] children had it in them to know it sooner about him than the men in his business living, they knew it sooner about him how strong it was beginning to be in him in his middle living that his beginning would break down into impatient feeling » (142). Mais s'il s'agit d'un dévoilement, d'une révélation de la vérité d'une essence, c'est que cette essence semble toujours déjà là, et n'est pas construite en même temps qu'elle se révèle. Le sens religieux de la révélation, et son caractère potentiellement brutal, n'échappe pas à Stein ; dans ce passage, une personne non nommée en « comprend » brutalement une autre, et le choc est équivalent à celui d'un Grand Réveil :



This then happened to this one, this one then had a real realisation of the being in this one and that was the beginning in this one of realising living, that was the beginning in this one of a being that was not in its meaning denying. This then came as a religion, this came as a revelation, this one was then not asking and had the feeling of having been given living, this one was not asking and was receiving, this one had loosened gripping and so a little the hand was open to receiving, this was then the first being in this one that was not denying. By and by there was more changing. (331)

Ainsi, la prise de conscience est parfois soudaine, mais elle est toujours l'aboutissement d'une longue observation. Avant d'être une caractérologie définitive, *The Making of Americans* se veut la description de cette lente advenue à la conscience de la réalité des personnages. Arrivée au dernier tiers du livre, Stein contemple, avec quelque émotion, ce qu'elle a déjà accompli :

I have learnt pretty completely being in Julia Dehning. I am remembering now being in Julia Dehning. I am realising now being in Julia Dehning. I am feeling now more realisation of being in Julia Dehning by always more realising the connection between being in her and being in women and in men who have the same kind of being more or less in them. Julia Dehning was quite an important person in being a person really living. (646)

S'entrecroisent ici la connaissance (« learning »), la mémoire (« remembering »), la prise de conscience (« realising ») et la sensation (« feeling »), pour arriver à une construction presque complète. Ce passage contient aussi l'expression de ce qui a été progressivement établi comme la méthode de Stein, une comparaison systématique de chaque personne avec tous ceux qui lui ressemblent. Cette méthode a impliqué, alors que l'on partait de personnages nommés, d'aller vers des études de cas ne portant même plus de nom. L'anonymat exprime, semble-t-il, non la généralisation mais l'éloignement : le mouvement du roman est centrifuge, s'éloignant de la cellule familiale pour aller vers les confins des cercles de connaissance<sup>119</sup>. Il s'agit, dans cette fuite vers l'extérieur, de faire ensuite mieux retour sur les protagonistes, riche de nouvelles comparaisons.

La conclusion du paragraphe renvoie à ce statut mystérieux du personnage : Julia Dehning est importante parce qu'elle vit en vrai (« being a person really living »). On peut y entendre simplement l'aveu que, derrière son pseudonyme de fiction, Julia est référentielle (masquant Bird Stein). Mais si l'on prend acte de la part de fantaisie de Stein, qui n'est pas de pure invention, mais de composition chimérique, empruntant quelques traits à ses connaissances pour forger un hybride qu'il lui reste encore à comprendre par recoupements et

---

<sup>119</sup> Revenant sur l'écriture du *Making of Americans*, Stein dit dans « How Writing is Written » : « I made enormous charts, and I tried to carry these charts out. You start in and you take everyone that you know, and then when you see anybody who has a certain expression or turn of the face that reminds you of some one, you find out where he agrees or disagrees with the character, until you build up the whole scheme. I got to the place where I didn't know whether I knew people or not. I made so many charts that when I used to go down the streets of Paris I wondered whether they were people I knew or ones I didn't. » (*How Writing*, p. 156). L'anonymat est donc aussi le reliquat de cette confusion.

comparaisons, alors le réalisme des personnages, ici, est d'un autre ordre. Ils pourraient exister (c'est-à-dire qu'ils sont vraisemblables, en tant qu'ils sont humains), ou existent peut-être déjà, puisqu'ils sont le produit d'un mélange de traits dont l'existence est avérée, selon une méthode de fabrication qui est elle-même validée (en l'occurrence, fondée sur la génération). Il reste encore à en comprendre les propriétés, qu'il faut déduire logiquement, sans recourir à l'imagination des auteurs de fictions.

## **II. Vers un roman total : rhétorique expérimentale et rhétorique logique**

### **Le fantasme d'une histoire totale**

Ce qui se construit alors sur le roman familial initial est une vaste caractérologie devant à terme rendre compte de tout caractère réel et même possible. L'ambition des premières pages était plus modeste : « For each of the three of them Martha Alfred and David it was different [...] and this will be a history of each one of them » (95). Cette promesse-ci sera, déjà, difficile à tenir. Elle sera maintes fois réitérée et sa réalisation souffrira de multiples bifurcations et interférences. Pourtant, elle n'est encore que l'annonce d'une étude limitée à trois personnages, nommés et circonscrits, comme dans un roman psychologique classique. Stein élargit ensuite son champ d'étude : « There are many kinds of women then and many kinds of men and this then will be a history of some of the many kinds of them » (166). On n'en est encore qu'à une histoire parcellaire, dont l'ampleur est floue, le « some » étant la seule indication quantitative. Parfois, d'un certain type (ici le « servant girl being »), Stein peut écrire : « this is a history of most of them » (173), avant de s'enhardir, quelques lignes plus loin, jusqu'à prévoir : « we will come to know all the history of all of them ». Au présent cependant, elle ne se permet d'en annoncer qu'une partie, en un retour au « some », deux pages plus loin (« This is now a history of some of them »), tout en prophétisant, dans un futur tout aussi flou (« soon »), une réalisation totale de l'humanité : « Soon there will be a history of every kind of men and every kind of women and every way any one can think about them » (175). On remarque ici que la volonté totalisante vise à la fois la description de tous les types possibles (« a history of every kind of men and every kind of women »), et le compte-rendu de toutes les perceptions possibles de ces types (« every way one can think about them »), ce qui multiplie encore la quantité d'études à mener, et implique aussi pour l'auteur de placer sa propre réalisation du monde en une position

relative, et non centrale, puisqu'il faut aussi rendre raison de toutes les autres façons que la sienne qu'il y aurait de percevoir chacun.

Dans un autre passage, Stein tente d'articuler logiquement ses propres hésitations entre présent et futur, entre tout et parties : « There is then or will be then a history of each one who ever was or is or can be living. It comes out from them in the repeating which is sometime all of them. Many things come out of every one in their living and this is now a history of all that comes out of some of them » (183). Déjà, le doute règne sur la possibilité de parvenir à une totalité présente. Cela oblige à des modulations : si cette histoire n'est pas encore faite (« there is ») elle le sera (« or will be ») ; la capacité de la répétition à tout dire est amoindrie par le « sometime » ; le tout est réduit à une partie (« all that comes out of some »). Comme pour tenter de dissiper ces doutes, la promesse d'une histoire totale future est maintes fois répétée, au point de devenir un thème de quelques mots connaissant d'infimes variations par l'ajout de ces quantifieurs plus ou moins optimistes, « some », « most of », « all », et leur hiérarchisation (de telle sorte que l'on peut parler du tout, d'une partie d'un tout, mais aussi du tout d'une partie) poussée parfois aux limites de la logique (« mostly everybody »). L'emploi du futur rejette l'accomplissement de la totalité à un avenir hypothétique, voire à un autre livre. Ces annonces récurrentes, sur le motif « This is now a history of... », pourraient remplir la fonction de têtes de chapitre, en délimitant le sujet d'un paragraphe. Mais elles sont en permanence détournées par de multiples digressions, comme si l'auteur, s'effrayant de la tâche à accomplir, laissait son attention flancher, ou bien, pour nourrir son étude, se sentait obligé d'accumuler encore d'autres études de cas annexes et pertinents.

Avançant dans l'écriture, Gertrude Stein note le doute qui l'habite de plus en plus, qu'elle chasse parfois ; elle prend d'abord conscience de la nécessaire lenteur du processus de réalisation totale à laquelle elle aspire, tout en insistant sur des réussites ponctuelles, partielles :

Sometimes it takes many years of knowing some one before the repeating in that one comes to be a clear history of such a one. Sometimes many years of knowing some one pass before repeating of all being in such a one comes out clearly from them, makes a completed understanding of them by some one listening, watching, hearing all the repeating coming out from such a one.

As I was saying always then I listen and feel and say and come back again and again to the repeating in every one. Sometime then each one comes to be to me a completed being. This is now the slowly completed history of some. (303)

Le « sometime » n'est pas un « sometimes », et signale qu'il y a, pour tous les êtres, un moment où celui qui l'observe peut et va en contempler la réalisation complète. Mais à partir du milieu du livre, Stein se laisse aller à imaginer qu'une telle totalisation n'advienne jamais :

Perhaps no one ever will know the complete history of every one. This is a sad thing. Perhaps no one will ever have as a complete thing the history of any one. This is a very sad thing. Sometime each one will have made a complete history of them in the repeating always coming out of them. Sometime perhaps some one will really know it of some one, that will be a very contenting thing to some. [...]

Perhaps no one ever will know the complete history of every one. This is a sad thing. Perhaps no one will ever have as a complete thing the history of any one. This is a very sad thing. Surely some one sometime will have a complete history of some one. All this gives to some a very despairing feeling. Some one is hearing something, and they think then, it is only by an accident that I have heard that thing, I have known that thing, always there are many things that I am not knowing, that is very certain, every one always is repeating, that there is not any denying, certainly sometime some one always paying attention must know sometime the history of some one. Perhaps no one ever gets a complete history of any one. This is very discouraging thinking. I am very sad now in this feeling. (453-454)

Ce passage est marqué par une oscillation entre un espoir répété et un désespoir envahissant, touchant évidemment au projet d'écriture dans son entier, à la possibilité de le mener à bien, et à l'angoisse faustienne d'un savoir limité. Le chapitre suivant, « Alfred Hersland and Julia Dehning », s'ouvre pourtant sur un optimisme renouvelé, où l'auteur se félicite de ce qui a déjà été accompli et répétant sa confiance en une réussite future :

I have been giving the history of a very great many men and women. Sometime I will give a history of every kind of men and women, every kind there is of men and women. Already I have given a history of many men and women. Sometime I will be giving a history of all the rest of them. This is now pretty nearly certain. I have already been giving the history of a great many men and women, I will now be giving the history of a number of more of them and then of a number more still of them and then still of some more of them and then this will be the end of this history of very many men and women. (479)

Il ne s'agit déjà plus d'un tout mais d'un « beaucoup » (« very many ») infiniment plus faible. Et le roman se termine sur la répétition d'une promesse, signe que l'annonce originelle d'une histoire totale de l'humanité n'a pas encore connu d'accomplissement. Le poids en est laissé à un livre futur, voire aux auteurs futurs<sup>120</sup>. La description complète dont Stein faisait son projet n'a pas eu lieu, mais elle est possible et adviendra.

There are kinds in men and women. There are kinds of them. There can be lists of the kinds of them. There will be many lists of the kinds of them.

There are kinds of men and women. Many of each kind of them have been living. Many of each kind of them are living. Very many of each kind of them have come to be dead ones. Many of each kind of them are living. There will be lists of kinds of men and women. There will be many lists of them.

There is coming to be a list of kinds of men and women. There will be a list of them. There has been some description of a piece of a list of them. There will be a list of them.

---

<sup>120</sup> Pour Jennifer Ashton, c'est là que la phrase souvent citée, « I write for myself and strangers » (p. 289), prend tout son sens : c'est que les étrangers, succédant à Stein, vont prendre en charge l'injonction de pousser cette histoire jusqu'à sa complétude. Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 40.

Each one of them, each kind of them is one that can have a description. Each one of each kind of them can have a description. There can be very many descriptions being existing of each kind of them. Each kind of them, each kind of men and women can have a description. There are many kinds of them, each kind of them can have a description.

[...] There can be descriptions of the kinds there are of men and women. There can be descriptions of each one of each kind there is in men and women. (910)

Ce passage, dans les toutes dernières pages du roman et au sein d'un chapitre en forme de bilan plus théorique que narratif intitulé « History of a Family's Progress », prend acte de ce qui a été accompli (« some description of a piece of a list of them » : la limitation est triple, avec « some », « a piece », et l'unicité de « a list »), de ce qui est acquis (que l'humanité se répartit en types), de ce qui sera fait (des listes de ces types – où l'on ne touche pas encore à l'idée d'une totalité), et de ce qui est possible (la description de chaque type, mais aussi de chaque individu au sein de chaque type : cette fois, c'est bien que « tout » est descriptible). La modalité de « There can be » au dernier paragraphe cité fait inévitablement écho à un célèbre aphorisme steinien, tiré des conférences américaines : « If it can be done, why do it ? » (*Writings 1932-1946*, p. 284). C'est en effet comme si l'objet de cet ouvrage monumental s'était transformé, partant de l'ambition de faire une histoire globale et s'abaissant à celle, à la fois plus faible et infiniment considérable, de démontrer que cette histoire est possible. Les pages de descriptions deviennent, rétrospectivement, vaines, tant elles ne font qu'ajouter des développements parcellaires qui ne peuvent prétendre à l'infini ; et l'infini, lui, n'est exprimable qu'en tant que possibilité, et au sein d'une démonstration extrêmement ramassée. Dans la conférence de 1934 « The Gradual Making of Americans », Stein reviendra sur cette question :

When I was working with William James I completely learned one thing, that science is completely busy with the complete description of something, with ultimately the complete description of anything with ultimately the complete description of everything. If this can really be done the complete description of everything then what else is there to do. We may well say nothing, but and this is the thing that makes everything continue to be anything, that after all what does happen is that relatively few people spend all their time describing anything and they stop and so in the meantime as everything goes on somebody else can always commence and go on. And so description is really unending. When I began *The Making of Americans* I knew I really did know that a complete description was a possible thing. But as it is a possible thing one can stop continuing to describe this everything. That is where philosophy comes in, it begins when one stops continuing describing everything. (*Writings 1932-1946*, p. 283-284)

Ce que Stein entend, dans ce passage souvent cité, par « philosophie », reste imprécis. Il y a même peut-être quelque provocation dans cet appel à une philosophie compensatoire. Celle-ci viendrait accomplir (par démonstration ?) ce que l'expérience, procédant par accumulation, ne peut pas réaliser : en fait de philosophie, Stein pense peut-être à la logique contemporaine. Il reste que cette découverte d'une philosophie salvatrice, en ultime pirouette, est tardive ; et dans

*The Making of Americans* Stein décrit tout de même, patiemment, continuant de rêver d'un livre qui contiendra tout, d'une sorte de Bible des caractères. Sa démarche, avant d'être logique, reste guidée par sa foi dans le pouvoir des sciences expérimentales. Avant de laisser la philosophie venir au *Making of Americans*, elle ne peut qu'exprimer son incertitude à mener à bien l'expérience, et la conscience aiguë de l'énormité de la tâche qu'elle s'est assignée. Stein doute de sa capacité à « réaliser » l'être de quelqu'un : « I am almost despairing, yes a little I am realising the being in Miss Dounor and in Miss Charles and Mrs. Redfern, but I am really almost despairing, I have really in me a very very melancholy feeling, a very melancholy being, I am really then despairing. » (*Making*, p. 459) ; elle dit sa frustration (« I am all unhappy in this writing ») et l'espoir qui la fait continuer (« Sometime I will be all happy in it », 348) ; son découragement quand ce qu'elle croyait avoir accompli s'effondre (« Every one was a whole one in me and now a little every one is in fragments inside me. », 519) et sa volonté de continuer malgré tout (« I am altogether a discouraged one. I am just now altogether a discouraged one. I am going on describing men and women », 548), jusqu'à la certitude finale qu'une complétude est possible, sinon réalisée. Ce faisant, Stein exprime au premier chef l'incommensurabilité de son projet, qui, à ce titre, en évoque d'autres.

### Types et diagrammes

Ce désir d'arriver à décrire toute l'humanité en littérature renvoie d'abord au projet balzacien. Stein possédait d'ailleurs *La Comédie Humaine* en traduction. Mais Balzac n'était pas assailli par les mêmes doutes, ne connaissait pas les mêmes moments de désespoir, quoique son projet fût d'ampleur au moins équivalente. Il écrivait dans l'Avant-Propos :

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que LA COMÉDIE HUMAINE comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries. De là, les divisions si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en *Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne*. Dans ces six livres sont classées toutes les *Études de mœurs* qui forment l'histoire générale de la Société, la collection de tous ses faits et gestes, eussent dit nos ancêtres. [...] Non-seulement les hommes, mais encore les événements principaux de la vie, se forment par des types. Il y a des situations qui se représentent dans toutes les existences, des phases typiques, et c'est là l'une des exactitudes que j'ai le plus cherchées. [...]

En voyant tout ce qui reste à faire, peut-être dira-t-on de moi ce qu'ont dit mes éditeurs : Que Dieu vous prête vie !<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1855, vol.1, p. 29-31.

Si Balzac parle plus loin de la *Comédie Humaine* comme d'un « effroyable labeur », il ne s'inquiète pas de ce qu'il soit impossible à accomplir ; et son assurance lui vient de ce que l'humanité et ses mœurs sont réductibles à des types. Les portraits chez Balzac demeurent plus subtils que les archétypes présentés dans les livres de caractère, mais ils gardent pour référence cette incarnation absolue d'un vice ou d'un métier. Il pense ses personnages comme artificiels et chimériques (il fera l'histoire de la Société, dit-il, « en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes<sup>122</sup> »), fruits d'un procédé qui doit permettre d'en limiter le nombre sans omettre aucun élément. Le rêve de Stein se fonde sur la même confiance en une possible typologie finie et complète de l'humanité. Mais si Balzac avait établi un système de catégories dont il ne s'éloigna pas<sup>123</sup>, Stein, en cherchant à définir des types préexistants, est bientôt happée par un vertige d'individuation, qui l'oblige à modifier sans cesse les frontières entre les différents types et à les subdiviser toujours plus avant. Ses personnages ne sont pas typiques (en cela, ils sont « réels ») ; et il s'agit de déterminer, pour chacun, le dosage unique de grands traits génériques qui les constitue. Le mouvement est donc très différent, finalement, de ce qui est à l'œuvre dans la *Comédie Humaine* : Stein ne compose pas des types artificiels à partir d'un mélange d'individus complexes, elle étudie des individus complexes en tentant de mettre au jour la part de différents types dans les multiples couches de leur personnalité.

« Nature », « being », « kinds », « groups », « lists » : si Stein n'utilise pas le vocable « type », elle ne cesse de pointer vers lui. L'intérêt de Stein pour les typologies caractérologiques est ancien. Avec son camarade de Harvard Leon Solomons, elle avait publié un article, déjà évoqué au chapitre précédent, intitulé « Normal Motor Automatism ». Il établissait une première catégorisation des caractères en fonction de la réaction de sujets à une expérience, séparant ceux-ci en deux « types ». Une lettre de Solomons révèle d'ailleurs qu'il ne faut pas y voir, comme on pourrait être tenté de le faire, la marque de Hugo Münsterberg, qui dirigeait l'expérience et travaillait lui-même beaucoup sur la typologie, puisque celui-ci n'aurait guère apprécié, justement, cette partie de leur travail. Pendant leurs années d'étudiants, Gertrude et Leo Stein, d'après Leon Katz, s'intéressaient aux caractères de ceux qui les

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>123</sup> Auerbach commentera l'Avant-Propos de la *Comédie Humaine* en remarquant la récurrence de l'analogie biologique et ce qu'elle implique d'immanence des types : « Le biologisme qui hante l'esprit de Balzac est mystique, spéculatif et vitaliste, comme il ressort des noms qu'il cite lui-même ; toutefois le concept modèle, le principe "animal" ou "homme", n'est nullement conçu comme immanent, mais en quelque sorte comme une Idée platonicienne réalisée. Ses différents genres et espèces sont uniquement des "formes extérieures", et en outre ils ne sont pas donnés comme des entités qui se modifient dans le cours de l'histoire, mais comme des réalités fixes (un soldat, un ouvrier, etc., comme un lion, un âne). » Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977, p. 471.

entouraient, et à la possibilité de les amender : « Both brother and sister saw most of their friends as living in various kinds of moral pits, and both had their minds set on moral reform<sup>124</sup>. » Gertrude aurait ensuite, dans ses premiers mois à Paris, acquis un vocabulaire psychologique lors de conversations avec sa belle-sœur Sarah (Sally) Stein, tandis que Leo, dans ses lettres du tout début du siècle, se livrait à de petites analyses caractérologiques de leur cercle d'amis<sup>125</sup>. Gertrude Stein aurait poursuivi sa démarche expérimentale entamée dans le laboratoire à Harvard en se livrant au « traitement » d'une amie névrotique, Annette Rosenshine, qu'elle s'efforça de comprendre dans son entier avec une froideur très médicale<sup>126</sup>. Mais Katz fait surtout remonter à sa découverte des travaux d'Otto Weininger son goût pour les diagrammes caractérologiques, dont on trouve une trace importante dans le « diagram book » conservé dans les manuscrits, et dans tout ce qui se rapporte à la notion de « kind » et de « group » dans le roman. Weininger était un psychologue viennois préfreudien, mort suicidé à vingt-trois ans, quelques mois après la publication, en 1903, de son ouvrage *Geschlecht und Charakter (Sexe et caractère)* qui allait connaître un immense succès posthume. Dans ce texte, fortement empreint de misogynie et d'antisémitisme, le jeune philosophe proposait une vaste typologie fondée sur la dualité du masculin et du féminin (le premier étant associé à la production, à la morale, à la logique, au génie ; le second, à la passivité, à la sexualité, à l'inconscient), qui ne correspondraient pas à deux pôles irréconciliables mais à deux tendances qui se retrouveraient simultanément et en des proportions diverses en chaque individu. Le masculin pur et le féminin pur sont donc des idéaltypes. L'antiféminisme rejoint l'antisémitisme (Weininger était Juif converti) par l'assimilation du judaïsme aux postures féminines dénigrées, et du christianisme au masculin et au génie. À partir de cette dichotomie première, Weininger propose un certain nombre de catégories fondamentales (mère, sainte, prostituée...) qui permettent l'établissement d'une typologie fondée sur le caractère. C'est Leo Stein qui acheta d'abord le livre, s'enthousiasma et le fit lire à sa sœur ainsi qu'à leurs amis. Les Stein n'étaient pas les seuls à être séduits par la prose de Weininger, dont l'éclat était rehaussé par sa mort précoce et tragique ; *Sexe et caractère* fut très rapidement traduit en plusieurs langues et intensément discuté en Europe et aux États-Unis, décrié par Freud, défendu

---

<sup>124</sup> L. Katz, *The First Making of The Making of Americans*, op. cit., p. 17. Katz se fonde sur une lettre de Leo Stein à Mabel Weeks ; la preuve n'est pas tout à fait convaincante (Leo Stein écrit simplement, à propos d'une amie : « If Gertrude and I hadn't given her new stimulus she would soon have sickened with dry rot like everybody else in that jewish Baltimore society »), et rappelle qu'il faut considérer le travail de Katz, si fondateur qu'il soit, avec quelque précaution.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 245.



ardemment par Karl Kraus et admiré par Wittgenstein, Alban Berg ou Oskar Kokoschka<sup>127</sup>. Katz situe la rencontre intellectuelle de Stein avec Weininger à un moment où le projet d'écriture du *Making of Americans* connaît un tournant descriptif important. La centralité de Weininger dans la compréhension du projet du *Making* a depuis été remise en cause<sup>128</sup>. En réalité, *Sexe et caractère* s'inscrivait dans un climat intellectuel déjà favorable à une compréhension des caractères en termes de types, au moins depuis Dilthey ; de telle sorte que le travail de Stein porte la marque d'une époque dont Weininger est un produit certes exemplaire mais non unique. Dans les brouillons, Weininger est cité en tant que « cas », de même que nombre d'amis de Stein, et Stein elle-même : il est perçu comme l'exemple du génie fanatique, ou « moral enthusiast » (YCAL 37.761). De cette façon, Stein signale son admiration pour lui sans toutefois le placer dans une position unique et déterminante.

Dans les manuscrits associés au *Making of Americans*, un cahier a une importance particulière. Il porte le titre de « diagram book », et, en page de garde, cette injonction : « In this book (the long book) describe all the kinds of women and the way the men are like them. » Ce qu'il contient est très révélateur de l'effort steinien à systématiser les différences individuelles et à les réduire à une série limitée de types. Le « diagram book » propose d'une part des notes rédigées sur les amis et connaissances de Stein, d'autre part des schémas demeurant assez mystérieux et reliant ces mêmes personnes entre elles. Les premières ressemblent beaucoup à certains passages descriptifs du *Making of Americans*, assignant à une personne un type qu'il faut sans cesse modifier, par comparaison, jusqu'à définir l'exact mélange d'un individu, dans une démarche de précision et de validation d'hypothèses. On lit par exemple, pages 25 et 26 du cahier : « This whole group are mistress prostitute type a group to be differentiated from the pure prostitute like Mary who is mistress only [...]. She comes off of the Bird point, the prostitute without the mistress element. » Les schémas, eux, situent des personnes entre elles, ajoutant parfois des symboles numériques, chiffres ou signe « + » (figure 2).

---

<sup>127</sup> On ne citera qu'une seule étude, magistrale, sur Weininger : Jacques Le Rider, *Le Cas Otto Weininger : racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

<sup>128</sup> Priscilla Wald remarque par exemple que le travail sur le caractère effectué dans *The Making of Americans* s'inscrit dans la continuité de réflexions antérieures, apparaissant notamment dès l'article de recherche « Normal Motor Automatism », et qui précèdent la découverte par Gertrude Stein du livre de Weininger. Priscilla Wald, *Constituting Americans: Cultural Anxiety and Narrative Form*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 274-275.

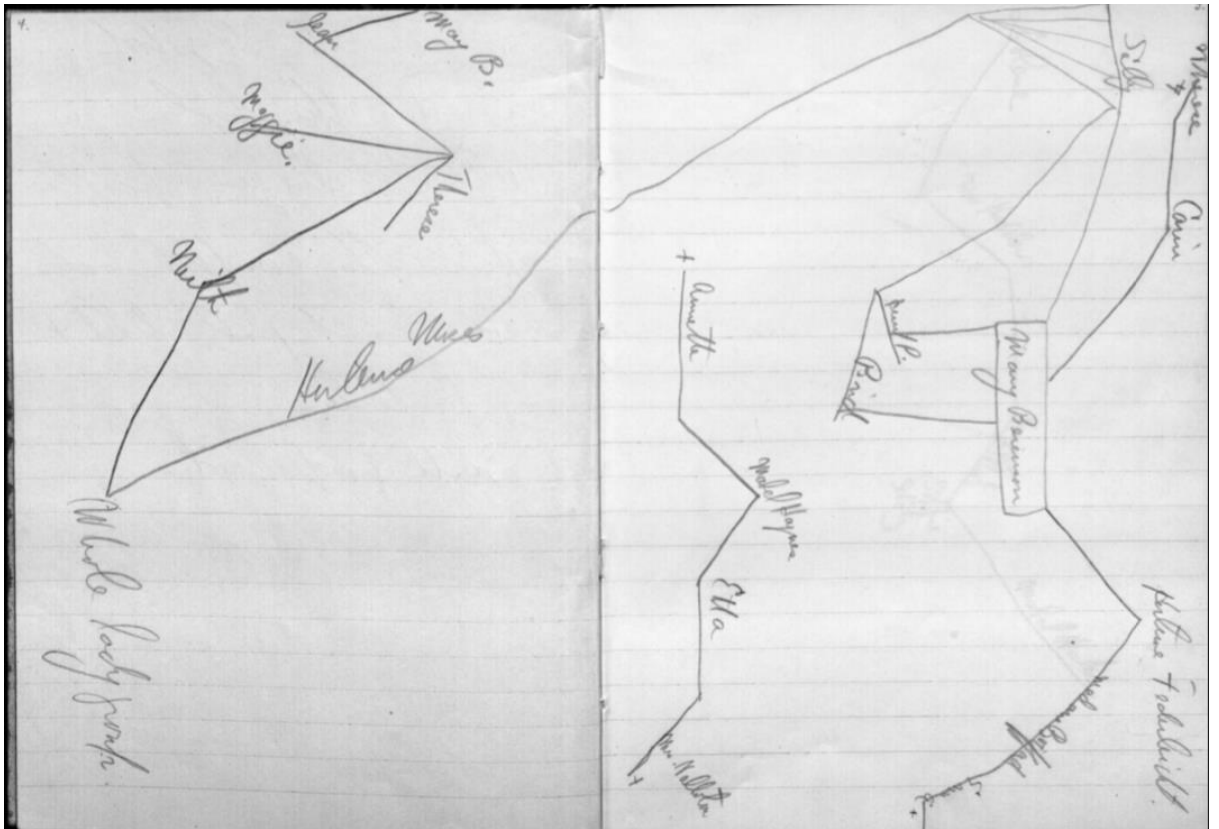


Figure 2: « Diagram Book », p. 4-5, YCAL 37.761.

La nature des liens proposés entre les personnes est difficile à comprendre. Il pourrait s'agir d'une tentative d'organiser une liste de personnes sur un continuum en deux dimensions. Matisse est ainsi qualifié de « connecting link » (p. 27), permettant d'établir une continuité entre deux types. D'autres pages proposent une organisation tabulaire, avec une liste de noms

suivis d'un nombre limité de qualités (« pride », « vanity », « egotism », « existence », « conceit ») chacune pondérée par un chiffre (figure 3).

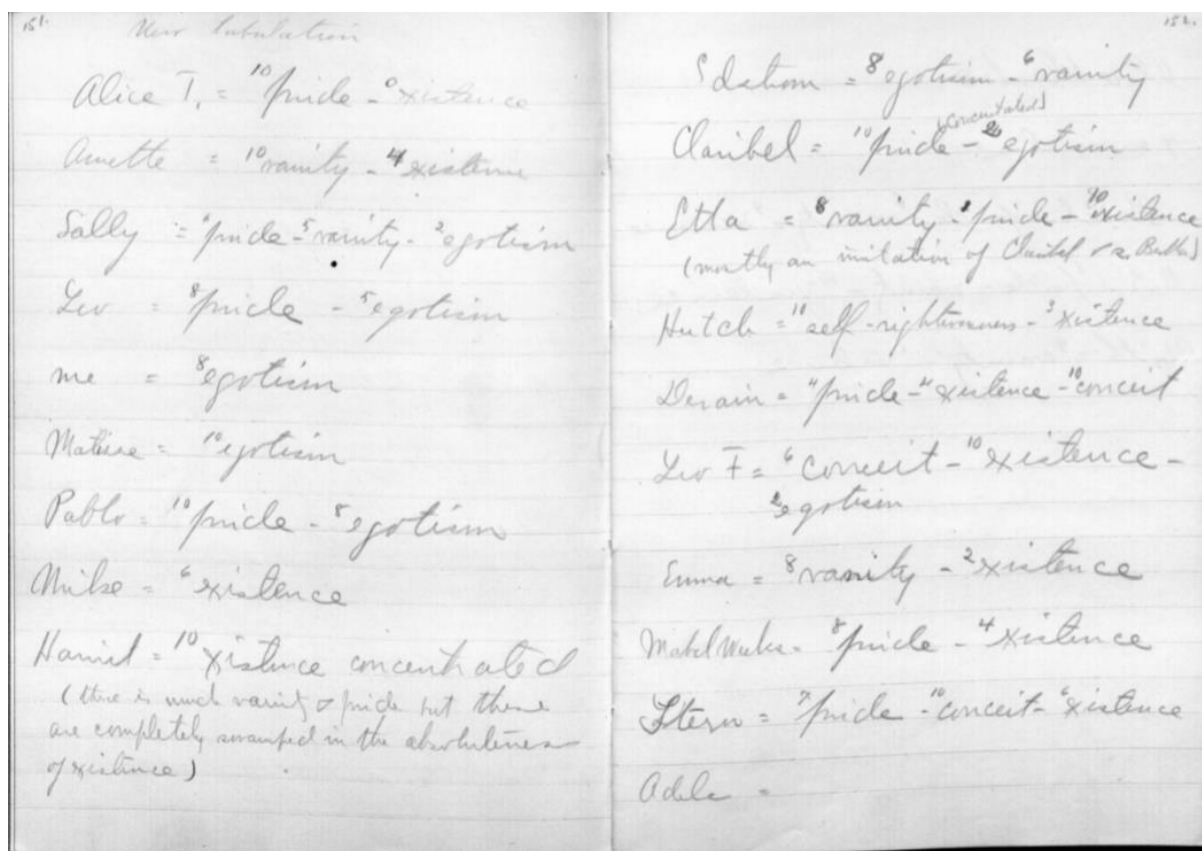


Figure 3: « Diagram Book », p. 151-152. YCAL 37.761.

Ici, Stein cherche visiblement à déterminer les quantités de quelques qualités chez ses amis, un travail qu'elle continuera dans *The Making of Americans* en s'attachant à faire la part des différents modes d'être (« beings », ou « nature ») en chacun. Dans le « diagram book », on trouve des types qui disparaîtront du *Making of Americans*, comme « Anglo-Saxon » ou « Bazarofian ». Ce dernier terme vient du roman de Tourgueniev, *Pères et Fils*, dont Stein possédait une copie en traduction anglaise. Bazarov, le héros, est un jeune étudiant en médecine, brillant, ambitieux et passionné. Il ira, par dépit amoureux, au-devant d'une mort évitable. Que Stein choisisse d'en faire un type, alors même que ses autres catégories sont plus génériques et ne sont pas issues de la littérature (« Moll Flanders » est le seul autre exemple), témoigne en premier lieu de l'effet qu'a produit sur elle le roman, sans doute à cause d'une identification forte (elle était, elle aussi, étudiante en médecine, et occupée d'amours torturées), mais aussi d'un goût prononcé pour le réalisme russe, qu'elle citera souvent en référence, devant les réalistes français. Le type bazarovien a aussi à voir avec le génie, dont Picasso est, dans le « diagram book », une première incarnation. D'autres types et qualités explorés dans cette première étude caractérologique d'ampleur seront directement repris dans *The Making of*

*Americans*, notamment ceux issus de Weininger (« prostitute », « mother »). Le roman se concentre en certains endroits sur un effort de définition de ces types (« servant girl being » par exemple), à partir de cas exemplaires. On entrevoit que la démarche est à la fois inductive et déductive : pour comprendre (ou « réaliser ») un individu, il faut dévoiler les types qui s’y mêlent, mais pour comprendre un type, il faut analyser les individus qui en participent. On entre à nouveau dans une rhétorique expérimentale, et la « réalisation » peut se comprendre comme un lent processus de découverte empirique.

Le diagramme est un motif récurrent chez Stein<sup>129</sup> ; elle parlera ailleurs de son goût pour cet exercice scolaire de l’analyse logique, qui se dit en anglais « diagramming »<sup>130</sup>. C’est aussi un trope privilégié de l’époque, que l’on retrouve par exemple chez C. S. Peirce. Le diagramme a le mérite de donner l’illusion d’un système catégoriel préexistant et tout tracé. C’est en effet, vraisemblablement, l’idée que Stein se faisait de sa future caractérologie au moment du « diagram book ». Mais l’expérience d’écriture de son long roman a très certainement mis à l’épreuve ce présupposé, jusqu’à devenir, pour partie, le récit de cette mise à l’épreuve. Au mitan du roman, c’est encore sous la forme d’un diagramme qu’elle rêve sa totalité achevée, promise à un livre futur dont on ne sait pas si c’est celui-ci, ou un autre encore à venir :

More and more in living I come to know enough of each kind of them to make groups of them. Sometime I will be able to make a diagram. I have already made several diagrams. I will sometime make a complete diagram and that will be a very long book that will tell about each kind there is of men and women. (*Making*, p. 580)

Les diagrammes sont à la fois fragment et totalité ; il y a ceux qui sont déjà faits, images partielles, et celui, rêvé, qui les relierait entre eux. Ce travail cartographique est présenté comme une source de satisfaction intense et incomprise, allant de pair avec un sentiment de possession du monde (lui-même associé à la réalisation de l’humanité dont Stein fait son objet) :

I wish every one knew every one and liked having me telling them about the being that each one has in them about the kind of one each one is of men and women. It would be a very complete thing in my feeling to be having complete lists of every body ever living and to be realising each one and to be making diagrams of them and lists of them and explaining

---

<sup>129</sup> C’est le sujet de la thèse récente d’Emöke Simon, à partir du sens que Gilles Deleuze donne au diagramme : Emöke Simon, *Gertrude Stein : l’identité à l’épreuve du rythme*, Paris 3, Paris, 2014. En d’autres endroits, parlant du *Making of Americans*, Stein utilisera plutôt le mot « chart » (*How Writing*, p. 156).

<sup>130</sup> « I suppose other things may be more exciting to others when they are at school but to me undoubtedly when I was at school the really completely exciting thing was diagramming sentences and that has been to me ever since the one thing that has been completely exciting and completely completing. I like the feeling the everlasting feeling of sentences as they diagram themselves » (*Writings 1932-1946*, p. 314).

the being in each one and the relation of that being to other beings in other men and other women and to go on then explaining and realising and knowing the complete being in each one and all the kind there are in men and women. Not many find it interesting this way I am realising every one, not any I am just now hearing. [...] I am wishing every one knew every one and wanted to have me make diagrams of all the kinds there are in men and women and the place in this diagram of each one. (594-595)

Le modèle suivi par Stein fait écho au roman-monde émergeant, comme fantasme, dans le romantisme allemand et ressurgissant au début du xx<sup>e</sup> siècle. Dans une étude comparatiste sur les longs romans du premier xx<sup>e</sup> siècle, Tiphaine Samoyault remarque que le nouveau roman encyclopédique, ayant à composer avec l'ouverture infinie des savoirs, ne vise plus tant à totaliser la connaissance qu'à en exprimer l'éclatement, hors d'une systématisation datée<sup>131</sup>. Stein conserve ce penchant pour le système, ce rêve d'une organisation synthétique et totalisante de l'humain, tout en faisant le récit du lent échec de sa tentative. À ce titre aussi, *The Making of Americans* est un roman de transition, entre la modernité des Lumières et le modernisme des vacillements. Il y entre une part de nostalgie, une perte qui ne se dit qu'entre les lignes : le regret d'un système qui ressemblerait au monde, ou d'un monde qui ressemblerait au système. La métaphore cartographique est rare dans le roman, mais quand elle apparaît, c'est pour dire ce plaisir d'une adéquation entre le diagramme et le monde :

Knowing a map and then seeing the place and knowing then that the roads actually existing are like the map, to some is always astonishing and always then very gratifying. To some there is the same thing in living and to such a one seeing each one they are knowing as young ones and older ones and very old ones, [...] is to some as I was saying astonishing and then gratifying, is to some as I was saying knowing a place after knowing a map of such a place. (389)

Le système (liste, diagramme, formule) est cette carte rassurante, qui permet de connaître le monde avant que de le voir. Le réel ne fait que valider la carte. Appliqué à un individu, le système est cette cartographie des modes d'être d'une personne qui, une fois complète, révèle le composé unique dont elle est formée. Mais on ne dessine pas une carte sans observer un terrain ; si le rêve de Stein semble parfois pencher vers un système *a priori*, elle travaille, dans le roman, à corriger sans cesse ses catégories et ses conclusions au fil d'une longue observation, qui s'avère infinie.

---

<sup>131</sup> « La multiplicité se lie aussi à l'infini et à la continuité puisqu'elle suscite des formes qui cherchent au moins à montrer toutes les directions du Savoir, sans que la mise en ordre ou la systématisation prennent nécessairement le pas sur ce Savoir. C'est ainsi qu'il serait sans doute plus juste d'écrire que l'encyclopédie romanesque met en place des savoirs quand l'encyclopédie en tant que telle vise à contenir le Savoir. » Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, M. Nadeau, 1999, p. 156.

## Logique des ensembles

Dans son désir de pouvoir se référer à un système *a priori*, Stein reprend, sans doute consciemment, un vocabulaire développé par les mathématiques contemporaines et repris dans les cercles intellectuels et le grand public cultivé. Le bagage mathématique de Stein était certainement assez restreint : les cours qu'elle suivait à l'université concernaient principalement les sciences expérimentales<sup>132</sup>, pour lesquelles rien de plus qu'une règle de trois n'était nécessaire. Pourtant, elle prétendit plus tard avoir lu avec avidité le grand œuvre de son ami Alfred North Whitehead, co-écrit avec son élève Bertrand Russell, les *Principia Mathematica* publiés entre 1910 et 1913. Extrêmement formalisée, cette somme s'attachant à fonder logiquement l'ensemble des mathématiques connues était d'accès particulièrement difficile pour quelqu'un avec aussi peu de formation théorique que Stein. Mais elle portait une admiration très forte à Whitehead<sup>133</sup> (qui était l'un des trois seuls génies rencontrés par « Alice Toklas », avec Picasso et Gertrude Stein elle-même.) Elle avait peut-être été fascinée par l'enchevêtrement des propositions et l'imbrication des éléments, qui évoquaient son projet, *The Making of Americans*, antérieur à sa rencontre avec Whitehead (qui eut lieu en 1914) et à sa possible lecture des *Principia* : ce qui se déploie sur la page, aussi illisible que cela soit pour un non-spécialiste comme Stein, c'est précisément cette ambition totalisante recourant à la liste, au schéma, à la relation. Par ailleurs, il est possible que Stein, au moment où elle travaillait à son « long book », ait lu un autre livre de Whitehead, plus facile d'accès car destiné à des étudiants peu avancés : une *Introduction to Mathematics*, publiée en 1911 et peu formalisée. Whitehead y raconte une petite anecdote sur le physicien britannique Michael Faraday : interrogé sur l'intérêt de ses découvertes, il aurait répondu « What is the use of a child? It grows to be a man. » Whitehead ne cite pas de source et cette histoire ne se trouve pas dans les biographies de Faraday ; or, Stein la reprendra en de multiples endroits, reformulant la réponse du scientifique (« What is the use of being a boy if you are going to grow up to be a man », dans la conférence de 1935 « What are Masterpieces », par exemple), ce qui pourrait indiquer

---

<sup>132</sup> Stephen Meyer en fait la liste dans *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 55. Richard Bridgman signale aussi qu'elle avait suivi un module de mathématiques élémentaires (algèbre, géométrie), avec des résultats médiocres : *Gertrude Stein in Pieces*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>133</sup> Stein se déclarait persuadée que des deux auteurs des *Principia Mathematica*, c'était Whitehead qui en avait été le moteur. Cette affirmation est à l'opposé de ce qui est communément admis par les biographes de Whitehead et de Russell. Elle trahit un penchant personnel pour l'un, figure paternelle et rassurante, et une aversion pour l'autre (dont Stein détestait le pacifisme militant). Stein écrit dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* : « It was during these days that Gertrude Stein realised how completely it was Doctor Whitehead and not Russell who had had the ideas for their great book. Doctor Whitehead, the gentlest and most simply generous of human beings, never claimed anything for himself and enormously admired anyone who was brilliant, and Russell undoubtedly was brilliant. » (*Writings 1903-1932*, p. 807-808)

une lecture intéressée du petit opuscule pédagogique. Whitehead s'attache à y décrire verbalement plutôt que formellement des phrases mathématiques courantes, faisant par exemple usage des quantifieurs « some » et « any » pour rendre compte de certains symboles<sup>134</sup>. La fréquence de ces termes dans *The Making of Americans* est elle-même un exemple de cette rhétorique par laquelle Stein espère toucher à la totalité. L'importance du « type » ou du « groupe » dans le projet de description steinien renvoie à la théorie des ensembles et à son axiomatisation alors relativement récente. L'articulation des parties (des sous-genres, ce que Stein appelle parfois « subdivisions »), via ces quantifieurs (« some », « any », « all », « most ») et l'usage de la négation (une syntaxe alternant A et non-A, en termes propositionnels), semble une tentative de reproduction, ou d'imitation de ce modèle. La logique de Stein reste élémentaire ; en fait, elle ne dépasse en rien celle d'Aristote, qui a d'ailleurs l'avantage, comme la sienne, de ne pas être formalisée (par quoi l'on entendra qu'elle est exprimée par des mots et non par des symboles). Mais il s'agit bien pour elle d'approcher un ensemble par assemblage de ses parties, comme on l'a vu à propos de son ambition totalisante. Stein travaille toujours sur le fini et le discret, même si une approche naïve tendrait à parler d'infini à propos de l'ensemble de tous les hommes et les femmes qui ont vécu, vivent et vivront.

Dans sa tentative de réduction du monde à la logique, Stein a notamment recours à une catégorisation aussi récurrente que mystérieuse : la dualité entre les personnes « dépendantes indépendantes » et celles qui sont « indépendantes dépendantes », qui recoupe (plus ou moins) celle entre les tempéraments « résistants » et « attaquants ». Le caractère incompréhensible de cette dichotomie conduit généralement à n'en rien dire d'autre que de la signaler. À défaut de comprendre tout à fait ce que Stein mettait dans ce jeu linguistique complexe (impliquant notamment d'établir dans quel ordre un adjectif en qualifie un autre, et comment les contraires s'articulent), on peut remarquer la revendication d'une réflexion grammaticale, en tant que la grammaire est une logique de la langue. Stein utilise un adjectif (« dépendant ») et sa négation (« indépendant ») puis pose que l'association de l'un à l'autre a un sens, et que ce sens n'est pas le même lorsqu'on inverse les termes (on peut être « dépendant indépendant » et cela ne veut pas dire la même chose qu'« indépendant dépendant »). L'hypothèse sur laquelle Stein

---

<sup>134</sup> Par exemple au chapitre 2, « Variables » : « Mathematics as a science commenced when first someone, probably a Greek, proved propositions about *any* things or about *some* things, without specification of definite particular things. [...] The ideas of *any* and *some* are introduced in to algebra by the use of letters, instead of the definite numbers of arithmetic. Thus, instead of saying that  $2+3=3+2$ , in algebra we generalize and say that, if  $x$  and  $y$  stand for *any* two numbers,  $x+y=y+x$ . » Alfred North Whitehead, *An Introduction to Mathematics*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1958, p. 7.

fonde tout un pan de sa caractérologie est osée. Elle a surtout un effet rhétorique, par lequel il ne s'agit peut-être pas tant de décrire pertinemment une réalité que de signaler un goût pour la logique dans le langage descriptif.

La question de la rhétorique mathématique du *Making of Americans* a été discutée par Jennifer Ashton dans *From Modernism to Postmodernism*. Le titre de l'ouvrage est déjà le signe que cette rhétorique a valeur d'enjeu dans le débat autour d'une lecture proto-postmoderne de Stein, portée notamment par Marjorie Perloff et associée à une interprétation « ouverte », ou indéterminée, de l'œuvre d'avant-garde, représentée par Stein ou le premier Eliot<sup>135</sup>. Ashton défend au contraire l'idée que le *Making of Americans* est un roman clos, et que l'œuvre de Stein en général est fermée à la participation. La question de la totalité est ici centrale :

Stein's concept of wholeness is a version of the more general conception of the autonomy of the text that was emerging around the same time in the professionalized discourse of literary criticism, specifically in the New Criticism. In that context, Stein's insistence on the conditions required for a text to be a "whole" become legible as a direct response to the idea that what makes poetic language special is its actual effect on the reader<sup>136</sup>.

Ainsi, que la totalité ne soit pas réalisée dans le roman ne devrait pas nécessairement signifier une ouverture vers l'univers infini. C'est pour cela qu'Ashton pense la partie, dans *The Making of Americans*, comme l'approximation du tout, comme en un système en fractale<sup>137</sup>. Il semble qu'Ashton confonde en un même processus approximation (pratique) et démonstration de possibilité (théorique : ce que Stein analysait dans « The Gradual Making of the Making of Americans » avec la fameuse pirouette « that is where philosophy comes in. »), au sein d'un raisonnement qui doit montrer la prévalence du paradigme expérimental dans ce texte précoce, par opposition à des œuvres plus tardives (Ashton situe le « tournant logique » de Stein à *Lucy*

---

<sup>135</sup> Voir notamment Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981, 346 p ; Marjorie Perloff, *21st-Century Modernism: the « new » poetics*, Malden, Oxford, Blackwell publishers, 2002. Dans une recension de ce deuxième ouvrage, Ashton écrit : « If Perloff's point 20 years ago in *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* was to suggest that this alternative to modernism – which she saw exemplified in Stein and William Carlos Williams (as opposed to T.S. Eliot and Wallace Stevens) – was really postmodernism *avant la lettre*, her point now is that the poetry everyone has been calling "postmodern" really belongs to a restored modernism. Thus even when Marcel Duchamp, one of the major figures in *21st Century Modernism*, is described as writing "proto-language poems" (90), the idea is not that modernism is language poetry before its time, but that language poetry is modernism whose time has come. » Jennifer Ashton, « Modernism's "New" Literalism », *Modernism/modernity*, 2003, vol. 10, n° 2, p. 382.

<sup>136</sup> J. Ashton, *From Modernism to Postmodernism*, op. cit., p. 32.

<sup>137</sup> La fractale n'était pas encore l'objet de travaux mathématiques au moment où Stein écrivait *The Making of Americans* ; il reste qu'elle était déjà source de fascination scientifique et artistique, sous ce nom ou un autre.



*Church Amiably*<sup>138</sup>.) Le roman suit, d'après elle, un modèle d'accumulation, fonctionne par accrétion. En parallèle à cette accrétion, il se ferait un processus d'abstraction, qui permettrait d'extraire des « types », par ressemblance au-delà des variations dans la répétition<sup>139</sup>. L'erreur d'Ashton semble être de placer sur le même plan, celui de l'expérience, le fait de connaître une approximation du tout et celui de savoir que le tout est possible. En réalité, ces deux éléments coexistent, l'un étant au service de l'autre. La rhétorique mathématique, sous la forme d'une théorie des ensembles extrêmement simple, sous-tend le projet *a priori* ; l'objet du roman est ensuite, au sein de ce cadre, d'affiner le système par comparaisons (pragmatiques) et exclusions (logiques : la différence exclut l'identité)<sup>140</sup>. C'est ce deuxième temps, la démarche expérimentale de Stein, qu'il reste à étudier.

### Expériences caractérologiques

Dans *The Making of Americans*, l'expérience de « réalisation » d'une personne ou d'un type passe par l'écoute prolongée de tout ce qui s'y répète. Ainsi aboutit-on à une connaissance complète d'un individu en comprenant ses habitudes (en un sens très large) ; ou d'un ensemble d'individus, en réalisant ce qui en constitue l'unité par-delà les différences entre les éléments, c'est-à-dire ce qui se répète d'un individu à l'autre et en permet le regroupement. Dès le début du roman, dans ses passages les plus narratifs, Stein s'attache à cerner les motifs répétitifs qui constituent ses personnages. Par exemple, Henry Dehning répète, littéralement, un discours à ses enfants (*Making*, p. 10), au sein duquel les idées qui le constituent sont exprimées, mais surtout ressassées, et c'est par leur ressassement que véritablement, elles le constituent (une occurrence unique aurait pu n'être qu'anecdotique, accidentelle). Dans le récit d'immigration, un ancêtre est défini par un cycle de disparitions (« And now once more the father had done it. The father was no longer with them, once more he had slipped back and they had lost him. », 40). Elles sont présentées, hors de toute dramatisation, simplement comme l'expression pure de son essence : « It was a way he had, she knew it, it was right for him to have it, the

---

<sup>138</sup> J. Ashton, *From Modernism to Postmodernism*, op. cit., p. 28.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>140</sup> Il manque un aspect de la réflexion logique de Stein, qui touche à la relation. Les manuscrits témoignent d'un questionnement sur l'appariement des caractères ; il en reste peu de traces dans *The Making of Americans*, mais Stein dira dans « The Gradual Making of the Making of Americans » avoir réservé cette partie de son travail à un autre livre, « A Long Gay Book » (publié en 1933 dans *GMP - Matisse Picasso and Gertrude Stein*), commencé en parallèle de sa rédaction du *Making of Americans*. Dans ce dernier, elle annonçait : « I am going to write a book and it will be a very long one and it will be all full up, completely filled up with pairs of them twos of them, sometimes threes and fours and fives but mostly twos of men, of women, of women and men, of men and women » (549). « A Long Gay Book » sera finalement une œuvre courte. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

kind of a feeling he had about leaving ». On est proche ici de l'idée de Théophraste selon laquelle un caractère se définit dans et par les actes et les paroles de celui qui l'incarne. Stein y ajoute la condition de la répétition, pensée sur le mode de l'habitude. Ce sont ces répétitions qu'il faut écouter, en ce qu'elles sont révélatrices : « Slowly in listening, seeing, feeling all the repeating in each one of them slowly each one of them comes to be a whole one to any one that so hears and feels and sees them » (304). L'insistance de Stein sur l'observation sensorielle, et particulièrement sur l'écoute qui, encore plus que la vue, s'inscrit dans une durée, marque la lenteur du processus : rien ni personne ne se donne d'emblée.

De façon parallèle, c'est la répétition des mêmes traits d'un individu à l'autre qui permet l'établissement de regroupements :

Take ten men and women having in them a kind of being in them, not a general kind of resemblance but a pretty close resemblance between them, this is now a pretty small subdivision of men and women, of course there are many millions always living of this kind of them but say I have in all my living known ten of them, that is now a subdivision, a particular kind of them that have each one of them a kind of being in them that is very definite in its character in each one of them giving to each one of them a very definite way of learning, loving, fighting, escaping, having stupid being in them, having moral or unmoral or immoral meanings in them. (362)

La rhétorique systémique est d'ailleurs particulièrement poussée dans ce passage, avec un recours aux « subdivisions » et à une sorte d'échantillonnage statistique (« take ten men and women »). Les types ainsi déduits informent ensuite la compréhension de chaque individu. Le mouvement est toujours double, et implique une tension permanente entre un schéma préconstruit et sa correction. C'est en cela aussi que Stein s'éloigne de Weininger : lui proposait au départ un nombre fini de types, et n'en dérivait pas ; elle, au contraire, s'inspire de cette première typologie mais ne cesse de l'enrichir par des différenciations de plus en plus subtiles, jusqu'à l'individu. La difficulté du roman procède aussi de ce fait que Stein, qui rêve de types, se confronte à l'individualité de ses personnages et que, plutôt que de réduire cette unicité en type, elle réduit les types jusqu'à l'unique, c'est-à-dire jusqu'à leur propre négation.

Les personnages de Stein ont pourtant toujours un type dominant, ou nature fondamentale (« bottom nature »), qui permet de les classer en grandes catégories. Mais les personnalités demeurent plurielles : sur ce socle viennent en effet se greffer de multiples couches issues d'autres catégories, de telle sorte qu'il n'y a pas de « cas typique », pas d'incarnation absolue d'un seul type. La nature fondamentale est d'abord, parfois longtemps, en puissance seulement, et à ce titre invisible. Dans un passage important, centré sur le procès de réalisation, Stein, en une mise en abyme à l'évidence rare, vient rappeler la lenteur du côté de l'observateur mais aussi du côté de l'objet, dont la nature ne se révèle pas dès l'enfance

mais, quoiqu'ayant toujours déjà été là, s'exprime de plus en plus intensément dans l'histoire de l'individu condamné au monde sublunaire où les choses ni les gens ne naissent en acte.

As I was saying learning, thinking, living in the beginning of being men and women often has in it very little of real being. Real being, the bottom nature, often does not then in the beginning do very loud repeating. Learning, thinking, talking, living, often then is not of the real bottom being. Some are this way all their living. Some slowly come to be repeating louder and more clearly the bottom being that makes them. Listening to repeating, knowing being in every one who ever was or is or will be living slowly came to be in me a louder and louder pounding. Now I have it to my feeling to feel all living, to be always listening to the slightest changing, to have each one come to be a whole one to me from the repeating in each one that sometime I come to be understanding. Listening to repeating is often irritating, listening to repeating can be dulling, always repeating is all of living, everything in a being is always repeating, always more and more listening to repeating gives to me completed understanding. Each one slowly comes to be a whole one to me. Each one slowly comes to be a whole one to me. (302)

La prose fait écho à ces répétitions révélatrices qui filent la métaphore sonore et tendent à l'hallucination ; où il se joue aussi la révélation de Gertrude Stein comme maïeuticienne des essences et à ce titre auteur – autre propos du roman. On voit aussi l'importance qui est donnée, dans la compréhension d'un individu, à sa mise en comparaison avec d'autres. Ces comparaisons nécessaires sont au cœur du mouvement qui fuit la cellule familiale originaire en cercles concentriques jusqu'à des cas non nommés. Ceux-ci ne servent qu'à nourrir une réflexion sur les différents types et leurs expressions afin de mieux faire retour sur les « protagonistes » et ultimement, sur l'auteur lui-même. Ces études de cas participent aussi de la démarche expérimentale que Stein met en œuvre. La disparition du nom en signale la fonction utilitaire, et Stein parle à leur propos d'« étude préparatoire » (« preliminary studying ») qui doit en enrichir d'autres. Par exemple, elle annonce une série de six cas de cette façon : « This will be now little short descriptions of learning six of them and how knowing others before helped with these and how knowing these helped with others later. This is now then a little more of preliminary studying » (351). Les cas sont désignés par le pronom « one », ailleurs générique, ici spécifique. Il marque la radicalisation autodestructrice du roman réaliste en une expérience dont la rhétorique est poussée à l'extrême. Tiphaine Samoyault propose de voir le long roman moderniste (dans son instance de roman-fleuve, terme qui va à la fois bien et mal au *Making of Americans*) un prolongement monstrueux du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle et de ses ambitions :

La relation entre roman-fleuve et roman réaliste force à considérer les critères de longueur et d'écoulement comme un effort pour minimiser l'incomplétude du texte, pour multiplier les interactions entre le domaine de la fiction et le monde réel. La résolution se fait

le plus souvent de façon quantitative, l'excroissance démesurée du roman-fleuve s'affirmant comme décalque ou dévoilement progressif du monde<sup>141</sup>.

Il y a bien, dans l'ambition totalisante du *Making of Americans*, le résidu d'un réalisme dont l'ambition serait, sur le mode expérimental et à l'aide de principes logiques, de donner à voir le réel saisi dans sa multiplicité. Ainsi la saga familiale de départ renverrait-elle, dans ses premières ambitions, aux *Rougon-Macquart* ou à la *Comédie Humaine*. La multiplication, nécessaire à l'expérience, des individus étudiés, et leur sortie du statut de personnage par l'absence de nom et de visage, signe la transformation monstrueuse du projet du XIX<sup>e</sup> siècle. En tirant à l'extrême une tendance du roman réaliste à l'encyclopédisme, Stein en fabrique à la fois le modèle le plus abouti et la mise à mort. L'absence de nom, c'est le réalisme sans visage, la défiguration du roman.

C'est qu'au gré des doutes et des renoncements de Stein, alors que la totalité est finalement célébrée comme possible mais irréalisée, le roman fait du discours sur le réel son sujet même. On se souvient qu'à propos de *Three Lives*, Stein dit dans l'« interview transatlantique » de 1946 : « It was not solely the realism of the characters but the realism of the composition which was the important thing, the realism of the composition of my thoughts. » (*Primer*, 16) On peut analyser ce propos à nouveaux frais en s'interrogeant sur sa portée quant au *Making*. Relecture tardive de son travail à la lumière de ce qui n'était peut-être pas encore devenu tout à fait son sujet, mais qui s'annonçait dans les romans précoces, cette opposition sibylline est plus qu'un dépassement du roman traditionnel (du côté du « réalisme des personnages ») par une entreprise moderniste centrée sur la composition. Il y a déjà une radicalité certaine dans le traitement que fait Stein du « réalisme des personnages » (ou des « caractères ») dans *The Making of Americans* ; et cette radicalité est associée, et non opposée, à la composition, avec « le réalisme de la composition de ma pensée » qui formule, au plus près de la conscience, la « réalisation » du monde. « Composition » est toujours, chez Stein, un terme vaste et ambigu. Il pourrait pointer vers le système et ces catégories ; plus largement, il y va d'une considération formelle. La composition du livre, c'est aussi son ampleur même, qui est en soi un sujet.

---

<sup>141</sup> T. Samoyault, *Excès du roman*, op. cit., p. 81-82.

### III. Un long roman moderniste

#### « Enlarge this » : description et digression

Stein avait très tôt prévenu son lecteur ; ce qu'il avait entre les mains n'était pas un roman traditionnel, « not just an ordinary kind of novel with plot and conversations to amuse you » (*Making*, p. 33). Pourtant, on l'a vu, c'est bien sur un support narratif très classique, « avec intrigue et dialogues », qu'il se construit. Mais le projet du *Making of Americans* se transforme pour s'éloigner de cette histoire familiale dont l'argument tient en quelques pages. Dans ses carnets, lorsque Stein reprend son texte pour lui donner la forme qu'on lui connaît, elle note ce qu'il lui faut développer, augmenter. « Enlarge this », écrit-elle. Ces indications ne concernent pas l'histoire, qui est posée depuis longtemps, connue, ne changera pas (d'autant moins qu'elle a déjà eu lieu, puisque Stein, elle le répète, ne s'occupe pas d'invention) ; elles portent sur la description systématique des caractères, qui prend, au fil du roman, de plus en plus de place. C'est par cette augmentation descriptive que *The Making of Americans* devient ce qu'il est désormais convenu d'appeler un long roman moderniste. Si la digression est une façon de penser ce genre, en particulier son instance proustienne, elle prend chez Stein une couleur particulière, et ambiguë.

Leon Solomons, l'ami de Stein à Harvard et co-auteur de ses publications de psychologie expérimentale, la mettait en garde contre la qualité peu synthétique de son écriture, y compris (ou surtout) scientifique. Il lui écrivit à propos d'un article qu'elle préparait :

My general comment is that you ought to be ashamed of yourself for the careless manner in which you have written it up. I think the work is good, and well worth publishing, though if you were here in the laboratory and continuing, I would advise waiting until you had carried the investigation further. The trouble with the article as it stands is that one has to hunt around too much to find the important points, - it is bewildering as a detailed map of a large country on a small scale. What it needs is relief, perspective. You must make perfectly clear to yourself just what you regard as the essentials of the work, and devote all your energies to bringing them out. As it is one is apt to miss the essentials in irrelevant or at least less important details. Don't make the mistake of thinking that it does no harm to put in an extra detail here and there. Everything you add to an article is likely to distract attention from the rest. Don't be afraid of leaving things out. It is the essence of good writing frequently, and art is as essential in the presentation of scientific material as elsewhere. In short don't emulate our friends the Germans, but be a little French<sup>142</sup>.

Ces quelques mots seraient anecdotiques s'ils ne semblaient le commentaire acerbe de quelque critique contemporain à propos du *Making of Americans* et de son foisonnement inépuisable. La métaphore cartographique (« it is bewildering as a detailed map of a large country on a

---

<sup>142</sup> Lettre de Leon Solomons à Gertrude Stein, 1897, *YCAL* 124.2699.

small scale ») rappelle les diagrammes préparatoires que Stein transforme ensuite en longue et progressive élaboration d'un système caractérologique. D'après Solomons, ce qui est superflu dans la prose de Stein, c'est l'accumulation inorganisée de détails. Sa critique porte donc sur une dimension descriptive plutôt que narrative. Or, dans *The Making of Americans*, l'élargissement du texte semble bien procéder d'une accumulation descriptive plus que d'une extension narrative. Cependant, Stein subsume ces deux catégories sous le même vocable, « history », au point que les distinguer s'avère de moins en moins pertinent. Dans le titre complet, *The Making of Americans, Being a History of a Family's Progress*, « history », associé à « progress » et à deux gérondifs, place clairement l'ouvrage du côté du temps et du récit. Mais en d'autres endroits, l'usage du terme devient ambivalent. Ainsi, à propos de Cecilia Rosenhagen, une couturière travaillant pour la famille Hersland, il est dit :

This was a history of her, she was not a good workwoman but not a bad one either, she was good enough so that she would always find some one to employ her, she would always leave them while they were yet willing to keep her, she would have anxious feeling then in her as excitement, as a suspicious feeling, as an injured feeling in her and so then now there is a whole history of her. Sometimes perhaps there will be another history of her. (*Making*, p. 201)

C'est une description des motifs répétitifs dans la vie de Cecilia Rosenhagen (marqués par le « would » fréquentatif) qui constitue la première « histoire » que l'on peut donner d'elle ; mais une autre est annoncée (« another history »), comme si l'« histoire descriptive » ne suffisait pas. Quelques lignes plus loin, Stein annonce un nouveau récit, concernant une autre couturière ; puis elle dérive, en apparence, de son propos, pour formuler une considération sur le type auquel cette femme appartient. Elle reprend l'annonce liminaire à la fin du même paragraphe, puis repart vers une description du type :

There will be now a history of her.

There is a certain kind of women who have in them independent dependent nature in a certain kind of way in them. They have not servant girl nature in them. They have their own way of having independent dependent nature in them. This is now a history of one of them.

Some of them have more or less fear in them, they have very little in them of anxious being, they have some impatient feeling in them, they have courage in them and they have fear in them and they have a little impatient being and they have in them almost nothing of anxious being. As I was saying they have not in them servant girl nature in them. (201)

Le deuxième paragraphe, ici, est « digressif » au sens où Stein s'éloigne de son propos initial (raconter, ou du moins rendre, l'histoire de ce personnage) et doit, après cet égarement introductif, reprendre son annonce liminaire, cette fois au présent (« This is now a history of one of them. ») et non plus au futur. Mais cette deuxième annonce est elle-même suivie d'une réflexion sur une catégorie caractérologique qui poursuit la digression précédente, de telle sorte

qu'il devient impossible de savoir ce qui constitue une dérive de l'attention et ce qui en est le fil conducteur, sauf à donner un privilège de droit à ce qui relève du récit. Même en accordant un tel privilège à la narration, l'on serait en peine de déterminer ce qui relève réellement du récit ici, car l'on ne saurait voir autre chose qu'une description autant dans l'histoire de la couturière (étudiée en tant qu'avatar d'un certain type) que dans la considération plus théorique qui vient y faire interférence et qui lui sert d'introduction. Quelques pages plus loin, Stein formule à nouveau, plus explicitement, la dualité qui s'établit entre deux « histoires » avec d'une part, « a history of one », de l'autre « another history of one ». Après une description du caractère de Mary Maxworthig, elle conclut, puis enchaîne :

This is a history of her.

This is now another history of her, this is now a history of what happened to her. This is now a history of her and of Mabel Linker who lived with her. (207)

Suit une histoire de la famille de Mary Maxworthig, puis de sa relation avec Mabel Linker : un récit, qui en est bien un, et commence donc, encore une fois, comme celui du progrès d'une famille d'immigrants en Amérique, soit l'archétype du récit américain. Il y aurait alors, pour chaque personnage, une première histoire, qui est celle du caractère, des habitudes répétées, et qui suivrait donc une temporalité itérative (temporalité du portrait, pour Stein) ; et une autre histoire, simplement chronologique, celle des événements qui adviennent dans la vie de ce personnage. L'emploi du mot « history » n'est pas cohérent dans tout le roman et Stein n'a pas voulu théoriser l'opposition qui le traverse ; mais ce qui se joue dans les pages que nous citons fait qu'il est difficile de définir ce qui relève de la digression. Tout le roman se veut « histoire » ; aucune digression ne peut l'en détourner, même lorsque s'interrompt la linéarité.

L'on pourrait considérer qu'est digressif tout ce qui s'éloignerait du sujet originel, l'histoire d'une famille désignée. On a vu que ce champ est élargi progressivement à toutes les personnes qui ont été en contact avec cette famille, et qui sont encore nommées, puis à tous les types de personnes possibles, qui n'ont même plus de nom. Mais, encore une fois, c'est cet apparent éloignement du sujet qui permet de mieux y faire retour, les études de cas ou les élaborations sur des actions générales auxquelles Stein se livre en de longs développements valant à la fois pour elles-mêmes et pour ce qu'elles éclairent les protagonistes originels. On n'est plus si éloigné de la digression proustienne<sup>143</sup>, qui constitue le roman en même temps qu'elle s'en détourne. Finalement, penser *The Making of Americans* comme un long roman moderniste implique de considérer sa longueur même comme un sujet. Elle n'est pas l'effet

---

<sup>143</sup> Voir à ce sujet Pierre Bayard, *Le hors-sujet : Proust et la digression*, Paris, Éd. de Minuit, 1996.

contingent d'une ambition démesurée, mais l'exacte matérialisation de l'étude qui s'y déroule. Chez Proust, la dérive narrative a pu être comparée à une logique d'association libre, comme en psychanalyse. Dans *The Making of Americans*, cet aspect n'est pas absent, même si les bifurcations à l'œuvre, dont on a vu quelques exemples, ne sont pas proprement narratives, mais permettent d'osciller entre le particulier et le général (nécessaire à la compréhension du particulier, et qui lui-même se précise avec l'accumulation d'études de cas individuels, en un double mouvement inductif et déductif), entre l'individu et les catégories auxquelles il appartient. Parfois, aussi, il s'agit d'échappées vers des descriptions connexes, concernant par exemple certaines actions (« washing », « eating »...) Très souvent, Stein se reprend d'un « As I was saying », attestant ainsi d'un égarement précédent. La formule, qui connaît quelques variations temporelles (« As I said once », « As I have been saying »), devient un motif récurrent, au point, en certaines pages, de devenir anaphore, marque d'une concentration qu'il faut renouveler en permanence, manifestant par là son échec constant. Ce passage (représentant environ deux pages, et largement coupé pour tenter d'en faire apparaître les articulations<sup>144</sup>) en constitue un très bel exemple :

As I have been saying to some eating is a way of living, to some eating is dying. [...]  
 As I was saying David Hersland was a big man and he liked different ways of eating, he liked to think about what was good for him in eating [...] As I was saying there are many kinds of them that have in them so much individual being in them that one can never think it about them that there are many millions made like them. Mr. David Hersland was such a kind of them [...]  
 David Hersland was such a one when he was in each one of his beginnings [...]  
 As I was saying there are many millions of every kind of men and there are many millions who have in them the kind of being David Hersland had in him. [...]  
 As I was saying the father of the three of them whose lives we are soon now to be watching, Mr. David Hersland, [...] As I was saying ways of eating were always to him living, they were to him always full of beginning and this is a history of the way he tried many of them. As I was saying there are many ways of eating, [...] (120-122)

L'anaphore marque un retour, mais dont la destination est variée. Parfois, c'est un retour à David Hersland ; parfois, au manger, et à la façon dont l'activité est vécue par les uns et les autres, et par David Hersland en particulier ; parfois encore au présupposé théorique (« there are many millions of every kind of men... ») qui sous-tend la question de la situation du cas David Hersland parmi les différents types possibles, lesquels sont déterminés notamment par le rapport au manger... Ainsi, bien plus qu'un retour à un supposé fil conducteur, que l'expression « As I was saying » semble, au premier abord, manifester, on assiste à la

---

<sup>144</sup> Citer *The Making of Americans* est évidemment un problème en soi. Les coupes, qui permettent une condensation relative, sont toujours quelque peu malhonnêtes, et font perdre l'essentiel, qui se joue dans la répétition, l'insistance, la longueur.



démonstration de l'impossibilité d'un retour, à la négation même d'un cheminement narratif (ou descriptif) principal. Ce passage montre bien l'imbrication des niveaux de descriptions et leur nécessaire coexistence pour une « réalisation » complète, le mélange du déductif et de l'inductif dans ce processus de réalisation et de catégorisation. Le modèle psychanalytique qui s'imposait à propos de la digression proustienne se heurte ici à une dérive qui n'en est pas vraiment une : dans ces reprises successives par « As I was saying », se dit plutôt la simultanéité nécessaire de plusieurs niveaux d'analyse, tournés vers un même but, une description totale. Il faut sans cesse revenir au cas particulier pour comprendre le type concerné, et inversement ; et c'est cette oscillation indispensable, reflet d'un procédé, là encore, expérimental, qui conduit à l'impression générale de répétition, qu'il faudrait peut-être plutôt lire comme la reprise continue de réalisations accumulées.

Derrière ce motif de la reprise, on peut entendre l'influence de William James et de sa pensée de l'habitude. « Sow a thought an you reap an action ; sow an act and you reap a habit; sow a habit and you reap a character; sow a character and you reap a destiny » : la phrase d'Emerson pourrait servir d'épigraphe au *Making of Americans* comme aux travaux de James, héritier plus direct du transcendantalisme. James comprend l'habitude comme un procès physiologique, qui établit progressivement des chemins cérébraux particuliers créés par la répétition jusqu'à l'induire directement. Comme son ancien professeur, Stein lit l'habitude comme constitutive du caractère et concentre donc sa description des personnages sur leurs modes de répétition. Alors que le motif de l'association libre, que l'on pouvait trouver à l'œuvre dans la digression proustienne ou joycienne, n'a pas tout à fait sa place dans le *Making*, l'on peut faire retour au modèle psychanalytique à partir de la répétition. La lecture freudienne, à partir de *Au-delà du principe de plaisir*, fait de la compulsion de répétition un principe de symbolisation permettant de mettre à distance le trauma ; c'est surtout avec Lacan, qui fait de la répétition l'un des quatre piliers de sa théorie psychanalytique, que celle-ci va être pensée comme constitutive du sujet (si déconstruit fut-il) en tant que celui-ci est déterminé par le symbolique, le langage.

On sait que Stein préférait penser la répétition comme une insistance. En reprenant parfois des paragraphes entiers, elle signale ce qui la constitue elle-même en tant qu'auteur du *Making of Americans* : la prise de conscience toujours renouvelée, car n'ayant de valeur que dans le présent, de ses personnages et du monde. Son caractère, sa « nature fondamentale » est d'être celle qui aime la répétition, qui l'écoute et qui la répète :

Always then from the beginning there was in me always increasing as a conscious feeling loving repeating being, learning to know repeating in every one, hearing the whole being of any one always repeating in that one every minute of their living. There was then always in me as a bottom nature to me an earth, resisting slow understanding, loving repeating being. (301)

Lorsqu'elle imaginait son roman familial, Stein pensait d'abord la répétition sur le mode généalogique de l'héritage. Mais elle découvre en écrivant que la répétition est aussi d'un acte de langage, et elle se découvre elle-même dans la performance de cet acte. La récurrence du « je » advient presque toujours sur le mode d'un commentaire sur son propre discours (« As I was saying » marque la reprise, « I am coming to know now » donne au sujet connaissant une importance égale à celle de l'objet de son étude) ; ce faisant, le discours est révélation de soi. Gertrude Stein devient, avec *The Making of Americans*, prophète révélateur (« Some are listening to me and I tell them then the being they have in them. », 727), et révélatrice de la naissance d'un poète. Chez Proust, la digression par association libre constituait le scripteur et faisait proposer à Genette ce résumé de *La Recherche* : « Marcel devient écrivain » (corrigé plus tard en « Marcel finit par devenir écrivain »). Dans *The Making of Americans*, c'est l'insistance qui voit naître le poète. Mais contrairement à Proust, Gertrude Stein ne fut pas l'auteur d'un seul livre ; et *The Making of Americans* reste cette œuvre précoce dans laquelle l'écrivain se cherche, qu'elle termine avec gaîté et une assurance gagnée et qui la fera poursuivre ailleurs sa recherche. Roman des débuts, commencé avant l'exil, il est aussi une interrogation sur l'Amérique, lieu balisé, cartographié, loin des tourments de l'avant-garde européenne ; dont faire le récit est aussi un lieu commun, le seul possible.

### **La naissance d'un « Great American Novel »**

« I am afraid that I can never write the Great American Novel », écrivait Gertrude Stein à son amie Mabel Weeks, à l'époque où elle publiait *Three Lives*<sup>145</sup>. Pourtant, long roman moderniste, *The Making of Americans* est aussi indéniablement un « G.A.N. », suivant l'acronyme inventé par Henry James, le « précurseur<sup>146</sup> ». C'est ainsi, d'ailleurs, qu'il fut vendu lors de sa publication par Harcourt Brace. Vincent Bucher écrit dans sa thèse récente sur le long poème américain de deuxième génération :

---

<sup>145</sup> Cité dans John Malcolm Brinnin, *The Third Rose. Gertrude Stein and her World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1960, p. 99.

<sup>146</sup> Chez James, le terme « G.A.N. » apparaît en 1880 dans une lettre à William Dean Howells, pour moquer l'attention médiatique entourant la parution d'un roman de George Washington Cable. Avant d'être un monument littéraire, le « G.A.N. » est donc d'abord un best-seller au succès artificieux.

Cette équivalence de fait qui s'établit ainsi entre la démesure, l'épopée et l'Amérique fut décisive dans la réception des arts et de la littérature d'avant-guerre. Soucieuses de répondre aux attentes du public, les maisons d'édition vantèrent les grands textes modernistes et ils en valorisèrent aussi systématiquement la longueur sous prétexte qu'ils permettraient à leurs lecteurs de mieux appréhender leur condition moderne et la réalité américaine<sup>147</sup>.

Il cite la critique Catherine Turner :

Harcourt Brace for example hoped to attract readers to Gertrude Stein's *The Making of Americans* for similar nationalistic reasons. Advertisements promised that Stein's novel was "an indestructible part of American literature" telling the story of "an American family", and promising that it would give "an utterly true interpretation of America itself."<sup>148</sup>

Cependant, la qualité américaine du livre n'est pas qu'un argument commercial avancé par ses éditeurs. Dès la première page, Stein annonce : « It has always seemed to me a rare privilege, this, of being an American, a real American, one whose tradition it has taken scarcely sixty years to create » (*Making*, p. 3). Elle use ensuite abondamment (en tout cas au début du roman) du « nous » pour signifier son appartenance à la communauté américaine, annonçant son jeu futur sur « us » et « U.S. » (dans le recueil *Useful Knowledge* notamment). C'est d'abord thématiquement que *The Making of Americans* ressemble à un G.A.N. Les tropes du récit d'immigration y sont répétés avec une telle absence d'originalité qu'il paraîtrait presque inutile de les mentionner, sauf à voir que c'est justement dans leur banalité que se définit le « lieu commun » géographique et métaphorique de la nation américaine, en elle-même un roman.

Le récit familial du *Making* est une exploration de la jeune histoire américaine et, déjà, de ses fractures. Les Hersland quittent la côte est et partent chercher fortune à l'ouest, en une destinée si manifeste qu'elle est déjà citationnelle (mais elle l'a peut-être toujours déjà été). Ils obtiennent dix acres ; les enfants, passant de la ville à la campagne, ressentent le tiraillement constructeur entre l'un et l'autre, entre les grands espaces ruraux desquels émane une nostalgie de la frontière et le foisonnement urbain qui signe une domestication et une sédentarisation des anciens pionniers. Les jeunes gens, élevés dans un luxe modeste, reçoivent une éducation alliant le raffinement intellectuel de l'ancien monde et l'athlétisme du nouveau. Stein reprend à son compte les expressions convenues du discours américain, commençant par l'exaltation de la démocratie et de la vertu et allant vers une tentative plus radicale de penser l'individualisme. Elle explore par exemple la figure de l'entrepreneur, notamment à travers le

---

<sup>147</sup> Vincent Bucher, *Une pratique sans théorie. Le très long poème américain de seconde génération*, Paris 3, Paris, 2012, p. 16.

<sup>148</sup> Catherine Turner, *Marketing Modernism between the Two World Wars*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2003, p. 1.

personnage de Mary Maxworthing : « As I was saying when Mary Maxworthing was looking to a future with freedom and a dress-making under-taking and a little distinction, she had in her a sense of herself to herself inside her, she had in her a sense of living in her, she had something of individual being in her » (232). Associant « freedom », « under-taking » et « individual being », Stein fait de la couturière une incarnation de l'éthique du travail et célèbre la liberté individuelle que celle-ci est censée permettre. La question de l'appartenance de classe est naturellement capitale, dans une démonstration de son renouvellement ou de sa spécificité américaine. Pour Henry Dehning, patriarche censément parti de rien et se voulant une incarnation du rêve américain, la génération qui le suit forme une classe oisive et incapable, ayant une vie trop facile. Stein présente ce conflit de générations avant tout comme un combat archétypal dans lequel ce qui est transmis est aussi l'expression paradoxale d'une affection filiale : « And this was a cheerful challenge to them [Henry Dehning's children] for he [Henry Dehning] liked it and they liked it too with him, to fight strongly against him in the everlasting struggle of conscious unproved power in the young against dogmatic pride in having done it of the old ones » (9). Cependant, Stein pense aussi la jeune génération, la sienne, celle qui n'est pas pionnière, comme une version embourgeoisée de la précédente, à même aussi de reproduire des schémas européens, comme le « marriage plot », sans toutefois atteindre à l'extrême des inégalités de l'ancien monde : c'est une vaste classe moyenne qui devient le symbole de l'Amérique démocratique post-frontière. En certains endroits, Stein définit son projet d'histoire familiale comme une étude de cette classe moyenne, c'est-à-dire une étude de la médiocrité vertueuse.

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

Middle-class, middle-class, I know no one of my friends who will admit it, one can find no one among you all to belong to it I know that here we are to be democratic and aristocratic and not have it, for middle class is sordid material unillusioned unaspiring and always monotonous for it is always there and to be always repeated, and yet I am strong, and I am right, and I know it, and I say it to you and you are to listen to it, yes here in the heart of a people who despise it, that a material middle class who know they are it, with their straightened bond of family to control it, is the one thing always human, vital, and worthy it — worthy that all monotonously shall repeat it,— and from which has always spring, and all who really look can see it, the very best the world can ever know, and everywhere we always need it. (34)

Ces paragraphes ont le ton du manifeste, à l'humour, là encore, incertain, entre franche parodie et lourde maladresse. Il s'agit de rendre justice à la médiocrité ordinaire, cette classe que ses amis rejetteraient, lui préférant l'excitation, l'élitisme, les aspirations supérieures. La classe moyenne suscite chez Stein cet enthousiasme immodéré en même temps qu'elle est associée aux qualités les plus négatives (« sordid material unillusioned unaspiring and always monotonous »), qui sont aussi les plus humaines. La passion steinienne pour la classe moyenne vient peut-être de ce qu'elle y trouve, dans son expression la plus immédiate, ce rythme répétitif et monotone par lequel une entité peut être saisie dans sa réalité ; une répétition d'habitudes, de générations, permise par l'absence de débordement, de volonté de dépassement ou même d'évolution. L'ordinaire, entre gloire et sordide, est ce qui permettra de « réaliser » l'Amérique.

L'éthos de cette classe moyenne est défini par la « décence », notion morale assez faible. Elle en rejoint cependant une autre, plus forte : la vertu, centrale pour la jeune Amérique, et qui occupe également de longs passages, en particulier dans le chapitre « Alfred Hersland and Julia Dehning ». Contrairement à son acception courante, la vertu semble tirée du côté d'une certaine médiocrité. Elle est aussi d'emblée pensée comme un facteur de distinction, comme s'il s'agissait de définir, chez ses personnages, ce qui en fait la spécificité américaine :

Sometime I want to understand every kind of way any one can have the feeling of being distinguished by the virtue they have in them. Sometime I want to understand every kind of way any one can have the feeling of being distinguished in them and every kind of thing that can give any one a feeling of such distinction of such virtue in themselves inside them. (479)

Ce que Stein entend par « vertu » semble être, plutôt qu'une forme d'excellence morale, une force brute, au plus près du sens latin du mot. C'est la vertu en chacun qui définit les rapports de domination :

Some out of their own virtue make a god who sometimes later is a terror to them. Some make some things like laws out of the nature of them, out of the nature of some other one. Some are controlled by other people's virtue, and then it scares them. Listen to each one telling about their own virtue and that grows to make a god for them, grows to be a law for them and often afterwards scares them, some afterwards like it, some forget it, some are it. (480)

On est bien loin d'une définition aristotélicienne de la vertu comme juste milieu entre deux vices. Cette répartition de la force vertueuse (c'est-à-dire aussi virile, voire patriarcale) touche aux fructueuses inquiétudes qui entouraient la démocratie américaine dès son commencement, et à la philosophie politique dont la vertu est à la fois le produit et le producteur. Stein poursuit cette réflexion en un développement sur les paradoxes de la vertu abstraite lorsqu'elle se

concrétise en l'homme américain moyen, le « common man » cher aux fondateurs : « It is very perplexing the generalised conception which is of virtue in many men and many women and the concrete feeling that is not of virtue in them » (492). La vertu devient même une forme positive de médiocrité :

These then this kind of them are not self-righteous men who think the way they do things should be the way of all men, they are not men like those I was describing who make an ideal out of the weakness in them, they are the men the very ordinary men who have it in them to believe that that they have inside them in their living in their feeling in their thinking what all good decent men have in them in their thinking, in their living, in their feeling and this is a generalised conviction of themselves to themselves always in them, all their living, and they see themselves in their living, and their being and their thinking, in their feeling as good enough men, good enough fathers, good enough husbands, good enough citizens [...] (490)

Henry Dehning, pater familias imparfait mais satisfaisant (« good enough »), et à ce titre modèle du bon citoyen (« good enough », encore une fois), n'est pas seulement médiocre ; il est aussi essentiellement américain, par son attrait pour la modernité, son désir d'expérimenter. Le récit d'immigration sert donc aussi de support à l'élaboration d'un « common man » se plaçant au cœur de la démocratie américaine, avide d'expériences et de modernité, prêt à construire le nouveau monde<sup>149</sup>.

Pourtant, l'histoire familiale n'est qu'une mince partie du *Making of Americans*, guère assez pour en faire un G.A.N., qui ne serait d'ailleurs qu'une assez pauvre réécriture. C'est peut-être d'avantage dans la grande digression caractérologique qu'il faut chercher le roman de l'Amérique, en tant que celle-ci est une célébration de l'expérience, d'une part, et une quête de singularité, d'autre part. La rhétorique de l'expérience, on l'a vu, est d'abord prise en charge par le patriarce Hersland, concernant notamment l'éducation de ses enfants:

All three of them had many kinds of education because of him. Sometimes they all three would be having just ordinary schooling. Sometimes all three would be having extra teaching, sometimes one or the other stopped going to school to try some other way of education that their father then thought would be good then for that one of them. (128)

L'expérience implique ici une incohérence: il faut tester de nouvelles hypothèses, au détriment d'une continuité éducative. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ce soit précisément ce domaine-là que David Hersland choisit d'explorer, puisqu'il s'agit d'un des terrains privilégiés du pragmatisme américain. Stein, élève de William James, n'a pas connu Dewey, père de la pédagogie pragmatique. Mais elle a pu trouver évoquée chez James la question de

---

<sup>149</sup> Priscilla Wald s'est efforcée de replacer *The Making of Americans*, ainsi que *Three Lives*, dans un contexte américain ; elle associe notamment l'interrogation steinienne sur les caractères à l'expérience d'émigration et aux recompositions identitaires qu'elle implique. P. Wald, *Constituting Americans*, op. cit.

l'apprentissage, sinon centrale, du moins nécessaire à sa philosophie. Le personnage de Phillip Redfern, professeur dans une petite université de l'Ouest, incarne le vent de nouveauté éducative. Dans son institution, les lignées aristocratiques n'ont pas leur place ; les enfants ne vivent pas dans l'ombre de leur père ni ne sont renvoyés à leur situation sociale.

It was then a democratic western institution, this college where Redfern went to have his college education. This democracy was too simple and genuine to be discussed by any one of them. [...] The students were many of them earnest experienced men and women who had already struggled solidly with poverty and education. Many of them were interested in the sciences and the practical application of them but also there was among them a kind of feeling and yearning for beauty and this then often showed itself in them in much out of door wandering, and was beginning a little with some of them to realise itself in attempting making pictures and sculpture. (438)

Loin de la tradition européenne donc, l'éducation à l'américaine est un lieu capital d'expérimentation et même de célébration de la modernité, elle-même nécessairement autocélébration de l'Amérique. Pourtant, au début du roman, l'éducation est comprise par la première génération d'immigrants comme quelque chose qui s'oppose à l'expérience ; un ornement livresque, mis à distance de la vie. Ainsi pour Henry Dehning :

Well you got your literary effect and your new fangled notions and all kinds of education and you all always explain to me how well you know how to do it, I say it will be soon now when I can see what all these new fangled notions and all your kinds of improvements will do for you. See if it can teach you more than we learned working hard and selling candy and anything else we could do to get some money. (11)

Ici, Stein semble inverser l'ordre habituel des choses : le travail et l'expérience pratique sont du côté de l'ancien monde, tandis que le nouveau convoque des effets littéraires inutiles et une théorie d'ornement. C'est aussi une affaire de classe, l'immigration ayant impliqué un glissement de statut social, d'une couche européenne basse, où l'apprentissage advient par le faire, à une classe moyenne américaine où il devient cet artifice bourgeois. Du moins il paraît tel au père moins civilisé. Mais c'est aussi que l'éducation dont il est ici question est plutôt un vernis social ; les enfants, eux, vivent à leur façon un apprentissage plus tourné vers le monde, comme Julia et son éducation sentimentale sensualiste, ou bien les jeunes étudiants et leur attrait pour les longues promenades en extérieur. C'est aussi ce que vécut Gertrude Stein par son travail pratique en laboratoire, loin d'une vision théorique et stérile de la science. Au cours d'une des études de cas du *Making*, Stein revient sur l'opposition entre apprentissage rationnel et apprentissage pratique, valorisant largement ce dernier :

This one was perplexing, slowly it came to me to know it to be true of him that he had not, as this one thought he had, a slow developing mind in him, the mind in him was slow only because it went on logically working when all the actual learning had been done by this

one as experiencing and it seemed slow because this one believing that his mind was developing things for him let his mind run him and keep him from poignant experiencing and so this one was to himself a person slowly developing himself and everything in him and this was not true of him, he was slow-minded to himself then not because he had any slow-minded resisting being in him but because his mind was just doing with rationalising what this one had already done with experiencing. (372)

L'expérience est donc placée du côté d'un savoir intuitif ; d'un esprit vif. À l'inverse, la logique donne une impression, fautive, de lenteur ; elle est un processus cognitif différent, et à ce titre est présentée comme un mode d'apprentissage légitime mais source de frustration pour celui qui le choisit<sup>150</sup>. C'est d'ailleurs la même frustration que ressent Stein quand elle s'attache à comprendre la nature de ceux qui l'entourent, et se retrouve alors confrontée à l'impossibilité de ressentir (c'est-à-dire d'expérimenter pour elle-même) l'expérimentation à l'œuvre dans leur être : « Every one has experiencing in being one being living. I am saddening with not feeling each one being experiencing as each one in showing that thing » (729). Ici, « experiencing » semble se rapprocher de « realising », une compréhension complète d'une nature, et pointe la dimension corporelle (ou émotionnelle) plus que rationnelle de ce processus<sup>151</sup>. L'expérience est avant tout un marqueur d'identité, un rapport au monde unique et à ce titre insaisissable pour l'observateur extérieur, ce qui suscite chez l'auteur un certain agacement : « I am troubled that each one is experiencing each thing they are experiencing the way each one is experiencing each thing » (737). Cette impasse réitérée va largement au-delà de l'expérience individuelle pour recouvrir l'expérience singulière du roman lui-même, ce rêve d'une description complète de tout être et de tous les types d'êtres. Cette description, qui fonctionne notamment par une analyse systématique des similarités et des différences, bute régulièrement sur l'impossible singularité de l'auteur, du roman et de l'Amérique.

« Brother Singulars » : en plusieurs endroits, Gertrude Stein interpelle ses pairs. L'assignation est d'abord celle d'un auteur en train de prendre conscience de ce qu'elle appellera bientôt son « génie », et qui n'est encore que le sentiment confus de son originalité. Oxymore mêlant communauté fraternelle et solipsisme radical, l'expression rend compte d'une tension constitutive de l'auteur mais aussi de l'Amérique. En sa première occurrence, pourtant,

---

<sup>150</sup> Voir aussi p. 781 : « Many who are logical ones are while they are being logical are always experiencing being one being living, some while they are being logical ones are being ones experiencing a great deal of being ones being living, some while they are being logical are experiencing very little of being ones being living [...] ».

<sup>151</sup> On trouve plus loin un rapprochement entre « experiencing » et « expressing », sans qu'il soit clair s'il s'agit d'un contraste ou d'une assimilation : « Some are knowing what kind they are of ones experiencing, of ones expressing, very many are not knowing what kind they are of ones experiencing, of ones expressing. » (784)



elle pointe la difficulté qu'il y a à être singulier dans un pays qui produit du conformisme, avec une régularité industrielle :

Yes real singularity we have not made enough of yet so that any other one can really know it. I say vital singularity is as yet an unknown product with us, we who in our habits, dress-suit cases, clothes and hats and ways of thinking, walking, making money, talking, having simple lines in decorating, in ways of reforming, all with a metallic clicking like the type-writing which is our only way of thinking, our way of educating, our way of learning, all always the same way of doing, all the way down as far as there is any way down inside to us. We are all the same all through us, we never have it to be free inside us. No brother singulars, it is sad here for us, there is no place in an adolescent world for anything eccentric like us, machine making does not turn out queer things like us, they can never make a world to let us be free each one inside us. (47)

Stein, qui dira plus tard à de nombreuses reprises son amour pour les voitures Ford, symboles de l'uniformité mécanique, produit ici une critique, encore assez neuve, de l'Amérique comme « monde adolescent »<sup>152</sup> encore incapable de faire place à l'avant-garde. Dans ce passage, l'identification de l'auteur à la communauté américaine est forte, et son malaise vis-à-vis d'elle l'est d'autant plus. Mais le référent du « nous » change au paragraphe suivant, passant de l'Amérique dans son entier à cette confrérie singulière, qui se cherche des héros ; et Stein dit son espoir de trouver, peut-être, en David Hersland, un digne représentant :

There is still some hope for us in the younger David Hersland who is different from the people all around us, in him who always was seeking to be free inside him, to know it in him, and no one could ever understand him, what it was inside him that made it right that he should go one with his living. (48)

Le projet du roman peut alors être compris comme celui de témoigner de l'émergence d'une exception américaine, c'est-à-dire non la singularité de l'Amérique dans le monde, mais la possibilité d'une singularité au sein de la communauté uniforme américaine. L'unique est lui-même pensé, progressivement, comme une forme générique:

Some kinds of them have it in them to have a being that makes every one who knows one of such of them think that one a singular one but always there are many millions of such of them, as many millions of such of them as of them who have it in them to have every one who sees them think there are always many existing of their kind of them. (220)

Ainsi les gens uniques n'ont rien d'exceptionnels : la singularité est une façon d'être vu, non la réalité d'un type. C'est aussi cela qui permet à Stein d'intégrer ses « frères » à son système catégoriel fonctionnant par similarité. Cela n'empêche en rien la fatigue qui vient à qui se sent

---

<sup>152</sup> La courte histoire de l'Amérique est souvent réécrite avec les mots de l'Europe, en une accélération qui n'est pas dépourvue d'humour ; ainsi, quand Stein parle du « dark age » du goût, situé vingt ans plus tôt (p. 28).

en discordance, voit ses goûts propres incompris. Elle conduit chez Stein à une désillusion. Il n'y aurait, en fait, pas de communauté ; le solipsisme serait partout, et elle pressent qu'il met en danger la possibilité d'existence d'une communauté de lecteurs pour *The Making of Americans* :

There is then as I am saying complete disillusion in living, the realising, completely realising that not any one, not one fighting for the same thinking and believing as the other, not any one has the same believing in her or in him that any other one has in them and it comes then sometime to most every one to be realising with feeling this thing and then they often stop having friendly feeling and then often they begin again but it is then a different thing between them, they are old then and not young then in their feeling. (484)

La difficulté ici exprimée par Stein, au mitan du roman, touche certainement aussi aux doutes qui la travaillent quant à son projet d'écriture, et qui ne se résoudront que dans l'approbation d'une première lectrice, Alice Toklas<sup>153</sup>. Les adresses au lecteur sont presque invariablement suivies d'une interrogation angoissée :

Bear it in your mind reader, but truly I never feel it that there ever can be for me any such a creature, no it is this scribbled and dirty and lined paper that is really to be to me always my receiver,— but anyhow reader, bear it in your mind — will there be for me ever such a creature. (32)

Le génie court toujours le risque d'être incompris, et donc de n'être pas lu.

*The Making of Americans* part donc d'une tentative de cerner des personnalités singulières, des génies typiques, dont on comprend qu'ils sont les doubles de l'auteur, elle-même en proie aux affres de l'incompréhension au sein de sa communauté. L'exceptionnalisme américain est ici à double-tranchant : il représente d'une part cette nation qui rejette ses génies, les fait se sentir incompris, et d'autre part le terrain qui fait émerger ces singularités. L'Amérique ressemble d'abord à un creuset où se fondent les différences. Ce qui intéresse Stein dans son roman familial, c'est précisément comment, passée une première époque jouant contre la singularité, l'Amérique a finalement permis l'émergence, paradoxalement massive, de celle-ci, voire en a fait un produit tout aussi typique que la normalité. Cette singularité peut très bien s'apaiser ailleurs, comme Stein à Paris, avec Alice Toklas, mais elle demeure une singularité profondément américaine, en ce qu'elle continue de prendre pour référence la communauté nationale qui reste sa première appartenance. *The Making of Americans* est une

---

<sup>153</sup> « Then someone says yes to it, to something you are liking, or doing or making and then never again can you have completely such a feeling of being afraid and ashamed that you had when you were writing or liking the thing and not any one had said yes about the thing. » Janet Malcolm fait de ce « Someone says yes to it » le titre de son article sur le *Making of Americans*, y lisant avec justesse le dépassement par Stein du rejet marqué par son frère, grâce à l'acceptation de son génie par sa nouvelle compagne : J. Malcolm, « Someone Says Yes to It », art cit.

exploration du lieu commun américain, mais aussi en tant que l'exception en est le premier stéréotype.

Ainsi, les catégories et les répétitions prennent une autre valeur dans le G.A.N. steinien. Écrivain, Stein réécrit (le *Pilgrim's Progress* au premier chef, et toutes les réécritures qui la précèdent) ; ce faisant, elle constitue l'Amérique comme son lieu commun. Répétant, elle crée ses propres stéréotypes : la reprise signale la naissance d'un *topos*, et sa multiplication crée une cartographie fascinante. Quand Stein pose une première fois « the ten acre place where only rich people were living », ce n'est pas encore une citation ; quand elle reprend mot pour mot l'expression, elle fonde une communauté de reconnaissance avec son lecteur ; fonde un lieu commun. Celui-ci s'élargit à mesure que le roman avance, partant de quelques mots pour s'étendre à des paragraphes entiers<sup>154</sup>, jusqu'à ce que tout soit reprise, dans un roman au vocabulaire limité. L'Amérique est jeune, mais elle répète déjà : c'est en cela qu'elle existe, qu'elle se manifeste et qu'elle se réalise. *The Making of Americans*, c'est aussi la révélation de cette cartographie des stéréotypes qui fabrique les Américains, et, parmi eux, en son étrange singularité, Gertrude Stein – jeune exilée devenue soudain d'avant-garde.

---

<sup>154</sup> L'on peut comparer par exemple les pages 179 et 181 : les variations sont minimales.

