

Méditer avec Gertrude Stein

Isabelle ALFANDARY
Université Sorbonne Nouvelle
PRISMES (VORTEX)

L'écriture de Gertrude Stein peut se concevoir comme une méditation longue de plusieurs milliers de pages. La méditation est un effet du texte steinien. C'est presque un truisme de le dire. Dans ce qui suit, je voudrais essayer de saisir et d'expliquer quelques unes des formes, des effets et des enjeux du rapport que Stein entretient avec la méditation.

Gertrude Stein a choisi d'embrasser une carrière littéraire et non pas la carrière médicale à laquelle elle se destinait pourtant lorsqu'elle était étudiante à Radcliffe. Étudiante de William James, la plus brillante de toutes si l'on en croit le professeur, elle décida d'interrompre le cours de ses études médicales pour rejoindre son frère Leo à Paris et devenir écrivain, « le plus grand écrivain américain du siècle ».

D'emblée ou presque l'écriture steinienne prend un tour méditatif, épouse une pente spéculative. La langue chez Stein est au premier plan, se déploie, se répète, se reprend, résonne. La voix se pense en même temps qu'elle parle. Malgré son hermétisme apparent, l'écriture procède d'une réflexivité continue. Pour Stein parler et penser procèdent d'un seul et même acte. En cela, elle serait presque hégélienne, sans doute sans le savoir. Pour Hegel en effet :

C'est dans les mots que nous pensons. Nous n'avons conscience de nos pensées déterminées et réelles que lorsque nous leur donnons leur forme objective, que nous les différencions de notre intériorité, et par suite, nous les marquons d'une forme qui contient aussi le caractère de l'activité interne la plus haute. C'est le son articulé, le mot, qui seul nous offre une existence où l'externe et l'interne sont si intimement unis. [...] On croit ordinairement, il est vrai, que ce qu'il y a de plus haut, c'est l'ineffable. Mais c'est là une opinion superficielle et sans fondement ; car en réalité, l'ineffable, c'est la pensée obscure, la pensée à l'état de fermentation, et qui ne devient claire que lorsqu'elle trouve le mot. Ainsi le mot donne à la pensée son existence la plus haute et la plus vraie¹.

Si la poésie de Gertrude Stein n'est pas toujours d'une intelligibilité parfaite, le mot y joue une place tout à fait capitale en tant que sa production, sa proposition unit une expérience interne à une forme externe. La poésie steinienne se conçoit comme recherche de mots, du mot juste en ce qu'il donne forme à ce qui arrive, en ce qu'il donne lieu au présent de l'expérience.

Le nom joue dans la poésie de Stein un rôle tout particulier au point de se décliner en bouquets, en couronnes :

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

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie de l'esprit* [1805], trad. Guy Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982, p. 23.

doing nothing but that. Poetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing 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. And there are great many kinds of poetries.

When I said. / A rose is a rose is a rose is a rose. / And then later made into a ring I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun².

« *A rose is a rose is a rose is a rose* » (« Une rose est une rose est une rose est une rose ») : la phrase la plus célèbre du corpus steinien est un chapelet de mots qui sert d'amorce à la méditation.

La langue poétique de Gertrude Stein est une langue qui a largement perdu la référentialité, mais n'a renoncé ni au verbe, ni au pouvoir de la nomination. Il s'agit pour Stein perdre le monde pour retrouver la langue. Sa langue poétique cherche ses mots à sa manière, cherche à faire quelque chose avec les mots, mais sa recherche est intériorisée, elle est tournée vers l'intérieur, vers l'univers de la conscience et des états internes. Le poète ne cherche plus à décrire ce qu'il voit dans le monde et à corroborer des sensations intimes, mais cherche à donner consistance à des états de conscience, une consistance exacte mais n'est ni vraisemblable, ni vérifiable. L'impératif aristotélien de la *mimesis* est perdu de vue ou plus précisément est appliqué en direction d'une intériorité inconnue. Le deuil par lequel s'inaugure l'écriture steinienne est celui de l'adéquation du mot et de la chose en tant que cette adéquation porte sur l'expérience que je qualifierais d'externe, au sens où Kant parle de l'espace comme forme du sens externe.

