



HAL
open science

Gommer la tête. Marie de Quatrebarbes ou la logique émancipée

Lénaïg Cariou

► **To cite this version:**

Lénaïg Cariou. Gommer la tête. Marie de Quatrebarbes ou la logique émancipée. Nu(e), 2022, 75. hal-04343085

HAL Id: hal-04343085

<https://hal.science/hal-04343085>

Submitted on 13 Dec 2023

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.

GOMMER LA TÊTE.

MARIE DE QUATREBARBES OU LA « LOGIQUE EMANCIPÉE »

« la partie liée de mon cerveau, monstrueuse
la bouche tremblante aux commissures
des lèvres, elle trempe le plancher avec sa bave »
Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*.

Gommage de tête

Un motif traverse l'œuvre de Marie de Quatrebarbes : celui du « gommage de tête ». S'il sert de titre au recueil paru aux éditions Éric Pesty en 2017, il est également présent dans son recueil *La vie moins une minute*, et dans son dernier livre, *Les vivres*, paru au printemps. Plus précisément, la tête y est tantôt trouée (« elle creuse sa tête avec ses doigts¹ »), tantôt secouée (« Elle tourne, la tête, toujours, dans le sens du vent² »), renversée (« on t'avait monté la tête à l'envers³ »), arrachée (dans *Les vivres*), gommée ou dissimulée. On retrouve ce motif dans deux des vidéopoèmes qui accompagnent *La vie moins une minute*⁴, dans lesquels Marie de Quatrebarbes déambule avec une sorte de sceau sur la tête, qui donne l'impression d'un personnage sans tête ou, du moins, sans visage.

Marie de Quatrebarbes emprunte le motif de l'effacement de la tête au réalisateur David Lynch, et à son film *Eraserhead* (1977) : le titre *Gommage de tête* en propose une libre traduction. Dans *Eraserhead*, le motif est aussi décliné de plusieurs manières : des plans où la caméra filme un visage en gros plan en laissant le reste du corps en hors-champ alternent avec d'autres qui montrent une photo d'identité déchirée au niveau du cou, ou encore la fameuse scène où le personnage principal perd sa tête, qui est propulsée sur la scène d'un théâtre, puis transformée en crayon de papier surmonté d'une gomme. Mais ce que donne surtout à voir le premier film de David Lynch, c'est une fiction sans histoire, qui fonctionne par boucle et ne va nulle part, un univers qui oscille sans cesse entre le fantasmatique et le

¹ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, Paris, éd. Lanskine, 2014, p. 50.

² Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, Paris, P.O.L., 2021, p. 34.

³ *Id.*, p. 14.

⁴ Les vidéopoèmes, réalisés par Marie de Quatrebarbes, Violette Pouzet et Charles Robinson, ont été réalisés lors de la résidence de l'auteurice à la Villa Julien Gracq. Ils sont disponibles sur son site :

<https://mariedequatresbarbes.org/>

fantomatique. *Eraserhead* n'est pas un film sans queue ni tête, mais le fil de l'intrigue est assurément affranchi de la gouverne de la raison, et de toute logique linéaire *stricto sensu*.

Dans un entretien pour la revue *Diacritik*, Marie de Quatrebarbes décrit ce qui a retenu son attention dans le film de David Lynch :

Ce qui m'intéressait, dans *Eraserhead*, c'est d'abord la manière dont Lynch a travaillé dans le temps, déployant une forme de *logique onirique* avec une grande économie de moyens : peu d'argent, peu de personnages, pratiquement aucunes paroles, unité de lieu, etc. L'histoire tient en trois lignes. Seulement, on ne saurait écrire ces lignes. L'histoire, ce qu'on en voit et ressent, ne coïncide pas tout à fait avec la succession des dialogues et des actions. On comprend qu'autre chose est en jeu. Et c'est cette *logique émanicipée*, cette précision dans le flou — faisant, me semble-t-il, assez confiance au hasard — qui m'intéresse particulièrement et que j'ai tenté d'embarquer dans ce livre⁵.

Cette « logique émanicipée » dont parle la poète à propos de *Eraserhead* me semble fournir une clé de lecture non seulement pour le recueil *Gommage de tête*, mais également pour une grande partie de son œuvre poétique. Le motif du gommage de tête peut, dès lors, être lu comme symbole ou symptôme d'une œuvre qui s'affranchit de la raison linéaire, tant dans les thématiques qu'elle aborde que dans sa poétique.