## Chapitre 3 – Du caractère au monde : portraits et transitions

*The Making of Americans* marquait donc la fin du roman réaliste, et « expérimental » au sens zolien. Alors qu'elle lutte pour achever ce livre, Gertrude Stein s'attèle, probablement vers 1911, à la rédaction d'un autre texte, « A Long Gay Book », annoncé au sein même du *Making of Americans* comme ce qui doit en être le prolongement : une étude systématique des relations entre caractères. « I am going to write a book and it will be a very long one and it will be all full up, completely filled up with pairs of them twos of them, sometimes threes and fours and fives but mostly twos of men, of women, of women and men, of men and women » (*Making*, p. 549). L'appariement des individus était déjà abordé dans les manuscrits, notamment dans le « diagram book », et « A Long Gay Book », publié seulement en 1933 dans *G.M.P.*, apparaît d'abord comme la stricte continuité du *Making*. Il doit d'ailleurs, si l'on en croit le titre et l'annonce de Stein, en imiter au moins la longueur, l'outrepasser peut-être. Pourtant, « A Long Gay Book » se révèle une œuvre assez courte, d'une centaine de pages ; et ce renversement programmatique n'est pas qu'anecdotique. Il s'accompagne en effet d'un profond changement stylistique dans les dernières pages du texte, où l'on passe de l'anaphore pronominale à l'explosion sémantique, et du caractère au monde. Voici d'abord un passage tiré du début du texte, qui reprend la rhétorique classificatoire (« kinds », « lists », « diagrams ») que l'on connaît :

There are kinds of them that is to say there are some who look like others quite look like others. All of them are of that kind of them, all who are ones who look like some, all of them are together that kind of them. There can be lists and lists of kinds of them. There can be very many lists of kinds of them. There can be diagrams of kinds of them, there can be diagrams showing kinds of them and other kinds of them looking a little like another kind of them. There can be lists and diagrams, some diagrams and many lists. There can be lists and diagrams. There can be lists. (*Reader*, p. 162)

En revanche, l'écriture que l'on rencontre plus tard est presque aphoristique, autoritaire, reposant d'avantage sur des substantifs qui ne sont pas répétés mais inlassablement interrogés :

Not seasoning a turnip, this does make a story, it makes this story, it tells how what is just alike has no difference. The patience for that is not denied.

Daylight is measured by there being a dinner a staple sobriety and a wise widow. Daylight is not meant by the evening and too much repetition.

A feather, what is a feather, a feather is restraint, and this shows in yellow, it does not show in every color. (248)

Cela ne ressemble plus aux romans précoces, mais annonce au contraire l'écriture de *Tender Buttons*, inaugurant aussi un tournant poétique. Ulla Dydo situe ce changement stylistique en 1912, et note que l'on peut l'observer dans une série de textes « transitionnels » dont « A Long Gay Book » fait partie, aux côtés, par exemple, du « Portrait of Constance Fletcher » (1911-1912), également rédigé en plusieurs sessions, de part et d'autre d'une ligne de rupture. Dydo affirme à ce propos :

The shift in style – from abstract, patterned, rhythmical repetitions to a vocabulary of short, concrete, and even broken words and brief, sharp, declarative sentences that do not follow habitual grammatical order and paragraphing – represents her new way of looking at the world. (*Reader*, p. 151)

C'est ce nouveau regard sur le monde – et non plus seulement sur les individus qui le peuplent et le diagramme de relations qu'ils forment – que le corpus de la poésie dite expérimentale de Stein permet d'explorer. C'est en effet à partir de ce changement stylistique que l'expression « poésie expérimentale » émerge dans le discours sur Stein. Elle sert généralement à qualifier certains portraits, *Tender Buttons* et les pièces de théâtre. Ce qui se produit dans ce moment de transition a donc aussi à voir avec un glissement sémantique de l'« expérience » : d'une tradition pragmatique américaine à une révolution esthétique mondialisée. Stein elle-même prend en charge cette notion à propos de sa poétique, par exemple en parlant de ses « xperiments [sic] in writing » dans une lettre à Sherwood Anderson concernant la publication de *Geography and Plays* (1922)<sup>155</sup>. Du roman expérimental à la poésie expérimentale, on passe d'un paradigme de compréhension et de révélation du monde à celui d'une langue qui semble l'obscurcir, une langue qui pourrait dire une crise de la représentation, donc aussi à un échec de l'expérience, qui va avec la fin du positivisme.

Le retournement semble donc radical. Pour l'observer, et en interroger les implications pour la conception steinienne du réalisme, l'ensemble des « portraits » constitue un terrain privilégié, en ce qu'il porte littéralement cette transition. Il s'agit cependant d'un corpus particulièrement difficile à délimiter. Dans ce qui demeure l'étude la plus exhaustive de cette

---

<sup>155</sup> Citée par Cyrena N. Pondrom dans son introduction à Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Facsim. ed., Madison, The University of Wisconsin Press, 1993, p. xi.

catégorie de textes steinien, Wendy Steiner<sup>156</sup> confesse sa difficulté à en définir les contours, et choisit de recourir à des critères à la fois thématiques (le sujet doit être humain – *Tender Buttons* est éliminé), formels (le texte ne doit pas être trop long – *G.M.P.* est considéré comme une cas limite) et génériques (les romans sont exclus car les sujets sont rendus fictionnels par une modification de leur nom<sup>157</sup>, et parce qu'ils sont narratifs). Ces restrictions posées, Steiner compte cent trente-deux portraits<sup>158</sup>, répartis inégalement dans l'œuvre mais présents de façon plus ou moins dense tout au long de la carrière de Stein de 1908 jusqu'à sa mort, en 1946. Or, tous les critères de Steiner demeurent problématiques : le sujet humain n'est souvent qu'appelé dans le titre sans apparaître clairement dans le corps du texte, au point que raisonner en termes de sujet devient spéculatif ; la longueur du texte est un facteur éminemment relatif ; et certains portraits précoces font, comme dans *The Making of Americans*, usage de pseudonymes et conservent une facture assez narrative, tombant sous le coup d'une accusation de « fictionnalisation » éliminatoire.

On préférera donc une définition plus large, et moins systématique, de ce corpus, en se fondant sur celle proposée par Stein dans la conférence « Portraits and Repetition » de 1934 : elle inclut *Tender Buttons* en tant qu'il s'agit pour elle de portraits d'objets, d'aliments et d'espaces, et les « portraits de lieu<sup>159</sup> » (« Flirting at the Bon Marché », « Galeries Lafayette » etc.) Elle en exclut les pièces (« plays ») tout en posant une certaine congruence entre les deux genres, et leur contemporanéité (c'est en 1913 que Stein écrit sa première pièce, donc à un moment transitoire dans le corpus des portraits). Si l'on s'en tiendra à cette exclusion du théâtre, on doit remarquer que celle-ci est quelque peu arbitraire, tant la partition générique manque d'évidence<sup>160</sup>. Stein, dans « Portraits and Repetition », ne parle que de portraits qui ont déjà été publiés (jusqu'à *Portraits and Prayers* donc), sans mentionner tous ceux, déjà

---

<sup>156</sup> Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: the Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven, London, Yale University Press, 1978.

<sup>157</sup> « [...] their subjects are fictionalized, that is their names are changed and they operate in an imaginary, through "realistic", space. » *Ibid.*, p. 64. Le critère éliminatoire de la « fiction », qui semble aller de soi pour Steiner puisque le portrait serait par nature référentiel, est évidemment problématique. Nous reviendrons sur la façon dont Stein aborde le problème de la fiction dans le chapitre 6 consacré à *Four in America*.

<sup>158</sup> On renvoie à la liste chronologique qu'elle propose en annexe de son ouvrage.

<sup>159</sup> On peut ajouter que *Tender Buttons* comme les « portraits de lieu » sont remplis de présence humaine. Les « portraits de lieu » sont généralement des portraits de groupe, voire de foule. Quant à *Tender Buttons*, il s'agit de poèmes centrés sur un univers domestique, où les objets, les plats, les pièces, portent la mémoire d'un sujet, ou le signalent en tant qu'ils en sont le prolongement prothétique. Une analyse thématique du recueil montre en effet la prévalence de l'utilitaire dans la section « Objects » (vêtements, outils d'écriture, ustensiles de cuisine notamment), ou d'autres objets préhensibles, appelant le toucher. Certains font une référence directe à leur possesseur (« Mildred's Umbrella ») ; enfin « Rooms » met en scène un déménagement, alors que le 27, rue de Fleurus voit Leo partir et Alice arriver.

<sup>160</sup> En effet, les critères habituels du genre théâtral (partitions en actes et en scènes, dialogues) sont souvent absents des textes que Stein qualifie de « plays », et peuvent se retrouver, sous des formes parfois ambiguës, dans les « portraits ». Il manque, de fait, au présent travail une étude approfondie du théâtre steinien.

écrits, qui seront publiés à titre posthume sous cette catégorie générique, et qui sont parfois beaucoup plus longs et proches du genre romanesque. Ils seront intégrés à cette étude, également en ce qu'ils permettent de penser la continuité des portraits avec les romans de jeunesse de Stein.

L'histoire éditoriale complexe des œuvres de Stein fait que les textes ici étudiés sont répartis dans une multitude de recueils et de livres : certains, comme *Tender Buttons* (1913), *Geography and Plays* (1922), *Useful Knowledge* (1928), *G.M.P.* (1933), *Portraits and Prayers* (1934), ont été préparés par Stein elle-même ; d'autres sont des publications posthumes, celles des presses universitaires de Yale, en cinq volumes parus dans les années cinquante, ou *Reflection on the Atomic Bomb*, premier de deux volumes d'inédits préparés par Robert Bartlett Haas pour Black Sparrow Press en 1973. Les premiers portraits, avant 1912, présentent de nombreuses similarités avec *The Making of Americans* ; mais leurs spécificités posent également des questions nouvelles. La transition d'un style à l'autre, très discutée, appelle la question d'une éventuelle rupture, voire d'une crise dans l'écriture de Stein. On analysera enfin le fonctionnement poétique des portraits plus tardifs.

## I. Les premiers portraits (1910-1912)

### Du *Making of Americans* aux portraits : vers l'individu

L'écriture de portraits indépendants commence relativement tardivement : on la date généralement, suivant les indications de Stein dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*<sup>161</sup>, de 1910, avec « Ada », un hommage à Alice B. Toklas. Elle est donc contemporaine de la rédaction du *Making of Americans*. Dans « Portraits and Repetition » Stein inclut d'ailleurs ce dernier texte dans son analyse de l'évolution du genre tel qu'elle l'a pratiqué. On rapproche souvent le style des premiers portraits de celui du *Making*, à partir des traits suivants : la répétition des pronoms (« one » en particulier), la multiplication vertigineuse des formes en « ing », et la centralité d'une réflexion sur le caractère. Ces premiers portraits partagent aussi avec le *Making* la même source manuscrite, et notamment le « diagram book » ; la proximité avec le travail romanesque de Stein en est donc une donnée indépassable.

---

<sup>161</sup> « It was the portrait called Ada, the first in *Geography and Plays*. [...] This was the beginning of the long series of portraits. She has written portraits of practically everybody she has known, and written them in all manners and in all styles. » (*Writings 1903-1932*, p. 777)

D'un point de vue thématique, cependant, et du fait de leur émergence à un moment particulier de la biographie de Stein (son installation à Paris et sa rencontre avec Alice Toklas), les premiers portraits révèlent deux tendances dans la réflexion de Stein : d'une part, ils donnent une importance particulière aux caractères d'artistes, en particulier féminins (« Orta, or one dancing », sur Isadora Duncan ; « Portrait of Constance Fletcher », sur une romancière d'origine américaine que Stein avait rencontrée à Florence ; certains portraits de peintres), approfondissant une réflexion sur la créativité déjà entamée très ponctuellement dans le *Making* (en particulier autour d'un personnage de musicien). C'est évidemment une réflexion tournée vers elle-même, alors qu'elle cherchait à asseoir sa légitimité comme écrivain, notamment face à un frère qui la lui déniait. D'autre part, au sein même de la question plus vaste de la filiation, émerge celle de la maternité, et de sa relation à la créativité. « A Long Gay Book » commence ainsi par un long passage sur la génération (comme reproduction) :

When they are very little just only a baby you can never tell which one is to be a lady. There are some when they feel it inside them that it has been with them that there was once so very little of them, that they were a baby, helpless and no conscious feeling in them, that they knew nothing then when they were kissed and dandled and fixed by others who knew them when they could know nothing inside them or around them, some get from all this that once surely happened to them to that which was then every bit that was then them, there are some when they feel it later inside them that they were such once and that was all that there was then of them, there are some who have from such a knowing an uncertain curious kind of feeling in them that their having been so little once and knowing nothing makes it all a broken world for them that they have inside them, kills for them the everlasting feeling; and they spend their life in many ways, and always they are trying to make for themselves a new everlasting feeling.

One way perhaps of winning is to make a little one to come through them, little like the baby that once was all them and lost them their everlasting feeling. Some can win from just the feeling, the little one need not come, to give it to them.

And so always there is beginning and to some then a losing of the everlasting feeling. Then they make a baby to make for themselves a new beginning and so win for themselves a new everlasting feeling. (*Reader*, p. 152-153)

La génération, comme compensation d'une perte – celle de n'être plus enfant, qui contient peut-être aussi la nostalgie d'un moment avant le langage, dont les portraits plus tardifs portent, on le verra, la trace – prend la forme, au moment où Stein écrit ce passage, d'un enfant symbolique, le livre à venir (*The Making of Americans*), fabriqué à deux, l'une écrivant, l'autre recopiant à la machine dans un geste qui contient la célébration d'une union. Ce qui est en jeu est donc une prise d'indépendance (intellectuelle, sexuelle), qui contient en elle le choix de la sublimation créatrice contre la maternité ; et ce n'est pas un hasard si ce que Stein désigne comme son premier portrait soit celui de sa compagne. Dans « Ada », Alice est d'abord présentée comme n'étant que la fille, la sœur au sein de sa famille d'origine. Sa rencontre avec



Stein signe comme une nouvelle venue au monde et une libération, en parallèle exact à celle vécue par Stein elle-même. Les trois premiers paragraphes du texte sont ainsi consacrés à un certain « Barnes Colhard » et à ses choix matrimoniaux ; au deuxième tiers du texte seulement apparaît « Ada » :

He had a sister who also was successful enough in being one being living. The sister was one who came to be happier than most people come to be in living. She came to be a completely happy one. She was twice as old as her brother. She had been a very good daughter to her mother. [...]

The daughter then kept house for her father and took care of her brother. There were many relations who lived with them. The daughter did not like them to live with them and she did not like them to die with them. The daughter, Ada they had called her after her grandmother who had delightful ways of smelling flowers and eating dates and sugar, did not like it at all as she did not like so much dying and she did not like any of the living she was doing then. (*Writings 1903-1932*, p. 275-276)

La conclusion du portrait dit au contraire la rencontre amoureuse libératrice, dans laquelle le rapport qui s'établit est lié à la création littéraire et à sa réception :

She came to be happier than anybody else who was living then. It is easy to believe this thing. She was telling some one, who was loving every story that was charming. Some one who was living was almost always listening. Some who was loving was almost always listening. That one who was loving was almost always listening. That one who was loving was telling about being one then listening. 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. Trembling was all living, living was all loving, some one was then the other one. Certainly this one was loving this Ada then. And certainly Ada all her living then was happier in living than any one else who ever could, who was, who is, who ever will be living. (276-277)

Ada raconte et elle est écoutée ; et celle qui l'écoute, celle qui aime Ada, raconte comme elle écoute (« that one who was loving was telling about one being listening »). Stein définit ici sa double position : elle est celle qui perçoit et celle qui rend compte de sa perception dans la littérature. « Telling » et « listening » resteront longtemps les activités dans lesquelles l'auteur trouve son identité. Les gérondifs employés dans les portraits évoquent plus souvent des activités créatrices que dans *The Making of Americans* (où il était beaucoup question de « eating », « washing »). Il reste que c'est toujours par elles que le caractère se donne à voir, et Stein reste motivée par la question : « If they are themselves inside them what are they and what has it to do with what they do », ainsi qu'elle le formule dans « Portraits and Repetition » (*Writings 1932-1946*, p. 291). On retrouve donc naturellement la structure répétitive en fractale, reproduisant les habitudes comportementales des sujets à l'étude, et les formes en « ing ».

Enfin, les premiers portraits, du fait aussi de leur origine dans le « diagram book », dont également usage du pseudonyme à valeur de clé (Ada pour Alice, Orta pour Isadora Duncan, Ada et Martha pour Claribel et Etta Cone dans « Two Women »), que nous avons déjà analysé à propos du *Making*. Alors que l'identité est ce qui occupera Stein toute sa vie, elle ne considère pas encore que le nom en est une dimension inaliénable. Le recours au pseudonyme s'interrompra en 1912 avec les portraits de Matisse et Picasso publiés dans la revue *Camera Work*. Ce tournant est contemporain d'une valorisation du substantif (nom propre ou nom commun) par rapport aux formes pronominales et verbales. Cela suggère que l'usage du pseudonyme est encore possible, dans les textes précoces, parce que Stein se désintéresse encore du nom et de ce qu'il contient, préférant l'expression anonyme de la personnalité dans sa parole et ses actes répétés.

La solidarité stylistique et thématique des premiers portraits avec roman expérimental steinien est donc très forte. Mais il serait faux de ne voir dans les portraits que les témoins d'une évolution biographique, de l'Amérique à Paris et de la famille d'origine à la famille d'élection. Ils marquent aussi, plus profondément, un passage du collectif à l'individuel. Certains d'entre eux – c'est le cas de ceux réunis dans *Two*, le premier volume de l'édition posthume des presses universitaires de Yale réunissant des portraits rédigés entre 1908 et 1912 – demeurent des portraits de groupe, où l'identité émerge par la comparaison : par exemple, « Elise Surville »<sup>162</sup> repose la question de la typologie, de même que « A Kind of Women » qui la reprend dès son titre ; « Two », quant à lui, est un texte sur la relation de deux personnes<sup>163</sup>. La question de la ressemblance hante encore « Nadelman » (1911, publié dans *Portraits and Prayers*) : « There was then one looking like one man who was a great man, and looking like another man who was a great man. He was one looking like both of them » (*Reader*, p. 145). Mais déjà « Jenny, Helen, Hannah, Paul and Peter » (*Two*, p. 143-234, daté entre 1910 et 1912) se donne plus comme une série d'études individuelles juxtaposées que leur mise en rapport, et dès « Ada », se pose le problème nouveau de définir une identité sans procéder exclusivement par la comparaison avec d'autres ou sa subsomption à des catégories systématiques. Ce qui se joue, très subtilement, est le passage de « some » à « one » comme

---

<sup>162</sup> « This one certainly was of a kind in men and women and then always this one was not of that kind of them and certainly this one to very many knowing this one was one needing filling and one having it that this one was one then not being one being living » (*Two*, p. 318).

<sup>163</sup> Dans la première édition du texte, en 1951, il paraît sous le titre « Two. Gertrude Stein and her brother ». Cependant, certains critiques considèrent qu'il s'agit plutôt d'un portrait de Leo et de Sally (Sarah) Stein, épouse de Michael Stein et belle-sœur de Leo et Gertrude : voir Jayne L. Walker, *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three lives to Tender buttons*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984, p. 101.

pronom dominant du portrait littéraire, et le changement de valeur de ce « one » entre les « études de cas » du *Making of Americans* et les portraits individuels. Dans « Portraits and Repetition », Stein insiste sur l'analyse des ressemblances dans le processus de définition et de description :

Any one does of course resemble some one, and any one can notice this thing notice this resemblance and in so doing they have to remember some one and this is a different thing from listening and talking. In other words the making of a portrait of any one is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything. (*Writings 1932-1946*, p. 293)

L'analyse des ressemblances est un art du temps et de la mémoire. Pour pouvoir se concentrer sur une seule personne, il va donc falloir annihiler la ressemblance en luttant contre la mémoire ; c'est là l'enjeu réel de ce passage du portrait collectif au portrait réellement individuel. « Mi-Carême » (1912), que Stein décrit dans « Portraits and Repetitions » comme un portrait de lieu, celui d'une foule à la mi-carême (*Writings 1932-1946*, p. 300), contient en même temps, par une mise en abîme, la conscience de ce passage en train de s'opérer dans son écriture, et l'angoisse qu'il génère, en ce qu'il demande un effort nouveau. Il y est question d'un homme qui veut mettre en avant sa dissemblance, afin d'être reconnu par ce qu'il a de propre et non par tous les traits qu'il partage avec d'autres.

There was a man who said one could recognize him when one saw him again by the scar on the end of his nose and under his eye but these scars were very little ones almost not anything and one would remember him because he was one who had been saying that he was a man tired of working tired of being one being working, and that he would be very amusing [...] (*Portraits*, p. 173)<sup>164</sup>

Ce passage d'ouverture invalide d'abord la prétention de l'homme à une reconnaissance de son identité, avec peut-être une part d'ironie. Puis il révèle ce pour quoi l'on se souvient vraiment de lui : sa parole, c'est-à-dire ce qu'il répète. C'est une définition de l'identité qui procède bien par la comparaison, mais seulement de soi avec soi-même (par ce qui est dit puis répété), marquant l'identité d'un caractère dans le temps. Lorsqu'un peu plus loin le collectif est convoqué, c'est seulement pour réaffirmer une nécessaire reconnaissance de l'individu :

Very many are together, very often a very great many are together, certainly some are quite certain that each one of them, that each one of all of them might be doing some thing certainly showing that each one is needing being one being living. Some are quite certain that each one is doing this thing is completely showing that each one is needing being living [...]

---

<sup>164</sup> Dans « Portraits and Repetition », Stein analyse ce passage en le situant dans l'exacte continuation du *Making of Americans* : « I told exactly and completely each time of telling what that one is inside in them » (*Writings 1932-1946*, p. 300).

Or, si la ressemblance implique la mémoire, celle-ci conditionne aussi la répétition, qui ne prend sens que dans le temps. Les portraits du *Making of Americans*, on l'a vu, ont à voir avec l'écoute de ce que chacun répète, par rapport à lui-même et par rapport à d'autres de son espèce. Il va donc s'agir, progressivement, de contourner la répétition. Stein écrit dans « Portraits and Repetition » :

I had to find out what it was inside any one [...] What was in them that was intrinsically exciting and I had to find out not by what they said not by what they did not by how much or how little they resembled any other one but I had to find out by the intensity of movement that there was inside any one of them. (*Writings 1932-1946*, p. 298)

Cet effort de concentration est encore embryonnaire dans les portraits d'avant 1912, qui sont seulement marqués par un intérêt de plus en plus grand pour l'individu hors de la communauté dans laquelle il s'inscrit. Il en découle cependant déjà une conséquence formelle évidente : la brièveté des textes, répondant à l'hybris du *Making of Americans*. « Two » est encore très long (deux cent pages), et à l'instar d'« A Long Gay Book », on peut le considérer comme un court roman. Mais les textes recueillis par Stein pour les publier dans des volumes sont effectivement assez courts, traduisant la concentration, littérale et figurée, sur un seul sujet, et l'annonce, sinon l'accomplissement, d'une orientation nouvelle. Ces textes répètent encore, mais en se cantonnant à l'anaphore produite par le sujet en lui-même, plutôt qu'en considérant aussi les traits qu'il reprend à d'autres. La forme courte pose aussi la question du rapport des premiers portraits à la prose narrative d'une part (puisque la taille des premiers portraits et leur aspect non versifié, ajoutée à leur proximité stylistique avec *Three Lives* et le *Making*, les tire du côté du récit), à la poésie d'autre part. Cette dernière question sera traitée plus avant au chapitre suivant, mais nous pouvons d'emblée nous interroger sur la valeur narrative des portraits.

On a ainsi souvent pu remarquer qu'« Ada » est une sorte de biographie d'Alice Toklas<sup>165</sup>, quoiqu'elle commence par celle de son frère, ainsi qu'on l'a vu dans le passage cité plus haut. On y obtient en effet des éléments de l'histoire familiale et affective du sujet, tout en recevant d'emblée l'annonce de ce que deviendra Ada (« a completely happy one »), et qui est ce qui intéresse Stein (celle qui, donc, la rendra heureuse) dans ce poème amoureux. Mais la narration qui se joue ici n'a rien à voir avec celle que Stein fera dans le texte qu'elle appellera justement *Autobiography of Alice B. Toklas* et qui se plie plus fortement aux codes du genre, commençant, par exemple, par la date et le lieu de naissance de Toklas. *The Autobiography of*

---

<sup>165</sup> En présentant « Ada » dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein utilise, sur le mode humoristique, la notion de biographie : « I began it [« Ada »] and I thought she was making fun of me and I protested, she says I protest now about my autobiography. » (*Writings 1903-1932*, p. 777)

*Alice B. Toklas* propose d'ailleurs de nombreuses descriptions de personnes qui ont aussi fait l'objet de portraits indépendants. C'est que Stein n'y dit pas la même chose, quand bien même ces derniers seraient d'une forme relativement « narrative ». On peut ainsi comparer « Roche », portrait publié dans *Geography and Plays*, et ce qu'elle dit du même Roché dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* :

Was this one a complete one. Certainly this one was one being living. This one was one certainly going to be quite beautifully doing something if this one really did this thing and certainly this one would be sometime doing this completely beautiful thing if this one is really a complete one. (*Geography*, 141)

Roché was one of those characters that are always to be found in Paris. He was a very earnest, very noble, devoted, very faithful and very enthusiastic man who was a general introducer. He knew everybody, he really knew them and he could introduce anybody to anybody. He was going to be a writer. He was tall and red-headed and he never said anything but good good excellent and he lived with his mother and his grandmother. He had done a great many things, he had gone to the austrian mountains with the austrians, he had gone to Germany with the germans and he had gone to Hungary with hungarians and he had gone to England with the english. He had not gone to Russia although he had been in Paris with russians. As Picasso always said, Roché is very nice but he is only a translation. (*Writings 1903-1932*, p. 703-704)

Henri-Pierre Roché était un peintre et collectionneur d'art (il aida notamment à la reconnaissance de Picasso), qui devint tardivement écrivain ; on lui doit *Jules et Jim* et *Les Deux Anglaises et le continent*. Dans ces deux extraits, Gertrude Stein annonce à son propos une création artistique future : « certainly this one would be sometime doing this completely beautiful thing » dans *Geography and Plays*, « He was going to be a writer » dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Dans ce dernier texte également, une importance certaine est donnée à ce que le sujet dit et répète (« he never said anything but good good excellent »), tandis que le premier insiste sur l'activité pure (« doing », « living »). Si l'on peut déceler une forme narrative dans « Roche », en ce qu'il s'agit, comme souvent dans les portraits d'artistes de cette époque, du récit d'une lente venue à la création et de la fragilité de cette entreprise, le langage colle au plus près de l'angoisse de l'artiste. Dans la biographie, il s'agit seulement d'un exposé de faits, dont l'accumulation conduit au jugement de Picasso (« Roché is very nice but he is only a translation ») qui est comme une version humoristique et aphoristique de la « complétude » espérée de Roché dans le portrait de *Geography and Plays*.

On retrouve cependant cette tendance biographique dans des portraits tardifs, comme « The Life of Juan Gris. The Life and Death of Juan Gris » (1927, d'abord publié dans *transition* puis dans *Portraits and Prayers*), ou dans le troisième et dernier portrait de Picasso

(datant de 1938, et que Stein avait d'abord écrit et publié en français avant d'en publier une version en anglais la même année), qui est très chronologique et donne des indications généalogiques et physiques sur son sujet :

When he was nineteen years old Picasso came to Paris that was in 1900 into a world of painters who had completely learned everything they could from seeing at what they were looking [...]

His father was professor of painting in Spain and Picasso wrote painting as other children wrote their a b c. [...]

Physically Picasso resembles his mother whose name he finally took. (*Writings 1932-1946*, p. 497)

L'enjeu du portrait est alors plus commercial, presque publicitaire. Ce n'est pas tant Stein que aspirerait à se donner comme plus accessible, mais elle semble alors se mettre au service de ses amis en les présentant de façon relativement claire pour les soutenir dans un catalogue d'exposition ou dans un journal (ce sera encore plus prégnant dans les présentations qu'elle écrira pour des expositions de Francis Rose dans les années 1930), même si Stein ne renonce jamais à ses effets de concentration et de déplacement. On voit donc à l'aune de cette comparaison que le « narratif » des premiers portraits a une autre valeur que dans ces « biographies » tardives. Il s'agit alors moins de récits de vie (ce que serait, peu ou prou, le dernier portrait de Picasso) que de récits de perception. Stein y vise plutôt à rendre compte de cette vie telle qu'elle apparaît, sans mettre en valeur la chronologie de cette apparition et des changements afférents.

La biographie, le récit en général impliquent d'ailleurs cette mémoire contre laquelle les portraits se développent. Pour Stein, le récit est donc à l'exact opposé du portrait :

As I say novels are soothing because they make anything happen as they can happen that is by remembering anything. But and I kept wondering as I talked and listened all at once, I wondered is there any way of making what I know come out as I know it, come out not as remembering. I found this very exciting. And I began to make portraits. (*Writings 1932-1946*, p. 297)

Cet effort de concentration est aussi épuisant, et la biographie (ou l'autobiographie) apparaît parce que l'exercice rigoureux du portrait fatigue. Mais elle demeure un genre moins stimulant :

And so I wrote *The Autobiography of Alice B. Toklas* and told what happened as it happened.

As I said way back, as now everybody at any moment can know what it is that happens while it happens, what happens is interesting but it is not really exciting. [...] At any rate it is true there is something much more exciting than anything that happens and now and always I am writing the portrait of that. (312)

Déjà dans « How to Write », Stein s'étendait sur la différence radicale entre portrait et récit, affirmant le confort (d'écriture et de lecture) du second et la radicalité des premiers, et le rapport différent entretenu par l'un et l'autre à la mémoire et au changement :

There is this difference between narrative and portrait a narrative makes anybody be at home and a portrait makes anybody remember me. There is this difference between a narrative and their walking. A narrative allows a change in this being that for the best of the time that makes letting it be when they might compare it altogether while a portrait has been while they were kept apart cordially. A narrative allows it to be most of it attached to their having lost it and a portrait is what might be while they were easily enough all about it all about it makes it do, a portrait and a narrative together makes it be one at a time. (*How to Write*, p. 228-229)

Le « me », dans « makes anybody remember me », est ambigu : il peut s'agir du sujet dépeint, mais aussi, et plus probablement, de l'auteur lui-même. La mémoire à l'œuvre (« remember ») n'est pas celle qui relie les perceptions entre elles, mais celle qui permet au sujet de la perception de se constituer et d'apparaître à d'autres. Les portraits sont donc aussi des autoportraits où Stein dévoile son regard autant qu'elle dit ce qu'elle voit. Il y aurait alors pour elle, dès 1910, un enjeu qui est d'existence – celle du sujet du portrait et celle du sujet de la perception. C'est à cette aune qu'il faut comprendre l'insistance stylistique de ces textes précoces.

### **Enjeux existentiels de la répétition**

On sait que Stein préférait parler d'insistance que de répétition<sup>166</sup>. Il reste que l'anaphore, comme dans *The Making of Americans*, est le trait saillant des premiers portraits. On a vu comme elle se recentrait sur le sujet, à l'exclusion relative du système caractérolgique dans lequel il s'inscrit. Rétrospectivement, Stein parlera de cette première phase d'écriture descriptive (dans laquelle elle inclut une partie du *Making*) comme d'une phase aurale, où il s'agit d'écouter ce que chacun produit, le rythme propre d'une personnalité. Dans « Two », le sonore est mis en avant dès la première phrase : « The sound there is in them comes out from them. » (*Two*, p. 1) L'anaphore a à voir avec l'habitude, l'activité renouvelée. Elle est caractéristique de cette période d'écriture où le sujet percevant se donne avant tout comme

---

<sup>166</sup> C'est dans la conférence « Portraits and Repetition » que l'on trouve cette distinction fameuse : « every time of the hundreds of times a newspaper man makes fun of my writing and of my repetition he always has the same theme, that is, if you like, repetition, that is if you like the repeating that is the same thing, but once started expressing this thing, expressing any thing there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis » (*Writings 1932-1946*, p. 288).

sujet « écoutant ». L'oralité y a une valeur étendue, incluant toute perception d'un rythme, fut-il plus visuel que sonore.

Il faut cependant se garder d'une interprétation strictement métaphorique de la répétition : il ne s'agit pas tant, pour Stein, d'imiter par le langage l'insistance d'une habitude, mais d'en documenter le rythme en notant scrupuleusement les résurgences. Ainsi les répétitions d'« Orta, or One Dancing » ne se donnent pas pour objet de copier dans la langue le mouvement dansé : elles sont simple réaffirmation qu'il y a danse, et qu'Orta est celle qui danse.

In being one in being that one she was one. She was one and being that one she was that one. She was that one and being that one and being one feeling in believing completing being existing, and being one thinking in feeling in meaning being existing and being one being of a kind of a one and being of that kind of them and they being of a kind of them and complete connection being existing in her being one dancing between dancing being existing and her being one not being one completing being one, she was one dancing and being that one she was that one and being that one she was that one the one dancing and being the one dancing being that one she was the one going on being that one the one dancing. She was dancing. She had been dancing. She would be dancing. (*Writings 1903-1932*, p. 303)

Lorsqu'on lit ce passage à voix haute, on entend le rythme impulsé par les récurrences croisées de « one » et de « ing » ; on imagine sans peine qu'une chorégraphie est possible à partir de cette trame textuelle<sup>167</sup>. Mais cette possibilité semble, en réalité, assez fortuite. « Orta » n'est pas un texte qui imite la danse, n'est pas calqué sur les pas d'Isadora Duncan, dans toutes leurs particularités et leur rythme propre. Le style dont il est fait se retrouve dans d'autres portraits qui ne parlent pas de danse : c'est donc qu'il ne se veut pas une transcription verbale de ce que fait Orta. En revanche, ces enchevêtrements de motifs répétés disent l'essence d'Orta, qui est de danser, essence renouvelée à chaque instant. Les derniers mots de ce passage (« She was dancing. She had been dancing. She would be dancing. »), qui clôt le texte, expriment exactement cette continuité d'existence, en tant que celle qui danse, a dansé et dansera. On entrevoit alors que la répétition a partie liée, chez Stein, avec le temps, avec sa représentation, et sa conjuration.

Dans les premiers portraits, ce qui est répété est très souvent l'existence elle-même et sa continuation : « they both went one living » (« A Kind of Women »), « All five of them were living. All five of them had been living. » ; « she was older, she went on being living » (« Jenny, Helen, Hannah, Paul and Peter »)... Il s'agit avant toute chose de poser la continuité de l'existence. Chaque nouvelle occurrence replace l'existence au présent, renouvelant à

---

<sup>167</sup> Nous signalons l'existence de la chorégraphie « Always Now Slowly » (2010) de Lars Dahl Petersen, inspirée d'« Orta ».



chaque moment l'assurance que rien n'est interrompu. Chez Stein, l'existence se joue dans un présent sans cesse renouvelé, dans lequel la substance se réaffirme à chaque instant. « Two Women », probablement rédigé vers 1911<sup>168</sup>, est un portrait d'une quinzaine de pages, inspiré des sœurs Claribel et Etta Cone, amies américaines de la famille Stein qui séjournèrent souvent à Paris. On y trouve cette répétition qui ramène au présent et chasse l'angoisse de mort. Le texte passe du pluriel (« they ») au singulier (« each of them ») en questionnant ce qui est constant dans la relation et hors d'elle ; les pronoms dominant, mais le nom advient, non encore comme partie prenante d'une identité, mais comme ce par quoi l'une appelle l'autre, c'est-à-dire comme ce qui advient dans la relation à l'autre. Ces quelques paragraphes sont extraits de la première page du portrait :

When they were together they said to each other that they were together and that each one of them was being living then and was going on then being living. When they were together they called each other sister. When they were together they knew they were together. When they were together, they were together and they were not changing then, they were together then.

There were two of them, they were both women, they were sisters, they were together and they were being living then and they were going on being living then and they were knowing that they were together. They were not together and they were living then and they were each of them going on being living then and they were knowing then that they were not together.

Each of them were being living. Each of them were going on being living. Each of them was one of the two of them. One of them was older. One of them was younger. They were sometimes together. They were sometimes not together. The younger called the older, sister Martha. The older called the younger, Ada. They each knew that the other one needed being one being living. They each knew that the other one was going on being living. They each knew that one needed to be one being living. They each knew that that one was going on being living. The older did not know that the younger was going on being living. They both were going on being living. They were both needing being one being living. (*Reader*, p. 105-106)

Autant que le texte, c'est la parole elle-même, rapportée, qui vient redoubler l'existence pour en assurer la réalité : « When they were together they said to each other that they were together and that each one of them was being living then ». L'unité des deux sœurs est aussi ce qui les garantit contre le changement et qui assure la continuité de leur caractère, en tant qu'elles se définissent avant tout dans cette relation (« When they were together, they were together and they were not changing then »). Le passage à « each one of them » implique la nécessaire reconnaissance de l'une par l'autre, chacune devenant le témoin de la continuité d'existence de l'autre dont il s'agit d'admettre l'indépendance. Dans le dernier paragraphe du texte, avec encore plus d'acuité, c'est la conscience même de vivre qui est sans cesse réaffirmée. Pour que

---

<sup>168</sup> Le texte fut publié pour la première fois en 1925 dans une anthologie des éditions Contact ; l'histoire du manuscrit est détaillée dans Ulla E. Dydo (ed.), *A Stein Reader, op. cit.*, p. 104.

l'écriture se poursuive, il faut que la vie continue ; le langage répète finalement quelque chose qui, habituellement, va sans dire :

The younger one was always remembering that they were both living. The older one was not even forgetting that they were both being living. The younger one was knowing that the older was being living, was knowing that she herself was needing going on being living. The older one was knowing that the younger was going on being living, that she was needing this thing, she was knowing that she herself was being living. (119)

Qu'il s'agisse ici de deux sœurs, dans ce texte précoce où prévaut encore sinon le groupe, du moins la relation, inclut au sein du texte même le témoin de la continuité d'une vie, l'auteur réaffirmant secondairement cette reconnaissance impérieuse.

La tautologie, comme dans « One of them was older. One of them was younger. They were sometimes together. They were sometimes not together », où chaque second terme est contenu dans le premier mais donné malgré tout, est un autre signe de ce perpétuel retour au présent, sans mémoire de ce qui précède. Enfin, les noms apparaissent tardivement, et ont une fonction purement pragmatique : c'est le son par lequel l'une appelle l'autre. L'identité octroyée par le nom, qui deviendra centrale dans la réflexion de Stein sur le langage, n'est absolument pas en jeu ici (c'est d'ailleurs aussi ce qui permet l'usage de pseudonymes) ; c'est donc, au contraire du nom, le pronom, de « they » à « one », qui désigne le sujet. Ces deux remarques ouvrent sur un autre type de répétition, non moins existentielle, qui parcourt les premiers portraits, celle portant sur les pronoms.

### Déplacements de l'anaphore

Dans son analyse de « One. Harry Phelan Gibb », Wendy Steiner examine les différents niveaux de la structure répétitive du portrait, jusqu'au niveau phonémique ; elle remarque notamment que « he » est le seul pronom personnel du texte, mais ajoute : « Typically, the only deviation from the pattern described above comes in the title, which contains a noun (a proper name) providing the referent for all the personal pronouns which follow<sup>169</sup>. » Steiner souligne en fait un motif récurrent des premiers portraits, qui présentent un nom propre en titre, explicitant ainsi le sujet qu'ils se donnent, mais ne font ensuite plus référence à celui-ci, dans le corps du texte, que par un pronom – « he », « she » ou, très souvent, « one »<sup>170</sup>. Le sujet est

---

<sup>169</sup> W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>170</sup> « One » est un pronom « neutre », non genré, qui permet de désigner « quelqu'un » en en disant le moins possible. C'est donc un pronom qui est aussi plus générique que « he » ou « she » ; il ne nous semble pas généralisant, mais visant l'individu le plus directement, et laissant ensuite la possibilité de dérouler les qualités qu'il manifeste.

donc nommé en titre puis réduit à « one » (« ROCHE. Was one who certainly was one really being living, was the one a complete one [...] », *Geography*, p. 141). Généralement, le nom propre reste donc un paratexte (un titre), tandis que le texte lui-même est construit autour d'un pronom sans référent. Ce n'est pas tant que l'antécédent soit caché dans ce refus de le nommer : au contraire, le pronom vise d'emblée la chose elle-même, et non ce dont « X » serait le nom. Ainsi, le pronom tend à une immédiateté, comme si l'on arrivait, *in medias res*, dans la conscience de Stein où, au présent, « one » ne peut viser qu'un seul objet.

L'ouverture de « Orta, or One Dancing » se fait ainsi sur un « she » à la fois inexplicé et rendu évident par le titre :

Even if one was one she might be like some other one. She was like one and then was like another one and then was like another one and then was like another one and then was one who was one having been one and being one who was one then, one being like some.  
(*Writings 1903-1932*, p. 285)

Il y a un premier « one », puis une série d'autres (« another one ») chaque fois différents et désignés pareillement dans une visée intentionnelle toujours renouvelée, qui se passe de la médiation du nom. Dans « Orta » le nom est finalement repris dans le corps du texte, mais tardivement, et en une présentation où, par une inversion radicale, le pronom est premier (c'est « she » qui annonce le nom, c'est le nom qui remplace « she ») : « She, Orta Davray, was one being of a kind of a one. » (291). Dans la plupart des autres portraits de l'époque, le nom propre est entièrement absent, où ne relève, comme dans « Two Women », que d'un usage social entre les différents sujets du texte, lesquels sont désignés par l'auteur uniquement par les pronoms afférents. Prenant quelques libertés avec la réalité<sup>171</sup>, Stein prétendit dans « One. Carl Van Vechten » (1913) avoir fait la description d'un homme qui lui était alors inconnu – un homme qui n'avait, pour elle, pas encore de nom ; « one », c'est donc le sujet tel qu'il apparaît, dans l'immédiateté que le nom, étiquette secondaire, annule.

Ulla Dydo dit à propos de la récurrence de « one » : « “One” instead of a name for the title or the person portrayed appears more than once in Stein's work, always to depersonalize a subject and remove it from anecdote and incident<sup>172</sup>. » Cette affirmation est problématique dans la mesure où il est difficile de parler de « dépersonnalisation » lorsque le sujet est

---

<sup>171</sup> D'après Ulla Dydo, Stein avait rencontré Van Vechten trois jours auparavant dans son propre appartement, où il s'était présenté avec une lettre d'introduction de Mabel Dodge ; dans *The Autobiography of Alice B. Toklas (Writings 1903-1932)*, p. 797.) elle préfère cependant situer cette rencontre à la représentation du *Sacre du printemps*. Ulla E. Dydo (ed.), *A Stein Reader*, op. cit., p. 273.

<sup>172</sup> Ulla E. Dydo (ed.), *A Stein Reader*, op. cit., p. 273. Dydo met cependant « One. Carl Van Vechten » à part dans la mesure où « one » est suivi de « two », « four », « five », le faisant apparaître comme un marqueur de division dans ce qui pourrait être une pièce de théâtre.

explicite ; il semble au contraire qu'il faille voir dans ce « one » une sur-personnalisation, où le sujet se donne, sans nom, dans ce qui touche au plus près de sa réalité hors de la langue. Dans un autre livre, Dydo va jusqu'à parler d'abstraction, d'évitement de la référence :

All her work arises from the world in which she lived. At the same time, it can also be described as « abstract », but that does not mean made-up or cut off from reality: it refers to the focus on essence rather than on detail. For example, she often eliminated nouns or names, always heavy with reference, and substituted pronouns. In a passage about blue paintings in "More Grammar Genia Berman" of 1929, the manuscript shows that she substituted "he" for "Picasso" to prevent association with the painter<sup>173</sup>.

Pourtant, si « he » est Picasso, c'est bien que la référence est explicite – elle se passe seulement du nom, alors perçu comme médiateur inutile. Que le nom ait une fonction avant tout sociale le rend caduc pour transcrire l'apparition d'un sujet connu de celui qui écrit et qui ne se définit pas par son nom, mais par son apparition même. En linguistique, un pronom est généralement dit anaphorique, au sens où il constitue une reprise du nom. Ici, cette fonction anaphorique disparaît : « one » ne reprend rien, mais vise directement<sup>174</sup>. Et l'anaphore se déplace sur le pronom lui-même, répété à l'envie en réaffirmation de l'existence présente du sujet. On se souvient que dans *Three Lives*, l'anaphore portait sur le nom propre (« Melanctha Herbert »), dont il fallait délimiter l'identité. À l'inverse, l'anaphore pronominale pose l'identité sans passer par le nom : il s'agit de penser l'identité, non de ce qui est nommé, mais de cela qui apparaît à la conscience.

Cet usage singulier renvoie à une expression particulière du courant de conscience. Si celui-ci est traditionnellement associé à la prose, par l'intermédiaire d'une histoire littéraire marquée par Joyce, Woolf et Proust, il semble que l'on puisse en trouver chez Stein, dès ces premiers portraits, une instance différente, en un sens qui préexiste à *Ulysses* et qui prend ses racines, encore une fois, dans la psychologie jamesienne. En disant « he » plutôt qu'un nom, Stein choisit le présent de la pensée contre la logique d'une langue organisée, et nous place au cœur d'un flux dont elle ne nous autorise pas la mémoire. Il y va donc aussi, évidemment, d'un autoportrait dans le portrait – le sujet percevant se donnant avant l'objet perçu, en présentant

---

<sup>173</sup> Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2003, p. 17-18.

<sup>174</sup> Jayne L. Walker entend ce « one » des premiers portraits comme un signe de la concentration sur un individu, qu'elle oppose à ce titre au « one of a kind » du *Making of Americans* : J.L. Walker, *The Making of a Modernist*, *op. cit.*, p. 77. Cela reste contestable, d'abord parce que le *Making of Americans* laissait place à l'individualité au sein même de son étude des ressemblances, ensuite parce que la plupart des portraits précoces ne sont pas libérés de la rhétorique systémique, comme on le voit avec l'ouverture d' « Orta ». Ulla Haselstein propose de son côté une compréhension différenciée de l'usage de « this one » dans les portraits de 1912 de Matisse et de Picasso : Ulla Haselstein, « Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso », *New Literary History*, 1 octobre 2003, vol. 34, n° 4, p. 723-743.

son logos pré-logique dans la brutalité de ses omissions, de ses répétitions et de ses contournements.

Cependant, les premiers portraits présentent toujours une solidarité certaine entre le titre et le corps du texte ; le nom propre indique le sujet, qui est ensuite décrit explicitement. Si le pronom n'a pas de référent dans la langue, il en a au moins un dans le monde. Or le tournant qui se produit ensuite remet en cause cette solidarité, jusqu'à donner l'impression d'une remise en cause de la qualité référentielle de la langue. Cela se trouvait annoncé dès 1910 – on a vu que Dydo considérait l'usage du pronom comme un évitement de la référence, et Richard Bridgman jugeait ces textes inintéressants car incapables de mettre en œuvre la fonction référentielle<sup>175</sup> – mais prend en 1912 une tournure plus dramatique, qui invite à penser, à propos du modernisme steinien, la question d'une crise, sinon de la poésie, du moins de la représentation.

## II. Une poétique de la crise ?

### Perte de référentialité : prières et géographie

À partir de 1912, l'écriture de Stein connaît un tournant stylistique majeur. Les portraits abandonnent la forme longue, la répétition ; le pronom se voit chassé par le nom, en une augmentation radicale de la richesse sémantique ; les formes verbales en « ing » tendent à disparaître, au profit d'une syntaxe complexe d'où le verbe est parfois absent. Surtout, l'objet du portrait devient plus difficile à saisir. Le « Portrait of Constance Fletcher », texte transitionnel<sup>176</sup>, permet de saisir ce retournement. Le premier paragraphe est centré sur un « she » dont il n'est pas de raison de douter qu'il s'assimile au nom propre du titre :

When she was quite a young one she knew she had been in a family living and that that family living was one that any one could be one not have been having if they were to be one being one not thinking about being one having been having family living. She was one then when she was a young one thinking about having, about having been having family living. She was one thinking about this thing, she was one feeling thinking about this thing,

---

<sup>175</sup> « The rest of the early portraits, like “Roche,” “Julia Marlow,” and “Russell” are of minimal interest, because in them Gertrude Stein tried to eliminate as many specifics as possible in order to create a uniform prose surface. For example, in “Orta, Or One Dancing,” she used a single distinctive feature as the motif for her portrait. » Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford university press, 1970, p. 96.

<sup>176</sup> Ulla Dydo analyse ces modifications stylistiques, et remarque que les trois sections du texte ont été rédigées séparément dans des carnets différents. La première partie aurait été rédigée en 1911, tandis que les deuxième et troisième sections dateraient plutôt du deuxième semestre 1912. Ulla E. Dydo (ed.), *A Stein Reader*, *op. cit.*, p. 261. La partie du milieu, proche stylistiquement de la dernière, s'en distingue thématiquement et formellement de façon assez anecdotique.

she was one feeling being one who could completely have feeling in thinking about being one who had had, who was having family living. (*Reader*, p. 261)

Le dernier paragraphe, en revanche, est plus difficile à analyser en termes de référent réel :

That which is not tiring and that which is not aiding any of that which is not needing tiring, that was the sampler and there was not the sewing which was using any corner. That did not need the same width as all that is solid is using which is not wider. That which is solid is all that is wider and the rest is not that which has that passing odor which is not passing. It does not pass anything. It is not the only primrose. It has the sentence that in placing what is not that care has all that is which is all there where any more care is most care. There where the time is not cruel is the place where the time is what is filling the half and the whole and no passage that has that intention can be intended when that which is solid is not building every house. All houses are open that is to say a door and a window and a table and the waiter make the shadow smaller and the shadow which is larger is not flickering. (267)

Le « that which » ici répété semble avoir une fonction proche du pronom. Le déictique « that » désigne sans passer par le nom (nom de chose plutôt que nom propre), tandis que la conjonction « which » invite une définition, une délimitation de ce qui est ainsi visé. Mais l'on n'a pas autre chose que des indices factuels et parfois contradictoires pour déterminer ce dont il est question. L'analyse des portraits deuxième manière va alors souvent s'apparenter à un déchiffrement, devant révéler le « référent caché ». Wendy Steiner se fonde sur les manuscrits pour assurer que ces textes (appartenant à ce qu'elle identifie comme la deuxième phase stylistique dans une chronologie qui en compte au moins trois) parlent bien de *quelque chose* en lien avec le sujet annoncé, c'est-à-dire le nom donné en titre. À propos de « Braque » elle remarque par exemple :

In "Braque" (1913) between what were to become the first (incomplete) and second paragraphs on p. 145 of *Geography and Plays*, Stein jots down the same kind of reminder to herself of where to continue at the next sitting as in the first period of portraiture : "Braque's neurasthenia and talk with Marvel with crowd." The text takes off from there with the words, "Brack and neurasthenia and lean talk with marvel," a sequence directly related to the thematic cue. In the same portrait, Stein breaks the text to write "Difference between his commonplace womanishness and Delaunay's nasty." This note would suggest not only that Stein was considering her subject under conventional thematic headings, but that she was even comparing him to others who shared some trait of character with him. This anachronistic feature does not appear in the text; [...] However the pervasiveness of the old ideas in Stein's thinking at this time is apparent. She clearly began her second phase in believing that the same kind of information could be conveyed in the styles of the first and second phase. [...] The same traits were merely being masked under a riddling new style<sup>177</sup>.

Si Steiner s'attache à « sauver les phénomènes », en garantissant que la langue continue à nous montrer quelque chose dans le monde, elle pose également que cette action est moins immédiate : le référent est masqué (« masked »), il faut résoudre l'énigme (« riddle »). C'est

---

<sup>177</sup> W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, op. cit., p. 100-101.

une rhétorique que l'on retrouve souvent dans la critique des portraits ; elle contient à la fois l'idée qu'il faut sauver Stein de l'accusation d'absurdité, et la clé d'une démarche d'analyse procédant par énigme – sur le mode du roman policier<sup>178</sup>. Il s'agit aussi de justifier le fait que Stein continue d'appeler « portraits » des textes très étrangers à ceux qu'elle écrivit auparavant, de *Three Lives* au début des années 1910, alors que le genre demeure tenu par une nécessaire évidence du référent.

Dans les premiers portraits, comme dans ses romans de jeunesse, Stein, on l'a vu, faisait usage du pseudonyme. Ce qu'il fallait décoder, en déterminant une équivalence (« Ada » = Alice Toklas) était donc le nom propre. Lorsque l'usage du pseudonyme disparaît, remplacé par le « vrai nom », c'est la congruence de ce nom propre avec le véritable sujet du texte qui devient problématique. On hésite entre l'absence de rapport entre les deux (le texte ne répond pas à la promesse de son titre) et la nécessité de forcer, par l'analyse, ce rapport. C'est donc la notion même de « portrait » qui entre en crise. Robert Bartlett Haas, dans son introduction à *Reflection on the Atomic Bomb*, remarquait le premier que le nom propre titulaire, dans les portraits d'après 1912, avait moins pour fonction de signaler un référent que de dédicacer le texte à tel de ses amis. Haas parle d'« appréciation », à propos des textes qu'il introduit et qui datent de 1913 à 1946 :

No doubt these fugitive pieces were done rather spontaneously in response to a request for the review of a friend's book or for an introduction to a painter's catalogue. Those so honored, in various literary style : Sherwood Anderson, Alfred Keymborg, Lloyd Lewis, Sir Francis Rose, Alfred Stieglitz, Francis Picabia, Elie Lascaux, Pierre Balmain and Raoul Dufy.

This rather sentimental support of her friends is quite consistent with Gertrude Stein's theory of criticism: "Nobody needs criticism, only appreciation."

Gertrude Stein's portraits and reviews are appreciations<sup>179</sup>.

Il y a un effet de dédicace dans le titre, parfois très explicite d'ailleurs (« A Valentine to Sherwood Anderson », « To Virgil and Eugene », « To Pierre de Massot »), qui repose la question de la solidarité entre le nom propre et le texte. Du pseudonyme à la dédicace, la

---

<sup>178</sup> Steiner conclut ainsi (nous soulignons) : « What I have tried to show is first that the early second-phase portraits are intelligible, second, that they make direct reference to their subjects, and finally, that they call attention to this reference by fairly obvious clues. » *Ibid.*, p. 101. Notons que Stein, lorsqu'elle abordera le genre du roman policier, avec *Blood on the Dining-Room Floor*, s'éloignera radicalement de ce système d'indices et d'énigme à résoudre.

<sup>179</sup> Robert Bartlett Haas, introduction à *Reflection on the Atomic Bomb*, Los Angeles, Black sparrow press, 1973, p. 42. Parmi les textes que Haas présente, dans la section « Portraits and Appreciations » de ce recueil, il en est certains, assez tardifs, qui correspondent à la dernière manière, très biographique, que l'on a pu déjà observer dans le dernier portrait de Picasso ; il y a aussi des recensions proprement dites. L'appellation « appreciation » choisie par Haas a donc un sens assez littéral ; mais la fortune qu'a connue cette expression dans la critique, ainsi que le remarque Steiner (W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, *op. cit.*, p. 118.), témoigne de sa pertinence au-delà de ces textes précis, ainsi que Haas lui-même le suggère d'ailleurs d'emblée.

définition du « portrait » se brouille, quelle que soit la façon dont on essaie de la sauver. Les titres choisis par Stein pour certains recueils de portraits révèlent également son hésitation par rapport au mot même (auquel elle adhère plus complètement dans « Portraits and Repetition » en 1934). Si *Useful Knowledge* renvoie à une forme de « commonplace book » et prend son titre à l'un des cahiers d'écolier sur lesquels Stein écrivait et dont la quatrième de couverture présentait quelques « connaissances utiles », *Geography and Plays* et *Portraits and Prayers* offrent une nouvelle sémantique pour un genre qui reste divers et difficile à subsumer sous un seul concept. La prière suppose un récipiendaire ; elle se rapproche un peu, en cela, de la dédicace : elle est toujours adressée à quelqu'un. *Portraits and Prayers*, publié en 1934, réunit des textes d'époques variées et qui appartiennent donc à des catégories stylistiques différentes. Il pourrait y avoir des « portraits » d'une part – dont le lien au sujet annoncé serait évident ; et des « prières » d'autre part – où cette évidence disparaîtrait, et où il s'agirait plus de poèmes voués à la personne-titre que de « portraits » proprement dits. *Geography and Plays*, de son côté, réunit des « pièces » et des « portraits », qui deviennent donc « géographie ». Ce mot, récurrent chez Stein (on pense par exemple à *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind*, ou à « Geography », dans *Painted Lace*), a donné lieu à des analyses détaillées ; il fait signe en tout cas vers une démarche descriptive, vers une attitude contemplative – comme celle qu'appelle un paysage. Penser le portrait comme une géographie met d'emblée l'accent sur la posture observatrice du sujet écrivain plus que sur l'objet décrit. Il y va aussi d'une élimination de la spécificité humaine du portrait, ce qui permet d'inclure dans le genre les descriptions d'objets et de lieu, ainsi que Stein le propose dans « Portraits and Repetition ». Surtout, la géographie suggère une déformation : la projection en deux dimensions de ce que le monde donne à voir (qui fascinera Stein lors de ses premiers voyages en avion). La distorsion à l'œuvre est donc une distorsion de la représentation, rejoignant l'idée d'une mise en crise, ou du moins d'une mise en question de la référentialité du langage. On peut donc tenter d'analyser ce changement stylistique selon le mode de la rupture.

### **Ruptures stylistiques**

Si l'on observe vers 1912 un changement radical dans l'organisation grammaticale du texte steinien, la classification du corpus des portraits ne s'arrête traditionnellement pas à ce seul point, et se complexifie de façon différenciée selon les critiques. Une mise en rapport de ces partitions permet d'en mettre au jour les critères et d'en questionner les présupposés.



Gertrude Stein fut la première, là comme ailleurs, à détailler l'évolution du genre, dans la conférence rétrospective « Portraits and Repetition », écrite en 1934 alors qu'elle préparait *Portraits and Prayers* et que son écriture tendait à se tourner vers d'autres catégories génériques. Elle distingue en premier lieu une phase aurale, commençant au milieu du *Making of Americans* et fondée, donc, sur l'écoute des rythmes d'une personnalité ; la notion d'oralité doit s'y comprendre, comme nous l'avons souligné, en un sens très large, comme la perception de motifs répétitifs qui peuvent appartenir au domaine visuel, mais qui participent d'une conduite rythmique et mélodique. Le problème qui se pose ensuite à elle est d'inclure le visuel sans avoir recours à la répétition (laquelle ramène toujours à la compréhension aurale du monde). Or, l'enjeu reste à ce moment, pour Stein, de résister à la mémoire, et l'intégration de la perception visuelle relance le problème de la ressemblance, et donc du souvenir. Les portraits d'objets de *Tender Buttons* apparaissent donc comme la solution : « because there I could avoid this difficulty of suggesting remembering more easily while including looking with listening and talking than if I were to describe human beings » (*Writings 1932-1946*, p. 301). *Tender Buttons* est effectivement une poésie qui ne cesse de convoquer le regard, de le mettre en scène<sup>180</sup>. Pour les portraits de personnes, le contournement de la mémoire que Stein dit avoir mis en œuvre dans *Geography and Plays* passe alors par un relâchement de la concentration : les portraits sont dits « less concentrated, they moved more although the movement was definitely connected with color and not so closely connected with talking and listening » (304). Enfin, Stein parle d'une dernière phase où elle perd en rigueur dans cet exercice d'annihilation de la mémoire caractéristique de *Tender Buttons* et de *Geography and Plays*, au profit d'une fascination pour les sons qui la conduit à des portraits mélodiques : « an extraordinary melody of words and a melody of excitement in knowing that I had done this thing. » (306-307). Elle cite comme exemples « Susie Asado » (1913) ou « Preciosilla » (1913 également), et prolonge cette période jusqu'à un séjour à Saint-Rémy où, toujours sur le mode musical, elle dit parvenir à une forme plus concentrée, avec notamment « George Hugnet » (1928) et « Bernard Faÿ » (1928 ou 1929).

La division que Stein propose dans « Portraits and Repetition » est très intéressante pour la critique, mais sa fiabilité est contestable, en tout cas pour la chronologie proposée. Stein suggère par exemple que *Geography and Plays* réunit des textes d'une même époque, ce qui est une contre-vérité évidente ; ou bien elle cite des textes de 1912 comme venant après le style

---

<sup>180</sup> Voir par exemple l'étude qu'en propose Allegra Stewart dans le chapitre « Language and Vision : A Clue to Steinian Thought » : Allegra Stewart, *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967, p. 29-68.

*Tender Buttons*. Ce qu'elle propose dans « Portraits and Repetition » ressemble en réalité à une classification selon des critères stylistiques qui outrepassent une partition chronologique, laquelle est pourtant réinventée (à partir de la date de publication des recueils, dont *Geography and Plays*, paru en 1922 mais contenant des textes largement antérieurs et qui ne peuvent donc pas constituer une réponse ni un prolongement à *Tender Buttons*) pour donner l'impression d'une évolution continue et cohérente.

La plupart des spécialistes des portraits s'accordent pour considérer Stein comme une narratrice peu fiable de sa propre histoire, ainsi que pour séparer les portraits en trois périodes. Wendy Steiner distingue ainsi les portraits « typologisants » de 1908 à 1911 (incluant également des textes plus tardifs, jusqu'à 1913) ; les textes de la période « visuelle », de 1913 à 1925 (ainsi que certains portraits précurseurs dès 1911) ; et enfin les portraits correspondant à ce que Stein appelle un « self-contained movement », de 1926 à 1946. Les portraits proprement narratifs des années trente et quarante dédiés à des peintres que Stein soutenait sont inclus dans cette dernière phase, ce que leur qualité biographique rend contestable, et qui montre encore la difficulté à délimiter le corpus.

Randa Dubnick<sup>181</sup>, de son côté, propose une dialectique fondée sur une comparaison picturale, avec d'abord un « style participial », assimilé au cubisme analytique ; un « style nominal » assimilé au cubisme synthétique ; et une ultime synthèse qui prend moins place dans les portraits que dans un autre corpus, notamment *Ida* et *The Geographical History of America*. Si la comparaison picturale ne va pas de soi, le critère retenu – la prévalence de mots d'une certaine nature grammaticale – est unique et clair.

En essayant d'organiser la table des matières de *Geography and Plays*, Cyrena N. Pondrom, qui en a dirigé une réédition, multiplie au contraire les critères pour rendre justice à la diversité chronologique, thématique et stylistique du corpus. Certaines sous-catégories regroupent des textes de « transition » entre catégories, témoignant de la difficulté à appliquer une quelconque grille, si complexe soit-elle, à cet ensemble. Il y a d'ailleurs, dans la démarche classificatoire elle-même, un étonnant reflet du mouvement steinien de systématisation à l'œuvre dans *The Making of Americans*, où chaque nouvelle instance transforme le genre en même temps qu'elle en est issue.

Que les partitions proposées laissent place ou non à des moments de « transition » plus ou moins longs, elles cherchent toutes une cohérence chronologique dans l'évolution des

---

<sup>181</sup> Randa K. Dubnick, *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1984.

portraits. Dans ce travail de catégorisation critique, il s'agit de chercher les moments où le style change, mais aussi de penser les causes de ce changement. Les points de rupture cités sont biographiques (l'installation dans une relation stable avec Alice Toklas) ou géographiques (des voyages à Majorque en 1915, à Saint-Rémy en 1922) ; la comparaison picturale proposée par Dubnick pose également une corrélation souvent reprise avec un contexte artistique et intellectuel plus vaste, à propos duquel revient encore une fois l'idée d'une mise en cause plus ou moins consciente de la représentation. Or, qu'il s'agisse de crise ou d'acmé, c'est le contenu non seulement esthétique mais aussi historique de ces points de basculement qu'il faut interroger. La poésie steinienne est-elle révolutionnaire, et la mise en difficulté de l'acte de référence dans les portraits correspond-elle à une poétique de la crise ?

### **Une crise de la représentation, entre rhétorique critique et expérience poétique**

Dans *The Futurist Moment*, Marjorie Perloff examine les avant-gardes (« futurisme » patenté ou autres) du point de vue d'un langage de la rupture et de la révolution, à partir de la définition qui en est donnée par Renato Poggioli dans *Theory of the Avant-Garde* :

The futurist moment belongs to all the avant-gardes and not only to the one named for it. [...] The futurist manifestation represents, so to speak, a prophetic and utopian phase, the arena of agitation and preparation for the announced revolution, if not the revolution itself<sup>182</sup>.

Poggioli<sup>183</sup> 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 pairs, écrivant par exemple dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* : « the little magazines which as Gertrude Stein loves to quote, have died to make verse free » (*Writings 1903-1932*, p. 899 ; les auteurs de *transition* ne lui pardonneront d'ailleurs pas *The Autobiography*). Dans l'étude récente *Pragmatic Modernism*, Lisi Schoenbach propose

---

<sup>182</sup> Renato Poggioli, cité dans Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago London, University of Chicago Press, 1986, p. xvii.

<sup>183</sup> Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, traduit par Gerald Fitzgerald, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1994.

d'ailleurs d'opposer l'« avant-garde » à un certain modernisme qui ne ferait pas sienne la rhétorique de la rupture<sup>184</sup> :

Pragmatic modernism defines itself through a gradualist, mediating approach to social change and artistic innovation that was fundamentally different from the revolutionary ideology of the avant-garde. If we define modernism broadly as the aesthetic response to rapid change – historical, geographical, political, artistic – then pragmatic modernism suggests an approach to change that is entirely distinct from the standard idea of modernism-as-break<sup>185</sup>.

Schoenbach insiste notamment sur l'importance de l'habitude dans la poétique steinienne pour l'abstraire de l'insubordination associée à nombre de ses pairs. Cela n'empêche pas que l'on puisse envisager une certaine radicalité de Stein à partir des écarts qu'elle manifeste malgré tout, et il nous faut d'abord revenir sur les tensions manifestées par l'œuvre.

Dans les chronologies critiques du corpus des portraits, deux dates s'imposent, chargées de fantasmes : 1913 d'une part (année où Stein préparait *Tender Buttons*, commencé en 1912 et publié en 1914), 1922 d'autre part (année de la publication de *Geography and Plays*, que le recueil partage donc avec *Ulysses* et *The Waste Land*). Ces deux moments – le premier en marqueur de toute une modernité occidentale dans la variété de ses expressions esthétique, politique, littéraire ; le second, à peine plus modeste, en grande année de la littérature moderniste anglo-saxonne – influent sur la compréhension de l'œuvre de Stein en l'inscrivant dans le canon moderniste et donc également en lui faisant partager les débats qui lui sont attachés. Christine Savinel a montré que 1913 était moins, chez Stein, un moment d'explosion que celui où la rupture, biographique et esthétique, a déjà eu lieu :

C'est en 1912, à partir du voyage en Espagne avec Alice Toklas, qu'elle donne à voir leur vie de couple, de manière aussi tranquille que publique, et qu'elle écrit *Tendres Boutons*, portraits de choses et de lieux, textes peut-être parmi les plus récalcitrants face à une compréhension immédiate du lecteur. Les choix audacieux sont donc accomplis, Stein a trouvé la grammaire de son mode de description ou de non description – ce qu'elle appellera dans un titre de conférence « Une relation avec la description ». Elle *tient* sa pratique du portrait à la fois dissocié et « en acte », et la mise en liberté et en confrontation des mots<sup>186</sup>.

Mais dans le même article, Christine Savinel rappelle également que le fantasme de 1913 se voit pris en charge par Stein elle-même, dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, lorsqu'elle fait apparaître la mention du « Portrait of Constance Fletcher » et du « Portrait of Mabel Dodge

---

<sup>184</sup> Cette rhétorique peut d'ailleurs être critiquée plus largement en tant que discours général sur la modernité ; c'est une rhétorique critique que Meschonnic fait remonter à Adorno, en suggérant que c'est aussi l'importance donnée à Duchamp qui a favorisé cette représentation de la modernité (et, pouvons-nous ajouter, du modernisme, qui en est une instance) comme négativité, annulation de ce qui la précède, anti-art. Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 173.

<sup>185</sup> Lisi Schoenbach, *Pragmatic Modernism*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 3.

<sup>186</sup> Christine Savinel, « Gertrude Stein 1913: politique de la rupture », *Hippocampe*, 2013, p. 108.

at the Villa Curonia » à côté de celle du *Sacre du Printemps*, dont elle assista à la deuxième représentation.

Pourtant, Stein se tient à part de la modernité 1913. Elle ne met pas en œuvre un discours antagoniste, ni vraiment agonistique (elle le fera, tardivement, dans *Wars I Have Seen*, mais sur un mode qui lui est particulier). Son propos n'est jamais de dénoncer par l'absurde des normes « classiques ». Benoît Tadié parle de vocation parodique à propos du modernisme<sup>187</sup> ; Stein quant à elle ne cesse de se revendiquer du lieu commun. La citation prévaut sur la parodie, lorsqu'elle écrit, dans « A Long Gay Book » : « Leave off grass » (*Reader*, p. 252) – avec Whitman qui est déjà moderne et qu'elle ne détourne pas vraiment, mais place ainsi en épigraphe, se donne en ombre tutélaire. Il s'agit à la fois de s'éloigner du lieu commun américain (en prise d'indépendance, par l'exil et par une mise en ménage qui signe une rupture familiale), et de le reconnaître, comme la seule communauté possible. L'angoisse de l'influence est palpable, et féconde, jusqu'à « leaves of distress » (dans « Emily Chadbourne », *Useful*, p. 88). L'écriture de Stein ne se pense pas comme une scène d'agôn, ni comme une parodie qui en serait la version comique. Par ailleurs, Stein se tient à part dans le modernisme également en cela qu'elle théorise peu, voire pas du tout, ou seulement de sa manière à elle, qui est toujours d'abord poétique ; elle publie dans les petites revues, qui sont des lieux de débats, sans prendre part directement à ceux-ci. Stein n'est pas un auteur à manifeste.

Cela ne suffit cependant pas à réfuter l'idée de crise ou d'opposition attachée à son écriture. Comme le souligne Benoît Tadié<sup>188</sup> à partir d'un article de Claude Abastado<sup>189</sup>, il est des textes qui, sans se donner pour des manifestes, sont lus comme tels, à l'aune des interdits profanés et des risques encourus ; et il y a un lien direct entre la critique (théorique) moderniste des codes littéraires (l'opposition à une certaine « tradition », qui procède non tout à fait de son rejet absolu, mais de sa réappropriation, ou dénaturation, par coupes et sélections dans le corpus), et la reconnaissance d'une fonction-manifeste dans des textes qui n'en sont pas. Tadié donne l'exemple de *Dubliners* ; certains portraits de Stein se sont vus, dans une moindre mesure, attribuer la même fonction, par exemple lorsque Mabel Dodge, en publiciste de son amie, fit imprimer le portrait que Stein a fait d'elle (« Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia ») pour le distribuer pendant l'Armory Show – en 1913 encore. La mesure est moindre qu'avec Joyce aussi parce que Stein a été beaucoup moins lue, et, peut-être, moins prise au

---

<sup>187</sup> « On pourra lire les textes modernistes [...] comme un ensemble de parodies qui s'appuient sur des normes littéraires classiques qu'elles critiquent tout en leur restant liées. » Benoît Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922 : formes, idéologies, combats*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 20.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>189</sup> Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, 1980, vol. 39, n° 3, p. 3-11.

sérieux. La lecture-comme-manifeste du texte steinien a cependant été largement prise en charge par la critique plus tardive. Ainsi, Wendy Steiner écrit par exemple, à propos des portraits de ce qu'elle appelle la « deuxième phase » :

They have an unintelligible surface that is militantly unintelligible through striking disruptions of syntax, time-space reference, and sense, through the rhyming of words devoid of semantic relation, the multiplication of negatives, and the use of circumlocutions so disjointed as seldom to suggest their real meaning<sup>190</sup>.

Ce « militantly » interpelle : il prête à Stein une intention délibérée de déconstruction, une revendication d'absurdité, une mise en valeur consciente de l'illisibilité. C'est donc vouloir en faire une force d'avant-garde au sens proprement militaire. L'adverbe a fait débat, et Marianne DeKoven, répondant à Steiner, déplace le militantisme de l'auteur à la critique<sup>191</sup> – revenant de cette façon à une définition plus exacte et plus honnête de la lecture-comme-manifeste (la sienne demeurant contestable, et datée, mais ayant le mérite de s'avouer militante) :

The word “militantly”, here clearly pejorative, reveals an essential distrust of the intentional subversiveness of Stein’s experimental writing. To benefit by what Stein has to offer, we must accept the “militantly unintelligible” surface without trying to find “real meaning” behind it<sup>192</sup>.

Pourtant, DeKoven insiste également sur l'intention de l'auteur, la déplaçant seulement dans une forme inconsciente ou subconsciente que la critique doit accepter et révéler. De même, les comparaisons picturales opérées par DeKoven ou par Dubnick se fondent sur une revendication d'absurdité, en tirant une mise en cause volontaire des limites du langage. Il est nécessaire de replacer la critique elle-même en contexte, pour détacher le texte steinien de la lecture-manifeste qui peut en être faite et interroger la réalité de la crise supposée s'y trouver.

En premier lieu, notons que Stein s'intéresse moins à la révolution qu'à la modernité, dont elle ne cesse de déplacer l'avènement. Dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, on s'en souvient, elle la situe au moment « Melanctha ». Dans la conférence « Poetry and Grammar », à peine un an plus tard, elle la déplace au moment *Tender Buttons*. Enfin, dans *Wars I Have Seen* (1946), le texte autobiographique qui traite du conflit (politique ou esthétique) avec le plus d'évidence, elle fait advenir la modernité par la deuxième guerre

---

<sup>190</sup> W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, op. cit., p. 101.

<sup>191</sup> Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison, London, University of Wisconsin Press, 1983, p. xvii. La lecture de DeKoven est, elle, profondément militante ; à partir d'une pensée féministe fondée sur le structuralisme, elle lit Stein comme « anti-patriarcale », terme qu'elle définit en littérature ainsi : « the mode of writing I advocate [...] is anarchic, undifferentiated, indeterminate, multiple, open-ended; it is opposed to objectivity, order, lucidity, linearity, mastery, and coherence » (xvii). C'est donc la critique qui se présente comme militante, avec « advocate ».

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. xxiv.

mondiale, représentée par l'allégorie de Saint Georges (l'Amérique) terrassant le dragon du dix-neuvième siècle (l'Allemagne). Ces déplacements successifs témoignent rétrospectivement de ce que la modernité demeure, pour Stein, toujours inachevée ; et que la révolution n'a jamais lieu. Dans « Composition as Explanation », conférence donnée à Oxford et Cambridge en 1926 qui constitue le premier texte réflexif de Stein sur son travail, elle livre une vision de l'histoire de l'art sans révolutions, où la nouveauté est appelée à devenir classique et où le procès qui l'intéresse est moins la succession de ruptures en tant que telles que leur assimilation progressive à la tradition : « Those who are creating the modern composition authentically are naturally only of importance when they are dead because by that time the modern composition having become past is classified and the description of it is classical » (*Writings 1903-1932*, p. 521). Ce procès est possible justement parce que, dans l'évolution historique de la représentation, il n'y a pas de mise en crise de celle-ci, qui continue à être représentation et à se penser comme telle, sans mettre en doute sa propre puissance. Ce qui change, pour Stein, est déplacé, d'une façon qui semble au premier abord paradoxale, de la représentation au représenté :

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition. (520)

L'artiste apparaît avant tout comme un maïeuticien qui renouvelle la composition seulement pour rendre compte du monde en ses modifications, lesquelles le précèdent toujours<sup>193</sup>. On voit aussi comme l'artiste n'est jamais vraiment « en avance sur son temps » (« No one is ahead of his time », 521) ; il peut seulement être contemporain de la marche du monde. Dans cette perspective, les transformations stylistiques que Stein connaît sont présentées comme des développements naturels et, surtout, ne sont pas accompagnés d'un sentiment de limitation du langage, mais au contraire de celui d'une découverte renouvelée de sa richesse et de sa capacité à dire le monde avec exactitude – c'est le mot « exact » qu'elle utilise pour qualifier les descriptions de *Tender Buttons*. À propos du cubisme, elle écrit par exemple dans « Portraits and Repetition » que le défi qu'elle partageait avec les peintres était celui de représenter sans

---

<sup>193</sup> Stein propose ensuite une comparaison martiale empruntée à Lord Grey, où la guerre se fait tandis que ceux qui la mènent doivent s'adapter à ce qu'elle est (en s'éloignant de la stratégie telle qu'elle a été préparée à partir des guerres précédentes), comme les artistes doivent s'adapter au monde en s'écartant de la composition académique, c'est-à-dire préparée à l'avance. La nécessité d'un présent sans mémoire s'impose donc également non seulement dans la perception mais dans la composition.

mémoire, de représenter au présent ; mais sans en faire surtout une mise en cause de la représentation, qu'il s'agit au contraire de rendre plus juste, fut-ce d'une justesse qui dépasse la seule mimésis :

This is the great difficulty that bothered anybody creating anything in this generation. The painters naturally were looking, that was their occupation and they had too to be certain that looking was not confusing itself with remembering. Remembering with them takes the form of suggesting in their painting in place of having actually created the thing in itself that they are painting. (*Writings 1932-1946*, p. 301)

Il ne s'agit donc pas de voilement de la réalité, mais d'une approche au plus près du présent de la perception. Les lectures « militantes », comme celles de DeKoven, résistent difficilement à la persistance de cette tension steinienne vers l'exactitude, que cela soit sur un mode positiviste, comme dans les romans expérimentaux des débuts, dont l'illisibilité apparente ne constitue que la surface nécessaire d'une entreprise d'élucidation du monde, ou sur un mode différent mis en œuvre à partir de 1912 et qu'il convient désormais de lire en prenant pour hypothèse que ces textes représentent quelque chose, que leur langue est précise.

### III. Une poésie sans métaphore

#### Au-delà du code

La difficulté posée par *Tender Buttons* ou par les portraits qui lui sont contemporains conduit, on l'a vu, à une lecture critique qui se pense sur le mode du déchiffrement, visant à rendre au mot son antécédent voilé. Une version particulière de cette démarche consiste par exemple à décoder un sous-texte érotique lesbien dans les poèmes-objets de *Tender Buttons*<sup>194</sup>. On a pu aussi proposer des interprétations à partir de l'étymologie<sup>195</sup>, ou simplement, comme

---

<sup>194</sup> Edmund Wilson fut l'un des premiers à avoir souligné le foisonnement de l'imagerie sexuelle dans *Tender Buttons* ; il a suggéré que l'obscurité de certains écrits à partir de 1910 devait être ramenée au tabou affectant la relation lesbienne. Wilson est cependant revenu plus tard sur cette affirmation, reconnaissant qu'il ne fallait pas lire Stein seulement à l'aune d'un besoin de dissimulation. Ulla Dydo a par ailleurs mis en cause cette tendance à ramener la difficulté du texte à la dissimulation supposément voulue par l'homosexualité de l'auteur, en remarquant que lorsque le texte steinien est érotique, il l'est de façon très immédiate (dans « Lifting Belly » par exemple), sans s'encombrer d'un encodage. U.E. Dydo, *The Language That Rises*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>195</sup> C'est par exemple l'approche que propose Allegra Stewart : à propos de « A Carafe, that is a blind glass », Stewart écrit par exemple : « She actually seems to have engaged in a kind of dispersal of meanings in terms of an ur-root GHAR, which linked together in her mind the seven homonymous roots with their different meanings and simultaneously suggested synonyms derived from other roots, the significance of which she then interlaced with the GHAR words. [...] Gertrude Stein had been a keen and persistent student of the dictionary for many years before she wrote *Tender Buttons*. No doubt in this reading she pored long and often over the root meanings of words, whether in Skeat or some other etymological dictionary. If she was using Skeat, with its list of basic Indo-European roots, the clusters of related words illustrating the derivatives of each root might well have fived themselves in her memory. » Allegra Stewart, *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, Mass., Harvard



le fait Wendy Steiner, décoder pas à pas les textes pour en dévoiler le sujet. Ces lectures sont nécessaires en ce qu'elles sont le point d'entrée le plus naturel dans des textes quand ceux-ci surprennent. L'idée de code contient celle de métaphore : un référent en cache un autre. Pourtant, les portraits sont paradoxalement dénués d'images. Lorsqu'il y a remplacement d'un sens par un autre (ou plutôt leur coexistence) c'est souvent par mise en rapport phonologique : Steiner montrait par exemple comme « Braque » devenait « Brack ». L'entreprise de déchiffrement consiste donc à remonter à la source de « Brack », qui n'est pas cachée, mais donnée en même temps que le « Brack » qui est issu d'elle. En fait de déchiffrement, il s'agit plutôt d'une élucidation ; il faut non pas comprendre le sens caché derrière le mot surprenant, mais le cheminement qui conduit vers le mot surprenant et le fait exister, en tant que tel. Il s'agit de comprendre comment chaque mot fait sens dans le flux d'un regard. « Brack » ne signifie pas « Braque » ; il vient de « Braque » et dit ensuite « brack ».

Penser la logique des portraits comme un cheminement permet également d'analyser à nouveaux frais ce qui constitue le sujet du portrait. Moins qu'une annonce, le titre apparaît à la fois comme une dédicace et comme un stimulus premier, à partir duquel la pensée se déploie, mais en s'autorisant à s'éloigner de ce premier objet qu'elle se donne – aussi bien qu'à rester concentrée dessus, tournant autour pour en contempler tous les aspects. Le titre est un point de départ, mais qui ne conditionne pas la poursuite d'une concentration sur un seul objet. Il n'est d'ailleurs qu'un exemple possible de point de départ. Ulla Dydo a montré que le support d'écriture lui-même en tenait parfois lieu, ou offrait un point d'appui nouveau à la conscience dans le cours de l'écriture. Stein écrivait en effet sur des cahiers d'écoliers français à la couverture décorée de quelque grand homme ou d'une quelconque allégorie et portant généralement au revers un court texte édifiant sur le sujet. Wendy Steiner remarque par exemple que l'expression « not ninety-three », apparaissant dans « He and They, Hemingway », était écrite dans un cahier aux couleurs de Victor Hugo, présentant notamment

---

University Press, 1967, p. 101-102. William Gass, quant à lui, écrit en réponse : « Snuffling at roots gives us another method for finding words in words, as well as another fundamental sense of what a tender button is: a swollen, underground stem or bud, a truffle. That is, these poems are buds based on hidden roots. The fourth poem, A BOX, is explicitly about this. » William Howard Gass, *The World Within the Word: essays*, New York, A.A. Knopf, 1978, p. 85. Il ajoute en note : « Allegra Sewart's essay on *Tender Buttons* (in *Gertrude Stein and the Present*), perhaps the most complete we have, not only sees the importance of the light imagery, and correctly names the central subject: purification, it also stresses the search for roots. Unfortunately she frequently pushes past the operable derivations into Sanskrit. You cannot usefully explain tomorrow's murder by citing yesterday's creation of the world. The encoding, the disguising, the circular imagery, which she again locates beautifully, is soon smothered in Jungian obfuscation. The neglect of surface sense also lames her account, as well as an inexplicable reluctance to spell out the sexual references. » *Ibid.*, p. 85-86 note 6.

une vignette montrant des canonniers de *Quatre-vingt-treize*<sup>196</sup>. Il faudrait moins y voir un simple écho du paratexte du manuscrit que la marque d'un vagabondage d'esprit, que l'auteur, plutôt que de le cacher honteusement, prend pour sujet et exhibe, passant ainsi du portrait à l'autoportrait, en un sens non tout à fait autobiographique, mais intellectuel – presque comme Montaigne écrivit les *Essais* pour se donner à voir en exposant ses idées.

Il est un portrait qui met en abîme la représentation du courant de conscience, en voulant suivre celui d'autrui tout en marquant l'altérité qui en sépare le sujet écrivant : « Mildred's Thoughts » (1923). Dans ce texte, le « je » semble être alternativement Mildred (Aldrich, l'auteur de *A Hilltop on the Marne*) et Gertrude Stein. On peut y observer les revirements de l'esprit qui s'opèrent à partir de rencontres, de réactions, jusqu'à prendre une forme dialogique qui tire le texte du côté de la pièce de théâtre<sup>197</sup>. Stein prête des pensées à Mildred pour imaginer ce qui la meut en même temps qu'elle se projette dans le portrait en y exposant ce que Mildred lui inspire. Le texte, de près de vingt pages, ne peut être cité en entier, mais nous proposons d'en lire un long passage :

Let us think Mildred thinks. What do you think. Read me read for me read in me, read my notes. I said in it that I was both good and happy and that you know it.

I count him as negligent. A great many come away.

How have you meant to talk with me.

Now we will credit Mildred with this thought.

Words have often replaced me. Wishes have often replaced me. And courage has often replaced me. I replace blue glasses by white, blue crystals by white, the restoration of Louise Sixteenth. How many Louis make a hundred. How hungry are you in Saint John. Saint John and Saint Louis and Saint Ignatius. How loyally they support Saint Ignatius. Mildred has thought a great deal. She thinks once at a time and without difficulty. She thinks twice. I have called her away. How pleased I am with passages.

And now to introduce a play.

Mildred's Thoughts.

We find ourselves in Mildred's house. We have many ways of expressing our pleasure. We arrange ourselves so that we are never pleading. We plead with her to be rich. And then we begin to learn. A new name is mentioned. I have already mentioned it. It is Katie Buss. You would imagine that I would reason about this that I would say come together come together and what really makes me happy is that I know very well that I have no authority. I reverence her to whom I delegate authority. And indeed I cannot say that the authority is delegated. Indeed no.

How often do we swell. Very well. We will sell very well. And you have what I mean.

I continue to play.

Have you seen a man in there.

Why do you care.

He was looking at me.

Did he know you.

---

<sup>196</sup> W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, op. cit., p. 111. Voir aussi U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 37.

<sup>197</sup> « Mildred's Thoughts » était paru dans *American Caravan* en 1927 et ne fut pas repris dans un recueil édité par Stein. Il est donc encore plus difficile de déterminer le genre que l'auteur lui aurait assigné.

He knew who I was.

Did you know who he was. I didn't then but I did afterwards. When do you expect to meet him. I am not certain that I will meet him at all. Do you think he was pleased with you. My impression was that he was not. Your impression may not be correct. Not certainly I may be wrong I often am and what I expect is not what happens.

And if something happens will you be pleased. It depends upon what that something else is. Lend me a light. Lend me a lighter. Lend me a pleasant curtain. Lend me boys. Lend me oceans of trophies and lend me my hat lend me what you have given me and let me lend you my land. All land is hot in the afternoon. (*Reader*, p. 359-360)

Comme souvent, Gertrude Stein se donne pour objet une artiste, femme, qui comme elle écrivait, et dont le succès, à l'époque où elle-même en était privée, pouvait l'inspirer. Il se joue donc non une réelle identification entre Aldrich et elle, mais au moins un effet de miroir. « Read me read for me read in me, read my notes. I said in it that I was both good and happy and that you know it » pourrait être autant une adresse de Stein à Aldrich que l'inverse, annonçant une condensation du portrait en autoportrait. Le « him » apparaissant dans le paragraphe suivant, de même que « a great many », sont de nouveau exemples de pronoms sans antécédents, visant directement leur objet et nous situant donc avant la médiation d'un nom. Parce qu'il consigne des pensées de Mildred en même temps que de celles de Stein, il devient plus aisé d'assimiler ce texte au discours indirect libre, ou au courant de conscience au sens woolfien. Le locuteur est ici sans cesse incertain, personnage et voix narrative s'entremêlent. On entrevoit la proximité, sinon directement stylistique, du moins procédant d'une recherche commune, entre l'écriture poétique de Stein et la grande prose moderniste des années vingt. La quête est celle d'une langue capable de rendre compte de la pensée sans la dénaturer par les normes de la composition rhétorique et syntaxique. Cependant, le passage présente des moments analytiques qui viennent interrompre le flux des pensées de Mildred, pour réintroduire celles de Gertrude : « Now we will credit Mildred with this thought », « And now to introduce a play ». Ces annonces font l'effet d'un paratexte organisateur. La pensée introduite par la première d'entre elles renoue avec le fonctionnement associatif du flux de conscience (prêté, donc, mais d'une façon qui ne se donne que sur un mode conditionnel, à quelqu'un d'autre). Le « je » s'y imagine « remplacé » par une série d'items dont le premier n'est pas le moins signifiant : « Words have often replaced me », définissant l'écrivain<sup>198</sup>, et où le « remplacement » pourrait aussi se comprendre positivement, avec un « je » qui serait non pas éliminé par les mots mais entièrement habité par eux. De ce premier « replace », symbolique, on passe à sa forme plus pragmatique, où des objets sont substitués à d'autres en

---

<sup>198</sup> Et, peut-être, l'état d'écrivain à succès incarné par Aldrich, qui recevait des visites d'admirateurs confondant ainsi la personne et le texte qu'ils avaient aimé.

une scène domestique consistant éventuellement à dresser la table ; de là, « replace » mène à « restoration », confondant peut-être des fauteuils Louis XVI à faire réparer, une Louise en visite et la Restauration (d'un autre Louis) ; puis l'on va du roi Louis à saint Louis à d'autres saints. Stein, qui projette ces pensées en Mildred, intervient à nouveau pour dire Mildred pensant : « Mildred has thought a great deal. She thinks once at a time and without difficulty. She thinks twice. I have called her away. How pleased I am with passages. » Stein valorise ici une forme de fluidité où les pensées arrivent « l'une après l'autre », révélant ce fantasme d'être débarrassée du problème posé par une conscience qui est plus concentrée que la langue ne peut l'être. Cela lui permet de dire enfin sa satisfaction devant ce qu'elle vient d'écrire, et de congédier Mildred, pour un instant du moins. Le texte connaît alors un tournant, en proposant de se donner comme une mise en scène théâtrale intitulée « Mildred's Thoughts ». Avant d'en venir au corps de la pièce, Stein l'ouvre sur une longue didascalie posant le décor. L'imitation théâtrale, dans « We find ourselves in Mildred's house », a peut-être quelque chose de parodique, au moins de ludique (« play » y prenant tout son sens). Il y a là encore un effet de mise en abîme, évident et certainement citationnel, transférant la réalité – sa visite à Mildred Aldrich – sur une scène (« the world is a stage », évidemment : le monde est une scène de représentation, et le sujet percevant se pense naturellement comme spectateur). La didascalie se transforme cependant en réaffirmation d'une puissance d'expression (« We have many ways of expressing pleasure ») : celle de l'écrivain, comme celle de la visiteuse – des visiteuses peut-être, le « we » réunissant alors Stein et Toklas dans leur effort et leur plaisir conjoint de faire conversation. Avant la mise en branle du dispositif dialogique, Stein s'interroge sur sa position dans celui-ci, sur ce qu'elle doit taire et ce qu'elle doit dire. Les questions ne sont pas posées directement, mais apparaissent sous forme d'hypothèses exprimées avec autorité qui sont ensuite rejetées (« I reverence her to whom I delegate authority. And indeed I cannot say that the authority is delegated. »), comme des avis changeants, présentés à chaque fois dans l'assurance qu'ils ont au présent de leur énonciation. Le dialogue qui suit, d'abord présenté sous la forme d'une succession de répliques séparées par des alinéas (on ne saurait dire ici que le texte est à proprement parler versifié, puisqu'il s'agit plutôt d'une écriture théâtrale), puis concentré en un même paragraphe, pourrait se jouer aussi bien entre deux femmes, ce double sujet du portrait, que dans la conscience d'une seule d'entre elles, tournée vers elle-même et s'interrogeant. Puis l'on glisse à nouveau vers une suite associative autour de l'impératif « lend me ».

Il y a au moins deux modes d'écriture qui coexistent dans ce passage, l'un adhérent au courant de conscience (singulier ou pluriel), l'autre remobilisant une voix narrative autoritaire

et organisatrice, dont la langue retrouve sa composition logique. Ces moments-là sont aussi ceux d'une re-concentration ponctuelle, peut-être au profit de la parole directe (temps de l'expression où la pensée se donne sous forme organisée). À ce titre, ils s'intègrent dans un courant de conscience au débit plus ou moins rapide, à l'organisation plus ou moins lâche. La lecture de « Mildred's thoughts » peut parfois se reposer sur une herméneutique fondée sur un savoir commun permettant quelques hypothèses explicatives, par exemple lorsque l'on imagine des fauteuils Louis XVI, une Louise quelconque et la Restauration monarchique derrière « the restoration of Louise Sixteenth ». Il y a alors bel et bien, dans cette lecture, un effort de « déchiffrement », point d'entrée nécessaire dans le texte. Mais ce déchiffrement ne vaut finalement pas pour lui-même : ce qui fait l'intérêt du passage n'est pas le contenu référentiel que l'on peut y deviner, en tâtonnant, par un jeu d'interprétation, mais bien le fait que ce contenu y est condensé. Parce que la langue de Stein, dans les portraits, veut éviter l'analyse, la démarche critique elle-même doit se déplacer. Le commentaire de texte ne doit pas se contenter d'être « analytique » au sens où il s'agirait de restituer à la langue la qualité organisée qui ne lui est pas toujours conférée ; il faut en sus entendre cette langue telle qu'elle se donne, et ce qu'elle dit sans médiation.

### **Vers un langage métonymique**

Il ne s'agit donc pas, ou en tout cas pas seulement, de décoder les textes, mais d'y voir le récit, au plus près du courant de conscience, d'une expérience de perception. Il faut alors passer d'une lecture métaphorique à une lecture métonymique, en s'attachant à comprendre les transitions sémantiques et syntaxiques qui maintiennent le sens présent, au-delà de l'apparent voilement d'une langue qui n'est pas encore celle de l'analyse. Ces transitions peuvent se fonder sur le son, sur le sens, sur des jeux inter-linguistiques, sur la nature grammaticale des mots employés, ou simplement sur des sautes de l'esprit, sur un détournement du regard.

Le rapport ambigu entretenu entre titres et textes annonce déjà ce fonctionnement. On a vu comme Stein passait d'un titre-pseudonyme annonçant son sujet, à un titre-dédicace, annonçant parfois si peu et fonctionnant plutôt comme un point de départ vers une destination qui peut aussi bien être la personne visée que quelque pensée qui l'outrepasse largement. Les sections « Objects » et « Food » dans *Tender Buttons* offrent des exemples intéressants de passages du titre au poème. Très souvent, l'objet-titre est repris immédiatement dans le corps du texte et suivi de la copule « is », semblant annoncer une définition et confirmant ce sur quoi la pensée se concentre :

A FEATHER.

A feather is trimmed, it is trimmed by the light and the bug and the post, it is trimmed by little leaning and by all sorts of mounted reserves and loud volumes. It is surely cohesive.

A BROWN.

A brown which is not liquid not more so is relaxed and yet there is a change, a news is pressing. (*Writings 1903-1932*, p. 323)

Ou encore :

A TABLE.

A table means does it not my dear it means a whole steadiness. It is likely that a change.

A table means more than a glass even a looking glass is tall. A table means necessary places and a revision a revision of a little thing it means it does mean that there has been a stand, a stand where it did shake. (324)

Dans ces trois exemples (cités dans leur intégralité), le regard semble rester concentré sur l'objet donné en titre, répété, qualifié de diverses façons (par la définition, à travers « is » ou « means », par une spécification, avec « which »). La constance de cette visée ne signifie pas une absence de mouvement : la pensée se déploie autour de l'objet, à partir de lui, par comparaison (« a table means more than a glass »), par le dévoilement de ces conditions d'existence (« it means a whole steadiness »), des causes lointaines de sa présence (« there has been a stand ») ou de l'action exercée sur lui (« it is trimmed ») ; dans d'autres cas, ce sera pour en observer chacune des faces<sup>199</sup>, que l'on ne peut voir toutes en même temps et qui demandent donc une saisie progressive et un regard mobile. Si la langue ne cesse d'être vécue au présent, le portrait d'objet fait place au temps. Il y a une histoire de l'objet qui transparait au présent de la pensée ; la mémoire est abolie dans la syntaxe, mais le souvenir a droit d'existence en tant qu'il refait surface, c'est-à-dire revient au présent. Ainsi « A Brown » (exemple, par ailleurs, d'adjectif substantivé hors des règles habituelles de la grammaire anglaise) est perçu dans la continuité de sa substance au-delà des transformations subies : « yet there is change », et la forme, support de la couleur, non liquide mais suffisamment distendue, évolue, vers une nouveauté qu'il faut laisser se faire.

Dans d'autres poèmes, l'objet-titre, stimulus premier, ne conserve pas l'attention du sujet percevant. Celle-ci se déploie non plus autour de lui, mais à partir de lui, par contiguïté, vers son en-dehors, à partir de la différence qu'il met en œuvre avec ce qui lui est étranger. Les nouveaux points de concentration sont alors exprimés par apposition, en début de paragraphe ;

---

<sup>199</sup> Voir par exemple « A Box », 316-317.

la valeur-titre d'un mot peut donc se retrouver à d'autres niveaux du texte, dans une composition en fractale où chaque nouveau paragraphe, chaque reprise après un point, une virgule, reproduit, en la déplaçant, l'annonce opérée par le seuil titulaire.

MUTTON.

A letter which can wither, a learning which can suffer and an outrage which is simultaneous is principal.

Students, students are merciful and recognized they chew something.

Hate rests that is solid and spare and all in a shape and largely very largely. Interleaved and successive and a sample of smell all this makes a certainty a shade.

Light curls very light curls have no more curliness than soup. This is not a subject.

Change is a single stream of denting and change it hurriedly, what does it express, it expresses nausea. Like a very strange likeness and pink, like that and not more like that than the same resemblance and not more like that than no middle space in cutting.

An eye glass, what is an eye glass, it is water. [...] (331)

Ici, le titre (« Mutton ») n'est pas repris avant le dernier paragraphe, et l'on s'en rapproche progressivement à partir d'une suite d'autres substantifs apposés appelant l'attention dans le premier paragraphe (« letter », « learning », « outrage »). À chaque alinéa, le point d'arrêt de la pensée se modifie, reproduisant parfois la structure titre-définition observée plus haut, par l'apposition encore une fois (« students, students are merciful », où la première occurrence a une valeur-titre) ou par la reprise sous forme de question sur la définition de l'objet (« an eye glass, what is an eye glass, it is [...] »). Le passage d'un objet à l'autre ne procède pas d'une contiguïté évidente. C'est que le pivot de l'association libre, impensé, ne demande pas à être exprimé. Parfois, le revirement de la pensée est complet, motivé par un désintéret pour ce qui était regardé : « This is not a subject ». Plus souvent, il procède par comparaisons, à partir de ressemblances, avançant par la différence qui constitue la frontière poreuse d'un objet à un autre : « Like a very strange likeness and pink, like that and not more like that than the same resemblance [...] ». La différence, c'est-à-dire ce qui permet l'avancée métonymique du poème, renvoie à la poétique dickinsonienne (« We can find no scar, / But internal difference, / Where the Meanings, are<sup>200</sup> »). Elle convoque aussi une économie linguistique où le sens est moins dans le mot même que dans l'apparente dissonance syntaxique dont il participe.