Même quand Stein comme c'est le cas dans ses conférences américaines données au milieu des années 1930 réfléchit des sujets généraux de poétique ou d'histoire de la littérature, sur le rapport entre la poésie et la grammaire, sur le récit, sur la littérature américaine, sa réflexion est matinée d'échos internes. Non que le travail de la pensée critique ne soit à l'œuvre dans ses textes, mais celui-ci est traversé par des points de vue que Stein ne cherche pas à toute force à faire partager au lecteur. La rhétorique qui est la sienne ne semble pas recourir pas aux moyens traditionnels mis à sa disposition. Le discours fait une place considérable à des jugements, des préjugés, des affects personnels posés comme universels. Le mouvement de sa pensée consiste à élever l'intime au statut du publiable, du partageable, de l'universalisable.

Les passages de théorie critique fournissent un bon exemple de la relation que Stein entretient à la pensée, à la parole gnomique en l'espèce. La théorie steinienne relève d'une méthode toute particulière :

Je peux le répéter assez mais je peux le répéter plus qu'assez que la vie quotidienne est une vie quotidienne si à chaque moment de la vie quotidienne la vie n'est rien d'autre que cette vie quotidienne.

Est-ce que je peux le répéter assez.

Est-ce que je peux le répéter plus qu'assez que la vie quotidienne si elle n'est pas une vie quotidienne ne consiste à aucun moment en cette vie quotidienne où l'on a l'impression consciente ou l'impression inconsciente qu'à chaque moment de cette vie quotidienne toute la vie n'est rien d'autre que cette vie quotidienne.

En Amérique les gens peuvent avoir des activités quotidiennes ils n'y sont pas obligés ils peuvent en avoir mais ils n'y sont pas obligés souvent ils n'en ont pas souvent ils en ont mais qu'ils en aient ou qu'ils n'en aient pas qu'ils n'aient pas cette activité quotidienne en tout cas l'activité quotidienne ne leur impose pas l'obligation de vivre leur vie quotidienne à absolument tout instant de la vie quotidienne qu'ils vivent³.

²Gertrude Stein, « Poetry and Grammar » dans *Writings 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 327.

³Gertrude Stein, « Première conférence » dans *Narration*, traduit pas Chloé Thomas, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2017, p. 27.

Le monde que Stein met en mots n'est pas le monde externe de l'expérience sensible, mais le monde intérieur de l'expérience de sensation et de pensée. Même dans le cas de son premier recueil de poésie *Tender Buttons* (1914), le monde est rendu à travers le prisme de la perception. Le siège du point de vue est situé dans le dedans de l'expérience de conscience. La perception, loin de neutraliser les conditions de l'apparaître, les laisse venir au jour. Les trois sections qui composent *Tender Buttons* sont celles de l'espace domestique : « Objects », « Rooms », « Food ». L'univers de la maison est cependant peu reconnaissable au lecteur qui ouvre ce qui se présente comme un ménager de l'intime. Voici comment débute le recueil :

Une carafe, c'est un verre aveugle.

Une sorte en verre et sa cousine, un spectacle et rien d'étrange la simple couleur d'un coup et un dispositif dans un système de visée. Tout ça et rien d'ordinaire, rien d'inordonné dans le non ressemblant. La différence se répand⁴.

Dans *Tender Buttons*, la maison semble perçue au prisme d'un regard du dedans filtré par une conscience qui oscille entre perceptions du monde et perception interne. Certaines formes semblent se laisser distinguer qui sont englouties aussitôt dans des rêveries verbales.

Si l'on considère les titres des paragraphes comme des entrées d'un traité de morale et d'économie domestique, le moins qu'on puisse dire est qu'elles déçoivent les attentes du lecteur. Ce qui n'empêche la voix de le convier à une méditation d'un autre ordre. Cette première entrée qui peut sembler de prime abord sans queue ni tête s'entretient discrètement de l'impératif mimétique pour lui en substituer un autre : celui de la dissemblance. « La différence se répand » peut s'entendre comme le maître mot d'une poétique qui cherche à débusquer des contenus de conscience, des expériences de perception et de pensée dans la langue. La langue est le véritable élément dans lequel se déploie la méditation steinienne. La méditation a la langue comme point d'origine et point d'arrivée, a lieu dans la langue dont elle explore les méandres et les mécanismes qui ne font qu'un avec la pensée. La poésie de Gertrude Stein est une exploration d'un monde intérieur, d'une conscience en tant qu'elle apparaît à elle-même, s'éprouve dans les contenus de pensée qui lui viennent, la traversent. Il y a chez Stein une réalité de l'expérience de pensée en tant qu'expérience de la langue.