Mon désir tout court⁶

D'un point de vue purement visuel – et la scène est très frappante dans le film de Lynch –, lorsque l'on gomme ou qu'on arrache la tête, c'est le corps qui demeure. Ce basculement d'un univers cérébral à un imaginaire physique voire organique, est très présent dans l'œuvre de Marie de Quatrebarbes, comme en témoigne cet extrait de *La vie moins une minute* :

la partie liée de mon cerveau, monstrueuse
la bouche tremblante aux commissures
des lèvres, elle trempe le plancher avec sa bave⁷

Le passage du cerveau aux lèvres puis à la bave ici (qui rappelle le liquide blanc qui jaillit des têtes écrasées des larves chez Lynch) témoigne de ce basculement de l'intellect à l'organique.

Au gommage de tête répond en effet chez De Quatrebarbes une exaltation du désir :

Des lettres comme jouir d'être touchée
Quelque chose dans le corps qui se charge⁸

⁵ À propos de *Gommage de tête*. (Je souligne.) Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Marie de Quatrebarbes pour la revue *Diacritik*, 30 janvier 2018 : <https://diacritik.com/2018/01/30/marie-de-quatrebarbes-chaque-livre-a-le-poids-dune-tranche-de-vie-sans-quy-penetre-necessairement-de-lautobiographique-gommage-de-tete/>

⁶ Marie de Quatrebarbes, *Les pères fouettards me hantent toujours*, Paris, éd. Lanskine, 2012, p. 38.

⁷ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, *op. cit.*, p. 26.

⁸ Marie de Quatrebarbes, *Les pères fouettards me hantent toujours*, *op. cit.*, p. 18.

Désir de mots donc, mais aussi désir de corps. L'érotisme est omniprésent et fait feu de tout bois :

Tout t'excite
les bulles de savon
les rotules du pâtissier
les mains dans la glaise
une fois même, tu lèches le canapé
est-ce normal⁹ ?

Comme Lynch, De Quatrebarbes aime à interroger les normes dominantes ; comme lui, elle convoque dans ses écrits différents types de corps : les corps des danseur·euses trans ou homosexuel·les dans *Voguer*, celui du personnage de « groe » dans *Gommage de tête*, dont on ne sait s'il est humain ou non humain ; le désir du *je* poétique n'échappe pas à la règle, qui se dit par le prisme de métaphores animales et/ou végétales¹⁰.

Brouillages de tête, brouillage de voix

Les frontières, de manière générale, sont sans cesse remises en cause chez Marie de Quatrebarbes ; le traitement des personnages en est un bon exemple. Leur présence est intermittente au sein des différents livres, et procède par brouillages. Ils sont tantôt la transposition de personnes réelles (comme dans *Les vivres*), tantôt la traduction poétique de personnages de film (dans *Voguer*)¹¹ tantôt des personnages inventés et fantastiques (dans *Gommage de tête*). Des noms apparaissent sans pour autant être explicitement reliés à des éléments définitionnels caractérisant un personnage : Misraël, Nanou, groe, etc. Les noms propres ne commencent pas nécessairement par des majuscules ; certains personnages ne sont pas nommés ; et les « Initiales » qui donnent leur titre à une section de *Gommage de tête*, sont une marque de produit pour cabinets.

Les pronoms qui renvoient aux divers personnages sont nombreux, et leur usage est fluide. On passe librement de la première à la deuxième ou troisième personne, sans nécessairement savoir s'il s'agit de personnages différents : le rapport pronom/référent est instable. Ce passage à première vue énigmatique des *Vivres*, à cet égard, peut-être lu comme une remarque métapoétique : « Quand je dis "on" (des pommes), le petit canard boiteux, celui qu'on a mis dans la poche de l'enfant, je veux dire "lui" se sauve (ce n'est pas lui). » Lui n'est pas lui, on = des pommes et je est un autre : *brouillage de*

⁹ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 12.

¹⁰ « Je photo-synthétise naturellement / On oublie souvent de le dire/ Je suis un dogue allemand quand on me prend » in Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 38.