Ainsi, la concentration est continue mais mouvante, et le récit de perception ne se donne pas d'autre centre que le sujet percevant. « Act so that there is no use in a center », écrit Stein dans « Rooms », dernière partie de *Tender Buttons*. L'injonction n'est pas tant de nier le centre que de l'abstraire, pour explorer l'espace. Dans « Two Stein Talks », Lyn Hejinian a analysé cet ordre paradoxal : « To act so that there is no use in a center proposes a landscape with its

---

<sup>200</sup> Emily Dickinson, *The Complete Poems*, London, Faber and Faber, 1975, p. 118.

perspective spread over a largish surface, located on innumerable nonisolating focal points. In terms of writing, this meant, for Stein, that the vanishing point might be on every point<sup>201</sup>. » Concentration décentrée toujours au bord de l'évanouissement, la pensée steinienne telle qu'elle se donne à voir, s'étalant, laisse place à une grammaire où chaque mot peut faire l'objet d'un retour au présent, et d'un déplacement dans l'ordre syntagmatique. La syntaxe est un art du temps (comme, du reste, la musique), tandis que Stein travaille sur un présent toujours recommencé. Là où Ezra Pound, se fondant sur la langue chinoise, rejetait la division de la langue en catégories grammaticales<sup>202</sup>, Stein les reconnaît pleinement (elle en parle d'ailleurs longuement dans « Poetry and Grammar »), mais autorise un même mot à être substantif dans une moitié de phrase puis, servant de pivot, à se transformer en verbe pour la moitié suivante ; sans mémoire, il n'y a rien d'illogique à cela. Ulla Dydo écrit, à propos de « Article » : « Words refuse to behave according to expectation as nouns, verbs, adjectives, even conjunctions in making sentences. Every word we add makes a sentence new<sup>203</sup>. » Il s'agit en fait moins d'un « refus » obstiné que d'une forme de souplesse, où la langue se fond dans ce qui est exigé d'elle, au mépris d'une construction analytique suivie ; chaque mot peut devenir sujet, chaque proposition peut devenir principale. Le deuxième portrait de Cézanne (1923) contient le passage suivant :

When I said settled I meant settled to stay. When I said settled to stay I meant settled to stay Saturday. In this way a mouth is a mouth. In this way if in as a mouth if in as a mouth where, if in as a mouth where and there. Believe they have water too. Believe they have that water too and blue when you see blue, is all blue precious too, is all that that is precious too is all that and they meant to absolve you. (*Writings 1903-1932*, p. 494)

Les premières phrases présentent une syntaxe normale ; puis on lit « In this way if in as a mouth if in as a mouth where, if in as a mouth where and there. » Le « if » annonce une subordonnée, qui n'arrive pas, remplacée par la préposition « in » ; « in » devrait introduire un groupe nominal, qui n'est pas énoncé ; ce groupe nominal est remplacé par « as a mouth », qui revient à une idée lancée par la phrase précédente, à moins que l'on entende ce « as a mouth » comme en apposition, devant être suivi du groupe nominal appelé par « in », mais où, en expression de la concentration dans laquelle la langue advient, le verbe insiste et se répète. « Where » prévoit de qualifier « mouth », devenu sujet (et ce qui suit « if » est ainsi paradoxalement devenu principale d'une subordonnée qui n'est jamais donnée) ; mais se transforme en « w-here » pour

<sup>201</sup> Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 106.

<sup>202</sup> Ezra Pound et Ernest Fenollosa, « The Chinese Written Character as a Medium for Poetry », *The Little Review*, septembre 1919. Cité par B. Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922*, op. cit., p. 248.

<sup>203</sup> Ulla E. Dydo (ed.), *A Stein Reader*, op. cit., p. 276.



aboutir à « here and there », où « where » ne pose plus de question mais dit un contenu (un lieu). Selon cette lecture, la volatilité grammaticale ne dit pas la coexistence de plusieurs sens et de plusieurs fonctions (ce qui ferait place à un langage « militant » pour une œuvre ouverte et « anti-patriarcale » au sens que DeKoven donne à ce terme), mais plutôt le passage de l'un à l'autre à chaque nouvelle concentration de la pensée, à chaque retour au présent.

À partir des « degrés de grammaticalité » définis par Noam Chomsky, Marianne DeKoven<sup>204</sup> propose une étude de ce qu'elle appelle les écrits « expérimentaux » (et « anti-patriarcaux ») de Stein selon une gradation menant au bord du non-sens. Cette lecture est normative dans son fondement, et son but est de démontrer que Stein va contre la norme (donc contre le « phallogocentrisme » et toute compréhension « autoritaire » du langage). Or, le texte steinien peut au contraire être lu comme d'une très grande fidélité à la norme grammaticale, mais dans une construction qui, toujours recommencée, ne laisse pas place à la mémoire qui permettrait de juger d'un « degré de grammaticalité » par rapport à une construction temporelle et suivie. Chaque nouvelle idée s'impose dans le flux de la phrase, au mépris du raisonnement qui était engagé et qui est laissé inachevé, laissant là des comparés sans comparants, des subordonnées sans principales, sans pour autant leur dénier leur statut.

De même, la métonymie sonore n'est pas un jeu de mots à proprement parler, même si la dimension ludique n'est pas absente de l'écriture steinienne ; la paronomase n'est jamais que l'instance phonétique de l'économie métonymique du poème. Elle prend parfois la forme de la rime, généralement interne : « Plan to be wise, plan a size, recognise, why recognise », dans « Finish Constance » (*Painted Lace*, p. 276). Dans d'autres exemples, elle est fondée sur l'homophonie (de « two » à « to » par exemple) : « After a while comes to be two to-day one to-day ne and one and one to-day », dans « Edith Sitwell and Her Brothers » (*Painted Lace*, p. 299) ; « Pat ten patent, Pat ten patent » dans « Sacred Emily » (*Geography*, p. 178). La paronomase joue aussi parfois sur la contiguïté entre l'anglais de Stein et les autres langues qu'elle a pu parler (le français et l'allemand), ainsi que l'a montré par exemple Marjorie Perloff à propos de « Roast Potatoes », court poème de trois mots dans la section « Food » de *Tender Buttons* :

ROAST POTATOES.  
Roast potatoes for. (*Writings 1903-1932*, p. 339)

Perloff écrit à propos de ce « for » :

---

<sup>204</sup> M. DeKoven, *A Different Language*, op. cit., p. 11.

“For” puns on “four” (four potatoes, with the further echo of the well-known children's counting game, “One potato, two potato, three potato, four...”). A second pun brings in the language of Stein's adopted nation: *four* is French for “oven”. *Pommes de terre au four*. Where else would one expect to find roast potatoes? And further: there is a buried pun on “fore”: roast potatoes before the salad, perhaps. Or before they get cold<sup>205</sup>.

Ici, le « for » appelle « four » (en français, en anglais) et « fore » par métonymie phonétique, tout en conservant « for », préposition introduisant une pensée interrompue.

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<sup>206</sup> », proprement postmodernes, qui ont trouvé chez Stein ce trait saillant qu'ils ont pu assimiler à leur propre poétique du fragment. Lyn Hejinian, dans son essai « Strangeness », écrit :

If one posits descriptive language and, in a broader sense, poetic language as a language of inquiry, with analogies to the scientific methods of the explorers, then I anticipate that the principal trope will be the metonym, what Roman Jakobson calls “association by contiguity”<sup>207</sup>.

Dans *The Language of Inquiry*, recueils d'essais d'Hejinian où l'on trouve notamment « Strangeness », la poésie est conçue comme une « langue de recherche ». L'expression annonce la solidarité entre poésie et critique, prégnante chez Hejinian et les poètes L=A=N=G=A=G=E ; mais les essais vont aussi chercher cette même solidarité dans un certain corpus moderniste, et dans Stein en particulier. Hejinian conçoit cette langue de recherche comme étant concentrée autant sur son caractère référentiel que sur les transitions qui l'animent (et le mot « transition » résonne évidemment d'une façon particulière à propos du modernisme anglo-américain, nom de revue et à ce titre nom-manifeste) :

Poetry, to use William James's phrase, “is in the transitions as much as in the terms connected”. This is not to say that poetry is about transitions but that “aboutness” (in poetry, but, I would argue, also in life) is transitional, transitory; indeed, poetry (and perhaps life) calls conventional notions of “aboutness” into question<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1997, p. 85.

<sup>206</sup> L=A=N=G=A=G=E était une revue de poésie d'avant-garde, dirigée par Charles Bernstein et Bruce Andrew, qui connût treize numéros entre 1978 et 1981. Elle donna son nom à l'école poétique associée, aujourd'hui souvent orthographiée simplement « langage », et dont Hejinian fait partie.

<sup>207</sup> L. Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p. 148.

<sup>208</sup> L. Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p. 2. La citation de William James est tirée de William James, *The Works of William James, Essays in Radical Empiricism*, Cambridge (Mass.) London, Harvard university press, 1976, p. 42.

Trouver en Stein et en sa poésie métonymique l'exemple précoce d'une « langue de recherche » est peut-être la lecture-manifeste la plus juste que l'on puisse commettre à son propos : où il ne s'agit plus d'y déceler un militantisme conscient ou inconscient, mais de voir que la langue contient en elle-même une recherche – non une question seule, mais une démarche critique – qui est d'emblée poétique plutôt qu'elle ne se contente d'informer fortuitement la poétique du texte. Comme Hejinian le souligne, la mise en valeur de la transition, des différences internes, ne remet pas en cause la qualité référentielle de la langue en tant que telle (ce qu'elle appelle « aboutness »), mais donne à voir que la visée qui se joue dans la langue (poétique) est intangible. C'est à cette impasse que Stein se confronte en tentant d'établir une grammaire propre à rendre l'expérience de perception.

### **Récit d'une perception**

« The thing that is important is the way that portraits of men and women and children are written, by written I mean made. And by made I mean felt. Portraits of men and women and children are differently felt in every generation » (*Writings 1932-1946*, p. 287). Dans ce passage de « Portraits and Repetition », « felt », ne concerne pas la réception d'un texte, mais bien sa création (« by made I mean felt »). Stein dit cela à propos de tous les portraits, et non seulement les siens ; mais ce qui lui est propre est de s'attacher à représenter directement ce « felt », cette sensation, c'est-à-dire ce qui se joue dans la perception du monde. On a vu comme Stein distinguait, dans cette même conférence, entre phases aurales et phases cumulant l'aural et le visuel en des hiérarchies variées (et dialectiques). Ces dernières périodes, à partir du tournant de 1912, mobilisent donc tous les sens ; surtout, les textes concernés disent ensemble les affects reçus, d'où qu'ils soient issus. Dans la même conférence, Stein dit s'être posé la question suivante : « did one see sound, and what was the relation between color and sound, did it make itself by description by a word that meant it or did it make itself by a word in itself » (301). Elle cherche donc un langage capable de dire en même temps la couleur et le son, de rendre la simultanéité des perceptions. Les textes qu'elle produit répondent à la question posée en choisissant de ne pas décrire cette synesthésie (ce qui signifierait une synthèse *a posteriori* des perceptions), mais en l'imprimant directement dans la langue, se plaçant au contraire dans une simultanéité *a priori* de la couleur et du son, avant la langue qui analyse, critique, sépare. L'exemple qu'elle cite est « Lipschitz » ; or, le passage qu'elle choisit pour illustrer un rendu de la couleur ne contient aucune référence directe à celle-ci :

LIPSCHITZ

Like and like likely and likely likely and likely like and like.

He had a dream. He dreamed he heard a pheasant calling and very likely a pheasant was calling.

To whom went.

He had a dream he dreamed he heard a pheasant calling and most likely a pheasant was calling.

In time. (*Portraits*, p. 63 ; cité dans *Writings 1932-1946*, p. 304)

S'il y a couleur ici, c'est sans description, à partir d'autres sensations, d'évocations, par une forme très lâche, très subtile, insoupçonnable, de métonymie sensorielle. Là où Rimbaud, dans ses « Voyelles », choisissait la « description » de la synesthésie, Stein l'évite au risque de la rendre imperceptible, sauf à l'auteur lui-même. C'est que le choix qu'elle fait d'une langue d'avant la synthèse est une impasse : elle rêve d'une langue d'avant la langue, capable de rendre compte du monde dans l'immédiateté de son apparition – alors que tout acte de langage est médiateur. C'est cette impossibilité même qui constitue la poétique steinienne, en ce qu'elle contient une nostalgie inépuisable et s'en moque. *Tender Buttons* met en scène la même impasse, en affectant indifféremment couleurs, sons, émotions les uns aux autres, de « quiet color » (« Rooms ») à « serene length » (« A Long Dress »). C'est le rêve d'un monde qui se donne sans médiation, qui précède l'analyse, précède cet acte critique venant séparer des qualités qui pourtant se donnent à voir ensemble. En tentant de dire en même temps forme et couleur, Stein cherche une langue qui concentre la description dans la même simultanéité que la chose qui se donne. Lorsqu'elle y ajoute l'émotion ressentie (« quiet », « serene »), elle abolit la frontière entre sujet et objet, faisant de l'expérience de perception une rencontre fusionnelle, celle qui précède le travail d'analyse et de synthèse du côté du sujet dans le traitement des percepts reçus. Dans les *Principles of Psychology*, William James rappelait comme l'analyse était secondaire, et qu'il n'y a pas de « fusion » *a posteriori* de perceptions *a priori* séparées, mais bien un état qui précède la discrimination analytique : « To the infant, sounds, sights, touches, and pains, form probably one unanalyzed bloom of confusion<sup>209</sup>. » Ce qui est perdu, c'est l'unité originelle :

Where the parts of an object have already been discerned, and each made the object of a special discriminative act, we can with difficulty feel the object again in its pristine unity; and so prominent may our consciousness be, that we hardly believe that it ever could have appeared undivided<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> William James, *The Principles of Psychology*, London, Macmillan, 1901, vol.1, p. 496.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 487-488.

Ainsi la langue de Stein n'est-elle pas illogique, mais bien plutôt alogique. Elle n'est pas synthétique, mais d'une simultanéité qui préexiste à la séparation, et donc à toute synthèse, qui ne peut être qu'une maigre réparation *a posteriori*. Le rêve qui la porte est donc aussi celui d'une langue qui ne serait pas encore langue ; ou de cette langue pour soi, inaudible, qu'elle écrit pourtant, au risque d'une apparente absurdité.

En concentrant les sensations, il s'agit en réalité de dire l'intentionnalité sans cesse répétée de la pensée, quelle que soit les mouvements qu'elle s'autorise. Mais la concentration prend aussi un autre sens dans le vocabulaire réflexif steinien : si elle pense les portraits contemporains de *Tender Buttons* sur le mode de la « succession », elle tire ceux d'après-guerre du côté d'une « concentration » du mouvement, qui doit lui permettre une représentation du temps sans abolir le mouvement (que l'ultra-présent rend impossible sinon dans une succession de moments où le présent figé est sans cesse renouvelé). La métaphore à laquelle elle a alors recours est musicale : il s'agit d'arriver à une forme de « mélodie », laquelle est dangereuse car enivrante, et de concentrer cette mélodie. Elle dit à propos de ses écrits de Saint-Rémy :

In doing these I concentrated the internal melody of existence that I had learned in relation to things seen into the feeling I then had there in Saint Remy of light and air and air moving and being still. I worked at these things then with a great deal of concentration and as it was to me an entirely new way of doing it I had as a result a very greatly increased melody. [...] But as I say I did begin to think that I was rather drunk with what I had done. And I am always one to prefer being sober. (*Writings 1932-1946*, p. 307)

La « mélodie » a une toute autre valeur que l'écoute des « rythmes » internes de la personnalité, qui occupaient Stein au tout début de son travail sur les portraits. Sarah Posman<sup>211</sup> a analysé ce moment stylistique en montrant que la « concentration » remplace l'idée de « succession » dans le rendu de la perception « aurale ». À partir de l'assonance qui relie la « mélodie » steinienne à l'usage que Bergson fait de la même métaphore pour expliquer son concept de durée, Posman suggère que ce tournant rend justice au « flux » de conscience, tandis que la répétition par laquelle était rendu le simple rythme donnait du temps une impression hachée plutôt que continue, à l'opposé donc de la « durée » bergsonienne. Mais si la métaphore musicale révèle une précision plus grande dans la représentation du temps, et donc de l'expérience de perception et de sa durée, elle met aussi en avant, paradoxalement, les limites d'un médium, la langue, qui doit se transmuier en un autre, la musique, pour dire cette expérience.

---

<sup>211</sup> Sarah Posman, « Time as a Simple/Multiple Melody in Henri Bergson's Duration and Simultaneity and Gertrude Stein's Landscape Writing », *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2012, vol. 45, n° 1, p. 105- 120.

Virgil Thomson, ami de Stein qui composa notamment la musique de *Four Saints in Three Acts*<sup>212</sup>, écrivait également des « portraits », sur le mode musical. Il pose lui aussi, à propos de cet exercice, le problème de la « ressemblance », de son mode nécessairement métaphorique ; mais transparait dans son discours l'idée – qu'il exprime indépendamment de toute comparaison avec l'œuvre de Gertrude Stein<sup>213</sup> – que le choix du médium musical est ce qui lui permet d'échapper à la langue analytique et de trouver une forme d'immédiateté :

Actually it was in search of such immediacy that I began making musical portraits as a painter works, in the model's presence. This led me toward seeking ways to keep my work spontaneous, the music flowing out of me unhindered by thoughts, at least by verbalizings. I called this trick "letting my mind alone," or later and more pretentiously "the discipline of spontaneity." For indeed it is a discipline and not unlike that which the religious practice in search of self-containment, its aim a ready-for-anything passivity which can allow things to happen<sup>214</sup>.

Or, dans l'écriture des portraits il y allait aussi, pour Stein, de ne pas laisser la poésie être empêchée par la « verbalisation ». Mais le défi était plus grand, et même radicalement d'une autre nature, puisqu'elle travaillait avec le verbe. Il lui fallait donc aller vers la musique dans la langue ; qu'on ne peut réduire à une célébration du son (car le son du langage, dit ou écrit, fait toujours sens), mais qu'il faut au contraire voir comme quelque chose qui se surajouterait à la langue, comme si celle-ci était insuffisante, ou devait dépasser son statut de médium pour épouser directement la mélodie du monde.

Dans ce qu'elle considère être la dernière avancée stylistique du genre des portraits, Stein pose la différence entre la « réalisation » qu'on voyait à l'œuvre par exemple dans *The Making of Americans*, et qui fonctionnait temporellement par une lente compréhension suivie de la restitution d'une essence, et l'ultime adéquation du langage au monde :

All the looking was there the talking and listening was there but instead of giving what I was realizing at any and every moment of them and of me until I was empty of them I made them contained within the thing I wrote that was them. The thing in itself folded itself up to be another thing which is that thing inside that thing.

Do you see what I mean. (*Writings 1932-1946*, p. 308)

« The thing », le texte, se distord pour se transformer exactement en ce qu'il montre : l'objet-langue se plie pour épouser les formes du monde. Et l'on trouve ici peut-être une définition exacte de ce qu'Hejinian appelle une « langue de recherche » : « Poetry comes to know that

---

<sup>212</sup> Thomson avait précédemment mis en musique deux textes de 1913, « Susie Asado » et « Preciosilla ».

<sup>213</sup> La correspondance de Stein et Thomson confirme cependant que c'est par Stein que Thomson est venu au portrait : « My portrait trick is developing nicely and seems to be quite new ; that is, for music, since the idea of it comes obviously out of you », lettre de 1928 citée par Anthony Tommasini, *Virgil Thomson's Musical Portraits*, New York, Pendragon press, 1986, p. 13.

<sup>214</sup> Virgil Thomson, dans la préface à la monographie que lui a consacré Anthony Tommasini, *Ibid.*, p. x.

things are. But this is not a knowledge in the strictest sense; it is, rather, acknowledgement - and that constitutes a sort of unknowing<sup>215</sup>. » Mais l'impasse où ce langage-objet se constitue invite à le regarder pour lui-même, posant la question de sa matérialité – puisqu'il fait corps avec le monde ; et il y va alors d'une certaine définition du genre poétique.

---

<sup>215</sup> L. Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 2.

## Chapitre 4 – Signes, poésie

Le corpus des portraits permet donc de mettre au jour une transition. La narration steinienne se transforme, faisant non plus l'histoire d'un sujet extérieur mais celle de la perception elle-même. Le langage n'est plus seulement un médiateur de l'expérience mais un élément constitutif de celle-ci. Ce revirement s'opère alors même que Stein est confrontée à cette impossibilité d'une langue proprement musicale, c'est-à-dire d'une langue d'avant la langue ; il est donc d'emblée hanté par sa propre impasse.

Or, la transition observée est aussi générique, et l'impasse afférente conditionne la compréhension de la poésie steinienne. Celle-ci est difficile à cerner. Lorsque l'on envisage les portraits comme un genre à part, même traversé de multiples subdivisions thématiques et stylistiques, on s'évite de penser la ligne de fracture principale qui les traverse, à la fois radicale et invisible. C'est que la question générique est, du point de vue de l'histoire de la critique comme de celui de Stein elle-même, complexe et irrésolue. Dans l'introduction à *Contemporanéités de Gertrude Stein*, actes d'un récent colloque sur Stein s'étant tenu à Montréal en 2008, les directeurs d'ouvrage Jean-François Chassay et Éric Giraud décrivent Stein « prompte à refuser les étiquettes et les limites génériques<sup>216</sup> », pour remarquer qu'elle s'empare pourtant sans hésiter de la catégorie de la « pièce » (« play »), dont elle redéfinit les contours tout en conservant le cadre préexistant du texte théâtral comme genre. En fait, les trois genres canoniques, prose (ou récit), théâtre et poème, sont fréquemment convoqués dans les titres ou sous-titres attribués par l'auteur à ses œuvres. Moins d'un refus des étiquettes, il y aurait alors chez Stein, au minimum, un jeu conscient avec celles-ci (devenant, si l'on veut, refus de leurs limites). Elle s'inscrit ainsi dans une proximité avec de nombreuses œuvres modernistes qui jouent avec le genre sans toutefois le rejeter. Dans un essai qui fit date, Jean-Yves Tadié soulignait ainsi en introduction que si le « récit poétique » se situe entre les genres, il n'en reprend pas moins en charge le souvenir ; son étude se concentre alors sur des œuvres « classiques » (au sens qu'il donne à ce terme : d'avant 1960) précisément parce que pour elles le genre compte encore, et s'arrête, à l'aube des années soixante, quand, selon Tadié, la question générique perd de son urgence.

---

<sup>216</sup> Jean-François Chassay et Éric Giraud (eds.), *Contemporanéités de Gertrude Stein: comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2011, p. 11.



Si critiquée que soit la notion de genre littéraire [...], elle a une utilité qui est toute d'application : elle permet de traiter de formes communes à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques. Une théorie – ou, comme on redit aujourd'hui, une poétique – du roman, du théâtre, de la poésie, quand même elle ne survivrait que dans sa propre réputation, a pour effet de faire comprendre ce qui unit Mallarmé et Rimbaud, Balzac et Stendhal, Claudel et Giraudoux : d'abord le choix qui a été fait, un jour, au musée de l'histoire des formes, s'il est vrai que l'on écrit toujours avec et contre ses devanciers ou ses contemporains ; ensuite, la place que l'on occupe dans le développement d'une série [...] On veut bien accorder à la critique contemporaine, à ses éléments les plus dynamiques et les plus menaçants (les plus terroristes), que le texte « moderne », par opposition avec le texte « classique », abolit la vieille distinction entre genres littéraires que pourtant on aimerait défendre. [...] Réservant donc le cas du texte « moderne », c'est-à-dire, si l'on a bien lu, et compte tenu de ses prédécesseurs, postérieur à 1960, nous ne définissons, dans un premier temps, de catégories que par rapport au texte « classique » : nos repères seront empruntés à un temps, pas si lointain, où l'on croyait encore aux genres, fût-ce pour les détruire<sup>217</sup>.

Il faut alors se garder d'un évitement de la question générique. Stein n'hésite pas à s'y confronter. La question est d'une acuité particulière pour le corpus des portraits, en ce qu'elle permet non seulement d'en révéler les lignes de tension, mais aussi d'envisager ce que serait une définition moderniste et steinienne du genre poétique. Alors que la question du théâtre convoquerait des critères et des enjeux qui dépassent largement le cadre de ce travail, la séparation entre prose et poésie, loin d'aller de soi même si elle est souvent présupposée, permet de revenir sur les déplacements du travail de Stein, avec la langue et dans la langue.

## I. La question générique et le corpus steinien

### Difficultés éditoriales et critiques

En considérant, comme le font Éric Giraud et Jean-François Chassay, que la classification générique n'est pas très pertinente à propos de Stein, on contribue de fait à un portrait de l'auteur en radicale qui rejette tous les codes, repousse toutes les limites. Cette image peut aller de pair avec une lecture « anti-patriarcale » de l'œuvre, selon l'expression de Marianne DeKoven ; et la confusion entretenue entre genre et *gender* a aussi contribué à extraire Stein, parce qu'elle avait de toute façon mauvais genre, ou était troublée dans son genre, de la tripartition classique, laquelle se voit assimilée au règne « masculin » de la catégorie<sup>218</sup>. Jane Palatini Bowers, dans une monographie, se sert de la question comme d'un

---

<sup>217</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 5-6.

<sup>218</sup> Sur la question du genre (littéraire) en lien avec l'homosexualité chez Stein, on peut renvoyer notamment à Franziska Gyax, *Gender and Genre in Gertrude Stein*, Westport (Conn.), Greenwood press, 1998. Gyax, travaillant à partir d'un cadre théorique déconstructionniste, réunit genre et *gender* en tant qu'ils partagent une tendance à la classification et à la hiérarchisation, et divise le corpus steinien selon des lignes génériques dont la poésie est absente (au profit de deux genres qu'elle dit inventés par Stein, les « portraits » et les « paysages »,

tremplin pour explorer la façon dont Stein subvertirait les codes, sa déconstruction des genres devenant une vaste métaphore de tout ce que son écriture aurait de délibérément anti-conventionnel. Bowers écrit ainsi en introduction :

I divide Stein's corpus generically because Stein had an abiding interest in genre, as she did in other systems which limit a writer's creativity and by which readers classify a writer's work. As she pushed against the constraints imposed by the conventions of genre, so she questioned the rules that confine language within preordained structures and that dictate the use of literature as a means of representation. Her interest in literary systems was to subvert and dismantle them, creating in the process works that stretch the limits of literary form and challenge the reader in a uniquely conscious and provocative way<sup>219</sup>.

Ici, le genre littéraire est pensé, péjorativement, comme une « contrainte », une « convention » qui « limite la créativité de l'écrivain » et qu'il s'agit de « subvertir », de « démanteler ». L'essai de Bowers se pense comme une démonstration rhétorique du travail de déconstruction à l'œuvre dans le corpus steinien ; mais un travail de déconstruction qui repose précisément sur une classification semblant aller de soi, notamment parce qu'elle est sans cesse signalée par l'auteur elle-même. Or, si la qualification de certains textes, en particulier narratifs, ne pose guère de problèmes (c'est le cas de *Three Lives*, du *Making of Americans*, de *Ida*), la circonscription du genre poétique en particulier n'a rien d'évident, du fait de la porosité de ses frontières.

La critique qui se donne « la poésie steinienne » comme objet d'étude dispose pourtant d'un critère en apparence fiable : les assignations explicites de Stein elle-même. De nombreux titres d'œuvres renvoient à une tripartition qui n'est donc pas remise en cause : *Ida, a novel*, *Operas and Plays*, *A Novel of Thank You*, « A Poem », « Byron a Play », « I Like it to be a Play », *Stanzas in Meditation*, « Patriarchal Poetry », « Identity a Poem », « A Poem about Whalberg<sup>220</sup> ». . . Cependant, les titres, on le sait, sont souvent chez Stein des promesses non

---

qui prennent place à côté des romans et des pièces de théâtre). Gygas se sert du genre pour tirer Stein du côté du postmodernisme (« In modernist discourse, the question of genre was always a main concern; modernist texts revitalized the traditional genres, renewing them or adapting them to their own generic ideas. Postmodernism, on the other hand, seems to demonstrate a dissolution of generic boundaries, a reluctance to yield to any kind of generic classification. In this respect, Gertrude Stein, writing in the modernist period, is obviously closer to postmodern writers than to her "peers". » *Ibid.*, p. 4.). Sur le modernisme en général, on peut citer l'article Jan Hokenson, « The Pronouns of Gomorrha: A Lesbian Prose Tradition », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1988, vol. 10, n° 1, p. 62. Hokenson conçoit les auteurs homosexuelles du modernisme, au premier rang desquelles elle met (avec quelque désinvolture sans doute, dans le deuxième cas) Stein et Woolf, comme étant en opposition avec la hiérarchie générique nécessairement « masculine » et patriarcale : « If one reads these early lesbian artists as a group, they resemble one another as genre anarchists far more than they resemble their male counterparts working in the same genres ». Hokenson propose ensuite un lien avec l'usage des pronoms dans ce corpus.

<sup>219</sup> Jane Palatini Bowers, *Gertrude Stein*, New York, St. Martin's press, 1993, p. 1-2.

<sup>220</sup> Ce dernier exemple, extrait de *Geography and Plays*, relèverait donc plutôt de la « géographie » que des « pièces », et parce qu'il est désigné comme poème, on pourrait par assimilation considérer les portraits de *Geography and Plays* comme des poèmes.

tenues. Ainsi les « pièces » (« plays ») n’offrent que peu de support à une éventuelle mise en scène, au point que le mot pourrait sembler pointer la dimension ludique du texte plutôt que son appartenance au genre théâtral – et pourtant : les pièces étaient bien faites pour être représentées et, souvent, le furent. « One. Carl Van Vechten », portrait, contient des intertitres (« one », « two ») qui renvoient à une structure de pièce ; « Sacred Emily » pourrait être un poème en vers, mais aussi une série de courtes phrases disposées en paragraphe et, en certains passages, d’échanges dialogiques qui renvoient encore une fois à une quelque chose de scénique, appuyé par un vocabulaire emprunté aux didascalies (« Pause. »). Les « romans » eux-mêmes présentent des cas limites, du fait de leur brièveté (« A Long Gay Book ») ou de leur monstruosité (*The Making of Americans*). Même les textes réflexifs deviennent sujets à caution générique : Astrid Lorange affirme par exemple que *How to Write* est un ensemble de « poèmes en prose » souvent confondus avec des essais<sup>221</sup>.

Si Stein est une classificatrice non fiable ou trop instable, il faut donc s’en remettre à d’autres critères pour pouvoir parler de poésie. Ils sont généralement formels et de deux ordres : la versification d’une part, la longueur d’autre part. Le premier de ces critères, plus spatial d’ailleurs que rythmique ou syllabique, c’est-à-dire fondé sur l’organisation du texte sur la page, ne permet pas de prendre en compte les poèmes en prose, au nombre desquels on compte généralement, au moins, *Tender Buttons*. Il s’impose cependant *a priori* parce que, comme on le verra, Stein pense la « poésie » en opposition à ce qu’elle appelle la « prose » et non, par exemple, au roman, au récit, à la fiction ; c’est donc qu’elle semble privilégier une telle définition formelle, à partir de la tradition du vers libre plus que de celle du mètre. Cependant, ce critère formel demeure particulièrement problématique dans un contexte marqué par l’émergence du poème en prose, qu’il soit issu de Baudelaire, de la « crise de vers » mallarméenne, ou d’une tradition américaine que Stephen Fredman fait remonter à Emerson<sup>222</sup>. Les *Stanzas in Meditation* sont l’un des seuls textes de Stein, voire le seul, à jouer avec les normes syllabiques-accentuelles de la versification anglaise (le recueil s’ouvre sur « I caught a

---

<sup>221</sup> « In *How to Write*, three lengthy prose poems (that are very easily read as lectures, essays, or exegetical remarks) take the sentence as subject. » Astrid Lorange, *How Reading Is Written: A Brief Index to Gertrude Stein*, Middletown, Connecticut, Wesleyan, 2014, p. 104.

<sup>222</sup> Stephen Fredman, *Poet’s Prose: the Crisis in American verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 5. Dans cette étude centrée sur John Ashbery, William Carlos Williams et Robert Creeley, Fredman fait de Gertrude Stein « l’héroïne cachée de ce livre » (« the shadow heroine of this book ») (140) et, s’il renonce à une étude systématique du poème en prose steinien, il lui consacre une note stimulante : « Stein’s texts constitute something like the mirror image of poet’s prose: She is primarily a prose writer who expands the possibility for meaning in her sentences by adopting poetic devices like meter, rhyme, puns, and foregrounding; she is the inverse of the poets who use the prose sentence as a way to extend possibilities of meaning in their poetry. » (22, note 15).

bird which made a ball », tétramètre iambique parfait à défaut d'être parfaitement classique). Cela n'empêche d'ailleurs pas John Ashbery de voir dans les *Stanzas* un « poème qui menace sans cesse de devenir roman<sup>223</sup> », même si ce serait un roman qui devrait lui-même, à l'image de ceux d'Henry James, être poétique (où la question devient en fait celle du récit plutôt que celle de la partition entre roman et poésie ; donc aussi d'un dépassement de cette partition). Enfin, d'autres poèmes « en vers », on l'a vu, pourraient aussi bien être des pièces de théâtre, des morceaux dialogués dans lesquels l'isolation d'une ligne procède d'une logique stichomythique plutôt que prosodique.

Le second critère, encore une fois formel, est celui de la longueur ; il consiste à assimiler au poème tous les textes courts qui ne sont pas explicitement qualifiés de pièces de théâtre, parce que leur brièveté les exclut à priori d'un genre narratif. Il est, là encore, problématique à plusieurs points de vue : il va à l'encontre d'une tendance de la poésie moderniste américaine (celle du long poème), il est parfois fondé sur des hasards éditoriaux, et contribue à ne définir la poésie que par défaut, comme le seul genre possible de ce qui ne trouve pas sa place ailleurs. L'édition posthume, par les presses universitaires de Yale, des inédits de Gertrude Stein, regroupe certains textes sous l'appellation « Short poems ». La désignation n'est pas de Stein, mais tient lieu de catégorisation générique ; elle révèle l'apparente évidence d'un « genre poétique » dans le corpus steinien et les présupposés inconscients qui la sous-tendent. Les recueils *Portraits and Prayers*, *Geography and Plays* ou *Useful Knowledge* regroupent là aussi des textes assez courts, encourageant ces mêmes présupposés. Pourtant, il existe aussi de très longs portraits, comme « Two : Gertrude Stein and her brother », qui fait une centaine de pages, s'apparente à un court roman, mais reste stylistiquement proche des portraits courts de la première période – eux-mêmes assimilables au travail du *Making of Americans*. Enfin, certains des portraits courts, on l'a vu à propos de « Ada » par exemple, sont essentiellement narratifs (quoique d'une façon assez spécifique) et, à cet égard, ils pourraient légitimement être rangés du côté de la « prose », c'est-à-dire, si l'on doit suivre Stein à ce sujet, exclus de la poésie.

Outre les problèmes posés par tous les cas limites, les trois critères envisagés (titre, versification, longueur) en contiennent un autre, plus général. Parce qu'ils se pensent comme

---

<sup>223</sup> « In its profound originality, its original profundity, this poem that is always threatening to become a novel reminds us of the late novels of James, especially *The Golden Bowl* and *The Sacred Fount*, which seem to strain with a superhuman force toward “the condition of music”, of poetry. » John Ashbery, « The Impossible » dans Michael J. Hoffman (ed.), *Critical Essays on Gertrude Stein*, Boston, G. K. Hall, 1986, p. 105. Cet essai d'Ashbery, une recension du sixième volume de l'édition posthume des œuvres de Stein par les presses universitaires de Yale originellement parue dans *Poetry* (John Ashbery, « The Impossible », *Poetry*, juillet 1957, vol. 90, n° 4, p. 250-254.) est également repris dans la réédition récente et corrigée des *Stanzas in Meditation*. Il doit se lire à l'aune de l'œuvre de Ashbery et de son propre questionnement des genres : on renvoie au travail de S. Fredman, *Poet's Prose*, *op. cit.*, et en particulier au chapitre qu'il consacre à Ashbery.

des conditions suffisantes mais non-nécessaires à l'appartenance poétique (en ce qu'ils laissent admettre qu'il puisse y avoir chez Stein des poèmes en prose, des longs poèmes, des poèmes qui ne s'appellent pas poèmes), ils tendent à faire de la poésie le genre par défaut. Ce qui n'est pas versifié peut encore être de la poésie (*Tender Buttons, How to Write*), de même tout ce qui n'est pas assez long pour faire un roman (« Two », « A Long Gay Book »), ou tout ce qui n'est pas explicitement qualifié de pièce de théâtre (« One. Carl Van Vechten »). C'est donc plutôt ce qui n'est pas clairement « novel », « story » ou « play » qui est poésie – à moins que la poésie ne soit, finalement, partout, y compris dans les romans et les pièces. Le roman était le « genre sans genre » des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle ; le poème devient celui du modernisme. En effet, lorsque l'on veut lire ce dernier comme une interrogation constante du langage et, avec lui, de la représentation, il est plus que jamais pertinent de considérer le poème comme la catégorie littéraire par défaut au sein de laquelle seulement se découpent d'autres genres ; cela annonce aussi, parallèlement, la dissolution de la tripartition générique sur le point d'advenir.

L'intuition anti-générique à propos de Gertrude Stein prend donc tout son sens lorsque l'on s'attache à comprendre le corpus steinien comme un ensemble cohérent (au-delà, donc, aussi, de la distinction entre « audience writing » et « écriture expérimentale »), où l'on peut partout déceler un travail sur le langage. C'est ce qu'annonçait, dès 1940, Wendell Wilcox : « In her [Stein's] own mind the distinction [between prose and poetry] was lost, or, to speak more accurately, abandoned. In her work the two have become one.<sup>224</sup> » Autrement dit, l'hypothèse que toute l'œuvre de Stein est par essence poétique invaliderait de fait une réflexion sur la poésie comme genre délimité au sein du corpus. Cette hypothèse est évidemment séduisante. Le modernisme est le temps où le récit, lui aussi, devient *poétique* ; et l'évidence du travail sur la langue mis au jour dès *Three Lives* invite à subsumer l'ensemble du corpus steinien sous le concept (en son sens le plus vaste) de poésie<sup>225</sup>. David Antin, au cours d'un entretien faisant suite à son article « Modernism and Postmodernism », dit à ce propos :

Stein's work was never adequately understood until fairly recently.

---

<sup>224</sup> Wendell Wilcox, « A Note on Stein and Abstraction » dans Richard Kostelanetz (ed.), *Gertrude Stein Advanced: an Anthology of Criticism*, Jefferson, N.C, McFarland & Co, 1990, p. 105. Essai originellement publié dans *Poetry* en 1940, cité dans F. Gyax, *Gender and Genre in Gertrude Stein*, op. cit., p. 103.

<sup>225</sup> Dans son essai sur Stein et Cummings, Isabelle Alfandary montre également comme *Three Lives* doit être lu comme la genèse de la poésie steinienne, dans la mesure où s'y met en place un travail de la langue, de la « lettre » ainsi qu'elle le définit : « La poésie ne relève pas dans l'œuvre de Gertrude Stein d'un choix initial mais d'un événement qui a lieu au fil des pages de *Three Lives*. [...] Le poème en prose advient, *in medias res*, au beau milieu d'un texte de fiction. » Isabelle Alfandary, *Le risque de la lettre: lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS éd, 2012, p. 19. Penser la poésie comme un « événement » revient bien à ne pas la penser comme un genre, mais bien plutôt comme ce qui transcende toute catégorisation.

I'm not really sure why, though I think it was at least partly because of the genre problem, the question of what it was she was writing. You have to remember that at that time most of the American poetry avant-garde made a big thing of the distinction between "poetry" and "prose" and that Stein started out as a writer of narrative fiction, or at least she presented her early work in the context of the "story" and the "novel," which were generally considered "prose" forms. But by 1908 and 1909 she had embarked on a career that could not be defined in terms of "fiction." *Three Lives* may superficially resemble the story genre, and she evokes a deliberate comparison with Flaubert; but her three "stories" are much less stories than the pieces in *Dubliners* and much more language constructions. And if this is at all true for *Three Lives*, it became more and more true for *The Making of Americans*, and was quite clear in the portraits like *Ada* or "Miss Furr and Miss Skeene" that what you had were language constructions not stories. Yet they were presented in a "prose" format—with capital letters beginning what look like sentences, periods closing them and periodic paragraphing. I've said it before, but I think it's worth saying again: prose is a kind of concrete poetry with justified margins. It is essentially characterized by the conventions of printing and the images of grammar and logic and order to which they give rise. But whatever it looks like, a characteristic passage from "Miss Furr and Miss Skeene" is poetry in any intelligent sense of the word:

"There were some dark and heavy men there then. There were some who were not so heavy and some who were not so dark. Helen Furr and Georgine Skeene sat regularly with them. They sat regularly with the ones who were dark and heavy. They sat regularly with the ones who were not so dark. They sat regularly with the ones that were not so heavy. They sat with them regularly, sat with some of them. They went with them regularly, went with them. They were regular then, they were gay then, they were where they wanted to be then where it was gay to be then, they were regularly gay then...."

This is a traditional phrase poetry in spite of the illusion of punctuation, with its seemingly orthodox commas and periods, that at times seem almost appropriate, but then become as irrelevant as flyspecks randomly distributed over a musical score. Stein's language is as difficult to contain within the page punctuation conventions of "prose" as *Beowulf* or the *Iliad*, which were maddeningly punctuated even in scholarly editions. But these same scholarly editions are quite careful to present the line breaks that will assure you you are looking at "verse," which is not the same thing as "poetry" but almost the same thing for most people. Still there's no reason why Stein's prose punctuation should fool a poet, even though the prose costume probably contributed to the mistaken expectations for a certain type of narrative presentation that were from then on usually disappointed<sup>226</sup>.

Le discours d'Antin est évidemment marqué par une histoire littéraire postérieure à Stein quoique largement influencée par elle et d'autres modernistes (Williams et Pound en particulier). La prose, en tant que structure formelle, devient un leurre (« the prose costume ») et cache une essence poétique qui, trop longtemps ignorée, aurait empêché la reconnaissance de Stein<sup>227</sup>. Surtout, Antin suggère une division qui soit non plus entre poésie et prose mais entre poésie et « story ». Il y aurait donc d'une part une forme narrative, à laquelle Stein ferait parfois appel mais seulement pour décevoir les attentes ainsi suscitées (une déception qui doit être alors dépassée par une réceptivité à la valeur poétique du texte), et une forme poétique,

<sup>226</sup> David Antin, « Some Questions about Modernism », *Occident*, printemps 1974, viii, p. 6-39.

<sup>227</sup> Cette dernière affirmation est évidemment critiquable, d'autant plus que c'est, depuis la réception contemporaine, par la poésie que l'on a toujours cherché à sauver Stein des accusations d'illisibilité ou de confusion.

inscrite dans tous les textes de Stein – y compris ceux qui font semblant d’être narratifs – et qui se définit par le fait d’être une « construction linguistique » (« language constructions »), c’est-à-dire une célébration du langage pour lui-même. Si les paroles d’Antin doivent être comprises dans leur contexte – une réflexion pratique sur son propre travail poétique et une réflexion critique sur le rapport d’influence entre modernisme et postmodernisme – elles témoignent de ce qu’impose la langue de Stein : il faut y trouver la poésie, quelle que soit la forme dans laquelle elle se coule, ou échouer à la lire.

Pourtant, Stein ne cesse d’inviter à penser une spécificité de la poésie au sein de son œuvre. Il ne s’agit en aucun de nier à l’ensemble du corpus sa valeur poétique ; mais il faut aussi reconnaître la persistance d’une définition formelle ou générique de la poésie au sein de l’ensemble plus vaste qu’est le langage littéraire. Il faut donc revenir à la transition qui a été observée au chapitre précédent et en analyser les conséquences pour la langue, au-delà même du genre, qui ne sert que de grille de lecture.

### **« Poetry and Grammar » : ambiguïtés de la définition steinienne et centralité du nom**

La réflexion steinienne sur la littérature, et notamment sa façon d’entendre ce qu’est la poésie, n’est pas figée, et doit toujours être envisagée moins comme une affirmation que comme une série d’hypothèses qui sont ensuite travaillées dans le corps du texte. La conférence « Poetry and Grammar », qui fait partie des *Lectures in America* de 1934 et 1935, offre une tentative de délimitation du genre poétique. Elle s’ouvre sur ce questionnement :

What is poetry and if you know what poetry is what is prose.  
There is no use in telling you more than you know, no not even if you do not know it.  
But do you do you know what prose is and do you know what poetry is. (*Writings 1932-1946*, p. 313)

Contrairement à la lecture (postmoderne, si l’on veut) d’Antin, la poésie pour Stein n’est pas soluble dans la prose, mais persiste à se définir contre elle. C’est bien la délimitation de la poésie qui est première : la connaissance de la prose est conditionnée par la connaissance de la poésie (« and if you know ») ; secondaire, la prose serait donc par défaut, voire par une défaillance : quelque chose lui manquerait que la poésie possède. La connaissance qu’on a de l’une et de l’autre pourrait bien être intuitive, et même inconsciente. La prose sera pourtant plus facile à définir (à partir des « phrases » et des « paragraphes ») ; reste, encore une fois, la poésie, dont le sens paraît implicite, évident, mais qui est tourmenté par le retour insistant de

la question tout au long de la conférence (« So then we understand we do know what prose is. But what is poetry. » 326) Les critères que Stein avance alors, et dont on a vu qu'ils servent aussi bien à la critique – brièveté, versification, rime –, sont présentés à la fois comme qualités essentielles et comme historiquement non nécessaires, en un paradoxe aigu :

Why are the lines of poetry short, so much shorter than prose, why do they rhyme, why in order to complete themselves do they have to end with what they began, why are all these things the things that are the essence of poetry even when the poetry was long even when now the poetry has changed its form. (313)<sup>228</sup>

La forme poétique a changé, cela Stein le reconnaît et fait place, théoriquement et par sa propre pratique, à une poésie qui ne rentre pas dans la forme qu'elle considère ici comme normale, c'est-à-dire le vers rimé, et de façon plus surprenante la circularité (« end with what they began ») qui en signe la complétude. Dans cette même conférence, Stein date d'ailleurs très précisément son propre passage à la poésie à l'écriture de *Tender Buttons*, c'est-à-dire de poèmes dits « en prose » (quoique Stein y fasse un usage fréquent de la rime interne, et que les paragraphes très courts y ressemblent parfois à des vers). Mais la forme changeante, c'est-à-dire la disparition des critères formels d'appartenance au genre poétique, n'annule pas l'importance de ces critères, qui demeurent comme sous une forme spectrale – convoqués mais non mis en pratique. Le paradoxe, logiquement intenable, pointe une compréhension que l'on pourrait dire transcendante de l'essence poétique, avec ce que Stein appelle dans ce passage « l'essence de la poésie » (« the essence of poetry »), définie formellement et subsistant au-delà de l'abandon de la forme. Or, pour Stein, ce qui demeure de la poésie au-delà de la forme, c'est ce vers quoi la forme tend – c'est-à-dire le nom.

En effet, « Poetry and Grammar » est d'abord une étude des différentes catégories grammaticales et de leur intérêt littéraire. La poésie serait née d'un amour pour le nom (« name » et « noun » indifféremment, les deux étant assimilés, à la fois sémantiquement et logiquement) : « now and always poetry is created by naming names the names of something the names of somebody the names of anything. Nouns are the names of things and so nouns are the basis of poetry » (328-329). L'avènement, chez Stein, de cet amour du nom, et donc sa venue à la poésie, elle la situe à *Tender Buttons*, tandis que la prose est mise du côté du *Making of Americans*, où ce qui l'obsédait alors était « la vie intérieure » de chaque chose. Le passage à l'au-delà de la prose correspond aussi à une transition de la forme longue à la forme courte,

---

<sup>228</sup> Et plus loin : « That brings us to the question will poetry continue to be necessarily short as it has been as really good poetry has been for a very long time. Perhaps not and why not. » (333)



laquelle met en valeur le nom (plutôt que la phrase ou le paragraphe) et permet de le « réaliser » :

I then [after *The Making of Americans*] began very short things and in doing very short things I resolutely realized nouns and decided not to get around them but to meet them, to handle in short to refuse them by using them and in that way my real acquaintance with poetry was begun. (325)

Mais *Tender Buttons* inaugure en même temps sa tentative de se débarrasser du nom : il faut aller à sa rencontre, l'utiliser et par là le refuser. La poésie est fondée sur le nom, mais avant tout en tant qu'elle est un questionnement perturbant de son existence.

So then in *Tender Buttons* I was making poetry but and it seriously troubled me, dimly I knew that nouns made poetry but in prose I no longer needed the help of nouns and in poetry did I need the help of nouns. Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming them. (330)

Ce dont Stein rend compte alors est un goût pour le nom qui n'invite pas à sa célébration mais à une lutte avec lui. La poésie ne s'écrit pas sans nom, mais elle fait le récit de la mise en question du nom. *Tender Buttons* est ici présenté comme une première exploration qui laissera insatisfaite ; c'est dans des textes à la fois plus longs et plus tardifs que Stein situe l'accomplissement de son ambition poétique en tant qu'elle se définit par cette (fausse) élimination du nom : « I found in long things like Operas and Plays and Portraits and Lucy Church Amiably and An acquaintance with description that I could come nearer to avoiding names in recreating something » (333). C'est donc hors d'un « genre poétique » délimité que se jouerait la poésie – dans les opéras, les pièces de théâtre, un roman, un texte « théorique », certains longs portraits – et pourtant, la poésie conserverait une qualité exclusive, en ce qu'elle ne serait pas partout, mais s'accomplirait dans certains textes précis. Ces textes paraissent pourtant stylistiquement incohérents, y compris dans le rapport au substantif (la transition observée au chapitre précédent étant notamment fondée sur un passage d'un style pronominal à un style nominal, que Stein ignore ici en parlant des « Portraits » en général). Stein aboutit alors à cette définition de l'art poétique, qui semble devoir valoir non seulement pour elle-même, mais pour le genre en général, tel qu'elle le conçoit<sup>229</sup> :

Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun. It is doing that always doing that, doing that and doing nothing but that. Poetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing

---

<sup>229</sup> Dans les conférences, qu'il s'agisse des *Lectures in America* ou de *Narration*, Stein s'efforce en effet de livrer une lecture originale de l'histoire littéraire anglo-saxonne, et non simplement un commentaire de ses propres textes.

and betraying and caressing nouns. That is what poetry does, that is what poetry has to do no matter what kind of poetry it is. (327)

Ce paragraphe, souvent cité, est formé sur une anaphore – celle d'un nom, « poetry », presque le seul de ces quelques lignes. Il déploie autour d'elle une suite de gérondifs qui tentent d'en épuiser le sens, c'est-à-dire de définir ce que la poésie fait au nom. Le vocabulaire choisi est celui de la passion amoureuse, faite de trahisons et d'érotisme, de perte et d'angoisse, de plaisir et de frustration. « Poetry and Grammar » situe la poésie non pas dans la relation au monde, mais dans la relation au langage. C'est effectivement la définition que lui donne le XX<sup>e</sup> siècle<sup>230</sup>. Dans la conférence, on le voit désormais clairement, Stein pense cette relation sur le mode d'une lutte avec le nom : où ce qui se dit n'est, en réalité, pas son élimination, mais le combat pour son élimination, combat dans lequel le nom est présent et d'une présence bruyante, visible, incontournable : la poésie comme lieu où le nom se manifeste.

Cette définition invite à s'interroger sur la différence entre le rapport au nom tel qu'il est abondamment exploré dans les textes en prose des débuts (notamment par l'anaphore des noms propres, telles qu'on a pu les analyser dans « Melanctha ») et celui qui se joue dans les textes ouvertement descriptifs que sont les portraits et *Tender Buttons*. Dans « How Writing is Written » (1935), Stein revient d'ailleurs sur cette transition entre une insistance qui se joue dans la répétition différenciée, typique des premiers portraits, et un mouvement qui passe par la limitation du vocabulaire :

For instance, in these early *Portraits*, and in a whole lot of them in this book (*Portraits and Prayers*) you will see that every time a statement is made about someone being somewhere, that statement is different. [...] No matter how you say it, you say it differently. It was this that led me in all that early work.

You see, finally, after I got this thing as completely as I could, then, of course, it being my nature, I wanted to tear it down. I attacked the problem from another way. I listened to

---

<sup>230</sup> C'est par exemple la distinction que fait Allen Tate entre la poésie romantique, qui définit des objets proprement poétiques, et la poésie moderne, qui ne se donne plus d'objet spécifique et procède donc d'une autre définition : « Let us say, very briefly, and only for the uses of this discussion, that the Romantic movement taught the reader to look for inherently poetical objects and taught him that he must respond to them "emotionally" in certain prescribed ways, these ways being indicated by the "truths" interjected at intervals among the poetical objects. Certain modern poets offer no inherently poetical objects, and they fail to instruct the reader in the ways he must feel about the objects. All experience, then, becomes potentially the material of poetry – not merely the pretty and the agreeable – and the modern poet makes it possible for us to "respond" to this material in the ways in which men everywhere may feel and think. On the ground of common sense – a criterion that the reader invokes against the eccentric moderns – the modern poet has a little the better of the argument, for to him poetry is not a special package tied up in pink ribbon: it is one of the ways we have of knowing the world. » Allen Tate, « Understanding Modern Poetry », *The English Journal*, avril 1940, vol. 29, n° 4, p. 264. Les précautions de langage de Tate ne justifient évidemment pas l'image excessivement naïve qu'il renvoie de la poésie romantique et qui semble plus issue d'un dévoiement – scolaire par exemple – des textes que de leur lecture critique ; mais la séparation qu'il propose constitue un exemple intéressant de la façon d'envisager la poésie moderne comme ce qui peut traiter de tous les objets – comme ce fut le cas du roman au dix-neuvième siècle – et se définit donc autrement que par ce dont elle traite. Ce passage a été commenté par David Antin, « Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry », *boundary 2*, 1972, vol. 1, n° 1, p. 98.

people. I condensed it in about three words. There again, if you read those later *Portraits*, you will see that I used three or four words instead of making a cinema of it. I wanted to condense it as much as possible and change it around, until you could get the movement of a human being. (*How Writing is Written*, p. 159)

Dans ce passage, Stein parle de « mots » et non spécifiquement de « noms », et choisit – au sein d'un texte au ton très oral et pédagogue<sup>231</sup> – d'exagérer volontairement la pauvreté sémantique des portraits ; elle charge cependant les « mots » d'une qualité de représentation en eux-mêmes (et non en tant que seuls médiateurs), par leur agencement, ce qui se rapproche de ce que « Poetry and Grammar » fait porter aux « noms »<sup>232</sup>. Cependant, alors même que ces deux textes sont très proches chronologiquement, « How Writing is Written » entrevoit une abolition de la différence entre prose et poésie : après avoir mentionné son désir d'écrire des pièces de théâtre qui soient autre chose que la transposition à la scène de formes narratives comme le roman (donc réellement théâtrales), Stein conclut en effet :

When you get to that point there is no essential difference between prose and poetry. This is essentially the problem with which your generation will have to wrestle. The thing has got to the point where poetry and prose have to concern themselves with the static thing. That is up to you. (*How Writing*, p. 160)

Cette abolition d'une dichotomie qui semblait fondamentale tout en restant ambiguë est assignée à la génération qui suit celle de Stein, ce qui est une manière de s'en préserver : elle-même aurait jusque-là évolué dans cette dichotomie, fondée sur une forme de réification du langage. En effet, le combat avec le nom appelé dans « Poetry and Grammar » consiste bien à considérer celui-ci comme un objet, de même que la « condensation » du réel dans les « mots », évoquée dans « How Writing is Written », répète cette opération en tous les éléments du langage sans discrimination grammaticale. Dans la poésie, selon Stein, le nom est « réalisé » : c'est-à-dire aussi qu'il est rendu réel, matériel. Il est décrit comme malléable et maniable. L'art poétique de Stein reposerait donc bien sur une certaine réification du signe.

---

<sup>231</sup> Le texte de « How Writing is Written » n'a pas été établi à partir d'un manuscrit de Stein, comme pour les autres conférences, mais à partir de notes des étudiants présents, ce qui peut expliquer le ton général qui en émane, un peu différent de ce que l'on trouve dans les *Lectures in America* et dans *Narration*.

<sup>232</sup> Dans l'interview transatlantique de 1946, Stein choisit également le « mot » contre le « nom » pour définir la poésie, notamment celle de *Tender Buttons* : « In this [Tender Buttons] I think that there are some of the best uses of words that there are. The movement is simple and holds by little words. I had at the same time a new interest in portraiture. I began then to want to make a more complete picture of each word, and that is when the portrait business started. I wait until each word can intimate some part of each little mannerism. In each one of them I was not satisfied until the whole thing formed, and it is very difficult to put it down, to explain, in words. » (*Primer*, p. 18) La raison de cet oubli d'une spécificité du nom procède peut-être du fait que l'objet du propos ici, comme dans « How Writing is Written », n'est pas la fixité du sens ou non (qui est ce qui différencie le nom du pronom ou du verbe), mais la valeur du langage poétique en général.

## Signifiant contre signifié et horizons d'attente critiques

Randa Dubnick, qui a comparé systématiquement l'écriture de Stein et le cubisme, propose une séparation entre prose et poésie correspondant à deux « styles » différents, tous deux « obscurs », mais selon des modes opposés par leur relation au langage : « Stein called the first style prose and the second style poetry. Her definition of each genre and her description of these two obscure styles suggest some of the dualistic distinctions about language that have been made by structuralists and semiologists<sup>233</sup>. » Si l'affirmation est contestable (la dichotomie étant d'une complexité mouvante), elle situe l'appréhension critique de la poésie steinienne dans un certain contexte intellectuel, notamment fondé sur la linguistique saussurienne et sur la partition entre signifiant et signifié. Dubnick poursuit : « Both Stein's second obscure style and synthetic cubism play games with traditional syntax (grammatical or spatial) rather than use it straightforwardly. Both force attention to the art object as a thing in itself, an opaque object to be looked at rather than through<sup>234</sup>. » Avant d'en venir à la valeur de la comparaison picturale, il faut souligner comme la métaphore utilisée, celle d'un « objet opaque, qu'il faut regarder pour lui-même plutôt que de regarder à travers lui » est – que cela soit ou non une référence consciente de la part de Dubnick, qui ne prétend pas définir la poésie en général mais bien la poésie de Stein – une métaphore classique dans les analyses modernes et post-modernes du genre poétique<sup>235</sup>. Jean-Paul Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature*, a ainsi recours à la même image d'un langage-vitre que la poésie réifie (regarde pour lui-même) au lieu simplement de l'utiliser (regarder au travers) :

En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers la *réalité* et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en-deçà<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> Randa K. Dubnick, *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*, Urbana, Chicago, University of Illinois press, 1984, p. 4.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>235</sup> L'on trouve par exemple une occurrence de la même métaphore chez Perloff, qui l'applique spécifiquement à ce qu'elle appelle la poésie d'avant-garde : « poetic language is not a window, to be seen through, a transparent glass pointing to something outside it, but a system of signs with its own semiological "interconnectedness." » Marjorie Perloff, *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa, Ala, University of Alabama Press, 2004, p. 158.

<sup>236</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1987, p. 64.

Le texte de Sartre met en avant non une stricte opposition signifiant / signifié mais bien leur coexistence dans la poésie<sup>237</sup> : à la fois une réification du langage et une tension vers le sens. Pour Sartre, en effet, il ne faudrait surtout pas prêter au poète l'intention de détruire le sens en ne travaillant que le signe ; il introduit ainsi l'affirmation précédente par cette mise en garde :

On a dit qu'ils voulaient détruire le verbe par des accouplements monstrueux, mais c'est faux ; car il faudrait alors qu'ils fussent déjà jetés au milieu du langage utilitaire et qu'ils cherchassent à en retirer les mots par petits groupes singuliers, comme par exemple « cheval » et « beurre » en écrivant « cheval de beurre ». Outre qu'une telle entreprise réclamerait un temps infini, il n'est pas concevable qu'on puisse se tenir sur le plan à la fois du projet utilitaire, considérer les mots comme des ustensiles et méditer de leur ôter leur ustensilité<sup>238</sup>.

De Stein, justement, on a souvent dit qu'elle voulait « détruire le verbe par des accomplissements monstrueux », qu'elle écrivait « cheval de beurre ». Ce que dit Sartre vaut, veut valoir pour l'ensemble du genre et non spécifiquement pour la poésie moderniste (laquelle n'est pas exclue de cette définition anhistorique). Or, Dubnick avec la même image voulait approcher ce qui fait la spécificité de la poésie steinienne ou, éventuellement du moins, d'une certaine poésie moderniste. C'est que là où la coexistence de l'utilitaire et du gratuit, c'est-à-dire du langage visant le monde et du langage se visant lui-même, peut servir à une définition transhistorique de la poésie (ou de la littérature), la tension qui se joue entre ces deux pôles est historiquement dynamique. Sartre le suggère d'emblée : son « on a dit » pointe (pour l'invalider) un discours sur une poésie qu'on peut légitimement supposée être celle du vingtième siècle. On lit en effet souvent le modernisme comme la mise en exergue de cette tension et l'exacerbation d'une suprématie du signe : Benoît Tadié écrit par exemple, à partir d'une intuition de Saussure, que dans la littérature moderniste, « la série des signifiants est dressée contre la logique du signifié<sup>239</sup> », et il associe cet excès de la langue à une ouverture de l'œuvre sur l'incertitude, par exemple dans les jeux d'Eliot fondés sur la paronomase ; il voit enfin dans *Finnegan's Wake* la culmination de ce principe se jouant dans la lettre même. Au sein du modernisme, Stein est parfois vue comme celle qui choisit d'ignorer l'un des deux

---

<sup>237</sup> *Qu'est-ce que la littérature ?* commence bien par une tentative de définition du genre poétique ; néanmoins, ce passage qui met en opposition « le poète » et « l'homme qui parle » trahit une ambiguïté de la pensée de Sartre : « le poète » n'est plus celui qui œuvre dans un genre précis au sein de la littérature, mais le littérateur en général (c'est le « Dichter » allemand). La définition de la poésie ici élaborée recoupe en fait les définitions de la « littérarité » que l'on trouve par exemple chez Chklovski, où la littérature, par opposition au langage de « l'homme qui parle » mais aussi à un langage écrit qui ne soit qu'utilitaire ou informatif (l'article de presse, le manuel technique), est tout ce qui laisse une place à la matière du langage. On touche en fait ici à la difficulté moderne à penser la poésie pour elle-même, dans le cadre d'une partition au sein de la littérature ; la poésie se voyant condamnée à être ce qui se surajoute au langage pour le faire entrer dans la littérature.

<sup>238</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 64.

<sup>239</sup> Benoît Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922 : formes, idéologies, combats*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 288.

pôles (le sens) au profit d'une pure jouissance du son. Ainsi, dès 1927, Laura Riding Jackson peut-elle déclarer : « None of the words Miss Stein uses [...] has ever had any history. [...] They contain no references, no meanings<sup>240</sup>. » Il n'y aurait donc plus simple mise en tension, mais élimination de la référence au profit du son. Cette lecture radicale, correspondant généralement à la réception contemporaine de Stein (en particulier la réception populaire et ses caricatures), a depuis été largement nuancée ; mais l'idée que la poésie de Stein reste tendue vers l'élimination du sens demeure, notamment à propos du corpus « poétique ». Wendy Steiner écrit par exemple à propos de « Jean Cocteau » :

Relieved of specific reference, the words in this portrait have nothing more than their pale dictionary meanings, and even these are made ambiguous through the variations in context. Words thus are almost pure phonological quanta which turn up at more or less regular intervals through the distributing faculty of syntax. We are very close indeed to a musical, and certainly to a rhythmical use of language<sup>241</sup>.

On retrouve ici l'idée de se débarrasser du sens, et d'ouvrir vers l'ambiguïté ; le langage est réduit à sa musique, à son rythme, c'est-à-dire à ses qualités de contenant sonore, et vidé de son contenu. Le recours au modèle musical, qui renvoie au propos de Walter Pater (« All arts aspire to the condition of music »), est devenu classique à propos du modernisme, en particulier pour mettre en avant la séparation du langage et du sens<sup>242</sup>. David Antin remarque à propos de Pound :

Anyone who in 1914 could combine the notion that “all arts aspire to the condition of music” with the first proposition of Imagism, which advocated “direct treatment of the “thing”” would have had to be either a fool or a provincial. The first notion promotes total abstraction. Music envy is the mark of the abstractionist. Almost all of the people who discussed music from the point of view of the other arts and aspired to its condition spoke of music as “an arrangement of tones,” which is something like saying that a human being is an arrangement of proteins; but it sounded like a wonderful idea if you were advocating a nonrepresentational art<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> Laura (Riding) Jackson, « The new barbarism and Gertrude Stein », *Transition.*, 1927, n° 3. Cité par I. Alfandary, *Le risque de la lettre*, op. cit., p. 14.

<sup>241</sup> Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: the Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven, London, Yale University Press, 1978, p. 120.

<sup>242</sup> Remarquons cependant que l'un des premiers à avoir confronté la poésie de Stein à un modèle musical, son contemporain Marcel Brion, le fait précisément contre cette mise en valeur de la mélodie, du fugitif, du flou : « Les auteurs de ce genre de poèmes [poèmes de « mélodie verbale », comme ceux d'Alfonso Reyes], analogues aux poèmes spontanés des enfants, créent des mots pour leur valeur mélodique, afin de s'amuser de sonorités nouvelles, de rapprochements phonétiques, inattendus. C'est la corruption et l'excès de “la musique avant toute chose” [...]. Gertrude Stein au contraire n'invente pas de mots, elle se contente de traiter ces mots comme les notes de musique qui serviront de thème au développement de la fugue [...]. Peut-être même faudrait-il pour essayer de définir l'art de Gertrude Stein, abandonner toutes les comparaisons musicales et le rapprocher simplement des danses abstraites. » Marcel Brion, « Le contrepoint poétique de Gertrude Stein », *Échanges*, juin 1930, p. 122-128.

<sup>243</sup> D. Antin, « Some Questions about Modernism », art cit.

La verve d'Antin – qui s'applique ensuite à sauver Stein comme la seule « vraie moderniste » précisément parce qu'elle obéit à un modèle pictural et non musical – renvoie la métaphore musicale à sa faiblesse mais aussi à ce qu'elle veut dévoiler, c'est-à-dire « un art non-représentatif ». Si l'on revient cependant à ce que disait Steiner, on voit qu'elle ne défendait pas tout à fait l'idée d'une poésie steinienne entièrement non-référentielle. « Jean Cocteau » est plutôt analysé comme un exemple extrême au sein d'un corpus dont elle écrit plus généralement : « What Stein intended to achieve by the reification of her words and sentences was not to do away with a referential subject, to obliterate the sign-function of language, but to create a text which would be mimetically adequate to her subject<sup>244</sup>. » La matérialité du signe (« the reification of her words ») demeure cependant essentiellement liée, pour Steiner, à une radicale problématisation de la référence, sinon à son évacuation pure et simple. Pour elle, la réification n'empêche pas la *mimesis*, mais celle-ci passe par une torsion du langage, qui ne désigne plus, mais prend la forme du monde.

La métaphore sartrienne de la vitre est encore reprise par Hejinian, qui quant à elle la renverse pour revaloriser ce langage-matière :

In *Tender Buttons* Stein attempted to discover uses of language which could serve as a locus of meaning and even of primary being; to do so she had to disassemble conventional structures through which language, in mediating between us (thought) and the world (things), becomes instead a barrier, blocking meaning, excluding experience<sup>245</sup>.

C'est ici le langage prosaïque qui, se tenant, comme la vitre, entre nous et le monde, manque de transparence et empêche de viser la réalité. La poésie au contraire serait une langue plus directe ; elle n'est plus référentielle (ce qui impliquerait de lui garder son statut de médiateur, de signe), mais mimétique. Ce faisant, le langage est aussi objectivé, non comme vitre à regarder, mais comme étant mis sur le même plan que n'importe quel autre objet et à ce titre pouvant en prendre la forme.

Cette idée d'un langage matériel inscrit les lectures de Stein dans un contexte historique et critique ouvert entre autres par Mallarmé. Pourtant, Stein n'intervient pas dans l'objet-livre avec la même présence que l'auteur du *Coup de dé*. Elle ne fait pas de « collages » sonores. Isabelle Alfandary, si elle insiste sur le désir d'a-sémantisme exprimé par Stein (notamment dans « Poetry and Grammar », avec l'ambiguïté que l'on a observée), souligne que Stein ne franchit pas le pas d'une autonomisation totale du mot et de la lettre, d'une poésie concrète ; celle-ci se rencontre dans la tradition européenne (Isabelle Alfandary cite en particulier les

---

<sup>244</sup> W. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>245</sup> Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 97.

futuristes italiens ; on pourrait penser à *Finnegan's Wake*, ainsi que le soulignait Benoît Tadié, ou au lettrisme d'Isidore Isou), mais guère dans le modernisme américain<sup>246</sup>. « Gertrude Stein, à la différence de Marcel Duchamp, n'est pas la dupe du langage : elle n'ignore pas que du sens s'insinue continuellement dans tout énoncé, que la langue renvoie inlassablement au monde, fait signe vers le monde, fût-il concret ou abstrait, selon la logique implacable qui est celle du signe linguistique<sup>247</sup> », écrit Isabelle Alfandary ; c'est pour cela que Stein demeure consciente de l'impasse à laquelle la condamne son désir de ne plus faire sens tout en restant au sein de la langue. Il faut donc penser la réification du signe sans tout à fait le sacrifier ; c'est la difficulté majeure à laquelle la critique se confronte, et lui donne alors la forme d'une série de métaphores par lesquelles la langue se voit transformée en aplats de couleur ou en dérivatif alimentaire. Penser la poésie de Stein comme une mise en scène de la tension entre le sémantisme et le matériel invite à convoquer ces images en questionnant la place qu'elles laissent à ce monde que l'écriture de Stein continue de manifester. L'association de Stein à Mallarmé ou à l'œuvre ouverte indique la mise en branle d'horizons d'attente critiques qui la dépassent ; on rêve Stein musicale, onomatopéique ou abstraite, pour ne pas se confronter à la constante vibration que sa poésie met en œuvre entre le signifiant et le signifié.

## II. La matérialité du signe : métaphores et objectivations

### Comparaisons picturales

Les comparaisons picturales sont fréquentes dans la critique steinienne, d'abord pour des raisons biographiques évidentes, mais également à cause d'un parallélisme générique convoqué par Stein elle-même, notamment pour le corpus des portraits et portraits d'objets. La monographie d'Alison Blizzard<sup>248</sup> est ainsi construite sur une mise en regard systématique des « Portraits » d'artistes écrits par Stein et des portraits peints par ces mêmes artistes. *Tender Buttons*, qualifié de « still lifes » par l'auteur, a donné lieu à des comparaisons similaires,

---

<sup>246</sup> « L'émancipation typographique du signe amené aux confins du linguistique et du visuel dans la poésie concrète procède d'une tradition qui n'est pas celle du modernisme américain. Il n'est pas étonnant dès lors que les poètes concrets ne se rencontrent que peu aux États-Unis. » I. Alfandary, *Le risque de la lettre, op. cit.*, p. 59.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>248</sup> Allison Blizzard, *Portraits of the 20th Century Self: an Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2004.



notamment avec les natures mortes de Cézanne<sup>249</sup>. Dès la publication des deux premiers portraits, « Matisse » et « Picasso », dans *Camera Work*, l'éditeur de la revue Alfred Stieglitz mettait en avant leur qualité picturale et pointait des ambitions communes entre les deux médias, entre les deux peintres sujets des portraits et l'auteur de ces derniers. Ulla Haselstein précise : « For him [Stieglitz], the paintings [by Matisse and Picasso also featured in the same issue of *Camera Works*] and the texts belonged to the same art movement “at odds with our familiar traditions”<sup>250</sup>. » Déjà Stieglitz mettait en avant, par la comparaison picturale, une certaine matérialité du texte. Le poème steinien se voit ainsi tiré vers le collage, vers le calligramme ou vers l'abstraction. Jane Palatini Bowers écrit par exemple : « Stein uses words as a painter might place objects in the field of a painting ». La peinture apparaît ici comme un « champ » dans lequel sont placés des objets comme autant de gommettes sur une toile de fond qui serait déjà là. La comparaison bute d'emblée sur ce que le comparé n'est pas – révélant du même coup une attente envers Stein, celle d'un « collage » (par lequel on semble entendre un choix sémantique complètement aléatoire et non structuré) qui n'a en fait rien à voir avec le collage cubiste (ni aléatoire, ni déstructuré), mais qui par ce détournement ferait rendre raison à la difficulté du texte. La matérialité se fait alors le prétexte à un refus d'entrer dans le poème ; et le recours à la peinture, en permettant de mettre en avant les effets de surface, devient le moyen privilégié de faire disparaître le sens derrière la page. Souvent, les métaphores ramenant l'écriture de Stein à la peinture font porter à l'art plastique les mêmes attentes (déconstruction du sens, composition aléatoire) que celles qui pèsent sur la poésie moderniste, en un cercle vicieux qui ne parvient pas à se fonder autrement que dans le balancement entre deux arts, le soupçon pesant sur l'un étant renvoyé à l'autre en guise de démonstration. Mabel Dodge fut une des premières, avec son essai « Speculations, or Post-Impressionism in Prose » (1913), à assimiler le travail de Stein à celui des peintres qu'elle collectionnait :

---

<sup>249</sup> Sur le rapport de Stein à Cézanne (y compris dès *Three Lives*), on pourra se référer aux deux premiers chapitres de Jayne L. Walker, *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three lives to Tender buttons*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984. La référence à Cézanne est souvent convoquée pour mettre en valeur la composition contre l'objet, revenant à la définition d'Allen Tate de la modernité poétique. William Carlos Williams a aussi consacré un essai à cette question, « A Recognizable Image », où il écrit : « that is the essence of Cézanne [...] that we began to say that it is no longer what you paint or what you write about that counts but how you do it: how you lay on the pigment, how you place the words to make a picture or a poem. » William Carlos Williams, *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, New York, New Directions, 1978, p. 217-218. Cité par Charles Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: the Contemporaneity of Modernism*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 14.

<sup>250</sup> Ulla Haselstein, « Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso », *New Literary History*, 1 octobre 2003, vol. 34, n° 4, p. 731. Haselstein s'oppose en fait à l'assimilation de Stein à la peinture proposée par Stieglitz, ajoutant : « What Stieglitz completely neglects is Stein's effort to use these portraits to establish her artistic signature as a modernist in her own medium. Reflecting on the portrait situation as such, she elaborates not only similarities with, but also differences from contemporary avant-garde painting. » *Ibid.*, p. 731-732.

In a large studio in Paris, hung with paintings by Renoir, Matisse and Picasso, Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint. She is impelling language to induce new states of consciousness, and in doing so language becomes with her a creative art rather than a mirror of history<sup>251</sup>.

Analysant ce passage, Astrid Lorange essaie cependant de l'arracher à la stricte correspondance du geste du peintre et du geste du poète, pour y trouver plutôt une tension commune vers une attitude esthétique mettant en valeur le procès plutôt que l'état :

Dodge is often cited in order to claim that Stein identified as, or attempted to be, a literary cubist. But in fact, I claim that she argues something quite different: that there exists an affinity between Stein and Picasso in terms of their approaches to composition—specifically, their emphases on the constructive and generative effects of the activity of composition and the activity of aesthetic engagement. Stein and Picasso, in different ways, conceived of composition as a process (for both the one who composes and the one who engages) that impels, or induces, to use Dodge's term, "new states of consciousness." Dodge's argument positions Stein and Picasso as resonant in their attempts to think through and reconfigure the relation between composition and representation—and, while it is important to note that Stein and Picasso were far from the only two engaged in such an attempt, and further, that Picasso was far from the only (or even the signal) cubist, Dodge's critical assertion is perhaps the first to figure Stein as a constructivist poet: a writer who makes things happen<sup>252</sup>.

L'assimilation de Stein au constructivisme, que l'on trouve également, par exemple, chez Charles Altieri<sup>253</sup>, serait discutable, mais c'est évidemment dans une lecture de cet ordre que la comparaison picturale prend tout son intérêt – c'est-à-dire justement quand elle dépasse la question d'une réification du signe pour envisager un parallélisme esthétique qui ne soit pas une simple assimilation du langage à une matière qui ne lui appartient pas. La métaphore touche donc à sa limite ; elle ne rend justice ni à Stein ni au cubisme, et surtout ne permet pas d'appréhender ce qui reste de signifiant dans l'agencement non-conventionnel des mots ainsi objectivés.

Par le recours à la notion d'abstraction, cependant, le débat sur le rapport entre matière textuelle et peinture se renverse, tendant non plus vers une réification de la langue (en tant qu'elle ressemble à la peinture) mais vers une dématérialisation de la peinture (et donc de la langue qui lui ressemble). Quand, par peinture abstraite, l'on entend simplement un art non-figuratif, on retombe aisément dans l'impasse posée par le contournement du signifiant. Mais on peut aussi reconnaître à l'abstraction une valeur mimétique, tout en prenant en compte la

---

<sup>251</sup> Mabel Dodge, « Speculations, or Post-Impressionism in Prose », *Arts & Decoration*, mars 1913, p. 172-174 ; repris en appendice de Patricia R. Everett (ed.), *A History of Having a Great Many Times not Continued to be Friends: the Correspondence between Mabel Dodge and Gertrude Stein 1911-1934*, Albuquerque (N.M.), University of New Mexico Press, 1996, p. 269.

<sup>252</sup> A. Lorange, *How Reading Is Written*, op. cit., p. 16.

<sup>253</sup> C. Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*, op. cit.

spécificité de cette imitation, de l'ordre de la réduction (formes, couleurs) qui peut rappeler la réduction phénoménologique décrite par Husserl comme l'un des stades de la perception<sup>254</sup>. C'est en ce sens qu'Ulla Haselstein parle par exemple de « collages verbaux abstraits »<sup>255</sup>, ou que Dydo pense l'abstrait comme un retour aux choses-mêmes, dans un passage déjà cité où elle pose la poésie de Stein comme une entreprise de « décontextualisation » : « It [Stein's work] can also be described as “abstract”, but that does not mean it is made-up or cut-off from reality: it refers to the focus on essence rather than on detail<sup>256</sup>. » L'abstraction devient donc un mode de la représentation. Mais sa condition est alors, justement, une perte de matérialité : les choses, réduites, perdent du poids, et la langue qui les vise, prenant acte de cette réduction, s'allège plutôt que de se corporéiser. La métaphore picturale contient donc d'elle-même ce paradoxe : elle suppose à la fois une réification du signe, transformé en élément visuel malléable et prêt à faire tableau, et, si l'on rend justice au fonctionnement esthétique du tableau, une dématérialisation de l'élément visuel, et donc du signe.

Une autre approche de la matérialité du langage, là aussi prenant sa source dans l'art plastique, consiste à appréhender le texte dans son agencement typographique, tel qu'il se déploie sur la page. Là encore, on s'inscrit dans un horizon sinon ouvert par Mallarmé (Sterne, au moins, fut précurseur), du moins marqué par lui. Cette approche bénéficie d'un point d'entrée privilégié, avec la « platitude » du paysage découverte par Stein lors d'un voyage en Espagne écrasée par le soleil au moment où elle allait rédiger *Tender Buttons*. Cette correspondance invite fortement à envisager le texte dans sa propre platitude, c'est-à-dire sa superficialité, au sein de l'objet-livre. Brian Reed, au cours d'une analyse phonologique des enregistrements de Stein lisant ses propres poèmes, compare ainsi aux compositions cubistes les « blocs » de mots qu'il trouve sur la page (et auxquels il fait correspondre des blocs de sons), et leur agencement vertical, à l'encontre de l'horizontalité traditionnelle de l'écriture<sup>257</sup>. Cette organisation révélerait la « platitude » de l'écriture (comme procès) et son appartenance à un univers à deux dimensions :

On the page, the repetitions in “If I Told Him” have a tendency to disrupt linear progression through the text by creating rectangular “blocks” of words that one's eye takes in all at once. [...] The overall effects of Stein's juxtaposed “blocks” of text can be compared to Picasso's employment of different jostling fragmentary “planes” during the analytic phase of

<sup>254</sup> I. Alfandary, *Le risque de la lettre*, op. cit., p. 33.

<sup>255</sup> « Abstract word-collages ». U. Haselstein, « Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso », art. cit.

<sup>256</sup> Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2003, p. 17.

<sup>257</sup> Brian Reed, « Now Not Now: Gertrude Stein Speaks », *ESC: English Studies in Canada*, 2007, vol. 33, n° 4, p. 103-113.

cubism. One encounters a surface of busy push-and-pulls between elements that refuse to cohere into the familiar illusionistic space to be found in most post-Renaissance portraiture<sup>258</sup>.

Encore une fois, la surface du texte devient prétexte d'une assimilation à marche forcée à la surface d'un tableau fantasmé. Les mots ne sont plus que des formes visuelles, formant sur la page un ensemble « cubiste » ; leur valeur utilitaire, signifiante, est du même coup évacuée (de même qu'est évacuée la potentialité mimétique du cubisme). Cette concentration sur la surface du texte traduit, ou trahit, comme une attente calligrammatique : ce qui viendrait compenser la surprise, ou le désarroi, dans lequel Stein place le lecteur. Rêvant le texte steinien en pure surface, en seule matière phonique et typographique, on lui rend la force mimétique que sa grammaire semble dénier. Du même coup, on s'empêche de chercher cette valeur mimétique dans la grammaire elle-même.

Isabelle Alfandary s'oppose très justement à une telle lecture « calligrammatique » de la poésie de Stein ; redoublant la distinction devenue classique établie par Marjorie Perloff entre une tradition moderniste issue de Pound et une contre-tradition issue de Stevens<sup>259</sup>, elle propose de partager le corpus du modernisme américain entre une tradition idéogrammatique (incarquée par Pound, qui fait usage de signes non-littéraux, y compris des idéogrammes chinois et des éléments de notation musicale) et une tradition alphabétique s'interdisant de sortir de la lettre mais pensant tout de même la matière à partir de la lettre elle-même<sup>260</sup>. Comme Cummings, Stein serait située dans cette dernière. Le rapport à la lettre-objet change : il ne s'agit pas de la réifier par comparaison avec un objet qui lui est extérieur (dessin, forme, page), mais par elle-même. Ainsi la réduction à l'œuvre dans la poésie de Stein ne sépare pas l'objet-lettre de son sens, mais s'efforce de penser les deux ensemble.

### **Corporéité de la langue**

Envisager la langue dans son incarnation (sonore, mais aussi plus largement « orale ») semble particulièrement pertinent pour un auteur aussi profondément « incarné » que Gertrude Stein, dont le corps a fasciné tant ses amis artistes que son public et qu'elle n'a cessé de mettre en scène : centralité donnée à la nourriture, tant dans les autobiographies que dans la poésie ;

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>259</sup> Marjorie Perloff, *21st-Century Modernism: the « New » Poetics*, Malden, Oxford, Blackwell publishers, 2002.

<sup>260</sup> I. Alfandary, *Le risque de la lettre*, *op. cit.*, p. 64.

évoqueries, voilées ou non, de sa sexualité ; intérêt pour la mode<sup>261</sup> ; présence impressionnante et majestueuse. Catherine Stimpson a montré comme depuis la réception contemporaine de Stein jusqu'à la critique actuelle, « body » et « work » se confondent – que ce soit d'ailleurs dans l'éloge ou dans le rejet<sup>262</sup>. Stimpson remarque que le corps de Stein est fréquemment tiré soit du côté du domestique (corps de matrone), soit du côté du spirituel (corps de moine). Elle cite Sherwood Anderson : « Miss Stein is a worker in words with the same loving touch in her strong fingers that was characteristic of the women in the kitchen of the brick houses of the town of my boyhood. She is an American women of the old sort [...] » Si Anderson vise ici d'avantage à redonner à Stein le bon chic, bon genre de la maîtresse de maison qu'à penser sa poésie, il introduit une nouvelle façon de réifier le langage, par une métaphore cette fois alimentaire ou plus largement corporelle, que Stimpson reprend à son compte (et à celui du féminisme dont elle se réclame), par exemple à propos de « Lifting Belly », poème érotique : « Indeed, in Stein's more abstract writing, the body disappears into language utterly, or becomes an example of a linguistic category. Kisses may illustrate, not the body in action, but a problematic grammatical class: the noun. »

Transformer les mots en nourriture ou en substance érotique n'a rien de spécifique aux études steiniennes ni modernistes. L'assimilation d'une instance d'oralité à une autre procède en fait avec beaucoup d'évidence et est opérée par de nombreux auteurs, de la logorrhée célinienne à la boulimie wolfsonienne. À propos de Stein, l'usage de la métaphore alimentaire se fonde généralement sur la dimension phonique de sa poésie : Isabelle Alfandary écrit par exemple que « la langue qu'écrit Gertrude Stein est pure oralité ; les mots se mâchent en l'absence de ponctuation<sup>263</sup> » et, à propos de *Tender Buttons*, elle parle de « rumination », de « mastication » pour rendre compte de la sensation de jouissance prise dans la langue, équivalente au plaisirs gastronomiques ou érotiques pris en-dehors d'elle. La dimension orale de la poésie steinienne, peu étudiée<sup>264</sup>, peut-être aussi parce que cette poésie n'est pas souvent lue à haute de voix (si les pièces sont souvent portées à la scène, la poésie ne fait que rarement l'objet de lectures), est présente évidemment dans la forme écrite elle-même. Parler de « pure

---

<sup>261</sup> À la fin de l'année 1945, Gertrude Stein publia un article dans les éditions anglaise puis américaine du magazine Vogue pour rendre hommage au couturier Pierre Balmain, qui aurait fourni à Stein et Toklas, pendant la guerre, du fil à repriser pour leur bas.

<sup>262</sup> Catharine R. Stimpson, « The Somagrams of Gertrude Stein », *Poetics Today*, 1985, vol. 6, 1/2, p. 67.

<sup>263</sup> I. Alfandary, *Le risque de la lettre*, op. cit., p. 44.

<sup>264</sup> On peut citer cependant le travail déjà mentionné de Brian Reed sur les enregistrements datant de la tournée américaine de Gertrude Stein, et publiés en 1956 : B. Reed, « Now Not Now », art cit., ainsi que Scott Pound, « The Difference Sound Makes: Gertrude Stein and the Poetics of Intonation », *ESC: English Studies in Canada*, 2007, vol. 33, n° 4, p. 25- 35. Ce dernier article porte sur *The Making of Americans*. Les rééditions récentes d'enregistrements de Stein pourraient cependant ouvrir plus largement ce champ de recherche.

oralité » suggère cependant un retour à l’annihilation du pôle signifiant de la langue alors même que celui-ci coexiste avec le pôle sonore, notamment dans la valeur métonymique de la paronomase et des autres jeux sur les sons. La mastication laisserait la lecture au stade oral, sans sublimation ni symbolisation. On se heurte donc encore une fois à la limite de toute métaphore portant sur le langage qui, en transposant le poème d’un paradigme à un autre (du langage à la nourriture), nie les qualités propres du premier. C’est la métaphore elle-même (c’est-à-dire un déplacement secondaire) qui ôte au langage sa fonction signifiante, et non le poème, le texte principal. Pour sortir des impasses auxquelles condamnent les lectures métaphoriques, on peut revenir au texte sans le translater dans un paradigme qui lui est étranger mais en le considérant, en lui-même, comme un objet – non au sens d’une instance matérialisée de la langue (par l’écriture, la typographie, l’objet-livre ou l’objet-son), mais comme entité autonome, dont le fonctionnement interne est et demeure linguistique.

### **Le poème comme objet ? Stein et les objectivistes**

Réifier le mot, objectiver le texte, invite en effet à penser la possible relation d’influence ou de correspondance entre l’œuvre de Stein et le mouvement objectiviste. Celui-ci tient en fait son nom – d’ailleurs assez fortuit – moins de l’objet que de l’objectif, instrument d’optique, lequel laisse toute sa place à la médiation du sujet. Marjorie Perloff a comparé Stein et Zukofsky d’abord pour montrer la continuité d’une « ouverture » de l’œuvre qui prendrait sa source dans un certain modernisme des années 1930 au sein duquel Stein ne serait aucunement une figure exceptionnelle ou extrême ; la comparaison lui sert également à mettre en valeur la réification du langage à l’œuvre chez Stein dans la déconstruction syntaxique qu’elle propose : « Stein’s “unlinkings”, like the syntactic oddities, abstractions, and ungainly compoundings (e.g., “orbit-trembling”) of Zukofsky, which Williams had called into question, were not all that exceptional in the writing of the early 1930s<sup>265</sup>. » 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 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 fixité<sup>266</sup>. De

---

<sup>265</sup> Marjorie Perloff, « “Barbed-Wire Entanglements”: The “New American Poetry,” 1930-1932 », *Modernism/modernity*, 1995, vol. 2, n° 1, p. 149.

<sup>266</sup> « I have been arguing that the poetics of the early 1930s produced an adversarial literature that called into question the pieties of an earlier, more innocent modernism by means of powerful wit, complex parody, contradiction of formal and emotional registers, and especially the dissolution of the coherent “lyric voice” as a controlling presence in the poetic text. The sentimental slides into the cynical and back again. Reference,

même, l'étude de Peter Quartermain<sup>267</sup> assimile aux objectivistes à la fois Gertrude Stein, qui les précède, et Susan Howe, qui les suit, en se donnant comme critère une « autonomisation » du poème. La langue de Stein y est décrite comme « plate », « abstraite », « ambiguë », « anti-descriptive » ; comme chez Zukofsky, mais selon des modalités différentes, il s'agirait pour elle de contourner la référence pour autonomiser le texte (ce qui voudrait bien dire considérer le texte comme objet en soi, et non comme signe) : « Stein exploits strategies that enhance wide ranges of possible meaning, but the range is predominantly syntactic; Zukofsky, in some respects like Joyce, exploits allusion and reference only in the long run to disable them or (more frequently) to render them ancillary to the poem<sup>268</sup> ». Voir en Stein une « objectiviste » en tant qu'elle disjoindrait le texte de la nécessité de faire sens réifie le poème non plus au niveau du mot mais au niveau de l'œuvre. Il ne s'agit alors plus de sons jetés au hasard de la jouissance qu'ils procurent, mais d'un système de signes qui fonctionnerait pour lui-même, où les signes ne font plus référence les uns qu'aux autres, pointant vers la grammaire qui les unit plutôt que vers le monde (ou à travers le monde). Pour Zukofsky, la question du genre, et notamment de la définition du genre poétique, est prégnante, urgente même ; il hérite d'une question laissée ouverte par le premier modernisme pour lequel on peine à envisager la poésie autrement que comme le genre pas défaut, qui dissout le poème dans le poétique. La définition, qui se veut, encore une fois, transhistorique, à laquelle il tente d'aboutir dans son essai « For my son when he can read », relance de manière frappante les questions que pose l'œuvre de Stein :

How much what is sounded by words has to do with what is seen by them - and how much what is at once sounded and seen by them crosscuts an interplay among themselves - will naturally sustain the scientific definition of poetry we are looking for. To endure it would be compelled to integrate these functions: time, and what is seen in time (as held by a song), and an action whose words are actors or, if you will, mimes composing steps as of a dance that at proper instants call in the vocal chords to transform it into plain speech<sup>269</sup>.

Il s'agit de penser comment le son du mot, ou son agencement typographique sur la page<sup>270</sup>, participent de sa signification ; non plus d'opposer la « matière » du mot à sa charge de signification, mais de penser la matière comme étant au service du sens. C'est en tant qu'il est matière sonore et visuelle qu'un texte poétique fait sens. Cela permet de dépasser les

---

moreover, does not insure mimetic representation. Nothing is taken for granted; nothing is quite what it seems to be. » *Ibid.*, p. 159.

<sup>267</sup> Peter Quartermain, *Disjunctive Poetics : from Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1992.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>269</sup> Louis Zukofsky, *Prepositions + : the Collected Critical Essays*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2000, p. 8.

<sup>270</sup> « The components of the poetic object continued : Typography – certainly – if print and the arrangement of it will help tell how the voice should sound. » *Ibid.*, p. 17.

métaphores réifiantes pour penser la matière dans le signe lui-même ; l'approche objectiviste, tout objectale qu'elle soit, n'a de cesse de favoriser le sémantisme du poème, voire de l'hyperboliser dans sa matière même. Là où Stein, peut-être, manque la radicalité objectiviste, c'est qu'elle maintient la centralité du sujet percevant et écrivant et rappelle constamment la présence de sa voix dans le poème. L'autonomie du texte n'est au mieux qu'un leurre : la poésie steinienne n'en finit pas de faire le récit d'une perception, et ce récit implique toujours une voix narrative, déplacée mais non abolie. Cependant, il faut souligner que Zukofsky parle toujours de l'objet-poème en tant qu'il est vécu (« experienced as an object ») à la fois par celui qui l'écrit et par celui qui le lit. À ce titre l'objectivisme aussi se garde bien d'évacuer le sujet, et reste profondément inscrit dans un système phénoménologique qui est aussi celui de Gertrude Stein. Stein fait du poème le récit de sa propre expérience de perception ; Zukofsky pense le poème comme l'objet témoin marquant le passage d'une voix à une autre, d'une expérience à une autre. Pour l'un et l'autre, signe et son non seulement coexistent, mais le son (ou la matière du signe en général) est au service de la force signifiante du mot et du poème comme système grammatical. Il faut alors s'attacher à lire Stein, encore une fois, dans la représentation, et comprendre la lettre regardée pour elle-même comme une démarche qui doit lui faire rendre raison, la faire parler, plutôt que d'en faire une lettre muette, vouée à la consommation orale, à la manipulation spatiale – soit à la dévoration et à la destruction.

### III. Règne du signe

#### Stein en vibration

I took individual words and thought about them until I got their weight and volume complete and put them next to another word, and at this same time I found out very soon that there is no such thing as putting them together without sense. It is impossible to put them together without sense. I made innumerable efforts to make words write without sense and found it impossible. Any human being putting down words had to make sense of them. (*Primer*, p. 18)

Dans « l'interview transatlantique » de 1946, longue réflexion de Stein sur les impasses et les réussites de son entreprise poétique et textuelle, elle revient sur l'impossibilité à laquelle elle s'est confrontée avec *Tender Buttons* : celle d'abolir le sens. Ce passage souvent cité contient à la fois l'aspiration à une langue qui ne serait plus que matière, et l'échec fructueux qui en découle. Les 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 signe. C'est bien leur mise en commun qui révèle l'impossibilité propre aux mots de ne pas faire sens dans le poème (« there is no such thing as putting them together without sense ») ; et dès lors que cette mise en commun a lieu, c'est-à-dire dès lors que le poème s'écrit, Stein réagit en choisissant de jouer du sens plutôt que de le déplorer. Ces paroles de l'interview transatlantique ne doivent donc pas laisser croire qu'il y aurait une phase « asémantique » de la poésie de Stein, correspondant à *Tender Buttons* et à certains portraits contemporains, suivie d'une phase marquant le renoncement à l'asémantisme et le retour au sens. Au contraire : c'est au moment même où ce désir est éprouvé que Stein transforme son texte en la mise en scène d'une tension – tension désirante et par là créatrice.

Il faudrait donc lire Stein dans cette tension constitutive de la poésie – de toute poésie, si l'on revient à la définition qu'en donne Sartre – c'est-à-dire sans choisir entre la surface du texte et sa profondeur mais en voyageant de l'une à l'autre. Allegra Stewart parlait de « vibration » à propos de Gertrude Stein, visant alors la multiplicité de sens contenus dans un même mot<sup>271</sup> ; il faudrait arriver plus radicalement à une lecture qui soit elle-même vibratoire, alternant non plus seulement entre diverses possibilités sémantiques, mais entre le langage-objet et le langage-signe, lisant d'abord l'un puis l'autre, mais sans abolir l'un au profit de l'autre. La difficulté posée par la poésie de Stein tient peut-être à la charge d'une attente de radicalité à laquelle elle ne répond qu'à moitié, ne déployant jamais la pureté asémantique d'une poésie exclusivement sonore ou lettriste. Penser Stein en vibration a l'avantage de laisser la place à la surprise du texte, à la première impression d'illisibilité ou de non-sens, pour aller ensuite vers le sens, toujours déjà là mais dont le voilement participe de l'existence. Les jeux sur les sons et en particulier sur l'homophonie, les réécritures pseudo-phonétiques de mots ayant des sens différents, sont un exemple particulièrement intéressant de cette mise en tension du son et du sens, par laquelle l'écriture du son fait surgir un sens différent qui se surajoute à une signification originaire.

---

<sup>271</sup> « If we study her work carefully we can see that from 1910 on, at least, it was her purpose to exhibit words afresh : to dissociate them from conventional context and stale association, and thus to display them with more of their power and capacity for vibration – more, in short, of their being. Now vibration occurs when a word conveys simultaneously two or more of its possible meanings, each of which is relevant to the context – a control of meaning that is, of course, strictly dependent on the context itself. Like the creation of metaphor, the ability to make words vibrate is one of the great poetic gifts. » Allegra Stewart, *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967, p. 58-59.

## Réécritures de l'homophonie : surprises du sens

Dans les *Principles of Psychology*, William James comparait la réception écrite de la phrase française apparemment absurde « Pas de lieu Rhône que nous », et la réception orale de la même phrase, donnant l'anglais « Paddle your own canoe ». Il conclut :

As we seize the English meaning the sound itself appears to change. Verbal sounds are usually perceived with their meaning at the moment of being heard. Sometimes, however, the associative irradiations are inhibited for a few moments (the mind being preoccupied with other thoughts) whilst the words linger on the ear as mere echoes of acoustic sensations. Then, usually, their interpretation suddenly occurs. But at that moment one may often surprise a change in the very *feel* of the word. Our own language would sound very different to us if we heard it without understanding, as we hear a foreign tongue<sup>272</sup>.

L'effet de la poésie de Stein, qu'elle joue d'ailleurs ou non sur les relations inter-linguistiques que James utilise pour sa démonstration, est du même ordre : les « radiations associatives » y sont bien temporairement bloquées par l'écriture, jusqu'à ce que le sens surgisse grâce à la sonorité. Lorsque Stein titre un poème « Marry Nettie », ou qu'elle en ouvre un autre par le vers « Give known or pin ware », il faut prêter une attention aux sons au-delà de leur transcription pour entendre « Marinetti » ou « Guillaume Apollinaire ». La graphie reproduit le son, mais en voile le sens original ; on est donc à l'exact inverse d'une « poésie sonore » où ce qui compte ne serait que la matière phonique du signe. Au contraire, le signe se donne comme signe et, en cherchant une autre manière d'écrire la matière phonique, il en fait surgir un sens nouveau. En écrivant « Give known or pin ware », Stein ne commet pas seulement une transcription phonétique d'un nom étranger ; elle choisit des mots anglais, qui sont signifiants, pour rendre le même son, et laisse place au sens de ces mots. Que ce travail, dans ces deux exemples (« Marry Nettie » et « Give know or pin ware »), soit précisément opéré sur des noms propres n'est sans doute pas un hasard : le nom propre est ce qui désigne le plus directement son objet, dans une relation unique entre signe et monde (il n'y a qu'un seul Guillaume Apollinaire et c'est ce dont « Guillaume Apollinaire » est le nom). En transcrivant le nom propre unique par une série de noms communs dont les référents sont multiples, Stein en ouvre le sens pour faire désigner à [gijom apolineɾ] une multiplicité d'objets dans le monde.