La langue maternelle, l'américain, est la véritable raison de l'exil volontaire de Stein vers l'Europe, exil que l'on pourrait considérer comme une véritable retraite, sinon un retrait hors du monde. En s'expatriant, elle laisse derrière elle non pas seulement des paysages mais surtout des sujets parlant la même langue qu'elle, des sujets qui lui parlent sa langue, la langue qu'ils ont tous en partage. Or le désir du poète est de pouvoir faire l'expérience de sa langue – devenue propre – par devers elle, de l'entendre parler en elle, pour elle. S'il n'a jamais été question pour elle d'écrire une langue privée, Stein entend confiner la langue à la sphère de l'intime pour les besoins de son écriture. S'éloigner de son pays a constitué une ruse poétique que Gertrude Stein mit en œuvre, sinon pour s'accaparer sa langue maternelle, du moins pour s'approcher d'elle autant qu'il était en son pouvoir. En se déterritorialisant.

Pour écrire son œuvre, Gertrude Stein a ressenti le besoin de court-circuiter toute interférence, tout parasitage de la conversation alentour. Or la communication de la langue ordinaire à l'abri de laquelle la tient son expatriation lui permet d'avoir un accès plus interne à la langue maternelle. Gertrude Stein a littéralement réduit le champ de la langue afin de se livrer à certaines investigations à l'exclusion de toute communication.

⁴ Gertrude Stein, *Tendres boutons*, trad. Jacques Demarcq, Caen, Noos, 2005, p. 9.

Cela m'a laissé plus intensément seule avec mes yeux et ma langue. Je ne sais pas s'il aurait été possible d'avoir l'anglais si exclusivement à moi autrement. Et les autres autour de moi aucun ne pouvait lire un mot de ce que j'écrivais, la plupart d'entre eux ne savaient même pas que j'écrivais. Non, j'aime vivre au milieu de tant de gens et être si seule avec ma langue et moi-même⁵.

Quittant l'Amérique, Stein a laissé derrière elle la vie quotidienne et les situations d'énonciation qui l'accompagnent. Sa vie de femme du monde à Paris l'a rendue célèbre : elle tenait salon, sinon en langue étrangère, du moins en terre étrangère. Par le biais de l'expatriation, l'anglais s'est trouvé par elle dénaturalisé. La mise entre parenthèses de l'Amérique, cette réduction quasi-phénoménologique du monde est tout sauf un accident : elle est l'instauration délibérée de la méditation.

Dans une conférence consacrée à la littérature de langue anglaise: « What is English Literature », Gertrude Stein déclare :

Je sais que l'un des moments les plus profondément excitants fut quand à l'âge d'environ seize ans je conclus soudain que je ferais de tout le savoir ma province. Et donc mon travail consiste à savoir comment la littérature anglaise prit corps en moi et comment la littérature anglaise prit corps en elle-même⁶.

La langue, en tant qu'elle est écriture, littérature, opère sur le sujet parlant de l'intérieur. Méditer pour Stein ne consiste pas d'abord ni essentiellement à se donner des objets de pensée mais à se laisser aller à la langue, à des associations, à son plaisir. La langue de Stein est occupée à tout autre chose qu'à la communication, à moins que ce ne soit à la communication avec soi-même pour reprendre la formule de Maurice Blanchot concernant sujet de l'œuvre littéraire. Il y a sinon une œuvre de la langue sur – il faudrait dire pouvoir dire *dans* – le sujet parlant, tout au moins un travail de la langue sur le sujet, travail qui n'a cessé d'aiguiser la curiosité de Stein. La langue façonne, modèle le sujet parlant, de l'intérieur, dans le silence de l'esprit et le réel du corps, en l'absence de trace, ni de témoin. Les processus linguistiques sont des processus internes ainsi que l'a compris Stein : la lecture, l'écriture, inséparables l'une de l'autre, ainsi que le martèle la voix poétique de *The Geographical History of America*, résonnent dans le silence sourd de l'intériorité, non seulement dans ce que l'anatomie désigne comme l'oreille interne, mais plus encore dans ce que Saint Augustin dans sa *Prière à l'Esprit Saint* appelle « l'oreille intérieure ». La méditation devient une opération transitive : l'écriture médite la langue comme différence d'avec soi, insistance productrice des différences discrètes.