¹¹ Le cas de *Voguer* est particulier puisque le livre s'inspire notamment du film documentaire *Paris is Burning*, de Jennie Livingstone, où les personnages sont des personnes réelles.

têtes, si l'on veut. Dans un entretien, la poète souligne qu'il n'y a pas pour elle de « privilège du je »¹². La première personne n'est l'apanage ni de la voix poétique, ni d'un personnage. Mais on pourrait en dire de même des deuxième et troisième personnes : il lui-même est deux¹³. Un tel traitement des personnages rappelle les phénomènes de dédoublements à l'œuvre dans certains films de David Lynch – *Mulholland Drive* (2001), par exemple.

Corollaire de ce traitement impressionniste des personnages, le brouillage des voix. Dans *La vie moins une minute* et (dans une moindre mesure) dans *Les pères fouettards*, des citations entre guillemets émaillent la lecture. Le discours cité intervient au sein du discours citant sans nécessaire mention de locuteur ou de locutrice :

Puis soudain « coucou, ça va, on recommence »
pas le temps de dire ouf¹⁴

D'autres voix surgissent directement au sein du texte poétique, sans guillemets :

Qu'est-ce que vous prendrez Mademoiselle ?
la nature est docile
cette façon délicate d'être soi-même
attentive aux gestes du détail¹⁵

Dans *Voguer*, des marques de première et deuxième personne apparaissent en fin de paragraphe, au sein de textes initialement à la troisième personne, qui paraissent coupés de la situation d'énonciation.

Il y a des oiseaux très maniaques qui ne dansent jamais que sur des surfaces planes. Des oiseaux raboteurs qui attaquent jusqu'au dernier petit nœud de l'arbre, le moindre bourgeon pour que rien ne dépasse. [...] Tu veux savoir qui je suis ? Tu veux vraiment le savoir ? Je suis Pepper LaBeija, mère de la légendaire maison LaBeija¹⁶.

L'énonciation est mouvante et les voix se mêlent ; comme les personnages, les locuteur·rices chez Marie de Quatrebarbes ne sont pas facilement identifiables – on passe d'une tête à l'autre.

Effets de narration

Si l'on revient au commentaire que fait Marie de Quatrebarbes du film de David Lynch, un des éléments que la poète relève est l'absence de chronologie stricte. L'écriture poétique de la poète construit elle aussi des ébauches de fils narratifs qui affleurent au sein des recueils sans jamais constituer de structure explicitement linéaire et continue. Ces *effets de narration* (comme je les appellerai) reposent

¹² Cet entretien est disponible sur le site des éditions P.O.L. : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=6262>

¹³ Cf : « il est deux », in Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 69.

¹⁴ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 67.

¹⁵ *Id.*, p. 64. Je souligne.

¹⁶ Marie de Quatrebarbes, *Voguer*, op. cit., p. 31.

sur les *effets de personnages* déjà évoqués, mais aussi sur des *effets de chronologie*. Ainsi l'usage de verbes au passé simple, temps paradigmatique de la narration, au début de *Gommage de tête* :

alors la prophétie s'inversa
le citron ravalait son jus et la main solitaire, main miniature soulevait plusieurs
fois la pierre de terre arable¹⁷

Ces *effets de chronologie* sont renforcés par l'usage intermittent de marqueurs temporels qui semblent ancrer ponctuellement la parole poétique dans une temporalité précise : « hier », « demain », « octobre », « ce matin », « ce soir ».

Ces ébauches de narration, toutefois, sont rapidement désamorcées : les occurrences de passé simple sont noyées dans une nébuleuse de phrases au présent sans respect des règles de concordance, et la temporalité esquissée par la narration demeure floue et changeante. Les déictiques (« ce soir », « ce matin »), par exemple, ne renvoient à aucun référent identifiable, puisque la situation d'énonciation est mouvante. Ici encore, l'écriture procède par brouillages : « Aujourd'hui, c'est demain », lit-on dans *La vie moins une minute*. Seul le recueil *Les vivres* a une structure chronologique stable, puisque le recueil prend la forme d'un journal, qui va de juillet à décembre. Mais là aussi la chronologie n'est pas à proprement parler linéaire : elle est criblée d'ellipses temporelles, matérialisées dans le livre par les dates manquantes.