Cependant, les jeux sur l'homophonie ne sont pas cantonnés à la réécriture des noms propres. Il s'agit plus largement de faire surgir un sens nouveau de sons déjà là, et déjà autrement signifiants. Ainsi dans « Sacred Emily », Stein, partant de « so great », arrive à « sew grate ». Le premier syntagme est courant et le sens visé est évident ; le second (qui est donc

---

<sup>272</sup> William James, *The Principles of Psychology*, London, Macmillan, 1901, vol.1, p. 80.

secondaire, en ce qu'il est issu du premier, comme « Marry Nettie » est issu d'un son originaire quoique non écrit) est formé de deux mots attestés par le dictionnaire mais dont l'association est surprenante et paraît absurde. Il ne s'agit pas tant de remonter de « sew grate » à « so great » comme si l'un encodait l'autre ; mais plutôt de lire « sew grate » tout en entendant « so great » et de laisser place aux sens de chaque syntagme et de chaque mot individuel. La réécriture ne voile pas le sens, elle le double. Elle participe du régime métonymique du poème, par la paronomase, et permet la multiplication des index plutôt que leur abolition. Lorsque dans « Van or Twenty Years After » Stein écrit « not to the future but to the fuschia » c'est encore l'homophonie (partielle, certes) qui permet de passer de « future » à « fushia », ou les deux termes coexistent plutôt que de simplement se désigner l'un l'autre (le retour à la couleur permis par la paronomase peut être lu par exemple comme un retour au premier sujet que se donne le poème, l'habillement de Carl Van Vechten). Quand, en 1913, dans le poème « Americans » (publié en 1922 dans *Geography and Plays*), Stein décompose « America » en « a merica, a merica » (*Writings 1903-1932*, p. 377), proposant là encore une graphie alternative à un mot établi, elle n'encode pas « America » mais fait surgir le nom commun derrière le nom propre, et questionne ce que pourrait être une Amérique décapitalisée, une « Amérique petit-a » (désirée, indésignable).

Ainsi, en réécrivant l'anglais comme s'il s'agissait d'une langue étrangère, Stein en tire un monde nouveau. Elle met en valeur le son seulement pour en tirer un sémantisme surprenant, inattendu, dont elle-même ignorait qu'il se trouvait là. Dans le procès de l'écriture comme dans celui de la réception, les différents sens ne sont pas tout à fait coexistants : ils apparaissent dans une succession chronologique, en vibration encore une fois. L'effort de réécriture est également constitutif d'une réappropriation du langage – puisque l'on réécrit les mots des autres – qui est, en fait, la condition même de l'écriture poétique. Dans l'interview transatlantique de 1946, Gertrude Stein, qui a alors consacré les dernières années de sa vie au récit, définit celui-ci contre la poésie et très significativement à partir du concept de traduction.

A young French poet had begun to write, and I was asked to translate his poems, and there I made a rather startling discovery that other people's words are quite different from one's own, and that they can not be the result of your internal troubles as a writer. They have a totally different sense than when they are your own words. This solved for me the problem of Shakespeare's sonnets, which are so unlike any of his other work. These may have been his own idea, undoubtedly they were, but the words have none of the violence that exists in any of the poems, in any of the plays. They have a roughness and violence in their juxtaposition which the sonnets do not have, and this brought me to a great deal of illumination of narrative, because most narrative is based not about your opinions but upon someone else's.

Therefore narrative has a different concept than poetry or even exposition, because, you see, the narrative in itself is not what is in your mind but what is in somebody else's. [...] Shakespeare never expressed any feelings of his own in those sonnets. They have too much smoothness. He did not feel "This is my emotion, I will write it down." If it is your own feeling, one's words have a fullness and violence. (*Primer*, p. 19)

La pensée de Stein est ici difficile à suivre, quoiqu'exprimée avec une grande clarté. Le rejet des sonnets de Shakespeare, « trop lisses », n'est pas un rejet de la poésie, mais bien une exclusion de ces sonnets (« those sonnets » !) du domaine poétique, exclusion opérée avec une violence inouïe. Ils seraient défaillants parce qu'ils manqueraient l'implication du sujet écrivain. La poésie, quant à elle, est marquée par cette réalité subjective ; elle est même le compte-rendu de cette subjectivité (« what is in your mind »). Ce que Stein présente ici comme la découverte du fonctionnement du récit en contient en revers une autre : que la poésie est faite de mots « pleins » et « violents » parce qu'ils sont des mots propres – pas tout à fait comme on parle de noms propres, puisque la propriété revient alors à l'objet perçu, mais ces mots qui sont propres au sujet percevant et écrivain. Ce développement apparaît à l'occasion d'un retour sur une expérience particulière remontant au début des années 1930. Le « jeune poète français » mentionné était un ami de Stein, Georges Hugnet. Il avait traduit des morceaux choisis du *Making of Americans*, et, pour l'en remercier, Gertrude Stein avait de son côté traduit l'un de ses poèmes, « Enfances ». Mais son interprétation en était finalement si libre qu'elle avait insisté pour apparaître comme auteur plutôt que comme traductrice lors de la publication des textes (celui de Hugnet et celui de Stein, qu'elle avait intitulé « Poem Pritten on Pfances of Georges Hugnet ») dans *Pagany* en 1931. Elle avait ensuite publié son texte dans une édition indépendante en 1931 sans plus le présenter comme une traduction ni même comme une « reflection », terme qu'elle avait employé au départ ; c'est *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded*<sup>273</sup>. Stein s'était donc littéralement approprié le texte comme le sien propre, le passage à l'anglais étant devenu une récréation toute personnelle. Ce qui se joue dans les réécritures homophoniques est similaire quoique moins directement conflictuel : il s'agit d'écouter, mais aussi de parler, pour soi. Où l'on retrouve la fameuse définition steinienne du génie, exposée par exemple dans la conférence « Portraits and Repetition » :

One may really indeed say that that is the essence of genius, of being most intensely alive, that is being one who is at the same time talking and listening. It is really that that makes one a genius. And it is necessary if you are to be really and truly alive it is necessary to be at

---

<sup>273</sup> On trouve une analyse développée du rapport entre les textes de Hugnet et de Stein, et son implication pour la compréhension steinienne de la traduction, par exemple dans Barbara Will, « Lost in Translation: Stein's Vichy Collaboration », *Modernism/modernity*, 2004, vol. 11, n° 4, p. 651-668.

once talking and listening, doing both things, but doing them, well if you like, like the motor going inside and the car moving, they are part of the same thing. (*Writings 1932-1946*, p. 290)

Le génie n'est bien sûr pas seulement le génie poétique – il s'agit encore une fois, surtout si l'on prend en compte la charge de l'héritage romantique que porte le terme, du génie du « créateur littéraire », du *Dichter*. Mais c'est tout de même un génie qui appartient à l'ordre subjectif : celui qui trouve sa propre voix à partir des voix du monde. Dans « Portraits and Repetition », ce génie lyrique déborde évidemment des délimitations ambiguës du genre poétique. On retombe donc dans cette difficulté moderniste à penser la poésie autrement que comme ce qui se surajoute au langage commun (autrement appelé prose) pour le faire entrer dans la littérature. Pourtant, si c'est bien un certain usage du langage qui doit fonder la constitution d'un genre poétique chez Stein, il ne s'agit pas d'un usage exclusivement anti-utilitaire, sonore ou matériel. De manière générale, au-delà de ces exemples centrés sur la réécriture phonétique, 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 opère ; si les mots mis côte à côte ne peuvent cesser de signifier, comme le disait Stein dans l'interview transatlantique, c'est aussi parce qu'ils ne cessent de faire signe les uns vers les autres. Mais si la matérialité exacerbée du signe ne suffit pas à définir le genre poétique steinien, ce n'est pas non plus son hypersémantisme, qui là encore imprègne tout le corpus. Il faut donc revenir à la centralité du nom et à ce qu'elle implique pour le langage.

### **Le nom et le récit comme au-delà de la poésie**

Tout texte steinien travaille la langue, ainsi qu'on l'a montré dès le premier chapitre de ce travail. Mais cela ne veut pas dire que le genre poétique n'ait pas, au sein du corpus steinien, une spécificité qui dépasse son usage en tant que « langue de recherche ». Il semble que Stein fasse du genre poétique un travail sur le rapport de signification. C'est en cela que la poésie est, pour elle, centrée sur le nom : parce que le nom désigne, il est ce qui laisse voir le plus crûment cette mise en rapport et en tension. La centralité du nom, qu'elle rêve d'éliminer mais qui ne cesse de revenir, ne procède pas tant de sa fixité (à laquelle s'oppose l'ambiguïté du pronom, par exemple), que de sa capacité à la perdre – par l'homophonie comme par tout autre procédé métonymique. Le poème « Emily Chadbourne », dans *Useful Knowledge*, met en abîme la tension poétique avec une acuité particulière :

Not a saleable surface, a surface that is rigid is ruined and a surface that is certain is cloudy and a surface that is missed is widowed and a surface that is mild is raised and a surface

that has nights is harmless and a surface that meadows is gracious and a surface that is loosed is smiling and a surface that is mine is mine. And where do you mind what you hear. Leaves of distress leave distress a mess, leave a mess for mess distress. Can not you think and swim.

I cannot make the sound of her voice I cant make the sound of her voice I cannot make the sound of her voice. Arise and sit and message.

What does a message say. A message does not say I pray, I pray that you may have come to-day. A message does not say, what does she say. (*Useful*, p. 88)

Le premier paragraphe de ce passage est centré sur un nom, « surface », qui est questionné avec acharnement, en une longue liste de ses qualités conditionnelles. La surface est aussi la forme superficielle de la langue, sa matière, son enveloppe incarnée. « Une surface qui est mienne est mienne » : le nom « propre » de la poésie, c'est le nom que prononce le créateur littéraire comme le sien. Ainsi Whitman impulse-t-il quelque chose dans l'espace de la poésie américaine, que Gertrude Stein répète mais en l'enrichissant : « Leaves of distress » - réécriture d'un Pierre Ménard qui ne s'ignore pas, mais assume aussi d'entendre ce qu'il veut. « And where do you mind what you hear » : où mentalise-t-on ce que l'on entend, en quel lieu s'approprie-t-on ce « leaves of grass » maintes fois perçu pour en faire ce « leaves of distress » radicalement nouveau – si ce n'est dans le texte poétique ? L'écriture n'est pas une transcription de la voix (« I cannot make the sound of her voice ») ; elle est sa transformation au prisme du génie littéraire. Le medium (la surface de la langue) n'est pas le message ; il n'y a pas de message, pas de transcription possible dans la poésie (« a message does not say, what does she say »), pas de passage, mais il s'y écrit ce questionnement de la langue, de ce qui subsiste de sens dans la surface et de ce vers quoi la surface pointe. La « surface » est comme ici souvent interpellée, répétée, détournée. Lorsque Stein répète « sweet sweet sweet sweet sweet tea » dans « Susie Asado », il y va évidemment d'une délectation enfantine du son, mais aussi d'un interrogatoire systématique et impatient du mot répété. Il s'agirait moins alors d'en célébrer la surface que de s'efforcer de la percer – autre forme de l'insistance. Le mot pour Stein, et le nom en particulier, contient une identité qu'il faut mettre au jour. Il n'est pas « réel » en tant que matière, mais « réel » en tant qu'il détermine, conditionne, définit (et non simplement vise) l'objet qu'il désigne.

Cette interrogation du nom (en tant que « nomen est omen ») se déplace à partir des années 1920 pour s'inscrire dans le genre narratif, notamment biographique, mais aussi romanesque (alors qu'elle était absente des romans de jeunesse). Encore une fois, les limites de la poésie se déportent, à moins que ce ne soit la poésie qui n'en finisse pas de déborder, au gré de l'évolution de la carrière et de la pensée de Gertrude Stein. Mais il reste cette parole de Stein en 1946, dans une maîtrise totale de son œuvre et de sa cohérence : « Poetry is understandable, and the best poetry is real » (*Primer*, p. 23).



## Chapitre 5 – Les *Stanzas in Meditation* : poésie sans nom

Dans « Poetry and Grammar », Stein assoit son étude générique sur des exemples tirés de ses œuvres, qu'elle analyse pour son public en suggérant des liens parfois peu évidents entre la partie la plus théorique de son discours et les illustrations choisies. Le corpus sur lequel elle s'appuie, on l'a vu dans les chapitres précédents, est varié (*How to Write, Portraits and Prayers, Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded...*). Il exclut cependant un texte que Stein avait nécessairement à l'esprit au moment où elle rédigeait ses conférences, et qui est de toute première importance : les *Stanzas in Meditation*. Cette œuvre avait été écrite en 1932, de façon contemporaine à *The Autobiography of Alice B. Toklas* dont le succès public avait été à l'origine de la tournée américaine de 1934-1935. Qu'il n'ait pas encore été publié au moment des conférences (il ne le sera qu'à titre posthume, dans le sixième volume des presses de Yale, en 1956) ne suffit pas tout à fait à expliquer cette absence. En effet, Stein cite très souvent des textes non parus, voire encore inachevés, et dont elle travaille, avec ses agents et éditeurs, à pousser la publication<sup>274</sup>. L'omission surprenante des *Stanzas* conduit à formuler cette première intuition qu'il s'agit d'un texte à part dans l'œuvre de Stein, et qui éclaire de manière très particulière sa compréhension de la poésie. Le statut des *Stanzas* est, sous plusieurs aspects, relativement proche de celui du *Making of Americans* : il s'agit d'un texte qui est commenté, surtout depuis sa réédition récente, mais qui demeure assez peu lu ; c'est, avec le *Making*, le texte de Stein qui a fait l'objet d'une étude génétique la plus poussée ; enfin, les *Stanzas in Meditation* sont, comme *The Making of Americans*, un texte exceptionnel, au sens fort de ce mot.

En ce qui concerne l'importance prise par les manuscrits dans l'étude critique du texte, elle s'explique par le fait que les *Stanzas in Meditation* ont été l'objet d'un travail minutieux de révision, tardif et surtout inhabituel chez Stein. Ulla Dydo a permis de mettre en lumière ce qui s'est joué dans ce processus. La reprise de son texte par Stein est liée à la redécouverte, par Alice Toklas, du manuscrit du premier roman de Stein, *Q.E.D.*, alors non publié (il ne le sera,

---

<sup>274</sup> Concernant les divers projets éditoriaux de Stein à l'époque des conférences, on renvoie au chapitre « 1933-1935 : Lecturing » dans Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2003.



là encore, qu'à titre posthume), dont l'intrigue était fondée sur la première histoire d'amour de l'auteur, avec une certaine May Bookstaver. La dispute qui s'en était visiblement ensuivie avait conduit Stein à supprimer du texte quasiment toutes les occurrences du mot « may », qu'il s'agisse du modal ou du mois de mai. L'édition de 1956 reproduisait le texte révisé. Le travail effectué ensuite sur les manuscrits a permis la publication, en 2012, d'une réédition « MLA approved » des *Stanzas in Meditation* présentant la version originelle et portant en annexe la liste des modifications opérées. Les éditrices, Emily Setina et Susannah Hollister, insistent sur le fait qu'il n'y a pas de version « juste » mais une coexistence de plusieurs textes dont aucun ne doit avoir la précedence<sup>275</sup>. Il reste que cette histoire éditoriale, désormais bien établie, a laissé le contexte biographique prendre une place très importante dans les analyses critiques. La contemporanéité avec *The Autobiography of Alice B. Toklas* a d'ailleurs d'emblée invité à voir les *Stanzas* comme une sorte d'« autobiographie parallèle<sup>276</sup> », selon l'expression de Richard Bridgman, le premier à avoir remarqué cette proximité. C'est surtout Ulla Dydo, dans son article « The Other Autobiography », qui a magistralement démontré, par une analyse génétique précise, le rapport étroit entre le contexte conjugal dans lequel évoluait le couple Stein-Toklas à ce moment et les thèmes qui semblent s'imposer dans le poème. Dydo souligne par exemple la récurrence de la question du choix (d'une partenaire), de l'affection (« like », « liking »), et lit la dernière strophe comme venant signer une union réaffirmée avec Alice. On a également observé une proximité thématique forte avec *Everybody's Autobiography*, notamment concernant l'advenue à la reconnaissance (par un public, par une communauté d'écrivains), qui occupe, comme on le verra, une partie du poème ; certains critiques voient d'ailleurs dans les *Stanzas* une œuvre de transition entre les deux autobiographies<sup>277</sup>. Enfin, Stein elle-même invite cette lecture du poème en miroir du genre autobiographique, lecture déjà favorisée par le contexte éditorial et génétique, en y inscrivant : « this is her autobiography one of two » (IV-14, 152<sup>278</sup>).

---

<sup>275</sup> Gertrude Stein, *Stanzas in Meditation*, Corrected ed., New Haven (Conn.), Yale University Press, 2012. Ainsi que nous l'avons signalé dans l'Avertissement, exceptionnellement, dans ce chapitre, nous ne citerons pas le texte dans l'édition de la Library of America, qui reproduit la version de 1956, mais dans cette édition corrigée de 2012.

<sup>276</sup> Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford university press, 1970, p. 217.

<sup>277</sup> Elizabeth Winston, « Gertrude Stein's Mediating Stanzas », *Biography*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 229-246.

<sup>278</sup> Le texte est séparé en cinq parties, chacune composée d'un nombre inégal de strophes. Stein utilise les chiffres romains pour ces deux niveaux de subdivisions internes. Dans ce chapitre, nous désignerons la partie en chiffres romains et la strophe en chiffres arabes, pour plus de lisibilité (ce qui nous fait manquer l'ambiguïté perçue par Roubaud : STANZA I devrait-elle se traduire « Strophe Je » ?). Certaines strophes étant très longues, nous indiquons également la page. La forme relativement irrégulière des *Stanzas* ne nous paraissait pas favorable à la numérotation des vers, d'ailleurs absente des diverses éditions.

Pourtant, la situation générique du texte est clairement annoncée par son titre, et ne peut pas être ignorée. Dans un article dans *Critique*, Jacques Roubaud (qui a par ailleurs traduit le texte et commenté cette traduction<sup>279</sup>) s'attachait à penser les *Stanzas* comme venant en quelque sorte racheter le sacrifice fait par Stein dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, sacrifice de la poésie, de la difficulté, de l'œuvre au noir.

Au moment même de l'écriture du livre [*The Autobiography of Alice B. Toklas*], [...] voulant sans doute offrir une compensation à « Dieu » (l'écrire qui s'écrit), elle composa (dichotomie d'emploi de son temps d'écriture sans exemple chez elle à d'autres moments) un autre livre, les poèmes de *Stanzas in Meditation* qui sont comme l'aboutissement nostalgique et, je pense le plus parfait, le plus original, le plus intense, de vingt-cinq années de tension absolue<sup>280</sup>.

Roubaud reprend en fait (y compris dans cette référence à « Dieu » que Stein sollicite en opposition à « Mammon », dans la conférence « What is English Literature ») la distinction proposée par Stein elle-même entre ce qu'elle appelle son « audience writing » et sa recherche poétique ; pour lui, *The Autobiography* semble être presque un dévoiement, tandis que les *Stanzas in Meditation* sont ce chef-d'œuvre poétique et silencieux qui marque l'aboutissement de tout le travail steinien des années qui ont précédé. Même si l'on ne partage pas le dédain exprimé par Roubaud envers la prose autobiographique de Stein<sup>281</sup>, il importe effectivement de penser les *Stanzas* non pas seulement dans son contexte biographique, mais en tant que texte poétique à part (ce que les généticiens, de Dydo à Setina et Hollister, ne manquent évidemment pas de faire).

Dydo suggère, à la fin de son essai « The Other Autobiography », que le glissement de l'autobiographie à la poésie se joue dans la « non-référentialité » du texte. Ainsi, la dernière strophe marquerait la réaffirmation d'un choix conjugal (événement biographique par excellence), mais sans jamais nommer l'objet de ce choix : « Stein is interested in the process

---

<sup>279</sup> Gertrude Stein, « Cinq “Stanzas in Meditation” », *Action poétique*, Paris, traduit par Jacques Roubaud, avril 1975, n° 61, p. 153-158 ; repris dans Jacques Roubaud, *Traduire, journal*, Caen, Nous, 2000 ; Jacques Roubaud et Michel Deguy (eds.), *Vingt poètes américains: édition bilingue*, Paris, Gallimard, 1980. Cette anthologie contient la traduction par Roubaud des strophes II-2, II-14, I-9, I-11, V-7, V-13, V-36, V-38, V-48, V-76. Voir également les « méditations » de Roubaud sur le début du texte : « Méditations commençantes par les sept premières “Stanzas in Meditation” de Gertrude Stein », *Fin*, 1999, n° 9, p. 5- 13.

<sup>280</sup> Jacques Roubaud, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *Critique*, éditions de Minuit, décembre 1978, n° 379, p. 1100.

<sup>281</sup> Roubaud n'est pas le seul à lire *The Autobiography of Alice B. Toklas* comme un dévoiement de l'expérimentation steinienne. Dydo – qui, dans *The Language That Rises*, choisit de se concentrer sur la décennie qui précède *The Autobiography* – décrit les *Stanzas* en ces termes (parlant, en tout cas, du sentiment qui était le sien au mitan des années 1970, quand Edward Burns lui commanda un essai sur cette œuvre) : « a peak of Stein's work and her last great accomplishment before she succumbed to writing to please readers, for fame and success. » U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 3. Si nous ne saurions nier qu'il y a dans *The Autobiography* une facilité dont la poésie des années 1910 et 1920 est dépourvue, nous ne souscrivons pas à ces paroles très négatives.

of making a choice, not in the object chosen. It is in this sense that the stanza is abstract and non-referential<sup>282</sup> ». Cette sensation d'abstraction (que l'on partage ou non l'acception que Dydo donne à ce terme et l'usage qu'elle en fait à propos de Stein) vise le foisonnement pronominal du texte et cette disparition du nom que Stein semblait appeler dans « Poetry and Grammar » tout en l'illustrant par des poèmes au contraire remplis de noms. Il faut dès lors s'attacher à lire les *Stanzas in Meditation* comme un texte à part, qui creuse, très littéralement, le questionnement générique lancé par Stein ; le lire en parallèle des autobiographies, mais surtout de *Tender Buttons* et des portraits, à partir de la question du nom.

## I. Noms, pronoms, nombres

### Envahissement des pronoms

Joan Retallack, dans sa préface à l'édition corrigée de 2012, parle des *Stanzas in Meditation* comme d'un « roman sans clé » (en français dans le texte). L'expression renvoie au « roman à clé » que l'on avait décelé dans *The Making of Americans*, mais surtout à l'exercice de « name-dropping » auquel se livrent les deux autobiographies, qui sont (entre autres) des récits mondains, c'est-à-dire ancrés dans un monde social très défini et clairement désigné, au point d'ailleurs que certaines éditions de *Everybody's Autobiography* présentent en fin d'ouvrage un index des personnes citées. Dans les *Stanzas* au contraire, les noms sont bien plutôt « dropped out ». Il en demeure quelques-uns, mais ils ne sont cités que pour être d'emblée remis en cause. Stein, en effet, semble de prime abord jouer avec ce que Dydo appelle des « monosyllabes neutres », par quoi elle semble entendre tous ces « mots grammaticaux » (par opposition à ce que l'on appellerait des « mots lexicaux ») qui ont un rôle purement fonctionnel dans la langue, ne sont le nom de rien. Parmi eux émergent cependant quelques polysyllabes, comme au début de cette strophe :

Could I think will they think that they will  
Or may they be standing as seated still  
For which they will reach it for which they will until  
They should be said to be planned for which they will  
Not which they need not plan not more than will  
It is an estimate of ferocity which they would not know [...] (II-16, 101)

---

<sup>282</sup> Ulla E. Dydo, « “Stanzas in Meditation”: The Other Autobiography », *Chicago Review*, 1985, vol. 35, n° 2, p. 4.

On cite ici de l'édition « corrigée », et les nombreux « will » sont originaux (ils ne se substituent à aucun « may » ; en revanche, les « may » qu'on lit dans ces quelques vers avaient été remplacés par des « can » dans la version retravaillée par Stein). Ils sont voulus et pesés. « Will » est un mot particulièrement intéressant dans la mesure où il peut remplir diverses fonctions grammaticales : auxiliaire de mode, mais aussi nom commun (en des acceptions diverses et possiblement argotiques) et nom propre (qui, s'il est porté par de nombreuses personnes, n'en renvoie pas moins toujours au seul Will qui compte). Dans « will they think that they will », le deuxième « will », visiblement auxiliaire, n'est pas suivi d'un verbe lexical qui nous indiquerait ce que « they » s'appêtent à faire ; il vaut donc en tant que mot non tout à fait indéterminé, mais qui détermine en quelque sorte la modalité d'un on-ne-sait-quoi. Les cinq premiers vers sont construits principalement autour de mots aussi vagues, à l'exception de quelques verbes monosyllabiques (stand, seat, reach, say, plan) qui indiquent d'ailleurs un contexte social (où l'on prend place, s'agite et fait des projets), mais sans jamais s'accompagner d'objets (on ne sait pas ce qui est atteint, dit ni organisé). En revanche, les noms d'origine latine « estimate » et « ferocity », au sixième vers, produisent un effet d'étrangeté, alors même que leur précision pourrait aussi rassurer. Ils sont l'écart au sein d'une norme patiemment établie. Leur présence met en valeur, par contraste, la musique régulière des monosyllabes sans référent clair, sans catégorie grammaticale définie. Ils font donc l'effet d'un surgissement qui vient rappeler l'existence des noms, pour mieux souligner leur lente élimination du poème.

Parmi toutes les monosyllabes a priori peu déterminées, ce sont les pronoms qui ont le plus retenu l'attention critique, et en particulier « they », où l'on peut lire aussi bien « les autres », exclusifs, ou une communauté, inclusive. Dans son introduction à la réédition, Joan Retallack décrit l'œuvre en ces termes : « an enigmatically choreographed interaction of pronouns performing to a music of meditation<sup>283</sup> ». Elle analyse plus loin le début du poème, en démontrant comme un même pronom change d'antécédent d'un vers à l'autre<sup>284</sup>. D'une façon assez proche, Ulla Dydo insiste sur l'abstraction du texte, affirmant : « By 1932, contexts almost vanish from Stein's work; her language virtually empties out of references<sup>285</sup>. » Chez ces deux critiques, l'usage du pronom est donc associé à l'indétermination, ou plus radicalement encore à un langage qui ne désigne plus rien (ou plus rien que lui-même). Pourtant, l'étude des portraits nous a permis de montrer que Stein pouvait faire un usage très déictique des pronoms : ceux-ci désignent une personne le plus immédiatement possible, sans

<sup>283</sup> Joan Retallack, « Introduction » dans *Stanzas*, p. 3.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>285</sup> U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 489.

passer par un nom qui sépare. D'ailleurs, pour John Ashbery, la récurrence de « they » est un signe que le poème porte sur « le monde<sup>286</sup> » ; c'est donc que le pronom n'est pas si a-référentiel, même si son antécédent reste à élucider. Dans la huitième strophe de la première partie, on lit au dernier vers « They mean me when they mean me » (I-8, 69). La phrase, très assertive, rappelle le lien très fort entre le langage et l'identité, et cet usage déictique et non anaphorique du pronom.

Il faut encore souligner que « they » n'est pas le seul pronom personnel qui occupe Stein. Le premier mot du livre est « I » ; on dénombre également quelques « he » et « she ». Parfois, ces occurrences permettent la mise en marche d'un mode narratif, où se dévoilent des interactions entre plusieurs personnages :

[...] He came early in the morning.  
He thought they needed comfort  
Which they did  
And he gave them assurance  
That it would be as well  
As indeed were it  
Not to have it needed at any time  
Just as alike and like  
It did make it a way  
Of not only having more come  
She refused to go  
Not refused but really said  
And do I have to go  
Or do I go [...] (I-3, 60)

Il s'agit bien ici d'une situation sociale assez précise, où « he » arrive au sein d'une communauté (« they ») et tient un discours à ses interlocuteurs ; où « she » exprime un refus, d'abord rapporté en discours indirect (« she refused to go ») puis en discours direct (« do I have to go »). Il n'y a là pas grand-chose d'abstrait ; au contraire même, la strophe rend compte d'interactions assez triviales. Les pronoms ne nomment pas mais ils montrent ; et ils montrent, de façon récurrente dans le poème, des personnes sur une scène sociale. En cela, les *Stanzas* renvoient dans une certaine mesure à l'univers domestique qui était celui de *Tender Buttons*, où la présence humaine est sans cesse signalée par toutes les traces laissées sur les objets passés de main en main. Ici, cependant, elle est prise en charge beaucoup plus directement, au point que ces moments dialogués ou ces références à des interactions occupent une part assez importante du texte. Il est sans cesse question de visites, d'accueil, de conversations. Or, cet aspect n'est pas seulement contingent. Stein ne cesse de lier la question du nom, que l'on

---

<sup>286</sup> John Ashbery, « The Impossible », *Poetry*, juillet 1957, vol. 90, n° 4, p. 250-254. Repris dans *Stanzas*, p. 50-55.

« appelle » et que l'on utilise pour appeler (des gens, des choses), et celle de la visite sociale, autour d'un même vocable, « calling ».

### « Calling »

*The Autobiography of Alice B. Toklas* est fondée en grande partie sur des récits de visites, des anecdotes sur des rencontres ; dans les *Stanzas*, cette dimension est à la fois très présente et comme effacée par l'évitement de l'acte de nommer. La question mondaine est explorée continûment, mais sur un mode strictement poétique, et devient le prétexte à une réflexion sur la valeur des noms ; par conséquent, il s'y joue une relance de la question générique posée par « Poetry and Grammar ». Les exemples qui attestent de passages, de présences manifestes, sont nombreux ; « they » y devient cette communauté indistincte, qui peut être angoissante :

[...] Which she will know as I know here  
That it is now that it is there  
That rain is there and it is there  
That it is here that they are here. [...] (II-1, 80)

Stein fait ici le constat d'un être-là des choses mais aussi des gens, qui ne sont pas identifiés mais non moins présents dans l'ici et le maintenant. Il est d'ailleurs remarquable que dans une des rares strophes où des noms sont égrenés, cela se fait aux dépens, justement, de la présence physique des personnes ainsi convoquées :

I think very well of Susan but I do not know her name  
I think very well of Ellen but which is not the same  
I think very well of Paul I tell him not to do so  
I think very well of Francis Charles but do I do so  
I think very well of not very well of William  
I think very well of any very well of him  
I think very well of him.  
It is remarkable how quickly they learn  
But if they learn and it is very remarkable how quickly they learn  
It makes not only but by and by  
And they may not only be not here  
But not there  
Which after all makes no difference  
After all this does not make any does not make any difference  
I add added to it.  
I could rather be rather be here. (III-2, 108-109)

Si les personnes nommées dans cet extrait ne semblent pas directement identifiables à partir de ce que l'on sait de l'entourage de Stein au moment de la rédaction de l'œuvre, elles font bien

l'objet ici, et de façon tout à fait exceptionnelle, d'une désignation claire. L'anaphore courant sur les sept premiers vers met encore en avant la relation de l'auteur avec ces autres moins indistincts qu'à l'accoutumée, avec parfois des contradictions, des revirements dans le monologue intérieur (« I think very well of not very well of William »). Puis la suite de noms est embrassée dans un même « they », mais qui n'est pas tout à fait cette communauté de visiteurs que d'autres strophes laissent paraître ; au contraire, Susan, Ellen, Paul, Francis Charles et William se caractérisent par leur absence, d'ici et de là : « And they may not only be not here / But not there ». C'est une absence qui ne change rien (« makes no difference ») ; on peut très bien se passer des noms. D'ailleurs, ceux-ci ne se voient accorder qu'une valeur toute relative dans leur aptitude à désigner quoi que ce soit : le premier vers, « I think very well of Susan but I do not know her name », introduit ce paradoxe que le nom donné et usuel (« Susan ») n'est pas le nom « réel », qui vise au plus juste l'identité de la personne. Autant dire que les noms ne nomment plus rien. Il faut donc s'en passer ; et c'est d'abord à ce titre que les *Stanzas in Meditation* sont un chef-d'œuvre *sans nom*, et font le lent récit de cet effacement.

« They », en revanche, « eux », expérimentent encore cette fonction de donner un nom aux choses. Dans le « It is remarkable how quickly they learn » de la strophe que l'on vient de citer, on peut entendre (à titre purement spéculatif) l'apprentissage du langage, et donc du nom (social) des choses, par quoi on les appelle. « Eux » ne rejettent pas le nom aussi radicalement que Stein : « Namely they name as much » (I-7, 64). L'auteur prête cependant à cet ensemble indéfini des « autres » un doute mélancolique, moins fort que sien, mais témoin d'une hésitation partagée :

[...] They do not all doubt may be a call  
 They can do which when ever they name  
 Their little hope of not knowing it.  
 Their little hope of not knowing it. (III-7, 116)

« A call », appel d'un nom (de chose)<sup>287</sup> et visite faite (soit l'appel à une personne, Stein, qui n'en finit pas de vouloir être nommée et *renommée*), se double de cet envoi final, mélodique et mélancolique : une nostalgie de l'ignorance (du langage). Le nom, même pour « eux », est insuffisant :

[...] They will have will appointed  
 Not only why they look not that  
 They call meadows may or all  
 For it is not only their name

<sup>287</sup> Dans *Narration*, c'est à partir de « call » que Stein définit la poésie : l'appel d'un nom, mais aussi (moins explicitement) une vocation.

But which is a plain and a plain plaintive  
Too or more. [...] (III-5, 114-115)

Ce bref passage d'une strophe par ailleurs assez longue joue à plusieurs niveaux sur ce que peut le nom. Le vers « They call meadows may or all » a connu plusieurs versions (306) : « They call meadows are or all » (forme publiée en 1956), qui efface le « may » malencontreux, mais également, dans le second tapuscrit, un « May » majuscule, nom propre qui, compte tenu du contexte, pourrait viser autant le mois de mai que la supposée rivale haïe d'Alice Toklas. « Ils » appellent May, appellent le printemps, les prés, qui sont aussi des plaines et que leur nom ne suffit pas à dire. « Two » devient « too », mot grammatical qui dit le surnuméraire (May et Alice font *deux* ; il y a May, et Alice *aussi* ; et peut-être plus).

En revanche, si Stein refuse de nommer les gens et doute de leur usage du nom des choses, elle appelle, dans les *Stanzas*, à être appelée :

[...] Not and neither or the name.  
It is very anxious not to know the name of them  
But they know not theirs but mine.  
Not theirs but mine. (III-9, 117)

On retrouve ici cet écho en dernier vers, procédé relativement rare dans l'œuvre que l'on avait déjà rencontré à la strophe 7 de la même partie et qui donne une couleur à la fois très affirmative et, paradoxalement, presque élégiaque au poème. Stein a oublié les noms mais tient à ce qu'« eux » sachent le sien. Il s'agit donc de reconnaissance, qu'elle soit purement mondaine ou beaucoup plus intime. Le nom lui-même importe peu, mais il doit être là (« I cannot often be without my name », III-12, 120), parce que l'auteur désire être visée. Dans la quatrième partie, Stein élabore plus explicitement le rapport établi sourdement dans tout le poème entre la visite et l'appel, qui trahit la tension entre le personnage mondain, auquel on vient rendre visite, et le désir intime de reconnaissance en tant que poète et qui implique, littéralement, de *se faire un nom*.

Should they call me what they call me  
When they come to call on me  
And should I be satisfied with all three  
When all three are with me  
Or should I say may they stay  
Or will they stay with me  
On no account must they cry out  
About which one went where they went  
In time to stay away may be they do  
But I doubt it.  
As they were very much able to stay there.  
However may they go it they say so. (IV-16, 155-156)



Les deux premiers vers reprennent ce jeu qui parcourt le texte et est fondé sur l'ambivalence de « call » : c'est lorsque l'on vient en visite qu'on nomme Stein, et le nom qu'on lui donne, précisément non-nommé dans le poème, est peut-être illégitime ou inexact, de sorte qu'il faut en questionner la validité (à la fois logique et pratique, ainsi que le suggère le modal « should »). Ceux qui se présentent à la porte (« all three ») n'ont pas de visage ; on s'inquiète de leur présence, de leur éventuel départ, mais aussi de la véracité de leur parole (« may they go if they say so »), et même de l'excès de celle-ci (« On no account must they cry out »), qui confine à un impératif de silence. L'ensemble de la strophe est très interrogatif, et ces questions portent toujours sur le langage : doit-on se satisfaire du nom donné, doit-on oser dire ce que l'on veut dire et qui contient en soi quelque chose comme le risque du performatif (« should I say may they stay ») ?

Stein, donc, hésite à nommer ; parallèlement, elle souhaite être nommée, mais sans savoir tout à fait par quel nom. Cette coexistence de désirs paradoxaux n'en est, en fait, pas tout à fait une : les *Stanzas*, long poème, démontrent une progression, partant d'une prévalence des scènes sociales pour aller vers ce désir d'être appelée qui devient urgente dans la cinquième et dernière partie. Il y a donc quelque chose de l'ordre d'un récit dans les *Stanzas in Meditation*, celui de l'achèvement d'un programme énoncé dans « Poetry and Grammar » (l'élimination du nom) et dont l'aboutissement est la reconnaissance de l'auteur en tant que poète. Le contexte strictement biographique (conjugal et social) paraît alors relativement secondaire par rapport à un contexte plus théorique, celui de l'affrontement de Stein au nom. C'est en cela que le texte est « métatextuel », se commentant lui-même ; on commence à entrevoir que s'y mène une réflexion sur le langage et la poésie qui outrepassse celle menée dans les conférences, et qui est de l'ordre de ce que mettront en œuvre plus tard les « poets and critics » (et parmi eux, avec une acuité particulière, les lecteurs de Stein). « They may be taken which is not the same as told » (I-10, 70) : il y a ce que peut la parole, et puis ce que prend le poète, et qui transcende la langue.

## Nombres

Le commentaire interne que mettent subtilement en place les *Stanzas in Meditation* se déploie en particulier autour des nombres qui ponctuent le texte en tenant lieu de titres. À partir de la troisième partie (« I like anything I do / Stanza two. », III-12, 121), et de façon prégnante dans les quatrième et cinquième, la numérotation permet à Stein de construire un système d'autocitation complexe. Comme le pronom, le nombre-titre permet de désigner sans nommer.

Stein en fait un usage très large et ludique dans son œuvre théâtrale, sous l'aspect parfois trompeur de numéros d'actes et de scènes qui suivent une progression non linéaire, avec retours en arrière et multiples répétitions. Mais le corpus poétique s'abstrait généralement de ce système. On se rappelle par exemple que dans *Tender Buttons*, chaque poème (ou partie du poème) porte un titre qui est très souvent un nom commun et qui a une fonction très forte d'annonce, de promesse (d'un sujet, voire d'une définition). De même, dans les portraits, le titre ne craint pas de nommer. Les *Stanzas* au contraire ne portent pas d'autres partitions internes qu'une numérotation placide, qui ne renvoie donc ni aux détournements des pièces de théâtre, ni aux autres œuvres poétiques. Le volume est séparé en cinq parties (« Part »), de longueur inégale et elles-mêmes subdivisées en strophes tout aussi irrégulières (d'un seul vers à cinq pages). Stein semble ainsi s'inscrire dans la tradition du long poème avec ses strophes ou même ses « chants » numérotés, comme chez Byron ou Pound, comme encore chez John Shade, le poète fictif (ou spectral) de *Pale Fire*, roman où Nabokov parodie justement l'obsession critique pour la mesure (ou, d'ailleurs, la démesure) du long poème<sup>288</sup>. La qualification des *Stanzas in Meditation* sous ce vocable est d'ailleurs problématique. Les éditrices et la préfacière de l'édition de 2012 font toutes le choix de parler du texte sans jamais employer l'article défini (Retallack écrit par exemple : « it's not that Stein scholars disagree about the importance of *Stanzas in Meditation*<sup>289</sup> »). Ce choix un peu étrange contient une déclaration d'unicité : la pluralité des strophes ne remet pas en cause le fait qu'elles forment un seul, long poème. Le vocable « Part » utilisé par Stein va dans le même sens : les *Stanzas* forment un tout, et s'inscrivent à ce titre dans un certain genre, dont la pertinence a été discutée quelques décennies auparavant par Poe ; s'inscrivent donc, du même coup, dans un débat générique. L'unité du texte est également marquée formellement par la continuité d'une strophe à l'autre ; le dernier vers d'une strophe est parfois privés de point final et les enjambements sautent négligemment des titres intermédiaires. Donald Sutherland s'oppose à une vision

---

<sup>288</sup> Charles Kinbote, préfacier tout aussi fictif, ouvre sa présentation du poème pseudo-fictif par un comptage méthodique : « *Pale Fire*, a poem in heroic couplets, of nine hundred ninety-nine lines, divided into four cantos, was composed by John Shade [...]. The manuscript, mostly a Fair Copy, from which the present text has been faithfully printed, consists of eighty medium-sized index cards, on each of which Shade reserved the pink upper line for headings (canto number, date) and used the fourteen light-blue lines for writing out with a fine nib in a minute, tidy, remarkably clear hand, the text of his poem, skipping a line to indicate double space, and always using a fresh card to begin a new canto.

The short (166 lines) Canto One, with all those amusing birds and parhelia, occupies thirteen cards. Canto Two, your favorite, and that shocking tour de force, Canto Three, are identical in length (134 lines) and cover twenty-seven cards each. Canto Four reverts to One in length and occupies again thirteen cards, of which the last four used on the day of his death give a Corrected Draft instead of a Fair Copy ». Vladimir Nabokov, *Novels 1955-1962: Lolita / Pnin / Pale Fire*, New York, Library of America, 1996, p. 443.

<sup>289</sup> J. Retallack, « Introduction », dans *Stanzas*, p. 1.

« fermée » de la strophe pour y voir quelque chose qui appelle sa propre continuation (déjà annoncée par la suite numérique qui en structure la progression) :

She [Stein] had said that sentences are not emotional, paragraphs are – that is, that a sentence lives by the balance or tension of its internal syntactical structure (not by its words as successive events), but the paragraph lives by the succession and culmination of the sentences in it – and much the same quality and kind of organization hold for the relation of line to stanza. The line, like the sentence, is conceived as primarily structural, or diagrammatic, as it were spatial and all but static, while the succession of the lines making up the stanza is conceived as temporal<sup>290</sup>.

Le long poème est même dépassé pour aller vers l’infini : « I wish to remember that stanzas go on » (III-3, 112 ; ce vers clôt la strophe mais Stein n’y a pas mis de point), ou encore « I could go on with this » (IV-19, strophe d’un seul vers) ; les chiffres s’accumulent et le poème s’étend.

Cependant, le travail de Stein sur le nombre ne touche pas tant à une qualité structurale où le texte refléterait, d’une façon ou d’une autre, son *chiffre*, en un sens presque mystique (on pense aux diagrammes de Moore, ou au travail de Roubaud sur la métrique), mais plus directement et simplement à ce que le nombre peut désigner, c’est-à-dire le poème lui-même en ses multiples parties. Si le *Making of Americans* a fait l’objet de nombreuses lectures très mathématisées, c’est généralement selon une approche logique (ensembliste) plus que numérique. Les *Stanzas*, à l’inverse, se prêtent à cette deuxième approche. Sutherland notait à leur propos :

But can the “lyricity” of ideas really be made to fly, to transcend its origins and their references to any such degree, even if drawing sometimes can? Perhaps not, but I think anyone can see that a writer could passionately want it to be done – to go on, so to say, where Pindar and Plato left off, and create a continuum of absolute writing or absolute thought in words *as it can be created in numbers*. The audacity of the attempt in itself is staggering, and the difficulty was exhausting. Gertrude Stein finally gave it up and turned to writing about historical relations, and even the easier way out that symbolism is, though she indulged in it not very often<sup>291</sup>.

En forçant quelque peu le texte de Sutherland (qui pourrait évoquer une phrase de Stein énoncée en 1935 sur son désir d’exactitude mathématique dans le langage<sup>292</sup>), on y trouve une première intuition de l’alchimie des *Stanzas in Meditation* : « create a continuum of absolute

---

<sup>290</sup> Donald Sutherland, « The Turning Point: Preface to the 1956 Stanzas in Meditation » dans *Stanzas*, p. 41.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

<sup>292</sup> « Ordinarily the novels of the Nineteenth Century live by association; they are wont to call up other pictures than the one they present to you. I didn’t want, when I said ‘water’, to have you think of running water. Therefore I began by limiting my vocabulary, because I wanted to get rid of anything except the picture within the frame. While I was writing I didn’t want, when I used one word, to make it carry with it too many associations. I wanted as far as possible to make it exact, as exact as mathematics; that is to say, for example, if one and one make two, I wanted to get words to have as much exactness as that. When I put them down they were to have this quality » (*How Writing*, p. 157.)

writing or absolute thought in words as it can be created in numbers. » Sutherland s'arrête à une comparaison (« as ») ; en réalité, les *Stanzas* font usage des nombres précisément pour se substituer aux mots et toucher à cet absolu. Que l'effort ait été épuisant et ait conduit Stein à se tourner vers d'autres formes (notamment l'histoire, la chronique et, de façon large, le récit), ainsi que le suggère Sutherland, explique en partie et confirme le caractère exceptionnel des *Stanzas* : c'est un sommet poétique qui ne peut pas être répété.

Le poème contient certaines strophes d'un seul vers, qui ne sont cependant pas des isolats : on observe par exemple une rime avec la strophe précédente ou une continuité thématique. Le premier de ces monostiches (qui n'en est en réalité pas vraiment un) se trouve dans la deuxième partie et est encadré par deux strophes plus longues :

[...] The more it needs if not only it needs more so  
Than which they came

STANZA XIII  
But it was only which was all the same

STANZA XIV  
It is not only early that they make no mistake  
A nightingale and a robin. [...] (II-12, 13, 14, p. 100)

Si l'on n'est pas encore, à cet endroit, dans un usage métatextuel du nombre, on observe déjà que le système de numérotation ponctue le texte plus qu'il ne le sépare ; la logique du « long poème » steinien n'est pas la même que celle de *Childe Harold* et ses chants thématiquement différenciés. La mention « STANZA XIII » coupe la phrase et le distique formé par la rime « came » / « same » ; elle introduit une opposition (« But ») et pourrait donc renvoyer à une progression logique, comme les aphorismes numérotés du *Tractatus*, dont Marjorie Perloff fait d'ailleurs un usage critique remarquable à propos d'autres textes de Stein. Cependant, dans les deux dernières parties du texte en particulier, le nombre outrepassé le titre pour imprégner le texte et en faire un lieu d'herméneutique interne, toujours recommencée.

I come back to think of every one  
One and one  
Or not which they were won  
I won.  
They will be called I win I won  
Nor which they call not which one or one  
I won.  
I will be winning I won.  
Nor not which one won for this is one.  
I will not think one and one and remember not.  
Not I won I won to win win I one won  
And so they declare or they declare

To declare I declare I win I won one  
 I win in which way they manage they manage to win I won  
 In I one won in which I in which won I won  
 And so they might come to a stanza three  
 One or two or one two or one or two or one  
 Or one two three all out but one two three  
 One of one two three or three of one two and one (IV-2, 140-141)

Le « one » récurrent du début de la strophe, comparé à cette victoire (« won ») du « I », fait écho au questionnement identitaire prégnant dans les autobiographies (puisqu'il s'agit de ressaisir l'unité de sa propre personne) ainsi qu'au désir de reconnaissance, en tant que poète unique, qui *gagne* à être connu. Il renvoie également à ce passage souvent commenté de « Poetry and Grammar » : « After all the natural way to count is not that one and one make two but to go on counting by one and one as chinamen do as anybody does as Spaniards do as my little aunt did. One and one and one and one and one. That is the natural way to go on counting. » (*Writings 1932-1936*, 324-325). Le « one and one and one » correspond bien à la suite des entiers naturels utilisée par Stein pour organiser le texte des *Stanzas in Meditation* (et que l'on ne retrouve pas, encore une fois, dans le corpus théâtral). C'est par cette succession d'unités que l'on passe d'une strophe à l'autre ; à partir de cette strophe-ci, qui est donc la deuxième de sa partie, on pourra atteindre la troisième : « And so they might come to a stanza three ». Ce vers est un très bon exemple de ce qui commence à se jouer ici, soit une description du texte en train de s'écrire, qui n'a plus d'autre sujet que lui-même. L'enjeu de la victoire annoncée par « won » (ou « one »), c'est l'écriture elle-même. Le « they » du vers que l'on vient de citer devient le témoin de cette victoire, en constituant la communauté qui va recevoir le texte et aller, peut-être (« they might » : il y faudrait un désir), de la strophe 2 à la strophe 3.

« It is natural to think in numerals » (IV-11, 149) : dans plusieurs strophes, Stein revient avec insistance sur l'importance de cette façon de compter, d'un en un :

[...] One two.  
 I often think one two as one and one.  
 One one she counted one one and this made  
 Economy not only which but of which  
 They will not kneel of which they do.  
 I could be just as well obliged. [...] (IV-20, 162)

Le texte manifeste ici une certaine gêne devant l'énumération (« One two »), qui ne fait pas sens pour l'auteur, puisqu'il n'y a dans « two » rien d'autre qu'un « one » qui se surajoute au précédent sans perdre son unicité ni son identité (et le « she » pourrait – spéculativement encore une fois – renvoyer à la tante à qui elle prête cette façon de compter). Stein introduit également ici le motif de l'économie et de la dette (« obliged »), en un sens qui semble plus affectif que

strictement monétaire. Ce refus ambivalent de l'énumération se retrouve dans la cinquième partie :

[...] I refuse ever to number ducks.  
Because I know by weight how eight are eight.  
Oh yes I do.  
And a stanza too or a stanza two. [...] (V-7, 181)

Le nombre, « eight », est non nécessaire parce que l'identité se ressent plus qu'elle ne se désigne ; il suffit de soupeser et il n'est plus besoin de compter. Dans le manuscrit, Stein semble d'ailleurs s'être trompée dans la numérotation de cette strophe, d'abord appelée « STANZA VI » puis rectifiée en « VII ». Ce n'est pas une « stanza two », mais c'est une « stanza too », une unité supplémentaire qui s'inscrit dans la longue succession des strophes.

En d'autres endroits, le titre-nombre devient le prétexte d'un jeu sur le multiple en même temps qu'une provocation à écrire :

STANZA IX  
How nine  
Nine is not mine  
Mine is not nine  
Ten is not nine  
Mine is not ten  
[...]  
I like it too to be one of one two  
One two or one or two  
One and one  
One mine  
Not one nine [...] (IV-9, 146-147)

Dans un mouvement qui rappelle le système établi dans *Tender Buttons*, le titre est repris par le début du poème, non plus sous la forme d'une définition mais sous celle d'une question que l'on sent agacée, comme si « IX » était impertinent, que l'auteur se voyait dépossédée de sa propre écriture (« Nine is not mine »). Pourtant, et de façon plus profonde que dans *Tender Buttons* ou dans les portraits, « nine » est le texte : le poème n'élabore rien sur le titre, il est, inéluctablement, neuvième strophe. La résurgence du « one » contre le « nine » renvoie au contexte biographique, à ce choix d'une partenaire unique et non multiple, avec laquelle « I » forme une paire plus ou moins fusionnelle (« I like it too to be one of one two »). Le nombre est précis : « ten is not nine », l'identité est fixée ; de même, le mot ne souffre pas d'écart, possède la même valeur d'exactitude (« One mine / Not one nine »). Il faut mettre cette strophe en regard de son homonyme de la cinquième partie :

STANZA IX  
A stanza nine is a stanza mine.  
My stanza is three of nine. (V-9, 181)

Cette fois, l'auteur possède son texte ; et celui-ci n'est plus qu'un commentaire, en deux vers, de son identité chiffrée. Le contraste entre ces deux « strophes 9 » semble voulu, tant les résonnances sont importantes ; et l'assimilation finale de « nine » à « mine », refusée dans la quatrième partie, témoigne du progrès intime dont les *Stanzas in Meditation* enregistrent la trace.

Vers la fin du poème, Stein propose de penser le lien entre « name » et « number » :

[...] I wish to say again I like their name  
If I had not liked their name  
Or rather if I had not liked their name.  
It is of no importance that I liked their name.  
There may be this difference.  
It may be one number that is written  
To mean that it is another number which is to follow  
Or it may be that the number which is to follow  
Is the number that is written.  
The only thing that helps with that  
Is memory. [...] (V-58, 232)

Le nombre est le nom du texte ; il ne signifie rien d'autre que la promesse d'une suite (« one number that is written / To mean that it is another number which is to follow »), c'est-à-dire du texte qui s'écrit, au point que le « nombre qui suit » est *exactement* l'écrit. Comme la musique (et la comparaison n'est pas superficielle : en même temps qu'elle se vantait, dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, d'avoir vu son travail comparé à un système mathématique, Stein rappelait que le même critique avait soufflé le nom de Bach<sup>293</sup>), l'écriture est un art de la mémoire ; le mot ne vaut pas en soi mais en tant qu'il construit avec d'autres des phrases et des strophes (c'est encore un argument contre l'idée que Stein ne ferait, en poésie, rien d'autre que des « collages » hasardeux) et forme une suite, sinon narrative, sinon, même, strictement syntaxique, du moins formelle, sur l'espace de la page lentement noircie.

Ulla Dydo remarquait d'ailleurs que la motivation pour « changer de strophe » et passer au nombre suivant était très souvent la simple page tournée. Cela va bien avec la « stanza » en son sens italien, la chambre qui délimite un espace ; mais aussi avec cette assimilation très forte du texte au nombre, et la pagination fantomatique annonçant le livre futur, que Stein ne verra jamais.

---

<sup>293</sup> « In Gertrude Stein the necessity was intellectual, a pure passion for exactitude. It is for this reason that her work has often been compared to that of mathematicians and by a certain french critique to the work of Bach. » *Writings 1932-1946*, p. 865-866. Le critique en question était Marcel Brion.

## II. Forme et usages de la forme

Si une suite numérique remplace les titres internes que l'on rencontrait dans *Tender Buttons*, l'œuvre porte cependant en première page ces mots, *Stanzas in Meditation*, qui sont en eux-mêmes lourds d'échos. Les *Stanzas* ne sont pas tout à fait un « chef-d'œuvre sans nom », quoiqu'elles y tendent (et fassent le récit de cette tension) ; elles utilisent même des mots qui viennent de loin, et qui ancrent Stein dans une tradition poétique. Le « they », ainsi qu'on l'a vu dans certains exemples, semble parfois désigner tous ces autres qui vont lire le texte et recevoir Stein (et c'est elle, alors, qui est comme « en visite » auprès d'eux). C'est le public rêvé, mais aussi la communauté poétique dont elle a de nombreuses raisons de se sentir exclue. Les *Stanzas* parlent du rapport de Stein à la poésie comme genre, et cela passe aussi par la relation qu'elle entretient avec l'histoire littéraire.

### La référence romantique : *Prelude* et fugue

Le mot « stanza » est utilisé en anglais depuis au moins le XVI<sup>e</sup> siècle. Stein, qui avait séjourné plusieurs fois en Italie, rendant visite à Mabel Dodge en sa villa de Fiesole, près de Florence, ne pouvait ignorer le sens originel de ce mot. Elle en fait aussi une déclaration générique, qui se précise dans la métrique choisie. « A very plain iambic affair<sup>294</sup> », pour Donald Sutherland : « I caught a bird which made a ball », tout premier vers et tétramètre iambique, est souvent commenté. Mais l'affaire n'est pas aussi simple, puisque ce choix est, encore une fois, exceptionnel dans le corpus, en tout cas lorsqu'il est réaffirmé avec une telle constance dans un texte aussi long. La cohérence formelle reste relative, mais elle n'en demeure pas moins remarquable ; elle signale la référence à une norme qui est justement, dans l'œuvre de Stein, un écart. Il faut penser cette référence en s'attachant à ne pas y présupposer une parodie, et même en acceptant qu'elle puisse dépasser la simple citation. On suit en cela la prescription d'Eliot :

We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> D. Sutherland, « The Turning Point: Preface to the 1956 *Stanzas in Meditation* », art. cit., p. 42.

<sup>295</sup> Thomas Stearns Eliot, « Tradition and the Individual Talent » (1921), dans *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, London, Boston, Faber and Faber, 1997, p. 40.



Les *Stanzas* sont bien un texte de la maturité, et ce qui s'y joue est tout autre que la référence flaubertienne avec laquelle jouait *Three Lives*. Joan Retallack, dans son introduction à la réédition, analyse longuement le rapport serré entretenu par le texte avec Wordsworth, lui aussi auteur de « stanzas » (on pense par exemple aux « Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm<sup>296</sup> »). Elle se fonde notamment sur des lettres de Stein de 1931, disant sa passion de jeunesse pour ce qu'elle appelle « the long dull poems of Wordsworth and Crabbe », et ajoutant : « I want to do a long dull poem and a bare one<sup>297</sup> ». L'expression est récurrente dans la correspondance, puisque Retallack note encore qu'après la rédaction des *Stanzas* Stein écrit à un autre ami : « I am working a lot I am trying to write a long dull poem like the long ones of Wordsworth and it is very interesting to do I was always fond of these long dull poems<sup>298</sup>. » Retallack s'attache ensuite à rapprocher thématiquement le début des *Stanzas* et certaines scènes du *Prelude*, qui est « long » et, s'il n'a rien de « dull », possède cependant cette métrique monotone que Stein semble vouloir lui prendre :

The opening lines of the first poem in *Stanzas* can be reread (sliding new senses palimpsestically over others) as evocative of the opening section of *The Prelude* with its early childhood scenes and, at greater length, in 'Book First, Introduction – Childhood and School-time', where one finds this:

Free as a bird to settle where I will.  
 What dwelling shall receive me? In what vale  
 Shall be my harbor? Underneath what grove  
 Shall I take up my home? And what clear stream  
 Shall with its murmur lull me into rest?  
 The earth is all before me. With a heart  
 Joyous, nor scared at its own liberty,  
 I look about; and should the chosen guide  
 Be nothing better than a wandering cloud,  
 I cannot miss my way. (9-18)

Wordsworth goes on to recount scenes of boys catching birds in the woods, as well as of his early education. Stein's opening could be reread as addressing similar material of youth, education, and choosing as a form of liberty<sup>299</sup>.

Les échos peuvent paraître forcés ; cependant, les *Stanzas* démontrent effectivement un certain goût de la pastorale, loin de l'univers clos de la « chambre » (qui était, à quelques échappées près, celui de *Tender Buttons*) et tendant vers des paysages propices à la méditation. Au-delà

---

<sup>296</sup> Concernant ces strophes de Wordsworth, qu'elles aient été connues ou non de Stein, il est remarquable que le regret exprimé par le poète soit celui de n'être pas peintre (« Ah! *then*, if mine had been the Painter's hand / To express what then I saw... »)

<sup>297</sup> Lettre à Lindley Hubbell du 25 août 1931, citée par U.E. Dydo, *The Language That Rises*, *op. cit.*, p. 506.

<sup>298</sup> Lettre à Louis Bromfield, été 1932, citée dans *Ibid.*, p. 507.

<sup>299</sup> J. Retallack, « Introduction », dans *Stanzas*, p. 15.

de l'oiseau liminaire, on croise encore « a nightingale and a robin » (II-14, 100), et quelques lys dans la vallée. Ceux-ci, pourtant, ne sont que fleurs coupées :

[...] It might be very well that lilies of the valley have a fragrance  
And that they ripen soon  
And that they are gathered in great abundance  
And that they will not be refreshing but only  
Very lovely with green leaves [...] (I-10, 71-72)

Si le paysage ou l'oiseau étaient déjà, chez Wordsworth ou chez Keats, d'une certaine façon domestiqués, Stein affirme avec plus de violence la sortie du monde sauvage de l'enfance (qui est celui du *Prelude*), et ces lys en bouquet ont quelque chose d'élégiaque. En coupant les fleurs, Stein salue le romantisme d'une façon qui consiste à lui faire ses adieux. Il y aurait quelque chose à inventer à partir de lui, pour combler l'absence d'un « Byron américain » qui soit non tout à fait aussi romantique, mais aussi célèbre.

Une nouvelle d'Henry James, « The Aspern Papers », fait de ce défaut son sujet ; Jeffrey Aspern, qui emprunte de nombreux traits biographiques à Byron, en est le cousin américain, nécessairement fictif<sup>300</sup>. Le narrateur est à la recherche de lettres du poète décédé, qui doivent témoigner non de son génie littéraire mais de ses amours illicites : le Byron américain ne vaudrait que par l'attrait mondain justifiant cette rapacité malsaine du médiocre biographe. Or, si Stein cite Wordsworth dans ses lettres, le texte même des *Stanzas* contient une mention explicite de Byron, au dernier vers de la deuxième partie (qui ne porte pas de point final) : « Why they out tired Byron » (II-19, 105). Le poète semble ici rejeté (comme fatiguant), et doit être dépassé, mais en conservant la même négativité, et le poème doit donc rester aussi « dull » que peut l'être Byron quand il s'excède lui-même. La strophe suivante, qui ouvre la troisième partie, semble repartir de cette phrase inachevée, pour arriver au constat d'une fin de

---

<sup>300</sup> James s'en explique dans la préface : « Would that human congeries, to aid obligingly in the production of a fable, be conceivable as “taking” the afternoon light with the right happy slant? – or could a recognizable reflection of the Byronic age, in other words, be picked up on the banks of the Hudson? (Only just there, beyond the great sea, if anywhere: in no other connexion would the question so much as raise its head. I admit that Jeffrey Aspern isn't even feebly localized, but I *thought* New York as a projected him). [...] Juliana, as I saw her, was thinkable only in Byronic and more or less immediately post-Byronic Italy; but there were conditions in which she was ideally arrangeable, as happened, especially in respect to the later time and the long undetected survival; there being absolutely no refinement of the mouldy rococo, in human or whatever human form, that you may not disembark at the dislocated water-steps, of almost any decayed monument of Venetian greatness in auspicious quest of. It was a question, in fine, of covering one's tracks – though with no great elaboration I am bound to admit; and I felt I couldn't cover mine more than in postulating a comparative American Byron to match an American Miss Clairmont [...] My friend's argument bore, then – at the time and afterward – on my vicious practice, as he maintained, of postulating for the purpose of my fable celebrities who not only *hadn't* existed in the conditions I imputed to them, but who for the most part (and in no case more markedly than in that of Jeffrey Aspern) couldn't possibly have done so. » Henry James, *The Turn of the Screw and the Aspern Papers*, London, Penguin Classics, 2003, p. 32-33.

la langue : « Now not at all deserting / Nor not at all deserting / For which they finish English » (III-1, 106). Sans fuite du tout, sans absence totale de fuite, la langue poétique de Stein se construit dans ce rapport ambivalent à la tradition. Retallack, quoiqu'elle insiste sur la référence wordsworthienne, n'y voit pas moins la même ambiguïté :

While *The Prelude* or other “long dull poems” may have been one initiating inspiration, there is, more significantly, an obvious enterprise in *Stanzas* that is about *not* being Wordsworthian. According to the editors of this volume [the 2012 corrected edition], “word” in the last quote [“Out from the whole wide word I chose thee”, I-8, 41] began as “world”; the change – with stroke of pen – accomplishes an anti-romantic lettristic coup without erasing the lyrical mode/mood of the line. (Since the line in its first iteration, or either for that matter, may well refer to her choosing Toklas as her wife, this is another probable specimen of delightfully overdetermined text.) Ambiguity of intention and tone can be glimpsed in many places throughout *Stanzas*, including the line “I have thought that the bird makes the same noise differently (I.X.22), where “differently” – no doubt, among other things – crafts the crucial tonal difference of humor<sup>301</sup>.

La substitution du « mot » au « monde » n'est pas seulement une négation du romantisme ; il y va également d'une affirmation franche que, d'une part, il n'y a de poésie qu'amoureuse (ce que Keats, par exemple, n'aurait peut-être pas renié) et que, d'autre part, le langage est la vérité du monde (ce à quoi Wordsworth, par exemple, aurait sans doute souscrit). Stein rejoue d'une certaine façon le grand combat générique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle européen, où s'affirme, à partir des frères Schlegel, une domination sans partage de la poésie, soit l'abolition des genres au profit d'un « absolu littéraire<sup>302</sup> » qui ne peut être que poétique. L'usage par les *Stanzas* de tropes « classiques » ou plutôt classicisées (strophes, mètres iambiques, accessoires pastoraux

---

<sup>301</sup> J. Retallack, « Introduction », art cit, p. 15- 16.

<sup>302</sup> Nous empruntons l'expression à Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Ils écrivent en avant-propos : « [...] le romantisme implique quelque chose d'inédit, - la *production* de quelque chose d'inédit. Ce quelque chose, à vrai dire, les Romantiques en ignorent le nom : ils parlent tantôt de poésie, tantôt d'œuvre, tantôt de roman, tantôt de... romantisme. Ils finiront quand même par l'appeler – bon an, mal an – *littérature*. Tout au moins le terme, qu'ils n'inventent pas, leur sera-t-il emprunté par la postérité [...] pour recouvrir un concept – peut-être, encore aujourd'hui, indéfinissable – mais qu'ils se seront acharnés à délimiter. Et qu'ils auront en tout cas visé sous les espèces d'un *genre* nouveau, au-delà des partages de la poétique classique (ou moderne) et capable de résoudre les divisions natives (« génériques ») de la chose écrite. Au-delà des partages et de toute définition, ce *genre* s'est donc programmé dans le romantisme comme *le genre* de la littérature : la généricité, si l'on ose dire, et la générativité de la littérature, se saisissant et se produisant elle-même en une Œuvre inédite, infiniment inédite. L'*absolu*, par conséquent, de la littérature. [...] Du même coup, cependant, l'enjeu se révèle bien plus considérable encore. L'absolu de la littérature, ce n'est pas tant la poésie [...] que la *poïésie* – selon un recours à l'étymologie que les Romantiques ne manquent pas de faire. La poïésie, c'est-à-dire la production. La pensée du « genre littéraire » concerne donc moins la production *de* la chose littéraire que *la* production, absolument parlant. [...] Et s'il est vrai (Hegel l'établira bientôt, *tout contre* le romantisme) que l'auto-production forme l'instance ultime et la clôture de l'absolu spéculatif, il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant qu'absolu. Le romantisme, c'est l'inauguration de l'*absolu littéraire*. » (p. 21). Nancy et Lacoue-Labarthe poursuivent en remarquant l'imbrication de la théorie et de la littérature qui s'inaugure alors, et qui sera réinvestie (sans référence à l'Athaeneum) par les « poets and critics » américains.

et posture méditative) devrait peut-être moins être envisagé comme une tentative (qui serait, chez Stein, tardive et assez unique) de rendre au genre poétique sa spécificité formelle, que comme réaffirmation de la supériorité poétique dans l'épreuve de vérité qu'est le langage.

En réalité, les références formelles pourraient être moins des citations que des convergences évolutives qui sont fondées sur leur fonction spécifique. Le rythme iambique des vers pourrait par exemple être lu non comme la volonté affirmée de s'inscrire dans une tradition, mais comme ce qui est propre, par essence, à rendre la marche (propre ou figurée) de la méditation. En plusieurs endroits, Stein prend à sa charge la figure du poète marcheur, qui est, si l'on y tient, rousseauiste ou wordsworthienne, mais qui est aussi libre d'associations et simple constat d'un état de fait (que Stein est poète et qu'elle marche). Dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein raconte par exemple son séjour, en 1914, chez son ami le logicien Alfred North Whitehead, et s'étend sur leurs longues promenades ponctuées de réflexions, image passée du philosophe et du poète flânant côte à côte :

Gertrude Stein and Doctor Whitehead walked endlessly around the country. They talked of philosophy and history [...]

Gertrude Stein used to come back and tell me about these walks and the country still the same as in the days of Chaucer, with the green path of the early britons that could still be seen in long stretches, and the triple rainbows of that strange summer. They used, Doctor Whitehead and Gertrude Stein, to have long conversations with game-keepers and mole-catchers. (*Writings 1903-1932*, 807-808).

La scène bucolique rappelle une Angleterre fantasmée depuis des lectures faites en Amérique ; Gertrude Stein s'y voit parcourant les mêmes sentiers que Chaucer, métaphores à peine voilées de son propre cheminement vers la reconnaissance publique de son appartenance au canon. La présence de Whitehead à ses côtés empêche une véritable méditation solitaire face au paysage ; le passage n'en marque pas moins l'association de la marche au statut de poète ou de penseur. Les *Stanzas*, au-delà des iambes qui les scandent, reprennent la même image :

[...] Now I wish to tell quite easily well  
Just what all there is of which to tell  
Immediately increases hold as told  
Or may they better be better be known  
I have thought in thinking that is walking  
That the way to be often more than told in walking  
Is after all as much as told in walking  
That they as well will be just not to have  
Theirs be theirs no. It is not only this a change  
But theirs might be  
I have lost the thread of my discourse. [...] (V-16, 190-191)

« Thinking that is walking » : la pensée et la marche se fondent dans la même rythmique régulière, où se déploie aussi le discours (« told in walking »). L'errance est aussi textuelle : « I have lost the thread of my discourse », comme on se perd en forêt parmi des chemins qui ne mènent nulle part. Au début de ce passage (extrait d'une strophe très longue), Stein insiste sur la fluidité de la parole poétique, qui est aussi la qualité prêtée par les romantiques au pentamètre iambique, vers épousant le rythme naturel de la langue. Les *Stanzas in Meditation* sont un texte assez conversationnel, comme en témoigne par exemple le dernier vers de ce court extrait, mais aussi tous les moments où l'on entend Stein se poser des questions, se contredire, revenir en arrière. À ce titre, le poème met d'une certaine façon en œuvre le programme énoncé par la préface des *Lyrical Ballads*. Encore une fois, le choix surprenant d'une métrique (très relativement) « classique » n'est pas le signe d'une obéissance soudaine à une norme, mais celui de la reprise d'un projet touchant au statut même de la poésie. Parce que c'est dans la poésie que toute critique se joue, Stein évidemment n'a guère commis de préfaces<sup>303</sup>, si grand qu'ait pu être son besoin de se justifier ; mais elle aurait pu – et il est à la fois surprenant et émouvant de le penser – souscrire en partie aux mots de Wordsworth :

It is supposed, that by the act of writing in verse an Author makes a formal engagement that he will gratify certain known habits of association; that he not only thus apprizes the Reader that certain classes of ideas and expressions will be found in his book, but that others will be carefully excluded. This exponent or symbol held forth by metrical language must in different eras of literature have excited very different expectations: [...]. I will not take upon me to determine the exact import of the promise which by the act of writing in verse an Author, in the present day, makes to his Reader; but I am certain, it will appear to many persons that I have not fulfilled the terms of an engagement thus voluntarily contracted. They who have been accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many modern writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will, no doubt, frequently have to struggle with feelings of strangeness and awkwardness: they will look round for poetry, and will be induced to inquire by what species of courtesy these attempts can be permitted to assume that title<sup>304</sup>.

L'accusation anticipée par Wordsworth, celle d'écrire des « vers » qui ne soient pas assez poétiques, pourrait tout à fait être pareillement anticipée par Stein. Wordsworth prend en compte les attentes créées par la forme, et en vient à définir un nouvel usage de la forme qui doit renouveler le genre plutôt que simplement en reconnaître le cadre. C'est dans la pastorale et la vie rustique (« the low and rustic life ») que Wordsworth trouvera la langue la plus directe pour rendre l'expérience esthétique ; ce n'est évidemment pas là que Stein ira la chercher. Mais quant au reste, ce désir d'une langue poétique qui soit artistique sans être artificieuse, cette

---

<sup>303</sup> *Useful Knowledge* contient cependant un court texte liminaire, intitulé « Advertisement », qui remplit d'une certaine façon cette fonction.

<sup>304</sup> William Wordsworth, « Preface » dans *Lyrical Ballads*, London, Longman & Rees, 1800.

défense du vers non pas comme sortie du discours mais comme sa trace la plus pure, les *Stanzas in Meditation* en sont une résonance en accord majeur. Il faut ici revenir au mot « dull » que Stein utilisait pour qualifier certain « long poem » non nommé de Wordsworth. John Ashbery l'emploie pour décrire l'impression causée par certains textes de Stein, et qui fait que les lecteurs, souvent, s'en détournent. Il semble pourtant que pour Stein le mot ne soit pas si péjoratif qu'il n'y paraît. « Dull », c'est le langage qui endort (on y entend aussi « lull ») ; le rythme iambique qui ne dit plus l'ivresse de la marche, mais le seul bercement des vers, et le poème qui se détourne du paysage pour ne faire plus que se dire lui-même. « I can look at a landscape without describing it » (III-8, 117) : ce qui pourrait sembler une pique méchante destinée aux poètes du paysage un peu trop complaisants ou volubiles est aussi le signe, déjà noté ailleurs, de ce recentrement du langage sur lui-même ; où il n'est plus besoin de décrire des scènes bucoliques ou de capturer la couleur locale, mais seulement de dévider l'essence du genre poétique.

### **La communauté poétique**

Que ce soit par les pronoms (et en particulier ce « they » ambigu) ou par les citations génériques, les *Stanzas in Meditation* ouvrent vers un récit interne, celui du devenir-poète de l'auteur<sup>305</sup>. Parfois, l'on ne sait plus trop si Stein cite son propre texte ou un corpus poétique qui lui est extérieur et auquel elle voudrait pouvoir assimiler le sien :

[...] In reading a long book which I look  
In reading and reading a long gay book  
I look.  
This is what I see with my eyes.  
I see that I could have been made the same  
By which by which in which name the same  
They may include in tries and tires  
And feel or felt may it not it inspire or inspires  
They could in no doubt know. [...] (V-20, 196)

Le « long gay book » a bien été écrit par Stein ; mais il renvoie aussi au « long dull poem » évoqué ailleurs, au *Prelude* peut-être, et à ce qu'il faut savoir y lire : que Stein montre dans les *Stanzas*, autre « long book », qu'elle est faite du même bois, peut prétendre au même nom.

---

<sup>305</sup> Le terme « Künstlergedicht », dérivé du « Künstlerroman » (variante du roman d'apprentissage dans lequel un artiste tient le rôle principal) conviendrait bien aux *Stanzas*. Il est employé par Lyn Hejinian à propos de son propre poème autobiographique, *My Life*.

« They » paraissent être juge et partie ; s'ils voulaient bien, ils prendraient en compte les essais harassants (« tries and tires » ?) que constituent les *Stanzas*.

Ce désir de reconnaissance se poursuit, avec une urgence grandissante, dans toute la cinquième partie, parcourue par une réflexion sur la pratique poétique.

[...] I wish to announce stanzas at once.  
What is a stanza  
When I say that as often as a day  
I feel that it is best to know the way  
That if upon the road where if I went  
I mean to feel that is if as if sent  
The if I came and went [...] (V-22, 198)

Le souhait manifesté ici (« I wish ») est aussi celui de s'inaugurer poète, selon une modalité qui reste à définir ; il vaudrait mieux connaître *a priori* le chemin à prendre, savoir ce qu'est une strophe. Mais ce discours même témoigne aussi de ce que le genre poétique n'existe plus que comme effort réflexif : c'est la question sur l'essence du texte (« What is a stanza ») qui constitue le texte. Stein est tenue par un paradoxe angoissant : elle voudrait pouvoir d'emblée annoncer qu'elle écrit un poème (« at once »), et appartient donc à une communauté pour laquelle les limites du genre sont déjà tracées ; elle prend conscience en même temps, et c'est là sa modernité, que la poésie n'est plus qu'*a posteriori*, en tant qu'elle dit un désir toujours frustré, sans résolution ; où la strophe n'est strophe que parce qu'elle est la trace d'un effort inabouti vers un devenir-poésie. La tension issue de ce paradoxe conduit à cette oscillation recommencée (« I came and went »), entre tradition et modernité – en un sens qui n'a rien de banal ou de trivial.

La fin du poème indique un apaisement, trouvé dans la reconnaissance enfin acquise. Celle-ci est double : il s'agit de faire en sorte que « they » reconnaissent que Stein est poète, mais aussi qu'elle est novatrice. La dernière strophe de la quatrième partie inaugurerait déjà, dans ses derniers vers, un discours sur la célébrité qui est intimement lié à l'assomption par Stein de sa propre nouveauté :

I often think how celebrated I am.  
It is difficult not to think how celebrated I am.  
And if I think how celebrated I am  
They know who know that I am new  
That is I knew I knew how celebrated I am  
And after all it astonishes even me. (IV-24, 170)

Lisant ce « They know who know that I am new », il est difficile de ne pas penser au slogan poundien, à peine plus tardif : « Make it New ». Le « it » de Pound ressemble d'une certaine

façon au « they » de Stein : d'un côté, c'est le matériel antique (et donc le genre) qu'il faut renouveler, de l'autre, la communauté qui doit recevoir, et célébrer, ce même renouvellement, alors même qu'elle est habituée aux Anciens. Pound réécrit les troubadours provençaux, réinvente Confucius ou John Adams, dans une « traduction » de l'ancien qui en fait surgir le nouveau. Stein quant à elle constate (ou, plus intimement, ressent) sa propre radicalité poétique qui jaillit non de rien mais d'un rapport serré à la tradition qu'elle se choisit, et s'émeut d'être ainsi « célébrée » par ceux qui veulent bien la recevoir. Il faut ici souligner le léger hiatus chronologique : au moment de l'écriture des *Stanzas*, et même si elle est en train d'écrire en parallèle *The Autobiography of Alice B. Toklas* dont elle obtiendra une certaine reconnaissance, Stein n'est pas si célébrée que cela. Ces vers trahissent le fantasme plus qu'ils ne prophétisent le réel, car c'est bien pour sa poésie, et non pour l'autobiographie, que Stein veut être célébrée, ce qui ne lui arrivera guère. Elle donne ainsi raison à Jacques Roubaud, cité en ouverture de ce chapitre, qui voyait dans les *Stanzas* un effort plus pur, et plus noble, que l'autre texte, rejeté par une partie de la critique comme presque indigne d'elle. Mais l'annonce, « I often think how celebrated I am », dit aussi tout ce que Stein projette dans les *Stanzas*, qui semblent avoir été pensées comme un aboutissement longuement mûri, devant porter témoignage au monde de ce qu'elle est enfin devenue – alors même qu'elle n'en verra jamais la publication. Et pourtant, ce vœu pieux : « May they like me » (V-53, 225), écho d'une assurance plus intime, « I think very well of my way. » (IV-10, 147)

La cinquième partie énonce de façon récurrente l'idée de se différencier (« make a difference ») ; il lui faut penser l'écart qu'elle creuse et qui n'en finit pas de la surprendre.

Which would it be that they liked best  
 But to return to that it makes no difference.  
 Which would make no difference  
 Of course it makes a difference  
 And not only just now.  
 Whenever I return to this it is dull  
 And not by what I do  
 Or if by what I do  
 It is that they like that I like.  
 I have wished to think about what to do  
 I do not have to wish to think about what I do  
 Nor do I wish to have to think about what they do not do  
 Because they are about out loud. [...] (V-14, 185)

Il y a à la fois le désir d'être bien-aimée (« Which would it be that they liked best ») et celui de se sentir libre par rapport à ce qui « se fait », ce que « they » ne font pas et qu'elle ose, ou ces retours à la norme qui n'en sont pas moins des écarts. « Whenever I return to this it is dull » :



ce nouvel écho du « long dull poem » évoqué dans les lettres ne semble, encore une fois, pas tout à fait péjoratif. C'est la morosité rassurante du texte qui s'écrit et s'inscrit dans l'histoire littéraire, avec toutes les différences plus ou moins contrôlées qui s'y ajoutent et perturbent le genre. L'événement des *Stanzas in Meditation* semble se jouer dans ces désirs multiples de fidélité à soi-même, de reconnaissance, de différence sans se mettre tout à fait à l'écart. Le grand propos du *Making of Americans* était finalement de voir des personnages devenir ce qu'ils étaient ; ici, Stein rejoue la même histoire pour elle-même, sans référence à une quelconque caractérologie, sans non plus, ce qui viendra ensuite (ou, chronologiquement, en parallèle), la lier à la question du nom et du déterminisme qu'il pourrait impliquer. Sans nom et sans caractère, les *Stanzas* disent un devenir-poète directement tissé dans le texte. Ce chemin n'est pas linéaire ; il est même, par essence, émaillé d'hésitations, de tremblements pudiques.

Now this is a long stanza  
 Even though even so it has not well begun  
 Because which ever way they may contrive  
 To think well will it be  
 Need I remember what I carry  
 May I plan this as strangely  
 May I may not even marry  
 May I come further than with which I came  
 May I completely feel may I complain  
 May I be for them here.  
 May I change sides  
 May I not rather wish  
 May I not rather wish. (V-51, 223).

Cette strophe (ici citée en son intégralité) est moins longue que ce qu'elle annonce (certaines s'étendent sur plus de cinq pages), mais le « now » du premier vers est circonscrit à ce dernier : l'auteur qui l'énonce est encore dans l'ignorance de ce qui va s'écrire, et en combien de lignes. En même temps que le texte se déroule, il s'excuse d'être ce qu'il est (« it has not well begun », dit le début), c'est-à-dire possiblement raté ; et il faut manier le repentir jusqu'à en faire la seule matière qui demeure. La longue anaphore en « May I » (transformée, évidemment, en « can I » dans le deuxième tapuscrit) pose une question qui porte sur une possibilité pratique, mais aussi, ce que la réécriture en « can » effaçait, une demande d'autorisation exprimée par un auteur étonnée de sa propre témérité. « May I be for them here » : m'est-il possible d'exister, à leurs yeux, si je me tiens là, dans un lieu plus lointain que là où le canon a pu m'emmener (« further than with which I came ») ; puis-je affirmer un retournement, qu'il soit conjugal, sexuel, poétique – « May I change sides » – sans oublier la charge historique qu'écrivain je transporte (« remember what I carry ») ? La prière timide du « May I » n'a plus rien du présomptueux « I

often think how celebrated I am » ; elle renvoie le fantasme à ce qu'il est et redit à la fois le désir de ce même avènement – la postérité littéraire – et l'angoisse qu'elle suscite. Un peu plus loin, Stein commente son personnage public en en donnant une image beaucoup moins élogieuse, et plus juste, que celle rêvée plus haut : « I have been thought not to respect myself / To have been sold as wishes / To wonder why and if and will they mind [...] » (V-55, 226). Les désirs sont rendus à des vœux pieux et le « sold » suggère un « sold out » (Stein qui vend son âme, pour vendre des livres, se souciant du qu'en dira-t-on, qu'en diront-ils). Le choix du passif au premier vers (« I have been thought »), qui évite de nommer quelque agent que ce soit, contourne le statut du « they » pour viser une communauté sans visages, que rendrait le « on » français. Cependant, le passé composé en ouverture annonce aussi l'espoir que les choses changent ; que l'« on » cesse de la voir comme cette Pythie embarrassante dont les expériences poétiques finissent par mettre mal à l'aise. La strophe se termine ainsi :

They can collect me.  
 They can recollect me  
 They can if mine is mine.  
 Not even mine is mine.  
 Mine which is mine.  
 Nobody knows a name for shame.  
 Shame shame fie for shame  
 Everybody knows her name. (V-55, 227)

La honte revient, mais elle est défiée (« fie » archaïsant ou gallicisme impromptu) quand le « je » arrive à la pleine possession de sa différence (quoique celle-ci demeure, éternellement, instable). S'assimilant aux peintres que l'on peut « collectionner », Stein y gagne le droit à ce qu'on se souvienne d'elle. Le « Everybody knows her name » final semble parler moins de la « honte » qui serait alors étrangement personnifiée, que d'elle-même, telle que « they » en parlent, à la troisième personne. Dans ce vers, d'ailleurs, les *Stanzas* convergent vers *The Autobiography* : dans les deux cas, l'immortalité (autorisée par la reconnaissance et la célébrité, donc la mémoire) passe par ce déplacement vers la troisième personne. « Je » existe en tant que « je » mais est *reconnu* quand on en parle comme d'un « she » ; l'adresse peut être placée dans la bouche d'une seule personne (Alice, dans l'autobiographie) ou dans celle d'une communauté plus large, patiemment gagnée à la modernité.

Le « they », on l'a vu, signalait ce monde social dans lequel Stein évoluait, fait de visites et d'appels. À ce titre, et plus abstraitement, il est aussi cette communauté langagière dont il faut se faire accepter ; communauté de poètes, vivants et morts, et communauté de lecteurs. Il faut trouver sa voie et sa voix tout en s'inscrivant dans ces mots communs. « I come to gather that they mean / I do. [...] » (V-67, 238) : il y a ici deux lectures syntaxiquement possibles de

ce « I do », emphase reprenant le « I come to gather », ou complément de « they mean ». Dans le premier cas, on entend l'effort pour recueillir le sens énoncé par les autres, et cette venue de Stein au langage du monde (jamais contre le monde) ; dans le second cas, s'ouvre une circularité paradoxale, quelque chose comme « j'en viens à comprendre qu'ils veulent dire que j'en viens à les comprendre » ; et c'est, encore une fois, le langage fermé sur lui-même, mais pas comme une idiosyncrasie absconse : il ne se ferme qu'en tant qu'il est la langue commune, où se déploient des significations et où quelque chose, dans l'échange, demeure silencieux. Rapportant des dialogues triviaux en y insérant des coupes et des interférences (par exemple « If you knew how do you very well I thank you / Or if you knew how do you do how do you / Or if not [...] » V-2, 172), Stein n'est pas que dans la logique du courant de conscience où les bruits extérieurs sont intégrés au flux de la méditation ; il y va aussi d'une réflexion concentrée sur la valeur du « small talk », ces paroles à la limite du phatique qui n'ont d'autre fonction que de tisser du commun.

### **Le poème en train de s'écrire**

On voit à quel point la question du rapport à la tradition et à la réception contient celle, plus vaste, de la définition du genre poétique, voire de l'écriture ; en d'autres termes, les *Stanzas in Meditation* sont un texte à la métatextualité exacerbée. Le commentaire auto-réflexif qu'elles contiennent annonce les conférences (les plus connues, *Lectures in America* et *Narration*, ayant été écrites en 1934-1935 ; Stein s'était en réalité prêtée à l'exercice dès 1926, avec « Composition as Explanation »), mais se déroule sur un mode propre et, encore une fois, unique dans l'œuvre. On a souligné plusieurs fois la proximité de ce qui s'y joue avec le travail entrepris plus tard par les « poets and critics ». Ceux-ci sont souvent de grands lecteurs de Stein ; pourtant, les *Stanzas in Meditation* restent peu mobilisées, sauf au titre d'une exemplification de l'indéterminé par l'usage des pronoms. Au contraire, et c'est peut-être pour cela que le texte a été négligé, il nous semble être très déterminé, en ce qu'il manifeste un certain recentrement sur lui-même. Lorsque le poème ne parle plus que de sa propre écriture, il n'ouvre pas tant vers l'infini (sauf celui de la postérité, et des promesses d'œuvres futures) qu'il ne se ferme radicalement. Donald Sutherland remarquait déjà la qualité réflexive du poème :

In her way Gertrude Stein solved the problem of keeping ideas in their primary life, that is, of making them events in a subjective continuum of writing, of making them completely actual. For one thing, the ideas she uses, in "Stanzas," are about the actual writing

before one, sometimes about her previous writing, other people's writing, or the ordinary events of her life at the time of writing. So the writing is, insofar as it is about anything, about ideas about writing, and this reflexive or so to say circular reference of the ideas is one way of making them self-contained and, while moving certainly, absolute<sup>306</sup>.

Ce que Sutherland nomme « ideas » demeure ambigu ; le terme présuppose une sorte de contenu externe, préexistant au langage. Le tour de force des *Stanzas* est justement de rendre la « référence circulaire » véritablement close, où le texte ne dit plus que sa propre naissance. Lorsque Stein annonce « This one will be just as long » (V-6, 176), ou lorsqu' commente :

[...] It is very difficult to write four pages.  
Four pages depend upon how many more you use.  
You must be careful not to be wasteful.  
That is one way of advancing being wasteful  
It use up the pages two at a time for four  
And if they come to and fro and pass the door  
They do so. [...] (IV-24, 168),

il n'est plus question que de l'effort concret et solitaire (tandis que « les autres » continuent d'aller et de venir) pour remplir les pages d'un cahier, condition nécessaire pour devenir écrivain. Le texte s'autogénère par la grâce d'une rhétorique recommencée du commentaire : « This whole stanza is about how it does not make any difference. / I have meant this. » (V-10, 183) ; l'écrit n'est plus que la promesse de ce qu'il sera. La conclusion nécessaire de ce processus est le silence, ainsi qu'on le voit par exemple dans cette strophe d'un seul vers, ne disant plus que l'inutilité de sa propre énonciation :

STANZA XI  
I feel that this stanza has been well-known. (V-11, 184)

Il faut la mettre en exergue pour peser le morceau de bravoure qu'elle implique sans, peut-être, en avoir l'air. La strophe a toujours déjà été là ; le texte préexiste à lui-même, il ne peut plus s'y dire que la proclamation de son existence immémoriale et de sa reconnaissance actée.

Ce n'est pas un hasard si c'est dans la cinquième et dernière partie (et, dans une moindre mesure, dans la quatrième, qui est relativement courte) que les exemples de cette rhétorique métatextuelle sont les plus fréquents : c'est qu'ils sont le résultat d'un mûrissement qui est aussi un « coming of age » tardif. On a souvent noté la récurrence de « mine », « own », et d'autres marqueurs de propriété ; généralement pour les associer, très certainement à raison, à la qualité amoureuse de la poésie des *Stanzas* et aux choix conjugaux dont elles portent la trace. Il est cependant possible également de voir dans ces possessifs la déclaration que Stein,

---

<sup>306</sup> D. Sutherland, « The Turning Point: Preface to the 1956 *Stanzas* in Meditation », dans *Stanzas*, p. 36.

finalement, possède le poème : elle en est l'auteur, même si elle n'a pas de nom ; elle est reconnue par une communauté poétique dont elle ose cependant se libérer pour trouver sa voix propre. « It is mine many often one at a time / In rhyme. / Of course in rhyme which is often mine [...] » (IV-11, 150). La rime lui appartient ; elle a fait sienne une forme possiblement ancienne, celle du vers, et un langage trivial, celui du monde, pour en faire ce qu'elle veut, et être entendue.

### III. Voix de la méditation

#### *Thinking away*

Dans les manuscrits, Ulla Dydo a découvert un titre alternatif au poème : *Stanzas of my Ordinary Reflections. Stanzas of Poetry*. Stein avait rayé « my ordinary » et lui avait substitué « of commonplace reflections »<sup>307</sup>, où l'on retrouve ce dépassement du soi vers le commun. Mais c'est surtout le terme « reflections » qui est intéressant, et le choix final de « meditation » qui a été fait contre lui. Si les deux mots désignent des activités de pensée, le premier tend vers quelque chose de moins expansif, de plus tenu. Retallack, dans son introduction, prend la question ouverte par l'usage de « meditation » à partir des occurrences de ce mot dans *Q.E.D.*, texte très antérieur mais que Stein disait avoir « oublié » jusqu'à sa découverte fortuite par Alice Toklas au moment même où elle écrivait les *Stanzas* (et en fixait peut-être le titre).

Adele [personnage de *Q.E.D.* dans lequel Stein se projette] explicitly identifies her thought processes as “meditation”, which manifests in the novella as the voice of Adele “thinking aloud” to herself – a voice (and psychological purview) that certainly evolves over Stein’s writing life but some of which is nonetheless familiar in her subsequent work, including *Stanzas in Meditation*<sup>308</sup>.

Retallack conclut à ce sujet :

The meditative atmosphere of *Stanzas*, where meditation is at times an intensely dedicated ratiocination edged with emotion, recalls similar “meditative” passages in *Q.E.D.* The hypothetical “may” in *Stanzas* – surrounded by the many occurrences of “if” – leads me to read this as an ongoing thought experiment analogous to those in which May (Bookstaver), the hypothetical incarnate, is urgently reconceived as Helen. So the intertextual experiment, for this reader, yields analogies of thought processes and atmosphere, that is, complex text-ecologies that seem to share some confluence of sources<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 489.

<sup>308</sup> J. Retallack, « Introduction », dans *Stanzas*, p. 10.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 14.

Cependant, *Q.E.D.* était un texte de jeunesse, sorte de roman d'apprentissage ; les *Stanzas* au contraire sont un poème de la maturité. La « méditation », par conséquent, y est moins angoissée ; il ne s'agit plus des tortures de la passion, de pensées qui débordent en paroles circulaires dont chacun ressort agacé (et que l'on retrouve, d'ailleurs, dans « Melanctha »), mais d'une pensée apaisée et surtout témoignant d'une maîtrise d'elle-même et du monde, à la fois possédante (par les multiples « mine », « own » et autres marqueurs) et « self-possessed » (qui est aussi « self-possessing »). Le texte est parcouru par une tentative de situer la pensée. On trouve, dès la deuxième strophe, ce passage :

[...] All who have been left in their sense  
 All should boisterous make it an attachment  
 For which they will not like what there is  
 More than enough and they can be thought  
 Always alike and mind do they come  
 Or should they care which it would be strange.  
 Just as they thought away.  
 It is well known that they eat again [...] (I-2, 58-59)

La première occurrence de « thought » ici est un passif, dont l'agent n'apparaît pas et dont le patient est ce « they » innommé ; il y a une pensée qui s'active dans le monde. Mais le « Just as they thought away » est beaucoup plus curieux. Le vers forme (typographiquement et non syntaxiquement) une phrase complète, ce qui l'isole ; cette fois, c'est « they » qui pensent, mais dans cette forme adverbiale assez rare. L'*Oxford English Dictionary* atteste l'existence de « think away » depuis au moins 1620, mais uniquement dans des usages transitifs. Le premier sens est « To remove by exercising the mind; consciously to ignore, imagine the non-existence of » (avec par exemple, chez Beaumont et Fletcher, « thinke away the day »). Le deuxième sens, marqué « now rare », est plus proche de la méditation : « To pass or while away in contemplation; to make (time) pass more quickly by thinking about something. » Le complément est alors une mesure du temps (l'*O.E.D.* cite J. Norris, « think my hours away », en 1711 ; F.W.Robinson, « to think the time away », en 1864). Il n'est pas rare que Stein, en coupant ses phrases au mépris de la syntaxe habituelle (jamais, d'ailleurs, au mépris du rythme et de l'euphonie), transforme des verbes transitifs en *hapax* intransitifs. L'effet produit ici est très beau. C'est la pensée qui n'éloigne plus rien mais s'éloigne elle-même, voire s'éloigne d'elle-même. Or – et la coïncidence est sans doute assez fortuite, mais néanmoins remarquable – deux des sept exemples choisis par l'*O.E.D.* pour illustrer le premier sens de « think away » sont tirés d'auteurs avec lesquels Stein avait un lien particulier. Le moins significatif est un poème de William Vaughn Moody, qui avait été le professeur d'écriture de Stein : « I left Raphael / Just to come drink these eyes of hers, / To think away the stains and blurs / And make

all new again and well<sup>310</sup>. » Beaucoup plus troublante, en revanche, est cette occurrence chez William James : « But that which I cannot think away is thought or self-consciousness itself<sup>311</sup>. » En fait, James cite ici John Caird (1820-1898), un théologien écossais influencé par Kant, pour démontrer l'incomplétude de sa théorie. Il n'est pas sûr que Stein ait lu ce texte ; mais l'association du rare « think away » avec la pensée elle-même et la conscience de soi entre curieusement en résonance avec l'usage intransitif qu'elle en fait dans les *Stanzas*. C'est d'abord aux autres qu'est prêtée cette faculté de penser hors de la pensée ; le poème voit Stein se l'approprier, en creusant la différence entre un « think » récurrent et un « meditate » absent mais, grâce au titre, miroir nécessaire de la sortie de la pensée.

Ainsi, dans la cinquième partie, deux monostiches intimement liés déplacent celle-ci hors du texte et de l'écriture :

STANZA XXIII  
Often as I walk I think

STANZA XXIV  
But this does not mean that I think again. (V-23, 24, p. 200)

Les deux vers sont syntaxiquement liés mais séparés en deux strophes ; la première redit ce lien, déjà observé par ailleurs, entre marche et pensée ; la seconde en revanche ressaisit ce qui arrive « souvent » pour l'opposer au présent de « this », qui pourrait bien signifier la strophe se désignant elle-même. « This », acte d'écriture et de rupture, admet l'habitude mais s'oppose à sa mise en œuvre dans le poème. Ce n'est pas parce qu'elle écrit que Stein rejoue les pensées qui lui viennent en marchant ; il est possible de se souvenir (ce que fait la strophe 23) mais pas de faire littéralement (littérairement) revivre le souvenir. Que « this » ait lieu, qu'une nouvelle strophe s'écrive, ne veut pas dire que l'auteur *repense*. La pensée est généralement mise du côté de « they » (« Not only as it is more than they thought », V-26, 201) ; quand Stein se l'approprie, c'est pour l'assimiler à un paronyme dont le choix peut paraître surprenant : « It is as much as if I thought or taught. / Taught could be teaching / Made in which is strange if strange [...] » (V-28, 203). Si l'on pense immédiatement aux activités à venir de conférencière, où Stein se met en position d'enseignante<sup>312</sup>, il faut encore une fois garder à l'esprit le hiatus

---

<sup>310</sup> William Vaughn Moody, *Poems and Plays*, Boston ; New York, Houghton Mifflin company, 1912, p. 79.

<sup>311</sup> John Caird, cité dans William James, *The Varieties of Religious Experience, a Study in Human Nature*, London, Longmans, Green and Co, 1902, p. 450.

<sup>312</sup> Beaucoup des conférences de la tournée de 1934-1935 avaient eu lieu dans des universités et s'adressaient à un public étudiant. Plus spécifiquement, Stein avait, en marge des conférences de Chicago reprises dans *Narration*, préparé un cours pour un petit groupe d'étudiants avec Thornton Wilder, qui avait été à l'origine de son invitation à l'université.

chronologique : les *Stanzas* rappellent très souvent des conférences qui pourtant n'ont pas encore eu lieu et ne sont même pas à l'état de projet. Comme le fait de penser, celui d'enseigner est, dans le poème, de l'ordre de l'irréel (« as if ») ; l'assimilation de l'un à l'autre invite à envisager la pensée comme une activité tournée vers le monde, à l'opposé d'une méditation à la fois nécessairement expansive et profondément centrée sur elle-même. Dans *Tender Buttons*, Stein parlait de ce qu'elle voyait ; ici on a par exemple ce vers, « In looking up I have managed to see four things. » (I-10, 72), où le sujet qui voit prévaut sur les choses vues, abandonnées dans ce point final qui conclut la phrase et la strophe.