La grammaire est pour Stein une lutte que le poète engage contre la langue, lutte sans merci ni sans fin, vouée à un échec fatal. Si le poète ne peut *in fine* que se résoudre au principe de l'antériorité de la langue sur le sujet parlant, à l'immotivation du signe, cela ne l'empêche pas de mener un combat en son sein, opposant l'immanence du flux de l'énonciation à la transcendance de l'ordre de l'énoncé. C'est du dedans de la langue que les plus grandes batailles s'engagent. Dans une conférence intitulée « Poetry and Grammar », Gertrude Stein explique :

Et ainsi pour moi le problème de la poésie était et il commença avec *Tendres boutons* de constamment avoir conscience de la chose n'importe laquelle de sorte que je puisse recréer cette chose. J'ai lutté et lutté désespérément pour la récréation et l'évitement des noms en tant que noms et cependant la poésie étant la poésie les noms sont les noms. [...] Et ainsi dans *Tendres boutons* et ensuite j'ai lutté pour me défaire des noms, je savais que les noms devaient disparaître

⁵ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, dans *Writings 1903-1932*, New York, Library of America, 1998, p. 729-730 (ma traduction).

⁶ Gertrude Stein, « What is English Literature », dans *Writings 1932-1946*, *op. cit.*, p. 197-198 (ma traduction).

de la poésie comme ils avaient disparu de la prose si toute chose qui est quelque chose devait continuer à vouloir dire quelque chose⁷.

Le paragraphe, dont Gertrude Stein dit qu'il a remplacé l'unité de phrase dans la littérature américaine, est un champ de bataille : il s'agit de monter les noms les uns contre les autres, d'instiller le ferment de la discorde dans la musique bien réglée de la langue. Mais le paragraphe est dans le même temps chambre d'écho, un espace du déploiement des mots mis en mouvement. C'est la raison pour laquelle il est considéré par Stein comme seul capable de receler et de transmettre l'émotion. Il est le lieu d'une mise en mouvement, d'une motion qui déplace, qui émeut.

En faisant cohabiter le concret et l'abstrait, la grammaire steinienne, paradoxalement, attende à la circulation de la signification dont les trajets sont court-circuités. Ce que William James désigne comme le sens statique des mots est entamé par une dynamique effrénée de la phrase, qui affole jusqu'aux images sensorielles que les mots concrets provoquent dans l'esprit du lecteur, et vide de contenu les mots abstraits coupés de leurs réseaux de relations sémantiques traditionnelles. Une telle dynamique grammaticale finit par isoler les mots dans des associations incongrues, les rendre prisonniers de la phrase. La grammaire cimente la signification, prend les mots dans la glue de la syntaxe, les pétrifie dans des positions irreprésentables. Il n'est qu'à considérer le sort des mots abstraits attirés vers le bas à force de comparaisons improbables, et qui finissent par n'être plus que l'ombre d'eux-mêmes.

Au titre des résistances que met en œuvre Gertrude Stein pour contrer la logique implacable et attendue de la langue, il y a la répétition que Stein nomme « insistance ». La méditation steinienne ne va pas sans mise en mouvement ni ressassement, ce que Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* appelle « ruminer ».

« Que cherches-tu ici ? » s'écria Zarathoustra avec stupéfaction.

« Ce que je cherche ici ? » répondit-il : la même chose que toi, trouble-fête ! c'est-à-dire le bonheur sur la terre.

C'est pourquoi je voudrais apprendre de ces vaches. Car, sache-le bien, voilà une demie matinée que je leur parle déjà, et elles allaient me répondre. Pourquoi donc les troubles-tu ?

Si nous ne retournons en arrière et ne devenons comme les vaches, nous ne pouvons pas entrer dans le royaume des cieux. Car il y a une chose que nous devrions apprendre d'elles : c'est de ruminer.