Une logique du discontinu

D'un point de vue sémantique comme syntaxique, c'est la parataxe qui règne. Le texte procède tout à la fois par juxtaposition de micro-scènes et accumulation de fragments langagiers, sans lien logique explicite entre les différents éléments. Les connecteurs logiques se font rares, et sont souvent vidés de leur sens. Dans la plupart des recueils, la phrase elle-même disparaît au profit d'une accumulation de propositions (dans *Voguer*) ou de syntagmes (dans *Les pères fouettards* et *La vie moins une minute*). Dans les premiers recueils, la ponctuation se fait rare, et le point final est quasi-absent. Seuls quelques virgules et points d'interrogation ponctuent le texte poétique. Ce sont les blancs typographiques et les alinéas qui rythment visuellement le texte. Dans de nombreux passages de *Voguer*, les signes de ponctuation forte sont également absents, et la phrase s'allonge par accumulation de propositions, séparées par des virgules :

Passagère allant à pied dans les vases, les lits, là où les espèces échangent des signes immédiatement interrompus, le corps est parcouru de secousses, de bribes, d'élans, de débuts¹⁸

¹⁷ Marie de Quatrebarbes, *Gommage de tête*, Éric Pesty Éditeur, 2017, p. 12.

¹⁸ Marie de Quatrebarbes, *Voguer*, *op. cit.*, p. 54.

Dans *Voguer*, la phrase semble procéder par vagues successives, comme pour remotiver la connotation marine du verbe éponyme.

À la dislocation de la phrase en éléments épars répond une dissolution de la narration. Sur le plan sémantique, le texte progresse par saccades ; et si « transition pourrait être langue » (titre d'un recueil de Marie de Quatrebarbes), on saute pourtant sous la plume de la poète d'un sujet à l'autre sans autre forme de transition :

Dans la cuisine, les poils sont courts
il passe tout seul l'aspirateur
est-ce que tu porteras mon nom ?

Ils sont ensemble dans l'appartement
c'était quoi le nom du médicament¹⁹ ?

Des poils aux médicaments en passant par l'aspirateur, la continuité thématique est sans cesse implicite, distendue, voire rompue.

« *La disparition hâtive d'un lien*²⁰ » : le cas des *Vivres*

Cette logique paratactique, émancipée ou discontinue qui caractérise les œuvres poétiques de Marie de Quatrebarbes, toutefois, me semble adopter un sens légèrement différent dans son dernier livre, *Les vivres* – et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que *Les vivres* entérine le passage à la prose, amorcé par *Voguer*. Le recueil est composé de six sections de poèmes en prose, qui composent généralement un paragraphe par page. La syntaxe y est beaucoup plus classique, à quelques exceptions près. Au niveau intra-syntaxique, de nombreuses phrases respectent la structure de base pronom-verbe-complément, même si les propositions peuvent présenter des étrangetés dans la manière dont elles sont reliées entre elles au sein d'une phrase, comme ici :

Ma bouche in situ : accélération narrative²¹.

Dans les *Vivres*, la déliaison opère principalement au niveau inter-syntaxique, et non intra-syntaxique. Contrairement aux autres recueils, il y a des phrases qui, grammaticalement, – pour le dire grossièrement – ont des allures de phrase. La disjonction, toutefois intervient dans la relation entre ces phrases (et parfois entre les propositions, comme dans l'exemple ci-dessus) :

¹⁹ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 69.

²⁰ *Id.*, p. 33.

²¹ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, op. cit., p. 38.

Hier un nuage s'est abattu sur la ville. Ma fenêtre a fait au monde une fine surface et je me suis demandé : où sont les lits ? Je suis couverte des pelures extérieures d'un oignon²². [...]

On remarque ici l'absence de connecteurs logiques entre les phrases, et le saut thématique du nuage à la fenêtre, puis aux lits et à l'oignon. Bien sûr, il est possible d'explorer des interprétations sémantiques possibles de cette succession de phrases. L'idée par exemple qu'une narratrice contemplerait la ville depuis une fenêtre, et que de la mention de ce qui lui fait face, on passe ensuite à l'évocation de ses pensées. Les liens logiques, toutefois, s'il y en a, sont implicites : c'est au·à le·a lecteur·rice de les reconstituer.