Dans son article « The Other Autobiography », Dydo insiste sur la qualité désincarnée de la voix des *Stanzas*, précisant que « disembodied » est un mot employé par Stein elle-même, dans le brouillon d'une lettre contemporaine de l'écriture du poème. Plutôt que de tirer cette désincarnation vers l'abstraction, on peut tenter d'y voir l'effet, paradoxal, de la méditation en tant qu'elle s'oppose à la pensée (précisément au *cogito*). « Thinking away » : Stein prend possession d'elle-même en tant que poète, advient à une reconnaissance souhaitée, mais ce faisant elle se perd (dans une communauté qui la reçoit, une langue qui la dépasse, vers un silence incommensurable). Les *Stanzas* sont tenues par cette voix qui s'affirme et se dilate en même temps ; où l'on découvre les possibilités d'un lyrisme profondément moderniste.

### **Paradoxes du lyrisme**

Dire que Stein trouve sa voix propre, c'est, en effet, relancer autrement la question du statut du « I », et son éventuelle portée lyrique<sup>313</sup>. Celle-ci est déjà appelée par le rapport au romantisme et notamment la référence aux longs poèmes (autobiographiques) de Wordsworth, et par la « méditation » annoncée en titre. Pourtant, Stein en général et les *Stanzas* en particulier sont souvent vues comme anti-lyriques, à cause de leur « abstraction », de leur « indétermination » et de leur qualité « désincarnée ». En particulier, à partir des années 1970, l'œuvre de Stein a été appropriée par des écrivains postmodernes qui y trouvaient les prémisses d'une dissolution du sujet, qu'eux-mêmes assumaient (pour mieux le ressaisir) dans leur poésie. Dans un article commun pour *Social Text*, Steve Benson, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Barrett Watten et Bob Perelman écrivaient ainsi, en 1988 : « Around 1970, a number

---

<sup>313</sup> La question du lyrisme étant aussi celle du chant, elle se pose sur un autre mode à propos des opéras de Stein ; à ce sujet, on renvoie à Antoine Cazé, « Lyrismes », *Sillages critiques*, 1 octobre 2006, n° 8, p. 159-171. L'auteur y analyse en particulier la composition de Pascal Dusapin, *To Be Sung*, sur un livret de Stein (adapté par Olivier Cadiot).



of writers, following the work of such experimenters as Gertrude Stein and Louis Zukofsky, began writing in ways that questioned the norms of persona-centered, “expressive” poetry<sup>314</sup>. » On remarque ici une opposition entre la poésie du moi (et les guillemets quelque peu méprisants qui encadrent « expressive ») et la poésie expérimentale dont Stein et Zukofsky deviennent les incarnations préférées de la critique après l’âge d’or de Pound et d’Eliot. Cette séparation du canon qui implique une assimilation de l’avant-garde à une forme d’anti-lyrisme n’est pas propre aux poètes L=A=N=G=U=A=G=E. Dans l’introduction à l’ouvrage collectif *Time In Time: Short Poems, Long Poems, and the Rhetoric of North-American Avant-Gardism, 1963-2008*, l’éditeur J. Mark Smith note par exemple le rejet du lyrisme (qualifié d’ailleurs de « Romantic lyric ») opéré par Marjorie Perloff dans les années 1980<sup>315</sup>. Or, le « retour du sujet » remarqué dans l’histoire littéraire depuis les années 1990 a aussi pénétré la critique récente, et laisse place en particulier à des analyses de « longs poèmes » qui n’adoptent pas seulement le prisme de l’épique. Rachel Blau DuPlessis<sup>316</sup> essaye en particulier de défaire la conception dévalorisante du lyrisme<sup>317</sup> pour faire une place à l’expression d’un sujet y compris dans le long poème – en particulier si ce sujet est sur le point de s’abolir.

---

<sup>314</sup> Cité dans Bob Perelman, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1996, p. 261.

<sup>315</sup> « Since the early 1980s, critics and practitioners of diverse ideological commitments have asserted that important literary and indeed political possibilities might belong to an “anti-lyric” poetics. A caricatural view of lyric and its meanings has gained some hold as well. The conventions of lyric poetry, it has been said, are not only tired: they are intellectually dishonest, even ethically suspect (in that they promote a false picture of the self in relation to language and sociality). Among anti-lyric critics, Marjorie Perloff is probably the best known. Her critical and polemical efforts can be given a fair share of credit for repopularizing the word “avant-garde” and in firming up a binary (“lyric” vs. “avant-garde”) that over the last twenty years has become surprisingly entrenched within the broader literary culture of the English-speaking world. In part of what follows, I will advance some criticisms of Perloff’s most frequently employed instrument – her identification of most post-World War II short poems with “Romantic lyric,” and her finding in any and all contemporary resistance to diverse avant-garde poetic practices a stubbornly resistant “Romantic lyric paradigm.” » J. Mark Smith (ed.), *Time in Time: Short Poems, Long Poems, and the Rhetoric of North American Avant-Gardism, 1963-2008*, Montreal, McGill-Queen’s University press, 2013, p. 3-4. Concernant le rapport de Perloff au lyrisme, on renvoie en particulier dans cet ouvrage à la contribution de Kerry Doyle, « More Apparent than Real : the lyric / avant-garde divide », qui montre comme le post-structuralisme a construit la réception du modernisme américain : « A key way the divide has been established is by the argument that conventional lyric poetry works to represent a unified consciousness while avant-garde poetry acknowledges the impossibility of both unified consciousness and of mimetic grounding of a poem in experience. Avant-garde poetry demonstrates what the post-structuralist academy accepts: that the unified, transcendental subject has been revealed as a myth. », p. 52-53.

<sup>316</sup> Rachel Blau DuPlessis, « Lyric and Experimental Long Poems: Intersections » dans J. Mark Smith (ed.), *Time in Time*, Montreal, McGill-Queen’s University press, 2013, p. 22-50.

<sup>317</sup> Celle-ci se rencontre aussi en français ; Jean-Michel Maulpoix note par exemple comme, dans son usage ordinaire, « lyrisme » est associé au pathos, à l’excès, à la dispersion et au fourvoiement. Maulpoix quant à lui tente de cerner un lyrisme moderne, dont l’objet entre en résonance avec l’œuvre de Stein : « Entre tous les modes de paroles possibles, le plus souvent destinés à communiquer, à informer, à réfléchir, le lyrisme est celui qui obéit véritablement au langage, qui ne l’oublie pas au profit d’un quelconque message à transmettre, mais qui le reconnaît comme son mode d’existence le plus essentiel. Le lyrisme s’efforce de rejoindre l’être au sein du langage; et, puisque pour un poète tout l’être est langage (comme il est couleurs et lignes pour le peintre, sons pour le musicien), le lyrisme va vers le langage dans le langage. Le chant lyrique est ce mouvement, ce

Dans la poésie américaine, le paradoxe du lyrisme (qui dit à la fois l'existence d'un « je » et son évanouissement dans l'impersonnel) est pris en charge très directement par Dickinson. Or, Susan Howe ouvre son *My Emily Dickinson* par un rapprochement quelque peu inattendu avec Gertrude Stein :

In the college library I use there are two writers whose work still refuses to conform to the Anglo-American literary tradition these institutions perpetuate. They are women and they are American – Emily Dickinson and Gertrude Stein. Among the most radical precursors of Modernist poetry and prose, they still remain strangely out of bounds [...]. Both originally destroyed the chronological linearity of poetry and prose. Both originally emphasized the illogical / logical flow of psychic babble. Both saw “space and time filled with moving.” Their writing accomplishes the disintegration of conventional meaning in the voice of a remote-seeming narrator. Although markedly different in many respects, both represent the still critically undefined anti-language dynamic in American literature<sup>318</sup>.

Ce que dit Howe de Stein ici semblerait banal si ce discours ne s'inscrivait dans une comparaison serrée, non plus avec la peinture moderniste ou le collage surréaliste, mais avec Dickinson, qualifiée plus loin de « lyric poet », et dont il est mis en avant ici le paradoxe lyrique : la voix est celle, étouffée, d'un narrateur qui semble se perdre dans le lointain (« the voice of a remote-seeming narrator »), et l'effort mis en œuvre est dirigé contre le langage, quand bien même il trouverait en lui ses outils. La première citation sollicitée par Howe est une remarque de Dickinson à T.W. Higginson, dans une lettre de juillet 1862 : « When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person<sup>319</sup>. » Stein est donc comparée à un poète lyrique, certes, mais qui n'emploie la catégorie que pour mieux la détruire de l'intérieur, et ne dit « je » que pour en brouiller la frontière, en disséminer l'unité.

Le « je est un autre » rimbaldien se rencontre sous des masques divers dans la poésie moderniste anglophone ; il y a le fameux « he do the police in different voices<sup>320</sup> » d'Eliot, et le dévoiement du moi dans l'abjection qui parcourt *The Waste Land* ; ou encore le dialogisme de William Carlos Williams<sup>321</sup>. On peut ressaisir le projet des *Stanzas* à partir de cette

---

renchérissement de la parole sur elle-même, qui est aussi bien le redoublement des choses dans leurs reflets, leurs métaphores, ou la répétition de l'être en soi-même. » *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, 2000, p. 17.

<sup>318</sup> Susan Howe, *My Emily Dickinson*, Berkeley, North Atlantic Books, 1985 ; repris dans Lyn Hejinian et Barrett Watten (eds.), *A guide to Poetics Journal: Writing in the Expanded Field, 1982-1998*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2012, p. 98-99.

<sup>319</sup> Emily Dickinson, *Selected Letters*, Cambridge (Mass.), the Belknap press of Harvard university press, 1986, p. 268.

<sup>320</sup> *He Do the Police in Different Voices* est le titre qu'Eliot avait envisagé de donner à ce qui deviendra *The Waste Land*. La phrase est prise à un roman de Dickens, *Our Mutual Friend*, dans lequel le personnage de Betty Higden dit de Sloppy, son fils adoptif : « You mightn't think it, but Sloppy is a beautiful reader of the newspaper. He do the police in different voices. »

<sup>321</sup> Il est analysé par exemple par R. Blau DuPlessis, « Lyric and Experimental Long Poems: Intersections », art cit.

rhétorique paradoxale de l'impersonnel ne visant qu'à cerner un sujet intangible, qui trouve sa source dans le romantisme anglais et s'épanouit à partir de Dickinson et dans le modernisme anglo-saxon. Eliot en fait une théorie, affirmant dans « Tradition and the Individual Talent » : « The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality<sup>322</sup> » et élaborant :

The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a "personality" to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality<sup>323</sup>.

Opposant la « personnalité » et le « medium », Eliot laisse place à la puissance créatrice d'un langage personnel-impersonnel, personnel (et en cela, adulte) parce qu'impersonnel.

C'est souvent à propos d'*Everybody's Autobiography* que l'on tire Stein vers l'impersonnel<sup>324</sup>. Mais ce texte, justement, signe un effondrement ; la voix ne s'y possède plus. Les *Stanzas in Meditation* sont la trace monumentale sur laquelle la deuxième autobiographie se construit ; elles sont l'événement impossible à reproduire dont le corpus ultérieur n'est plus que l'épigramme. *Everybody's Autobiography* est l'œuvre d'une crise quand les *Stanzas in Meditation* sont celles d'un aboutissement, ainsi que le suggère Christine Savinel :

Ses textes les plus ambitieux, de *The Making of Americans* à *Stanzas in Meditation* étaient écrits dans une sorte de grammaire communautaire, au plus près de cette introuvable parole de la langue. Mais cette expérience sans équivalent exact était probablement rendue possible par un sens très fort de son identité en tant que personne et en tant qu'auteur. La crise steinienne, qui survient à la fois lorsqu'elle se trouve entre ses deux pays et entre ses deux (fausses et vraies) autobiographies me semble tenir au fait qu'elle n'a pas pu conjuguer la parole impersonnelle et l'identité publique – ou son envers, la perte de l'identité intime. Son expérimentation d'une écriture impersonnelle, générale, latérale en un sens, allait de pair avec une construction de soi. Que le public, jusqu'alors entité abstraite, prenne corps et discours

---

<sup>322</sup> T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », art cit, p. 44.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 46-47. On renvoie également à l'introduction d'Hélène Aji et al. (eds.), *L'impersonnel en littérature : explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, qui analyse ce texte d'Eliot.

<sup>324</sup> Dominique Combe remarque, à partir de la critique allemande, que le lyrique et l'autobiographique sont intimement liés par une dynamique d'attraction et de répulsion ; dépersonnalisation du « je » dans le poème, hyper-référentialité dans l'autobiographie se nourrissent l'un l'autre dans bien des textes. Le rapport entre les *Stanzas* et *Everybody's Autobiography* s'inscrit précisément dans cette dynamique instable. Dominique Combe, « La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie » dans Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 39-64.

pour intervenir dans cette construction, et Stein s'aliène, un temps, dans son image publique<sup>325</sup>.

C'est en pensant son propre génie que Stein tente, dans *Everybody's Autobiography*, de résoudre la crise identitaire. Or, la conscience de son génie est antérieure à la crise ; on la trouve déjà dans la première autobiographie, mais aussi dans les *Stanzas* :

[...] I should think it makes no difference  
That so few people are me.  
That is to say in each generation there are so few geniuses  
And why should I be one which I am  
This is one way of saying how do you do  
There is this difference  
I forgive you everything and there is nothing to forgive.  
No one will pardon an indication of an interruption  
Nor will they be kindly meant will be too or as a sound.  
I am interested not only in what I hear but as if  
They would hear  
Or she may be plainly anxious. [...] (IV-1, 139-140)

Le ton, ici, est très prosaïque, notamment par la longueur des vers. Stein outrepassa la qualité simplement conversationnelle du poème pour aller vers une réflexion plus théorique (et qui à ce titre sort du poème, et annonce la crise à venir). Le tour de force de ce « so few people are me », c'est d'à la fois renverser tout désir d'identité pour aller vers l'impersonnel le plus total (comme s'il était logique que « me » soit plein de gens), et de ressaisir fortement le « je ». On peut y lire, évidemment, un désir de normalité, désir de se fondre (littéralement) dans le monde, un léger regret d'être un génie et une tentative de vivre avec en faisant comme si ça ne changeait rien. Mais il y a aussi une assomption forte de ce statut de génie qu'elle n'a, au fond, pas choisi. « There is this difference » : le « this », encore une fois, pointe d'abord vers le texte lui-même (l'œuvre, voire le chef-d'œuvre), avant de désigner le vers suivant et ce qu'il élabore, ce compromis de l'expression (pardonner, sans qu'il y ait rien à pardonner, parce que ce qui compte dans « forgive » est toujours le performatif, réduit ici à un acte pur, sans objet). « I am interested not only in what I hear but as if / They would hear » évoque la définition du génie que l'on trouve en d'autres endroits chez Stein et selon laquelle il s'agirait d'entendre et de parler à la fois ; s'il n'est pas question ici de parole, celle-ci est là, de fait, par la simple existence du poème. Ces deux vers surajoutent aussi à cette définition ce que le statut de génie implique, cette rencontre avec un public à la place duquel il faut se mettre. La dissolution du moi dans les *Stanzas* va de pair avec cette réconciliation entre Stein et « les autres » (aussi bien

---

<sup>325</sup> Christine Savinel, « De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel » dans Hélène Aji et al. (eds.), *L'impersonnel en littérature : explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 191.

les poètes du canon – « traditionnels » au sens d'Eliot – que les lecteurs sans visage – plus impersonnels encore que l'auteur), qui elle-même permet une concentration nouvelle, confiante et apaisée du sujet ; concentration qui dit à la fois l'unité ressaisie et la méditation en tous ces paradoxes.

Ce passage laisse aussi entrevoir, dans le « you », l'adresse qui surgit parfois dans les *Stanzas*, souvent, d'ailleurs, sur le mode impératif (« Be careful that it is not their way not to like that », II-5, 86). C'est que la poésie des *Stanzas* est essentiellement une poésie amoureuse. Ce n'est pas seulement « they » qui doit reconnaître le génie de Stein, mais « she » :

[...] She knew that she could know  
That a genius was a genius  
Because just so she could know  
She did know three or so  
So she says and what she says  
No one can deny or try  
What if she says. [...] (IV-14, 152)

L'antécédent de « she » est, ici, absolument limpide, notamment parce que ces vers réécrivent strictement un passage de *The Autobiography of Alice B. Toklas* où Stein fait dire à Alice (« so she says » !) qu'elle a connu trois génies, Stein, Whitehead et Picasso. Il se rejouerait alors, autour des *Stanzas* et de la réconciliation dont elles portent la trace, cette reconnaissance première de Stein par Toklas qui lui avait donné le courage d'écrire *The Making of Americans* ; l'unité retrouvée est aussi celle du couple. « She will be me when this you see » (IV-14, 154) : dans la même strophe, Stein chante la fusion actée par le texte. « When this you see » est une ritournelle qui parcourt plusieurs strophes de la quatrième partie (11, 14, 18). Dans d'autres textes, Stein utilise le proverbe dans sa forme complète (« When this you see remember me »), fréquent dans les épitaphes depuis au moins le XVI<sup>e</sup> siècle ; il apparaît notamment dans *Four Saints in Three Acts*. Ici, le « remember me » demeure spectral ; Stein lui substitue par exemple « think well of me » (IV-11, 150), où la reconnaissance est vécue au présent. La présence d'Alice est la condition de l'immortalité du génie : « I like to have been remembered as to remember » (V-1, 171).

### « I wish to say »

L'assurance trouvée dans les *Stanzas* est paradoxale, puisqu'elle est fondée sur la conscience que le sujet s'échappe à lui-même ; elle est aussi fragile, puisqu'elle est sur le point de s'effondrer (effondrement qui sera d'ailleurs fécond). La quatrième partie répète un désir

faussement frustré de dire : « How I wish I were able to say what I think » (IV-17, 156), premier vers de la strophe, digne d'un journal intime de diariste victorienne, souhait finalement réalisé, par exemple dans ce « I wish I could be rich in ways to say how do you do / And I am. » (V-14, 186-187), où le deuxième vers fait le constat du tournant opéré dans les *Stanzas*. L'enjeu n'est plus, comme dans *Tender Buttons*, de trouver la façon la plus juste de viser le monde : ici, la langue outrepassa le monde. La même chose (« how do you do ») peut être dite de diverses façons, qu'il n'est même pas la peine d'énumérer : la seule chose qui vaille est leur multiplicité. La strophe suivante s'ouvre sur cette proclamation : « I have not come to mean / I mean I mean » (V-15, 187). L'ambiguïté syntaxique, réelle, rappelle de toute façon que dans les *Stanzas*, Stein n'est pas là pour assurer qu'elle vise quelque chose (cela est désormais acquis : c'est la reconnaissance à laquelle elle se voit accéder) ; elle n'a rien à dire sauf le fait qu'elle dit (et veut dire), inversion poétique de l'aphorisme final de Wittgenstein (« Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »). Terminant une strophe par la déclaration « I wish now to state it clearly » (V-32, 211), Stein laisse l'ambiguïté du « it » (ce qui vient d'être dit ? ce qui va l'être ?) s'étendre précisément (par le « now ») à ce qui est dit au moment de l'énonciation : « it », c'est le fait d'affirmer, soit le vœu qui contient sa propre réalisation. De même, « What I wish to say is this of course » (V-40, 215, répondant à un motif lancé à la strophe précédente) fait de « this » le texte se disant lui-même en une circularité infinie.

Ainsi mise en scène, la prise de parole (parole silencieuse du texte : Stein écrit toujours « say » et non « write ») devient source d'un récit.

I am trying to say something but I have not said it.  
 Why.  
 Because I add my my I.  
 I will be called my dear here.  
 Which will not be why I try  
 This which I say is this.  
 I know I have been remiss  
 Not with a kiss  
 But gather bliss  
 For which this  
 Is why this  
 Is nearly this  
 I add this.  
 Do not be often obliged to try.  
 To come back to wondering why they began  
 Of course they began. (V-41, 217)

L'ouverture, où le « je » se substitue au dire (je n'ai pas dit ce que je voulais dire, parce que j'ai ajouté ma personne-impersonnelle à la parole), constitue un des très beaux moments du poème. La strophe reprend ensuite les thèmes du couple et de la réconciliation, mais pour les

rejeter comme secondaires : ce n'est pas pour qu'on l'appelle « my dear » que Stein commet « this ». Le « kiss » est moins important que le « bliss » donné par l'écriture du « this » lentement augmenté. La fin, avec une adresse à l'impératif, « Do not be often obliged to try », se donne des airs de monologue dramatique où le récipiendaire persiste à s'effacer. Les deux derniers vers, surtout, frappent par la proximité syntaxique avec des textes non poétiques de Stein. « To come back to » est fréquent dans les textes « réflexifs » de Stein ; on le trouve par exemple dans « What are Masterpieces », et dans les conférences américaines ; on le trouve également dans *The Making of Americans* ou *Wars I Have Seen*. L'expression signe toujours la fin d'une digression (et souvent le début d'une autre) ; elle témoigne donc de la non-linéarité de la parole, mais aussi de l'effort pour poursuivre un récit. Il y a, ici, quelque chose qui commence : « Of course they began ». Les toutes dernières strophes des *Stanzas* ouvrent vers un retour au récit, sur des modes que l'on observera dans des textes contemporains ou plus tardifs : la récurrence de « beginning » et « ending » (« There is no beginning to and end / But there is a beginning and an end / To beginning. » V-38, 215), mais aussi le conte (« There was once upon a time a place where they went from time to time. » V-71, 241), formule que l'on retrouvera fréquemment à la fin des années 1930 et dans les textes des années 1940.

Ainsi, les *Stanzas in Meditation* peuvent se terminer sur la déclaration performative « These stanzas are done », qui en dit, au sens propre, la perfection. L'effort de reconquête amoureuse mais aussi, et surtout, de conquête d'une communauté poétique et partant de soi-même aboutit à ce texte à part, non pas maîtrisé mais rendant compte de l'immaîtrisable du langage et disant son assomption. Comme Sutherland l'annonçait, l'effort fut épuisant et ne sera jamais répété. Mais il ouvre du même coup vers un renouvellement de la question du récit, qui n'est pas un strict retour en arrière mais une tentative de nouvelle approche générique. Les *Stanzas* ne sont pas tout à fait le dernier texte poétique de Stein ; mais elles sont la concentration la plus élaborée de ce que peut être sa poésie. Il ne restait plus, alors, qu'à chercher ailleurs la continuation d'une poésie jamais fixée.

## Chapitre 6 – Continent irréel, récits impossibles : fictions de *Four in America*

Les *Stanzas* demeurent cet effort unique et silencieux vers une poésie sans noms, dont Stein ne verra jamais la publication. Elles constituent un aboutissement, mais sont aussi closes sur elles-mêmes ; ce qui vient après semble moins s'inscrire dans la continuité directe de ce texte que dans un retour au genre romanesque et à la question du récit. Il ne faudrait cependant pas forcer un mouvement dialectique qui partirait des « romans expérimentaux » abordés dans la première partie de ce travail, les opposerait à un corpus poétique et irait vers un renouvellement de la prose. Un tel parcours ne saurait se fonder sur une chronologie rigoureuse des textes, et l'œuvre de Stein est trop foisonnante et complexe pour qu'il soit réellement possible d'y lire une telle oscillation. Mais la ligne tremblée que dessinent nos propres choix de corpus, si elle ne nie pas la coexistence et les interférences des genres et des styles, suit tout de même l'émergence, à partir du milieu des années 1930, d'une obsession nouvelle pour le récit, que les œuvres précédentes pratiquaient sans particulièrement s'en trouver troublées. Dans ce tournant, la publication de *The Autobiography of Alice B. Toklas* a joué un rôle visible (presque trop) et facile à discerner. Le succès du texte ouvre en effet pour Stein la perspective d'un retour aux États-Unis<sup>326</sup>, et lui apporte une attention critique et publique qu'elle avait connue jusque-là dans des proportions bien moindres. Il ne faut cependant pas oublier que les *Stanzas* ont eu lieu ; elles sont non reproductibles, mais offrent les conditions poétiques d'un retour au récit là où *The Autobiography* en garantissait les conditions matérielles (par quoi l'on entend surtout les contingences géographiques et biographiques). Il est possible d'écrire sans noms ; cela posé, Stein peut à nouveau envisager le genre romanesque sous une forme différente de celle dont *The Making of Americans* marquait à la fois le parachèvement et la

---

<sup>326</sup> Stein s'apprête en effet à retourner aux États-Unis pour une tournée de conférences de plusieurs mois. Elle arrive à New York en octobre 1934 et parcourt le pays jusqu'à mai 1935. Cet épisode donnera lieu aux conférences des *Lectures in America*, de *Narration* et « How Writing is Written », conférence donnée à la Choate school, publiée de manière posthume dans le recueil *How Writing is Written* en 1974. Le voyage en Amérique est aussi le décor, et le sujet, d'*Everybody's Autobiography*.



négation<sup>327</sup>. Le *Making* se terminait d'ailleurs sur la proclamation de la *possibilité* du livre (ou de son projet sans cesse reporté d'englober le monde entier), qu'il n'est plus besoin d'écrire ; c'est le même geste que les *Stanzas* répètent, laissant place dès lors à une autre recherche. *Four in America* se construit donc à la fois sur le savoir constitué par l'écriture des *Stanzas* et sur le contexte ouvert par *The Autobiography* pour revenir enfin à l'image manquante, l'Amérique, et sublimer l'échec que le continent désormais clos<sup>328</sup> suppose. Ce texte est saillant parce qu'il pose explicitement la question de la fiction, et se confronte au réel du récit et au réel du livre.

Dans un article du *New York Times* daté du 6 mai 1934, quelques mois avant le départ de Stein et Toklas pour l'Amérique, un journaliste rend compte de sa visite à leur domicile parisien et fait état d'un travail en cours :

Miss Stein is engaged in writing a book on four Americans, Washington, Wilbur Wright, Grant and Henry James, in which many of her ideas about government and American democracy will be expounded. She promises that the new book will not be difficult to read, which seems to mean that the style she has chosen is less in the manner of "Capitols Capitols" [*sic*] and more on the order of the "Autobiography."

It is writing this book that Miss Stein today derives the excitement she considers so important. Otherwise her life is quiet and uneventful, as, in her opinion, practical life should be. She rises late in the morning, pays close attention to the quality and variety of her meals and the good order of her surroundings. She works each day a little, not too much, and promenades the poodle, Basket, morning and evening. Between times, her time and that of Miss Toklas, is taken up with answering innumerable letters and in conversation. Miss Stein's studio is dedicated to discussions with her friends, and she likes to talk in the future both of America and France<sup>329</sup>.

Dans cet exercice de relations publiques qui doit préparer la tournée de conférences, Stein apparaît soucieuse de défendre la publication de livres à venir, à laquelle elle travaillait effectivement avec ses éditeurs et agents. On voit que la promesse faite à la presse est d'abord celle d'une simplicité stylistique et que, pour le grand public du milieu des années 1930, l'image d'une Stein à deux voix, l'une publique, l'autre privée, commence à prendre forme<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup> Encore une fois, le « roman » ne s'est jamais absenté de l'œuvre. Il faudrait notamment citer *Lucy Church Amiably* qui, à certains égards, prépare *Four*, notamment par le travail du nom qui y est à l'œuvre. On renvoie à ce propos à Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism: American poetry and theory in the twentieth century*, Cambridge, Cambridge university press, 2005, p. 63 : « Throughout *Lucy Church Amiably*, Stein uses proper names in such a way that they function not with the habitualized quality of nouns, but with the variability of pronouns or articles. Lucy Church, for example, is at various moments the name of a character, the house she rents, of a place in France, of a church, and of the steeple on the church which looks like a pagoda. [...] Other names in the novels [...] exhibit a similar variability. »

<sup>328</sup> Stein est contemporaine de la fin de la Frontière, située par Turner en 1890 ; elle vivait alors en Californie, terminaison occidentale du continent en même temps que projection, en avance, de sa fermeture : état qui laisse, lorsqu'il est proclamé, une zone d'entre-deux, entre est et ouest, qui reste à territorialiser.

<sup>329</sup> Lansing Warren, « Gertrude Stein Views Life and Politics », *The New York Times*, 6 mai 1934.

<sup>330</sup> Les espérances données par l'article seront évidemment déçues par le texte, ainsi qu'en témoignent les recensions contemporaines : dans *Time* par exemple, *Four in America* est décrit en ces termes : « written in Stein style at its Steiniest, and reading it takes more than most readers want to give ». Cité par Charles Caramello,

L'autre attente créée par l'article est celle d'un texte à portée théorique : en s'affrontant à quatre grandes figures américaines, Stein s'apprêterait à dévoiler des positions affirmées en matière de philosophie politique, de même qu'elle apparaît à la fin de ce bref extrait comme un agent mondain de la diplomatie franco-américaine. En somme, l'Amérique attend désormais de Stein qu'elle rentre au pays, littérairement autant que littéralement.

La tournée américaine n'a pas encore eu lieu au moment où Stein écrit *Four*, mais les conférences à venir sont annoncées, de plusieurs façons, par le texte. Il faut d'abord souligner une proximité thématique certaine, notamment autour des questions génériques évoquées dans la section sur George Washington et qui trouvent des échos dans les *Lectures in America* et dans *Narration*. Plus profondément (comme si le contenu théorique était toujours, d'une certaine façon, superficiel : c'est-à-dire que la langue dit plus que ce qu'elle contient, ne cesse de s'outrepasser), la résonance est stylistique. *Four in America* imite une forme d'oralité qui s'épanouira lorsque Stein donnera des exposés (certes très *écrits* : ce qui compte est justement, toujours, l'imitation du parler) dans les grandes universités américaines. Avec ses nombreuses adresses à un public projeté, *Four* marque bien la prise en compte de la rencontre actée par *The Autobiography* et de ce qu'elle implique. Enfin, *Four* anticipe évidemment ce retour en Amérique en y choisissant, très loin du hasard, quatre figures mythiques : Ulysses S. Grant, Wilbur Wright, Henry James et George Washington.

Si les quatre parties du livre ne sont pas complètement indépendantes (la section sur « Wilbur Wright » est annoncée dans celle sur Grant, par exemple), l'histoire des manuscrits, racontée par Dydo ou Burns, témoigne de ce que le matériel utilisé dans *Four* n'a pas été pensé d'emblée comme devant faire partie d'un ensemble. Ainsi, « Grant » est le résidu transformé d'une collaboration qui n'a pas eu lieu<sup>331</sup>. La section sur Washington réutilise quant à elle des écrits préexistants, notamment « Scenery and George Washington a Novel and a Play », datant de 1931<sup>332</sup>, et un passage de « Bartholemew Arnold » (texte alors inédit), dans lequel les occurrences du nom « Bartholemew » sont, quasi-systématiquement, remplacées par celui du

---

*Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, Chapel Hill (N. C.) London, University of North Carolina press, 1996, p. 172.

<sup>331</sup> Dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein parle d'un désir d'écriture en commun avec Sherwood Anderson : « They [Stein et Anderson] found out that they both had had and continued to have Grant as their great american hero. They did not care so much about Lincoln either of them. They had always and still liked Grant. They even planned collaborating on a life of Grant. Gertrude Stein still likes to think about this possibility » (*Writings 1903-1932*, p. 906). Dans « Regular Regularly in Narrative » (écrit en 1927), Stein mentionne également Grant, sans entrer dans le procédé hypothétique qui fonde *Four*, et la connaissance qu'en a Sherwood Anderson : « Very nearly knew that Sherwood Anderson would know would know General Grant knew General Grant » (*How to Write*, p. 244.)

<sup>332</sup> Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2003, p. 590.

premier président<sup>333</sup>. Enfin, « Henry James » conserve la trace d'une commande non honorée passée par Lincoln Kirstein pour *Hound and Horn*, magazine qui s'apprêtait à publier un numéro spécial sur James<sup>334</sup> ; Stein avait accepté avec enthousiasme mais n'était pas parvenue à rendre le texte à temps pour la publication et avait donc placé son travail dans *Four in America*. Cette relative complexité de la composition du livre est révélatrice à plusieurs égards. Elle marque d'abord l'absence d'un désir *a priori* d'écrire un quadriptyque sur l'Amérique, en même temps que l'existence d'admiration continuées (pour Henry James, comme on l'a déjà montré, mais aussi pour Grant<sup>335</sup>) qui permettent la cohérence *a posteriori* du livre. Elle témoigne ensuite de ce que l'on commence à avoir à propos de Stein des attentes précises (qu'il s'agisse d'horizons stylistiques ou même directement de commandes, comme pour « Henry James »), ce qui à la fois la ravit et à quoi elle ne parvient pas à se soumettre, aboutissant toujours à un écart majeur entre ce que l'on espère d'elle (et qu'elle peut d'ailleurs d'elle-même annoncer) et la production finale<sup>336</sup>. Elle indique également qu'il y aura pour l'étude de *Four* beaucoup d'intertextes intéressants, auxquels il faudra faire référence. Enfin, et c'en est une conséquence directe, elle suggère que *Four in America* est une œuvre syncrétique, qui aura le mérite de croiser plusieurs questions : le récit, l'Amérique, le portrait, la biographie, et surtout la fiction.

En effet, le livre paraît un terrain privilégié pour observer un déplacement fondamental de la question du réel dans l'œuvre de Stein. Dans la poésie, Stein interroge sans cesse la vérité de la langue au-delà de ce qu'elle désigne. Avec *Four*, en revanche, elle est comme l'enfant qui découvre la possibilité du mensonge et à ce titre accède vraiment pour la première fois au pouvoir de la langue. Le sujet qui occupe Stein c'est désormais, avant tout, la réalité de la fiction. Celle-ci est là, « there », ou peut-être que non ; c'est-à-dire aussi que le texte, lui, quelle que soit la réalité qu'il décrit, existe, et qu'il n'y a plus de « livre à venir » comme dans *The Making of Americans* et ses promesses sans cesse recommencées.

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 591. On trouve parfois la trace du nom originel, explicitement mis à distance par la réécriture : « Bartholemew has nothing to do with George Washington because Bartholemew did not know what a nove lis and George Washington is he is to know what a novel is. » (*Four*, 211)

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>335</sup> Dydo, encore une fois, relève toutes les apparitions de Grant dans le corpus : *The Autobiography of Alice B. Toklas*, « A Diary », « Love a Delight ». *Ibid.*, p. 156 note 26; 580.

<sup>336</sup> C'est ce qui arrivera ensuite avec les « livres pour enfants » comme *The World is Round*, mais aussi dès *Everybody's Autobiography*, très loin des « confessions » originellement demandées par Bradley, alors agent de Stein.

## I. Du portrait à la biographie

Lorsqu'elle évoque *Four in America* dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* ou dans les *Lectures*, Stein utilise le terme « portrait ». De fait, l'appartenance du livre à ce corpus a été discutée par la critique<sup>337</sup>, notamment par Charles Caramello, qui résume ainsi l'ambiguïté générique du texte dans le discours de l'auteur elle-même :

With respect to genre, Stein first spoke in *Lectures in America* of “the portraits” of *Four in America* (206); some pages later, however, she says that she has been wondering about “a new way to write a novel” and adds, immediately, that “I have just tried to begin in writing *Four in America* because I am certain that what makes American success is American failure” (172); and, some pages after that, she distinguishes “newspaper narrative” from “real narrative”, claims to have begun the latter in *Four in America*, and further claims that such narrative “must of necessity be told by any one having come to the realization that the noun must be replaced not by inner balance but by the thing in itself (245-56 and see *NAR* 30-45)<sup>338</sup>.

Caramello, qui a étudié la relation de Stein à Henry James, notamment à partir de *Four in America*, voit ce dernier texte comme un hybride entre le portrait et le récit, mais surtout comme ayant une forte résonance autobiographique : « we must understand that Stein chose as subjects four historical figures who could serve an autoreferential analysis of artistic practice<sup>339</sup>. » Il est indubitable que *Four*, notamment par la place qu'il fait à deux écrivains, l'un transformé en général (Henry James), l'autre transformé d'un général (George Washington), constitue un discours de Stein sur elle-même et sur sa pratique de l'écriture. Mais ce n'est pas n'importe quelle instance de cette pratique ; en effet, le rapport au genre narratif en double un autre, à la fiction. L'objet de *Four* est bien d'inventer, à partir de noms tronqués et de photographies perdues. Les portraits de Grant, Wright, James et Washington sont constitués non seulement par le texte lui-même et sa dimension biographique, mais aussi par les images qui le hantent. Cela est nouveau : il n'y a pas particulièrement de spectres du pictural dans les autres « portraits » poétiques. Cet avènement de l'image fantôme tient en partie, semble-t-il, au fait qu'il n'est pas ici question de personnes connues de Stein mais de « grands

---

<sup>337</sup> Pour Wendy Steiner, *Four in America* constitue la dernière expérience de Stein en matière de portrait. Elle précise : « It is an experiment with the relation between act and identity and the effect of the two on American, for Stein was very concerned at this time with the nature of the American character. *Four in America* added little to the progression of ideas about portraiture which we have so far followed, and its length prevents me from discussing it in detail. » Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: the Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven, London, Yale university Press, 1978, p. 130. On remarque que Steiner reprend ici la terminologie du *Making of Americans* (« the nature of the American character ») dont il nous semble que Stein opère dans *Four* une redite distanciée.

<sup>338</sup> C. Caramello, *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, op. cit., p. 172. Caramello cite les *Lectures in America* dans l'édition de Random House de 1935 ; « *NAR* » renvoie à *Narration: Four Lectures*, Chicago, University of Chicago Press, 1935.

<sup>339</sup> C. Caramello, *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, op. cit., p. 174.

hommes », qu'elle connaît différemment – notamment par leur nom, par leurs photographies, par ce que l'on raconte d'eux et par ce qu'elle en imagine. Il y a donc un mouvement qui va de la connaissance commune (la biographie officielle de l'enseignement scolaire et de la religion civile, le portrait photographique à grande diffusion) à la fiction personnelle. *Four* signe donc bien une transition générique : le « portrait » poétique visait une personne vue ; la biographie, elle, imagine une personne que l'on n'a jamais vue. Dans les deux cas, tout se joue dans un rapport serré à l'image d'une part, au nom d'autre part, lequel fait partie de cette connaissance commune au point d'être un nom commun, mais qui peut être faux.

### Images fantômes

Il y a deux types d'images dans *Four*, au statut ontologique radicalement différent : tableaux et photographies. Stein collectionnait les premiers et en était souvent le sujet ; mais elle fut aussi abondamment photographiée, par Man Ray, Cecil Beaton et Carl Van Vechten en particulier<sup>340</sup>.



Figure 4: Gertrude Stein photographée par Carl Van Vechten, 4 janvier 1935, Library of Congress, Van Vechten collection.

---

<sup>340</sup> En complément à l'exposition de 2011 au Grand Palais consacrée à la collection de tableaux de la famille Stein, la commissaire Cécile Debray avait réuni ces portraits photographiques, publiés dans Man Ray, Carl Van Vechten et Cecil Beaton, *Gertrude Stein, portraits singuliers*, Paris, RMN-Grand Palais, 2011.

Pour ce qui est de l'art pictural, il apparaît dans le texte comme un modèle ; mais c'est pour signaler son propre dépassement. Sur la page de titre, qui présente les hypothèses sur lesquelles reposent, ou qui lancent, chacune des quatre parties, on trouve à propos des frères Wright la formulation suivante : « If the Wright brothers had been artists that is painters what would they have done » (*Four*, p. 1). Le « that is » (répété ensuite à propos de Washington, « a writer that is a novelist ») est ambigu ; soit il apporte une précision, faisant des peintres une simple sous-catégorie d'artistes (il s'agirait alors d'un usage assez oral de la formule, qui correspond bien au ton du texte), soit il pose une équivalence (et l'on est alors plus près de la valeur logique de l'expression). « Des artistes c'est-à-dire des peintres » : il y aurait une primauté du pictural dans l'art<sup>341</sup>, que le texte ne cesse pourtant de contourner. La peinture hante en effet *Four in America* comme un modèle manquant, et surtout manquant à l'Amérique. Proposant d'envisager un Wilbur Wright qui soit peintre, Stein revient sans cesse sur une absence : de même qu'il n'y a pas eu de Byron américain, il n'y a pas de peinture américaine – quand bien même il y aurait des peintres en Amérique. L'Amérique n'est pas sans images mais elle est sans tableaux, ou bien les tableaux sont sans objet : ainsi, le lieu où peint le peintre américain serait sans importance (88) ; plus profondément, « American painters when they paint are not painters » (87). Ce n'est donc plus l'existence du tableau qui constitue le peintre. Commettant une interprétation très littérale (plus qu'ironique) de ce qu'est l'« expressionnisme », Stein aborde les caractéristiques d'un peintre par le biais de son expression lorsqu'il peint – c'est-à-dire bel et bien de l'expression que prend son visage. L'image qui demeure est celle du sujet peignant, tandis que l'image peinte échappe au texte, malgré sa présence réaffirmée. Ainsi, ce qui différencie le peintre européen de son homologue américain est cet expressionnisme biographique : « Now to come back to the difference between a European painter and an American painter and how as differently they look as they paint » (94). Ce que le peintre américain exprime, c'est qu'il n'est plus peintre ; il ressemblerait d'ailleurs à s'y méprendre à un aviateur : « I know exactly their expression the expression of an American painter when he paints and it is exactly the same expression as an American flyer when he flies » (88).

Les tableaux, pourtant, sont bien là, en Europe comme en Amérique :

A painter paints a picture and the picture which is there and which he sees there is the picture that he has painted. No matter how few or how many pictures there are to paint, those

---

<sup>341</sup> Dans le « artists that is painters », il y va évidemment d'autre chose que du *ut pictura poesis* d'Horace et de la tradition classique, le terme « artists » semblant déjà devoir connoter, dans l'anglais de Stein, un art visuel.

he has painted are the pictures that are there. He sees them there because they are there just always right there, naturally if they have been painted.

That makes him like an actor who no matter how much he speaks always sees himself speak, he does not hear himself speak or if he does it is no matter but he sees himself speak which is what is the matter, which is what does matter.

It is difficult to see what makes them like actors and painters but I will try again and flyers. (85-86)

Les tableaux existent, ils sont « là » ; mais ils semblent aussi irregardables, et ce qui occupe Stein c'est l'être du peintre plus que l'être de l'image<sup>342</sup>. La comparaison du peintre au comédien semble évoquer d'abord les conditions du cinéma muet, où l'acteur, effectivement, peut se voir parler mais ne peut pas s'entendre. La figure du comédien sert ensuite à Stein à cerner la différence ontologique entre peintre américain et peintre européen :

Now listen carefully while I tell you how American painters paint and as they find they are not like European painters who paint. European painters who paint are extended to the pictures after the pictures have been painted, they are in so much like European actors who see what they say. This is the difference. Now about American painters. To-day yesterday or any day. How do they do it.

They do it like this.

When they paint it does not make any difference what gets upon the canvas, they are they and they feel that they are going to be they. Oh yes. They are they. That is what they look like and that is what they feel. Anybody who sees them do it knows what they would do.

This is the way they are all through and that makes them not at all like actors who see what they say it makes them like photographs, cinematographs that is actors who know not what they are but where they are. A European actor does not know where they are or when they are they know if they see what they hear. Of course they see they always see. They hear to see. (87-88)

Ce passage, dans son dernier paragraphe, contredit l'hypothèse selon laquelle le comédien sollicité était celui du cinéma muet ; il introduit en effet une distinction entre un comédien américain associé à la photographie et au cinéma, et un comédien européen qui serait alors plutôt celui du théâtre<sup>343</sup>. Soulignons que ce n'est pas le tableau qui est assimilé à la photo et

---

<sup>342</sup> James Lord avait rencontré Gertrude Stein après la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'il était G.I. encore mobilisé à Paris. Il s'était rendu chez elle à l'instigation de Picasso. Il raconte, dans un récit très fin et touchant sur les dernières années de Stein et Toklas : « Des tableaux, pour autant que je m'en souviens, Miss Stein ne parlait presque jamais. *Ils étaient là.* » (nous soulignons). *Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*, traduit par Pierre Leyris, Paris, Mazarine, 1982, p. 18. Lord ajoute : « Miss Stein avait peut-être aussi à sa disposition, si étrange que cela puisse paraître, une certaine indifférence à l'égard des arts visuels. Bien qu'elle eût écrit des portraits en mots et des peintures de genre en mots, bien qu'elle eût bizarrement prétendu transmuier en littérature la "sensation" de Cézanne, elle n'avait jamais, en fait, peint une peinture. Et dans le monde arbitraire de ses jugements esthétiques, c'était sa seule expérience intime, subjective, qui déterminait le caractère de ses convictions objectives. En dépit de l'infaillible discrimination de goût dont elle avait fait preuve dans sa jeunesse, elle pouvait s'être intéressée davantage aux peintres qu'à la peinture, particulièrement si les peintres étaient prêts à reconnaître sa suprématie artistique. » *Ibid.*, p. 19. Lors de sa première rencontre avec les deux femmes, Lord avait par ailleurs subi ce qu'il appelle « le test du Général Grant » destiné à évaluer son bon goût des grands hommes (*Ibid.*, p. 13).

<sup>343</sup> Sur le rapport de Stein au cinéma, on renvoie à Susan McCabe, « "Delight in Dislocation": The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray », *Modernism/modernity*, 2001, vol. 8, n° 3, p. 429-452.

au cinéma, mais bien la personne du peintre dans son instance américaine, dont il s'agit de dire qu'il ne *voit* pas, de même que l'acteur américain ne se voit pas parler et ne sait pas qui il est (mais a conscience de l'espace dans lequel il évolue). Le tableau n'a pas d'importance, ne montre rien<sup>344</sup> ; la seule chose qui définit le peintre américain c'est justement d'être américain. Pour Stein, l'Amérique serait alors défailante en tableaux (ils existent – Stein le sait bien – mais sont vides) ; peut-être est-ce aussi que le continent se suffit à lui-même, que ce qui compte n'est pas sa représentation mais sa seule existence.

Pourtant, l'Amérique, Stein le sait, est saturée d'images. Elle nous dit que ses peintres ressemblent à des photographies. Celles-ci, largement diffusées, condamnent l'œuvre d'art, selon les mots de Benjamin, à la perte d'aura impliquée par sa reproductibilité technique. « Photographs are small. They reproduce well », écrit Stein en 1920 dans « Photograph. A Play in Five Acts » (*Reader*, p. 344). Cependant, les photos entretiennent aussi la mémoire des grands hommes, deviennent traces d'auras passées<sup>345</sup>, circonscrivent un savoir partagé. Stein fait de la photographie un document essentiel du biographique, ce qui l'oblige à penser son absence comme condition de l'invention narrative. Ainsi, Wilbur Wright, supposé peintre, est construit par Stein à partir du manque d'image : « Wilbur Wright as I was saying could not be remembered because a great many have not seen his photograph » (103). Ce n'est pas tout à fait qu'il n'y a pas de photographie de Wright, mais que celle-ci n'a pas été assez diffusée, ratant donc l'immortalisation que suppose la prise de vue. Les premiers vols des frères Wright avaient suscité peu d'intérêt dans la presse. L'absence d'un public nombreux et, pour certains vols, de photos venant les attester (afin de protéger leur invention avant que les brevets n'en soient déposés), avaient conduit les journaux américains à mettre en doute la réalité de la performance, dans un contexte de forte compétition entre inventeurs. Le *New York Herald* de Paris du 10 février 1906 publiait cet éditorial que Stein avait peut-être lu : « The Wrights have flown or they have not flown. They possess a machine or they do not possess one. They are in

---

Cet article se concentre sur les liens entre le cinéma « expérimental » et la recherche steinienne d'un « présent continu », se référant notamment au poème « Mrs. Emerson » de Stein et au film *Emak Bakia* de Man Ray.

<sup>344</sup> Stein écrit dans « What are Masterpieces » : « The painter can no longer say that what he does is as the world looks to him because he cannot look at the world anymore, it has been photographed too much and he has to say that he does something else. In former times a painter said he painted what he saw of course he didn't but anyway he could say it, now he does not want to say it because seeing it is not interesting. » (*Writings 1932-1946*, p. 357)

<sup>345</sup> Nous jouons ici avec l'opposition benjaminienne entre « trace » et « aura » : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. » (aphorisme M16a, 4, Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Les éd. du Cerf, 1997, p. 464.) L'« aura » des grands hommes est ici la « trace » que la photographie manifeste, aussi en ce qu'elle nous en rapproche : elle appartient désormais à tous, on peut la toucher sans la profaner.



fact either fliers or liars. It is difficult to fly. It's easy to say, "We have flown."<sup>346</sup> » On découvre par hasard, dans ces quelques phrases assassines, ce qui deviendra le procédé de *Four in America*, ces alternatives dont chaque terme possède la même valeur de vérité. Ce qui est non-photographié ne peut plus être fondé. C'est précisément à partir de cette absence d'image qu'il sera possible à Stein d'imaginer. Elle ne cesse donc de chercher l'angle mort.

Le texte sur Grant se déploie autour d'une présence et d'une absence photographique : d'une part, il naît de l'existence du portrait photographique de Ulysses S. Grant, au point d'en faire « Photographed Grant » (24), la qualité de sujet photographié devenant premier grade militaire, ou prénom qui, comme elle l'explique par ailleurs, « dénote le caractère et la carrière » ; d'autre part, il utilise l'absence de portrait de Hiram Ulysses Grant pour *imaginer* ce double plus ou moins inventé. Celui-ci se voit prêter une qualité bien particulière, avant son changement de nom : « Grant saw no one when he came and when he came he was not sitting, no not Grant. Of course he could sit, but it was not the custom » (11). Plus loin sur cette même page, « sit » est opposé à « stand » ; l'insistance de Stein sur ce trait de caractère semble signaler d'abord la célébration d'un chef qui se tiendrait debout face à l'adversité. Mais c'est aussi qu'Hiram Ulysses, oublié du roman national, ne prenait pas la pose – autre sens de « sit ». À l'inverse, Ulysses Simpson se tient assis et ce sont les photographies qui le prouvent :

Ulysses Simpson Grant was one who was not like that. He did not run he did not stand he did not move to stand or sit or run. He was one who did sit, any photograph can show that he sat, he never stood he did not stand he did not change to move he did not move to stand. He sat. Ulysses Simpson Grant sat. (79-80)

Le général et l'homme d'état se tient immobile : son souvenir est fixé<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> Source : [https://en.wikipedia.org/wiki/Wright\\_brothers](https://en.wikipedia.org/wiki/Wright_brothers), page consultée le 18 mai 2016.

<sup>347</sup> L'opposition entre « sit » et « stand » est très liée, dans « Grant », à la tentative steinienne de définir ce qu'est la religion américaine, incarnée par Hiram Ulysses ; dans ce cas, il semble que « sit » prenne un sens bien différent de la pose du sujet photographié, et trop complexe pour être abordé ici.



Figure 5: Ulysses S. Grant posant assis, c. 1875, Library of Congress, Brady-Handy Photograph Collection.

La photographie se voit donc conférer une valeur ontologique particulière, banale par ailleurs, mais qui aura une conséquence capitale dans le rapport du texte à sa propre fiction. Barthes le rappelait dans de très belles pages : « Toute photographie est un certificat de présence<sup>348</sup>. » Alors que le tableau est « là » mais ne montre rien, la photographie n'a d'autre fonction que de témoigner de ce que son *sujet* a été là. Elle n'est pas stricte copie, mais trace d'une présence passée. Il reste ensuite à mesurer les ressemblances. « Having never seen Wilbur Wright he does not look alike but certainly and surely he does » (101-102) ; Wright ne peut pas ressembler à une photographie que l'on n'a jamais vue ; mais puisqu'elle existe, si on l'avait vue, il lui ressemblerait. C'était à Stein de *finir par ressembler* au portrait que Picasso avait fait d'elle, ainsi qu'elle le rapporte dans *The Autobiography*<sup>349</sup> ; de même il appartient au sujet de la photographie de ressembler à la trace par lui laissée, parce qu'elle est ce par quoi on se souvient de lui. Encore une fois, on se rappelle les grands hommes parce que leurs portraits

---

<sup>348</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 135.

<sup>349</sup> « After a little while I murmured to Picasso that I liked his portrait of Gertrude Stein. Yes, he said, everybody says that she does not look like it but that does not make any difference, she will, he said. » (*Writings 1903-1932*, p. 669). Parlant de ses séances de pose pour Picasso, Stein utilise le verbe « pose » plutôt que « sit », quoique « sittings » apparaisse également (705-706).

sont largement diffusés, et finissent par appartenir à une vaste connaissance commune nationale.

Nevertheless there is more to it than this. There is beside Wilbur Wright as he looked in his photograph.

I can so well remember just what happened just what would happen if as everybody did, everybody did see how he looked in his photograph.

He never made more than that he never made less than that. He made that. Almost at once he made that.

It is very curious, it does not come either slowly or fast, it does not come either not at all or a little but there it is everybody has the same everybody has the same photograph has seen the same photograph. (112)

Il ne faut pas ignorer la contradiction à l'œuvre ici, entre d'une part l'idée d'un manque dans l'imaginaire national qui répand l'ignorance des traits de Wright, et cette affirmation que tout le monde a vu la même photographie de Wright et le connaît par elle (introduite par un « if » ensuite abandonné). Stein ne cesse d'imaginer soit l'absence, soit la présence du photographique, et la situation de la fiction est toujours un point de bascule. Dans ce passage précisément, où il est posé que la photographie de Wilbur Wright existe, l'art est bien à l'âge de la reproductibilité technique et de la presse à large diffusion. C'est cette condition qui donne au grand homme son statut, lui garantit l'immortalité par le souvenir qu'il laisse. La communauté de savoir rendue possible par la photographie devient pour Stein une preuve de vérité. Ainsi, à propos de Grant, elle écrit : « He had a life he had a wife he had a boy he had his clothes he had a horse but that is not worth while because he could walk, and he had a camp stool upon which he sat. This can be seen in any photograph. » (23). Ce qui est vu sur la photo, c'est la pose (c'est-à-dire la preuve que *ça a été*<sup>350</sup>), et son instrument qu'est le tabouret. « He had a life » : c'est l'information minimale que prouve le document ; quant au reste (l'épouse, l'enfant, l'habit, le cheval), cela demeure hors du cadre, résidus qui, sans preuves d'existence, pourront aussi bien être éliminés.

Ainsi, la photographie est par nature mémorielle, et reliée à tout ce qui adopte la même fonction, celle d'ancrer le souvenir dans un imaginaire national. Stein écrit sur les frères Wright parce qu'elle a vu par hasard, au Mans, un monument qui leur était dédié : un mémorial précisément (« remember that there is a monument in his honour », 100). Elle écrit *Four* au moment même où, dans le Dakota du Sud, l'on creuse la roche du Mont Rushmore pour en faire émerger quatre pères fondateurs (les travaux avaient commencé en 1927), parmi lesquels

---

<sup>350</sup> « Je pouvais le dire autrement : ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. [...] en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. » R. Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 122.

le moins évitable, Washington, que le livre choisit également et dont il est dit : « George Washington is mentioned. He is also remembered » (161). Le texte est tenu par cette religion civile qui se choisit des lieux et diffuse des portraits. C'est pourtant à partir de ces mêmes documents que Stein s'engage vers l'imaginaire. Elle fait un inventaire des icônes en même temps qu'elle se rêve iconoclaste. Elle parle des images pour en fantasmer l'absence ou la contre-vérité ; c'est que son art est celui du langage. Barthes encore :

C'est le malheur (mais peut-être aussi la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel, pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des truquages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche<sup>351</sup>.

Stein est bien dans ce « malheur » et cette « volupté » du langage, et plus que jamais dans *Four* ; elle triche, ne cessant de mettre en scène sa triche, et de la confronter à cette absence de malice des photographies qu'elle convoque, qui persistent à signaler le réel à défaut de l'imiter.

La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de « réel » (grand mépris pour les « réalistes » qui ne voient pas que la photo est toujours codée), rien que de l'artifice [...] Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une *magie*, non un art<sup>352</sup>.

Ce sur quoi Stein joue, c'est bien ce réalisme intouchable : la seule chose incontestable, c'est que la photo montre *quelque chose*. Elle ne copie rien ; mais elle existe en tant que telle comme connaissance partagée, avec laquelle il faut faire. Alors, en sus de l'image, vient le texte, qui donne sa propre vérité. « Wilbur Wright was not remarkable as a painter but he had no one to remind or remember, that is what he did » (97). L'Amérique répand ses images de Wright l'aviateur ; *Four in America*, sans photographie, parle de Wright le peintre, dont personne ne se souvient, et c'est le livre qui s'en fait mémorial. « Feel that a photograph or a paragraph is » (115) : les deux objets ont la même qualité d'existence à défaut de fournir le même type de preuves. Stein veut donner au texte la même véracité que celle concédée (par l'ontologie présentiste de Barthes comme, et plus profondément peut-être, par l'intuition populaire) à la

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 136-138.

trace photographique, tout en mettant en scène le lourd « dispositif de mesures », « logique » et « serment », nécessaire pour donner au langage l'air d'être « infictionnel », avec toute la mauvaise foi que le dispositif, se dénonçant, expose.

### Valeurs du nom

La première cible de ce dispositif sera le nom propre. On se rappelle que dans *The Making of Americans*, les noms ne contenaient en eux-mêmes aucune vérité ; « roman à clé », le texte faisait un usage spontané du pseudonyme, partant de l'hypothèse que le déterminisme qui dirige le roman était impulsé par le caractère, pas par le nom porté. Dans les premiers portraits, le nom de code prévaut également. Stein semble donc au départ s'inscrire dans un cratylisme très classique, où le nom de la chose ou de la personne est considéré comme une simple étiquette aléatoire n'ayant pas de sens en elle-même ; le nom fait signe vers la chose et c'est la chose qui est réelle. Mais la pensée de Stein évolue à ce sujet ; on voit d'abord disparaître les pseudonymes, puis s'affirmer la nécessité du nom. Dans un texte de 1922, « *As Fine as Melanctha* », apparaît cet aveu : « I cannot change a name<sup>353</sup> » (*As Fine*, p. 255). Dans la nouvelle originaire, le nom « Melanctha » laissait prise à une onomastique classique, où l'on décelait le noir et la mélancolie ; c'était un nom qui était choisi parce que le caractère l'invitait. Mais l'auteur perd ensuite cette faculté de nommer : Stein ne peut plus choisir, et tout l'enjeu de l'écriture devient de trouver le mot juste, le vrai nom des choses. À propos de personnes baptisées « Paul », Stein écrit d'ailleurs dans *Four* : « Of one of them I have even tried to change the name, unsuccessfully » (*Four*, p. 5) : elle a donc perdu son pouvoir de choisir le nom de ses personnages<sup>354</sup>. Il semble même parfois que Stein se contente de dévider un contenu

---

<sup>353</sup> On peut comparer cette phrase à son apparent contraire tel qu'il est énoncé dans *A Novel of Thank You* : « Everybody can change a name they can change the name Helen to Harry they can change the name Edith to Edward they can change the name Harriet to Howard and the can change the name Ivy to Adela. This makes it impossible for all of them to say what they mean. » (*Thank you*, p. 38, cité dans U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 19.) Chacun est libre de changer son nom, de se faire appeler autrement – dans *Four*, Stein remarque d'ailleurs que c'est assez fréquent en Amérique, ayant peut-être en tête les changements de nom lors des naturalisations de nouveaux émigrants. Cela est cependant différent du geste auctorial. Par ailleurs, on voit que le changement induit empêche toute véricité : si le nom *ment*, le discours mentira aussi. La délectation visible de Stein, dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, à répéter son nom, son nom entier (« Gertrude Stein said », « Gertrude Stein, in her work »...) est donc profondément liée à une attestation de véricité.

<sup>354</sup> Notons que la différence entre « name » et « noun » n'est pas toujours claire chez Stein, et que les noms communs semblent être pour elle les noms propres des choses, mais que l'inverse serait tout aussi vrai. Dans « Poetry and Grammar », elle voit le nom (« noun ») et l'adjectif comme l'incarnation de la fixité du langage : « Nouns and adjectives never can make mistakes can never be mistaken » (*Writings 1932-1946*, p. 314-315). Ils seraient à ce titre d'un intérêt moindre que les verbes et les adverbes pour la poésie. Pourtant, le propos de *Four* est, sinon de montrer que les noms peuvent se tromper, d'imaginer qu'ils disent autre chose que ce qu'ils disent ; c'est donc jouer avec la vérité de la langue. C'est par la fiction que les noms trouvent leur valeur littéraire.

supposé dans un nom (par exemple, les Georges auraient tel caractère, telles habitudes). C'est encore ce que l'on entend dans les premières pages de *Four* : « it is nevertheless true that the names that are given, the given name or the Christian name does or do denote character and career » (3). Mais ce déterminisme, qui semble de prime abord assez naïf et direct, se double d'un mouvement plus complexe. On se souvient du « Susan was not her name » des *Stanzas* : ce n'est pas tout à fait l'état civil qui détermine le caractère, puisqu'il peut très bien avoir tort. Le « vrai » nom peut très bien être un nom silencieux. Pour Emerson, « the Poet is the sayer, the namer<sup>355</sup> » ; Stein, elle, croit que le nom lui préexiste, mais se donne pour tâche de le trouver. Alors que dans *The Making of Americans*, les natures étaient en puissance et se révélaient lentement à l'observateur, à partir d'un certain tournant dans l'œuvre, ce sont les noms mêmes qui cessent d'être en acte.

La question ainsi ouverte sur le contenu du nom l'est dans un rapport conscient à Shakespeare, qui la pose en ces termes dans *Romeo & Juliet* :

What's in a name? That which we call a rose  
By any other name would smell as sweet<sup>356</sup>.

On le verra très nettement dans *The World is Round* (1937), où le personnage principal, Rose, reprend à son compte les vers prononcés par Juliette pour en mettre en doute le propos<sup>357</sup>. Dans *Wars I Have Seen* (1946), le cratylisme shakespearien se voit encore plus frontalement renié<sup>358</sup>. Dès *Four in America*, Stein fait violence au désir de Juliette de se débarrasser des noms : « What is in a name. Now you know. Everything is in a name. Character and career » (17). Dans les paroles de Juliette, la question était rhétorique ; le « nothing » n'était pas prononcé – d'autant plus que ce passage de la pièce est, quant à la valeur du nom, d'une complexité bien plus grande que ce que Stein veut laisser croire<sup>359</sup>. Stein cependant suppose le rien non prononcé pour pouvoir lui opposer une détermination radicale du nom. Dans ses écrits précoces, la « nature », toujours déjà là, se manifestait dans des habitudes, des événements répétés. Dans *Four*, c'est le nom qui préexiste, qu'il faut savoir trouver et qui conditionne des

<sup>355</sup> « The Poet » (1844), dans Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 449.

<sup>356</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2.1.86.

<sup>357</sup> « Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again. Would she have been Rose is her name had not been Rose and would she have been Rose if she had been a twin. » (*Writings 1932-1946*, p. 537)

<sup>358</sup> « To be sure Shakespeare said a rose will smell as sweet call it by any name but will it. » (*Wars*, p. 81)

<sup>359</sup> Pour une analyse détaillée de ces vers de Shakespeare et des différents sens de la « rose », on renvoie à David Lucking, *The Shakespearean Name*, Berne, Peter Lang, 2007. On renvoie aussi au texte de Jacques Derrida « L'aphorisme à contretemps », écrit à l'occasion d'une mise en scène de *Roméo et Juliette* par Daniel Mesguich et publié dans William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Paris, Papiers, 1986 ; repris dans Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

actions ; mais ce n'est plus seulement dans l'habitude ou dans la répétition qu'il se manifeste. Il va plutôt être question d'événements uniques, qui sont le substrat d'un récit enfin possible. Celui qui porte le nom U.S. Grant est destiné, par lui, à sauver la nation ; les frères Wright doivent construire le premier avion ; George Washington doit écrire des romans. Le retour du nom chez Stein est donc intimement lié à la possibilité d'une sortie de l'habitude ; à la carrière, donc, autant qu'au caractère.

Les quatre parties de *Four in America* ne laissent pas la même place au nom et n'en font pas le même usage. En apparence, les quatre hypothèses de départ consistent à prêter une autre carrière à des hommes dont le nom est fixé dans la mémoire collective ; en réalité, dans « Grant », le point de départ est un changement de nom, tandis que dans les trois autres parties il s'agit de montrer que chaque porteur de nom reste égal à lui-même quel que soit le métier qu'on lui imagine, ce qui est une autre façon de penser le déterminisme du nom propre. Par ailleurs, dans « Wright » évidemment, mais aussi, dans une moindre mesure, dans « Henry James » et « George Washington », il est question de fratries et de patronymes partagés, qui relancent, autrement, le problème de l'identité.

En ce qui concerne Grant, les vérités historiques sont les suivantes : Ulysses Simpson Grant, général ayant mené l'armée unioniste à la victoire, puis second président de la Reconstruction, était né Hiram Ulysses Grant. À l'académie militaire de West Point, une erreur manuscrite lui avait octroyé le nom sous lequel il entrera dans l'Histoire. Les initiales fortuitement attribuées par une main maladroite, U.S., avaient délibérément servi sa position anti-sécessionniste et, en tant que président, son effort de reconstruction de l'union après la guerre civile. Ses camarades l'appellent Sam ; ses subordonnés l'appellent Lieutenant Grant, puis General Grant, Lieutenant General Grant et enfin President Grant. Il a été photographié souvent, il est donc aussi « Photographed Grant ».

Stein connaît ces faits<sup>360</sup>. Elle les présente d'ailleurs souvent comme cette connaissance partagée qui vaut preuve. Mais elle choisit de donner pour titre au chapitre le seul nom stable de l'histoire, le patronyme, « Grant ». Celui-ci est le sujet de la première phrase : « Grant in his very early life was under obligation to an older man and took his name » (3). Cette déclaration, sur laquelle le texte ne reviendra plus, semble d'abord suggérer un événement biographique,

---

<sup>360</sup> Dans « Regular Regularly in Narrative » (1927), Stein écrivait : « I often wondered whether I would have liked it better if he had not taken the name Ulysses Simpson which made U.S. Grant United States Grant Unconditional Surrender Grant but had kept the name Hiram Ulysses which could not have been used in that way. » *How to Write*, p. 244. Si cela témoigne de la constance d'un questionnement sur le nom, *Four in America* propose cependant un déplacement assez radical de celui-ci, puisqu'il ne s'agit plus d'exposer la vérité historique pour se demander ce qui serait arrivé si les choses en étaient allées autrement, mais de renverser la situation de la vérité.

au cours duquel le sujet du texte aurait changé son nom. Les pages qui suivent, longue « digression » (le terme apparaît p. 6) autour du nom, laissent entrevoir une interprétation moins dramatique de cette première phrase ; Grant n'a jamais fait que prendre le nom de son père. Or, le patronyme est précisément ce qui, si l'on en croit les premières pages du livre, n'intéresse pas Stein ; c'est le prénom qui compte, c'est-à-dire le nom donné, mais aussi le nom par lequel on est appelé (et qui va déterminer la vocation, autre sens de « calling »). La question posée par « Grant » est donc ce que serait Hiram Ulysses s'il n'était jamais devenu Ulysses Simpson.

Les premières pages de la section, et donc de *Four in America*, proposent un discours théorique qui s'inscrit dans un rapport étroit à la démarche du *Making of Americans*. Stein qualifie et commente cette ouverture en ces termes : « I wish you to see that this which is a digression leads me up to first names and the characters that go with them. The characters that go with them have been suggested to me by my experience with those who bear them » (6). Il y a là, par rapport au *Making*, une inversion, où l'intérêt pour le caractère est réaffirmé mais où les noms se voient donner la préséance ; la rhétorique de l'expérience demeure centrale, mais sous la forme d'une réécriture à nouveaux frais de ce que peut être un roman réaliste. Les idées de Stein sur le nom sont déroulées lentement et ne sont pas exemptes de contradictions ; elles sont présentées dans le courant de ses avancées, des exemples qui s'imposent et qui parfois confirment, parfois infirment l'hypothèse qui vient d'être formulée. Ainsi, on voit l'auteur s'interroger sur ce qui est commun aux différents porteurs d'un nom, sur leur rapport à un saint patron ou à un grand homme originel (« I wonder whether the original Virgil was like that », 5), voire sur la traduction des noms et ce qu'elle conserve de tout ce qu'ils dénotent (« I have known Peters but more in French as Pierres », 5). Cette dynamique renvoie au système d'essais et d'erreurs mis en œuvre par le *Making*, ici moins explicitement convoqué mais agissant comme une ombre portée, au point qu'en certains endroits *Four* semble être une reprise très consciente des romans précoces de Stein, où l'observation et l'expérience sont simplement déplacés de la « nature » sur le nom. On éprouve par exemple la valeur des « middle names », qui se surajoutent au prénom pour en modifier les qualités, de même qu'autour d'une « nature fondamentale » pouvaient se révéler des caractéristiques secondaires. « Can you feel a Francis now. I do » (6) : alors qu'il fallait autrefois arriver à une « réalisation » des caractères, il faut désormais « ressentir » ce que contient le nom propre ; ce qu'il est en propre. Mais de tout cela, il ne sort rien de sûr : la récurrence des « like », « alike », marque les tentatives de mesurer les écarts entre le nom idéal (celui d'un premier porteur plus ou moins mythique) et ses instances réelles, sans jamais parvenir à une conclusion ferme sur les distances et les normes. Ainsi lit-



on par exemple, dans un premier temps, que l'on peut très bien ne pas ressembler à celui d'après lequel on est nommé, puis, dans un deuxième temps, que tous les porteurs d'un nom se ressemblent. Ces contradictions internes manifestent au premier chef cette constante : que la pensée dont rendent compte les textes de Stein est toujours par essence mouvante. En second lieu, elles soulignent la difficulté à définir une véritable « théorie du nom » steinienne, alors même que la « digression » liminaire inviterait à la chercher. Moins qu'une vérité, le nom est pour Stein un problème ; il ne cesse de venir la troubler, et aucune conclusion n'apaise véritablement la tension qu'il induit à partir des années 1920.

En suivant pas à pas le cheminement de *Four in America*, en rendant compte de toutes ses circonvolutions, il est cependant possible de dégager certains traits saillants. C'est ce qu'essaye de formuler brillamment Jennifer Ashton dans un chapitre de *From Modernism to Postmodernism* consacré à ce livre, notamment par une analyse qui mobilise Frege et Russell aussi bien que Derrida. On se rappelle qu'Ashton s'oppose à une lecture de Stein par le prisme de l'indéterminé ; elle insiste avec raison sur le fait que, toute « proto-postmoderniste » qu'on puisse vouloir la voir, Stein ne défend en aucun cas l'indétermination du langage en général et des noms en particulier<sup>361</sup>. Selon Ashton, le propos de *Four in America* est de montrer que, quelle que soit l'hypothèse fixée au départ de chaque section, les quatre personnages conservent la même nature : par exemple, George Washington, même transformé en romancier, demeure un père fondateur.

In the case of George Washington, Stein shows how all the things that George Washington the general and statesman did – that is, all the things that make him the George Washington we identify with that name – also characterize George Washington the novelist. Being a novelist does not preclude Washington from being “the first president of the United States of America” or “the father of his country”; rather, these identifying characteristics are part of who he is as a novelist: “I can say what I have to say. George Washington did not write a play. He wrote a novel every day. He who was the father of his country” (*Four in America*, 168). And thus it isn't that Washington remains the same despite of doing different things; rather, he remains the same because as a novelist he does the same things he would have done as a general.

Stein reverses the formula with Henry James, making him a general instead of a novelist. The result is the same, however, if not more exaggerated, for James's acts as a general are not only coextensive with his acts as a novelist but identical to them, such that what he does as a general can only be described in terms of what kinds of writing he does. [...] That George Washington and Henry James appear to be the same whether they are novelists or generals implies that they could not have been different from what they were, and

---

<sup>361</sup> « What I will argue in this chapter, however, is that Stein's theory holds the name to be rigidly determinate; moreover, far from renouncing the name's traditional poetics of determinacy in favor of a more modern (or postmodern, as language poetry affiliates would have it) “poetics of indeterminacy,” Stein's modernism is absolutely devoted to the name and the determinacy it entails. » J. Ashton, *From Modernism to Postmodernism*, op. cit., p. 68. Le mot « theory », que l'on trouvera aussi chez Wilder, préfacier du livre, est à notre sens ce qui pose le plus problème dans l'analyse d'Ashton.

Stein makes this point explicitly in the chapters on Wilbur Wright [...]: “If Wilbur Wright had been a painter, just like there are painters American painters would he have been different from what he was. Not at all. (86)”<sup>362</sup>

Ashton s’efforce ensuite d’intégrer la section sur Grant dans le même déterminisme en insistant sur la cohérence du texte :

But if Stein’s account of Grant adheres to the same logic that governs her accounts of Washington, James, and Wright – and I am arguing that it does – that logic would necessitate the possibility of both a Hiram who was a general and a Ulysses who was a saint. That is because Stein’s understanding of career is abstract – closer to the sense of a trajectory or directional movement, like the career of a planet, than the particular sense of a vocation, like the military or the ministry. Two different careers in the vocational sense – general and religious leader – can thus be the same career in the abstract. For Stein, therefore, even if Hiram Ulysses were to be a general, he would still be the same person and do the same things he would do if he were a religious leader or saint, and likewise with Ulysses Simpson. The point is that by virtue of their different names, Hiram and Ulysses would be two different generals and two different religious leaders or Saints<sup>363</sup>.

Les arguments d’Ashton sont extrêmement solides. On peut y ajouter que le changement de nom observé dans le cas de Grant suggère également que le « vrai » nom, celui qui détermine la carrière et le caractère, n’est pas nécessairement celui donné par l’état civil ; et que le travail de chacun est de trouver son propre nom. Néanmoins, le problème posé par le déterminisme très cohérent exposé dans *From Modernism to Postmodernism* est double : d’une part, il échoue à rendre justice à tous les revirements qui émaillent le texte (que faire, par exemple, au sein de ce raisonnement, de constats comme : « And now I know it makes no difference whether his name was Hiram Ulysses or Ulysses Simpson although I really know that it does and did », 31) ; d’autre part, il pourrait laisser croire que le propos de *Four* est avant tout d’affirmer la corrélation du nom et du caractère, quand le texte laisse une large place au *jeu* avec et contre le nom. Autrement dit, changer les noms et les carrières, pour Stein, ne participe pas seulement d’une démonstration sur la valeur de la langue, mais ouvre aussi un terrain à la fiction, qui vaut pour elle-même. Se contenter de dire que le nom est déterminé, c’est suggérer qu’il se dévide tout seul. En revanche, en imaginant d’autres noms, d’autres possibilités pour le même nom de se réaliser, ou le simple besoin de trouver son propre nom, on entre dans un genre littéraire radicalement différent de celui de l’exposé théorique ou de la somme caractérologique.

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

Ainsi, l'histoire de Grant n'est pas tant celle d'avoir dévidé son nom que d'avoir trouvé un nom plus juste, jusque-là silencieux. Or, ce motif revient à propos de Wright, disparaissant ensuite derrière d'autres enjeux :

Did he name himself Wilbur because there was another W. This is sometimes done.  
Or was he named so, Wilbur Wright.

I once knew a man by the name of Wilbur but nobody knew that that was his name. Everybody who knew him knew him by another name, he knew himself by another name and it was not a name that began with W. He made a completely different name. He said that it had once been his brother's name, not Wilbur but the name he had when everybody knew him, and that his brother was dead. Is it and was he. Nobody who knew him then knew but really it made no difference. At any rate nobody who knew him then knew that he had another name and that name had been Wilbur. There is no reason why not.

It came out quite by accident that Wilbur was his name. Not by accident but because it had to happen. It had to come out officially and so was known that Wilbur was his name Sir.

He was afraid to have Wilbur as a name. He could not come to be what he did not come to be if Wilbur had been his name.

Now do you see what I mean and how much the first name or Christian name can mean. Wilbur Wright was not afraid of his name. He had no reason to be. Wilbur was his name and he had that name and his brother had another name and they both had their names. At least I imagine so or at least I suppose so. (83)

Si le « he » de la première phrase désigne bien « Wilbur Wright », le « a man » du troisième paragraphe a une identité moins assignée et il n'est pas sûr que l'on puisse l'assimiler à celui que la section prend pour sujet. Il reste que ce Wilbur-là, sans patronyme, n'est appelé ainsi que par Stein : Wilbur est son vrai nom, mais personne ne le sait. L'expression « by the name of », qui signifie bien être *appelé* par tel nom, devient ici très paradoxale : l'homme que l'on appelle Wilbur se fait appeler autrement – suggérant qu'il y a aussi un autre « appel » plus transcendantal, celui de l'auteur-créateur ou de l'auteur-prophète. Pour que l'adéquation se fasse entre l'homme et son nom, il faut quelque chose de l'ordre d'une révélation, qui peut sembler procéder du hasard (« by accident ») mais qui est en réalité d'une nécessité absolue (« because it had to happen »). L'évitement de l'homme vis-à-vis de son nom relève d'une angoisse quant au destin que le nom détermine, c'est-à-dire les nécessités contournées de « He could not come to be what he did not come to be if Wilbur had been his name » (où « Wilbur » est déjà attesté comme le vrai nom, ici présenté comme une hypothèse non réalisée). « Wilbur Wright » quant à lui – celui qui a aussi un nom de famille, et que Stein ne connaît pas personnellement – n'a pas peur de son nom et s'y conforme. Il le peut parce que le prénom lui permet de se distinguer de son frère, tandis que l'autre Wilbur tente au contraire de s'assimiler à un frère mort. Ce passage touche donc aussi à ce risque de dissolution de l'identité dans une fratrie où les noms doivent être partagés ; et, partant, à ce thème gothique du *Doppelgänger*

que Stein reprend sur un mode ludique. Alors que U.S. Grant visait par son nom le « nous » américain, Wilbur Wright et ses deux W, *double-you double-you*, comme le William Wilson de Poe, multiplie les instances en miroir de personnages singuliers. La hantise de frères trop présents ou trop absents traverse tout le texte ; elle est l'une des pierres d'achoppement du nom.

Dès « Grant », Stein rejetait le patronyme comme peu significatif : « Does the Christian name mean more than the surname. Yes I think so » (3). « Surname », il est surnuméraire par définition. Lorsqu'elle demande « after all what was his name » (7), la question ne porte pas sur « Grant » mais bien sur ce choix entre « Hiram Ulysses » et « Ulysses Simpson » ; ce qui revient aussi à demander (alors que le titre de la section est « Grant » seul) lequel est le vrai Grant, c'est-à-dire celui qui est devenu si célèbre que l'on n'a plus besoin de préciser son prénom : « Which Grant. Grant. » (26). Inversement, la section suivante porte pour titre « Wilbur Wright », mais l'hypothèse de départ se réfère bien aux « Wright brothers », à « they », et non à un seul des deux. Orville, évoqué ponctuellement dans le texte, y est surtout une présence fantomatique, dont la fonction est de rappeler que Wilbur est frère (de quelque frère que ce soit). Dydo résume ainsi les choses :

Stein approaches his as the story of not one but two young Americans, unknown mechanics, who relied on their initiative and skill in bicycle repair to become inventors famous throughout the world. The brothers also share the same last name, and Wilbur has double initials, W.W. They are tied together. [...] The fact that the Wrights are brothers means, for Wilbur, that he may have been an inventor but could not have been an artist, who creates alone<sup>364</sup>.

L'un des enjeux pour Wilbur est bien de se différencier de son frère, autre façon de trouver son nom. « Once when they were together they were brother and brother and always at that time they were. There is no trouble either in being any brother because they were together » (90) : les deux frères sont, au départ, indifférenciés ; l'un vaut l'autre. Si Stein se concentre sur l'un d'entre eux, ce n'est pas pour nier l'autre mais très précisément pour les besoins de son hypothèse fictionnelle : « I do not wish not to mention two but to you I will just mention one and this one was named Wilbur Wright. If he had painted would he have painted, and his brother would he have painted. No his brother would not have painted. Brothers do not paint as brothers and if they do they do not » (90). Les frères Wright, en tant que frères, sont des inventeurs ; si on veut les imaginer peintres, ainsi que le veut l'hypothèse liminaire (« If the Wright brothers had been artists that is painters what would they have done »), cela suppose de se concentrer sur un seul d'entre eux. À rebours du « remember » impliqué dans l'image,

---

<sup>364</sup> U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 581-583.

l'invention suppose un « dismember », un démembrement de la fratrie : « It is just like a detective book. Here we have the parts. Wilbur Wright and he with his brother. Orville invented airplaning. Gliding » (91). Dans « parts » on entend les chapitres d'un livre mais aussi les « body parts » arrachées les unes aux autres. D'Orville, de l'autre Wright, on ne suppose rien d'autre que ce qui en est déjà attesté ; en revanche, rêver Wilbur en peintre c'est rêver ce qu'il aurait pu être s'il avait été le seul Wright. De même, « Grant » seul désigne toujours Ulysses Simpson et non Hiram Ulysses : c'est qu'un des deux seulement est parvenu à l'existence en acte et à la célébrité. Il y a quasiment, dans la multiplication des prénoms, un enjeu de pouvoir sur un territoire représenté par le patronyme. Dans le cas « des Grant », la différence entre Ulysses Simpson et Hiram Ulysses devient si grande qu'il n'est plus possible de les apparenter. Celui qui a changé de prénom tombe littéralement hors du nom de la famille.

Hiram Ulysses Grant never fell away from his name but Ulysses Simson Grant was not the same.

Hiram Ulysses Grant has now gotten to be so different from Ulysses Simpson Grant that they could not have been born brothers. [...]

They were neither of them, remember they were not related, they were neither of them by nature really concerned with camp-meetings, although either or both of them had been to them. [...]

This being a leader in religion came to Hiram Ulysses Grant not as an easy thing, but as a thing for which he was not waiting. You see in that respect the two of them are alike. Neither one was waiting for anything. No one, not any one of either one of them is ever waiting. (17)

Le « fell away », appliqué (par opposition) à Ulysses S., suggère une déviation quasiment morale ; la chute est renforcée ici par l'arrachement du général au destin de sainteté originellement contenu dans son nom. Surtout, il y a une élaboration progressive de la fiction qui conduit à un point de rupture : « now », désormais, puisque l'on a fait vivre Hiram U. bien au-delà du moment où son nom a été, dans les faits, effacé et remplacé par un autre, et puisque l'on a déroulé tout son destin, il devient trop différent de son homonyme pour être encore son frère. Ce « now » est capital : il contient cette dynamique des relations, d'une personne à son nom et de personnes entre elles, qui traverse le livre et fait, positivement, obstacle à une synthèse stable. Hiram et Ulysses auraient pu être frères ; ils l'ont peut-être été, jusqu'à un certain moment du texte ; mais la fiction est poussée trop loin pour que l'on puisse les maintenir dans une même famille. Le « fell away » entre en résonance avec l'ouverture du texte, citée plus haut, qui affirme la transmission patrilinéaire. Lorsque Ulysses S. Grant devient « Grant », c'est désormais un mot qui n'appartient plus qu'à lui seul, ne le ramène à aucune famille, à aucune obligation envers ses ancêtres. Cependant, la suite du passage note des similarités entre les deux instances de « Grant » ; il faut alors réaffirmer l'absence du lien de sang, en dépit,

justement, de ce que les apparences peuvent encore laisser croire : « remember that they were not related ». La ressemblance n'est pas niée, mais elle est désormais présentée comme fortuite (« in that respect », concession limitative). Plus loin, Stein note encore :

Also remember that any one can seem to be the only one. That is to say it is remarkable how often you think that any one is an only child.

Ulysses Simpson Grant was or was not an only child but he had had to be one of some one.

Might that be religion American religion. That anybody might be a child if not an only child of some one. Think every minute if that might not be religion American religion that any one could be an only child or of some one or more than so. (31)

L'individualisme contenu dans la religion civile américaine impliquerait donc cette présupposition automatique : que chacun soit enfant unique et, en tant que tel, aie droit à l'immortalité que ce statut concède (« an only child cannot die » 32) en tant que seul porteur d'un nom qui vaut territoire. Quant aux Wright, il leur faut faire avec leur statut ambivalent, entre « he » et « they » :

Wilbur Wright managed ordinarily and fairly to be there where he did and was. He managed fairly and ordinarily.

They need not complain of in between.

No one need to since there was no hope of a miscarriage. (106)

On ne peut pas faire que le frère n'ait pas lieu, ne naisse pas ; il faut donc s'accommoder d'être « entre deux », c'est-à-dire non entre l'un et l'autre frère, mais entre l'unique et le multiple. Les derniers mots de la partie sur Wright sont « Which is which » (117) ; ils renvoient en apparence à « try » et « cry » dans les lignes précédentes, mais reprennent aussi la question de l'identité dans la fraternité qui parcourt tout le texte.

La même question, on l'a vue, est soulevée dans « Grant » : « Which Grant. Grant. » ; elle y devient même plus urgente quand, de deux, l'on passe à trois, avant d'en soustraire un :

There was a moment when there were three. There were Hiram Ulysses Grant, Hiram Grant, Ulysses Simpson Grant and then there were two. After there were two then there was almost one and there was a loss. They felt they fell away and did and nobody remembered or forgot them.

Even I never remembered or forgot one of them. (67)

Si la possibilité d'un troisième Grant est ouverte par un changement du « middle name », la perte d'un personnage renvoie à la fausse couche rêvée dans « Wilbur Wright », mais aussi au souvenir. On se souvient à peine de Hiram Ulysses ; Ulysses Simpson est donc « presque un ». Quant au troisième, même Stein l'a oublié. C'est que l'identité est commandée par le « which », au sens de celui dont on se souviendra. À propos de Henry James, frère de son frère, il s'agit

bien de déterminer lequel des James sera célèbre, lequel sera « James » comme on dit « Grant ». « Who knows who is well known. Henry James is well-known. » (157) ; c'est à ce titre qu'il peut se différencier de William. « How could Henry James fancy that with his name it was not a similar name to that of his brother. Was his brother another. There now you see. It is not necessary never to mention never to have a brother » (153).

Pour peser l'importance donnée à ce problème en apparence secondaire quant à l'identité et à la valeur du nom, le contexte biographique est évidemment capital, puisque Gertrude avait longtemps vécu dans l'ombre d'un frère né avant elle. À propos du romancier George Washington, décrit comme le plus jeune frère d'une grande famille, et dont elle répète en particulier qu'il est puîné d'une sœur (178), elle note : « Should a novelist be thought to be anxious not to be born first. George Washington need not have had no anxiety about that » (192). Il est difficile de ne pas projeter ces angoisses sur Stein, d'autant plus qu'elle ne cesse d'insister sur le fait que Washington était né en février, comme elle, et donc de s'identifier, au moins en partie, à lui et au destin d'écrivain qu'elle lui prête. Ainsi, Leo Stein est une autre image manquante de *Four in America*, écrit longtemps après la brouille entre le frère et la sœur, mais conservant la trace d'un malaise et constituant en même temps l'acte de vengeance de la petite sœur parvenue à la célébrité alors qu'elle était née après l'autre. Les *Stanzas* répétaient le désir d'être appelée par son nom ; dans *Four*, ce désir s'assimile à celui, plus infantile peut-être, d'exister *face* à une fratrie et non seulement en son sein. Il s'agit de devenir « Stein », le « Gertrude Stein » anaphorique de *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Et derrière Leo, il y a encore d'autres fantômes. Les parents Stein avaient voulu cinq enfants. Deux n'avaient pas vécu ; c'est à ces morts que les deux plus jeunes, Leo et Gertrude, devaient leur naissance, selon du moins la mythologie personnelle dont on retrouve le compte-rendu en plusieurs endroits. La fratrie est bien un terrain de luttes, et qui renvoie l'existence à des contingences terribles. Dans tout nom qu'il faut partager, il y a toujours ce risque, au fond, de n'être personne.

A name is a name by which some one reads something of if not then why does he does she not.

And if he does if she does, does it make a moon.

A moon is no name.

James is no name

Henry is no name.

Why is no name.

Shares is no name.

Blinded is no name

Predicate is no name.

This is no name.

Henry James if you say so Henry James was a name.

You can think of a name as a name or not a name. It is very easy to think of Henry James as not a name. (153)

La richesse et la beauté de ce passage ne sauraient être réduites à la difficulté qu'il y a à se faire un nom. La tentative de définition, remplaçant l'appel (le « calling » des *Stanzas*) par la lecture (« reads »), fait du nom une entité écrite, transmise par le livre. La suite de négations, qui touche à la fois à des noms communs, à des formes verbales, à des pronoms et à des noms propres, témoigne de la difficulté à trouver un nom qui vise vraiment quelque chose ou quelqu'un ; le « predicate is no name » est encore une façon de s'abstraire de la théorie linguistique en refusant une équivalence (presque une tautologie) pour penser le nom d'une façon plus intime, plus subjective, par-delà la grammaire. Si « Henry » et « James » ne sont pas des noms, « Henry James » a pu en être un ; le choix du passé (« was a name ») renforce l'unicité historique de l'instance « Henry James », le seul à s'être constitué en propre dans ce nom-là, malgré tous les autres Henry, James et Henry James qui ont existé sans avoir été pour quiconque des maîtres.

En effet, parmi tous les noms, ceux des grands hommes ont ceci de particulier qu'ils sont conférés par une communauté et qu'on s'en souvient. « If you are a great man you discover that, you discover that you are a great man » (13) : la découverte est parallèle à celle du nom propre. Celui-ci est alors le plus impersonnel qui soit : il appartient à tous, est véritablement « donné » (c'est un « given name ») et transcende celui qui le porte. Avoir un nom, c'est s'en faire un, c'est-à-dire être connu et à partir de là pouvoir se connaître soi-même, connaître son vrai nom : « After all everybody knew his name, knows his name, and so he knew himself. He was Ulysses Simpson Grant, and so, not a leader in religion » (13). Ainsi, le nom, comme l'image, est profondément lié au savoir commun et à sa subsistance dans le souvenir. Or, le travail de Stein dans *Four in America* ne consiste pas tout à fait à ériger des mémoriaux ; ceux-ci existent déjà, statues, photographies et articles de presse. Ils sont un point de départ ; mais le « lest we forget » implicite dans le texte touche moins aux grands hommes tels qu'ils appartiennent à la connaissance commune, qu'à ceux, inconnus, que Stein invente et révèle. À propos de Hiram Ulysses Grant, elle écrit : « he is forgotten but I remember him » (54). Le rôle du biographe est bien de rendre immortel, mais aussi en réhabilitant ceux qui ont été oubliés, en remembrant littéralement (comme la créature de Frankenstein, mais où les organes sont des noms) des hommes illustres qui n'ont pas existé. Le « souvenir » à l'œuvre est poétique, se génère lui-même : il crée ce dont il porte la trace. Autrement dit, il porte sur une fiction.



## II. Vérités de la fiction, réalité du texte

### « Fancy » : imaginer le réel

Dans « The Superstitions of Fred Anneday, Annday, Anday, a Novel of Real Life », dont Ulla Dydo remarque que l'écriture est contemporaine de celle de « Henry James », Stein propose cette remarque sur les romans :

A novel is what you dream in your night sleep. A novel is not waking thoughts although it is written and thought with waking thoughts. But really a novel goes as dreams go in sleeping at night and some dreams are like anything and some dreams are like something and some dreams change and some dreams are quiet and some dreams are not. And some dreams are just what any one would do only a little different always just a little different and that is what a novel is. (*How Writing*, p. 25)<sup>365</sup>

Il n'y a là, en soi, rien d'absolument original, si l'on prend le « rêve » comme le strict opposé de la réalité ; Stein ne dit alors rien de plus, quant à l'ontologie du roman, qu'un truisme. Mais la remarque est intéressante quand on la compare au réalisme affiché des premiers romans expérimentaux, où l'onirique n'avait guère de place, quelle que soit la fiction narrative (par ailleurs minimale) que le texte s'autorisait. Le « roman » – qui n'est pas tout à fait, ou pas seulement, le problème de *Four in America* – devient le lieu d'une différence, d'un écart (« just a little different ») ; il peut bien ressembler à quelque chose, voire à n'importe quoi, le « like » signale toujours, par-delà la similitude, ce qui fait qu'il n'y a pas d'égalité, pas de recouvrement parfait d'une chose par une autre. Il va s'agir, désormais, de laisser place à cet écart créateur. La fantaisie, qui ne formait, dans *Three Lives* ou *The Making of Americans*, que des chimères, en bouts de caractères accolés, devient procédé narratif et moyen de générer des images. « If Wilbur Wright let us fancy that Wilbur Wright was born » (*Four*, p. 110), écrit Stein par exemple, poursuivant par cette difficulté à imaginer la naissance de quelqu'un qui est avant tout frère de quelqu'un d'autre ; il faut donc un effort d'imagination, qui va au-delà de la simple assomption d'existence. À partir d'une photographie qui présente Wilbur Wright en acte, il s'agit de formuler tout ce qu'il était en puissance, tout en réaffirmant sans cesse que le seul document dont on dispose sert de support à l'imagination et plus seulement de pièce à conviction :

He may have liked being at school and he may not. A great many who look like that the way he looks in his photograph do not like being at school when they are at school and being taught by the teachers who teach those who are at school. A great many who look like he looks in his photograph do like well enough even very well enough to be in school when

---

<sup>365</sup> Cité dans *Ibid.*, p. 588.

they are in school and when they are being taught by the teachers who are teaching while they are in school. [...]

Wilbur Wright went to school enough. He was not particularly alone. (110-111)

Il y a ici un double mouvement : d'une part, l'affirmation que l'on ne sait rien de ce qu'était Wilbur Wright en ses années d'écolier et que, compte tenu de ce dont il l'air, sur le portrait adulte dont on dispose, il pourrait aussi bien avoir aimé que non l'enseignement scolaire ; d'autre part, au deuxième paragraphe de cet extrait, une assertion positive, qui suppose qu'un choix a été fait entre deux images possibles. L'ensemble du texte est parcouru par ce balancement entre la proclamation d'un manque et son comblement par le texte lui-même, comblement qui est fondateur du plaisir d'écrire. Ainsi, à propos de Henry James, Stein écrit-elle : « I like to think what would he do if he had been a general » (141) : il s'agit bien de dire ce qu'il lui plaît, ou plus précisément ce qu'il lui plaît d'imaginer. Plus loin, c'est la force du souhait qui traduit la valeur créatrice de la fantaisie :

Henry James meant and met and if he was a general and he was if he was a general and if is not necessary because he was he was not ready but being not ready was of no importance because he was.

I wish to say he was.

Rather I wish to say he was.

I wish rather to say he was.

I wish now to give the life history of Henry James who was a general. And yes. Whether no or yes whether yes or no to tell it so.

I wish not wish but do do tell it so.

There is no hope of either or oh no. (146)

Il faudra revenir sur la torsion ici infligée au conditionnel ; pour l'instant, la répétition du « I wish » suffit à pointer cette intervention assumée d'un choix créateur. Il s'agit pour Stein de raconter ce qu'elle souhaite, sans se soucier de ce qui pourrait être vrai (« whether yes or no to tell it so ») ; lorsqu'il est énoncé avec suffisamment de force, le vœu se réalise, et vient empêcher toute ambivalence, en énonçant un seul des tableaux possibles, le préféré.

Le modèle du créateur, dans *Four in America*, est moins le romancier (Henry James ou George Washington), que l'inventeur, Wilbur Wright. « Wilbur Wright invented. Should they be sad or sadder. Not at all, nor tall nor taller probably he was not tall. But this was not certain no not in his photograph. / I wish to say all I have to say about Wilbur Wright or Wright » (116-117). Encore une fois, il y a ce que le document atteste et puis ce qui est inventé, sur le mode de l'invention technique : Wright invente des avions de la même façon que Stein lui invente une vie de peintre. La place donnée à la modernité technologique dans l'invention permet aussi de penser le lien fort entre le travail de la fiction exercé par *Four*, et l'Amérique rêvée et bientôt retrouvée. Les découvertes ne viennent plus tout à fait de la logique, comme dans *The Making*

*of Americans* où c'était par superposition et intersection d'ensembles que l'on parvenait à faire émerger des caractères typiques, mais elles surgissent d'événements. La logique, d'ailleurs, est pour Stein associée à l'Angleterre (par Whitehead et Russell) ; tandis que la découverte technique peut prendre une coloration plus américaine. Dans un passage de « Henry James », Stein réinvestit, sur un mode possiblement ironique, la rhétorique du diagramme, pour en transformer radicalement le sens :

You make a diagram or a discovery, which is to discover by a coincidence. Oh yes a diagram I say I diagram to discover by coincidence, that is not what a diagram is but let it be. You make a discovery, it is a coincidence, of course yes a coincidence, not an accent but an access, yes a coincidence which tells you yes. Yes it makes it possible to make the discovery. (134)

La coïncidence dont il est ici question a été précisément définie ; au sein d'un développement portant sur ce qui oppose les pièces de Shakespeare et ses sonnets, Stein revient sur la tentative de traduction d'un poème de Georges Hugnet qu'elle avait commise<sup>366</sup>, et fait de cet épisode la circonstance d'une découverte sur le langage et la poésie. L'assimilation forcée, et présentée comme telle, du diagramme à la coïncidence crée une continuité artificielle entre deux modes de recherche éprouvés par Stein en des œuvres différentes. La coïncidence implique l'intervention du hasard ; le diagramme, au contraire, procédait logiquement, sans rien de fortuit et sans qu'il ne se dégage aucun moment privilégié où les choses apparaissent en leur vérité (on a remarqué comme cette apparition des phénomènes caractérologiques est par essence lente, appartient au domaine du procès et non de l'événement). Un diagramme ce n'est précisément pas « une découverte faite par coïncidence », Stein l'énonce clairement ; mais on peut faire comme si : « let it be ». C'est aussi un appel à laisser le texte tel qu'il est, ne pas effacer ce qui a déjà été énoncé, même si c'est faux, puisque justement on s'autorise désormais des événements poétiques, des moments de fiction<sup>367</sup>.

Dans cet effort, comme d'ailleurs dans le rêve constitutif du romanesque, la vision se voit conférer un pouvoir particulier. « And I often think how Henry James saw » (133) : il faut imaginer ce que voit le romancier précurseur pour en devenir un soi-même. « He saw he could write both ways at once which he did and if he did he did. And there is nothing alike in heard

---

<sup>366</sup> Cet épisode est raconté par exemple par Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 201-202. Stein avait « traduit » un poème de Georges Hugnet, « Enfances », en 1931, ou plutôt avait composé un poème original en réaction au texte de Hugnet. Le résultat est *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded*. Stein revient sur la découverte afférente dans *Narration*.

<sup>367</sup> On renvoie également à l'ouverture de « Henry James », où Stein énonce déjà le caractère événementiel de la découverte (évoquée par l'expression « find out »), entre accident et coïncidence, les deux termes étant définis et reliés à ce fait que quelque chose se produit : « An accident is when a thing happens. A coincidence is when a thing is going to happen and does. » (119)

and saw. Not now or ever by itself, not now » (133). Henry James est premier dans ce qu'il a vu et prévu de ce qu'allait devenir la littérature ; il est inimitable mais ouvre une voie dans laquelle Stein s'engage. Se mettant à la place de James, elle sort d'elle-même ; imaginant autre chose que ce qu'elle a sous les yeux, elle s'absente. C'est là le cœur de « Henry James », celle des quatre parties qui aborde le plus frontalement l'acte de création.