Et, en vérité, que servirait-il que l'homme gagnât le monde tout entier, s'il n'apprenait pas *une* chose, s'il n'apprenait pas à ruminer ! Il ne perdrait pas sa grande affliction, – sa grande affliction qui s'appelle aujourd'hui *dégoût*. Et qui n'a pas aujourd'hui le cœur, la bouche et les yeux pleins de dégoût ? Toi aussi ! Toi aussi ! Mais regarde donc ces vaches⁸ ! »

Dans *The Geographical History of America* (1936), l'écriture progresse entre différence et répétition. Une série d'énoncés sont déclinés ou combinés selon plusieurs axes. Ainsi l'énoncé relatif à l'identité : « *I am I because my little dog knows me*⁹ » (« je suis qui je suis car mon petit chien me connaît ») se trouve conjugué à tous les modes et à tous les temps du texte, devenant tour à tour l'objet d'une multiplicité de fictions, de romans policiers, de pièces de théâtre (d'une tragédie antique comprenant un chœur), d'autobiographies qui ne cessent pas de se composer, de se décomposer, de se recomposer sous les yeux ébahis du lecteur. Une combinatoire complexe préside à l'écriture. Une série limitée d'énoncés, à force d'être mis en présence et en relation dans tous les sens possibles, engendre le texte de manière monstrueuse et continue. Certaines sentences se retrouvent purement et simplement répétées à longueur de pages : « Et

⁷ Gertrude Stein, « Poetry and Grammar », dans *ibid.*, p. 331-334 (ma traduction).

⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 325.

⁹ Gertrude Stein, *The Geographical History of America*, dans *Writings 1932-1946*, *op. cit.*, p. 401.

ainsi l'esprit humain n'a aucun rapport avec la nature humaine¹⁰. » À intervalles réguliers un nom neuf, un mot tiers, est mis en circulation comme pour relancer le mécanisme grammatical qui se remet en branle et l'absorbe bientôt. Ainsi aux deux-tiers de l'œuvre, les noms « romance » et « money » font brusquement irruption comme autant de grain neuf à moudre permettant d'alimenter le moulin grammatical du texte.

Comme le soutient Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* : « Il appartient à chaque différence de passer à travers toutes les autres, et de se “vouloir” ou de se retrouver elle-même à travers toutes les autres¹¹. » La grammaire steinienne est un métier à tisser, à faire, défaire, refaire inlassablement des motifs verbaux, syntaxiques et nominaux successifs. La différence n'en finit pas sous la plume de Stein. Gilles Deleuze note plus loin :

il n'est pas sûr que ce soit seulement le sommeil de la raison qui engendre les monstres. C'est aussi la veille, l'insomnie de la pensée, car la pensée est ce moment où la détermination se fait une, à force de soutenir un rapport unilatéral et précis avec l'indéterminé. La pensée « fait » la différence, mais « la différence », « c'est le monstre¹² ».

La méditation steinienne touche au monstrueux de la pensée, aux combinaisons, aux représentations que la langue rend possibles. C'est l'hyperactivité de la pensée dans la langue qui conduit à la (sur)production de texte littéraire. Dans *The Geographical History of America*, toutes sortes de questions des plus triviales aux plus théoriques sont passées en revue à longueur de pages. Le texte n'arrête pas de s'écrire, de se définir, de différer, de tâtonner, d'échouer, de demeurer inachevé pour recommencer, suite de séries contiguës, divergentes, décentrées, incomplètes, égarées en l'absence de tout thème qui ferait sinon l'unité, du moins viendrait heureusement subsumer le divers épars. Il y a là un travail monstre que la pensée engage contre la raison, ses facultés, ses idées, un travail de la poésie devenue pure pensée au point d'avoir perdu la tête. C'est ce que Gilles Deleuze appelle une « étrange raison » : « Cet empirisme nous apprend une étrange “raison”, le multiple et le chaos de la différence (les distributions nomades, les anarchies couronnées)¹³. »

Le problème de l'identité travaille l'énoncé ouvertement, devient le problème du texte steinien. Méditer pour Stein consiste à questionner au point de l'affoler l'identité du sujet dans son rapport à lui-même et au monde. L'identité de celui-ci se trouve balayée, rendue indécidable et instable par l'in vraisemblable défilé des énoncés.