On a parfois l'impression que des phrases de transition entre les phrases du texte ont été supprimées. C'est ce que suggérerait, une lecture métapoétique de l'extrait suivant : « Si vous lisez ceci. Ce n'est pas un hasard si quelques lignes évasives s'effacent. Si vous lisez encore²³. » Comme si le texte n'était que le squelette d'un corps textuel dont on aurait retiré la chair. Plus loin, Marie de Quatrebarbes parle de « la disparition hâtive d'un lien²⁴ ». D'où l'impression de manques ou de lacunes entre les phrases : tout donne l'impression que l'écriture poétique fonctionne négativement, par retranchement. Une telle hypothèse est d'autant plus intéressante qu'on connaît l'influence du travail du poète Claude Royet-Journoud sur l'œuvre de Marie de Quatrebarbes. Or, le poète dit justement composer ses textes minimalistes, constitués bien souvent de quelques mots dispersés sur une page, à partir de carnets entiers de texte, qu'il évide.

L'influence états-unienne : le langage émancipé

Quel que soit le processus de travail qui a guidé la rédaction des *Vivres*, cette construction paratactique des paragraphes de phrases en prose sans lien logique évident rappelle étrangement le travail des poètes L=A=N=G=U=A=G=E états-uniens, et de ce que Ron Silliman a nommé la *new sentence*²⁵. Le poète Bob Perelman résume ainsi le fonctionnement de la *new sentence*, telle que pratiquée par les *Language Poets*, dont Ron Sullivan et lui font partie : « une *phrase nouvelle* [*new sentence*] est plus ou moins ordinaire en soi mais crée un effet lorsqu'elle est placée à côté d'une autre phrase vis-à-vis de laquelle elle a une *pertinence approximative*²⁶ ». Il ajoute :

Les *phrases nouvelles* [*new sentence*] ne sont ni subordonnées à un cadre narratif plus large ni rassemblées au hasard. La parataxe est cruciale : le sens interne, autonome de la phrase est réhaussé,

²² *Ibid.*

²³ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴ *Id.*, p. 33.

²⁵ Ron Silliman, *The New Sentence* : http://writing.upenn.edu/library/Silliman-Ron_The-New-Sentence.pdf

²⁶ « [...] a new sentence is more or less ordinary itself but gains its effect by being placed next to another sentence to which it has tangential relevance. », in Bob Perelman, « Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice », *American Literature*, Vol. 65, No. 2 (Jun., 1993), p. 313. Je traduis.

questionné, et changé par le degré de séparation ou de connexion que le·a lecteur·rice perçoit par rapport aux phrases qui l'entourent²⁷.

On retrouve presque chacun de ces critères de la *new sentence* dans les *Vivres*.

Un passage du texte décrit justement la manière dont les phrases des *Vivres* progressent « par emboîtements légers²⁸ » : « J'aimerais écrire des phrases emboîtées comme des poupées russes. Loger dans leur ventre de bois creux un secret peut préserver : une rose est dans une rose, une abeille dans une abeille²⁹. » Chaque phrase contiendrait donc en son sein un sens possible, enfoui, qui pourrait la relier aux phrases qui l'entourent. L'agencement du texte, on pourrait dire, ne s'émancipe donc pas de toute logique, mais répond à une logique cachée, souterraine – qu'elle relève de l'intention de l'auteur·rice ou de l'interprétation de le·a lecteur·rice. La référence au célèbre passage « a rose is a rose is a rose » (une rose est une rose est une rose) du poème « Sacred Emily » de la poète moderniste Gertrude Stein, va par ailleurs dans le sens d'une lecture littérale du texte de Marie de Quatrebarbes. Ce sont justement ces phrases et leurs emboîtements que racontent *Les vivres*.

Si le livre de Marie de Quatrebarbes est hanté par une expérience biographique, il est avant tout une expérience de la langue – une langue émancipée de la référence au réel, comme semble l'indiquer cet extrait : « *Signes sans référent* : fictions-faunes. Fugacités rendues d'après la mort³⁰. » De nombreux passages semblent dire la même chose, de manière métaphorique : « le vêtement est premier³¹ », « Idiomes intacts³² », « il n'y a pas d'effets secondaires³³ », etc. La poétique des *Vivres*, dès lors, est double : il s'agit tout à la fois de travailler le signifiant – indépendamment du signifié – et de *dire* le travail du signifiant affranchi du signifié. La dimension métapoétique de ce texte est si forte qu'à bien des égards, il a des allures d'art poétique. Un art poétique qui entérinerait un *tournant langagier* dans l'œuvre de la poète ; et on pourrait interpréter ainsi cet extrait de la fin du livre : « La posture est nouvelle pour moi, excellente³⁴ ».