I am I no longer when I see.

This sentence is at the bottom of all creative activity. It is just the exact opposite of I am I because my little dog knows me. (119)

Il était nécessaire de mettre en exergue ce passage, malgré sa brièveté, puisqu'il s'énonce lui-même comme une vérité à la fois importante pour le texte et pour toute création. L'aphorisme est repris, avec une légère variation, quelques pages plus loin, toujours en alinéas qui en rappellent l'importance et l'isolent au sein de passages qui, en apparence, en sont indépendants :

We had a motto. This is it.

I am I, not any longer when I see. (125)

La qualification de « motto », associé à l'usage de la première personne du pluriel, donne à la maxime une coloration professorale, théorique, que l'on trouvait déjà dans sa première occurrence. Le ton est bien ici celui de la conférence, y compris en ce que les conférences se pensent comme secondaires, c'est-à-dire se donnent pour fonction, entre autres, de commenter ce qui est désormais perçu comme le « style » steinien. Le « motif » qui doit servir de principe à *Four in America* se désigne lui-même comme rengaine, ritournelle qui rejoue, sur un mode à la fois distancié et très direct, ce qui fait désormais, à tort ou (et) à raison, la réputation de Stein : le caractère sibyllin et répétitif de ses écrits. La référence à une autre devise, présentée comme contradictoire, « I am I because my little dog knows me<sup>368</sup> », renforce encore le caractère second de « I am I no longer when I see » et suggère que les deux maximes impriment une direction radicalement différente aux textes qui les contiennent. « I am I because my little dog knows me » : c'est l'identité de soi à soi qui est en jeu, et la quête de reconnaissance ; c'est un motif autobiographique. « I am I no longer when I see » : c'est la dissolution du moi de la poésie lyrique dont on percevait les échos dans les *Stanzas in Meditation*, mais aussi plus

---

<sup>368</sup> « I am I because my little dog knows me » est une ritournelle qui apparaît déjà dans *The Geographical History of America* et, avec des variations, dès 1929. Ulla Dydo en relève les occurrences dans *The Language That Rises*, *op. cit.*, p. 551, note 29. Elle en situe l'origine dans une comptine : « But if he'd be I, as I hope it be, / I've a little dog at home, and he'll know me / If I be I, he'll wag his little tail, / And if it not be I, he'll loudly bark and wail. »

largement cette perte d'ancrage dans le monde que cause, ou que permet, l'effort d'imagination. Car c'est en ce sens d'imagination qu'il faut entendre « see » : non pas, comme c'était encore le cas dans *Tender Buttons* par exemple (où le thème de la vision était extrêmement présent) comme un regard visant le monde, mais comme une force créatrice, celle des poètes aveugles et prescients. C'est un motif qui, lui, appartient en propre à l'art de la fiction.

La fantaisie (« fancy ») est encore sollicitée dans un long passage de « George Washington » qui semble à première vue prescrire ce qu'un roman doit être, et rejeter la part de l'imagination :

A novel is do not fancy that everybody knows do not fancy that they have to go do not fancy that they built what is there do not fancy that parts of it are different, do not fancy that they do not look alike, do not fancy that they please us, do not fancy that they should object, do not fancy that they call when or as they come do not fancy that this place is not a place for that do not fancy that they should spoil that do not fancy that they have this do not fancy what they like.

A novel may be not be theirs anymore.

[...]

This all of this makes a novel have a place.

But this was not what he did. Not George as Washington.

Could any George be George as Washington.

That makes neither a novel nor a fact. (194)

« Do not fancy » : l'injonction est paradoxale, puisque l'activité créatrice consiste justement à voir au-delà de soi-même, au-delà de ce que le monde présente au regard. Mais c'est à propos des romans qu'il ne faudrait rien imaginer ; eux-mêmes peuvent donc bien contenir tout ce que l'on n'y attend pas. La ressemblance reste un fondement du romanesque (« do not fancy that they do not look alike »), mais de telle sorte que la différence qu'elle implique est désormais imprévisible. « A novel may be not be theirs anymore » : le domaine (intime, spatial) du roman pourrait bien avoir changé ; arraché à un « eux » mal défini (romanciers réalistes, écrivains européens), le genre peut être réapproprié et transformé par Stein et (ou) par l'Amérique (puisque le premier romancier américain, c'est George Washington). La dernière phrase de ce passage, « That makes neither a novel nor a fact », situe le genre en opposition au réel (on entend d'ailleurs, dans « fact » comme dans l'injonction « do not fancy », le professeur Gradgrind de *Hard Times*<sup>369</sup> et toute la négativité de son propre réel : il faudrait s'en tenir à la

---

<sup>369</sup> « 'So you would carpet your room - or your husband's room, if you were a grown woman, and had a husband - with representations of flowers, would you?' said the gentleman. 'Why would you?'

'If you please, sir, I am very fond of flowers,' returned the girl.

'And is that why you would put tables and chairs upon them, and have people walking over them with heavy boots?'

sécheresse du monde, et s'abstenir de toute représentation, de tout plaisir de l'image). Mais elle déplace aussi le texte même de *Four in America* dans un entre-deux : encore une fois, si *Four* cherche entre autres à définir le roman, il ne se pose pas lui-même comme tel. Son sujet n'est pas ce qui est imaginé, mais l'acte même d'imagination.

### Assomption de la mauvaise foi : ambiguïtés du procédé en « if »

« But any novel is true » (196), est-il encore proclamé à propos de l'œuvre de Washington. L'injonction de véracité se déplace au seuil du genre fictionnel par excellence, où il va s'agir de penser la dynamique de la réalité et de l'imagination. Il faut ici revenir à la page de titre et à ce qu'elle annonce :

If Ulysses S. Grant had been a religious leader who was to become a saint what would he have done.  
If the Wright brothers had been artists that is painters what would they have done.  
If Henry James had been a general what would he have had to do.  
If General Washington had been a writer that is a novelist what would he do. (1)

Comme souvent chez Stein, les seuils sont pleins de promesses non tenues ; ou, plus positivement, comme les titres des portraits par exemple, ils lancent un sujet, un procès, un courant de pensée, mais ne les résument pas. Ils sont principiels et non synthétiques. Ici, le dispositif annoncé est simple : à chaque fois, il va s'agir d'imaginer les actions d'une personne en déroulant les conséquences d'une hypothèse fictionnelle. La seule variation remarquable, dans ces énoncés, porte sur le temps grammatical affecté à « do » : toujours modalisé par « would », l'aspect choisi est soit l'accompli (« what would he have done », « what would they have done »), soit l'inaccompli (« what would he do ») ou, pour Henry James, précédé d'un modal directif (« what would he have had to do »). Alors que la suite de « if » annonce, *a priori*, un déplacement relativement simple du réel à l'irréel, cette légère modulation temporelle induit déjà une dynamique plus complexe. « If General Washington had been a writer that is a novelist what would he do » : la discordance entre le plus-que-parfait de la relative conditionnelle et l'infinitif simple du verbe lexical (« do ») dans la principale témoigne d'un passage un peu

---

'It wouldn't hurt them, sir. They wouldn't crush and wither, if you please, sir. They would be the pictures of what was very pretty and pleasant, and I would fancy —'

'Ay, ay, ay! But *you mustn't fancy*,' cried the gentleman, quite elated by coming so happily to his point. 'That's it! *You are never to fancy*.'

'You are not, Cecilia Jupe,' Thomas Gradgrind solemnly repeated, 'to do anything of that kind.'

'*Fact, fact, fact!*' said the gentleman. And '*Fact, fact, fact!*' repeated Thomas Gradgrind. » Charles Dickens, *Hard times*, New York, London, Norton, 1990, p. 9. Nous soulignons.

désinvolte du passé au présent, faisant du même coup surgir, dans le réel, un Washington romancier que la proposition en « if » ne faisait qu'envisager. De fait, il n'y aura pas, dans *Four in America*, d'opposition binaire entre une vérité attestée et des écarts qui se revendiquent tels : l'hypothèse ne cessera de s'inverser en un balancement perpétuel. Dès le début de « Grant », au sein de la « digression » sur les noms et, notamment, sur la ressemblance qui lie les différents porteurs d'une même appellation, Stein ancre le doute dans le texte, pour en faire son moteur : « If I could be sure I would say that they were all alike » (4). La phrase reprend, grammaticalement, la structure des annonces liminaires, mais l'annexe à la première personne et fait porter l'hypothèse non sur un fait extérieur mais sur la possibilité même d'être sûr d'un fait. La prétérition participe encore de l'ambivalence entretenue par le texte dans sa relation à la véracité ; il y a ce qu'on ne peut pas dire, car on n'est sûr de rien, et puis que l'on dit quand même, sans en avoir l'air, l'inscrivant alors dans le livre. Ainsi, la prétérition peut encore donner l'impression que le mensonge n'est pas complètement pris en charge : « It might have been said of him [Wilbur Wright] if he had been different » (109). Le « if » ouvre donc vers le récit ; en formulant l'hypothèse, on pourra raconter tout ce qui en découle. On le voit bien, par exemple, dans les premières pages de « Wilbur Wright », où Stein répète un désir de raconter (« tell »). Il s'agit d'annoncer qu'elle va imaginer quelque chose : « And now let me tell how he painted pictures » (85). Une fois le mensonge posé (que Wright est peintre), il ne reste qu'à tirer le fil sans répéter le conditionnel : il ne reste, donc, qu'à écrire un roman, dont il est communément admis qu'il est, selon les mots de Maurice Blanchot, « œuvre de mauvaise foi »<sup>370</sup>. Mais *Four in America*, plutôt que de partir de cette stabilité donnée par le fait que le mensonge est présupposé à toute œuvre littéraire, met en scène l'acte de langage pour faire du texte un lieu essentiellement instable. « Let me tell about painters painting and how Wilbur Wilbur Wright would have been if he had been one, which indeed I will think that he has been. » (84) : la reprise de l'hypothèse de départ, énoncée sur le même mode conditionnel, se voit compléter par l'assertion que l'hypothèse, que l'on croyait fautive (par définition) est, en réalité, ce qui est vrai. Dans ce passage, la modalisation, dans « I will think », permet encore d'interpréter l'affirmation comme un désir de fiction, celle-ci demeurant bien située (dans le livre). En d'autres endroits, le renversement est encore plus radical : « If Henry James had been a general which he was what would he have had to do » (139) : l'insert de « which he was » au sein d'une reprise stricte de l'énoncé liminaire constitue une trahison consciente du procédé.

---

<sup>370</sup> Maurice Blanchot, « Le roman, œuvre de mauvaise foi », *Les Temps Modernes*, avril 1947, n° 19, p. 1304-1317.

L'hypothèse (« If Henry James had been a general ») est d'abord transformée en vérité (« which he was ») avant d'être à nouveau renvoyée à la fiction par le conditionnel, et même un irréel du passé (« what would he have had to do »). L'enjeu, et le jeu, de cette dynamique, touchent moins à la vérité à strictement parler qu'à la véracité de l'auteur, c'est-à-dire, plus encore qu'à sa bonne volonté envers un certain réalisme, à sa bonne foi. Or, celle-ci est ontologiquement étrangère à toute la littérature de fiction. « Dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l'honnêteté de l'écrivain<sup>371</sup> », écrit ainsi Maurice Blanchot. L'honnêteté de Stein va plus loin ; il s'agit pour elle de faire du texte non pas le simple résultat de cette mystification, mais son exposition sans cesse renouvelée. Ainsi, *Four in America* est une diction sur la fiction, et la teneur de sa prose est conditionnée par le discours que le livre tient sur sa propre nature.

La situation de la vérité n'est cependant pas complètement floue, d'abord parce que les sujets du livre sont eux-mêmes des données historiques. Il y a, à propos des grands hommes, une connaissance partagée : ces histoires que tout le monde a entendues, ces photographies reproduites à l'infini et qui ont été universellement vues. Il y a donc un lieu commun de la vérité (qui est, aussi, l'Amérique) ; et un déplacement de celle-ci, qui *est* – constitue – le texte. Cela est particulièrement frappant dans le cas de Grant, peut-être parce qu'il tient affectivement une place particulière dans l'imaginaire de Stein et dans celui de l'Amérique *postbellum* ; peut-être aussi parce que la fiction qui le concerne tourne autour de son nom et que, comme il n'y a pas de théorie stable du nom, il n'y a pas d'opposition binaire entre un Grant réel et un Grant imaginaire. Le « vrai nom » de Grant est double : il y a celui sous lequel il est né, et celui par lequel tout le monde le connaît. Pour pouvoir revenir à Hiram Ulysses Grant, il faut déplacer la connaissance commune : le « faire comme si » porte sur les évidences partagées.

Everybody knows that in a kind of way it is hard if not almost impossible to earn their living. Grant did this and knew this. He could, if he had done this, that is not earned a living, and knew this, that he did not earn a living, he would have been important in religion, he would have been, but of course he would have been, a leader in religion, he might have been a saint in religion.

Everybody knows everybody knew, that Grant did not earn a living, and as it went on, it did not make of him a leader in religion, it left him so that no one was to blame. And then there he was, just as if everybody knew his name. (8)

Dans ce que tout le monde sait, et Grant le premier, il y a d'abord des vérités générales : ainsi, qu'il est difficile de gagner sa vie. À partir de là, on peut imaginer ce qui se serait passé si Grant avait été de ceux qui ne la gagnent pas : il aurait eu une carrière religieuse. Mais le lieu

---

<sup>371</sup> Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 300.



commun de la vérité se déplace au paragraphe suivant : ce qui était énoncé comme une fiction – le fait que Grant ne gagne pas sa vie – est annexé violemment par une connaissance que le texte dit partagée. Dans ce mouvement, pourtant, la conséquence n'est pas la même que lorsque l'hypothèse se présente comme telle : *comme chacun sait*, celui qu'on appelle Grant n'est pas devenu prophète. Grant reste celui qui apparaît au monde : « And then there he was, just as if everybody knew his name » ; la présence pure ici énoncée (qui rappelle, fortuitement sans doute, le « For there she was » qui clôt *Mrs. Dalloway* : où il n'y a plus que la présence, atemporelle et phénoménale) va avec ce « just as if » paradoxal où est supposée l'ignorance du nom. Ce que le texte n'énonce pas, ici, c'est qu'il faut faire comme si tout le monde ne connaissait pas le nom de Grant pour pouvoir faire de « everybody knows his name » une fiction et, à partir de là, imaginer l'apparition de celui que personne ne connaît. L'oscillation entre l'indicatif et la modalisation en « would » témoigne de l'effet performatif du texte : « Hiram Ulysses was a leader in religion » (11), le personnage est créé et existe – en tant que personnage de fiction peut-être, mais il existe, au moins le temps de quelques pages ; un peu plus loin, le « if » revient : « Hiram Grant was a leader in religion. If he had not been » (15). La condition de la fiction est la non-existence du réel – il faut que la fiction soit fiction pour la faire advenir, et cela entre en résonance avec le problème posé par ce que *tout le monde* sait et qui interfère avec ce que Stein imagine.

Le « réel » est donc soit affirmé avec force, soit mis en doute. Mais il se retourne aisément parce qu'il est au moins double. Il y a une vérité du monde et une contre-vérité proposée par le texte. Ce dernier, cependant, laisse cette contre-vérité en-dehors de lui-même, et ne vaut que comme discours sur l'écart entre les deux énoncés (ce qui revient à dire que le texte reconnaît qu'il y a une fiction à faire, mais n'en fait pas son sujet en propre). « The real Ulysses Simpson Grant he knew there was no war » (27) trouve un écho dans la question relancée « And is Ulysses Simpson real and was he born Hiram Ulysses. » (54). L'usage du mot « real » signale l'importance donnée à cette catégorie ontologique ; quels que soient les retournements qu'il se permet, *Four in America* ne constitue en aucun cas une entrée dans le relativisme ou, pour reprendre le terme de Marjorie Perloff, « l'indétermination ». « Was Grant a leader in religion. I think so. Was he a general. I think so » (51) : dans cette croyance duelle, le paradoxe n'est qu'apparent ; de même que le « réel » se dédouble, la foi peut porter sur des éléments contradictoires, précisément parce que leur lieu n'est pas le même. Il n'est question que de délimiter des territoires, de penser les frontières, dans une logique de coexistence pacifique.

How could I know if I were to say so that there is a difference between Hiram Ulysses Grant and Ulysses Simpson Grant.  
 Who was Grant.  
 Grant what he would be doing what would he be doing if instead of a general he had been a leader in religion.  
 What would he be doing if instead of being a leader in religion he had been a general.  
 And how old is the difference. (43)

L'inversion de la vérité et de la fiction est ici clairement marquée, chaque proposition (« Grant est général » et « Grant est chef religieux ») étant présentée alternativement comme vraie (précédée de « instead of », qui suppose un état de choses attesté contre lequel l'imagination peut faire son œuvre) et comme fautive (précédée de « if », qui indique l'écart). Les deux Grant peuvent donc être aussi réels l'un que l'autre, au point que l'on ne sache plus qui est vraiment celui que l'on appelle « Grant », dans et hors du texte. Et à l'imprécision de leur différence s'ajoute cette autre : « how old ». La question est surprenante. On peut la rapporter à ce que l'on sait de la biographie officielle de Grant, qui contient bien un moment de basculement – de changement de nom – à partir duquel on peut envisager deux univers possibles et décrire leur développement parallèle (ou, si l'on veut être exact : de moins en moins parallèle, puisque l'écart ne cesse de varier). Il s'agirait seulement de dater la différence. Mais en lui donnant un âge, on affirme en outre sa subsistance continue, jusqu'au présent de l'écriture ; demander « how old is the difference », c'est bien affirmer le présent de l'écart, et la coexistence continuée des deux pôles qui le tiennent.

Après avoir remarqué que Wilbur Wright, n'étant pas enfant unique, n'a pas pu être peintre, Stein annonce, à la fin du « Volume XVIII », un récit à la situation ambivalente : « Oh yes he was he was one of two and this was what he had to do. This was undoubtedly true. / Now for the rest just the real history of Wilbur Wright from the time he looked as he did » (110). « True » et « real », sémantiquement proches, recouvrent ici des terrains différents. Ce qui est « vrai » (ou l'était – prétérit de narration ou mise à distance de la vérité), c'est que Wright était frère de son frère ; ce qui est « réel » en revanche, c'est l'histoire que le volume suivant doit raconter (il commencera en fait par ce « let us fancy » commenté plus haut), qui concerne Wright en acte, c'est-à-dire en tant qu'il ressemble à sa photographie (où l'on rencontre à nouveau, d'ailleurs, cette tentative de situer temporellement le point de basculement entre l'image existante et l'image imaginée). Il semble que Stein applique plus volontiers « true » au discours et « real » aux états de choses (quoiqu'encore une fois il n'y ait là rien d'absolument stable<sup>372</sup>) ; ce que circonscrit « true », c'est donc plutôt la véracité. La

---

<sup>372</sup> On trouve quelques occurrences où ce sont des faits qui sont qualifiés de « true » : « It makes no difference if it is true that Hiram Ulysses led » (20), « Interesting if true » (73)...

section sur « Grant » est close par une sentence au ton presque nietzschéen, n'était son énonciation enfantine, qui participe d'ailleurs de sa force : « This is why it is all true this what I have said » (81). Le deuxième « this » vise le texte qui vient d'être écrit, la parole qui vient d'être dite ; que Stein préfère d'ailleurs recourir au verbe « say » plutôt que « write » signale encore une fois que ce qui compte, c'est la bonne foi de l'énonciateur, plus que du roman qu'il pourrait faire.

Dans la poétique d'Aristote, entre le vrai et le faux, il y avait le vraisemblable, sorte de voie moyenne qui fait que l'on pardonne à la fiction sa mauvaise foi. Le vraisemblable est encore très largement ce qui intéresse le roman réaliste et naturaliste, dont la part d'imagination porte sur les événements, non sur les circonstances (sociales, historiques, culturelles) dans lesquels ils s'inscrivent. C'est encore ce qui occupe Stein dans ses expérimentations des débuts ; il lui faut proposer des caractères qui soient psychologiquement possibles. Dans *Four in America*, l'entre-deux se voit déplacé dans un lieu non nommé (puisque le texte ne cesse de reprendre à son compte « true » et « real » mais pour les déstabiliser), qui est en fait la véracité.

Grant was a general so they said and they knew and he was, he was married, he was a father, he was a general, he was a president, he was a traveler, he was a writer<sup>373</sup> and a reader and he was dead. This is what they said.

VOLUME XI

Hiram Ulysses Grant was a leader in religion. No one has said this, no, not any one, but it is just as true as though everybody had said it who had heard it and now they read it. Listen to it. Grant was a leader in religion. (44)

Le « on-dit » (« so they said ») est doublé par le « dit » du texte, qui est tout aussi vrai que s'il était pris en charge par « they ». Personne n'a jamais dit que Hiram Ulysses Grant était un chef religieux ; mais le livre l'écrit, et cette contre-vérité peut alors être lue par la communauté. Demandant instamment (« Listen to it ») qu'on l'écoute répéter « Grant was a leader in religion », Stein engage sa propre parole, aussi vérace que celle du monde (pour lequel Grant est toujours ce que sa biographie officielle en dit). Dans ce « listen to it », c'est Stein elle-même, et non plus seulement Hiram Ulysses, qui prêche. Ainsi, les vérités se retournent, mais quant à celle du livre il reste à convaincre un public de sa valeur. « I may be right but if I am I am not right all alone. Wilbur Wright » (101) : Stein est « right » et Wright est « Wright » ; au-delà de l'évidence du jeu de mot, il faut ne pas avoir raison tout seul, ni contre tous. *Four in*

---

<sup>373</sup> Il y a effectivement non pas deux (James et Washington) mais trois écrivains dans *Four*, puisque Stein n'ignore pas que Grant est aussi l'auteur de *Personal Memoirs* (elle en possédait une copie dans sa bibliothèque), donc d'une partie du roman national (comme Washington et quoique ce dernier n'ait en fait rien publié).

*America* est donc rempli d'adresses à un public supposé nombreux qu'il faut gagner à la cause de l'imaginaire.

« When you are writing who hears what you are writing. / That is the question » (121). Si telle est la question, c'est que « to be or not to be » est relégué à une place très secondaire. Que Hiram Grant ne soit pas né est complètement égal, par exemple : il peut exister dans le texte. L'enjeu n'est donc pas l'existence de ce que le livre décrit, mais le simple fait que cela, une fois écrit, soit lu. C'est parce qu'il y a un public que la fiction peut être *vraie* ; parce qu'il y a un public, le livre est là, réel. « Think everybody think again » (9) : dans cet appel général à un effort commun, on est très loin de la timidité du *Making of Americans* où le lecteur fantasmatique était évoqué seulement pour mettre en doute la possibilité même de son existence future. « You say you do not like me to repeat but why not if it makes you listen » (32) : il ne s'agit même plus de plaire ; Stein sait le mal que l'on peut dire d'elle, prétend que c'est un mal pour un bien, dans la nécessité qu'il y a à professer et à prophétiser. Dans son introduction à *Four*, Thornton Wilder n'hésite pas à prêter des lettres capitales aux idées ici mobilisées, pour en faire une « doctrine » dont la connotation religieuse n'a rien d'accidentelle :

Miss Stein held a doctrine which permeates this book, which informs her theory of creativity, which plays a large part in her demonstration of what an American is, and which helps to explain some of the great difficulty which we feel in reading her work. It is the Doctrine of the Audience; its literary aspect is considered in the Theory of the Moment of Recognition. In *The Geographical History of America* it is made to illustrate a Theory of Identity. (xi)

L'emphase choisie par Wilder procède en partie du rôle quelque peu ingrat qu'il s'était choisi de devoir défendre Stein dans un milieu universitaire qui ne fut pas d'abord son public le plus accueillant ; il lui prête ainsi des théories majuscules qui pourraient la légitimer intellectuellement à défaut de rendre tout à fait justice à la dynamique de sa pensée. Mais il reste exact que la réception était, au moment de l'écriture de *Four in America*, quelque chose qui troublait Stein très profondément, et qu'elle discute abondamment (ainsi que Wilder le souligne d'ailleurs) dans les deux dernières conférences publiées sous le titre *Narration*. Wilder cite, pour illustrer son propos, une conversation qu'il aurait eue avec Stein à ce sujet et qui résume bien l'esprit de ces conférences. Stein lui aurait dit :

Now if we write, we write; and these things flow down our arm and come out on the page. The moment before we wrote them we did not really know we knew them; if they are in our head in the shape of words then that is all wrong and they will come out dead; but if we did not know we knew them until the moment of writing, then they come to us with a shock of surprise. That is the Moment of Recognition. [...] That is the moment some people call inspiration, but I do not like the word inspiration, because it suggests that someone else is blowing that knowledge into you. [...] Now, of course, there is no audience at that moment.

[...] And of that thing which you have written you are the first and last audience. This thing which you have written is bought by other people and read by them. It goes through their eyes into their heads and they say they agree with it. But, of course, they cannot agree with it. The things they know have been built up by thousands of small occasions which are different from yours. They *say* they agree with you; what they mean is that they are aware that your pages have the vitality of a thing that sounds to them like someone else's knowing; it is consistent to its own world of what one person has really known. That is a great pleasure and the highest compliment they can pay it is to say that they agree with it. (xi-xii)

Ce commentaire porte sur l'acte d'écrire en général, c'est-à-dire tel qu'il est mis en œuvre indépendamment du genre travaillé ou d'une œuvre particulière ; c'est-à-dire encore que dans l'accord contourné avec le public il n'est pas question de cette dynamique de la fiction centrale dans *Four*, mais d'une assonance plus globale entre l'auteur et un lectorat qui ne le comprend jamais tout à fait mais peut croire le comprendre avec ce que les mots contiennent pour lui d'évocations propres. Dans « agree » il faudrait d'abord entendre l'*agrément* du texte et non la concordance des idées, gagnée par la logique plus que par la poésie. C'est une reconnaissance de la *diction*. Or, *Four in America* ajoute à cela le besoin de faire reconnaître sa *fiction*. Le choix de Wilder de citer cette conversation est donc, sinon tout à fait dissonant, quelque peu en-deçà de l'effort de conviction contenu dans les « Oh Lizzie do you understand<sup>374</sup> » qui n'ont d'anecdotique que l'apparence. Le retour de « Lizzie » d'une partie l'autre témoigne en tout cas de ce que, parmi tous les éléments qui tiennent le livre ensemble au-delà de sa quadripartition, il y a ce travail de conviction reposant sur des connaissances et des certitudes patiemment accumulées qui ne cessent de renforcer la démonstration. « I now I have convinced all those who said they knew what I said. / Thank you so much, and as for Lizzie thank you so much. » (89) : il n'y va pas là, ou pas seulement, d'une mise en scène parodique de Stein prêchant que des convaincus à défaut de pouvoir rencontrer un public plus large que le cercle restreint de ses « Brothers Singular ». Ainsi que les propos rapportés par Wilder le montraient (« They *say* they agree with you »), il ne suffit pas à Stein de s'entendre dire qu'on est d'accord avec elle pour qu'elle considère cet accord acquis. En général, il ne lui importe pas : l'impression de l'accord lui suffit. Mais dans *Four*, elle se réjouit d'être parvenue à l'obtenir vraiment – même celui de Lizzie, qui visiblement avait bien du mal à comprendre.

---

<sup>374</sup> Au premier abord, « Lizzie » semble n'être rien d'autre que l'incarnation d'un public un peu sot qu'il faut lentement gagner à la foi. Mais l'on trouve ces « Lizzie do you understand » dans un autre livre, *Blood on the Dining-Room Floor*, écrit en 1933. D'après le préfacier John Herbert Gil, Stein pensait à Lizzie Borden, héroïne de fait divers ; elle avait été soupçonnée d'avoir assassiné ses parents en 1892 à Fall River, et avait été acquittée faute de preuves. Stein mentionne l'affaire dans « American crimes and how they matter », article pour le *New York Herald* rédigé pendant sa tournée américaine et repris dans *How Writing is Written* : « I know I was perfectly astonished to know that even the present generation knew the name of Lizzie Borden and that she had gone on living. There are two kinds of crime that keep the imagination, the crime hero and the crime mystery, all the other crimes everybody forgets as soon as they find out who did them » (*How Writing*, p. 100).

Or, la conversation dont fait état l'introduction de Wilder se donnait le point de départ suivant : « Why is it that no preachers, no teachers, no orators, no parliamentary debaters ever have any ideas after the age of thirty-five? » (xi) ; elle se conclut sur les défauts prêtés à ces parleurs-là :

Now these preachers and orators may have had such moments of recognition when they were young; they may even have had them when they are addressing an audience – though that is very rare. After they have faced a great many audiences they begin to think that the audiences are literally understanding, literally agreeing with them, instead of merely being present at the vitality of these moments of recognition, at their surprising themselves with their own discovery of what they know. Then they gradually slip in more of the kind of ideas that people can agree with, ideas which are not really ideas at all, which are soothing but not exciting – of, yes, they may be exciting as oratory, but they are not exciting as creation – and after a while they dry up and then they do not have real ideas any more. (xii)

Ceux qui prêchent (prêtres et autres orateurs : enseignants et sénateurs, qui sont toujours sur une tribune) forment donc de prime abord un modèle négatif, antithétique du créateur littéraire. À partir d'un certain âge, ils n'inventent plus, ne font que se couler dans les idées reçues pour donner l'impression de convaincre un public qui était déjà d'accord. Plus grave encore, ils s'illusionnent sur leur propre créativité, ne se rendant pas compte qu'ils ne font que flatter la connaissance commune. Stein – qui a pourtant commencé à publier précisément à l'âge avancé de trente-cinq ans où elle situe l'entrée en régression – veut visiblement, dans les propos qui lui sont ici prêtés, se penser comme l'exact contraire de tout cela, capable de garder aux mots leur vitalité et continuer de s'abstenir des lieux communs. Or, *Four in America* pose problème. Non que sa qualité poétique ne soit absolument évidente ; mais cela ne suffit pas encore à montrer que le livre est en accord avec cette définition du poète qui ne prêche pas. Au contraire, il ne cesse ici de prêcher, et de se mettre en scène en tant que tel. On ne sait que faire, alors, de ces mots choisis par Wilder pour introduire un texte qui leur apporte pourtant la contradiction. Peut-être faut-il simplement se situer dans la possibilité, laissée ouverte par Stein, d'avoir été créateur tout en prêchant, dans une jeunesse où l'on n'était pas encore tout à fait habitué à avoir un public. Stein a rencontré le sien fort tard, et pourrait alors se placer elle-même dans cette phase juvénile où l'on peut vouloir convaincre les foules sans se compromettre dans des idées « apaisantes mais pas excitantes ». En fait, *Four in America* est bel et bien construit, on l'a vu, comme une discussion autour, et avec, de telles idées, celles qui sont communément reçues, les histoires officielles et les portraits déjà-vus. Si Stein y prêche, c'est justement pour défendre l'excitation de la création poétique à partir des clichés, photographiques et langagiers.

Que le modèle du prêcheur, dans *Four*, soit Hiram Ulysses Grant, ne saurait être un hasard. Il est la première occurrence de cette bifurcation entre vérité du texte et vérité du

monde. « I remember everything about Grant Ulysses S. Grant just as anybody can do. / I can lose Ulysses S. Grant and in a way I have having made him another having made him Hiram Ulysses Grant. I have made him Hiram U. Grant » (40). Il s'agit bien de perdre le souvenir partagé, l'accord trop parfait et toujours déjà acquis du public, pour fabriquer une contre-vérité, à laquelle il faut encore gagner le lecteur. Or, Hiram U. Grant (et le choix de l'initiale, ici, est en même temps une adresse directe à ce « you » qu'il faut convaincre), en tant que chef religieux, est condamné de fait à l'inexistence dans le monde : car, et c'est la conclusion de la première partie, il n'y a pas de direction possible dans la religion américaine (« in American religion every day there are leaders to be sure but no leading », 79). C'est une autre façon de dire que les chefs américains sont laïcs ; qu'ils sont par exemple militaires, mais dirigent toujours une religion civile. L'ensemble des développements sur ce qui définit la « religion américaine » par rapport à son équivalent européen, dans « Grant », tend à rejeter la transcendance (« Remember American religion is a religion where the sky is not there », 78), pour aller vers une définition du religieux très liée au roman national, à la guerre de sécession en particulier (on pense notamment aux grands lieux de cultes, Gettysburg et les cimetières militaires).

Hiram Ulysses Grant was one who was not there but there were just as many who were there like that, who were like him and he was like that. He was like that and he was a leader in religion like that only that there was no leading in religion, there were camp-meetings in religion, he went there that is he was there but he never led a camp-meeting. He was not a leader in religion like that and indeed like that they did not lead in religion. If they led in religion they did not do anything. They neither fought nor bought not they although there was religion. In America there always is religion and just the same there always is religion. (70)

Les contradictions internes de ce passage portent sur des affirmations d'existence, selon un modèle oscillatoire déjà observé par ailleurs. Peut-on envisager un Grant qui soit chef religieux quand la religion américaine ne se laisse pas diriger, et que les assemblées paroissiales sont remplacées par des « camp-meetings » qui, dans un contexte américain, renvoient bien à des rassemblements religieux<sup>375</sup> mais qui, par les grandes tentes qu'ils connotent, rappellent aussi les camps militaires ? Ainsi, la religion civile rend Ulysses S. inoubliable, tandis que Hiram U. peut disparaître des esprits puisqu'il ne peut exister qu'à la condition de se transformer en chef militaire : « Forget or try to forget Hiram Ulysses Grant, which has been done. / Forget or try to forget Ulysses Simpson Grant and why has this been done. / This could be done if American religion had not come » (71).

---

<sup>375</sup> « A religious meeting held in the open air or in a tent (chiefly among Methodists in America), and usually lasting for some days, during which those who attend encamp on the spot. » (*Oxford English Dictionary*.)

Dans le passage précédent, « They neither fought nor bought » rappelle le surtitre mystérieux du livre, « What They Thought and Bought ». Peut-être « buy » doit-il être compris ici comme le synonyme familier de « believe », comme on parlerait en français sinon d'acheter du moins de faire crédit aux histoires que l'on nous raconte. « They » peut être à la fois les quatre américains, et *tous* les américains, ce public auquel Stein veut désormais s'adresser et à l'intention duquel elle fabule. La religion américaine est donc intrinsèquement liée à deux choses : à la foi dans la fiction présentée, et au récit national. Pour ce qui est de la foi, ainsi qu'on a tenté de le montrer, elle peut être bonne ou mauvaise ; « Believe me or not as you like » (116), dit Stein de façon provocante, à propos d'ailleurs d'une phrase en « either / or » qui ne saurait être fautive, puisqu'elle contient deux propositions complémentaires. Quant à la littérature nationale, Stein n'ignore pas qu'elle naît précisément dans les sermons. Mais c'est un autre genre qu'elle lui cherche, qui puisse laisser place à la fiction.

### **Romans et récits : dynamique des genres**

Les conférences contemporaines de *Four in America* suffiraient à confirmer que dans tout ce qui trouble Stein à ce moment de sa carrière, le récit tient une place à part. Or, celui-ci ne recouvre pas tout à fait la fiction, qui est le sujet (plus que le support) du livre. Il n'est pas non plus équivalent au roman, dont les deux dernières parties, « Henry James » et « George Washington », cherchent frontalement les limites. « George Washington » en particulier ne cesse de revenir sur des catégories génériques, au premier rang desquelles « romance » et « novel ». L'opposition des deux termes renvoie inévitablement à l'usage que Henry James en faisait. Le fait même que Stein fasse de ses appellations un sujet en soi est un signe de la maturité réflexive acquise par l'auteur dans les années trente. « Do you know what a novel is » (170) ; « what is a romance » (198) : ces questions-là ne pouvaient pas être posées dans les premiers romans, qui affirmaient encore suffisamment leur lien à la tradition (quelle que soit la forme qui lui est assignée) pour ne pas ressentir le besoin de réécrire la poétique. On voit aussi la centralité progressive prise par la question générique au cours de la longue carrière de Stein.

Dans *Four in America*, le mot « novelist » apparaît à propos de George Washington. Le roman existe, la fiction est là, il y a des histoires. Dès la première section, lorsque Stein écrivait « Now to tell a story simply » (36), il s'agissait d'assumer le *tale*. Mais la présence de tous ces termes, ou l'existence de toutes ces façons de faire livre, ne suffit pas tout à fait à penser leurs



limites ; la dernière partie du texte vient donc, d'une certaine façon, produire le discours réflexif à même de faire rendre raison aux trois autres. Voici le Volume XLVIII dans son intégralité :

How they did not ask him what he thought.  
What is a romance.  
Oh be with me without an adventure. And they will very likely go and see it.  
I think so.  
George Washington did not know what an adventure is but he did go and see it and  
as he saw it he was in the midst of it.  
As he was in the midst of it it was as if he had been to see it.  
As he had been not to see it but engage in it it was not only necessary that it was not  
a romance but a novel.  
Do you see for which do you see.  
At the entrance of the bay a bay is a body of water not surrounded entirely by land he  
knew that they were to go straight through.  
He knew about this too if it were a lake.  
Do you see the difference between a novel and romance.  
Oh how often do they wish and wish and wishes.  
But he was never through.  
To be through is to be done with.  
But in a novel there is never done with because there is always a sequel.  
That is true.  
George Washington was true.  
He was never through.  
Oh yes there is a difference between a romance and adventure and a novel.  
But which is best.  
George Washington is best.  
East and west.  
George Washington is best.  
No one need leave out north and south. Not for him.  
Pleasing is not pressed.  
There is no because in pleasing.  
What he wishes to say is this.  
That he had to do what a novel is never through.  
And a novel is never begun.  
What, do they not tell all they know. They do not tell all they know because they  
know that any others others may or may not go and they may or may not or might not say go.  
Or might not say so.  
What is the reason that a commencement is in vain.  
This is why when he looked at one and one of each one or another he was not only  
unprepared.  
That is the reason that a commencement is in vain. (198-200)

L'économie du texte appelait ici à ne pas couper cet assez long passage, malgré les digressions qu'il semble parfois commettre et qui n'ont en apparence guère à voir avec l'art du roman. Trois courants le traversent : celui créé par l'opposition entre « romance » et « novel », où l'aventure vient former un troisième terme ; un autre qui évolue entre « true » et « through », en passant par les fins et les commencements ; un troisième enfin qui irrigue le plan géographique, d'est en ouest et du nord au sud. George Washington est romancier mais, encore une fois, on ne le voit guère écrire ; au contraire, comme ici, on l'observe traverser une frontière

(« At the entrance of the bay [...] he knew that they were to go straight through »), c'est-à-dire provoquer un événement historique. Washington ne s'occupe pas de définitions, mais il va voir (il y a ici un écho du *veni, vidi, vici* classique) et se retrouve en pleine aventure, « in the midst of it ». « Midst » : Washington est en plein milieu de l'événement. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est représenté dans le tableau célèbre d'Emmanuel Leutze que Stein a probablement en tête : en pleine traversée du Delaware, tellement « au milieu » qu'on ne voit aucune des berges et que l'on croirait presque qu'il s'agit non d'une rivière mais d'une baie (comme dans la petite fiction de Stein, qui lui permet encore de voir l'eau comme un plan plutôt que comme une ligne).



Figure 6: Emmanuel Leutze, Washington crossing the Delaware, 1851, Metropolitan Museum of Art, New York.

Or, ce qui compte quant au récit, c'est de commencer et de se terminer. Romances et romans font des vœux, imaginent (« how often do they wish ») ; mais Washington le romancier n'en finit jamais (« he was never through »), et cela déteint sur les romans eux-mêmes, qui, par essence, appellent une suite (« But in a novel there is never done with because there is always a sequel. »). Sans fins, les romans sont aussi privés de début (« A novel is never begun »), qui sont vains. En creux, la « romance » semble être un texte circonscrit, tandis que le roman est ce qui s'outrepasse. À cela, le plan géographique s'ajoute pour confirmer une évidence, celle que le roman washingtonien a bien à voir avec ce continent impossible dont la frontière est encore cette zone interminable et qui s'en inventera d'autres une fois atteint l'océan Pacifique, loin à l'ouest du Mississippi. Le nord et le sud sont les pôles de Grant ; l'est et l'ouest, ceux de Washington et de ses successeurs. Ils se recourent, mais valent surtout comme termes insaisissables, débuts et fins que le roman ne peut pas contenir. Washington, père fondateur,

n'est fils de personne, nous a dit Stein ; il n'est « pas né », c'est-à-dire qu'il ne connaît pas non plus de début, a toujours déjà été là. Cependant, il devient celui qui, à défaut de savoir commencer les romans, parvient à les finir : « He knows that a novel finishes and he finishes. There are many novels not begun but he finishes » (212). L'idée steinienne du roman est là encore instable, et vers la fin du livre est assénée la possibilité d'une fin qui jusque-là était écartée du genre. Plus haut, on trouvait cette contradiction : « So a novel as novel went on not only to begin but to have begun. It even ended so » (187). Le désarroi provoqué par ces incohérences doit inviter à cesser d'attendre de Stein les définitions qu'elle annonce souvent ou présente comme stables ; il faudrait plutôt s'attacher à mettre au jour les tensions fructueuses que cette instabilité permet. En particulier, *Four* réfléchit à la place laissée à l'événement au sein du biographique, et à ce qu'il permet, ou non, comme récit.

Dans « Portraits and Repetitions » (conférence, on le rappelle, quasiment contemporaine de *Four*), on trouvait ce passage fameux sur les grands romans modernistes que sont *Ulysses*<sup>376</sup>, *À la recherche du temps perdu* et *The Making of Americans*, qui ne contiendraient pas d'histoire. Cette absence est éprouvée par *Four*. À propos de Wilbur Wright, le passage au récit biographique proprement dit est annoncé par une phrase nominale, qui pourrait être un titre de chapitre, évoquant la formule classique « the life and times of... » : « The events in the life of Wilbur Wright » (94). Mais ce passage est immédiatement nié : « I do not know that there were any events in the life of Wilbur Wright. Does it make any difference. If not what were they » (95). La réponse est donnée à la même page (« He made the glide ») seulement pour lui refuser le statut d'événement :

And so quietly there were no events in the life of Wilbur Wright. Which they were not.

And then he was dead. And this was not something that had happened but if it can be said it was one of these things that nobody knew which in itself made no difference. (95)

Ainsi, qu'il se passe quelque chose ne suffit pas à constituer une histoire. Ce qui se produit demeure silencieux, « quiet » : non-dit, insu, inaperçu. Dans « George Washington », la rhétorique se déplace de l'« event » au « narrative » : que Washington ait écrit un certain nombre de romans amène l'affirmation, mise en exergue dans un « volume » qu'elle constitue intégralement, « Which leads not singularly to ways of narrative » (187). La pluralité des voies est réaffirmée sans être précisée ; ce qui compte, c'est que l'écriture de Washington englobe

---

<sup>376</sup> Dans le nom de Grant, il y a évidemment aussi cet écho au héros homérique et, surtout, joycien. « Ulysses » est le prénom que les deux Grant partagent, en première ou en deuxième place sur leurs états civils plus ou moins justes.

toutes les formes possibles de la narration. « He wrote because this did lead not only regularly but very nearly to all ways of narration. / And that makes novel reading » (188). Le « novel » doit peut-être s'entendre ici en son sens propre d'adjectif. Il s'agit pour le romancier en chef de l'Amérique d'ouvrir des voies nouvelles à la littérature, afin qu'elle puisse se distinguer de la littérature anglaise<sup>377</sup>. La vérité du livre est ainsi liée à la vérité du roman national et à sa capacité à se terminer, à faire se rejoindre les frontières (union du Nord et du Sud, traversée d'est en ouest). Les derniers mots de *Four* sont les suivants :

It is true that George Washington never came through.  
That is what a novel is.  
He knew.  
He knew what a novel is.  
It is true.  
How true.  
Through to you.

The end. (221)

George Washington, que l'on croyait avoir été capable de finir, voire même de commencer des romans, n'est pas arrivé au bout : *Four* se termine sur cette défaillance qui contient la possibilité de livres à venir. La mention « The end », paratexte apparent, est en fait une dernière contradiction. La vérité du texte s'offre au public (va jusqu'à lui : « through to you ») mais en se posant comme éternellement inachevée ; destinée qu'elle partage avec l'Amérique, qui hante le texte comme sa dernière image manquante.

### **III. L'Amérique aux anciens parapets : récit impossible**

#### **Genres américains : biographie et G.A.N.**

Le déplacement du portrait vers la biographie constitue en soi une tentative de s'inscrire dans un genre littéraire qui n'est pas américain en tant que tel mais qui a pris en Amérique une importance capitale. L'écriture d'un texte sur Grant était au départ, ainsi qu'on le notait en introduction de ce chapitre, un projet collaboratif. Le désir de travailler en commun n'est pas nouveau chez Stein et il est particulièrement fréquent à partir du milieu des années 20 : on peut citer notamment le travail conjoint avec Juan Gris sur *A Book Concluding with As a Wife Has a Cow a Love Story* (1926), celui avec Francis Rose pour les illustrations de l'édition

---

<sup>377</sup> La conférence « What is English Literature » et à la première conférence de *Narration* se donnent pour sujet la distinction entre littérature américaine et littérature anglaise.

britannique de *The World is Round* (1939), la collaboration avec Virgil Thomson pour *Four Saints in Three Acts* (première en 1935). Dans le cas de « Grant », il serait évidemment réducteur de faire de ce désir de collaboration le simple témoin d'une volonté d'inscription dans une communauté nationale et d'écriture ; mais il semble que cela soit ici l'un des enjeux, tant le sujet et le genre de *Four* ont à voir avec ce que c'est que d'écrire en Amérique. La collaboration viendrait à ce titre compenser, d'une certaine façon, la défaillance produite par l'exil européen et mis en scène par les personnages choisis.

Stein a pourtant écrit *Four* seule ; elle a donc pris en charge le genre de la biographie, en tant aussi qu'il est typique de quelque chose de national. Elle a certainement en tête quelques grands biographes, au premier rang desquels Henry James et son *Hawthorne*, et les sommes interminables qui cherchent à englober le récit national à partir de quelques grandes figures historiques ou littéraires. Les très courts « volumes » qui divisent chaque section du texte apparaissent alors comme la reprise mi-sérieuse, mi-ironique de la production éditoriale contemporaine<sup>378</sup>. Stein ne cesse par ailleurs d'insister, à propos notamment des photographies, sur des preuves documentaires, qui participent du genre. Enfin, elle reprend la rhétorique des vies des grands hommes avec des anecdotes faussement édifiantes dont le ton moraliste rappelle par exemple la fameuse histoire de Washington et du cerisier :

Let me tell a little story. Once when Hiram Ulysses Simpson Grant was sent to buy a pony, his father said, offer the man twenty dollars and if he will not take it offer him twenty-two and if he will not take it offer him twenty-four and if he will not take it do not offer him any more. But he will take it. The man was told the story of what his father said by Hiram Ulysses Simpson Grant and he did take it. (57-58)

Le « let me tell » introducteur annonce quelque chose de l'ordre du conte. C'est un récit d'enfance ; l'on s'attend à une révélation des qualités intellectuelles ou de cœur du petit Grant (encore indifférencié : il est « Hiram Ulysses Simpson »). Or, la conclusion est ambiguë : Grant obéit à son père, pieusement, mais aussi bêtement, et manque la leçon ; pourtant, il se voit récompensé malgré tout par la bienveillance d'un personnage qui, lui, reste inconnu et n'est pas appelé à devenir un grand homme. Il y a là un déplacement assez conscient du genre

---

<sup>378</sup> William Gass, lui, voit dans les « volumes » un rejet ironique des partitions arbitraires : « In the old books there were chapters and verses, sections, volumes, scenes, parts, lines, divisions that had originated with the Scriptures [...] In *Four in America* she [Stein] exposed the arbitrary conventionality of these often awkward cuts of meat » William Howard Gass, *The World within the Word*, Boston, D. R. Godine, 1989, p. 67. Comme dans les *Stanzas in Meditation*, et contrairement à de nombreuses pièces, Stein parcourt scrupuleusement, dans *Four*, la suite des entiers naturels ; à ce titre, la qualification d'« arbitraire » choisie par Gass paraît difficilement défendable, ou plutôt, elle se voit appliquée à un texte qui n'en est pas le meilleur exemple. Il reste que Stein, avec ses volumes de quelques lignes, a bien ici quelque chose de moqueur, en même temps peut-être que d'admiratif pour le genre spécifique de la grande biographie américaine.

biographique (dans son instance savante, mais encore plus dans son instance populaire, où l'on se rapprocherait du mythe et s'éloignerait du document) : le « récit d'enfance », au lieu d'édifier, laisse coi. Un autre exemple traduit l'ambivalence du texte par rapport à sa propre visée :

When the war, his war, was over, he let the soldiers, the other soldiers as well as his soldiers take their horses and their guns with them so that they could plough the grounds and shoot rabbits.

Once upon a time I told this story to a Frenchman, he was very moved by it and said, no one in France had ever heard of it. (7)

Cet épisode, qui ne semble pas attesté par d'autres biographies de Grant, possède une portée morale plus claire ; mais le déplacement du « once upon a time » est révélateur. La formule introduit en effet non le mythe, mais le récit qu'en fait Stein. L'auteur se place ainsi lui-même en position de « grand homme », dont la destinée est précisément de faire vivre l'histoire américaine auprès des Français parmi lesquels il vit. Le biographe devient aussi important que celui qu'il prend pour sujet, puisqu'il devient par son geste un écrivain américain – comme le précurseur, Henry James, et son *Hawthorne*.

Ce dernier était, on le rappelle, à l'origine de l'expression « Great American Novel ». Stein la reprend à son compte à propos de l'« œuvre » de Washington, qui contient comme sous-titre « Or a history of the United States of America » (167) : « he began a novel, the novel the great American novel » (169). Or, le roman qu'écrit Washington est un livre paradoxal. Il est évident que le général, par ses actions (la traversée du Delaware par exemple, dont il a été question plus haut), *écrit* l'histoire américaine ; mais l'œuvre reste intangible. La section s'ouvre sur « Scenery and George Washington, A Novel or a Play », matériau préexistant qui lui-même commence par une liste de personnages (« characters »), laissée vide.

# GEORGE WASHINGTON

SCENERY AND GEORGE WASHINGTON  
A NOVEL OR A PLAY

*Characters*

*Page 1*

SCENERY may be autumn scenery.

George Washington is mentioned. He is also remembered.

Autumn scenery is warm if the fog has lifted.

And the moon has set in the day-time in what may be drifting clouds.

*Figure 7: Four in America, p. 161 : titre, premier sous-titre et paratextes.*

Cette liste vide est d'abord une première (non-)réponse à la question laissée ouverte par le sous-titre, « A Novel or a Play » : elle indique un cadre générique et démontre qu'il est creux. Elle marque aussi l'abandon de la caractérologie des débuts tout en en accusant la trace. Dans la deuxième sous-section (« Or a History... »), la réponse est plus tranchée : « George Washington did not write a play. He wrote a novel every day » (168). Cette réponse déplace en même temps le roman hors du livre : l'œuvre consiste à produire l'Amérique plus que l'Amérique ne produit des œuvres. De même, quand Stein fait une brève histoire des partis américains en l'introduisant par « Now think what a novel is » (174), elle tend bien à situer le romanesque dans l'Histoire et non l'inverse. Le petit exposé sur Hamilton, Cleveland et Theodore Roosevelt se termine par cette remarque : « A real failure does not need an excuse. It is an end in itself. / That is what a failure is » (175). Le propos porte alors sur le parti démocrate (« not a failure ») ; mais le discours sur l'échec est en réalité un leitmotiv du texte. Il s'applique aux « grands hommes » mais aussi, à travers eux, à l'Amérique sans cesse prise en défaut, et à sa littérature.

## **L'échec des grands hommes**

Ulla Dydo insiste à raison sur l'importance de *Four* pour Stein quant à la préparation de son retour aux États-Unis : « Her study of American leaders, language and genius in *Four in America* helped prepare her for addressing Americans and aspiring writers as independent, creating not to English models but following James and herself on the new road to

modernism<sup>379</sup>. » On a déjà souligné la proximité étroite du livre avec les conférences de 1934-1935, et comme *Four in America* ne cesse de les prévoir, thématiquement mais aussi plus simplement par l'excitation du retour qui y est contenue. Pour comprendre le rapport entretenu entre la fiction, le récit et l'Amérique, il faut se demander plus précisément ce qui a présidé au choix des quatre élus. Soulignons d'abord que l'un d'entre eux, Henry James, a lui-même accompli le voyage transatlantique répété par Stein, et que les frères Wright, en lançant l'histoire de l'aviation, ont rendu possible le vol New York-Le Bourget de Lindbergh en 1927. Certains des Américains que Stein choisit transgressent donc l'Amérique autant qu'ils la représentent. Il y a dans cette transgression un acte positif, celui d'un lien que l'auteur aspire à recréer en étant accueilli au pays natal depuis son exil européen ; mais aussi, peut-être, quelque chose comme une défaillance : James et Wright n'incarnent l'Amérique qu'au prix de la quitter (ou de rendre les départs possibles). Dydo encore donne sur l'idée de l'échec des indications précieuses tirée de son étude minutieuse des manuscrits. À propos de *Lucy Church Amiably*, elle note : « in a section crossed out in the draft and not retained in the final version, she considered the romance of America's great men – Grant, Lincoln, Ford – “spending most of their time in failing although we think of ourselves as having succeeded”<sup>380</sup> ». La passion de Stein pour les automobiles, et pour sa Ford en particulier, suffit en soi à expliquer l'entrée du capitaine d'industrie dans une trinité dont les deux autres membres sont, eux, étroitement associés à l'idée politique de l'union des états. Ford représente aussi cette reproductibilité technique qui, comme les photographies, fonde la communauté américaine en tant que communauté de savoirs et de possessions. Or, si les frères Wright, dans *Four*, se substituent à Ford en tant que représentants du progrès technique, ils en offrent une version plus artisanale (l'avion comme le tableau conservent une aura que le modèle T ni les photos de presse ne peuvent plus avoir), et Wilbur Wright ne cesse d'être renvoyé à l'impossibilité d'être peintre en Amérique. Il y a donc, dans ce qui peut apparaître comme une substitution (de Ford aux Wright), à la fois un témoignage d'admiration envers ce que l'Amérique peut faire, et un certain regret de ce dont elle se prive. Pour Dydo, la question de l'échec soulevée dès le manuscrit de *Lucy Church Amiably* que l'on vient de citer devient l'un des sujets centraux de *Four*, en particulier autour de la figure de Grant, général à succès, président à échecs. Pourtant, et cela est affirmé plusieurs fois dans le texte, Grant est choisi contre un autre général, Lee, le vaincu de la guerre de Sécession, qui hante le texte, notamment lors de l'apparition surprenante, dans

---

<sup>379</sup> U.E. Dydo, *The Language That Rises*, op. cit., p. 619.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 210.



la section sur Wright, d'un « Ulysses Lee » (89), réunion littérale des deux armées, sans vainqueur ni vaincu. Dans « Grant », la reconnaissance de l'un ne passe que par l'élimination de l'autre :

I first became acquainted with U.S. Grant. After that for a long time I was acquainted with General U.S. Grant. How did I become acquainted with General U.S. Grant. By reading about him of course by seeing his photograph often of course, by feeling that he was a great man often of course, and not feeling that General Lee was a great man at all. And now I have not changed my mind. (49)

Le statut de « grand homme » refusé au sécessionniste et conféré à l'unioniste pourrait procéder d'une préférence assez banale entre deux tendances et deux « sections » géographiques. Mais il y va aussi d'un choix historique, et non idéologique ou affectif ; c'est-à-dire que Stein élit celui qui va *écrire* l'histoire américaine. Dans *Wars I Have Seen*, où elle dit à nouveau son admiration pour Grant et pour l'armée du Nord, elle rappelle également qu'elle a lu les mémoires de Grant<sup>381</sup>. Choisisant le vainqueur, Stein choisit aussi l'auteur. Le succès de Grant (en tant que général ou en tant que chef religieux) touche évidemment au sien propre, toujours ambivalent. Grant est choisi contre un vaincu mais présenté lui-même comme ne cessant d'échouer. C'est d'ailleurs ce qui en fait un Américain.

A real American a true American cannot earn a living. If he could earn a living he could be waiting. Waiting is what makes earning a living be part of existing and succeeding. No American can succeed no American can earn a living. It is only because Americans are part European that they can earn a living and this I cannot say too often because waiting is part of earning a living and there is no waiting in an American.

It seems so foolish that it is true that no American can earn a living that no American can succeed. Of course he cannot succeed, if he could succeed he could earn a living, and if he could earn a living he could wait. He cannot wait and therefore he cannot earn a living and therefore he cannot succeed. That is what you can call demonstrated or elucidated. (16)

L'inversion du rêve américain est ici radicale et a valeur d'antiphrase. La « success story » ne serait pas un genre américain mais, au contraire, la dernière trace d'origines européennes ; un Américain, par nature impatient, ne pourrait arriver à rien. C'est d'ailleurs cette incapacité à attendre qui qualifie Grant (quel qu'il soit) et qui conditionne son échec, alors même qu'il est chef et vainqueur. Écrire l'histoire, c'est alors faire sienne la défaillance ontologique de la littérature américaine. Ainsi, la dialectique du succès et de l'échec, appliquée aux personnages choisis (Washington qui termine ou ne termine pas, Grant qui existe ou n'existe pas, Wright

---

<sup>381</sup> Dans ce texte tardif (1946), Stein évoque la position de sa famille pendant la guerre civile : « there was a mysterious uncle who went all through the war [...] It was only later when I was a passionate admirer of General Grant and the Northern Army that I realized that the uncle had been in the Southern army » (*Wars*, p. 6) ; « Naturally my mother being Baltimore there was the South, and naturally there was the north. My father I never took on in war although he was north » (8).

qui peint mais ne peut pas peindre), reflète toujours ce paradoxe que le livre impossible n'en est pas moins là ; que la recherche générique n'aboutit jamais à rien mais constitue l'œuvre. La réécriture du *Making of Americans* à l'œuvre dans *Four*, le besoin d'affirmation de soi contenu dans « That is what you call demonstrated or elucidated » qui concluait le passage précédent, signent cette angoisse d'avoir raté quelque chose, et de devoir reprendre, en poursuivant une recherche jamais satisfaite.

« This can only be said in a word. But there is no word. There is no word in American religion in American war, there is no word there » (20). Il y avait le fameux « There is no there there » d'*Everybody's Autobiography*, à propos d'Oakland, ville où Stein avait passé son adolescence. Le « there is no word there » lui est antérieur et en constitue l'antichambre. Il a quelque chose de plus radical et de plus tragique. Tout ce qui est américain se définit par l'absence : il manque des images, des lieux, des directions, des mots.

That is what makes no more of an American war than if there was more there. In religion in American religion also there is as if it was that is if there was more there. But in an American war in American religion there is no place there. That makes it that there is no way for them to cry or to try, not for them. (19)

An American war and I cannot say too often that in an American war there is no there, there is no where, there is no addition or subtraction but there is elucidation and left left left right left quickly spoken.

And there is no will, nobody makes a will, no not in an American war. (24)

Ces deux passages de « Grant », qui enchaînent les négations (« no place », « no way », « no there », « no where », « no will »), rappellent, quant à la guerre, que l'enjeu en Amérique n'est pas (ou plus) la conquête territoriale ni la délimitation des frontières, mais l'indépendance et l'union. Mais parce qu'ils contiennent en puissance le « there is no there there » à venir, ils appellent aussi à voir une défaillance plus fondamentale. Plus loin, élaborant toujours sur la « religion américaine », Stein lance un « are we » qui n'est pas la reprise d'une négation, mais le doute constitutif du sentiment américain : « Are we. That is not the question, but it is the answer in American religion » (70). Encore une fois, « to be or not to be » n'est pas la question ; ce qui est constitutif du continent, mais aussi du texte, c'est le défaut (de certitude, de vérité stable, de bonne foi, d'assurance).

Do you also begin to see that which makes me see how there is no use in any difference between any time in the life of Hiram Ulysses Grant. And why. Because as he was he was always as he was if he could and he did say are we, when there is no answer and no question asked as it is. It is not a question it is an answer. Are we, is an answer and an American answer and a religious answer and an American religious answer. Any American can see that when they say that, when he says that, when I say that. Are we. Of course they

can and so they can this makes it as it is. An American can. Are we. When he is told that he will be back on Friday.

Not yet has this American religion this which is an answer.

Are we, is an answer.

Yes it is, it is it was, it was it will be it will be.

Religion will be.

American religion will be.

Oh yes it is. (70)

On voit ici se rejoindre la fiction du personnage et celle du continent, toutes deux projetées dans cette même « réponse » qui laisse tout ouvert, « are we ». Alors que le *Making of Americans* construisait sa démesure sur l'ambition de décrire tout ce que l'Amérique, et depuis elle le monde, pouvait contenir de caractères, *Four in America* laisse entrevoir un vide, celui d'espaces insaisissables qui ne se laissent pas remplir. *The Geographical History of America* (1936), écrit après les conférences et qui s'ouvre sur une référence directe à *Four* pour en remplacer les sujets par une trinité nouvelle (« In the month of February were born Washington Lincoln and I »), fait de ce vide son sujet : « In the United States there is more space where nobody is than where anybody is. / This is what makes America what it is » (*Writings 1903-1932*, p. 367). Pourtant, *Four in America*, lui, est bien là. « Feel that a photograph or a paragraph is » (115), que l'on citait plus haut pour souligner la valeur de preuve que prend le texte (de fiction) au même titre que la photographie, attache aussi, et plus simplement, au livre, une qualité d'existence qui outrepassé son sujet.

## Chapitre 7 – Torsions du merveilleux dans *Ida*

*Four In America* était bien un livre sur l'Amérique ; mais il était écrit dans l'attente d'un retour qui n'avait pas encore eu lieu et laissait place aux fantasmes construits dans l'exil. En 1934, le retour est en acte. Il constitue un tournant dans l'œuvre de Stein, au moins autant, sinon plus, que la publication de *The Autobiography of Alice B. Toklas*, mais à des titres différents. Le succès de *The Autobiography* est communément interprété comme étant à l'origine d'un bouleversement identitaire, à partir duquel la question du rapport entre l'auteur et son public devient centrale<sup>382</sup>. La tournée aux États-Unis, quant à elle, imprime à l'œuvre un mouvement géographique : il s'agit désormais de se confronter à l'expérience réelle d'un pays longtemps intouché. Plusieurs textes sont directement issus de ce voyage, et d'abord les conférences elles-mêmes<sup>383</sup>, bien sûr, qui pour la plupart d'entre elles ont été écrites avant le départ, mais dont certaines (c'est le cas notamment de celles publiées dans *Narration*), rédigées pendant la tournée elle-même, portent la marque de la réflexion provoquée par celle-ci, en particulier autour de l'expérience de la rencontre avec un public. Stein honore également une commande passée par le *New York Herald* sous la forme de six articles sur l'Amérique<sup>384</sup>. À son retour en France, c'est toujours l'Amérique que son écriture va explorer par diverses formes. Il y a d'abord *The Geographical History of America*, écrit en 1935 et publié l'année suivante, où l'on trouve élaborée, sur les espaces vides du continent, les fameuses dichotomies de l'identité et de l'entité d'une part, de la nature humaine et de l'esprit humain d'autre part. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une théorie, mais se donne à voir quelque chose comme un cadre analytique, particulièrement éclairant pour les textes contemporains du corpus. Ensuite,

---

<sup>382</sup> Moins que le succès en lui-même, longtemps désiré, ce qui fut troublant pour Stein fut plutôt la caricature fantasque émergeant de sa célébrité nouvelle : si *The Autobiography* est louée pour son abord plus facile que certains poèmes, les lectures qui en sont faites supposent aussi par contraste l'assignation définitive des « autres textes » comme illisibles et, au mieux, amusants. Stein espérait au contraire que *The Autobiography* aurait un effet vertueux sur l'acceptation de son œuvre ; lors de sa tournée américaine, elle doit se confronter à une déception (relative) à cet égard.

<sup>383</sup> Les textes des conférences américaines sont publiés, la plupart très rapidement après la tournée, sous les titres *Lectures in America*, *Narration* (qui regroupe celles données à l'Université de Chicago à l'invitation de Thornton Wilder), et « How Writing is Written » (conférence donnée à la Choate School), au statut éditorial un peu particulier dans la mesure où il n'en subsiste pas de manuscrit autographe, le texte ayant donc été établi uniquement à partir des notes prises par des étudiants lors de la conférence.

<sup>384</sup> « America : I came and here I am », « The capital and capitals of the United States of America », « American states and cities and how they differ from each other », « American food and American houses », « American newspapers », « American education and colleges », « American crimes and how they matter ». Les six articles sont publiés dans le *New York Herald Tribune* en 1935. Ils sont repris dans *How Writing is Written*, Los Angeles, Black sparrow press, 1974.

Stein écrit *Everybody's Autobiography*, réponse inattendue (à moins que l'on n'attende déjà plus de Stein, à ce moment-là, que de l'excentricité) aux demandes pressantes d'une suite à *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Si le « je » proféré est bien, cette-fois, celui de l'auteur, sans ventriloquie apparente ni appropriation d'une voix autre que la sienne, c'est un « je » pris dans la tension énoncée par *The Geographical History* et qui menace de se dissoudre, ainsi que l'étrange titre choisi semble le suggérer. Mais c'est aussi, paradoxalement, une première personne sûre de sa singularité qui adopte la forme classique du récit de voyage, racontant un parcours circulaire dans un continent ayant désormais parachevé sa destinée manifeste.

C'est en 1937 que Stein commence une première version d'*Ida a Novel*, qui sera terminé en 1940 après plusieurs remaniements majeurs. Contrairement à *The Geographical History* et à *Everybody's Autobiography*, *Ida* n'est pas un texte qui se donne directement l'Amérique pour sujet. Il est par ailleurs empreint d'autres thèmes qui émergent à la fin des années 30 dans le corpus steinien : le fait divers et l'enquête, qui servaient déjà de trame à *Blood on the Dining-Room Floor* (1933) et qui constituent le sujet d'un texte de 1937, « Why I like Detective Stories » ; et le conte, que l'on retrouvera dans *The World is Round* (écrit en 1938), dont une première version, « The Autobiography of Rose », datait de 1936. Enfin, *Ida* trouve sa forme définitive peu de temps après la rédaction de *Paris France* (écrit en 1939 et publié l'année suivante), nouveau texte autobiographique cette fois tourné vers le pays d'adoption de l'auteur, alors menacé et au centre de son attention ; certains passages sont proches de la chronique. *Ida* se situe donc, comme *Four in America*, au croisement de plusieurs lignes de forces. Son syncrétisme est aussi le fait de son histoire génétique : réécrit plusieurs fois avec un sentiment récurrent de difficulté, trahit par la correspondance, *Ida* est successivement abandonné, transformé, va incorporer des textes antérieurs, et met plusieurs années à trouver la forme définitive sous laquelle Stein le fera publier. La réédition récente par les presses universitaires de Yale met en valeur ces variations et tous les intertextes dont *Ida* s'est nourri. Cette façon de construire une œuvre à partir de fragments préexistants pour résoudre les impasses de l'écriture semble typique de la fin de la carrière de Stein (on avait par exemple abordé le cas de « George Washington » dans *Four in America*, qui a été décrit et analysé par Dydo). Le procédé en vient à mettre en question la prévalence de l'œuvre (en tant que livre) dans l'œuvre (en tant que corpus). S'arrêter sur un seul texte devient plus problématique quand celui-ci est autant un livre indépendant qu'une synthèse ; aussi nous prendrons ici *Ida* comme un roman inscrit dans une

période, une carrière, un contexte enfin, moins que comme une de ces œuvres absolument saillantes que sont par exemple *The Making of Americans* ou les *Stanzas in Meditation*<sup>385</sup>.

*Ida* est d'ailleurs généralement lu « en contexte ». La critique a insisté en particulier, avec justesse, sur l'ombre portée de *The Geographical History of America* et de sa dialectique de l'identité, elle-même issue de l'expérience du succès, du retour, des conférences. La première partie du roman laisse en effet une part importante à ce motif, à travers la figure de la jumelle, *Doppelgänger* ambigu. *Ida* naît avec une jumelle, dont il n'est ensuite plus question ; elle s'en invente une autre, avec laquelle elle entretient une correspondance proche du journal intime. Lorsque, dans son fantasme, la jumelle gagne un concours de beauté, elle la baptise Winnie, la victorieuse. Winnie est celle qui attire l'attention, bénéficie d'une publicité. Le dédoublement semble donc faire écho à la biographie de Stein. Le *Doppelgänger* prend ensuite d'autres formes dans l'errance conjugale d'*Ida* qui enchaîne les maris jusqu'à trouver celui qui semble la compléter. « If I had a twin would you know which one I was » (*Writings 1932-1946*, p. 615), demande *Ida* à son chien ; elle fait ainsi écho au motif d'*Everybody's Autobiography*, « I am I because my little dog knows me<sup>386</sup> ». Mais la question identitaire se trouve radicalement déplacée par le simple fait qu'*Ida* n'est plus une autobiographie et constitue même, d'une certaine façon, un arrachement explicite à celle-ci. S'il y a de nombreuses raisons de supposer une identification forte de Stein à son personnage, le régime d'énonciation ancre le « roman », puisque c'est ainsi qu'*Ida* se donne à lire, dans la fiction, l'imagination, le conte. L'identité instable d'*Ida* n'est pas tout à fait celle de Stein, et elle peut à ce titre devenir la source d'un travail sur l'irréel en tant que genre littéraire. Celui-ci avait été amorcé dans les biographies de *Four in America*, mais trouve ici, à travers un modèle narratif très différent, sa pleine expression romanesque. Stein avait envisagé d'appeler son livre *Ida a Twin*, avant de se fixer sur *Ida a Novel* ; c'est à partir de cette affirmation générique que nous aimerions l'aborder,

---

<sup>385</sup> Il faut ici souligner l'excellence du travail conduit par Logan Esdale pour les presses universitaires de Yale, qui ont réédité *Ida* en 2012. Le volume se désigne comme une « *workshop edition* », c'est-à-dire qu'il présente l'œuvre dans son processus de production, en lui adjoignant des intertextes, lettres, documents et des extraits de versions antérieures du texte. Cependant, contrairement à la réédition des *Stanzas in Meditation* dans la même collection, qui donnait, on l'a vu, une version très différente du texte originellement publié et, en annexe, l'ensemble des variantes, celle d'*Ida* ne remet pas en cause le fait que le texte établi pour l'édition de 1940, par l'auteur elle-même, était bien la version définitive que Stein souhaitait voir publiée. C'est pourquoi nous avons choisi de citer *Ida* à partir de l'anthologie de la Library of America, comme nous le faisons lorsque cela est possible pour tous les textes de Stein (à l'exception notable des *Stanzas*, donc) et non dans cette nouvelle édition. Nous ferons cependant abondamment référence à cette dernière, qui met en lumière l'œuvre en ses contextes de façon remarquable.

<sup>386</sup> « I am I because my little dog knows me », ainsi que nous l'avons signalé au chapitre précédent, est un motif récurrent dans l'œuvre de Stein depuis au moins 1929 (cf. Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2003, p. 551, note 29.) Il prend cependant une place très importante dans *Everybody's Autobiography*.

en tentant de dépasser (sans la nier) la résonance forte qu'il offre avec *The Geographical History* et *Everybody's Autobiography* ainsi qu'avec l'expérience du public et de la publicité.

## I. Le modèle du conte

### Insuffisances du réel

Il faut cependant partir de ce donné que, si *Ida* n'est en aucun cas une autobiographie et ne se présente pas comme tel, l'auteur s'inspire souvent de sa propre vie pour nourrir celle de son personnage. « This was being young in San Francisco » (*Writings 1932-1946*, p. 677) : c'est bien un souvenir de sa propre adolescence que Stein convoque alors. De nombreux critiques ont ainsi pointé le « I » dans « *Ida* », voire le composé anglo-allemand *I-da*, affirmation de l'être-là du moi. Franzyska Gygas fait remarquer qu'un passage d'*Ida*, faisant la liste de tous les chiens dans la vie d'*Ida* (667-673), préexistait sous une autre forme et sous le titre « My life with dogs » et avait été inséré dans le roman ; Gygas y voit une preuve supplémentaire de la qualité autobiographique du texte et, partant, de sa valeur de démonstration de la crise identitaire alors vécue par Stein. Elle conclut : « This combination of explicitly autobiographical texts and more or less fictive texts contributes to the dissolution of generic boundaries<sup>387</sup>. » Il nous semble au contraire que le passage de la première à la troisième personne dans ces pages sur les chiens marque non une abolition de la frontière entre autobiographie et fiction (laquelle abolition serait un anachronisme majeur), mais la volonté de passer de l'une à l'autre tout en admettant l'existence de la frontière qui les sépare. Le changement de régime d'énonciation est extrêmement discret : après deux phrases d'introduction annonçant « *her* life with dogs » (nous soulignons), l'exposé se poursuit sous la forme d'un monologue d'*Ida*, à la première personne donc (« The first dog I ever remember seeing [...] », 667), qui n'est, comme à l'habitude, pas mis entre guillemets. Ce quasi-collage d'un texte autobiographique est pourtant bel et bien transformé par la troisième personne qui l'introduit ; « *Ida* » n'est jamais « I ». Cela ne remet pas en cause le fait que le réel autobiographique est une source d'inspiration pour le texte ; mais le mode narratif choisi en met en valeur les apories et l'insatisfaction dans laquelle il maintient l'auteur.

---

<sup>387</sup> Franziska Gygas, *Gender and Genre in Gertrude Stein*, Westport (Conn.), Greenwood press, 1998, p. 33.

On trouve, dans *The Geographical History of America*, une sorte de critique de l'autobiographie dans son incapacité à tirer des larmes et, par là, à proposer une véritable expérience de lecture :

All the witnesses of the autobiography are not filled with tears. If they are they are tears of anger not tears of sorrow and nervousness and excitement but really and truly it is necessary to cry when you read anything, crying gives pleasure to reading but it has nothing to do with the human mind, it has nothing to do with writing. (*Writings 1932-1946*, p. 388)

Et plus loin :

The Witnesses of my autobiography. Think what an admirable title that would make for an autobiography think only think how many different titles have been invented for autobiographies, just think only think and it is astonishing always astonishing how many people can think of a new title for an autobiography. And yet autobiographies have nothing to do with the human mind, and they really have nothing to do with tears and reading. Then they said reading made easy reading without tears and some one sent me such a beautiful copy of that, does that mean that tears have to do with the human mind as has often been said. (389)

Il serait fautif de conclure de ces deux passages que Stein dédaignerait désormais le genre autobiographique ; imaginant des titres, elle annonce d'ailleurs déjà *Everybody's Autobiography*. Mais ils témoignent incontestablement d'une recherche hors du genre par lequel Stein a accédé à la célébrité, recherche menée à la fois en tant que lectrice et en tant qu'auteur. Avec *Paris France*, rédigé avant de porter la dernière main à *Ida*, Stein était retournée à l'autobiographie, convoquant notamment de nombreux souvenirs d'enfance, mais elle y ajoutait une qualité de chronique, où elle se fait justement témoin, plutôt que sujet. Or, *Ida* porte aussi témoignage d'événements mondiaux, qu'il s'agisse de la crise des années 30, des prémisses de la Seconde Guerre mondiale ou de faits divers hautement médiatisés. Logan Esdale fait remarquer que lors de la troisième phase d'écriture d'*Ida*, lorsque Stein reprend le texte en 1940 après plusieurs mois, elle prend soin de supprimer un certain nombre de références explicites à la guerre civile espagnole ou à la Grande Dépression<sup>388</sup>. Cela a pour effet, d'après Esdale, de donner d'avantage de linéarité au récit ; pourtant, celui-ci demeure très fragmenté, comme nous le verrons. Peut-être faudrait-il voir alors dans cet effacement de références au monde non tout à fait un désir de simplification, mais l'expression de leur insuffisance en tant que moteur narratif. Cependant, c'est aussi lors de cette troisième phase d'écriture que Stein ajoute par exemple, dans une parenthèse très détachée de ce qui l'entoure, une exhortation à penser aux réfugiés que le début de la guerre a jetés sur les routes : « She

---

<sup>388</sup> Il en demeure quelques-unes : « She listened to anybody talking about how they were waiting for a fall in prices. / She saw a sign that said pay the unemployed and a lot of people were gathered around and were looking » (632).



remembered them [her parents] 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) » (615). L'appel surprend ; la parenthèse en souligne la mise à distance, comme si ce surgissement du réel dans le roman était à la fois rendu nécessaire par les circonstances historiques de sa production, et laissé quelque peu inassumé.

Mais c'est à propos d'un fait beaucoup moins dramatique que l'ambiguïté de ces références prend tout son sens. Dans plusieurs lettres, Stein avait affirmé avec aplomb que le véritable sujet d'*Ida* n'était autre que « la duchesse de Windsor », c'est-à-dire Wallis Simpson, divorcée américaine qu'avait épousée Édouard VII contre l'avis du gouvernement britannique et de la famille royale, et qui était donc à l'origine de l'abdication du monarque et de la crise afférente. Le roman porte de nombreuses traces de l'histoire de Mrs. Simpson, qui avait fait les gros titres de la presse mondiale pendant plusieurs mois<sup>389</sup>. Beaucoup de critiques ont noté l'écho entre la publicité faite ainsi à une Américaine et ce qu'a vécu Stein lors de la publication de *The Autobiography Of Alice B. Toklas*. Esdale conclut à ce sujet :

Stein paid close attention to “Mrs. Simpson” for personal reasons – they had both traveled from Baltimore to international fame – and professional ones. Throughout Stein’s career [...] her texts were made from the stuff of everyday life. Especially with *Ida*, there was faith in the notion that reality – in this case, the Duchess of Windsor’s life – was stranger than fiction; twentieth-century writers did not need to invent. Observation and following the news filled them with strange and complex stories. The media is a great storyteller. Indeed, as Stein would say in a 1946 interview<sup>390</sup>, the power to *create* reality – the raison d’être of literary writers – had been siphoned off by the popular press. Whereas in the 19th century, when fictional characters were “more real to the average human being than the people they knew”, readers in the 20th century were more interested in the novel’s formal aspects than its characters. (*Ida, édition critique*, p. 191-192)

Si « l'étoffe du quotidien » (« the stuff of everyday life ») était bien la matière dans laquelle Stein voulait tailler ses premiers romans, l'expression convient peut-être moins bien à l'usage fait de la vie de Mrs. Simpson, intéressante car exceptionnelle – loin de l'ordinaire des familles Hersland et Dehning et de leur décence de classe moyenne. Ce que dit Esdale est en fait contradictoire : d'un côté, Stein se passerait d'inventer des personnages puisque la presse lui

---

<sup>389</sup> Toutes ces traces sont relevées par Logan Esdale dans *Ida (édition critique)*, p. 180-193. Elles ne concernent pas la personnalité de la duchesse de Windsor, mais plutôt les événements de sa vie dans la période suivant son mariage.

<sup>390</sup> Il s'agit de l'entretien avec Robert Bartlett Hass publié sous le titre « A Transatlantic Interview » dans *A Primer For The Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Stein y déclare : « [...] the novel as a form has not been successful in the Twentieth Century. That is why biographies have been more successful than novels. This is due in part to this enormous publicity business. The Duchess of Windsor was a more real person to the public and while the divorce was going on was a more actual person than any one could create. In the Nineteenth Century no one was played up like that, like the Lindbergh kidnapping really roused people’s feelings. Then Eleanor Roosevelt is an actuality more than any character in the Twentieth Century novel ever achieved » (*Primer*, p. 22).

fournit des histoires plus intéressantes et plus étranges que tout ce qu'elle pourrait imaginer ; d'un autre côté, ces mêmes histoires ne pourraient plus servir de matériau romanesque, puisqu'elles appartiennent préférentiellement aux journaux et que le roman, par conséquent, devrait se tourner vers une recherche exclusivement formelle. *Ida*, en réalité, se sert de personnalités émergeant dans les journaux mais justement pour en faire le support d'un certain formalisme. Dans ce même interview cité par Esdale, Stein, après avoir répété que le roman a disparu au XX<sup>e</sup> siècle, revient sur *Ida* : « One falls back on the thing like I did in *Ida*, where you try to handle a more or less satirical picture within the individual. No individual that you can conceive of can hold their own beside life » (*Primer*, 22). *Ida* est ici présenté comme un échec, une tentative ratée de sauver le roman avec cette dernière solution, la satire du romanesque, et de ce qui en fait la force et la réalité au XIX<sup>e</sup> siècle : le personnage. L'idée que l'œuvre serait « satirique » apparaît tardivement chez Stein ; les lettres contemporaines, par exemple, laissent à penser que Stein avait foi dans la possibilité de transformer le romanesque et lui laisser une place dans la modernité. Il s'agit d'assimiler le réel que la publicité, la presse donnent aux célébrités.

En d'autres endroits, Stein dira que les personnes publiques peinent généralement à se distinguer ; Mrs. Simpson semble être pour elle une exception, et à ce titre elle peut devenir un personnage présent (« real » au sens de « actual », selon les termes de l'« interview transatlantique ») mais « irréaliste », c'est-à-dire l'exact inverse des personnages inventés (par hybridation chimérique) pour *Three Lives* ou *The Making of Americans*. Dans *Four in America*, les personnes publiques (d'ailleurs à l'origine de la chose publique) sont tirées vers la fiction en se voyant inventer une autre vie que celle pour laquelle elles sont devenues célèbres. Avec *Ida*, le réel attesté – autobiographique et biographique – n'est pas détourné de la même façon ; il est soigneusement conservé, mais demeure à l'état de trace et, par ailleurs, vaut moins pour son réalisme que, justement, pour le caractère merveilleux que la publicité vient donner au réel.

Dans « How Writing is Written », Stein disait : « events are so wonderful that they are not exciting » (*How Writing*, p. 157). Ce qui se passe dans le monde – au théâtre des opérations, qu'elles soient guerrières ou diplomatiques – est « merveilleux » (« wonderful »), et à ce titre n'impressionne plus. Elle ajoute : « Now you have to remember that the business of an artist is to be exciting. If the thing has its proper vitality, the result must be exciting. » Il s'agit donc à la fois de laisser place au merveilleux qui se distingue dans le réel, et de le mettre à distance pour lui permettre de retrouver une forme spécifiquement littéraire. Ce difficile pas de deux trouve son rythme dans une sorte de formalisme au second degré, entre structuralisme proppien et la démonstration de son caractère formel.

### « Once upon a time » : traces formulaires du merveilleux

Le mot « wonderful », utilisé dans « How Writing is Written », est loin d'être neutre : il appartient au conte ou du mythe, soit à la fiction, à l'anti-réel qui est en même temps un miroir tendu au monde. Dans le chapitre de sa thèse consacré à *Ida*, Emöke Simon remarque et analyse l'« inquiétante étrangeté » du texte, ce familier à la fois secret et révélateur qui imprègne le conte ou le rêve. Mais avant de se constituer en mode narratif, le conte est d'abord, dans le roman, une référence générique explicite. Il y a tous ces moments de magie, de prophétie : Gygax remarque par exemple que les vœux d'Ida (notamment celui d'avoir une jumelle) sont exaucés « comme dans un conte ». Ida est aussi presciente : il lui arrive de savoir à l'avance l'âge auquel un homme va mourir (« Ida looked the other way when they met, she knew Mark would die when he was twenty-six and he did », 675), elle ne peut faire autrement que de savoir à l'avance ce qui va arriver (« Any ball has to look like the moon. Ida just had to know what was going to be happening soon », 677). Elle prophétise :

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.

Ida knew just what was going to happen. This did not bother her at all. Mostly before it happened she had gone away. (635)

On voit ici qu'Ida ne se contente pas de savoir : elle annonce le malheur (« Ida said »), mais, contrairement à Cassandra, ne s'en inquiète pas, se place en-dehors. Elle part devant l'imminence de la catastrophe ; c'est aussi que, sachant ce qui va se passer, elle n'a pas besoin d'assister *réellement* à la scène. Son départ est aussi caractéristique de sa position double dans le conte (et, partant, de la mise à distance du genre) ; de même qu'elle dit ce qui va se produire mais refuse d'y assister, elle demeure à la fois dans et hors du conte, actrice et auditrice. On le voit bien dès la première page et l'intervention d'une conteuse intra-diégétique redoublant la voix narrative. Le roman s'ouvre sur la naissance d'Ida (et de son double) et sur un exposé de ses filiations ; le troisième paragraphe propose une figure ambiguë, celle d'une grand-tante aux airs de sorcière, seule « exception » dans une famille uniformément « douce et gentille » :

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

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 had no relation and who had known the great-aunt when she was young was always telling that the great aunt had had 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. (611)

Le récit ici enchâssé, celui de la vieille femme que personne ne croit tout à fait mais qui trouble malgré tout ceux qui l'entendent, est excessivement allusif ; l'événement, ce « quelque chose » qui arrive à la grand-tante, est résumé en une incise, « c'était un soldat », qui dit sans la dire la scène primitive et n'en précise pas la teneur – viol, aventure. Les jumeaux mort-nés qui en sont issus, littéralement plantés sous un arbre dont les fruits vont désormais susciter le malaise, deviennent la source troublée du roman, rappelant déjà cette première tentative morbide de la mère d'Ida pour que sa fille ne naisse jamais, exposée au premier paragraphe. L'histoire de la grand-tante, mise en abîme, fait d'Ida à la fois le sujet d'un conte (*Ida*, et l'étrangeté de sa naissance double) et l'auditrice d'un autre, le *tale* de la vieille femme, qui contient tous les symboles que le personnage réinvestira dans sa propre quête d'une jumelle.

Remarquons encore que l'événement avec le soldat se voit répété dans la vie d'Ida sous diverses formes, lorsqu'elle se fait suivre par un inconnu (« Once she was lost that is to say a man followed her and that frightened her so that she was crying just as if she had been lost », 612), lorsqu'elle est agressée au sortir de l'église avec ses tantes (« and then suddenly all of a sudden some one a man of course jumped out from behind the trees and there was another with him », 615), ou lorsqu'elle fait une mauvaise rencontre un soir :

She was walking with her dog Love, they were walking and suddenly he left her to bark at something, that something was a man stretched out by the side of the road, not sleeping, because his legs were kicking, not dead, because he was rolling, not happy, because he was just not, and he was dressed in soldier's clothing. (617)

On retrouve dans ces trois cas la rhétorique du récit de la vieille femme, où c'est « quelque chose », « quelqu'un », qui prend la forme inquiétante d'un homme (« that is to say a man », « some one a man of course », « that something was a man ») et, dans le dernier de ces épisodes, l'habit de soldat qui vient opportunément rappeler le père putatif des jumeaux morts de la grand-tante. Ces scènes de violences curieusement mises à distance, dans un mouvement typique de censure révélatrice (celui, encore une fois, de l'inquiétante étrangeté), sont elles aussi propres aux récits mythiques. La censure opérée par le texte procède cependant plus du non-dit que de la translation symbolique – par laquelle c'est généralement, dans le conte européen, c'est le loup qui vient incarner la prédation sexuelle. Quelques années plus tard, avec

*The World is Round*, « livre pour enfants » (répondant à une commande en ce sens), le lion Billy prend très clairement ce rôle, mis en valeur par les dessins de Francis Rose pour l'édition britannique du livre.



Figure 8: Illustration de Francis Rose pour *The World is Round*, Londres : B. T. Batsford, 1939.

*Ida*, en revanche, continue de parler d'hommes (à mi-voix) plutôt que d'animaux qui représenteraient (à pleine voix) la menace masculine ; ce n'est pas seulement que le roman s'adresse à un public adulte, contrairement à *The World is Round*, mais aussi qu'il ne cesse de faire référence à un mode narratif symbolique sans toutefois y adhérer totalement, comme si l'on restait dans la mise en abîme inaugurée par le *tale* de la vieille femme : à la fois dedans et dehors.

Cette ambiguïté est illustrée par l'usage parfois classique, parfois étrange que fait Stein de la formule « once upon a time ». Celle-ci ouvrait déjà le chapitre 4 d'« *Ida* », texte indépendant de 1938 dont *Ida* reprend certains éléments : « Once upon a time *Ida* had a father and a mother. Once upon a time she had a husband and a stepfather, once upon a time she had a brother and a cousin once upon a time she had two sets of children<sup>391</sup>. » L'incipit du roman, cité plus haut, faisait pareillement un état des filiations de son personnage, sans recourir à l'expression. Celle-ci se trouve ici curieusement située, non au début de l'œuvre, mais en plein milieu, faisant du conte, encore une fois, quelque chose comme une incise, et un genre que le texte à la fois contient et déborde. Elle introduit par ailleurs des états (avoir un père, une mère, un mari) qui vont à l'encontre de sa valeur sémantique (où le « once » signale, tout de même,

---

<sup>391</sup> Texte publié en annexe de *Ida* (édition critique), p. 250.

un caractère ponctuel, que la filiation ne peut pas avoir). Cet emploi fautif de la formule signale qu'il est un emploi, justement, formel ; que « once upon a time » sert à évoquer le conte plus qu'à l'imiter. Dans *Ida*, l'expression est récurrente et introduit des clauses très diverses. Suivie de « there was », elle présente une situation, un personnage, dans un passé indéterminé, en restant dans l'usage classique qu'en fait le conte et en situant donc ce qu'elle introduit, par convention, du côté du merveilleux : « Once upon a time there was a shotgun and there were wooden guinea hens and they moved around electrically » (645). Cet exemple mélange en fait une fonction de présentation (« there were wooden guinea pigs ») et une fonction de narration (« there was a shotgun »). Ces deux usages ne cessent de s'inverser : « Once upon a time there was a man his name was Henry, Henry Henry was his name. » (653) se transforme à la page suivante en « Once upon a time a man was named Eugene Thomas » (654), où c'est l'acte de baptême – l'événement, donc le récit – qui est invoqué par « once upon a time » et non plus le personnage lui-même. Cependant, la formule peut aussi, dans sa préférence pour l'événement, viser le futur et non le passé : « She just knew that once upon a time there was a necessity to know that they would all leave Texas » (642) ; où ce qui est contrarié est moins la grammaire que l'usage. Contrairement à son équivalent français « il était une fois », le motif anglais ne porte pas *grammaticalement* de marque du passé ; Stein peut donc s'intéresser au « once », au « time », à ce qui est advenu ou adviendra, moments privilégiés, presque photographiques (« Once upon a time Ida stood all alone in the twilight », 645), ou prophéties mythiques. Mais il arrive que le « once » même soit nié : « Once upon a time every time Ida lived in a city she was careful » (644) ; « Once very often every day Ida went away. She could not go away really not, because she had no mother and she had no grandmother no sister and no aunt » (650) : « une fois » devient « chaque fois », « très souvent ». Dans ce mouvement, ce qui compte est moins le caractère illogique des phrases que le renvoi très clair du « once upon a time » du côté du formel, voire d'un formalisme détourné. Il s'agit de reprendre les codes, les structures d'un genre, pour l'évoquer et en faire usage, sans toutefois s'y soumettre. « Ida never said once upon a time. These words did not mean anything to Ida » (689) : Ida ne profère pas le conte ; elle le subit. On peut vouloir faire d'elle un objet merveilleux, mais elle résiste au genre et *Ida* avec elle.

### **Référents mythiques et détours symboliques : modèles antinarratifs**

En réalité, ainsi que le titre complet *Ida a Novel* vient le rappeler, Stein est alors profondément troublée par la question de la forme romanesque, déjà évoquée dans *Four in*

*America*. Alors que le roman est la forme majeure du début de sa carrière, il n'est pas réellement abordé théoriquement en tant que tel. Mais lorsqu'elle commence à écrire *Ida*, Stein ne cesse, dans ses lettres, de manifester son sentiment d'insuffisance par rapport au genre. Elle désire puissamment écrire un roman, mais se sent incapable de mener ce projet à bien, au point de chercher à nouveau dans la collaboration (comme avec « Grant ») une compensation de son incapacité. Elle écrit à Thornton Wilder : « oh Thornton will you will you collaborate on *Ida the Novel*, we must do it together [...] a really truly [*sic*] novel is too much for me all alone we must do it together [...] »<sup>392</sup>. Il lui faut donc, dans cette longue période d'écriture, contourner le genre ; en mai 1938, elle écrit au même correspondant : « *Ida* has become an opera [...] some day she will be a novel too, she is getting ready for that, but as an opera she is a wonder »<sup>393</sup>. Lorsque le texte est imprimé, et son statut générique fixé, il apparaît comme un miracle : « I am all excited because it is a novel it really is, and it has characters just like a real novel »<sup>394</sup>, écrit-elle encore à Wilder en 1941.

Stein a écrit *The Making of Americans*, mais ne croit plus être capable de rédiger un roman, fut-il moindre en taille et en ambition ; c'est donc aussi qu'elle ne met plus la même chose sous le terme. Il ne s'agit plus de transcender le roman expérimental réaliste, mais bien d'inventer un autre roman. Dans *Everybody's Autobiography*, elle affirmait déjà : « characters in books do not count in the life of the reader the way they used to do and if they do not the novel as a form is dead. » (*Everybody's Autobiography*, 102) ; on retrouve l'insuffisance du réel déjà évoquée, mais aussi la fin de la centralité donnée au personnage, au caractère (au sens français) qui faisait le cœur du projet steinien à l'époque de *Three Lives*. *Ida* est un roman parce qu'il a des personnages comme dans un « vrai roman », écrit Stein à Wilder ; c'est que leur présence n'a plus rien d'évident, que tout, en la matière, est à réinventer.

Dans « *The Superstitions of Fred Anneday, Annday, Anday a Novel of Real Life* » (1934), texte dont des fragments sont repris dans *Ida*, on trouve cette affirmation :

It is impossible perfectly impossible to mention everybody with whom Anday had something to do. And why. Because there are so many of them. This is true of everyone and therefore that is not what a novel is. A novel is like a dream at night where in spite of everything happening anyone comes to know relatively few persons. (*How Writing*, p. 27)<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> Lettre à Thornton Wilder du 18 juin 1937, *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, New Haven, London, Yale University Press, 1996, p. 154 ; cité dans *Ida (édition critique)*, p. 196.

<sup>393</sup> Lettre à Thornton Wilder du 11 mai 1937, *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, op. cit., p. 217-218 ; cité dans *Ida (édition critique)*, p. 202.

<sup>394</sup> Lettre à Thornton Wilder du 6 mars 1941, *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, op. cit., p. 284 ; cité dans *Ida (édition critique)*, p. 217.

<sup>395</sup> Cité dans *Ida (édition critique)*, p. 243.

La première phrase de ce passage est une négation franche du projet du *Making of Americans*. Stein s'était efforcée de décrire tous les membres des familles Hersland et Dehning, puis tous ceux qu'ils avaient connus, jusqu'à parvenir à englober l'humanité entière ; le roman s'arrêtait sur la certitude que ce projet était réalisable et, par conséquent, qu'il était inutile de le mener à bien. Or, vingt ans plus tard, Stein le juge « impossible », même dans une forme moins ambitieuse qui se contenterait de « mentionner » et non de décrire, et le démontre avec une désinvolture pleine de sens commun : un personnage rencontre trop de monde au cours de sa vie pour qu'on puisse les citer tous. Il faut donc donner au roman un autre projet. Celui-ci prend la forme du rêve : la comparaison, « a novel is like a dream at night », apparaît dans ce passage comme la réponse à cet échec. Le modèle onirique, déjà évoqué à propos de *Four in America* et de ses fictions, prend ici la forme d'une réduction du réel. En effet, le rêve, nous dit Stein, n'est pas exhaustif ; il sélectionne, s'arrête à certaines personnes, élimine toutes celles qui ne comptent pas et ne jouent pas de rôle. Ainsi, il vaut moins comme dispositif fictionnel que comme structure narrative particulière, minimaliste et sélective, formelle et structurelle – comme le conte.

Il faut ici faire un détour par un autre contre-modèle. En 1930, Stein avait publié, en français<sup>396</sup>, dans la *Revue Européenne*, « Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœur », un « scénario<sup>397</sup> » ensuite repris dans *Operas and Plays* et dont l'argument est repris très exactement dans un passage d'*Ida*. Le texte n'est pas découpé en plans, mais donne tout de même un déroulé des images. Nous le citons ici dans son intégralité :

Au coin d'une rue d'un boulevard extérieur de Paris une blanchisseuse d'un certain âge avec son paquet de linge qu'elle était en train de livrer, s'arrête pour prendre dans ses mains et regarder la photo de deux caniches blancs et elle la regarde avec ardeur. Une automobile de deux places stationnait le long du trottoir. Tout à coup, deux dames en descendent et se précipitent sur la blanchisseuse en demandant à voir la photo. Elle la fait voir et les deux dames sont pleines d'admiration jusqu'au moment où une jeune femme qui est coiffée comme si elle venait d'avoir un prix au concours de beauté et après s'être égarée dans la rue, passe et à ce moment voit l'auto vide, se dépêche d'entrer et se met à pleurer. À ce

---

<sup>396</sup> Rappelons que Stein publia très peu de textes directement en français. C'est une langue qu'elle écrivait relativement mal ; ici, il semble que le texte ait été corrigé par une main non identifiée. Certains traits stylistiques du texte sont vraisemblablement la conséquence d'une écriture dans une langue étrangère à l'auteur ; par exemple, l'imparfait de « stationnait », un peu surprenant, est sans doute une mauvaise traduction d'un *past continuous*. Mais le simple fait que Stein ait écrit en français ajoute à l'inquiétante étrangeté du texte, et c'est peut-être là la raison de ce choix linguistique si rare dans le corpus : le français est la langue familière, domestique, celle du quotidien, mais elle demeure aussi l'étrangeté par excellence, qui révèle à Stein la vitalité de son anglais en même temps qu'elle en voile insidieusement la grammaire. Enfin, on peut supposer que l'allusion à la pièce de Musset *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, que nous mettons plus loin en lumière, n'est pas étrangère au choix de Stein d'écrire cette œuvre-ci en français.

<sup>397</sup> En 1920, Stein avait écrit un premier « scénario », « A Movie ». Les influences du cinéma expérimental européen et de la *slapstick comedy* américaine portées sur ces deux œuvres sont analysées par exemple dans Sarah Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre*, London, Routledge, 2004.



moment, les deux dames entrent dans l'auto et jettent la jeune femme dehors. Elle tombe contre la blanchisseuse qui commence à la questionner, et l'auto, conduite par les deux dames part, et tout à coup la blanchisseuse voit qu'elle n'a plus sa photo. Elle voit un jeune homme et elle lui raconte tout de suite l'histoire.

Quelques heures plus tard, devant un bureau de placement, rue du Dragon, il y a une autre blanchisseuse plus jeune avec son paquet de linge. La voiture des deux dames s'approche, s'arrête, et les deux dames descendent et font voir à la blanchisseuse la photo des deux caniches blancs. Elle regarde avec plaisir et excitation, mais c'est tout. Juste à ce moment la jeune femme du prix de beauté approche pousse un cri de joie et se précipite vers la voiture. Les deux dames entrent dans leur auto et, en entrant, laissent tomber un petit paquet, mais toujours elles sont en possession de la photo et elles partent précipitamment.