Même frappé du sceau de l'impossible, le désir d'asémantisme n'en est pas moins soutenu par Stein : « Je prenais les mots individuels et je réfléchissais jusqu'à connaître leur poids et leur volume puis je les mettais à côté d'un autre mot, et en même temps je découvrais très vite qu'il n'y a rien de tel qu'aligner des mots sans sens... Je faisais d'innombrables essais pour faire en sorte d'écrire des mots sans sens mais c'était impossible. Chaque être humain qui aligne des mots est obligé de faire du sens avec ceux-ci¹⁴. » Il ne suffit pas, ainsi que Gertrude Stein n'a pas cessé d'en faire l'expérience, d'ignorer la signification des mots pour que les signifiants cessent de renvoyer aux signifiés, que la *mimesis* cesse d'opérer dans le champ de la langue, que le monde ne finisse par faire inévitablement retour.

Les mots dans *Tender Buttons* valent comme autant de matériaux sonores qui engendrent à leur tour, par ricochet, de nouvelles concrétions. De proche en proche s'écrit, se tisse, s'étend le texte du poème. La phrase s'auto-engendre, s'auto-fertilise de

¹⁰ *Ibid.*, p. 407.

¹¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 80.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ Gertrude Stein, « A Transatlantic Interview 1946 », dans *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, éd. Robert Bartlett Haas, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971, p. 18, (ma traduction).

la manière la plus singulière et la plus efficace qui soit. L'anaphore et l'allitération sont séminales à cet égard : dans la phrase, les sons essaient par accumulation ou par déclinaison agrammaticales.

Eating

Eat ting, eating a grand old man said roof and never never re soluble burst, not a near ring not a bewildered neck, not really any such bay.

It is so a noise to be is it a least remain to rest, is it a so old say to be, is it a leading are been. Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so is it so.

Eel us eel us with no no pea no pea cool, no pea cool cooler, no pea cool cooler with a land a land cost in, with a land cost in stretches.

Eating he heat eating he heat it eating, he heat it heat eating. He heat eating¹⁵.

Manger.

Mange est, manger un grand vieil homme disait toit et jamais jamais au sujet de jet soluble, pas un coup de sonnette proche par un cou ahuri, par vraiment un tel laurier.

C'est un tel bruit d'être est-ce un moindre reste de reposer, est-ce si vieux disons d'être, est-ce un amenant ont été. Est-ce un si, est-ce un si, est-ce un si, est-ce un si ainsi ainsi ainsi.

Truite-nous truite nous de nul nul pois nul pois froid, nul pois froid froidi, nul poids froidi d'une terre une terre côte dedans, d'une terre côte dedans s'étire.

Manger en jet mander en jet j'ai mangé, en jet mangé, en jet j'ai jet mangé. En jet manger.

Un petit bout de taxe de taxe hiboux hiboux telle que tarte, traversin.

Bill bond rythme, billy bien tout. Le reste reste bœufs occasion occasion d'être si ronronné, si tant ronronné.

C'était un jambon c'était un carré vont bien c'était un reste carré, un reste carré pas un paquet ça, pas un paquet donc est une prise, une prise pour abriter laurier quitter laurier quitter tirage, laurier quitter cidre tirer bas, cidre en bas et george. George est une masse¹⁶.

Entre accélération et ralentissement, l'expérience de pensée en tant que poème est jubilatoire. La pensée en tant qu'elle se déploie, qu'elle s'espace dans la langue est sans limite ni condition que celle du pur principe de plaisir phonatoire, phonématique. Les syllabes s'enchaînent et s'agglutinent et font surgir du néant des représentations qui s'enfilent comme des perles de langue.

Procédant par affinités sonores, par analogies phoniques et contiguïté allitérative, se composent les pièces d'un puzzle improbable. Le poème est un morceau de pure jubilation orale, dont le cannibalisme n'est d'ailleurs pas absent (« *eating a grand old man* »), qui comprend des exercices de prononciation (« *Eating he heat eating he heat it eating, he heat it heat eating* »), et va jusqu'à être littéralement saisi de hoquet (« *Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so is it so.* »). La préoccupation du sens n'est pas première dans l'ordre de l'écriture poétique : le sens n'est jamais ici qu'après-coup, effet conjugué des sons dans une méditation grammaticale qui menace à chaque instant de sombrer dans le cauchemar.

La langue de Stein médite la langue plus encore qu'elle ne médite sur la langue ressassant des unités linguistiques et les représentations qui leur sont liées, qu'elle déplace de proche en proche, qu'elle dédouble, dont elle défait inlassablement les liens. La pensée se déploie non selon les règles de la rationalité, mais par associations successives, coalescence pulsatile.

¹⁵ Gertrude Stein, *Tender Buttons*, op. cit., p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.