²⁷« New sentences are not subordinated to a larger narrative frame nor are they thrown together at random. Parataxis is crucial : the internal, autonomous meaning of a sentence is heightened, questioned, and changed by the degree of separation or connection that the reader perceives with regard to the surrounding sentences », *ibid.* Je traduis.

²⁸ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, *op. cit.*, p. 22

²⁹ *Id.*, p. 14.

³⁰ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, *op. cit.*, p. 33. Je souligne.

³¹ *Id.*, p. 39.

³² *Id.*, p. 80.

³³ *Id.*, p. 71.

³⁴ *Id.*, p. 81.

« *Une autobiographie de la crise du sujet*³⁵ »

Si les points communs avec l'entreprise *Language* sont nombreux, la référence est toutefois plus précise. On peut voir dans *Les vivres* une réécriture, ou un hommage à un des ouvrages majeurs de la *Language Poetry* américaine : *My life*, de Lyn Hejinian, traduit en français en 2016 par Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès. Marie de Quatrebarbes le suggère, dans un entretien avec son éditeur P.O.L.³⁶. Au-delà de la ressemblance évidente des deux titres, et des affinités littéraires réciproques des deux autrices, de nombreuses similitudes relient les deux œuvres. En dépit de l'absence de narration au sens strict, les deux ouvrages s'ancrent dans le vécu biographique des autrices ; si la dimension autobiographique est explicitement suggérée par le titre chez Lyn Hejinian, le livre de Marie de Quatrebarbes est construit, lui, autour de l'expérience d'une perte, qui affleure dans le texte à de nombreux endroits, par le biais de la récurrence du terme *disparition*, notamment. En outre, dans les deux livres, la chronologie repose sur une structure globale, qui prend la forme d'une contrainte : 45 chapitres de 45 phrases pour 45 années de vie dans *My life*, 6 sections correspondant aux 6 derniers mois d'une année dans *Les vivres*.

Dans les deux cas, c'est cette contrainte qui confère aux deux œuvres, qui se présentent par ailleurs comme des recueils de phrases, leur unité relative. Dans sa postface à sa traduction de *Ma vie*, Abigail Lang qualifie les phénomènes de déliaison entre les phrases de « hiatus logique³⁷ ». Elle ajoute :

Le hiatus entre deux phrases consécutives vient rappeler la défaillance inéluctable du langage à dire la réalité dans sa totalité, tandis que la récurrence (répétition et variation) des phrases de titre témoigne du fonctionnement itératif de la pensée et de la langue, de la nature fragmentaire de l'attention, du développement spiralé de la mémoire, accentuant la non-linéarité du temps vécu³⁸.

Dans *Les vivres* comme dans *My life*, l'expérience vécue se dit par le biais d'une addition de notations, reflet de la pluralité de nos perceptions. Dans les deux cas, l'écriture prend acte de la crise du sujet qui, parce qu'il n'est plus le centre de lui-même ni du monde, dit, par son écriture, l'éclatement propre à la modernité. Ni le monde, ni le sujet, ni la langue n'y sont présentés comme régis par une logique transcendante.

À cet égard, *Les vivres* témoignent peut-être d'un constat plus radical encore que son symétrique du siècle précédent : en effet, là où le titre d'Hejinian conservait une unité, celui de De Quatrebarbes pose d'emblée une pluralité. Et là où *My life* n'exceptait pas à la règle d'un texte par an, *Les vivres*, comme on a vu, est profondément lacunaire : le livre se concentre sur la moitié d'une seule année et, là encore, de nombreuses dates manquent. Chez Marie de Quatrebarbes, en outre, la question du langage est omniprésente, non seulement d'un point de vue poétique, mais également thématique : le lien qui

³⁵ Abigail Lang, in postface à Lyn Hejinian, *Ma vie*, Les Presses du Réel, 2016, p. 163. Traduction d'Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès.