Le surlendemain la première blanchisseuse est encore dans sa rue avec son paquet de linge et elle voit la jeune femme du prix de beauté s'approcher avec son petit paquet à la main. Et en même temps elle voit le jeune homme. Ils sont tous les trois alors ensemble et tout à coup elle passe, l'auto, avec les deux dames et il y a avec elles un vrai caniche blanc et dans la bouche du caniche est un petit paquet. Les trois sur le trottoir le regarde [*sic*] passer et n'y comprennent rien. (*Operas & Plays*, 399-400).

L'usage du présent est concordant avec la qualité scénaristique prêtée au texte par son titre ; de même, les indications de temps (« quelques heures plus tard », « le surlendemain ») pourraient être des intertitres, dont elles reprennent la formulation<sup>398</sup>. Mais le modèle filmique ici choisi est particulier. Insistant sur la persistance du fonctionnement scénaristique dans l'ensemble d'*Ida*, Cynthia Secor suggère que chaque paragraphe doit être lu comme un plan ; elle ajoute : « Stein is not meant to be present. She is the camera<sup>399</sup>. » Envisageant les paragraphes comme des plans successifs, Secor semble pointer, sans l'explicitier, vers le montage, c'est-à-dire la coupe, plutôt que vers une quelconque continuité narrative. C'est en effet ce qui intéressait au premier chef le cinéma « expérimental » de l'époque : non la liaison des images mais leur mise en contraste, leur séparation dont doivent surgir des significations. Dans les scènes étranges de « Film », la causalité n'est jamais expliquée ; des situations se répètent avec des légères variations sans jamais trouver de résolution ; les images, exactement comme dans un rêve, se superposent les unes aux autres mais manquent toujours leur raccordement logique. Ainsi, ce premier contre-modèle narratif, celui du montage, en rejoint un autre, onirique-symbolique, auquel il sert d'exemple. La dernière phrase du scénario est particulièrement révélatrice : « Les trois sur le trottoir le regarde [*sic*] passer et n'y comprennent rien. »

L'ensemble d'*Ida* est en effet conditionné par une impossibilité d'établir des rapports de cause à effet entre des scènes qui se succèdent sans se lier. La logique n'est plus le moteur du romanesque ; au contraire, il s'agit de la dépasser, de travailler le récit à partir de ces

---

<sup>398</sup> Les intertitres appartiennent au muet. Dans « I came and here I am », le premier article que Stein écrit pour le *New York Herald* à son retour aux États-Unis, Stein écrit qu'elle n'avait jamais vu de film parlant avant d'être filmée elle-même pour un film d'actualité Pathé. (*How Writing*, 68).

<sup>399</sup> Cynthia Secor, « *Ida*, a Great American Novel », *Twentieth Century Literature*, 1 avril 1978, vol. 24, n° 1, p. 103.

absences de causalité, d'inviter à chercher le sens non dans un quelconque enchaînement mais dans ces surgissements de contrastes, dans ces images où l'on décèle des symboles sans toutefois pouvoir d'emblée les interpréter. La reprise de la scène du film dans *Ida* est à ce titre assez typique du fonctionnement du roman. Les personnages sont, cette fois, nommés, et *Ida* est le point à partir duquel les scènes sont perçues. Contrairement au script qui donnait des marqueurs temporels relativement clairs, le passage du roman répète « one day » sans que l'on sache s'il s'agit du même jour, et renforce ainsi l'impression d'une superposition de séquences plutôt que d'une linéarité :

One day she saw a man he looked as if he had just come off a farm and with him was a very little woman and behind him was an ordinary-sized woman. *Ida* wondered about them. One day she saw again the woman with a big bundle of wash. She was talking to a man, he was a young man. *Ida* came up near them. Just then an automobile with two women came past and in the automobile was *Ida's* dog *Love*, *Ida* was sure it was *Love*, of course it was *Love* and in its mouth it had a package, the same package *Ida* had picked up. (620-621)

Cette fois, la scène est racontée au prétérit, temps du récit ; on y retrouve cependant la succession d'images, phrase après phrase, qui était apparente dans le scénario. Même les pensées (« *Ida* wondered about them », « *Ida* was sure it was *Love* ») pourraient facilement trouver une expression visuelle sans nécessiter le recours à un narrateur omniscient. La scène a une qualité brute, comme si l'on ne nous donnait que les faits, sans aucune clé ; cela renforce encore l'impression qu'il y a là quelque chose de codé. Il ne s'agit pas ici d'a-grammaticalité qu'il faudrait déchiffrer, mais d'une absence de linéarité dans le récit qui rappelle un fonctionnement onirique.

Plus tard, on apprendra : « One day did not come after the other to *Ida* » (691) : aucune chronologie ne peut avoir de sens, et le roman perd son cadre temporel. L'événement n'en est pas absent, mais il devient insignifiant en tant que tel, ne vaut plus que par sa seule existence :

Sometimes something did happen, she knew to whom she had been married but that was not anything happening, she knew about clothes and resting but that was not anything happening. Really there really was never anything happening although everybody knew everything was happening. (691)

Ce qui compte n'est plus ce qui se passe, mais le fait qu'il se passe quelque chose, quoi qu'on ne soit, là encore, jamais sûr de rien. Comme dans un rêve encore, les états sont incohérents, les situations se renversent sans prévenir : « She stopped, she really had not been walking but anyway she stopped and she turned [...] She saw somebody coming toward her. She had never seen them before. There were three of them, three women. But soon there was only one. [...] They all three went away » (623). On passe de l'immobilité au mouvement, de l'un au multiple,

en même temps que l'on va d'une image à l'autre, et le raccord ne se fait jamais. Lorsqu'on nous dit de la protagoniste « She had not married yet » (634), l'affirmation entre en contradiction avec l'union d'Ida et de Frank Arthur énoncée plus haut ; la confusion est temporelle, c'est-à-dire que le récit revient en arrière sans le signaler ; mais elle est aussi plus largement logique, déplaçant la fiction hors de toute obligation de cohérence.

Ce fonctionnement se voit mis en abîme en plusieurs épisodes où Ida rêve, et où le rêve déborde.

Ida and he settled down together and one night she dreamed of a field of orchids, white orchids each on their stalk in a field. Such a pretty girl to have dreamed of white orchids each on its stalk in a field. That is what she dreamed.

And she dreamed that now she was married, she was not Ida she was Virginia. She dreamed that Virginia was her name and that she had been born in Wyoming not in Montana. She dreamed that she often longed for water. She dreamed that she said. When I close my eyes I see water and when I close my eyes I do see water.

What is water, said Virginia.

And then suddenly she said. Ida.

Ida was married and they went to live in Ohio. She did not love anybody in Ohio.  
(638-639)

Dans les paragraphes qui précèdent, on a appris que le premier mari d'Ida était un homme originaire du Montana qui avait vécu en Virginie. C'est précisément lorsqu'Ida et lui s'installent maritalement que ce rêve survient, dans lequel être mariée est le réel du rêve mais plus celui du monde ; dans lequel c'est Ida qui viendrait du Montana (ce dont il n'a, jusqu'ici, jamais été question) et qui serait la Virginie. L'énonciation du nom « Ida » par Virginie semble marquer le réveil, et le retour à la situation d'origine – qu'Ida s'appelle Ida, qu'elle est mariée et qu'elle va vivre en Ohio. Les certitudes du rêve et celles du roman se confondent ; par-là, elles s'annulent les unes les autres – puisqu'en rêvant qu'elle est désormais mariée, Ida rêve aussi que ce n'est qu'un rêve. Le « That is what she dreamed » qui clôt le premier paragraphe contient toute l'ambiguïté possible des déictiques. « That », c'est à la fois le premier rêve, celui du champ d'orchidées, et le second, celui de Virginie femme mariée (qui est déjà un oxymore, ne peut avoir de réalité qu'en rêve), lequel, introduit par « And she dreamed », pourrait aussi bien être un *autre* rêve. Tiré dans ces deux directions, « that » finit en fait par se désigner lui-même, et le rêve par envahir le roman entier. On trouve plus loin cette phrase qui concentre aussi bien la permanente inversion du rêve et du monde, leur envahissement de l'un par l'autre : « She dreamed well not dreamed but just dreamed » (676). Toutefois, il y a va chez Stein moins d'un trope baroque (Shakespeare : « We are such stuff as dreams are made on ») que de la recherche d'une forme romanesque qui ne soit pas tenue par la linéarité.

Ainsi, par exemple, la locution « for which reason », ou simplement « for which », devient l'expression d'une causalité qui n'est pas strictement parodique mais proprement onirique : on ne comprend jamais la raison des choses, mais il n'en reste pas moins que la raison est là. « For which reason, Andrew's name changed to Ida and eight changed to four and sixteen changed to twenty-five and they all sat down. / For which all day she sat down » (666). La tournure choisie est très formelle, c'est-à-dire à la fois qu'elle a une coloration assez froide, rhétorique et que, comme « once upon a time », elle n'est pas employée strictement pour son sens mais pour sa valeur formulaire. Le trouble qui émane d'*Ida* ne vient donc plus tant de l'étrangeté de la grammaire que de celle qui s'invite dans l'ordre des choses, dans la causalité, dans la succession des scènes. Autrement dit, on assiste à un déplacement de l'étrangeté de la langue de l'axe syntagmatique à l'axe paradigmatique.

Dans un essai de littérature comparée consacré à Stein, Sarraute et Fuentes, Jean Bessière prend l'absence de linéarité d'*Ida* par son début, en analysant comme le texte refuse de commencer, et y voyant une adresse à la forme romanesque elle-même :

Le roman dispose, dans *Ida* de Gertrude Stein, le personnage, Ida, qui aurait dû ne pas naître, et qui fait de l'univers du roman comme cet univers qui aurait dû ne pas être présenté dans le roman. Ce personnage a son *alter ego*, sa jumelle, qui, elle, devait naître, et s'appelle Ida-Ida. Cela fait entendre, dans les termes de Gertrude Stein, qu'il y a eu à peine un commencement, et que, peut-être, rien n'a véritablement commencé : Ida est la même qu'Ida-Ida, qui n'est elle-même que le redoublement de ce qui a à peine commencé. Il peut être tout autant marqué que ce qui n'a pas, ou qui a à peine commencé, est le redoublement de ce qui a commencé – Ida se confond avec Ida-Ida. La confusion n'est pas néanmoins seulement cette confusion : elle est aussi le dédoublement de ce qui a à peine commencé, ou pas commencé, puisque lorsqu'elle écrit à Ida-Ida, Ida sait qu'elle n'écrit qu'à elle-même<sup>400</sup>.

Le personnage naît et ne naît pas, est et n'est pas, et il en est de même pour le roman, qui est et n'est pas un roman en même temps que le rêve est et n'est pas un rêve : « Ida est et n'est pas dans cet univers romanesque, comme elle est née en même temps qu'elle n'est pas née<sup>401</sup>. » Pour Bessière, *Ida* offre comme contre-modèle final celui de la pièce de théâtre, où les acteurs viennent saluer les spectateurs : « She dresses in another hat and she dresses in another dress and Andrew is in, and they go in and that is where they are. They are there. Thank them. / Yes » (704). Ces derniers mots, évocateurs de ce moment où les comédiens se tiennent face à la salle pour recevoir ses remerciements, sont aussi les dernières traces de la coexistence, dans tout le texte, de l'être et du non-être, du réel et du rêve : Ida et Andrew saluent, mais ils ne retrouvent

---

<sup>400</sup> Jean Bessière, « L'incommencement du commencement: Carlos Fuentes, Gertrude Stein, Nathalie Sarraute » dans Jean Bessière (ed.), *Commencements du roman : conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*, Paris, H. Champion, 2001, p. 187.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 189.

pas d'autres identités en quittant leurs vêtements de scène ; à la ville aussi ils sont Ida et Andrew, plus « là » qu'ils ne l'ont jamais été.

« The Superstitions of Fred Annday » se terminait sur l'injonction suivante :

Do not bother. Do not bother about a story oh do not bother. Inevitably one has to know how a story ends even if it does not. Fred Annday's story does not end but that is because there is no more interest in it. And in a way yes that is yes that is always so. I can tell this story as I go. I like to tell a story so.

Anybody will have to learn that novels are like that<sup>402</sup>.

*Ida*, intégrant pour partie le thème de ce texte, prend aussi au mot l'appel final qu'il contient, dans tous ces paradoxes – qu'il ne faut plus se soucier de l'histoire ni de la façon dont elle se terminerait, et qu'il reste malgré tout à la raconter. Dans *Four in America*, on voyait la vérité et la fiction qui ne cessaient de s'inverser, mais à chaque fois manifestant leur appartenance à tel ou tel régime ; avec *Ida* et les textes qui l'entourent, on apprend à envisager la forme romanesque comme celle de l'absence des certitudes, des paradoxes qui ne trouvent pas de résolution, de la coexistence des contraires. « Well as it happened it was neither the one nor the other. It often is not » (681) : il s'agit de refuser les alternatives, le binaire. Ce qui définirait le roman ne serait donc pas la fiction – puisque la distinction du rêve et de la réalité s'abolit – mais justement le pas de côté par rapport à cette bivalence, pour un texte qui n'appartiendrait en strict à aucun régime de réalité ou d'irréalité mais se situerait dans un en-dehors. *Ida* déteste les portes et l'ordonnance toute française selon laquelle elles devraient être ouvertes ou fermées. Elle se tient sur le seuil.

The French say a door has to be open or shut but open or shut did not interest *Ida* what she really minded was that there was a door at all. She did not really mind standing in a portiere or in a hall, but she did not like doors. Of course it was natural enough feeling as she did about doors that she never went out to see anybody. She went out she liked to go out but not through a doorway. There it was that was the way she was. [...]

She did not remember always being that way about doors, she kind of not remember doors at all, it was not often she mentioned doors, but she just did not care about doors. (690-691)

L'allusion à Musset est plus qu'anecdotique : c'est en effet dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* que l'on trouve l'argument de « Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs ». Dans ce petit « proverbe<sup>403</sup> » en un acte, publié en 1845 et que Stein avait vraisemblablement vu jouer au théâtre, le Comte voit par la fenêtre de la marquise une petite blanchisseuse ; puis

---

<sup>402</sup> Cité dans *Ida (édition critique)*, p. 247.

<sup>403</sup> Le proverbe « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » préexiste de fait à l'œuvre de Musset ; son introduction par « The French say » dans le texte de Stein tend à montrer que celui-ci vise le dicton et non le poète romantique. Mais la blanchisseuse de « Film » prend précisément une valeur d'indice.

une autre, « et un autre carton ». Leur présence n'a en fait d'autre fonction que donner au Comte un prétexte pour faire croire qu'il voudrait sortir, tandis que la Marquise le retient à l'intérieur (et il finira par obtenir sa main, sans l'avoir tout à fait demandée, sur le seuil exactement).

**La marquise.**

Sonnez pour qu'on mette une bûche au feu ; votre idée me gèle.  
*On entend le bruit d'une sonnette au dehors.*

**Le comte.**

Ce n'est pas la peine ; on sonne à la porte, et votre procession arrive.

[...]

**La marquise.**

[...] Mais on ne vient pas : qui avait donc sonné ?

**Le comte, regardant à la fenêtre.**

Personne, une petite fille, je crois, avec un carton, je ne sais quoi, une blanchisseuse. Elle est là, dans la cour, qui parle à vos gens.

**La marquise.**

Vous appelez cela je ne sais quoi ; vous êtes poli, c'est mon bonnet. Eh bien ! qu'est-ce qu'on dit de moi et de M. Camus ? — Fermez donc cette porte... Il vient un vent horrible<sup>404</sup>.

Et plus loin :

**Le comte.**

Eh bien ! madame, vous êtes charmante, prenez-le comme vous voudrez.

*On entend la sonnette.*

On sonne de nouveau ; adieu, je me sauve.

*Il se lève et ouvre la porte.*

[...]

**La marquise.**

[...] Mais je n'entends personne. Qui avait donc sonné encore ?

**Le comte, regardant à la fenêtre.**

Une autre petite fille, et un autre carton. Encore un bonnet, je suppose. À propos, avec tout cela, vous me devez une confidence.

**La marquise.**

Fermez donc cette porte, vous me glacez<sup>405</sup>.

Stein, voyant cette pièce, s'est arrêtée non sur la comédie, le flirt et les habiles jeux de langage entre deux enfants du siècle un peu blasés, mais sur ces images fugaces simplement évoquées par le discours des comédiens et jamais montrées sur scène<sup>406</sup>. C'est à partir d'elles qu'elle

---

<sup>404</sup> Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1888, vol.5, p. 66-68.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 72-74.

<sup>406</sup> Stein lisait peu en français, c'est pourquoi nous supposons qu'elle a vu la pièce plutôt qu'elle ne l'a lue (sa bibliothèque, léguée à la Beinecke, contenait quelques œuvres en français mais aucune de Musset). Cependant, Musset, après l'échec de *La nuit vénitienne*, n'écrivait qu'à moitié pour la scène – le programme d'*Un spectacle dans un fauteuil* le met, lui aussi, à la fois dedans et dehors. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*

élabore, dans « Film » puis dans *Ida*, ces scènes étranges de blanchisseuses et de paquets. Elle choisit donc ce qui, dans la pièce, n'a pas de sens en soi, seulement une fonction dans un autre récit ; elle retient le mystère qui demeure et, plutôt que de l'éclairer, elle l'entretient en prolongeant le regard que lui jette distraitement le Comte. De même, la porte est fonctionnelle, sert à entrer et à sortir ; mais pour *Ida*, comme pour Stein, ce qui est intéressant c'est que la porte existe, non qu'elle soit ouverte ou fermée. Les enchaînements de causes et d'effets ne sont pas le propos d'*Ida* ; en revanche, les images arrêtées dans leur insignifiance y foisonnent.

Il y a peut-être un autre écho de Musset chez Stein. Le Comte essaie de parler d'amour à la Marquise, mais celle-ci ne s'en laisse pas conter. Toutes les déclarations passionnées sont condamnées à paraître convenues ; peut-être même ne servent-elles qu'à dissimuler l'ennui de celui qui les profère. « Vous voilà plus banal qu'un vieux couplet de vaudeville<sup>407</sup> », dit la Marquise. C'est un romantisme attristé, où le langage est toujours suspect de vacuité. Choisisant le rêve, Stein, comme le feront les surréalistes, suggère un sens en-dehors des récits linéaires ; mais son rêve demeure sans clé. L'insignifiance s'y déporte : elle n'est plus dans le verbe mondain des bourgeois décadents, mais dans les métaphores qui rendent caduque et invisible la vérité qu'elles remplacent.

## II. Insignifiance des signes

Dans ce roman qui ne commence ni ne finit et existe malgré tout au seuil – du genre, de la fiction, du récit – l'ombre portée du rêve emmène en effet le texte vers un régime métaphorique, là où l'on avait jusqu'ici insisté sur le régime métonymique de la langue steinienne. La métonymie est une figure de la contiguïté et de la continuité, là où *Ida* est une suite de faux raccords ; la métaphore est au contraire de l'ordre de la substitution, où ce qui est dit fait signe vers autre chose, voile (censure) et révèle en même temps. C'est ici, bien plus que dans la poésie dite « obscure », que la tentation de « décoder » le texte trouve toute sa légitimité, en ce que l'effort d'élucidation est mis en scène par le roman lui-même ; mais c'est aussi pour en montrer la vanité.

---

est au premier chef destiné à une publication en revue, non à une représentation. L'imagination s'en voit peut-être d'autant plus stimulée.

<sup>407</sup> A. de Musset, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 81.

## **Icônes, symboles, index**

Les liens biographiques entre Stein et le pragmatisme américain sont bien documentés et, en réalité, assez limités à la figure de William James ; elle n'avait probablement pas lu Peirce<sup>408</sup>. Sa sémiotique est cependant éclairante pour l'économie herméneutique d'*Ida*. Peirce distinguait trois catégories de signes : les icônes, les index et les symboles. Les icônes sont mimétiques, associées à leur objet par une ressemblance ; les index leur sont reliés physiquement (par exemple, un panneau indicateur, ou un pronom relatif – dont l'appellation « déictique » trahit très bien la fonction) ; les symboles sont arbitraires, et c'est par convention qu'ils sont associés à leur objet. Or, le régime onirique d'*Ida* est bien un régime sémiotique ; mais la triade peircienne entre l'objet, le signe et l'interprétant du signe est mise à mal dans le roman par une certaine mauvaise volonté de l'interprétant, mise en scène dans le texte et qui se reflète sur lui. Vers la fin d'*Ida*, on trouve cette scène :

They lived from day to day. Ida did. So did they all. Some of their friends used to look at clouds, they would come in and say this evening I saw a cloud and it looked like a hunting dog and others would say he saw a cloud that looked like a dragon, and another one would say he said a cloud that looked like a dream, and another he saw a cloud that looked like a queen. Ida said yes and Andrew said very nicely. They liked people to come in and tell what kind of clouds they had seen. (699)

La mimétique des nuages expose cette tendance spontanée à l'interprétation des signes, inscrite dans la vie quotidienne ; on regarde le monde, on y trouve des icônes, et à partir d'elles on remonte à un autre monde. Ida et Andrew, cependant, sont en-dehors de ce mouvement ; ils aiment à entendre comme les nuages sont pour d'autres autant de signes, mais ils ne se commettent pas eux-mêmes dans la recherche des ressemblances. C'est comme si eux incarnaient au contraire la satisfaction qu'il y a à ne pas dépasser les signes, à regarder passer les nuages, pour eux-mêmes, et à y trouver le repos. Ida et Andrew ne lisent pas. Comme avec les superstitions qu'on leur expose, ils écoutent d'autres leur raconter leur analyse des signes, mais n'y participent jamais.

En même temps que le texte suggère des icônes, il est aussi iconoclaste, rappelant sans cesse que si l'on brise l'image il n'y a rien derrière, ou que l'image est insuffisante à pointer la vérité. Le chien Sandy, dans *Ida*, est confronté bien malgré lui à cette vanité de la translation :

---

<sup>408</sup> Astrid Lorange, qui a travaillé sur l'œuvre de Stein à partir de sa relation à Alfred North Whitehead, a publié une thèse (que nous avons déjà abondamment citée dans ce travail) sous forme d'index, c'est-à-dire en une série d'essais classés alphabétiquement selon leur titre thématique. Lorange inscrit cette démarche dans une référence à la sémiotique de Peirce, autre figure, avec James et Dewey, de la première génération du pragmatisme américain : Astrid Lorange, *How Reading Is Written: A Brief Index to Gertrude Stein*, Middletown, Connecticut, Wesleyan, 2014.



He did not like climbing the mountains, they were not real mountains, they were made of a man on two chairs and Sandy was supposed to climb him as if he were climbing a mountain. Sandy thought this was disgusting and he was right. No use calling a thing like that climbing the mountains, and if it has been real mountains of course Sandy would not have been there. (668)

Ce qui est « dégoûtant », pour le chien Sandy et pour Stein qui l'approuve, ce n'est pas tant la tromperie – puisque l'imitation ne trompe en vérité personne – mais la prétention du langage à assimiler le pauvre substitut (en l'occurrence, le procédé circassien) à ce dont il tient lieu (de « vraies » montagnes). On pourrait voir, dans ce dégoût, un appel à l'évitement de tout symbolisme, à l'annulation des métaphores. Pourtant, *Ida*, par son réseau d'images, semble saturé de symboles, appeler à l'interprétation des rêves. C'est là un paradoxe fructueux : *Ida* (le personnage, et à travers elle le roman éponyme) appelle à être interprétée mais refuse d'être interprétante, et par là semble vouer toute interprétation forcée qu'on lui ferait subir à l'inutilité. Sa grande activité, c'est le « repos » (« resting ») ; c'est-à-dire un retrait de l'interprétation.

L'un des exemples utilisés par Peirce pour illustrer ce qu'il entend par un « index » était une trace de pas, pointant vers le pied qui l'a laissée. Dans la conférence « What are Master-Pieces and why are there so few of them » (1935), Stein, définissant le chef-d'œuvre comme ce qui ne laisse pas de place à la mémoire et donc à l'identité (par opposition, encore une fois, à l'entité), écrit :

Robinson Crusoe and the footstep of the man Friday is one of the most perfect examples of the non-existence of time and identity which makes a master-piece. I hope you do see what I mean but any way everybody who knows about Robinson Crusoe and the footstep of Friday knows that that is true. There is no time and identity in the way it happened and that is why there is no fright<sup>409</sup>. (*Writings 1932-1946*, 362)

Dans le roman de Defoe, la découverte par Robinson Crusoe d'une trace de pas le plonge dans la terreur ; il en cherche d'autres, mais c'est justement d'abord parce que la trace est unique qu'elle est absolument effrayante :

It happened one day about noon, going towards my boat, I was exceedingly surprised with the print of a man's naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand: I stood like one thunder-struck, or as if I had seen an apparition; I listened, I looked round me, I could hear nothing, nor see any thing; I went up to a rising ground to look farther: I went up

---

<sup>409</sup> La peur dont il est question est liée à la mémoire du temps et de l'identité, ainsi que l'indiquent les mots qui précèdent cet extrait : « We live in time and identity but as we are we do not know time and identity everybody knows that quite simply. It is so simple that anybody does know that. But to know what one knows is frightening to live what one lives is soothing and though everybody likes to be frightened what they really have to have is soothing and so the master-pieces are so few not that the master-pieces themselves are frightening no of course not because if the creator of the master-piece is frightened then he does not exist without the memory of time and identity, and insofar as he is that then he is frightened and insofar as he is frightened the master-piece does not exist it looks like it and it feels like it, but the memory of the fright destroys it as a master-piece. » (*Writings 1932-1946*, 361-362)

the shore, and down the shore, but it was all one, I could see no other impression but that one; I went to it again to see if there were any more, and to observe if it might not be my fancy; but there was no room for that, for there was exactly the very print of a foot, toes, heel, and every part of a foot [...] <sup>410</sup>.

Lorsque Robinson découvre l’empreinte de Vendredi, il imagine la marche avant de voir le pied : il cherche le chemin parcouru, la succession des traces. Or, point de sentier. Il n’y a que la marque unique et absurde ; elle abolit le parcours et par là, le temps. C’est là, dans ce *moment* de terreur que *Robinson Crusoe* devient chef-d’œuvre, pour Stein. Ce qui compte dans le signe n’est pas encore la réalité qu’il désigne (ce *vrai* pied de Vendredi *in the flesh*) ; c’est qu’il n’est encore que signe vide, ne pointant vers rien, ne valant que pour lui-même. Robinson, ensuite, rentrant en son château – ainsi qu’il appelle sa mesure – croit voir partout, dans chaque arbre, dans chaque buisson, un sauvage prêt à le dévorer. Il est de retour dans le temps, et son régime de signes. Mais l’empreinte seule, c’est aussi une *vanitas* ; une nature morte qui vient rappeler, non tant la qualité éphémère de la vie humaine mais – moins baroque, plus moderne – l’inutilité de l’interprétation.

Cherchant, selon son premier instinct, à remonter de la trace à l’homme, Robinson se comporte en détective, annonçant les enquêtes de Wilkie Collins ou de Conan Doyle. Leurs héros se retrouvent aussi dans *Ida* ; ils y sont cependant malmenés.

## Enquêtes

Plusieurs fois, *Ida* croise la route d’un policier. D’abord, ils n’échangent qu’un regard :

She was out it was towards evening it was time when public parks were closed and *Ida* was looking in through the railing, and she saw right across the corner that some one else was looking and looking at her. It was a policeman. He was bending down and looking at her. She was not worrying but she did wonder why he was getting down to look at her across the corner. (616)

La scène fait partie de ces « choses étranges » (« funny things ») qui ne cessent d’arriver à *Ida* ; la présence du policier et plus encore sa fonction demeurent inexplicables. Qu’*Ida* soit ainsi observée suggère cependant qu’elle est suspecte, qu’elle pourrait pointer vers autre chose qu’elle-même, un cas criminel, un associé louche. Pourtant, « She was not worrying » : *Ida* ne s’inquiète pas, et elle n’est pas non plus inquiétante. Le policier a tout l’air de se lancer sur une fausse piste. Plus tard cependant, *Ida* en croise un autre, nommé cette fois. Il l’interroge.

---

<sup>410</sup> Defoe, Daniel, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, London, J. Walker, 1808, p. 156-157.

Before she left Texas she talked to Duncan. Old man Duncan they called him but he was quite young. He was forty-five and he had been a policeman and now he was a head of police and not in uniform, of course not, otherwise she would not have been talking to him.

He said to her, where were you before you came to Texas. He asked her that after they had shaken hands several times together and it was evening. It was often evening in Texas.

It is very easy to leave Texas, Ida said, not to Duncan, she just said it. [...]

Duncan told her, that is he didn't tell her because she was called away, but anyway he told her that he had not left Texas.

Duncan never did leave Texas except once when he went to Tennessee. But by that time he never wanted to leave Texas. No use saying that he only remembered Ida because he didn't. (643-644)

Le portrait qui est fait du policier évoque un personnage stéréotypé : un surnom familier, « old man Duncan », qui trahit le milieu populaire et le parler argotique ; une carrière en progression indiquant l'homme d'expérience ; des vêtements civils qui disent la discrétion et la capacité à tromper le monde – Ida, d'ailleurs, semble être dupe de l'absence d'uniforme, grâce à laquelle elle se laisse approcher par l'homme, plusieurs fois, jusqu'à ce qu'il parvienne à avancer quelques questions. Mais l'enquête du policier est vouée à l'échec : il n'obtient rien de son interrogatoire, puisque lorsqu'Ida parle, ce n'est « pas à Duncan » ; elle quitte l'État et devient inaccessible, d'autant plus que le policier, lui, n'est pas mobile ; il finit même par l'oublier. L'enquête ne vaut donc que pour elle-même, comme événement, mais elle ne mène à rien ; elle ne se déroule pas, elle advient et ne s'inscrit dans aucune linéarité ni aucune causalité. Lorsqu'un autre agent resurgit quelques pages plus loin, l'affaire (un vol) est un peu plus claire, mais l'enquête ne donne rien non plus et l'enquêteur apparaît à la fois inutile, inapte et, surtout, trompé par tout le monde.

When the policeman came back nobody knew him. Most certainly he who later was a father refused to know him. They did not come from Africa, they came from North Carolina and Colorado. Later on the father had a son a young son and the young son began to go with men who stole. They were all then in Michigan so when they did steal they stole it again. The father was so worried, worried lest the police come and say to him your son is stealing, had he not refused when he was young and in North Carolina to recognize a friend who had stolen. He did say to the policeman then that he had never known that man although of course he had. And now, here in Michigan perhaps his own son was stealing. The policeman might come and how could he say he did not know his son. He might say it of course he might, he almost probably would.

Ida said to him I'll ask him. She meant that it was all right, it would be just like that, no trouble to anybody. Ida always did that. She saw the one who was all right and who would say yes yes it is all right and of course it was all right.

Ida did not need to be troubled, all she need do was to rest and she did rest. Just like that. (649-650)

Le « père » dont il est ici question apparaît pour la première fois. La situation rejoint, là encore, certaines structures typiques du genre : un épisode passé de mensonge et de trahison (le refus du père de reconnaître ses liens d'amitié avec un voleur) qui vient hanter le présent, un dilemme

moral et filial et la menace d'un interrogatoire. Ni le policier ni le criminel ne sont les héros de la scène ; c'est le père, pris entre les deux, point de vue complexe que n'aurait pas renié le roman noir de la fin des années 1930<sup>411</sup>. Mais, là encore, l'enquête est réduite à néant. Non seulement l'épisode s'arrête-t-il là, sans que l'on apprenne comment les choses se résolvent, mais l'intervention d'Ida est elle-même une négation de toute entreprise de détection, puisque la seule chose qui compte est que personne ne soit dérangé, et qu'elle puisse continuer à se reposer. La défiance marquée par Ida et les autres personnages envers la police est teintée d'ironie provocatrice. Surtout, elle rend caduque la démarche même du détective. Sa figure témoigne d'une obsession pour les signes, les traces, et elle est tenue en échec : c'est justement à ce titre qu'elle est centrale.

Il faut ici faire un détour par un genre qui avait commencé à intéresser Stein, comme lectrice et comme auteur, dès les années 1920 : le roman policier<sup>412</sup>. En 1933, Stein avait écrit *Blood on the Dining-Room Floor*, courte histoire fondée sur des faits divers dont Stein avait eu vent et qui l'avaient fascinée. L'un d'entre eux – la mort d'une hôtelière de Belley, Mme Pernollet – est également abordé dans *Ida*. En réalité, *Blood* n'est pas le récit d'une enquête, et se passe d'ailleurs de détective. L'enjeu n'en est jamais tout à fait de découvrir le coupable, ni de recueillir des indices et de les faire parler. La rhétorique orale, mais aussi la convocation d'éléments mythiques (sept frères, le meurtre du père, un héros pauvre et courageux), conduisent bien à une assimilation du conte et du « roman policier ». Stein insiste sur les « faits », les « coïncidences », en même temps qu'elle met à distance les codes génériques par des commentaires métatextuels qui indiquent un jeu conscient avec le cadre qu'elle se donne. Stein commente son goût pour le genre policier dans un article pour *Harper's Bazaar*, « Why

---

<sup>411</sup> On pense par exemple au *Big Sleep* de Raymond Chandler (1939), où aux côtés de Philip Marlowe se tient non la meurtrière perverse mais sa sœur, prise entre sa propre innocence et le devoir moral de protéger sa famille coupable.

<sup>412</sup> Dès 1923, Stein avait écrit « Subject-cases : the background of a detective story ». Ce texte a été analysé notamment par Linda Voris, « Framing devices: reading background in the sequence of Gertrude Stein's composition » dans Janet Boyd et Sharon Kirsch (eds.), *Primary Stein: Returning to the Writing of Gertrude Stein*, Lanham (Md.), Lexington books, 2014, p. 125-143. Les archives conservées à la Beinecke révèlent aussi la grande consommation que Stein faisait de romans policiers ; en effet, il lui arrivait fréquemment de découper les couvertures souples de ces romans bon marché pour y prendre des notes, voire y écrire des poèmes. Par exemple, on trouve, dans la boîte 87, des pages arrachées à *Mysterious Rancho* de Jackson Gregory, *Double Trail* et *The Jackson Trail* de Max Brand, *Mannequin* de George Valentine Williams, *The Seven Stars* de Victor Bridges, *Clouds Of Witness* de Dorothy Sayers... Il s'agit à chaque fois de romans dits « de genre » - policiers, western, contes fantastiques. Stein disait aussi, dans les *Lectures In America* et dans *Narration*, son admiration pour Dashiell Hammett. Notons également qu'un chapitre du *Cook Book* d'Alice B. Toklas s'intitule « Murder In The Kitchen ».

I Like Detective Stories »<sup>413</sup> (1937), et surtout dans son texte de 1935 « What are Masterpieces and Why are There so Few of Them » :

It is very curious but the detective story which is you might say the only really modern novel form that has come into existence gets rid of human nature by having the man dead to begin with the hero is dead to begin with and so you have so to speak got rid of the event before the book begins. There is another curious thing about detective stories. In real life people are interested in the crime more than they are in detection, it is the crime that is the thing the shock the thrill the horror but in the story it is the detection that holds the interest and that is natural enough because the necessity as far as action is concerned is the dead man, it is another function that as very little to do with human nature that makes the detection interesting. (*Writings 1932-1946*, 358)

La première remarque de Stein porte sur la possibilité du récit : la modernité du roman policier procéderait justement du fait qu'elle élimine l'événement. Cela rejoint en partie ce que Stein disait dans les *Lectures in America* des « grands romans » de son temps – *La Recherche*, *Ulysses* et *The Making of Americans* : qu'ils ne racontent pas d'histoires. La seconde remarque, en revanche, laisse place à une certaine linéarité, celle du déroulement de l'enquête. Stein oppose les romans et la « vraie vie » à partir de ce qu'on pourrait appeler la réception des faits divers : hors de la littérature, ceux-ci suscitent de l'intérêt par ce qu'ils ont de sordide ou d'effrayant, c'est-à-dire par le crime lui-même, moment, encore une fois, unique et hors du temps. Dans la littérature, en revanche, le lecteur s'intéresse non au crime mais à l'enquête, au récit de détection. Stein utilise ici et de façon assez surprenante le mot « fonction », faisant bien du roman « de genre » le lieu d'une exposition des structures narratives dans leur plus grande régularité, à l'inverse de la littérature dite « expérimentale », dans laquelle il faudrait placer *Blood* et *Ida*. Dans ces deux textes, justement, l'enquête ne remplit aucune fonction ; les traces laissées ne mènent à rien. Peut-être a-t-on trop voulu appliquer à *Blood* le discours théorique de Stein sur le roman policier ; au contraire, sa propre pratique du genre, y compris lorsqu'il resurgit dans *Ida*, ne cesse d'en contourner les structures pour mieux laisser l'enquête en friche.

### **Superstitions**

Parallèle à celui de l'enquête policière, un autre système de signes se fait jour dans le roman, par lequel se donne à voir très explicitement à la fois la recherche de sens et la vanité de cette recherche. Dans « The Superstitions of Fred Anneday », dont *Ida* reprend un épisode, on trouve la définition suivante :

---

<sup>413</sup> Mentionnons également certains passages de *Geographical History*, annonçant par exemple : « The whole book is now to be a detective story of how to write. » (*Writings 1932-1946*, 409)

What is superstition.

Superstition is believing that something means anything and that anything means something and that each thing means a particular thing and will mean a particular thing is coming. Oh yes it does<sup>414</sup>.

Il s'agit donc bien d'envisager chaque chose comme un signe : « chaque chose signifie une chose précise » (sans rapport de temporalité : on est là dans le régime de la métaphore), et « signifiera qu'une chose précise va arriver » (le signe pointe cette fois vers le futur ; c'est le régime du présage). Le caractère péjoratif du terme ne permet cependant pas tout à fait de déterminer si Stein méprise les superstitieux ou s'assimile à eux ; elle avait d'ailleurs elle-même, pendant la Deuxième Guerre, manifesté un intérêt tardif pour le mysticisme et l'astrologie<sup>415</sup>. Au-delà du jugement moral, ce qui compte semble plutôt être la dimension herméneutique de la croyance. Celle-ci touche certaines personnes en particulier et concerne des éléments particuliers :

Why are sailors, farmers and actors more given to reading and believing signs than other people. It is natural enough for farmers and sailors who are always there where signs are, alone with them but why actors.

Well anyway Ida was not an actress nor a sailor nor a farmer.

Cuckoos magpies crows and swallows are signs.

Nightingales larks robins and orioles are not.

Ida saw her first glow worm. The first of anything was a sign.

Then she saw three of them that was a sign.

Then she saw ten.

Ten are never a sign.

And yet what had she caught.

She had caught and she had taught.

That ten was not a sign.

Andrew was Andrew the first.

He was a sign.

Ida had not known he was a sign, not known he was a sign.

Ida was resting.

Worse than any signs is a family who brings bad luck. Ida had known one, naturally it was a family of women, a family which brings bad luck must be all women. (680)

Il semble naturel à Stein que les fermiers et les marins soient plus portés que d'autres à la superstition : c'est que les objets les plus propres à devenir « signes » sont naturels ou cosmiques. Mais leur répartition est arbitraire : ainsi, les oiseaux se divisent en deux catégories, ceux qui présagent quelque chose et ceux qui ne présagent rien. Les nombres aussi peuvent être

---

<sup>414</sup> Cité dans *Ida (édition critique)*, p. 243-244.

<sup>415</sup> Gertrude Stein et Alice Toklas lisaient les prophéties de Sainte-Odile (couramment utilisées pendant la guerre pour annoncer une victoire française), les prédictions du curé d'Ars (Saint Jean Vianney, qui professait au début du dix-neuvième siècle), et l'ouvrage récent de Leonard Blake, *The Last Years of the War and After* (1940), mélangeant astrologie, psychologie des foules et analyse géopolitique pour annoncer la défaite allemande. Ce goût tardif est exposé dans *Wars I Have Seen* et dans l'article « The Winner Loses : A Picture of Occupied France ».

signifiants, selon la même prédestination visiblement infondée : un et trois, signes ; dix, non-signes. Au milieu de tout cela, Ida, ni fermière ni navigatrice, repère les présages. Il serait faux de dire, cependant, qu'elle les interprète : jamais on ne nous dit de quoi le signe est signe. Lorsque l'effet est énoncé (la malchance apportée par une famille de femmes, la richesse annoncée par le chant du coucou), c'est lui qui constitue le signe, plutôt que le signe qui l'annonce (ainsi, toutes les familles de femmes ne portent pas malchance, mais lorsqu'une famille produit cet effet, on peut en déduire que sa composition – féminine – devait l'annoncer). Ida, de manière générale, ne cesse de vivre des « choses étranges » où la seule étrangeté que l'on puisse y déceler semble venir de la volonté du personnage d'y voir le « signe » de quelque chose. Lorsqu'elle est spectatrice d'une scène qu'elle ne peut expliquer, elle lui prête un sens qui la dépasse : « As she went she saw a nicely dressed little girl with a broken arm who threw a stone at a window. It was the little girl's right arm that was broken. This was a sign » (619). Il s'agit de s'arrêter à un détail (ici, que le bras cassé de l'enfant soit le droit) pour en faire la clé d'un moment en apparence absurde ; mais le détail, en lui-même, n'éclaire rien. L'avant-dernière image de « Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs » montrait un caniche avec un petit paquet dans la bouche. On la retrouve dans *Ida* sous une forme un peu différente : « [...] then she [Ida] saw a package on the ground. One of the women in the automobile must have dropped it. Ida picked it up and went away » (620). On ne saura jamais ce que le paquet contient. Ida le ramasse mais ne l'ouvre pas. Elle procède de même avec les signes : elle les remarque mais ne découvre jamais ce qu'ils désignent et dé-signent.

Vers la fin du roman, Andrew, le mari d'Ida, rencontre un homme qui lui parle de chance et de malchance ; le dialogue s'étale sur plusieurs pages. Andrew intervient peu, relance parfois, demandant d'avantage de « superstitions » (682) ; l'homme, lui, donne la parole à une série de « signes » : araignée, coucou, poissons rouges et nains, qui se répondent les uns aux autres. Dans cette mise en abîme des discours, ce sont les êtres concernés qui énoncent eux-mêmes ce de quoi ils sont le présage, et l'homme donne des exemples à leur crédit. Mais les signes ne croient pas les uns aux autres, se recentrent sur eux-mêmes : « Suddenly the goldfish suddenly began to swish and to bubble and squeak and to shriek, I I do not believe in dwarfs neither male nor female, he cried, no not in a cuckoo, no not in spiders, no, the only thing I believe in beside myself is a shoe on the table [...] » (685), à quoi le coucou répond :

Oh you poor fish, you do not believe in me, you poor fish, and I do not believe in you fish nothing but fish a goldfish only fish, no I do not believe in you no fish no, I believe in me, I am a cuckoo and I know and I tell you so, no the only thing I believe in which is not me is when I see the new moon through a glass window, I never do because there is no glass to

see through, but I believe in that too, I believe in that and I believe in me ah yes I do I see what I see through, and I do I do I do.

No, I do not believe in a fish, nor in a dwarf nor in a spider not I, because I am I a cuckoo and I, I, I. (685)

La croyance dont il est ici question ne porte pas sur l'existence des choses, mais sur leur signification. Le coucou est convaincu que le poisson rouge *est*, mais justement, il considère qu'il se contente de cela : il est un poisson et « rien qu'un poisson ». Chacun croit d'abord en lui-même, et s'autorise une seule autre superstition : une chaussure sur la table pour le poisson rouge, la nouvelle lune vue à travers une vitre, pour le coucou. Ces deux signes sont assez mystérieux : le premier est encore quelque chose comme une trace de pas, le second un voilement ou une médiation ; dans les deux cas, ils sont absurdes et absents. Ces discours de croyance évoquent inévitablement la théologie pragmatique de James, telle qu'elle est exposée dans « The Will to Believe<sup>416</sup> » (1896). Il s'agit pour James de justifier le recours à la croyance même lorsqu'elle n'est pas rationnellement fondée *a priori*, arguant que la preuve peut être *a posteriori*, voire que la croyance peut être auto-réalisatrice. Stein déplace la foi à un niveau très trivial – araignées, coucous et autres animaux – mais l'on retrouve, dans ces discours, quelque chose de la nécessité de croire aux signes au-delà de toute évidence. Les nains parlent en dernier ; eux croient en tout et, disent-ils, le monde entier est comme eux :

[...] we the dwarfs we believe in it all, all and all, and all and every one are alike, we are, all the world is like us the dwarfs, all the world believes in everything and we do too and all the world believes in us and in you.

Everybody in the room was quiet and Andrew was really excited and he looked at Ida and that was that. (686)

*Ida* ne laisse guère les signes signifier, mais le monde continue de leur faire crédit, sans preuve ; le dernier regard d'Andrew sur *Ida*, « he looked at *Ida* and that was that », qui est aussi un regard sur *Ida*, est un moment d'acceptation et de repos ; on fera malgré tout confiance au texte, à ces signes littéraires, soulagé de la charge de la preuve.

### III. Cartes

Il y a cependant, dans *Ida*, une icône qui résiste : la carte de l'Amérique. En effet, il s'agit dans *Ida* non de circonscrire le genre romanesque, mais de le redéfinir en le déterritorialisant ; or, cette opération trouve son exact miroir, mais aussi son moteur, dans le

---

<sup>416</sup> William James, *The Will to Believe, and other essays in popular philosophy*, New York, Longmans, Green, and Co, 1897.



traitement qui est fait du territoire au sens propre, celui de l'Amérique. Isabelle Alfandary écrit, à partir notamment de *The Geographical History of America* et d'autres textes :

Dans sa grammaire, qu'il faut entendre comme la mise en œuvre d'une écriture poétique, Gertrude Stein est aux prises avec l'Amérique. L'objet de notre propos est d'envisager non seulement la relation de Gertrude Stein au territoire américain, à son sol, mais plus encore à l'Amérique comme Territoire, un territoire idéal qui prendrait la majuscule. L'idée de Territoire habite, traverse, hante l'œuvre de Gertrude Stein et se confond avec le territoire américain, la terre natale. C'est sur ce qu'il advient dans l'écriture du territoire américain, de la notion de Territoire et des catégories métaphysiques connexes que sont l'essence, l'origine et l'identité<sup>417</sup>.

En effet, *The Geographical History* fait de l'Amérique le lieu ambivalent du désarroi identitaire, dont on observe les prolongements dans *Ida*, entre gémellité, publicité et affirmations d'existence et de croyance. Mais les errances du personnage mettent en valeur, plus spécifiquement, dans ce roman, non seulement le territoire mais la carte, qui en est la réduction abstraite. La présence de l'Amérique dit l'ancrage du texte dans le réel, mais la façon schématique dont elle est esquissée en fait aussi un support possible de l'onirique, du fantasmatique. Dans l'histoire américaine, le Territoire est aussi ce qui n'est pas encore un État ; une terre déjà habitée, mais sans bordures ni identité stables. Comme la Frontière, l'Amérique d'*Ida* est une zone indécise, entre le merveilleux du conte et la chronique historique.

### **Errances d'Ida**

Tout au long du roman, *Ida* ne cesse de déménager : « Like everybody *Ida* had lived not everywhere but she had lived in quite a number of houses and in a good many hotels. It was always natural to live anywhere she lived and she soon forgot the other addresses. Anybody does » (614). L'instabilité est ici présentée comme allant de soi ; elle est naturelle à l'Amérique. Elle est aussi ce qui ancre *Ida* dans le présent, puisqu'elle ne cesse d'oublier les adresses passées : c'est à ce prix qu'elle est toujours là, « da ». Elle va vivre chez une grand-tante puis chez une autre, passe de la montagne à la ville, sans jamais parvenir à s'arrêter quelque part, de la même façon qu'elle passe d'un mari à l'autre avec une difficulté certaine à se fixer. « She always stayed as long as she could » (618) : elle fait effort vers une certaine immobilité, mais ne peut s'empêcher de partir, poussée par une force qui lui est extérieure ; « *Ida* saw herself come, then she saw a man come, then she saw a man go away, then she saw herself go away »

---

<sup>417</sup> Isabelle Alfandary, « Grammaire du non-lieu : Gertrude Stein et l'Amérique », *Revue française d'études américaines*, 1 juin 2005, n° 104, n° 2, p. 100-112.

(628) ; elle se regarde aller et venir, demeure spectatrice de ses mouvements qui ne lui appartiennent pas. Les départs successifs donnent une impression de répétition plus que d'avancée ; on retrouve là le mouvement circulaire de *Everybody's Autobiography*, lorsque Stein raconte avec la rhétorique d'un journal de bord son parcours américain, de ville en ville et d'hôtel en hôtel, plein de retours en arrière. Le temps de la destinée manifeste est décidément révolu. Il y a une part de dénégarion lorsque Stein affirme : « She went away again. Going away again was not monotonous although it seemed so » (633). Mais il y a aussi de la grâce dans cette monotonie apparente : « Ida moved around, to dance is to move around to move around is to dance, and when Ida moved around she let her arms hang out easily in front of her just like that » (651). L'errance est externe mais aussi interne ; elle va vers le lointain comme vers un recentrement au plus intime, jusqu'au risque de se perdre soi-même. On ne cesse de demander, dans le roman, « où est Ida » (question qui, d'ailleurs, vise aussi bien le livre que le personnage) ; et celle-ci continue de danser.

Ellen E. Berry lit cette errance avant tout comme un « err-ancy », touchant à l'identité, et allant, encore une fois, vers l'indéterminé : « Stein refuses to fix Ida (*Ida*), and thus limit possibilities, affirming instead the superior value of narrative indeterminacy<sup>418</sup>. » Pourtant, le personnage est lui-même pris dans un désir de stabilité qui, à notre sens, ne permet pas de lire dans le roman une prise de position aussi définitive que cela en faveur de l'indéterminé. L'activité favorite d'Ida est le repos : « to rest », à l'exact inverse d'une errance subie (ce que serait la « restlessness ») ; en même temps, il est souvent répété qu'elle n'est pas oisive, contre ce qu'une onomastique forcée pourrait laisser croire : « Ida was not idle » (612). C'est que le repos d'Ida est une activité en elle-même, une véritable occupation, témoin de l'effort nécessaire non pour bouger, mais pour rester au même endroit.

Que les errances d'Ida soient d'abord la trace d'une hésitation identitaire, provoquée par son dédoublement et par la publicité dont elle ou sa jumelle sont l'objet, est une première évidence. Ainsi se tient une conversation entre Ida et un officier, où il est question d'être là et d'être qui on est, et de leur négation :

What is it that you like better than anything else, he asked and she said. I like being where I am. Oh said he excitedly, and where are you. I am not here, she said, I am very careful about that. No I am not here, she said, it is very pleasant, she added and she turned slightly away, very pleasant indeed not to be here.

The officer smiled, I know he said I know what you mean. Winnie is your name and that is what you mean by your not being here.

---

<sup>418</sup> Ellen E. Berry, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Ann Arbor (Mich.), University of Michigan Press, 1992, p. 155.

She suddenly felt very faint. Her name was not Winnie it was Ida, there was no Winnie. She turned toward the officer and she said to him. I am very much afraid that you are mistaken. And she went away very slowly. The officer looked after her but he did not follow her. (625)

Ida n'aime rien tant qu'être là où elle est, mais ce « là » est justement un en-dehors indéterminé. Son interlocuteur croit comprendre par là qu'elle est quelqu'un d'autre, ce qui trouble profondément Ida, qui s'est inventé un double mais se rappelle que celui-ci n'est qu'inventé. Lorsqu'elle part vers l'ailleurs qui lui appartient, on ne la suit pas, comme si elle devait demeurer insaisissable et surtout insituable. Les déménagements successifs semblent avoir pour fonction de fuir la créature, cette jumelle inventée (on pense inévitablement à l'errance de Frankenstein fuyant le monstre), fiction avec laquelle on finit par la confondre ; à cause de Winnie, Ida ne sait plus qui elle est et son errance est une tentative de se ressaisir elle-même. Alors, le parcours d'Ida dans sa fuite dessine un continent vide, aussi irréel que son identité demeure insaisissable.

En effet, les mouvements d'Ida sont bien dessinés sur une carte de l'Amérique, si précisément qu'elles deviennent parfois des leçons de géographie. « In New England there are six states, Maine, Massachusetts, Vermont, New Hampshire, Connecticut and Rhode Island. / Ida turned up in Connecticut » (626) ; « Ohio is a state, it is only spelled with four letters » (641) : le ton est celui de la culture scolaire enfantine. Il est notable que le parcours d'Ida commence en Nouvelle-Angleterre, exactement comme les premiers colons ; à certains égards, on retrouve chez elle l'esprit des pionniers<sup>419</sup>. Dans le Connecticut, elle rencontre un officier, Sam Hamlin ; celui-ci sait qu'il existe d'autres contrées, est capable d'énumérer tous les états de la Nouvelle-Angleterre et même de l'Ouest, mais refuse de quitter sa terre d'origine :

He came originally from Connecticut and he was still in Connecticut. He said the only way to leave Connecticut was to go out of it. But he never would. If he had left Connecticut he might have gotten to Washington, perhaps to Utah and Idaho, and if he had he might have gotten lost. That is the way he felt about Connecticut. (627)

Sortir du berceau politique de l'Amérique, où fut rédigée sa loi fondamentale, c'est risquer de se perdre, comme la Constitution est sans cesse menacée par l'existence d'états lointains et antagonistes dont elle définit pourtant la fédération. En réponse immédiate à l'immobilité de Sam Hamlin, Ida, elle, part très loin, brutalement :

---

<sup>419</sup> Dans plusieurs lettres de 1938, à son ami Carl Van Vechten ou à son éditeur Benett Cerf, Stein écrit d'ailleurs qu'Alice Toklas trouve au roman en train de s'écrire quelque chose d'une Amérique primitive : « she says it is like early America ». Cité dans *Ida (édition critique)*, p. 202.

There was a woman in California her name was Eleanor Angel and she had property and on that property she found gold and silver and she found platinum and radium. She did not find oil. She wrote to everybody about it and they were all excited, anybody would be, and they did believe it, and they said it was interesting if it was true and they were sure it was true.

Ida went out to stay with her.

Ida was never discouraged and she was always going out walking. (627-628)

Passant du Connecticut à la Californie, Ida rejoue bien le mouvement des pionniers vers l'ouest, mais en brûlant toutes les étapes. Il est vrai que la ruée vers l'or de 1849 avait heurté la linéarité de la progression de la frontière, aboutissant à voir la Californie accéder au statut d'état quand de vastes espaces situés plus à l'est étaient encore de simples « territoires ». Mais la brutalité du déplacement d'Ida témoigne aussi de son caractère secondaire : il ne s'agit plus de repousser la frontière, mais de constater sa fermeture. On lira plus loin que le personnage, dans ses errances, utilise tous les moyens de locomotion possibles : « She went away on a train in an automobile by airplane and walking. » (636) ; l'association de la simplicité de la marche et de la modernité technique font d'Ida un de ces pionniers de deuxième main qui ne cessent de vouloir rejouer le geste originaire de la destinée manifeste, laquelle est déjà accomplie. Dans sa fuite en Californie, le corps de l'Amérique, survolé, disparaît du même coup ; il n'y a, dans ce déménagement-là, que les deux lignes tracées par l'Océan, de chaque côté du continent, et celui-ci est laissé vide et vierge. Dès la première page de *Geographical History*, Stein annonçait : « In the United States there is more space where nobody is than where anybody is. / That is what makes America what it is » (*Writings 1932-1946*, p. 367). Les voyages d'Ida révèlent la vacuité du territoire américain.

Mais dans ses départs suivants, Ida va justement tenter de combler ce vide, en nommant les états parcourus, Ohio, Texas, Wyoming, Virginie. Chaque arrivée est pour elle un début, faisant écho à la difficulté propre au roman de commencer, que l'on a vu analysée plus haut par Jean Bessière : « That did seem a good place to begin and Ida began » (637) ; « And so there she was in Washington and her life was going to begin. She was not a twin » (640) ; « And Ida began her life in Washington » (641). Ce n'est jamais un recommencement, loin du mythe, si proprement américain, du nouveau départ, de la seconde chance : à chaque déplacement, Ida est comme née à nouveau, son passé est effacé. Les étapes sont soigneusement nommées, mais elles sont dépourvues, ou presque, de toute couleur locale ; il ne reste que les noms de pays, si peu ancrés dans le paysage qu'ils peuvent s'intervertir, menacent sans cesse d'être inexacts, faisant de chaque séjour un moment aussi instable que le voyage lui-même : « She thought she heard everybody burst out crying and then heard everybody calling out, it is not Ohio, it is Texas, it is not Ohio » (642). De même, l'errance

spatiale rejoint une instabilité temporelle propre au récit : « She did not remember just how many years she had been with Frederick and in Ohio and in Texas » (643). La carte qui se dessine, loin d'être un cadre maîtrisé, renvoie l'Amérique à son caractère fantasmatique.

Par deux fois, Ida part à l'étranger. D'abord, c'est pour un voyage autour du monde, circulaire encore une fois, et dans lequel l'altérité n'a pas de nom : « Ida did not go directly anywhere. She went all around the world. It did not take her long and everything she saw interested her » (639). Le trajet est en lignes courbes, seules à même de saisir la rotondité du monde (*The World is Round* : c'est le titre du livre pour enfant que Stein écrit en même temps qu'*Ida*). Les pays parcourus ne sont pas énumérés, pas nommés. Plus tard, en revanche, avec son mari Gerald Seaton, Ida s'installe dans un endroit appelé Bay Shore, dont on sait qu'il est dans un « autre pays » :

One day they went away again, this time quite far away, they went to another country and there they sat down. It was a small house, the place was called Bay Shore, it was a comfortable house to live in, they had friends among others she had a friend whose name was Lady Helen Button. How are you they said to each other. Ida learned to say it like that. How are you.

Ida liked it at Bay Shore. It did not belong to her but she well she did belong to it. (661)

L'effort d'Ida pour adopter une prononciation étrangère semble suggérer que Bay Shore se situe en Angleterre, et que ce voyage-là est un écho autobiographique du premier séjour de Stein en Europe. Ida, nous dit-on, ne possède pas Bay Shore mais y est à sa place – comme Stein, là encore, qui trouve sa place en exil. Il est significatif, pour l'économie du roman, que le toponyme choisi soit fictif, mais aussi très précis. On est encore sur un bord de mer, le long d'une ligne côtière, sans regard sur l'intérieur des terres. Ainsi, Ida se tient toujours sur les seuils, manque à penser l'intérieur.

Ces détours par l'étranger révèlent aussi que le domestique n'est jamais tout à fait nommé ; le mot « Amérique » est absent du texte, et celle-ci n'est approchée que par ses parties. Les voyages d'Ida consistent à relier les états entre eux pour en tracer la carte, mais la fédération elle-même ne prend pas vraiment corps, demeurant ce territoire éternellement inconnu et instable. On parle de « grand pays » (« Arthur had been born right in the middle of a big country », 630), mais sans lui accorder d'unité par le nom, ne lui laissant que l'énumération des états, la fragmentation du tout. Ida pressent parfois celui-ci, mais ne l'approche jamais en tant que tel : « She knew just how far away one state is from another. She said to herself. Yes it is all whole » (640). Son parcours est inductif, reflet d'une sorte de « strict constructionism » constitutionnel.

Or, Ida connaît un séjour particulier. Le seul chapitre portant un titre, « Politics », a pour cadre Washington, non-état et capitale fédérale. Ida fréquente des hommes politiques, entre dans un système de faveurs où l'on pourrait lire l'esquisse d'une critique du Gilded Age et du « spoils system ». Washington apparaît donc moins comme le haut lieu de l'Amérique que comme l'endroit où elle perd son intégrité<sup>420</sup>. La ville n'a pas de géographie, seulement des mémoriaux : « Of course there are no mountains in the city of Washington but there are monuments » (651), dit un homme venu du Wisconsin pour convaincre la capitale. On se rappelle le rôle des monuments dans *Four in America* ; ici, ils viennent compenser la platitude d'une ville au statut ambigu, garante de la fédération en même temps que tenue en-dehors d'elle, c'est-à-dire hors d'état de lui nuire.

« Once upon a time there was a city, it was built of blocks and every block had a square in it and every square had a statue and every statue had a hat and every hat was off » (652) : la statuaire américaine conserve l'image de ses grands hommes. Les statues sont aussi les points nodaux d'un quadrillage urbain dont les lignes droites sont bien loin des cités européennes et de leurs antiques plans contournés. La carte de Washington ici esquissée est aussi la reproduction en fractale de la carte de l'Amérique.

### Cartographies diagrammatiques

En octobre 1938, Stein écrit à son ami Thornton Wilder, professeur à Chicago, pour le prier de lui envoyer une carte des États-Unis : « I kind of need to make Ida go on, she is going on some, but a map would help, and here there are none<sup>421</sup>. » Wilder répond généreusement à sa demande et Stein le remercie en ces termes : « Thanks for the map, the big one was not right but on the back some little ones with the straight lines of the states and they are inspiring they are so good for Ida<sup>422</sup>. » Ce qui est « bon pour Ida », ce n'est pas la grande carte du recto, dont on imagine le foisonnement de détails, d'inscriptions, de représentations schématiques du relief. Ce sont les miniatures du verso, montrant seulement, en lignes souvent droites, les

---

<sup>420</sup> Dans « The Capital and Capitals of the United States of America », deuxième article de la série réalisée pour le *New York Herald*, Stein s'interroge sur la particularité américaine consistant à choisir pour capitale fédérale et pour capitale de chaque état des villes de moindre importance. Elle énumère trois raisons : « It may be because of suspiciousness because the country was going to be suspicious of what its capital was going to do. / It may be that its country does not need its capital does not need any of its capitals and likes them to be tucked away so that they won't know where they are. / It may be because things change in America or they feel they might and they like to feel that the big city may be here today and there tomorrow and if you put the capital into any big city perhaps the big city may have moved away. » (*How Writing*, 74).

<sup>421</sup> *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, op. cit., p. 187 ; cité dans *Ida (édition critique)*, p. 199.

<sup>422</sup> *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, op. cit., p. 190 ; *Ida (édition critique)*, p. 200.

frontières des états. Dans « American States and Cities and How They Differ from Each Other », l'un des articles qu'elle avait écrit pour le *New York Herald*, Stein décrit ainsi la carte de l'Amérique :

One state is ruled off from another state on the map the map of the United States as any one might rule it off with any common ruler rule it off straight. That is what makes the map of the United States such a fascinating map to look at the way they the states have their state line run so straight and the angles are so straight, it is only when they hit the ocean that they are not straight. (*How Writing*, p. 79-80)

Dans *Everybody's Autobiography*, Stein constatait encore la rectitude des frontières, pour dire cette fois le plaisir qu'elle y trouvait, l'attrait qu'avaient pour elle les diagrammes abstraits des cartes d'Amérique :

I have always wanted to write about how one state differs from another. It is so strange that the lines are ruled paper lines on paper, I can never stop having pleasure in the way the ruled lines separate one state from another. Ohio from Indiana Kansas from Nebraska Tennessee from Alabama, it always gives me a shock of pleasure the American map and its straight lines and compare it to any other with the way they go all over nothing neat and clean like the maps of America. Well that is the way the earth looked to me as we flew to Chicago. [...] but most of all the looking down and finding it a real America. Straight lines and quarter sections, and the mountain line in Pennsylvania very straight lines, it made it right that had always been with cubism and everything that followed after. (*Everybody's Autobiography*, 190-191)

Le quadrillage du continent en fait une esquisse abstraite ; mais c'est cette esquisse-là qui demeure la seule façon de penser l'Amérique dans son entier et dans sa réalité, telle qu'elle apparaît lorsqu'on la survole en avion. Les montagnes sont alors aplaties, ne sont plus que des lignes semblables à celles d'un tableau. Citant ce passage, Isabelle Alfandary souligne comme l'Amérique est avant tout pour Stein une expérience non seulement esthétique mais, spécifiquement, graphique. Pour Gabrielle Dean, qui a étudié le roman policier steinien au prisme du quadrillage (« grid »), celui-ci est une figure typique de l'urbanisme du XX<sup>e</sup> siècle mais aussi de la culture de l'imprimé, l'un et l'autre se superposant et appelant l'interprétation.

In this epistemological shift to a gridded world, such disparate dimensions of everyday life appeared not only as interconnected components of the grid, but as visual surfaces bearing or awaiting textualization. The concept of the grid could thus extend into blank spaces free of inscription. It could also extend into time, which was made to conform visually to the grid through the publication of timetables and the standardization of time zones. In short, the grid no longer needed to be visible in order to be seen. The "grid vision" of modernism, therefore, was imaginary as well as physiological: the lines and spaces of the material grid available to sight were supplemented and multiplied by the developing mental habit of envisioning gridded structures. In its visible forms, the grid provided reading cues—as in a line of printed text, the key to a map, the border around an illustration in a magazine. In less visible forms, it also provided writing cues, because even those kinds of inscriptions that might seem to be outside the parameters of a geometric matrix, such as handwriting or

the drawn line, were joined to an imagined grid. Such "invisible" grids often consisted of framed and designated blank spaces awaiting manuscript completion, as in the vacant square of the postcard, a contract to be signed, or Stein's travestied *carnet*.

Selon cette lecture, la cartographie devient un élément supplémentaire dans le système sémiotique du roman ; non plus métaphore mais faux symbole qui est en fait la réalité du territoire ; « a real America », comme l'écrit Stein dans *Everybody's Autobiography*. Comme le paquet abandonné qu'Ida ramasse mais n'ouvre pas, le continent demeure un signe illisible. On trouve là un écho de ce qui fonde la littérature américaine – cette recherche de la lettre dans le continent – et qui rejoint d'une certaine façon l'herméneutique d'*Ida*. Le signe n'y est pas de l'ordre de la prophétie biblique ; mais la langue et le territoire convergent, et se superposent dans une même platitude.

### **Platitudes du pays, platitudes de la langue**

Ainsi assimilée aux lignes droites qui se dessinent sur les cartes ou dans les vues aériennes, l'Amérique demeure plate. « A description of how the land the American land the land in America looks and is flat and looks flat » (*Writings 1932-1946*, 383) : un « Chapitre X » de *Geographical History* annonce une description qui tombe, littéralement, à plat, annulée par le « Chapitre I » qui fait immédiatement suite à cette phrase. C'est qu'il faudrait ajouter encore que la platitude est aussi un effet du langage. Il y va, dans la géographie et dans le verbe, du lieu commun. *Ida* ne cesse de convoquer de tels tropes – clichés, devises, proverbes – à propos des états traversés et des superstitions évoquées. À cet égard, le roman rejoint en partie le projet de *Useful Knowledge* qui, par son titre notamment, se donnait comme un « commonplace book<sup>423</sup> » américain. L'avant-propos de ce recueil de 1928 annonçait un livre qui allait aborder l'Amérique non à partir de sa communauté mais à partir des lignes de fractures :

Useful Knowledge is pleasant and therefore it is very much to be enjoyed. When there are many Americans and there are there is a great deal of pleasure in knowing that not only do they differ from one another but that Iowa and California are very pleasant and very different from one another.

And then this further, when they are altogether ten years older and ten years younger they own the earth just as pleasantly as ever. It is nice to own the earth just as pleasantly as ever and to have Iowa and California and New York and Florida be different from one another.

---

<sup>423</sup> L'expression ne connaît pas de traduction canonique en français. Un « commonplace book » était un carnet – tenu par discipline individuelle ou par exercice scolaire – dans lequel l'auteur consignait des citations, des remarques éparses, des idées, des notes. Ceux des grands hommes (celui de Jefferson notamment) ont pu connaître une certaine postérité.



Any one wishing to add a state can add one. (*Useful Knowledge*, Advertisement)

Il s'agit de penser les différences : c'est ce à quoi s'attèlent les poèmes du volume, « Wherein the South Differs from the North », « Wherein Iowa Differs from Kansas and Indiana », « The Difference Between the Inhabitants of France and the Inhabitants of the United States ». Cela n'empêche pas une communauté heureuse, qui trouve sa source dans la possession du continent et dans la domination du monde entier, face auquel l'Amérique se présente dans son unité. Dans *Ida*, l'on voit ces différences mises en avant, mais elles sont réduites à des clichés ; il ne s'agit pas de penser l'individualité, mais de généraliser des traits géographiques.

« Once in a while a man is a man and he comes from Omaha where they catch all they can » (623) ; « By golly that is what we are like in Minnesota, Minnesota is just like that. » (644) ; « There whether there whether whether who is not. That might have been the motto for Minnesota. » (645) ; « It is very usual of them when they come from Boston to be selfish » (645) : que le cliché soit énoncé par la voix narrative ou par l'un des personnages, il dit toujours une banalité sur les caractères associés à l'un ou l'autre lieu. Plus justement, il se donne comme une banalité, alors même qu'il ne repose sur aucun préjugé connu concernant les habitants d'Omaha ou ceux de Boston. L'enjeu n'est en tout cas certainement pas d'arriver à cerner un caractère individuel, l'unicité d'une nature composite, mais d'aller vers le plus commun, c'est-à-dire à la fois pointer vers ce qui est propre à une communauté géographique, et se commettre dans une certaine vulgarité linguistique, consciente d'elle-même. Parallèlement à ces faux stéréotypes (inventés par Stein, mais se donnant pour des stéréotypes), *Ida* fait usage d'autres lieux communs, en la matière de proverbes qui, là encore, n'en sont pas vraiment. « Spider at night makes delight. / Spider in the morning makes mourning. » (682) : si la superstition invoquée paraît, là encore, vulgaire, et si la forme rimée est explicitement celle du dicton, celui-ci se conserve une étrangeté paradoxale. Il est en effet traduit du français, n'est pas attesté dans la vulgate anglophone. De même, le chien Love, aveugle, renvoie au dicton « love is blind », aliéné d'une autre façon, en faisant de « Love » un chien plutôt qu'un concept. Ces demi-proverbes, mais aussi toutes les superstitions évoquées précédemment, donnent un *effet* de platitude tout en laissant persister leur étrangeté. C'est la marque que la géographie américaine imprime au langage : qu'il est ce lieu commun auquel Stein ne cesse de vouloir revenir et dont elle rêve en même temps de s'arracher.

Dans ses lettres à Carl Van Vechten, Stein écrit plusieurs fois qu'*Ida* sera un « roman américain », et même un « Great American Novel »<sup>424</sup>. « And now I am going on with the great American novel which I have begun so often and under such different titles – now I have forgotten just which it is now but I think it is Jenny and Arthur, it was *Ida* but is not *Ida* any longer<sup>425</sup> » ; et quelques jours plus tard : « I am once more in the throes of writing the great American novel<sup>426</sup> ». Le G.A.N. est introduit par l'article défini, comme s'il ne pouvait y en avoir qu'un ; en même temps Stein dit bien qu'*Ida* n'est pas sa première tentative, qu'elle vit là un tourment récurrent. Il y a là, en réalité, quelque chose qui touche au fonctionnement de l'œuvre steinienne comme corpus et système. Ce qui transparaît dans ces quelques mots, c'est l'échec répété à faire une grande œuvre américaine. *Ida* est toujours dans cet entre-deux, au seuil de quelque chose : du commun, de l'exception, du roman, de l'Amérique. C'est précisément cela, chez Stein, qui fait l'œuvre, dans sa multiplicité et sa fragmentation : le dernier des récits, c'est encore cette façon de rater tous les genres.

---

<sup>424</sup> Nous avons déjà mentionné l'article de Cynthia Secor, au titre prometteur : « *Ida*, a Great American Novel », art cit. Il déçoit cependant quelque peu les attentes, en ne s'affrontant pas au genre, mais en évoquant simplement la place d'*Ida* dans un panthéon littéraire féministe.

<sup>425</sup> Lettre du 26 décembre 1938, *The Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten: 1913-1946*, New York, Columbia university press, 1986, p. 620 ; cité dans *Ida (édition critique)*, p. 204.

<sup>426</sup> Lettre du 1<sup>er</sup> janvier 1939, *The Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten, op. cit.*, p. 621 ; cité dans *Ida (édition critique)*, p. 204.



## Conclusion – Avènements rejoués de la modernité

De 1909 à 1941, de *Three Lives* à *Ida*, nous avons parcouru quasiment toute la carrière de Stein. Nous sommes allés, aussi, du roman au roman. Le premier était héritier du XIX<sup>e</sup> siècle européen ; le dernier épouse les formes du siècle américain. Entre temps, Stein a défini une certaine modernité, qui ne cesse jamais de se chercher un genre. Le premier romantisme donnait à la poésie une préséance absolue ; le naturalisme faisait du roman le genre de l'absence de genre ; le modernisme de Stein semble au premier abord s'inscrire dans un retour à la prévalence de la poésie – toute sa grammaire, toute sa langue travaillent au corps le texte pour en faire une œuvre de recherche. Aucun critique, pourtant, ne défendrait à son propos, ni à propos du modernisme en général, l'idée d'une dissolution des genres, quand bien même le critère de « littérarité » (et la laideur du terme dénonce elle-même sa technicité impuissante) se confondrait de plus en plus avec celui de « poéticité ». Stein, plus peut-être qu'aucun de ses contemporains, pense à partir des genres. Diagrammes, cartes, typologies et alternatives : elle ne cesse de tracer des lignes. C'est en cela, d'abord, que sa langue est critique : elle sépare, passe au crible de son système générique. Mais une langue critique serait-elle aussi une langue en crise ? Nous avons voulu montrer que l'effort de Stein n'était pas de l'ordre d'une dénonciation militante (de la grammaire « patriarcale », par exemple) ni du coup d'éclat. Il ne s'agit pas de nier la radicalité contenue dans ses textes. L'œuvre conserve quelque chose de brutal, d'exceptionnel ; elle demeure heureusement stupéfiante, même au terme d'une familiarisation de quatre ans. Mais elle opère, paradoxalement, d'un air presque bonhomme. Ce n'est pas tout à fait « Blast ». Ce n'est pas tout à fait « Make it new ! ». On ne trouvera d'ailleurs pas un seul point d'exclamation dans le corpus (l'argument ne prétend pas valoir comme une preuve ; il rappelle seulement la monotonie, qui s'accorde mal avec la rhétorique révolutionnaire). Ce qui permet, peut-être, la coexistence continuée de l'extraordinaire et du trivial, c'est cette façon dont chaque texte – très long ou très court, livre ou poème, publié ou non, et si exceptionnel qu'il fût – est aussi pensé par l'auteur comme un *moment* dans un parcours. Il y a les œuvres, surgissements tout en idiosyncrasies. Et puis, il y a l'œuvre qui se constitue dans cette suite d'exercices ou chaque nouvelle instance est une tentative de réponse aux apories des précédentes.

C'est là qu'il y aurait véritablement une dialectique des genres dans le corpus steinien. Ce n'est pas un vaste mouvement ternaire qui découperait chronologiquement la carrière de Stein ; c'est dans ce dialogisme qui s'établit d'un texte à l'autre. Stein, si l'on en croit sa correspondance ou ses autobiographies, est toujours très heureuse quand un livre est fini, encore plus quand il est publié. Cela n'empêche pas (et même, conditionne peut-être), qu'elle en pèse à chaque fois toutes les défaillances, et poursuive alors sa recherche, à partir d'autres genres. Certes, les lignes tracées par elle sont souvent des lignes de fuite : le genre n'est pas un cadre, c'est une catégorie de référence dont elle ne fait qu'enregistrer l'incapacité renouvelée à toucher tout à fait le monde. Car ce qui traverse l'œuvre, aussi, c'est ce souci constant, jusque dans sa propre parodie, d'approcher le réel. Elle s'échoue alors, avec la régularité des marées, sur cet obstacle fructueux que la langue est toujours médiatrice, ne peut pas dire sa propre abolition.

Force est de constater, une dernière fois, que le théâtre manque à notre travail ; il faudrait encore y chercher comment la représentation s'y rejoue. Or, la pièce, « play », c'est aussi le dévoilement du ludique : autre manque. Très souvent, notre travail l'a contourné. Lorsqu'en 1946, ainsi que nous l'avons mentionné dans le dernier chapitre, Stein parlait d'*Ida* comme d'un exercice satirique, elle invitait du même coup à relire toute son œuvre au deuxième degré, dans un décalage ironique avec elle-même. Certes, la déclaration est tardive : cet « interview transatlantique », dernier moment de rétrospection, est aussi une entreprise de révision. Stein y réécrit la linéarité de son parcours intellectuel et stylistique, disant une série de tournants génériques qui constituent chacun le dépassement d'un échec précédent. Cependant, amenant la satire, elle introduit dans cette dialectique un élément d'humour et de jeu qui met à distance les crises qui la motivent. Stein essayait-elle donc, tout ce temps, d'être drôle ?

Au retour de Stein en Amérique, le *New York Times* annonçait : « Gerty Gerty Stein Stein is back home home back ». L'effet n'est pas très heureux, rappelle comme Stein fut mal lue, et victime de procès d'intentions qui la ramenèrent à l'image d'une pythie balbutiante, à un modernisme de folklore – bohème, artistes fous qui se moquent de nous. Il y a encore, à la même époque, ce *cartoon* publié dans *Life* en 1935 (figure 1). La phrase steinienne, réduite à ce qu'elle répète, est translittérée dans le salon, où chaque pièce de mobilier se voit redoublée et agencée au mépris de l'utilitaire (puisque, pareillement, la langue n'aurait plus vocation à communiquer). Ces lectures *middle-brow* disent à la fois la méfiance, voire la défiance, envers un auteur qui ne voudrait décidément rien dire et qu'il faudrait arrêter de survendre au risque de le ridiculiser ; et une certaine timidité, la peur peut-être de passer à côté d'une poésie qui

doit malgré tout avoir ses raisons d'être. Tourner Stein en dérision, c'est aussi utiliser le rire comme moyen de défense : se protéger d'une difficulté que l'on ne sait pas, ou pas encore, aborder autrement. Or, se disant « satirique », Stein utilise au fond la même stratégie défensive, se cherchant une légitimité *a posteriori* dans l'intelligence de l'humour.



Figure 9: Life magazine, 1935.

C'est à propos du roman policier que Joan Retallack ressaisit ce qui *joue* chez Stein :

I want once again to underscore the seriousness of play in culture, how bereft we would be without the improbable capacity for play some of us sustain against all odds. There's an intense need for play when one is in a peculiarly untenable situation like adulthood. Notice that children can be victims of all sorts of horrors, can suffer from poverty, racism, war, invidious identity politics, but they aren't victims *when* they are at play; they are fully realized persons when they are fully concentrating on play. Play is the middle-term - the active principle - between believing and doubting (antidote to skepticism and cynicism), hating and loving, misery and ecstasy, hope and despair - all those binaries bracketing empty slots that sort us into the insulted and injured and chronically depressed. Detecting is a form of play. It manifests itself in Stein's permutative, investigative writing<sup>427</sup>.

Si Retallack prend *Blood on the Dining-Room Floor* comme point de départ, elle rappelle incidemment comme l'enquête, la recherche, est l'enjeu et le jeu de la grammaire steinienne, au-delà des intrigues que le mot « detecting » prétendrait convoquer et qui demeurent absentes.

<sup>427</sup> Joan Retallack, *The Poethical Wager*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 159-160.

La « langue de recherche » steinienne serait donc par essence ludique. La critique ne s'en trouve pas désamorcée ; au contraire, elle y trouve une force particulière. Ce n'est pas celle de la « satire » : les propos de Stein dans l'« interview transatlantique » doivent, à ce titre, être quelque peu mis à distance. Il peut y avoir, nous semble-t-il, quelque chose de parodique chez elle, y compris dans son usage de qualifications génériques et particulièrement à la fin de sa carrière : avec *Four*, elle détourne la biographie pour mieux explorer la fiction ; avec *Ida*, elle imagine un roman sans récit, une langue sans signes. Mais la satire supposerait une ironie plus mordante, et une forme de militantisme qui nous semble ne pas aller à Stein, et ne pas rendre justice à la qualité parfois enfantine de sa grammaire. La satire est un humour d'adulte. Comme Retallack le remarquait dans le passage que nous venons de citer, « play », c'est toujours un jeu d'enfant. Hejinian reprend la même question à partir de l'ironie. Elle écrit :

Indeed, Gertrude Stein was often a comic writer; funniness has something to do with the vibrational moment that she achieved. On the other hand, she was almost never ironic, perhaps because irony comes from being of two minds, and Stein was, by choice, significantly single-minded<sup>428</sup>.

C'est, peut-être, une dernière défaillance, là encore fructueuse. Et qui n'en est pas vraiment une : c'est « par choix », Hejinian l'ajoute avec raison, que Stein resterait ainsi butée. Ce serait la condition de sa ténacité. Mais Hejinian est peut-être ici trop tranchée : quand une œuvre existe par son échec, quand la grammaire se retourne contre elle-même, il s'y joue peut-être une part d'ironie, indécidable.

L'humour de Stein, de fait, est particulièrement difficile à cerner. Neil Schmitz lui a consacré un chapitre de son *Of Huck and Alice* sur l'humour dans la littérature américaine ; il l'aborde à partir d'*Ida* et des livres pour enfant. Astrid Lorange, dans son « index », propose une entrée intitulée « Play ». Mais on trouve rarement de jugements tranchés sur ce qui est drôle et ne l'est pas ; c'est que là encore, la ligne est instable. L'humour est un écart ; l'œuvre de Stein est, tout entière, un écart. On entrevoit la logique contournée qui laisserait alors croire que chaque pas de côté est là pour nous faire rire. Si le présent travail a parcouru l'œuvre sans jamais oser s'affronter tout à fait à cette question, c'est d'abord parce qu'il fallait prendre Stein *au sérieux*. Notre hypothèse de départ était qu'il y avait, chez elle, autre chose qu'une pose, dans sa recherche appliquée et constante d'une langue mimétique et poétique. Nous avons essayé de mettre cette hypothèse à l'épreuve des textes. Dans le goût de Stein pour la catégorie, nous l'avons découverte, aussi, catégorique. *Dead serious*. Et pourtant : la recherche est aussi

---

<sup>428</sup> Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 119.

un jeu. Elle n'est, certes, pas que cela, et il ne faudrait pas réduire la grammaire de Stein au plaisir de la compulsion de répétition ou de la mastication verbale. Mais on ne peut non plus nier que Stein, parfois – souvent – s'amuse, dans ses adresses au monde. Il y a ce trouble dans la fiction, ces mises à distance de la tradition, ces impasses qui pourraient être dramatiques et sont pourtant abordées avec une légèreté toujours renouvelée. C'est donc qu'il n'y a rien de grave, dans les échecs répétés dont le corpus témoigne et qui font l'œuvre. La recherche est des plus sincères : il s'agit toujours de coller au plus près du monde – des caractères dans leur lente apparition, des objets et de leur histoire, des chimères de l'imagination comme objets réels du récit ; on passe d'un genre à l'autre pour tenter de résoudre les problèmes nouveaux qui apparaissent, et Stein ne cesse jamais d'être tourmentée, « bothered », y trouvant le moteur d'un renouvellement constant de son écriture. Mais les œuvres ne perdent pas leur validité dans ces *Aufhebungen* successives qui marquent l'autocorrection permanente ; elles demeurent chacune une forme légère d'adresse au réel. Aucune n'y touchera tout à fait, puisque la langue n'est jamais autre chose qu'elle-même ; toutes l'interpellent, tournent autour. Ce n'est pas un hasard si le théâtre et, surtout, la danse ont été des moyens privilégiés de relire, d'interpréter Stein : on y trouve ce geste recommencé d'approche toujours déçue. On y trouve aussi, encore, le jeu : « play », qui dit le genre théâtral aussi bien que le désir d'amusement.

C'est aussi parce que cette recherche est ludique qu'on ne peut jamais tout à fait parler de « crise de la représentation » à propos du modernisme steinien. La crise appartient au champ médical, psychiatrique souvent ; elle se déplace parfois dans le champ économique. L'importer dans l'histoire littéraire, c'est envisager que le progrès y a un coût. Or, Stein est fidèle à son héritage positiviste en cela aussi qu'elle envisage l'évolution de son œuvre comme un progrès continu. Dans les conférences des années 30, elle décrit comment elle change d'approche, de genres : il s'agit toujours de réponses nouvelles à un même problème (le pouvoir de la langue), signalant que la solution n'a pas été trouvée, mais n'annulant pas la validité du processus de recherche. Autrement dit, l'échec des genres n'est pas une crise ; il semblerait même être une fin en soi, constituer l'œuvre. Du *Making of Americans*, elle dit, dans « Composition as Explanation » : « Then I said to myself this time it will be different and I began. I did not begin again I just began. » (*Writings 1903-1932*, p. 525). Il ne s'agit pas de faire table rase, seulement de laisser place à l'écart. Elle poursuit, dans la même conférence : « So far then the progress of my conceptions was the natural progress entirely in accordance with my epoch » (526) : Stein se pense inscrite dans l'histoire de l'art, non en rupture avec elle.

L'écriture de Stein a partie liée à une tentative d'adhérer à la modernité. Le projet du *Making of Americans* témoigne bien de ce mouvement : en même temps que Stein y exprime



son admiration pour le « roman expérimental » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, auquel elle semble d'abord prêter allégeance, elle y découvre aussi la nécessité d'en déplacer les codes, d'abord en intégrant, dans la droite ligne de l'usage que fit Zola de la méthode de Claude Bernard, les derniers progrès du champ scientifique (en l'occurrence, l'incursion de la méthode expérimentale dans la psychologie), puis en forgeant une grammaire novatrice propre à rendre compte de cette recherche même. La forme romanesque se voit portée à sa culmination et se détruit du même coup, aboutissant à un roman d'un nouveau genre. De même, la frontière entre poésie et prose, qui occupe Stein dans tous les textes réflexifs des quinze dernières années de sa vie, est mise à l'épreuve de formes nouvelles. Il s'agit bien de proposer une poétique pour la modernité.

C'est précisément à propos de la modernité que l'on retrouve, et très tardivement, la *crise* que l'on ne décelait pourtant pas dans la dialectique des genres. Plusieurs fois, Stein promet l'avènement de la modernité ; il s'agit alors plus d'un jeu. Cela commençait, on l'a vu, avec « Melanctha », nouvelle dans laquelle l'auteur situait l'entrée de la littérature dans le XX<sup>e</sup> siècle. Il n'y a pas encore de mise en crise, mais, pour l'auteur, l'ouverture d'une bataille. Stein s'y découvre *contemporaine*. « Melanctha » ouvre, à bien des égards, le combat perdu d'avance de Stein pour sa propre acceptation dans le champ littéraire. Dans « Composition as Explanation », conférence de 1926, elle reviendra sur la difficulté à faire accepter sa modernité, et plus généralement sur le « *volte-face* » (*Writings 1903-1932*, p. 522, en français dans le texte) qui fait passer les œuvres de « refusées » à « classiques » ; la première guerre mondiale apparaît alors comme un tournant vers une évolution du goût et une réception plus bienveillante :

Every one but one may say every one became consciously aware of the existence of the authenticity of the modern composition. This then the contemporary recognition, because of the academic thing known as war having been forced to become contemporary made every one not only contemporary in act not only contemporary in thought but contemporary in self consciousness made every one contemporary with the modern composition. And so the art creation of the contemporary composition which would have been outlawed normally outlawed several generations more behind even than war, war having been brought so to speak up to date are so to speak was allowed not completely to be up to date, but nearly up to date, in other words we who created the expression of the modern composition were to be recognized before we were dead some of us even quite a long time before we were dead. And so war may be said to have advanced a general recognition of the expression of the contemporary composition by almost thirty years. (*Writings 1903-1932*, 527-528).

Dans cette bataille, la guerre, la vraie, a donc une place. C'est justement dans *Wars I Have Seen* que le combat pour la modernité trouve sa plus claire expression. Stein commence à rédiger ce texte au début de 1943, alors qu'Alice Toklas et elle-même ont abandonné Paris

occupé pour leur maison de campagne de l'Ain<sup>429</sup>. Stein revient d'abord à cette idée récurrente, que l'on trouvait exprimée dès *The Autobiography of Alice B. Toklas*, que les États-Unis sont « le plus vieux pays du monde » et, partant, le plus moderne :

I said that I had begun by saying that after all to-day, America was the oldest country in the world and the reason why was that she was the first country to enter into the twentieth-century. She had her birthday of the twentieth-century when the other countries were still all either in the nineteenth century or still farther back in other centuries, now all the countries except Germany, are trying to be in the twentieth-century, so that considering the world as twentieth-century America is the oldest as she came into the twentieth-century in the eighties before any other country had any idea what the twentieth-century was going to be. And now what is the twentieth-century that America discovered. The twentieth-century is a century that found out that the cheapest articles should be made of the very best material. [...] So America began to live in the twentieth-century in the eighties with the Ford car and all the other series manufacturing. (*Wars*, 170)

Le <sup>xx</sup> siècle sera américain : en cela, Stein ne se sera pas trompée. Ce qui en constitue la modernité, c'est la reproduction technique, les automobiles fabriquées en série. C'est en cela que l'Amérique est en avance, entrant dans le <sup>xx</sup> siècle dès les années 1880. On entrevoit aussi comme l'« insistance » steinienne peut y trouver sa place, se sentir profondément contemporaine. Au moment où Stein écrit, la *deuxième* guerre signale aussi une forme de répétition. On ne croit plus en une guerre qui mettra fin à toutes les guerres, sera la dernière des dernières ; et le conflit mondial se voit alors ramené à un combat archétypal dont doit émerger une nouvelle modernité. Il s'agit moins de rattraper un retard technique que de choisir un camp dans la guerre.

« The nineteenth century is taking from 1914 to 1943 to kill. It is hard to kill a century almost impossible » (*Wars*, 16). Stein avait cru entrer dans le <sup>xx</sup> siècle dès « Melanctha », ou dès la Ford T. Elle découvre en 1943 que rien n'est fait, que la guerre contre le passé est toujours en cours et n'a pas de vainqueur désigné. Dans *Wars I Have Seen*, les conflits successifs, depuis

---

<sup>429</sup> Le texte, hybride étrange entre la chronique, les mémoires et la théorie historique, porte la marque d'une inquiétude sourde derrière un optimisme joyeux. Stein est revenue de son pétainisme enthousiasme des débuts de la guerre ; elle a cependant refusé de quitter la France, malgré les nombreux conseils de ses amis. Stein et Toklas pensent être protégées par l'entregent de Bernard Fay, américaniste au Collège de France, traducteur et ami de Stein, mais aussi antisémite notoire et collaborationniste convaincu. Elles ne seront, de fait, pas inquiétées. Mais elles vivent la guerre dans cette incertitude du quotidien qu'elles tentent de mettre à distance à la fois par une désinvolture marquée vis-à-vis de l'Histoire (on s'occupera plutôt de cuisine), et par une mise en récit de celle-ci, tirée du côté du mythe et par là devant perdre l'urgence du présent. Concernant les opinions politiques de Stein, il est connu – et abondamment commenté – qu'au début de la guerre, très admirative, elle avait traduit les discours de Pétain en anglais. L'affaire, qui était connue depuis la constitution du fonds d'archive à la Beinecke (où l'on trouve ces traductions) a été redécouverte par la critique dans les années 1990. Nous renvoyons sur ce sujet à l'excellent dossier coordonné par Charles Bernstein pour *Jacket 2 : Gertrude Stein's War Years: Setting the Record Straight | Jacket2*, <https://jacket2.org/feature/gertrude-steins-war-years-setting-record-straight>, (consulté le 29 mars 2016). Les plus grands spécialistes de Stein (Joan Retallack, Ulla Dydo, Edward Burns, Marjorie Perloff, notamment), y retracent l'itinéraire politique et idéologique de Stein pendant la Deuxième Guerre mondiale.

la guerre de Sécession jusqu'à celui qui est en train de se dérouler, sont des coups répétés portés à ce dix-neuvième siècle dont Stein disait qu'elle avait passé la première partie de sa vie à tenter de s'échapper : « I belong to the generation who born in the nineteenth century spent all the early part of my life in escaping from it » (80). Si Stein pouvait dire, dans les années 1920, que la Première Guerre mondiale avait permis un épanouissement moderne et moderniste, pendant la Seconde Guerre mondiale elle a au contraire l'impression renouvelée que cet arrachement au XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas achevé.

Mais si la modernité esthétique est évidemment ce qui intéresse Stein en tant qu'artiste, et si les deux guerres mondiales lui ont donné le sentiment d'une évolution du goût, voire de la réceptivité à ses textes, la guerre comme mort du siècle prend un sens plus vaste chez elle : toute guerre est par définition un combat pour (ou vers) la modernité, et ne fait que rejouer les précédents, dans une perpétuelle succession de fins de siècles. « Saint George and the Dragon, Siegfried and the Dragon, anybody and the dragon, the dragon is always the century any century that anybody is trying to kill » (*Wars*, 16) : les mythes passés (Saint Georges, Siegfried), reprenant la même scène (le combat avec le dragon), sont la forme archétypale de toute guerre, qui ne fait que rejouer cette scène sur des modes différents. Le héros, à chaque fois (qu'il soit positif ou négatif) n'est qu'une variable historique ; il est ce « n'importe qui » qui met fin, une fois pour toute, à l'esthétique « fin-de-siècle ». Il est aussi, lui-même, ce dernier élément « fin-de-siècle » avec lequel il faut en finir, puisque Stein précise : « the worst of it all, is that the one that says he is trying to kill the century that has to be killed, is the last piece of the century that has to be killed, and often the most long-lived. » (16).

La modernité est donc un combat ; et celui qui achève le passé, sans le savoir s'achève aussi. On entrevoit alors toutes les implications esthétiques de ce texte tardif, émanant d'un auteur qui prétendait avoir fait entrer les lettres américaines dans le vingtième siècle. En déplaçant, dans *Wars*, l'acte de naissance du vingtième siècle, Stein laisse aussi entendre que le travail entamé en 1906 et qu'elle croyait un arrachement radical à une certaine modernité littéraire en faveur d'une autre est, en réalité, resté inachevé – légitimant, du même coup, sa propre survivance comme héraut continu de cette bataille infinie. Cela la condamne aussi, ainsi qu'elle le pressent dans « Composition as Explanation », à n'être pas tout à fait reconnue :

Those who are creating the modern composition authentically are naturally only of importance when they are dead because by that time the modern composition having become past is classified and the description of it is classical. That is the reason why the creator of the new composition in the arts is an outlaw until he is a classic, there is hardly a moment in between and it is really too bad very much too bad naturally for the creator but also very much too bad for the enjoyer, they all really would enjoy the created so much better just after it has

been made than when it is already a classic, but it is perfectly simple that there is no reason why the contemporaries should see, because it would not make any difference as they lead their lives in the new composition anyway and as every one is naturally indolent why naturally they don't see it. (*Writings 1903-1932*, 521)

Stein sera « classifiée » et classicisée : rangée dans le canon et ses subdivisions. Comme les peintres du Salon des refusés, elle jouit désormais de tous les droits d'entrée. Il reste cet écart, temporel, qui empêche toute œuvre classique d'être vraiment contemporaine, car elle appartient par définition au passé, a dû laisser le temps faire son œuvre et la faire œuvre. Nous avons manqué Stein parce que nous arrivons trop tard. Cet écart-là, encore, est positif. C'est la poésie contemporaine qui sait le mieux lire Stein, se l'est appropriée, la trahissant certainement mais c'est le jeu de la traduction – cette translation d'une époque l'autre. La modernité de Stein a trouvé une place dans la nôtre, quels que soient les préfixes, post, hyper, néo qu'on lui affecte. C'est un combat gagné, lors qu'il semblait perdu d'avance. À ceux, depuis l'immédiat après-guerre jusqu'à aujourd'hui, qui l'ont humblement mené, il aura coûté du temps, une attention soutenue aux textes, une bienveillance à l'égard de leur difficulté apparente. Ce sont les premières conditions de l'étude de la littérature. Ce sont aussi celles de son enseignement, autre combat, dans lequel Stein a toute sa place – et avec elle la difficulté, dont nous n'avons pas fini d'apprendre à rire.



# Bibliographie

## I. Œuvres de Stein

### Volumes

Nous indiquons ici, par ordre alphabétique, les premières éditions, ainsi que certaines rééditions importantes. Nous ne proposons pas un relevé exhaustif des rééditions.

Stein, Gertrude. *A Book Concluding with As a Wife Has a Cow, a Love Story, with Lithographies by Jan Gris*. Paris: Galerie Simon, 1926. Barton, Millerton, Berlin: Something else press, 1973. Hastings-on-Hudson (N.Y.): Ultramarine, 1992.

---. *A Novel of Thank You*. New Haven (Conn.): Yale University Press, 1958. Vol. 8 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.

---. *A Village, are you ready yet not yet, a play in 4 acts*. Illustré de lithographies par Élie Lascaux. Paris: éditions de la galerie Simon, 1928.

---. *A Wedding Bouquet*. London: J. and W. Chester, 1938.

---. *Alphabets and Birthdays*. New Haven: Yale University Press, 1957. Vol. 7 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.

---. *An Acquaintance with Description*. London: The Seizin Press, 1929.

---. *As Fine as Melanctha*. New Haven: Yale University Press, 1954. Vol. 4 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.

---. *Bee Time Vine and Other Pieces, 1913-1927*. New Haven: Yale University Press, 1953. Vol. 3 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.

---. *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded, Written on a Poem by Georges Hugnet*. Paris: Plain edition, 1931.

---. *Blood on the Dining-Room Floor: A Murder Mystery*. Pawlet, Vt.: Banyan Press, 1948. Mineola, NY: Dover Publications, 2008.

---. *Brewsie and Willie*. New York: Random House, 1946. London: Brilliance books, 1988.

---. *Composition as Explanation*. London: Hogarth Press, 1926.

---. *Descriptions of Literature*. Englewood, NJ: As Stable Pamphlets, 1926.

---. *Dix portraits*. (édition bilingue) Paris: Editions de la Montagne, 1930.

- . *Early and late*, illustré de gravures d'Aurélien Nemours. (édition trilingue) Zürich: Verlag 3, 1979.
- . *Epsom, Chantilly, Deauville vus par Raoul Dufy*. Paris: M. Darantière, 1946.
- . *Everybody's Autobiography*. New York: Random House, 1937. London: W. Heinemann, 1938. New York: Vintage Books, 1973.
- . *Fernhurst, Q.E.D., and other early writings*. New York: Liveright, 1971.
- . *Four in America*. New Haven: Yale University press, 1947.
- . *Four Saints in Three Acts*. New York: Random House, 1934.
- . *Geography and Plays*. Boston: the Four seas company, 1922. Facsim. ed., Madison: The University of Wisconsin press, 1993.
- . *Have They Attacked Mary: He Giggled. (A Political Caricature)*. New York: (printed privately by Henry McBride), 1917.
- . *History or Messages from History*. Los Angeles: Green integer, 1997.
- . *How to Write*. Paris: Plain Edition, 1931. Facsim. ed., New York: Dover, 1975.
- . *How Writing is Written*. Los Angeles: Black sparrow press, 1974. Vol. 2 of the Previously uncollected writings of Gertrude Stein
- . *Ida A Novel*. Random House, 1941. Édition critique : Yale University Press, 2012.
- . *In Savoy, or Yes Is for a Very Young Man. (A Play of the Resistance in France.)*. London: the Pushkin press, 1946.
- . *Last Operas and Plays*. New York, Toronto: Rhinehart, 1949. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Lectures in America*. New York: Random house, 1935. London: Virago, 1988.
- . *Lifting Belly*. Tallahassee (Fla.): Naiad press, 1989.
- . *Lucy Church Amiably*. Paris: Plain Edition, 1930. New York: Something Else press, 1969.
- . *Matisse, Picasso and Gertrude Stein, with Two Shorter Stories*. Paris: Plain edition, 1933. Millerton, NY: Something Else press, 1972.
- . *Mrs Reynolds and Five Earlier Novelettes*. New Haven: Yale University Press, 1952. Vol. 2 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.
- . *Narration: Four Lectures*. Chicago: University of Chicago Press, 1935. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- . *Operas and Plays*. Paris: Plain Edition, 1932. Facsim. ed., Barrytown: Station Hill press, 1987.