³⁶ L'entretien est disponible sur le site des éditions P.O.L. : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=6262>

³⁷ Abigail Lang, postface à Lyn Hejinian, *Ma vie*, op. cit., p. 161.

³⁸ *Id.*, p. 163.

relie les signes à leurs référents réels, et par là même, le texte à la réalité, semble encore plus ténu. Si *My life* est une autobiographie de la crise du sujet (pour reprendre l'expression d'Abigail Lang), *Les vivres* est le journal d'une langue acéphale.

Une logique onirique ?

Dans *La tête et les cornes*, une revue qu'elle a cocrée avec Maël Guédon et Benoît Berthelier, Marie de Quatrebarbes relaie la parole du cinéaste Alain Cavalier, qui revendique la place de l'inconscient dans son travail :

L'inconscient y est pour trois quarts et quand l'inconscient affleure et qu'on peut l'analyser, il est costaud, très costaud, il faut le suivre, c'est-à-dire qu'il faut vraiment replonger dans l'inconscient³⁹ [...].

Le réalisateur revendique une écriture cinématographique qui tend à la fin de sa carrière vers une absence de script et de préméditation, laissant une place au hasard et à l'inconscient. « Un plan en amène un autre », et ainsi s'exprime « le cours souterrain du film ». Cette poétique filmique de l'inconscient ne me semble pas totalement étrangère à la poétique de Marie de Quatrebarbes qui, elle aussi, semble procéder par montages relativement libres.

La référence à l'inconscient, peu présente dans les entretiens de Marie de Quatrebarbes, n'est pourtant pas étrangère à sa poétique. De nombreuses phrases des *Vivres* peuvent être lues par le biais d'un prisme psychanalytique : « D'après votre visage, vous refrénez votre désir. » (p. 30), « Nous habitons de logiques parcelles, des chantiers malaisés qu'on croirait sous attente » (p. 48), « il y a d'insignes réalités, des paysages que même le paysage ne voit pas » (p. 48). Dans *Gommage de tête*, on trouve cette phrase à valeur métapoétique : « Je le lance et je regarde ce qui remonte à la surface, des bribes de rêves au réveil. » À bien des égards, la poétique paratactique de l'œuvre de Marie de Quatrebarbes, qui procède par ellipses et associations d'idées, semble répondre à une « logique onirique », expression qu'elle utilise, on l'a vu, pour qualifier l'œuvre de David Lynch.

Le *gommage de tête*, chez Marie de Quatrebarbes, prend donc des allures de poétique. Si le motif, emprunté au réalisateur David Lynch, affleure à de nombreux endroits de son travail, c'est parce qu'il questionne les rouages de la pensée humaine ; je la cite :

Dans *Eraserhead* « il y a cette scène, donc, où Henry Spencer, le personnage principal, perd la tête concrètement. J'ai été fascinée par cette image de tête perdue, tête sans corps, tête tout sauf abstraite, boule de billard cosmique tout droit sortie d'une sorte d'enquête sur l'entendement hors-humain⁴⁰.

³⁹ Alain Cavalier, Entretien de Marie de Quatrebarbes et Maël Guédon avec Alain Cavalier, *La tête et les cornes*, juin 2017, p. 2.

⁴⁰ Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Marie de Quatrebarbes pour la revue *Diacritik*, 30 janvier 2018 : <https://diacritik.com/2018/01/30/marie-de-quatrebarbes-chaque-livre-a-le-poids-dune-tranche-de-vie-sans-que-penetre-necessairement-de-lautobiographique-gommage-de-tete/>. Je souligne.

C'est tout à la fois le symbole d'une écriture et d'un monde qui échappe à la raison au sens étroit, à la conscience logique. Son écriture s'en fait le reflet, qui procède par embryons de narration désamorçés, personnages sans visages, et, d'un point de vue stylistique, absence de connecteurs logiques et ruptures thématiques. Hantée par la présence du corps et du désir, qui semblent former une sorte de contrepoint à la tête perdue, l'écriture de Marie de Quatrebarbes propose *une logique poétique renouvelée, onirique et émancipée* tout à la fois des normes langagières, des normes du récit et de la pensée rationnelle.

Lénaïg CARIOU
(Université Paris 8, UR 7322 - Fablitt)