- . *Painted Lace, and Other Pieces, 1914-1937*. New Haven: Yale University Press, 1955. Vol. 5 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.
- . *Paris France*. London: B. T. Batsford, 1940. New York: Liveright, 1970. London, Chester Springs (Pa.): P. Owen, 2003.
- . *Picasso*. Paris: Floury, 1938. New York: Dover, 1984.
- . *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia*. Florence: Galileiana, 1912.
- . *Portraits and Prayers*. New York: Random house, 1934.
- . *Reflection on the Atomic Bomb*. Los Angeles: Black sparrow press, 1973. Vol. 1 of the Previously uncollected writings of Gertrude Stein.
- . *Stanzas in Meditation*. Corrected ed. New Haven: Yale University Press, 2012.
- . *Stanzas in Meditation, and Other Poems, 1929-1933*. New Haven: Yale University Press, 1956. Vol. 6 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.
- . *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. New York: Claire Marie, 1914. Facsim. ed., New York: Haskell, 1970. Los Angeles: Sun and moon press, 1989. The corrected centennial edition, San Francisco: City Lights Books, 2014.
- . *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1933. Facsim. ed., New York: Vintage books, 1990.
- . *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Kind*. New York: Random House, 1936. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *The Gertrude Stein First Reader and Three Plays. [In a Garden. Three Sisters Who Are Not Sisters. Look and Long.]*. Illustrations de Francis Rose. Dublin, London: Maurice Fridberg, 1946. Boston: Houghton Mifflin, 1948.
- . *The Making of Americans, Being a History of a Family's Progress*. Paris: Contact editions, 1925. New York: Something Else press, 1966. Normal: Dalkey archive press, 1995.
- . *The Making of Americans: The Hersland Family (Abridged Edition)*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934.
- . *The Mother of Us All: An Opera*. New York: Music Press, 1947.
- . *The World Is Round*. Illustrations de Francis Rose. London: B. T. Batsford, 1939.
- . *The World Is Round*. Illustrations de Clement Hurd. New York: William R. Scott, 1939. New York: Harper Design, 2013.
- . *Things as They Are; a Novel*. Pawlet, Vt: Banyan Press, 1950.
- . *Three Lives*. New York: The Grafton press, 1909. Berne: A. Scherz, 1946. Harmondsworth: Penguin, 1990. Boston (Mass.): Bedford / St. Martin's, 2000.



---. *Three Lives and Q.E.D.: Authoritative Texts, Contexts, Criticism*. Ed. Marianne DeKoven. New York: W. W. Norton, 2006.

---. *To Do: A Book of Alphabets and Birthdays*. New Haven: Yale University Press, 1957. Vol. 7 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein. New Haven: Yale University Press, 2011 (illustrated by Giselle Potter).

---. *Two, Gertrude Stein and Her Brother, and Other Early Portraits, 1908-12*. New Haven: Yale University press, 1951. Vol. 1 of the Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein.

---. *Useful Knowledge*. New York: Payson & Clarke, 1928. Barrytown, NY: Station Hill press, 1988.

---. *Wars I Have Seen*. New York: Random House, 1945. London: Brilliance Books, 1984.

---. *What Are Masterpieces*. Los Angeles: The Conference Press, 1940. New York, Toronto, London: Pitman publishing, 1970.

Stein, Gertrude, Leon M. Solomons. *Motor Automatism*. New York: Phoenix Book Shop, 1969.

### **Anthologies**

Bartlett Haas, Robert, ed. *Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971.

Burns, Edward, ed. *Gertrude Stein on Picasso*. New York: Liveright, 1970.

Chessman, Harriet Scott, Catharine R. Stimpson, eds. *Writings 1903-1932*. New York: Library of America, 1998.

---. *Writings 1932-1946*. New York: Library of America, 1998.

Dydo, Ulla E., ed. *A Stein Reader*. Evanston: Northwestern university press, 1993.

Grahn, Judy, ed. *Really Reading Gertrude Stein: A Selected Anthology with Essays by Judy Grahn*. Crossing Press, 1989.

Kellner, Bruce, ed. *A Gertrude Stein Companion: Content with the Example*. Westport, Conn., London: Greenwood press, 1988.

Kostelanetz, Richard, ed. *The Gertrude Stein Reader: The Great American Pioneer of Avant-Garde Letters*. New York: Cooper square press, 2002.

---, ed. *The Yale Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Meyerowitz, Patricia, ed. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures, 1911-1945*. New York, London: Penguin Books, 1971. London, Chester Springs (Pa.): P. Owen, 2004.

Retallack, Joan, ed. *Gertrude Stein: Selections*. University of California Press, 2008.

Van Vechten, Carl, ed. *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Random House, 1946. New York: The Modern Library, 1962. New York: Vintage Books, 1972, 1990.

### **Correspondances**

Burns, Edward, ed. *The Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten: 1913-1946*. New York: Columbia University Press, 1986.

Burns, Edward M., Ulla E. Dydo, eds. *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Everett, Patricia R., ed. *A History of Having a Great Many Times Not Continued to Be Friends: The Correspondence between Mabel Dodge and Gertrude Stein, 1911-1934*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996

Gallup, Donald Clifford, ed. *The Flowers of Friendship, Letters Written to Gertrude Stein*. New York: A. A. Knopf, 1953.

Holbrook, Susan, Thomas Dilworth, eds. *The Letters of Gertrude Stein and Virgil Thomson: Composition as Conversation*. New York: Oxford University Press, 2010.

Madeline, Laurence, ed. *Gertrude Stein & Pablo Picasso: Correspondance*. Paris: Gallimard, 2005.

Turner, Kay. *Baby Precious Always Shines: Selected Love Notes between Gertrude Stein and Alice B. Toklas*. New York: St. Martin's Press, 1999.

White, Ray Lewis, ed. *Gertrude Stein & Sherwood Anderson: Correspondence and Personal Essays*. Chapel Hill (N.C.): University of North Carolina press, 1972.

## **II. Critique sur Stein**

### **Monographies**

Bay-Cheng, Sarah. *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre*. London: Routledge, 2004.

Berry, Ellen E. *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor (Mich.): University of Michigan Press, 1992.

Blizzard, Allison. *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Bloom, Harold, ed. *Gertrude Stein*. New York, Philadelphia: Chelsea House, 1986.

Bowers, Jane Palatini. *Gertrude Stein*. New York: St. Martin's press, 1993.

---. *'They Watch Me as They Watch This': Gertrude Stein's Metadrama*. Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1991.

Bridgman, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. New York: Oxford University Press, 1970.

Brinnin, John Malcolm. *The Third Rose. Gertrude Stein and Her World*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960.

Chessman, Harriet Scott. *The Public is Invited to Dance: Representation, the Body and Dialogue in Gertrude Stein*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Cope, Karin. *Passionate Collaborations: Learning to Live with Gertrude Stein*. Victoria: ELS, 2005.

Copeland, Carolyn Faunce. *Language and Time and Gertrude Stein*. Iowa City: University of Iowa press, 1975.

Courtaud, Pierre. *Gertrude Stein: notes, parenthèses et jeux de roses*. Romainville: Al Dante, 2000.

DeKoven, Marianne. *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison, London: University of Wisconsin Press, 1983.

Doane, Janice L. *Silence and Narrative: The Early Novels of Gertrude Stein*. Westport, Conn., London: Greenwood press, 1986.

Dubnick, Randa K. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1984.

Durham, Leslie Atkins. *Staging Gertrude Stein: Absence, Culture, and the Landscape of American Alternative Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Dydo, Ulla E. *Gertrude Stein: The Language That Rises; 1923-1934*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2003.

Fifer, Elizabeth. *Rescued Readings: A Reconstruction of Gertrude Stein's Difficult Texts*. Detroit (Mich.): Wayne State University Press, 1992.

Giroud, Vincent. *Picasso and Gertrude Stein*. New Haven: Yale University press, 2006.

- Greenfeld, Howard. *Gertrude Stein; a Biography*. New York: Crown Publishers, inc, 1973.
- Grimal, Claude. *Gertrude Stein : le sourire grammatical*. Paris: Belin, 1996.
- Gygax, Franziska. *Gender and Genre in Gertrude Stein*. Westport (Conn.): Greenwood press, 1998.
- Haas, Robert Bartlett, and Donald Clifford Gallup. *A Catalogue of the Published and Unpublished Writings of Gertrude Stein, Exhibited in the Yale University Library, 22 February to 29 March 1941*. New Haven: Yale University Library, 1941.
- Hobhouse, Janet. *Everybody who was Anybody: a Biography of Gertrude Stein*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1975. New York: Doubleday, 1989.
- Hoffman, Frederick J. *Gertrude Stein*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1961.
- Hoffman, Michael J. *Gertrude Stein*. Boston, Mass: Twayne, 1976.
- . *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1966.
- Hoffmann, Monika. *Gertrude Steins Autobiographien: the 'Autobiography of Alice B. Toklas' und 'Everybody's Autobiography'*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Knapp, Bettina Liebowitz. *Gertrude Stein*. New York: Continuum F. Ungar, 1990.
- Leick, Karen. *Gertrude Stein and the Making of an American Celebrity*. New York: Routledge, 2009.
- Lorange, Astrid. *How Reading Is Written: A Brief Index to Gertrude Stein*. Middletown, Connecticut: Wesleyan, 2014.
- Lord, James. *Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*. Traduit par Pierre Leyris. Paris: Mazarine, 1982.
- Malcolm, Janet. *Two Lives: Gertrude and Alice*. New Haven: Yale university press, 2007.
- Maubrey-Rose, Victoria. *The Anti-Representational Response: Gertrude Stein's 'Lucy Church Amiably'*. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1985.
- Mellow, James Robert. *Charmed circle: Gertrude Stein and company*. New York, Washington: Praeger, 1974.
- Meyer, Steven. *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*. Stanford: Stanford university press, 2001.
- Miller, Rosalind S. *Gertrude Stein: Form and Intelligibility*. New York: Exposition press, 1949.

- Mitrano, G. F. *Gertrude Stein: Woman without Qualities*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Mix, Deborah Marie. *A Vocabulary of Thinking: Gertrude Stein and Contemporary North American Women's Innovative Writing*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007.
- Neuman, Shirley C. *Gertrude Stein: Autobiography and the Problem of Narration*. Victoria, B.C., Canada: University of Victoria, 1979.
- Reid, Benjamin Lawrence. *Art by Subtraction, a Dissenting Opinion of Gertrude Stein*. Norman: University of Oklahoma Press, 1958.
- Richet, Martin. *L'autobiographie de Gertrude Stein*. Marseille: E. Pesty, 2011.
- Rogers, W. G. *When This You See Remember Me, Gertrude Stein in Person*. New York, Rinehart: Vail-Ballou, 1948.
- Ruddick, Lisa Cole. *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1990.
- Ryan, Betsy Alayne. *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*. Ann Arbor, Mich: UMI research press, 1984.
- Saint-Pierre, Dominique. *Gertrude Stein, le Bugey, la guerre: d'août 1924 à décembre 1944*. Bourg-en-Bresse: Musnier-Gilbert, 2009.
- Satiat, Nadine. *Gertrude Stein*. Paris: Flammarion, 2010.
- Simon, Linda, ed. *Gertrude Stein Remembered*. Lincoln, NE: University of Nebraska press, 1994.
- Sprigge, Elizabeth. *Gertrude Stein, Her Life and Work*. London: H. Hamilton, 1957.
- Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: the Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven, London: Yale university Press, 1978.
- Stewart, Allegra. *Gertrude Stein and the Present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
- Sutherland, Donald. *Gertrude Stein, a Biography of Her Work*. New Haven: Yale University Press, 1951. Traduit par Nicole Balbir, Paris: Gallimard, 1973.
- Wagner-Martin, Linda. *Favored Strangers: Gertrude Stein and Her Family*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1995, 1997.
- Walker, Jayne L. *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.
- Watson, Steven. *Prepare for Saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*. Berkeley: University of California press, 2000.
- Watts, Linda S. *Rapture Untold: Gender, Mysticism, and The 'moment of Recognition' in Works by Gertrude Stein*. New York: Peter Lang, 1996.

Weinstein, Norman. *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness*. New York: Ungar, 1970.

Will, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of 'Genius'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

---. *Unlikely Collaboration: Gertrude Stein, Bernard Faj, and the Vichy Dilemma*. New York: Columbia University Press, 2011.

Wilson, Robert A. *Gertrude Stein: a Bibliography*. New York: Phoenix Bookshop, 1974. Rockville, MD: Quill & Brush, 1994.

### **Articles et chapitres d'ouvrages collectifs**

Abraham, Julie. "'We Are Americans': Gertrude, Brewsie and Willie". *MFS Modern Fiction Studies* 42.3 (1996): 508–527.

Alfandary, Isabelle. 'Dire la substance ou la substance du dire dans "Tender Buttons" de Gertrude Stein'. *Revue française d'études américaines* n°93.3 (2002): 54–64.

---. 'Gertrude Stein ou l'illisible comme condition'. *L'illisible*. Ed. Liliane Louvel, Catherine Rannoux. Poitiers, Rennes: Maison des sciences de l'homme et de la société, Presses universitaires de Rennes, 2006.

---. 'Grammaire du non-lieu : Gertrude Stein et l'Amérique'. *Revue française d'études américaines* 104 (2005): 100–112.

---. 'Voix et responsabilité dans le théâtre de Gertrude Stein'. *Tropismes* 0.17 (2011): 1–10.

Allen, Mary. 'Gertrude Stein's Sense of Oneness'. *Southwest Review* 66.1 (1981): 1–10.

Altieri, Charles. 'Stein and Wittgenstein: A Panel'. *Modernism/modernity* 5.1 (1998): 97–97.

Ardam, Jacquelyn. 'Too Old for Children and Too Young for Grown-Ups': Gertrude Stein's *To Do: A Book of Alphabets and Birthdays*'. *Modernism/modernity* 18.3 (2011): 575–595.

Ashbery, John. 'Being in Her'. *PEN America Issue 5: Silences*. Ed. M. Mark, Bridget Cross. New York: PEN American Center, 2004.

---. 'The Impossible'. *Poetry* 90.4 (1957): 250–254.

Ashton, Jennifer. 'Gertrude Stein for Anyone'. *ELH* 64.1 (1997): 289–331.

---. “‘Rose Is a Rose’”: Gertrude Stein and the Critique of Indeterminacy’. *Modernism/modernity* 9.4 (2002): 581–604.

Barg, Lisa. ‘Black Voices/White Sounds: Race and Representation in Virgil Thomson’s *Four Saints in Three Acts*’. *American Music* 18.2 (2000): 121–161.

Bell, John. ‘Gertrude Stein’s Identity: Puppet Modernism in the U.S.’ *TDR: The Drama Review* 50.1 (2006): 87–99.

Bessière, Jean. ‘L’incommencement du commencement: Carlos Fuentes, Gertrude Stein, Nathalie Sarraute’. *Commencements du roman : conférences du séminaire de littérature comparée de l’Université de la Sorbonne nouvelle*. Ed. Jean Bessière. Paris: H. Champion, 2001. 187–211.

Biasi, Pierre-Marc de. ‘Florence Delay : « Sans Flaubert, Gertrude Stein n’aurait pas écrit »’. *Le Magazine Littéraire* n°401.9 (2001): 46–47.

Blackmer, Corinne E. ‘African Masks and the Arts of Passing in Gertrude Stein’s “Melanctha” and Nella Larsen’s “Passing”’. *Journal of the History of Sexuality* 4.2 (1993): 230–263.

Bloom, Lynn Z. ‘Gertrude is Alice is Everybody: Innovation and Point of View in Gertrude Stein’s Autobiographies’. *Twentieth Century Literature* 24.1 (1978): 81–93.

Bollinger, Laurel. “‘One as One Not Mistaken but Interrupted’”: Gertrude Stein’s Exploration of Identity in the 1930s’. *The Centennial Review* 43.2 (1999): 227–258.

Bowers, Jane Palatini. ‘Jane Bowers on Gertrude Stein’s Theater Landscapes’. *Theater* 32.2 (2002): 18–20.

Brion, Marcel. ‘Le Contrepoint Poétique de Gertrude Stein’. *Echanges* (1930): 122–128.

Bush, Clive. ‘Toward the Outside: The Quest for Discontinuity in Gertrude Stein’s *The Making of Americans; Being a History of a Family’s Progress*’. *Twentieth Century Literature* 24.1 (1978): 27.

Caramello, Charles. ‘Reading Gertrude Stein Reading Henry James, or Eros is Eros is Eros is Eros’. *The Henry James Review* 6.3 (1985): 182–203.

Chodat, Robert. ‘Sense, Science, and the Interpretations of Gertrude Stein’. *Modernism/modernity* 12.4 (2005): 581–605.

Chow, Juliana. ‘Motion Studies: Vitalism in Gertrude Stein’s Work’. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 69.4 (2013): 77–109.

Clement, Tanya. ‘The Story of One: Narrative and Composition in Gertrude Stein’s *The Making of Americans*’. *Texas Studies in Literature and Language* 54.3 (2012): 426–448.

Conrad, Bryce. 'Gertrude Stein in the American Marketplace'. *Journal of Modern Literature* 19.2 (1995): 215–233.

Curnutt, Kirk. 'Inside and Outside: Gertrude Stein on Identity, Celebrity, and Authenticity'. *Journal of Modern Literature* 23.2 (1999): 291–308.

Davis, Phoebe Stein. "'Even Cake Gets to Have Another Meaning': History, Narrative, and 'Daily Living' in Gertrude Stein's World War II Writings". *MFS Modern Fiction Studies* 44.3 (1998): 568–607.

De Simone, Cristina. 'Gertrude Stein et l'écriture des voix'. *Sillages critiques* 16 (2013).

Dean, Gabrielle. 'Grid Games: Gertrude Stein's Diagrams and Detectives'. *Modernism/modernity* 15.2 (2008): 317–341.

DeKoven, M. 'Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism'. *Contemporary Literature* 22.1 (1981): 81–95.

Delville, Michel. 'Gertrude Stein's Melodies: In Anticipation of the Loop'. *Texas Studies in Literature and Language* 55.1 (2013): 72–83.

Dodge, Mabel. 'Speculations, or Post-Impressionism in Prose'. *Arts & Decoration* (1913): 172–174. Reprint : *A History of Having a Great Many Times Not Continued to Be Friends: The Correspondence between Mabel Dodge and Gertrude Stein 1911-1934*. Ed. Patricia R. Everett. Albuquerque (N.M.): University of New Mexico press, 1996.

Doyle, Laura. 'The Flat, the Round, and Gertrude Stein: Race and the Shape of Modern(ist) History'. *Modernism/modernity* 7.2 (2000): 249–271.

Dydo, Ulla E. 'How to Read Gertrude Stein: The Manuscript of "Stanzas in Meditation"'. *Text* 1 (1981): 271–303.

---. "'Stanzas in Meditation': The Other Autobiography". *Chicago Review* 35.2 (1985): 4.

Ettlinger, H. J. 'Mathematics as an Experimental Science'. *National Mathematics Magazine* 10.1 (1935): 3–8.

Evans, Oliver. 'Gertrude Stein as Humorist'. *Prairie Schooner* 21.1 (1947): 97–101.

---. 'The Americanism of Gertrude Stein'. *Prairie Schooner* 22.1 (1948): 70–74.

Evans, Steve. 'After Patriarchal Poetry: Feminism and the Contemporary Avant-Garde.' *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 12.2 (2001): i–v.

Fawcett, Julia. 'Looking for the One Who Looks Like Some One: The Unmarked Subject(s) in Gertrude Stein's A Play Called Not and Now'. *Modern Drama* 53.2 (2010): 137–158.



Feinstein, Amy. 'Gertrude Stein, Alice Toklas, and Albert Barnes: Looking Like a Jew in The Autobiography of Alice B. Toklas'. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25.3 (2007): 47–60.

Fifer, Elizabeth. 'Guardians and Witnesses: Narrative Technique in Gertrude Stein's "Useful Knowledge"'. *The Journal of Narrative Technique* 10.2 (1980): 115–127.

---. 'Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein'. *Signs* 4.3 (1979): 472–483

Fitz, L. T. 'Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces'. *American Literature* 45.2 (1973): 228–237.

Frank, Johanna. 'Resonating Bodies and the Poetics of Aurality; Or, Gertrude Stein's Theatre'. *Modern Drama* 51.4 (2008): 501–527.

Frost, Elisabeth A. 'Signifyin(g) on Stein: The Revisionist Poetics of Harryette Mullen and Leslie Scalapino'. *Postmodern Culture* 5.3 (1995).

Gallup, Donald. 'The Gertrude Stein Collection'. *The Yale University Library Gazette* 22.2 (1947): 21–32.

---. 'The Making of *The Making of Americans*'. *The New colophon. A book collectors' quarterly* 3 (1950).

---. 'Du Côté de Chez Stein'. *The Book Collector* 19.2 (1970).

Galow, Timothy W. 'Gertrude Stein's "Everybody's Autobiography" and the Art of Contradictions'. *Journal of Modern Literature* 32.1 (2008): 111–128.

Giesenkirchen, Michaela. 'Adding Up William and Henry: The Psychodynamic Geometry of *Q.E.D.*'. *American Literary Realism* 43.2 (2011): 112–132.

---. 'Where English Speaks More than One Language: Accents in Gertrude Stein's "Accents in Alsace"'. *The Massachusetts Review* 34.1 (1993): 45–62.

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* 31.2 (2014): 9–27.

Grimal, Claude. 'Une œuvre dans « l'esprit d'un temps à venir » ? : *La Fabrication des Américains* de Gertrude Stein'. *L'année 1925 : l'esprit d'une époque*. Ed. Myriam Boucharenc and Claude Leroy. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2014. 191–203.

Haralson, Eric L. 'Rereading Gertrude Stein Rereading Henry James (After a Fashion)'. *The Henry James Review* 25.3 (2004): 239–245.

Haselstein, Ulla. 'Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso'. *New Literary History* 34.4 (2003): 723–743.

---. 'Un Réalisme d'un genre nouveau: *Trois Contes* de Flaubert et *Trois Vies* de Gertrude Stein'. *Le Flaubert Réel*. Ed. Barbara Vinken, Peter Fröhlicher. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.

Hoff, Ann K. 'The Stein Differential: Gertrude Stein's Mathematical Aesthetic'. *Mosaic (Winnipeg)* 43.4 (2010): 1.

Hoffeld, Laura. 'Gertrude Stein's Unmentionables'. *The Lion and the Unicorn* 2.1 (1978): 48–55.

Hoffman, Michael J. 'Gertrude Stein in the Psychology Laboratory'. *American Quarterly* 17.1 (1965): 127–132.

Holland, Jeanne. 'Uncovering Woman's Body in Gertrude Stein's "Subject-Cases: The Background of a Detective Story"'. *College English* 52.5 (1990): 540–551.

Hubert, Judd David, Renée Riese Hubert. 'Reading Gertrude Stein in the Light of the Book Artists'. *Modernism/modernity* 10.4 (2003): 677–704.

Hubert, Renée Riese. 'Gertrude Stein and the Making of Frenchmen'. *SubStance* 18.2 (1989): 71–92.

Jackson, Laura (Riding). 'The New Barbarism and Gertrude Stein'. *Transition*. 3 (1927).

Katz, Leon. 'Weininger and *The Making of Americans*'. *Twentieth Century Literature* 24.1 (1978): 8–26.

Koppen, Randi. 'Formalism and the Return to the Body: Stein's and Fornes's Aesthetic of Significant Form'. *New Literary History* 28.4 (1997): 791–809.

Lang, Abigail. 'The Tune of Thinking: Gertrude Stein's *Narration*'. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal* 2 (2014).

Lénárt-Cheng, Helga. 'Autobiography as Advertisement: Why Do Gertrude Stein's Sentences Get under Our Skin?' *New Literary History* 34.1 (2003): 117–131.

Levinson, Ronald B. 'Gertrude Stein, William James, and Grammar'. *The American Journal of Psychology* 54.1 (1941): 124–128.

Lezra, Jacques. 'How to Read *How to Write*'. *Modernism/modernity* 5.1 (1998): 117–129.

Malcolm, Janet. 'Someone Says Yes to It'. *The New Yorker* 6 June 2005.

McCabe, Susan. "'Delight in Dislocation": The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray'. *Modernism/modernity* 8.3 (2001): 429–452.

Mehne, Phillip. "'Making it Strange": Bewusstsein, Erfahrung und Sprache bei Gertrude Stein und Lyn Hejinian'. *Amerikastudien / American Studies* 48.4 (2003): 537–561.

Melin, Charlotte. 'Gertrude Stein and German Letters: Received, Recovered, Revised'. *Comparative Literature Studies* 22.4 (1985): 497–515.

Merrill, Cynthia. 'Mirrored Image: Gertrude Stein and Autobiography'. *Pacific Coast Philology* 20.1/2 (1985): 11–17.

Meyer, Steven. "'The Physiognomy of the Thing": Sentences and Paragraphs in Stein and Wittgenstein'. *Modernism/modernity* 5.1 (1998): 99–116.

Miller, Eugene E. 'Richard Wright and Gertrude Stein'. *Black American Literature Forum* 16.3 (1982): 107–112.

---. 'Richard Wright, Community, and the French Connection'. *Twentieth Century Literature* 41.3 (1995): 265–280.

Miller, Matt. 'Makings of Americans: Whitman and Stein's Poetics of Inclusion'. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 65.3 (2009): 39–59.

Mitrano, Mena. 'Linguistic Exoticism and Literary Alienation: Gertrude Stein's "Tender Buttons"'. *Modern Language Studies* 28.2 (1998): 87–102.

Mix, Deborah M. 'Gertrude Stein: A Selected Bibliography'. *MFS Modern Fiction Studies* 42.3 (1996): 661–680.

Moore, Marianne. 'The Spare American Emotion'. *The Dial* Feb. 1926: 153–156.

Murphy, M. S. 'Familiar Strangers': The Household Words of Gertrude Stein's *Tender Buttons*'. *Contemporary Literature* 32.3 (1991): 383–402.

Nadel, Ira Bruce. 'Gertrude Stein and Henry James'. *Gertrude Stein and the Making of Literature*. Ed. Shirley C. Neuman, Ira Bruce Nadel. Boston, Mass: Northeastern university press, 1988. 81–97.

Niemeyer, Mark. 'Hysteria and the Normal Unconscious: Dual Natures in Gertrude Stein's "Melanctha"'. *Journal of American Studies* 28.1 (1994): 77–83.

Olson, Liesl. "'An Invincible Force Meets an Immovable Object": Gertrude Stein Comes to Chicago'. *Modernism/modernity* 17.2 (2010): 331–361.

Parke, Catherine N. "'Simple Through Complication": Gertrude Stein Thinking'. *American Literature* 60.4 (1988): 554–574.

Pasquier, Marie-Claire. 'À propos de Gertrude Stein: la traduction rêvée'. *Revue française d'études américaines* 18 (1983): 487–499.

---. 'La cuisine et les mots: morceaux choisis'. *Revue française d'études américaines* 27/28 (1986): 37–49.

Pearson, Norman Holmes. 'The Gertrude Stein Collection'. *The Yale University Library Gazette* 16.3 (1942): 45–47.

Perkins, Priscilla. "'A Little Body with a Very Large Head": Composition, Psychopathology, and the Making of Stein's Normal Self'. *MFS Modern Fiction Studies* 42.3 (1996): 529–546.

Perloff, Marjorie. 'Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp'. *Forum for Modern Language Studies* XXXII.2 (1996): 137–154.

---. 'The Two Poetries: An Introduction'. *Contemporary Literature* 18.3 (1977): 263–278.

---. "'Barbed-Wire Entanglements": The "New American Poetry," 1930-1932'. *Modernism/modernity* 2.1 (1995): 145–175.

---. 'Poetry As Word-System: The Art Of Gertrude Stein'. *The American Poetry Review* 8.5 (1979): 33–43.

Poetzsch, Markus. 'Presence, Deixis, and the Making of Meaning in Gertrude Stein's Tender Buttons'. *University of Toronto Quarterly* 75.4 (2006): 946–956.

Posman, Sarah. 'Time as a Simple/Multiple Melody in Henri Bergson's Duration and Simultaneity and Gertrude Stein's Landscape Writing'. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature* 45.1 (2012): 105–120.

Pound, Scott. 'The Difference Sound Makes: Gertrude Stein and the Poetics of Intonation'. *ESC: English Studies in Canada* 33.4 (2007): 25–35.

Principe, Concetta. 'The Trauma of *The Making of Americans*: Stein and Protestant America'. *Interdisciplinary Literary Studies* 15.2 (2013): 240–260.

Reed, Brian. 'Now Not Now: Gertrude Stein Speaks'. *ESC: English Studies in Canada* 33.4 (2007): 103–113.

Rosten, Bevy et al. "'A Play That Has to Be Performed:" From the Gertrude Stein Symposium at New York University'. *Theater* 32.2 (2002): 2–25.

Roubaud, Jacques. 'Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein'. *Critique, éditions de Minuit* 379 (1978): 1095–1106.

Rowe, John Carlos. 'Naming What Is inside: Gertrude Stein's Use of Names in "Three Lives"'. *NOVEL: A Forum on Fiction* 36.2 (2003): 219–243.

Ryan, Dennis. 'Dating Hemingway's Early Style/Parsing Gertrude Stein's Modernism'. *Journal of American Studies* 29.2 (1995): 229–240.

Salvato, Nick. 'Uncloseting Drama: Gertrude Stein and the Wooster Group'. *Modern Drama* 50.1 (2007): 36–59.

Savinel, Christine. 'De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel'. *L'impersonnel en littérature : explorations critiques et théoriques*. Ed. Hélène Aji et al. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009. 181–198.

---. 'Gertrude Stein 1913: politique de la rupture'. *Hippocampe* (2013).

Schmitz, Neil. 'Doing the Fathers: Gertrude Stein on U.S. Grant in *Four in America*'. *American Literature* 65.4 (1993): 751–760.

---. 'Portrait, Patriarchy, Mythos: The Revenge of Gertrude Stein'. *Salmagundi* 40 (1978): 69–91.

Schwenger, Peter. 'Gertrude Writing Rose Writing Rose'. *Children's Literature Association Quarterly* 19.3 (1994): 118–121.

Secor, Cynthia. 'Ida, a Great American Novel'. *Twentieth Century Literature* 24.1 (1978): 96–107.

Séleli, Nóra. 'An (Auto)biography) of Gertrude / Altrude - "Ada" by Gertrude Stein'. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 9.1 (2003): 133–145.

Setina, Emily. 'From "Impossible" Writing to a Poetics of Intimacy: John Ashbery's Reading of Gertrude Stein'. *Genre* 45.1 (2012): 143–166.

Siraganian, Lisa. 'Speculating on an Art Movement: Gertrude Stein's *The Autobiography of Alice B. Toklas*'. *MFS Modern Fiction Studies* 59.3 (2013): 591–609.

Smedman, Lorna. "'Cousin to Cooning": Relation, Difference, and Racialized Language in Stein's Nonrepresentational Texts'. *MFS Modern Fiction Studies* 42.3 (1996): 569–588.

Stewart, Allegra. 'The Quality of Gertrude Stein's Creativity'. *American Literature* 28.4 (1957): 488–506.

Stimpson, Catharine R. 'Gertrude Stein: Humanism and Its Freaks'. *boundary 2* 12/13 (1984): 301–319.

---. 'The Somagrams of Gertrude Stein'. *Poetics Today* 6.1/2 (1985): 67.

Stone, Sarah. 'The Plain Edition: Gertrude Stein and Modernist Book History'. *Jacket 2* (2013), <http://jacket2.org/article/plain-edition>, consulté le 18 août 2016.

Thompson, Aidan. 'Language and Democracy: Meaning Making as Existing in the Work of Gertrude Stein'. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 69.3 (2013): 129–155.

Tischler, Alyson. 'A Rose Is a Pose: Steinian Modernism and Mass Culture'. *Journal of Modern Literature* 26.3 (2003): 12–27.

Tomiche, Anne. 'Repetition: Memory and Oblivion (Freud, Duras and Stein)'. *Revue de Littérature Comparée* 65.3 (1991).

Torre, Juana T. Guerra de la. 'Fractals in Gertrude Stein's "Word-System": Natural Reality And/Or Verbal Reality'. *Atlantis* 17.1/2 (1995): 89–114.

Van Vechten, Carl. 'How To Read Gertrude Stein'. *The Trend* (1914): 553–557.

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* 35.2 (1993): 151–167.

Voris, Linda. 'Interpreting Cézanne: Immanence in Gertrude Stein's First Landscape Play, Lend A Hand or Four Religions'. *Modernism/modernity* 19.1 (2012): 73–93.

---. "'Shutters Shut and Open": Making Sense of Gertrude Stein's Second Portrait of Picasso'. *Studies in American Fiction* 39.2 (2012): 175–205.

Wagers, Kelley. 'Gertrude Stein's "Historical" Living'. *Journal of Modern Literature* 31.3 (2008): 22–43.

Warren, Lansing. 'Gertrude Stein Views Life and Politics'. *The New York Times* 6 May 1934.

Watson, Dana Cairns. 'Building a Better Reader: *The Gertrude Stein First Reader and Three Plays*'. *The Lion and the Unicorn* 35.3 (2011): 245–266.

Watten, Barrett. 'An Epic of Subjectivation: *The Making of Americans*'. *Modernism/modernity* 5.2 (1998): 95–121.

Webb, Barbara L. 'The Centrality of Race to the Modernist Aesthetics of Gertrude Stein's *Four Saints in Three Acts*'. *Modernism/modernity* 7.3 (2000): 447–469.

Whittier-Ferguson, John. 'Stein in Time: History, Manuscripts, and Memory'. *Modernism/modernity* 6.1 (1999): 115–151.

---. 'The Liberation of Gertrude Stein: War and Writing'. *Modernism/modernity* 8.3 (2001): 405–428.

Will, Barbara. "'And Then One Day There Was a War": Gertrude Stein, Children's Literature, and World War II'. *Children's Literature Association Quarterly* 32.4 (2007): 340–353.

---. 'Gertrude Stein and Zionism'. *MFS Modern Fiction Studies* 51.2 (2005): 437–455.

---. 'Gertrude Stein, Bernard Faÿ, and the Ruthless Flowers of Friendship'. *Modernism/modernity* 15.4 (2008): 647–663.

---. 'Lost in Translation: Stein's Vichy Collaboration'. *Modernism/modernity* 11.4 (2004): 651–668.

Wilson, Sarah. 'Gertrude Stein and the Radio'. *Modernism/modernity* 11.2 (2004): 261–278.

Wineapple, Brenda. 'The Politics of Politics; Or, How the Atomic Bomb Didn't Interest Gertrude Stein and Emily Dickinson'. *South Central Review* 23.3 (2006): 37–45.

Winston, Elizabeth. 'Gertrude Stein's Mediating Stanzas'. *Biography* 9.3 (1986): 229–246.

Wood, Carl. 'Continuity of Romantic Irony: Stein's Homage to Laforgue in *Three Lives*'. *Comparative Literature Studies* 12.2 (1975): 147–158.

### **Ouvrages collectifs et anthologies d'articles**

Bernstein, Charles. 'Gertrude Stein's War Years: Setting the Record Straight, a Dossier'. *Jacket* 2, <http://jacket2.org/feature/gertrude-steins-war-years-setting-record-straight>, consulté le 18 août 2016.

Boyd, Janet, Sharon Kirsch, eds. *Primary Stein: Returning to the Writing of Gertrude Stein*. Lanham (Md.): Lexington books, 2014.

Chassay, Jean-François, Éric Giraud, eds. *Contemporanéités de Gertrude Stein: comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*. Paris: Éd. des Archives contemporaines, 2011.

Curnutt, Kirk, ed. *The Critical Response to Gertrude Stein*. Westport (Conn.): Greenwood press, 2000.

Darras, Jacques, ed. *Gertrude Stein, encore: actes du colloque de Cerisy*. Paris: In'Hui, Trois cailloux, 1983.

Hoffman, Michael J., ed. *Critical essays on Gertrude Stein*. Boston: G. K. Hall, 1986.

Kostelanetz, Richard, ed. *Gertrude Stein Advanced: an Anthology of Criticism*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 1990.

Neuman, Shirley C., Ira Bruce Nadel, eds. *Gertrude Stein and the Making of Literature*. Boston, Mass: Northeastern University pPress, 1988.

### **Catalogues d'exposition**

Bishop, Janet, Cécile Debray, Rebecca Rabinow, eds. *Matisse, Cézanne, Picasso, l'aventure des Stein: catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 5 octobre 2011-16 janvier 2012, San Francisco, San Francisco museum of modern art, 21 mai-*

6 septembre 2011, New York, Metropolitan museum of art, 22 février-3 juin 2012. Paris: RMN-Grand Palais, 2011.

Centre culturel américain (Paris, France). *Les Années vingt; Les écrivains américains à Paris et leurs amis, 1920-1930*. Exposition Du 11 Mars Au 25 Avril 1959. Paris: Centre culturel américain, 1959.

Corn, Wanda M., Tirza True Latimer. *Seeing Gertrude Stein: Five Stories*. Berkeley: University of California Press, 2011.

Debray, Cécile, ed. *Gertrude Stein, portraits singuliers*. Paris: RMN-Grand Palais, 2011.

Musée des beaux-arts du Canada. *Gertrude Stein et Picasso et Juan Gris: à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, du 25 juin au 15 août 1971*. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1971.

Musée du Bugey-Valromey. *Gertrude Stein & le Bugey: 1924-1944 (exposition, Musée du Bugey-Valromey, Lochieu, 18 juin-1er novembre 2011)*. Lyon, Bourg-en-Bresse: Lieux dits éd., 2012.

## Thèses

Bourdeau, Martine. 'Gisements et dynamiques chez Gertrude Stein'. Thèse de 3e cycle. Université Paris Diderot - Paris 7, 1980.

Cohen, Emmanuel. 'Le théâtre non-dramatique : le théâtre des avant-gardes parisiennes des années 1910-1930. Dada, Gertrude Stein, surréalisme.' Amiens, 2015.

Grimal, Claude. 'L'écriture de Gertrude Stein: libertés et limites'. Thèse de 3e cycle. Nanterre, 1984.

Katz, Leon. 'The First Making of The Making of Americans'. Columbia, 1963.

Koüs, Line. 'Le travail de la répétition dans l'écriture de Gertrude Stein'. Montpellier 3, 1990.

Lu, Chi-Fen. 'La représentation des espaces chez Gertrude Stein'. Paris 10, 2005.

Pasquier, Marie-Claire. 'Gertrude Stein, théâtre et théâtralité'. Paris 4, 1991.

Simon, Emöke. 'Gertrude Stein : l'identité à l'épreuve du rythme'. Paris 3, 2014.



### III. Critique sur le modernisme anglo-saxon

Aji, Hélène, Céline Mansanti, Benoît Tadié, eds. *Revue modernistes, revues engagées : 1900-1939*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Alfandary, Isabelle. *E. E. Cummings ou la minuscule lyrique*. Paris: Belin, 2002.

---. *Le risque de la lettre: lectures de la poésie moderniste américaine*. Lyon: ENS éd, 2012.

Alfandary, Isabelle, Axel Nesme, eds. *Modernism and Unreadability*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2011.

Altieri, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1995.

---. *The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and after*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2006.

Antin, David. 'Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry'. *boundary 2* 1.1 (1972): 98.

---. 'Some Questions about Modernism'. *Occident* viii (1974): 6–39.

Ashton, Jennifer. *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge university press, 2005.

---. 'Modernism's "New" Literalism'. *Modernism/modernity* 10.2 (2003): 381–390.

Berman, Jessica Schiff. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2001.

Brion-Guerry, Liliane, ed. *L'année 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*. Paris: Klincksieck, 1973.

Bucher, Vincent. 'Une pratique sans théorie. Le très long poème américain de seconde génération'. Thèse, Paris 3, 2012.

Bush, Clive. *Halfway to Revolution: Investigation and Crisis in the Work of Henry Adams, William James and Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Caramello, Charles. *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*. Chapel Hill, London: University of North Carolina press, 1996.

Carson, Luke. *Consumption and Depression in Gertrude Stein, Louis Zukofsky and Ezra Pound*. Basingstoke (GB) New York: Macmillan press St. Martin's press, 1999.

Cazé, Antoine. 'Aesthetics of Theory in the Modernist Era and Beyond'. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal* 2 (2014)/

Côté, Jean-François. *Le triangle d'Hermès : Poe, Stein, Warhol : figures de la modernité esthétique*. Bruxelles: la Lettre volée, 2003.

Cowley, Malcolm. *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. New York: The Viking press, 1973.

Dalgarno, Emily. *Virginia Woolf and the Migrations of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DeKoven, Marianne. *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*. Princeton (N.J.): Princeton university press, 1991.

Durham, Carolyn A. 'Modernism and Mystery: The Curious Case of the Lost Generation'. *Twentieth Century Literature* 49.1 (2003): 82–102.

Eder, Doris L. *Three Writers in Exile: Pound, Eliot and Joyce*. Troy: Whitston publishing company, 1984.

Fitch, Noel Riley. *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*. New York: Norton, 1983.

Ford, Sara J. *Gertrude Stein and Wallace Stevens: The Performance of Modern Consciousness*. New York: Routledge, 2002.

Gass, William Howard. *The World within the Word: Essays*. New York: A.A. Knopf, 1978.

Glass, Loren Daniel. *Authors Inc.: Literary Celebrity in the Modern United States, 1880-1980*. New York London: New York University Press, 2004.

Goodspeed-Chadwick, Julie. *Modernist Women Writers and War: Trauma and the Female Body in Djuna Barnes, H. D., and Gertrude Stein*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2011.

Goody, Alex. *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Kenner, Hugh. *A Homemade World: the American Modernist Writers*. New York: A.A. Knopf, 1975.

---. *Mazes: Essays*. San Francisco: North point press, 1989.

---. *The Pound Era*. London: Faber and Faber, 1972.

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., London: MIT press, 1985.

Lesinska, Zofia P. *Perspectives of Four Women Writers on Second World War: Gertrude Stein, Janet Flanner, Kay Boyle and Rebecca West*. New York: Peter Lang, 2002.

Levin, Jonathan. *The Poetics of Transition: Emerson, Pragmatism, & American Literary Modernism*. Durham: Duke University Press, 1999.

Miller, Cristanne. *Cultures of Modernism : Marianne Moore, Mina Loy, & Else Lasker-Schüller*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

Miller, Eugene E. 'Richard Wright, Community, and the French Connection'. *Twentieth Century Literature* 41.3 (1995): 265–280.

North, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. Oxford: Oxford university press, 1998.

Olson, Liesl. *Modernism and the Ordinary*. Oxford New York: Oxford University Press, 2009.

Paul, Catherine E. *Poetry in the Museums of Modernism: Yeats, Pound, Moore, Stein*. Ann Arbor (Mich.): the University of Michigan press, 2002.

Pavloska, Susanna. *Modern Primitives: Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neale Hurston*. New York: Garland, 2000.

Perelman, Bob. *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*. Berkeley (Calif.): University of California, 1994.

Perloff, Marjorie. 'The Two Poetries: An Introduction'. *Contemporary Literature* 18.3 (1977): 263–278.

---. *21st-Century Modernism: The 'New' Poetics*. Malden, Oxford: Blackwell publishers, 2002.

---. "'Barbed-Wire Entanglements": The "New American Poetry," 1930-1932'. *Modernism/modernity* 2.1 (1995): 145–175.

---. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1990.

---. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1996.

---. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago London: University of Chicago press, 1986.

---. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton, N.J: Princeton university press, 1981.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1994.

Prigent, Christian. *Être moderne, est-ce être illisible ? : intervention au rendez-vous du 25 novembre 1992 au bar de la Comédie de Reims*. Reims: Noria, 1992.

- . *La langue et ses monstres*. Montpellier: Cadex Ed, 1989.
- Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics : From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992.
- Quigley, Megan M. 'Modern Novels and Vagueness'. *Modernism/modernity* 15.1 (2008): 101–129.
- Rabaté, Jean-Michel. *1913: The Cradle of Modernism*. Malden (Mass.): Blackwell, 2007.
- . 'La Tradition du neuf: introduction au modernisme anglo-saxon'. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 19–20 (1987).
- Richardson, Joan. *A Natural History of Pragmatism: The Fact of Feeling from Jonathan Edwards to Gertrude Stein*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2007.
- Scappettone, Jennifer. 'Tuning as Lyricism: The Performances of Orality in the Poetics of Jerome Rothenberg and David Antin'. *Critical Inquiry* 37.4 (2011): 782–786.
- Schmitz, Neil. *Of Huck and Alice: Humorous Writing in American Literature*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota press, 1983.
- Schoenbach, Lisi. *Pragmatic Modernism*. New York: Oxford University press, 2012.
- Scott, Bonnie Kime. *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*. Urbana, Ill.: Univ. of Illinois Press, 2007.
- Siraganian, Lisa. *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Sloboda, Noel. *The Making of Americans in Paris: The Autobiographies of Edith Wharton and Gertrude Stein*. New York: P. Lang, 2008.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rethoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago London: University of Chicago press, 1982.
- Tadié, Benoît. *L'expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922 : formes, idéologies, combats*. Paris: Klincksieck, 1999.
- Tate, Allen. 'Understanding Modern Poetry'. *The English Journal* 29.4 (1940): 263.
- Todd, D. D. 'Henry James and the Theory of Literary Realism'. *Philosophy and Literature* 1.1 (1976): 79–100.
- Tommasini, Anthony. *Virgil Thomson's Musical Portraits*. New York: Pendragon press, 1986.
- Tommasini, Anthony C. *Virgil Thomson: Composer on the Aisle*. New York London: W.W. Norton, 1997.

Turner, Catherine. *Marketing Modernism between the Two World Wars*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003.

Vallat-Comet, Nelly. 'Le Flaubert de Henry James'. *Réceptions créatrices de l'oeuvre de Flaubert*. Ed. Philippe Chardin. Tours: Publ. de l'Université François Rabelais, 2000. 83–110.

Weinstein, Philip M. *Unknowing: The Work of Modernist Fiction*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2005.

Weiss, M. Lynn. *Gertrude Stein and Richard Wright: The Poetics and Politics of Modernism*. Univ. Press of Mississippi, 2008.

Williams, Louise Blakeney. *Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Williams, William Carlos. *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York: Random House, 1954.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York, London: C. Scribner's sons, 1931.

Yao, Steven G. *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Zemgulys, Andrea. *Modernism and the Locations of Literary Heritage*. Cambridge (GB): Cambridge University Press, 2008.

#### **IV. Critique et théorie générales**

Abastado, Claude. 'Introduction à l'analyse des manifestes'. *Littérature* 39.3 (1980): 3–11.

Agamben, Giorgio. *Profanations*. Traduit par Martin Rueff. Paris: Payot et Rivages, 2005.

---. *Stanze: parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduit par Yves Hersant. Paris: Payot & Rivages, 1998.

Aji, Hélène et al., eds. *L'impersonnel en littérature: explorations critiques et théoriques*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

Amfreville, Marc et al., eds. *Les formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*. Paris: M. Houdiard, 2007.

Auerbach, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1977.

- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- . *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980.
- . 'L'effet de Réel'. *Communications* 11.1 (1968): 84–89.
- Bayard, Pierre. *Le hors-sujet: Proust et la digression*. Paris: Éd. de Minuit, 1996.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. London ; Boston ; Melbourne: Routledge and K. Paul, 1983.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Ed. Rolf Tiedemann. Traduit par Jean Lacoste. Paris: Les éd. du Cerf, 1997.
- Bernstein, Charles. *A Poetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- . 'Le roman, œuvre de mauvaise foi'. *Les Temps Modernes* 19 (1947): 1304–1317.
- . *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- Blau DuPlessis, Rachel. 'Lyric and Experimental Long Poems: Intersections'. *Time in Time*. Ed. J. Mark Smith. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2013. 22–50.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Blumenberg, Hans. *La lisibilité du monde*. Traduit par Pierre Rusch. Paris: les Éd. du Cerf, 2007.
- . *Le concept de réalité*. Traduit par Jean-Louis Schlegel. Paris: les Éd. du Seuil, 2012.
- . *L'imitation de la nature et autres essais d'esthétique*. Traduit par Isabelle Kalinowski. Paris: Hermann éd, 2010.
- Boyce, Benjamin, and Chester Noyes Greenough. *The Theophrastan Character in England to 1642*. Cambridge, Mass.: Harvard University press, 1947.
- Broqua, Vincent. 'Muésie et poésie aux États-Unis?' *Revue française d'études américaines* no 109.3 (2007): 54–68.
- Buell, Lawrence. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge (Mass.): The Belknap press of Harvard University Press, 2014.
- Cavell, Stanley. *This New yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*. Albuquerque, N. M: Living batch press, 1989.
- Cazé, Antoine. 'Lyrismes'. *Sillages critiques* 8 (2006): 159–171.
- Chardin, Philippe, ed. *Réceptions créatrices de l'oeuvre de Flaubert*. Tours: Publ. de l'Université François Rabelais, 2000.

Combe, Dominique. 'La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie'. *Figures du sujet lyrique*. Ed. Dominique Rabaté. Paris: Presses universitaires de France, 1996. 39–64.

Cometti, Jean-Pierre. *Art, modes d'emploi: esquisses d'une philosophie de l'usage*. Bruxelles, Belgique: Ante Post, 2000.

---. *L'Amérique comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1999.

---. 'Le pragmatisme est-il un empirisme?' *Critique* 754 (2011): 196–211.

---. 'Que signifie la « fin des avant-gardes »?' *Rue Descartes* 69 96–107.

---. *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris: Gallimard, 2010.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

---. *Le cas Bernard Fay: du Collège de France à l'indignité nationale*. Paris: Gallimard, 2009.

Cowling, Mary. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge New York Melbourne: Cambridge university press, 1989.

Daunais, Isabelle. *Frontière du roman: le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal, Saint-Denis: Presses de l'Université de Montréal, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 2014.

Derrida, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 2003.

---. *Passions*. Paris: Galilée, 1993.

---. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.

Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

---. *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press, 1994.

Edmond, Jacob. *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*. New York: Fordham University Press, 2012.

Eliot, Thomas Stearns. 'Tradition and the Individual Talent'. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber and Faber, 1997.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1953.

Finck, Diana von, Oliver Scheiding, eds. *Ideas of Order in Contemporary American Poetry*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Fredman, Stephen. *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Friedrich, Hugo (1904-1978). *Structures de la poésie moderne*. Paris: Denoël, 1976.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris: Éd. du Seuil, 1987.
- Glinoe, Anthony, Michel Lacroix, eds. *Romans à clés : les ambivalences du réel*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014.
- Gombrich, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Phaidon Press, 2002.
- Green, Nancy L. *The Other Americans in Paris: Businessmen, Countesses, Wayward Youth, 1880-1941*. Chicago (Ill.): The University of Chicago press, 2014.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Traduit par Pierre Cadot. Paris: Éd. du Seuil, 1986.
- Harryman, Carla. 'Introduction: Non/Narrative'. *Journal of Narrative Theory* 41.1 (2011): 1–11.
- Heissenbüttel, Helmut. *Über Literatur*. Olten, Freiburg-im-Breisgau: Walter-Verlag, 1966.
- Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California press, 2000.
- Hejinian, Lyn, Barrett Watten, eds. *A Guide to Poetics Journal: Writing in the Expanded Field, 1982-1998*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012.
- Hokenson, Jan. 'The Pronouns of Gomorrha: A Lesbian Prose Tradition'. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 10.1 (1988): 62.
- Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.
- Jakobson, Roman, Morris Halle. *Fundamentals of Language*. Gravenhage: Mouton, 1956.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jauss, Hans Robert. *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaire 'Zone' und 'Lundi Rue Christine'*. Ed. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg: C. Winter, 1986.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- Kapor, Vladimir. *Local Colour: A Travelling Concept*. Bern: P. Lang, 2009.
- Knox, George. 'The Great American Novel: Final Chapter'. *American Quarterly* 21.4 (1969): 667–682.



Lacoue-Labarthe, Philippe, Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

Le Rider, Jacques. *Le cas Otto Weininger: racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.

Louvel, Liliane, Catherine Rannoux, eds. *L'illisible*. Poitiers Rennes: Maison des sciences de l'homme et de la société Presses universitaires de Rennes, 2006.

Lucking, David. *The Shakespearean Name*. Bern: Peter Lang, 2007.

Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: J. Corti, 2000.

McPherson, Heather. *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Merivale, Patricia, Susan Sweeney. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press, 1999.

Meschonnic, Henri. *Modernité modernité*. Paris: Gallimard, 1993.

Miller, J. Hillis. *Poets of Reality; Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1965.

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge (Mass.): Harvard university press, 1990.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.

---. *Résistance de la poésie*. Bordeaux: William Blake & Co, 1997.

Perelman, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton (NJ): Princeton university press, 1996.

Perloff, Marjorie. *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa, Ala: University of Alabama Press, 2004.

---. "“Living in the Same Place”: The Old Mononationalism and the New Comparative Literature'. *World Literature Today* 69.2 (1995): 249–255.

---, ed. *Postmodern Genres*. Norman: University of Oklahoma press, 1989.

---. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 2010.

---. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago, London: University of Chicago press, 1997.

---. 'Writing Poetry/Writing about Poetry: Some Problems of Affiliation'. *symplokē* 7.1/2 (1999): 21–29.

Perloff, Marjorie, Craig Douglas Dworkin, eds. *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. Chicago: University of Chicago press, 2009.

- Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine : 1939-1989*. Paris: Fayard, 2003.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993.
- Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette littératures, 1998.
- . *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: la Fabrique éd, 2014.
- Reddy, Srikanth. *Changing Subjects: Digressions in Modern American Poetry*. Oxford New York: Oxford University Press, 2012.
- Retallack, Joan. *The Poethical Wager*. Berkeley: University of California press, 2003.
- Rothenberg, Jerome. *Pre-Faces: and Other Writings*. New York: New Directions, 1981.
- Roudeau, Cécile. 'Fuite de La Ligne. De La Catégorie En Amérique'. *Quaderna 1* (2012).
- Samoyault, Tiphaine. *Excès du roman*. Paris: M. Nadeau, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1987.
- Schapiro, Meyer. *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: G. Braziller, 1996.
- Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Trans. Benjamin Sher. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990.
- Smith, J. Mark, ed. *Time in Time: Short Poems, Long Poems, and the Rhetoric of North American Avant-Gardism, 1963-2008*. Montreal: McGill-Queen's University press, 2013.
- Steiner, George. *On Difficulty: and other essays*. Oxford: Oxford university press, 1978.
- Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.
- Verschaffel, Bart. *Essais sur les genres en peinture: nature morte, portrait, paysage*. Traduit par Daniel Cunin. Bruxelles: la Lettre volée, 2007.
- Vinken, Barbara, Peter Fröhlicher. *Le Flaubert réel*. Walter de Gruyter, 2009.
- Wald, Priscilla. *Constituting Americans: Cultural Anxiety and Narrative Form*. Durham: Duke University press, 1995.

## **V. Autres sources primaires**

- Ashbery, John. *Selected Prose*. Ed. Eugene Richie. Ann Arbor: the University of Michigan press, 2005.

- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Ed. Robert William Chapman. Oxford, New York: Oxford university press, 1988.
- Balzac, Honoré de. *Œuvres complètes*. Paris: A. Houssiaux, 1855.
- Beach, Sylvia. *Shakespeare and Company*. New York: Harcourt, Brace, 1959.
- Beaton, Cecil. *The Happy Years: Diaries 1944-48*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1972.
- Bernstein, Charles, Bruce Andrews, eds. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- Cadiot, Olivier. *Fairy queen*. Paris: POL, 2002.
- Defoe, Daniel. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. London: J. Walker, 1808.
- Dickens, Charles. *Hard Times*. New York, London: Norton, 1990.
- Dickinson, Emily. *Selected Letters*. Ed. Thomas Herbert Johnson. Cambridge (Mass.): the Belknap press of Harvard university press, 1986.
- . *The Complete Poems*. Ed. Thomas Herbert Johnson. London: Faber and Faber, 1975.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. Ed. Joel Porte. New York: Library of America, 1983.
- Fort, Paul, Paul Valéry, eds. *Vers et prose : recueil trimestriel de littérature*. Paris: F. Bernouard, 1905.
- Howells, William Dean. 'Henry James, Jr.' *The Century* 25.1 (1882): 24–29.
- James, Henry. *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Preface to the New York Edition*. Ed. Leon Edel. New York: Library of America, 1984.
- . *The Turn of the Screw and the Aspern Papers*. London: Penguin Classics, 2003.
- James, William. *The Principles of Psychology*. London: Macmillan, 1901.
- . *The Varieties of Religious Experience, a Study in Human Nature*. London: Longmans, Green and Co, 1902.
- . *The Will to Believe, and Other Essays in Popular Philosophy*. New York: Longmans, Green, and Co, 1897.
- Jung, Carl Gustav. *Types psychologiques*. Traduit par Yves Le Lay. Genève: Georg et Cie, 1958.
- Klages, Ludwig. *Les Principes de la caractérolgie*. Traduit par W. Réal et Ernest Reymond-Nicolet. Neuchâtel, Paris: Delachaux et Niestlé, 1950.
- Loy, Mina. *The Lost Lunar Baedeker*. Ed. Roger L. Conover. New York: Farrar Straus Giroux, 1996.

Lyly, John. *Euphues and His England: The Anatomy of Wit*. Ed. Leah Scragg. Manchester: Manchester university press, 2003.

Moody, William Vaughn. *Poems and Plays*. Boston ; New York: Houghton Mifflin company, 1912.

Moore, Marianne. *The Complete Prose*. Ed. Patricia C. Willis. New York, N.Y: Viking Elisabeth Sifton books, 1987.

Mounier, Emmanuel. *Traité du caractère: anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Münsterberg, Hugo. *The Americans*. Trans. Edwin Bissell Holt. New York: MaClure, Phillips and Co., 1904.

Musset, Alfred de. *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris: Charpentier, 1888.

Nabokov, Vladimir. *Novels 1955-1962: Lolita / Pnin / Pale Fire*. New York: Library of America, 1996.

Pound, Ezra, Ernest Fenollosa. 'The Chinese Written Character as a Medium for Poetry'. *The Little Review* (1919).

Retallack, Joan. *How to Do Things With Words*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 2000.

---. *Steinzas en médiation*. Traduit par Jacques Roubaud. Bordeaux: un Bureau sur l'Atlantique, 2002.

Rose, Francis. *Saying Life: The Memoirs of Sir Francis Rose*. London: Cassell, 1961.

Sitwell, Edith. *English Eccentrics*. London: Penguin books, 1971.

Stein, Leo. *Appreciation: Painting, Poetry, and Prose*. U of Nebraska Press, 1947.

---. *Journey into the Self, Being the Letters, Papers and Journals of Leo Stein*. Ed. Edmund Fuller. New York: Grown Publishers, 1950.

Toklas, Alice B. *Staying on alone: letters*. Ed. Gilbert A. Harrison, Edward Burns. London, Sydney, Singapore: Angus and Robertson, 1973.

---. *The Alice B. Toklas Cook Book* ; illustrations by Francis Rose. New York: Harper & Brothers, 1954.

---. *What Is Remembered: An Autobiography*. London: Cardinal, 1989.

Vollard, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris: Club des Libraires de France, 1957.

Weininger, Otto. *Sexe et caractère*. Traduit par Daniel Renaud. Lausanne, Paris: l'Âge d'homme, 2012.

Whitehead, Alfred North. *An Introduction to Mathematics*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1958.

Whitehead, Alfred North, Bertrand Russell. *Principia Mathematica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Woolf, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf, Volume V: 1929-1932*. Ed. Stuart Nelson Clarke. London: the Hogarth press, 2009.

Wordsworth, William. 'Preface'. *Lyrical Ballads*. London: Longman & Rees, 1800.

Zola, Émile. *Le roman expérimental*. Ed. François-Marie Mourad. Paris: Flammarion, 2006.

Zukofsky, Louis. *Prepositions + : The Collected Critical Essays*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2000.

## VI. Stein en langue française

### Textes écrits ou publiés en français

« Beurre et roses », manuscrit non daté conservé à la Beinecke Library, Yale, YCAL 86.1599.

*Correspondance de Gertrude Stein et Pablo Picasso*, Paris, Gallimard, 2005.

« Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs », *Revue Européenne, éditions du Sagittaire*, Paris, mai-juin-juillet 1930, n° 5-6-7, p. 600-601.

Réédité dans *Operas and plays*, Paris, Plain edition, 1932.

« La langue française », *Patrie, revue mensuelle illustrée de l'empire*, n°1, 1941.

*Picasso*, Paris, Flourey, 1938. Réédition : *Picasso*, Paris, Christian Bourgois, 1988.

« Pissez mon chien », manuscrit non daté conservé à la Beinecke Library, Yale, YCAL 86.1640.

### Traductions françaises

#### Volumes

*Américains d'Amérique, histoire d'une famille américaine*, extraits du *Making of Americans* traduits par Bernard Faÿ et J. Seillière, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1933.

Réédition : *Américains d'Amérique: histoire d'une famille américaine*, Paris, Stock, 1971.

*Autobiographie d'Alice Toklas*, traduit de *The Autobiography of Alice B. Toklas* par Bernard Faÿ, Paris, L. Mazenod, 1934 [1965].

*Autobiographie de tout le monde*, traduit de *Everybody's Autobiography* par Marie-France de Paloméra, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Fictions et Cie »), 1978 [coll. « Points », 1989].

*Autobiographies*, traduit de *Everybody's Autobiography* par May Tagnard d'Aiguy, Paris, Éditions Confluences, 1945.

*La brave Anna*, traduit par Raymond Schwab, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2006. « La brave Anna » (« The Good Anna ») est la première nouvelle de *Trois Vies (Three Lives)*.

*Brewsie et Willie*, traduit de *Brewsie & Willie* par Raymond Schwab, Paris, P. Morihien, 1947.

*Brewsie & Willie*, traduit de *Brewsie & Willie* par Marie-Claire Pasquier, Paris, Rivages (coll. « Collection de littérature étrangère »), 1990.

*Dix portraits*, édition bilingue, traduit par Georges Hugnet et Virgil Thomson, Paris, Éditions de la Montagne, 1930.

Contient : « Si je lui disais un portrait complété de Picasso » (« If I Told Him A Completed Portrait of Picasso »), « Guillaume Apollinaire », « Erik Satie », « Pavel Tchelitchev ou Adrian Arthur » (« Pavel Tchelitchev or Adrian Arthur »), « Virgil Thomson », « Christian Berard », « Bernard Faÿ », « Kristians Tonny », « Georges Hugnet » (« George Hugnet »), « Encore de la grammaire Genia Berman » (« More Grammar Genia Berman »).

Réédition : *Dix portraits*, édition bilingue, Paris, Deux temps tierce, 1991.

*Du Sang sur le sol de la salle à manger*, traduit de *Blood on the Dining-Room Floor* par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois (coll. « Les Derniers mots »), 1984.

*Early and late (Tôt et Tard ; Früh und Spät)*, édition trilingue, traduit de « Early and Late » en allemand par Helmut Heissenbüttel et en français par Édith de la Tour, illustré de six gravures d'Aurélié Nemours, Zürich, Verlag 3 (coll. « Delta »), 1979.

*Flirter au Bon Marché et autres faits de civilisation : essais*, traduit par Jean Pavans, Paris, Phébus (coll. « Libretto »), 2007.

Contient : « Flirter au Bon Marché » (« Flirting at the Bon Marché ») ; « Un film » (« A movie ») ; « Matisse » ; « Picasso » (« Picasso », version de 1910) ; « Cézanne » ; « Guillaume Apollinaire » ; « Erik Satie » ; « La vie de Juan Gris ; La vie et la mort de Juan Gris » (« The Life and Death of Juan Gris ») ; « Géographie » (« Geography ») ; « La différence entre les habitants de France et les habitants des États-Unis d'Amérique » (« The Difference between the Inhabitants of France and the Inhabitants of the United States of America ») ; « Américains » (« Americans ») ; « Dans l'herbe (sur l'Espagne) » (« In the Grass (On Spain) ») ; « Que sont les chefs-d'œuvre et pourquoi y en a-t-il si peu » (« What

Are Masterpieces and Why Are There So Few of Them ») ; « Réflexion sur la bombe atomique » (« Reflection on the Atomic Bomb »).

*Les Guerres que j'ai vues*, traduit de *Wars I Have Seen* par R. W. Seillières, Paris, Charlot, 1947.

Réédition : *Les Guerres que j'ai vues*, Paris, Christian Bourgois (coll. « Titres »), 1980 [2011].

*Les Guerres que j'ai vues*, traduit de *Wars I Have Seen* par Isabelle Di Natale, Paris, éditions du Rocher, 2002.

*Henry James*, précédé de *Shakespeare* (préface à *La Tempête*) par Henry James, traduit par Jean Pavans, Paris, Phébus (coll. « Libretto »), 2007.

« Henry James » est l'une des quatre parties de *Four in America*.

*L'Histoire géographique de l'Amérique ou la Relation de la nature humaine avec l'esprit humain*, traduit de *A Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind* par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois (coll. « Collection Les Derniers mots »), 1978.

*Ida: roman*, traduit de *Ida a Novel* par Daniel Mauroc, Paris, éditions du Seuil (coll. « Points »), 1997.

*Interview transatlantique*, traduit de « A Transatlantic Interview » par Marc Dachy, Paris, Transédition, 1987.

*Lectures en Amérique*, traduit par Claude Grimal, Paris, Christian Bourgois (coll. « Change sauvage »), 1978 [2011].

Recueil de textes d'époques variées : « La composition comme explication » (traduit de « Composition as Explanation »), suivi de deux œuvres que Stein citait en exemples dans cette conférence : « Susie Asado » et « Un saint sur sept » (« A Saint in Seven ») ; quatre des conférences des *Lectures in America* : « Peinture » (« Pictures »), « Théâtre » (« Plays »), « Portraits et Répétitions » (« Portraits and Repetition »), « Poésie et Grammaire » (« Poetry and Grammar ») ; « La peinture abstraite » (« Abstract Painting ») ; « Comment l'écrit s'écrit » (« How Writing is Written ») ; « Une ligue » (« A League ») ; trois poèmes : « Page IX », « Prothalamium » et « La douceur de Sherwood » (« Sherwood's Sweetness ») ; « La langue française » (texte écrit originellement en français pour le journal *Patrie*) ; « Pourquoi j'aime les romans policiers » (« Why I Like Detective Stories ») ; « Ma dette envers les livres » (« My Debt to Books »).

*Le monde est rond* suivi de *Autobiographie de Rose*, traduit de *The World is Round* et *The Autobiography of Rose* par Françoise Collin et Pierre Taminiaux, Paris, éditions du Seuil (coll. « Points »), 1991.

*Lève bas-ventre*, traduit de « Lifting belly » par Christophe Lamiot-Enos, Paris, Corti, 2013.

*Morceaux choisis de « La fabrication des Américains » : histoire du progrès d'une famille*, extraits du *Making of Americans* traduits par Georges Hugnet, Paris, éditions de la Montagne, 1929.

*Paris France*, traduit de *Paris, France* par May d'Aiguy, Alger, Charlot, 1945.

*Petits poèmes pour un livre de lecture*, traduit du *First Reader and Three Plays* par May d'Aiguy, Alger, Charlot, 1944.

*Une Pièce circulaire*, traduit de « A Circular Play » par Gérard-Georges Lemaire, illustré de planches d'Arthur Aeschbacher, Albert Ayme, Biran Gysin, Jiří Kolář et Tom Philipps, Paris, Traversière, 1985.

*Poèmes*, traduit par Christophe Marchand-Kiss, Paris, Textuel (coll. « L'oeil du poète »), 1999.

Recueil de poèmes écrits entre 1913 et 1921 : extraits de *Tendres Boutons (Tender Buttons)* ; extraits de « Bien tiens viens et autres morceaux » (*Bee Time Vine and other pieces*) : « J'ai exprimé mon opinion » (« I Expressed my Opinion »), « Étudie la nature » (« Study Nature »), « Va en vert » (« Go in Green »), « Noms de fleurs » (« Names of Flowers »), « Quatre » (« Four »), « Troisième jours sans soif » (« Third Day Not Thirsty »), « Dates » (« Dates »), « Appelle cela une table » (« Call It a Table »), « Quel est le nom d'un son » (« What is the Name of a Ring »), « La Ford » (« The Ford »), « Résidence », « Peut nous appeler » (« Can Call Us »), « Rêve de rideaux » (« Curtain Dreams »), « Vieux chiens » (« Old Dogs »), « Une leçon pour bébé » (« A Lesson for Baby »), « Alors vole » (« Then Steal »), « En un » (« In One »), « Tillie » (« Tillie »), « Oiseau jet » (« Bird Jet »), « Emporte » (« Carry »), « Tubene » (« Tubene »), « Bien tiens viens » (« Bee Time Vine »), « Merci » (« Thank you »), « Un ou deux j'ai fini » (« One or Two. I've Finished ») ; 1ère partie des *Strophes en méditation (Stanzas in Meditation)*.

*Procession*, traduit de « Procession » par Françoise Collin, illustré de 14 eaux-fortes de Shirley Sharoff, Paris, Shirley Sharoff, 1995.

*Qu'est-ce qu'elle voit quand elle ferme les yeux: un roman*, traduit de *What Does She See When She Shuts Her Eyes a Novel* par Martin Richet, Marseille, Contrat maint, 2002.



*Le roi ou On ne sait quoi: le public est invité à danser*, traduit de « The King or Something (the Public is Invited to Dance) » par Pierre Courtaud (traduction revue par Anne Talvaz et Mary Beach-Pélieu), La Souterraine (coll. « La main courante »), 2000.

*Strophes en méditation*, traduit de *Stanzas in Meditation* par Christophe Marchand-Kiss, Romainville, Al Dante, 2005.

*Tendres boutons: objets, nourriture, chambres*, traduit de *Tender Buttons : Objects, Food, Room* par Jacques Demarcq, Caen, Nous (coll. « Now »), 2005.

*La Terre est ronde*, traduit de *The World is Round* par Marc Dachy, Paris, Transédition, 1984.

*Trois vies*, traduit de *Three Lives* par Andrée Valette et traduit par Raymond Schwab, Paris, Gallimard, (coll. « Du monde entier »), 1954 [1980] [coll. « L'Imaginaire », 1981].

*Willie est Willie*, extrait de *Le monde est rond*, illustré par Anne Attali et Marie Van Roey, Noville-sur-Mehaigne (Belgique), Esperluète (coll. « Hors-formats »), 2010.

*Troubadour (1925)*, illustré par Arthur Aeschbacher, Paris, Artista (coll. « Work in Progress »), 1981.

### **Numéros spéciaux de revues**

« Gertrude Stein », publié conjointement par les revues Luna Park, n°4 et Cahiers du GRIF, n°21-22, Bruxelles, Transédition, 1978.

Contient « Matisse », traduit par Marc Dachy ; « Picasso » et « Cézanne » (portraits de 1912), traduit par Mark Eikhenbaum Voline ; « Un saint en sept », traduit par Louise Langlois et Virgil Thomson ; « Voix de dames » traduit par Marc Eikhenbaum Voline ; « Miss Furr et Miss Skeene », traduit par François Rivière ; « Composition et explication », traduit par Marc Eikhenbaum Voline ; « Conduite d'eau », traduit par Louise Langlois et Virgil Thomson ; « Film : deux sœurs qui ne sont pas sœurs » (texte original en français) ; « Phrases et paragraphes », traduit par J. de la Casanière et M. Bonnemaïson ; « Ida » (extraits), traduit par Françoise Collin.

« Spécial Gertrude Stein », *Revue If*, n° 10, Marseille, 1997.

Contient : extrait de « Paris France » (*Paris, France*), traduit par Florence Delay ; « Rosbif » (« Roast beef ») et « Viande de Mouton » (« Mutton »), extraits de « Tendres Boutons » (*Tender Buttons*) traduits par Denise Getzler ; extraits de « Emily Consacrée » (« Sacred Emily »), traduits par May Beach-Pélieu ; « Une accumulation », traduit par Pierre Courtaud et Anne Talvaz ; extrait de « Ventre levant » (« Lifting Belly »), traduit par Anne Talvaz ;

« La Ford » (« The Ford »), « Qu'est-ce que c'est » , « Amérique » et « Une Mènerie Patriotique » (« Patriotic Leading »), traduits par Pierre Courtaud et Anne Talvaz ; extraits du premier chapitre de « Madame Reynolds » (« Mrs Reynolds ») traduit par Pierre Courtaud et Anne Talvaz ; Acte II, scène VIII de « La mère de nous tous » (« The Mother of Us All »), traduit par Pierre Courtaud et Anne Talvaz

### **Publications en revues**

« L'Atelier de Gertrude Stein, extraits et présentation de *L'Autobiographie d'Alice Toklas* », *Gazette des Beaux-Arts, Paris, VIème période*, traduit par Bernard Faÿ, avril 1934, XI, p. 232-243.

« Arthur, une grammaire. », traduit de « Arthur a Grammar » par Jacques Roubaud, *Action Poétique*, n°76, 1978, p. 59-78.

« Ballade », traduit de « A Ballad » par la baronne d'Aiguy, *Confluences*, juillet 1942.

« Cinq "Stanzas in Meditation" », traduit par Jacques Roubaud, *Action poétique*, Paris, avril 1975, n° 61, p. 153-158.

Réédité dans ROUBAUD Jacques, *Traduire, journal*, Caen, Nous (coll. « Now »), 2000.

« Deux textes de "Comment écrire" », traduit de *How to Write* par Jacques Roubaud, *Po&sie*, n°4, 1978, p. 50-64.

Réédité dans ROUBAUD Jacques, *Traduire, journal*, Caen, Nous (coll. « Now »), 2000.

« Encore à propos de l'argent », traduit de « More about Money », *Le Bugiste*, 21 novembre 1936.

« Je suis allée faire un tour en Allemagne », traduit de « Off we all went to see Germany », *Privilèges des femmes*, 1945.

« La composition comme explication », traduit de « Composition as Explanation », *Activités*, mai 1933.

« L'Argent », traduit de « Money », *Le Bugiste*, 14 novembre 1936.

« Lifting Belly (fragment) », traduit par Jacques Roubaud et Alix Cléo Roubaud, *Action Poétique*, n° 82-83, 1981, p. 87-97.

Réédité dans ROUBAUD Jacques, *Traduire, journal*, Caen, Nous (coll. « Now »), 2000.

« Méditation sur les jeunes gens tristes », traduit de « The New Hope in Our Sad Young Men », *Confluences*, septembre 1945.

« Pavlik Tchelitchev ou Adrian Arthur, extrait de Dix Portraits », traduit par Georges Hugnet et Virgil Thomson, dans *Luna Park*, n°3, Bruxelles, Transédition, 1967, p. 97-98.

« Portrait de Georges Hugnet », *Revue Européenne, éditions du Sagittaire, Paris*, mai-juin-juillet 1930, n° 5-6-7, p. 602-603.

« Stance 69 des stances en méditation », traduit de « Stanza LXIX » des *Stanzas in Meditation* par Marcel Duchamp, préface du Catalogue de l'Exposition de Dessins Francis Picabia, du 1<sup>er</sup> au 24 décembre 1932, chez Léonce Rosenberg, 19, rue de la Baume, Paris.

Rééditions :

- « Stance 69 des stances en méditation », présentation bilingue, *Orbes*, agent général José Corti, hiver 1933-1932, n° 4, p. 64-67.

- « Stance 69 des stances en méditation », dans *Luna Park n°3*, Bruxelles, Transédition, 1967, p. 97-98.

« Une femme se penche sur la guerre des hommes », traduit d'un extrait de *Wars I Have Seen*, *Juin*, 26 février 1946.

« Un saint en sept », traduit de « A Saint in Seven » par Madame J. P. L., *Orbes*, printemps 1929, n° 2, p. 63-68.

Traduction précédée d'une « Vie de Gertrude Stein » par Georges Hugnet.

« Si je lui disais, un portrait complété de Picasso », traduit de « If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso » par Georges Hugnet et Virgil Thomson, *Échanges*, éditions J.-O. Fourcade, Paris, décembre 1929, n° 1, p. 149-152.

### **Publications dans des catalogues d'exposition**

« Biographie de Sir Francis Rose » dans le catalogue de l'exposition *Quelques oeuvres récentes de sir Francis Rose*, Galerie Pierre, Paris, 1937, p. 2.

« Picabia » dans le catalogue de l'exposition *Francis Picabia: trente ans de peinture*, Paris, Galerie Léonce Rosenberg, 1930.

Réédition : « Picabia » dans le catalogue de l'exposition *Francis Picabia: peintures Dada, paysages récents*, Paris, Galerie de Beaune, 1937, p. 4.

### **Traductions dans des anthologies et ouvrages collectifs**

CHASSAY, Jean-François et GIRAUD, Eric (éd.), *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Paris, éditions des Archives contemporaines, 2011.

Contient « Sentences » (extrait de *How to Write*) traduit par Eric Giraud.

DANIEL-ROPS (éd.), *Lunaires, poésies et proses par Julien Green, Marie Noël, R. M. Rilke, W. B. Yeats, Gertrude Stein, Maurice Scève, Joë Bousquet, A.-M. Schmidt, dom Leclercq*, Paris, Plon (coll. « Carte du ciel »), 1947.

Contient « Objets », traduit de « Objects » par Raymond Schwab.

« Objets » est la première partie de *Tendres Boutons*.

DARRAS, Jacques (éd.), *Gertrude Stein, encore : actes du colloque de Cerisy*, Paris, Trois cailloux, 1983.

Contient « Portrait d'Henry James » (« Henry James », extrait de *Four in America*) ; « Un piano et une chute d'eau » (« A Waterfall and a Piano ») ; « Réflexions sur la bombe atomique » (« Reflection on the Atomic Bomb »).

JOLAS, Eugène (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie américaine*, Dijon, Maurice Darantière ; Paris, Kra éditeur, 1928.

Contient « Le capitaine Walter Arnold », traduit de « Captain Walter Arnold. A Play » par Eugène Jolas.

Il s'agit vraisemblablement de la première traduction française d'un texte de Stein.

LLONA, Victor (éd.), *Les romanciers américains: nouvelles de S. Anderson, L. Bromfield, J.-B. Cabell, John Dos Passos, Th. Dreiser, E. Hemingway, Sinclair Lewis, L. Lewisohn, J. London, Upton Sinclair, G. Stein, G. Wescott*, Paris, éditions Denoël et Steele (coll. G. Charenso), 1931

Contient « Mélantha », traduit de « Melanctha » par Bernard Faÿ et Yves de Longevialle. « Mélanctha » est la deuxième nouvelle de *Trois Vies*.

ROUBAUD Jacques, *Traduire, journal*, Caen, Nous (coll. « Now »), 2000.

Contient : « Stanzas in Meditation » (extraits), « Deux textes de "Comment écrire" », « Arthur une grammaire », « Lifting Belly » (traduit avec Alix Cléo Roubaud).

ROUBAUD Jacques et DEGUY Michel (éds.), *Vingt poètes américains: édition bilingue*, Paris, Gallimard (coll. « Du monde entier »), 1980.

Contient sept « Strophes en méditation » (Part II Stanza II, Part II Stanza XIV, Part I stanza IX, Part I stanza XIII, V-VIII, V-XIII, V-XXXVI, V-XXXVIII, V-XLVIII, V-LXXXVI).

Jacques Roubaud commente également la traduction des *Stanzas* dans « Méditations commençantes par les sept premières "Stanzas in Meditation" de Gertrude Stein », revue *Fin*, n°9.

### **Adaptations scéniques et radiophoniques**

*Doctor Faustus Lights the Lights*, adapté par Olivier Cadiot, musique de Rodolphe Burger, Comédie de Reims, 2010.

*Faust ou la fête électrique*, adapté de *Doctor Faustus Lights the Lights* par Marie-Claire Pasquier, Paris, Théâtre de la Villette, 2003.

*Oui dit le très jeune homme*, adapté de « Yes is for a very young man » par Olivier Cadiot, théâtre de Villeneuve-lès-Avignon, 2004.

*Par le pays entièrement ; Accents en Alsace*, adapté de « For the Country Entirely » et « Accents in Alsace » par Danielle Mémoire et Elisabeth Lennard, Bobigny, MC93, 2002.

*Les Pierres*, adapté de « Miss Furr and Miss Skeene » par François Rivière, théâtre de Villeneuve-lès-Avignon, 1990.

*Quatre Saints en Trois Actes*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1952 ; Villejuif, théâtre Romain-Rolland, 1984.

*Rose est une rose*, pièce radiophonique d'après *The World is Round*, voix : Sabine Zovighian, musique : Michaël Liot, Arte Radio, 2015.

*To Be Sung*, adapté de *A Lyrical Opera Made by Two* par Pascal Dusapin, musique de Pascal Dusapin, Nanterre, théâtre des Amandiers, 1994.

Livret publié dans *To Be Sung*, Arles, Actes Sud (coll. « Théâtre de Caen – Actes Sud »), 1997.

*Voyage au centre de Rose*, adapté de *The World is Round*, théâtre-poème pour acteurs et marionnettes, Paris, L'étoile du Nord, 2006.

# Index

## ŒUVRES DE STEIN

- « A Box », 152, 157  
« A Brown », 157  
« A Carafe, that is a blind glass », 151  
« A Diary », 242  
« A Feather », 157  
« A Kind of Women », 129, 135  
« A Long Dress », 163  
« A Long Gay Book », 104, 123-124, 127, 131, 148, 170, 172  
« A Movie », 303  
*An acquaintance with description*, 176  
*A Novel of Thank You*, 24, 169, 252  
« A Poem », 169  
« A Poem about Whalberg », 169  
« A Table », 157  
« A Transatlantic Interview », 48, 69, 107, 296, 297, 332, 334  
« A Valentine to Sherwood Anderson », 142  
« Ada », 71, 126-127, 129, 131, 142, 171  
« Americans », 194  
« Article », 159  
« As Fine as Melanctha », 252  
*As Fine as Melanctha*, 24  
« Bartholemew Arnold », 241  
*Bee Time Vine*, 24  
*Before the Flowers of Friendship Faded*  
*Friendship Faded*, 16, 195, 199, 266  
« Bernard Fay », 144  
*Blood on the Dining-Room Floor*, 142, 276, 292, 315, 333  
« Braque », 141, 152  
« Byron a Play », 169  
« Captain Walter Arnold », 30  
« Cézanne » (1923), 159  
*Composition as Explanation*, 150, 226, 335-336, 338  
*Doctor Faustus lights the lights*, 31  
« Edith Sitwell and Her Brothers », 160  
« Elise Surville », 129  
« Emily Chadbourne », 148, 196  
*Everybody's Autobiography*, 77, 200, 202, 234-235, 239, 242, 289, 292-295, 302, 321, 326-327  
« Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs », 304, 308, 310, 318  
« Finish Constance », 160  
« Flirting at the Bon Marché », 125  
« Food », 156, 160  
*Four in America*, 21, 34, 61, 66, 125, 239-290, 292, 293, 297, 302, 303, 308, 325, 342, 356, 374, 379  
*Four Saints in Three Acts*, 165, 236, 284, 342, 350, 357  
« Galleries Lafayette », 125  
« Geography », 143  
*Geography and Plays*, 124, 126, 132, 141, 143-145, 147, 169, 171, 194  
« George Hugnet », 144  
*G.M.P.*, 123  
« Guillaume Apollinaire », 193  
« He and They, Hemingway », 152  
« How to Write », 134  
*How to Write*, 14, 16, 67, 134, 170, 172, 199, 241, 254  
« How Writing is Written », 88, 177, 178, 239, 291, 297-298  
*How Writing is Written*, 24, 178, 239, 276, 291  
« I Like it to be a Play », 169  
« Ida », 300  
*Ida a Novel*, 34, 291-330  
« Identity a Poem », 169  
« Jean Cocteau », 181, 182  
« Jenny, Helen, Hannah, Paul and Peter », 129, 135  
« Julia Marlow », 140  
*Lectures in America*, 174, 176, 178, 226, 239, 241, 243, 291, 316  
« Lifting Belly », 151, 188  
« Lipschitz », 162  
« Love a Delight », 242  
*Lucy Church Amiably*, 16, 104, 176, 240, 287  
« Marry Nettie », 193-194  
« Matisse », 16, 129, 139  
« Mi-Carême », 130  
« Mildred's Thoughts », 153-155  
« Mildred's Umbrella », 125  
« More Grammar Genia Berman », 139

- Mrs. Reynolds and five earlier novelettes*, 24
- « Mutton », 158
- « Nadelman », 129
- Narration*, 22, 176, 178, 206, 226, 230, 239, 243, 266, 275, 283, 291, 315
- « Objects », 125
- « One. Carl Van Vechten », 138, 170, 172
- « One. Harry Phelan Gibb », 137
- Operas and Plays*, 16, 169, 176, 303
- « Orta, or one dancing », 127, 135, 138
- Painted Lace*, 24, 143, 160
- Paris France*, 56, 292, 295
- « Patriarchal poetry », 32
- « Photograph. A Play in Five Acts », 247
- « Picasso » (1912), 16, 129, 139
- Picasso* (1938), 132
- « Poem Pritten on Pfances of Georges Hugnet », 195
- « Poetry and Grammar », 149, 159, 174, 177, 199, 202, 205, 208, 212, 252
- « Portrait of Constance Fletcher », 124, 127, 140, 147
- « Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia », 148
- Portraits and Prayers*, 125-126, 129, 132, 143-144, 171, 177, 199
- « Portraits and Repetition », 71, 125-126, 128, 130-131, 134, 143-144, 150, 162, 195-196
- « Preciosilla », 144, 165
- Q.E.D.*, 16, 24, 27, 40, 50, 59, 66-67, 76, 199, 228-229
- « Realism in Novels », 39
- Reflection on the Atomic Bomb*, 24, 126, 142
- « Regular Regularly in Narrative », 241, 254
- « Roast Potatoes », 160
- « Roche », 132
- « Rooms », 125, 158, 163
- « Russell », 140
- « Sacred Emily », 160, 170, 193
- « Scenery and George Washington a Novel and a Play », 241
- Stanzas in Meditation*, 24, 33, 34, 35, 169, 170, 171, 199-238, 284, 293
- « Susie Asado », 144, 165, 197
- Tender Buttons*, 20, 24, 28, 31, 56, 57, 71, 124-126, 144-145, 147, 149-151, 156, 158, 160, 163-164, 170, 172, 175-178, 182, 183, 186, 188, 191, 202, 204, 209, 213, 215-216, 231, 237, 268
- The Autobiography of Alice B. Toklas*, 16, 25, 40, 44-45, 54, 70, 75, 77-78, 101, 126, 131-133, 138, 146-147, 149, 199-201, 205, 214, 219, 223, 236, 239, 241-243, 252, 262, 291, 337
- The Geographical History of America*, 31, 143, 145, 267, 275, 290, 291, 293, 295, 320
- « The Gradual Making of the Making of Americans », 62, 69, 75, 103, 104
- « The Life of Juan Gris. The Life and Death of Juan Gris », 132
- The Making of Americans*, 16, 35, 55, 62, 64, 69, 71, 72, 73-122, 123, 125-128, 134, 145, 165, 170, 173, 176, 199, 202, 234, 236, 238-239, 242, 252, 253, 264, 266, 282, 293, 297, 302, 316
- The Mother of us All*, 32
- « The Superstitions of Fred Annday, Annday, Anday a Novel of Real Life », 264, 302, 308, 316
- The World is Round*, 242, 253, 284, 292, 300, 324
- Things as they are. See Q.E.D.*
- Three Lives*, 37-72, 75-76, 82, 85, 86, 107, 113, 131, 139, 142, 169, 172-173, 216, 264, 297, 302, 331
- To be sung*, 31
- « To Pierre de Massot », 142
- « To Virgil and Eugene », 142
- « Two. Gertrude Stein and her Brother », 129, 131, 134, 172
- Two, Gertrude Stein and her Brother*, 24
- « Two Women », 129, 136, 138
- Useful Knowledge*, 114, 126, 143, 171, 196, 220, 327-328
- « Van or Twenty Years After », 194
- Wars I Have Seen*, 31, 148-149, 238, 253, 288, 317, 336-337
- « What are Masterpieces », 101, 238, 247
- « What is English literature », 66

#### NOMS DE PERSONNES

- Aldrich, Mildred, 153-155
- Allen, Woody, 17

Anderson, Sherwood, 124, 142, 188, 241  
 Anthony, Susan B., 32  
 Antin, David, 172-174, 182  
 Apollinaire, Guillaume, 193  
 Ashbery, John, 73, 171, 204, 221  
 Auerbach, Erich, 21, 94  
 Austen, Jane, 79  
 Bach, Jean-Sébastien, 214  
 Balmain, Pierre, 142, 188  
 Balzac, Honoré de, 44, 69, 93-94, 168  
 Barney, Nathalie Clifford, 24  
 Barthes, Roland, 46-47, 249  
 Benjamin, Walter, 247  
 Bergson, Henri, 23, 28, 164  
 Bernard, Claude, 18, 54-57, 336  
 Blanchot, Maurice, 30, 270-271  
 Blau DuPlessis, Rachel, 232  
 Bookstaver, May, 40, 76, 200  
 Brion, Marcel, 181, 214  
 Burger, Rodolphe, 31  
 Cadiot, Olivier, 13, 14, 17, 31  
 Cézanne, Paul, 40, 70, 85, 184, 246  
 Cone, Claribel, 129, 136  
 Cone, Etta, 129, 136  
 Curie, Marie, 56  
 Daudet, Alphonse, 44  
 Defoe, Daniel, 312  
 Deleuze, Gilles, 28, 99  
 Des Pallières, Arnaud, 31  
 Dewey, John, 117  
 Dickens, Charles, 233, 269  
 Dodge, Mabel, 16, 22, 24, 148, 184  
 DuBois, W.E.B., 47  
 Duchamp, Marcel, 30, 147, 183  
 Dufy, Raoul, 24, 142  
 Duncan, Isadora, 127, 129, 135  
 Dusapin, Pascal, 31, 231  
 Earle, John, 86  
 Eliot, George, 82  
 Eliot, Thomas Stearns, 22, 27, 69, 103, 180, 215, 232-234, 236  
 Emerson, Ralph Waldo, 112, 170, 253  
 Fay, Bernard, 30, 75, 337  
 Flaubert, Gustave, 34, 40-41, 44, 46-47, 68  
 Ford, Ford Maddox, 74  
 Ford, Henry, 287  
 Fort, Paul, 38  
 Gallas, Hans, 17  
 Genette, Gérard, 37, 113  
 Grant, Ulysses S., 66, 241, 254  
 Gris, Juan, 283  
 Hall, Joseph, 86  
 Hawthorne, Nathaniel, 69  
 Hemingway, Ernest, 17, 23, 74  
 Howells, William Dean, 68-69  
 Hugnet, Georges, 30, 75, 195, 266  
 James, Henry, 70, 113, 171, 217, 241, 243, 265, 267, 284-285, 287  
 James, William, 15, 23, 52, 54-55, 61-62, 69, 71, 92, 112, 117, 161, 163, 193, 230, 311  
 Jolas, Eugène, 30  
 Joyce, James, 14, 22, 74, 139, 148  
 Kirstein, Lincoln, 242  
 Lacan, Jacques, 112  
 Laforgue, Jules, 37-38  
 Lascaux, Elie, 142  
 Lee, Robert E., 287  
 Lefèbvre, Henri, 28  
 Lewis, Lloyd, 142  
 Lewis, William H., 47  
 Lincoln, Abraham, 287, 290  
 Lindbergh, Charles, 287, 296  
 Loy, Mina, 22, 56  
 Lyly, John, 85  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 193  
 Matisse, Henri, 16, 54, 97  
 Maupassant, Guy de, 37  
 McAlmon, Robert, 67  
 Moody, William Vaughn, 14, 15, 229  
 Moore, Marianne, 73, 210  
 Münsterberg, Hugo, 15, 23, 54, 61, 69, 94  
 Musset, Alfred de, 308, 310  
 Norris, Frank, 20, 46  
 Pater, Walter, 181  
 Peirce, Charles Sanders, 99, 311-312  
 Picabia, Francis, 17, 142  
 Picasso, Pablo, 50, 54, 185-186, 236, 249  
 Poggioli, Renato, 146  
 Pound, Ezra, 159, 173, 181, 187, 209, 222, 232  
 Proust, Marcel, 22, 74, 111, 113, 139  
 Rancière, Jacques, 21, 43  
 Rimbaud, Arthur, 163  
 Roché, Henri-Pierre, 38, 132  
 Rose, Francis, 133, 142, 283, 300  
 Roubaud, Jacques, 30-31, 201, 223  
 Russell, Bertrand, 101, 256, 266  
 Santayana, George, 15, 23  
 Sartre, Jean-Paul, 179-180, 192



Shakespeare, William, 67, 194-195, 253, 266, 306  
 Simpson, Wallis, 296-297  
 Sinclair, Upton, 46  
 Sitwell, Edith, 86  
 Solomons, Leon, 62, 83, 94, 108-109  
 Stein, Leo, 15-16, 38, 40-41, 69, 77, 95, 262  
 Stein, Michael, 15  
 Stein, Sarah, 15, 95  
 Stevens, Wallace, 187  
 Stieglitz, Alfred, 16, 142, 184  
 Tate, Allen, 177, 184  
 Thomson, Virgil, 17, 24, 165, 284  
 Toklas, Alice, 17, 25, 32, 41, 66, 71, 76, 121, 126-127, 131, 142, 146, 155, 199, 207, 228, 236, 240, 336  
 Valéry, Paul, 22  
 Van Vechten, Carl, 17, 24-25, 194, 244, 322, 329  
 Vollard, Ambroise, 16, 40  
 Washington, Booker T., 47  
 Washington, George, 66, 240-241, 243, 251, 256, 265, 268, 279, 281, 283-285, 290  
 Weeks, Mabel, 48, 95, 113  
 Weinger, Otto, 21, 69, 82, 95-96, 99, 105  
 Whitehead, Alfred North, 23, 28-29, 101-102, 219, 236, 266, 311  
 Wilder, Thornton, 17, 22, 24-25, 61, 230, 256, 275-277, 291, 302, 325  
 Williams, William Carlos, 22, 27, 30, 48, 53, 173, 184, 233  
 Wilson, Edmund, 22, 73, 151  
 Wittgenstein, Ludwig, 237  
 Woolf, Virginia, 86, 139, 154  
 Wordsworth, William, 216-218, 220-221, 231  
 Wright, Richard, 46-47, 53  
 Wright, Wilbur, 66, 241, 245, 287  
 Yeats, William Butler, 22  
 Zola, Emile, 18-20, 39, 43-45, 54-56, 61, 68, 71-72, 336  
 Zukofsky, Louis, 30, 189, 190, 191, 232



**Résumé**

Gertrude Stein (Allegheny, Pennsylvanie, 1874 – Paris, 1946), figure centrale du modernisme américain, est souvent saluée pour avoir porté très loin une expérience linguistique et grammaticale, au sein d’une œuvre très vaste explorant tous les genres – romans, nouvelles, poèmes longs et courts, essais et conférences, pièces de théâtre, livrets d’opéra, biographies et autobiographies. L’objet de ce travail est d’analyser le rapport que la langue de Gertrude Stein entretient avec le réalisme : comme tradition littéraire d’abord, en réinvestissant l’héritage naturaliste et en l’américanisant par le remplacement de Claude Bernard par William James comme figure tutélaire de la méthode expérimentale ; comme déplacement du réel dans la langue elle-même qui échoue toujours à se réifier tout à fait ; comme injonction à la véracité enfin, dans des fictions plus tardives qui mettent en scène leur propre mauvaise foi et font de l’Amérique le territoire idéal et idéal de l’irréel. Parallèlement, nous tentons de mettre au jour la dynamique des genres qui se joue dans cette conversation renouvelée avec le réalisme, où chaque déplacement au sein d’une poétique mouvante devient une nouvelle façon de mettre la langue à l’épreuve du monde et de sa capacité à le viser. À partir de deux œuvres du début de sa carrière (les trois nouvelles de *Three Lives* et le long roman *The Making of Americans*), de sa poésie dite descriptive (les « portraits »), des *Stanzas in Meditation* et de deux œuvres en prose plus tardives (*Four in America* et *Ida a Novel*) nous essayons de comprendre la façon dont Stein envisageait les partitions génériques, notamment entre prose et poésie, et le rôle qu’elle leur donnait dans son parcours artistique et esthétique.

**Mots-clés** : Gertrude Stein (1874-1946), modernisme, modernité, poésie, roman, littérature américaine (XXe)

**Abstract**

Gertrude Stein (Allegheny, Pennsylvania, 1874 – Paris, 1946) is a central figure of American modernism. She is celebrated for the radical experiments with language and grammar she conducted throughout a literary career in which she tried her hand at all genres: novels, novellas, long and short poems, essays, conferences, plays, opera librettos, biographies and autobiographies. The present dissertation analyzes the connections of Stein’s language to realism. The notion will be understood, first, as a literary tradition, which Stein reinterprets by americanizing it (through the replacement of Claude Bernard by William James as her mentor in the experimental method); second, as a displacement of the “real” within language itself, despite its consistent failure to become just a thing among others; third, as a call to veracity, in later works of fiction which stage their own disingenuousness and make America the ideal territory of the unreal. It will be argued that this constantly evolving conversation between Stein’s work and realism also implies a renewal of generic issues: each shift within an unstable generic system is a new way to test the ability of language to account for the world. Focusing on two early works (the three novellas of *Three Lives* and the long novel *The Making of Americans*), pieces of “descriptive” poetry (the “portraits”), the *Stanzas in Meditation* and two later prose works (*Four in America*) and (*Ida a Novel*), this dissertation will try to show how Stein understood generic boundaries, including that between poetry and prose, and what part they played in her aesthetic development.

**Keywords** : Gertrude Stein (1874-1946), modernism, modernity, poetry, novel, American literature (20th c.)

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle  
 ED 514  
 Maison de la Recherche, Bureau A010  
 4, rue des Irlandais  
 75005 Paris  
 01 40 51 33 01