

# Le théâtre comme paysage :

## Gertrude Stein et le théâtre américain d'aujourd'hui

*Cahiers Renaud Barrault*, n° 94, février 1977

Marie-Claire Pasquier

*Sans dire ce qui s'est passé, faire d'une pièce  
l'essence de ce qui s'est passé.*

Gertrude Stein

Comme les enfants écrivent « chaise » ou « bateau » à côté de leurs dessins pour renforcer par la nomination l'existence de ces objets qu'ils ont précisément voulu créer en traçant les formes, Gertrude Stein écrit un jour un texte de quatre pages qu'elle intitula « What Happened. A Play ». (« Ce qui s'est passé. Pièce. ») Elle justifia ainsi ce titre : « Je pense et j'ai toujours pensé que si vous écrivez une pièce, vous devez annoncer que c'est une pièce et c'est ce que j'ai fait. » Selon ses propres souvenirs, c'était sa première pièce, qu'on trouve aujourd'hui sous-titrée « pièce en cinq actes ». Le cinquième acte consiste en deux paragraphes. Pas de dialogue, pas de personnages, ni même d'interlocuteurs. Toutefois, sans qu'on puisse s'y tromper, un ton parlé, des phrases dites par une ou plusieurs voix. Plutôt plusieurs, si l'on interprète comme une distribution les chiffres qui précèdent chaque paragraphe : (« Deux »), (« Trois »), (« Les trois mêmes »). Ces voix profèrent des aphorismes scandés, des énoncés dont le sens se laisse guider par des allitérations, des variations, des juxtapositions comme pourrait en composer un ordinateur, et la conscience que n'aurait pas (ou qu'aurait ?) un ordinateur des mots en tant que mots <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A titre d'exemple, dans la langue originale :

— Extrait de l'acte I : « Paralysis why is paralysis a syllable why is it not more lively. »  
— Extrait de l'acte II : « A Cut and a slice is there any question when a cut and a slice are just the same. »

Cette pièce singulière fut suivie de beaucoup d'autres, tout aussi peu assujetties aux conventions de la production dramatique. Elles sont regroupées dans trois recueils : *Geography and Plays* (1922), *Operas and Plays* (1932, tiré alors à cinq cents exemplaires), *Last Operas and Plays* (1949). Le critique Donald Sutherland les différencie par « périodes », comme on fait pour les peintres : « Le Monde Visible avec Mouvement (Premières Pièces), 1913-1922 », « La Pièce en tant que Mouvement et Paysage, 1922-1932 », « Le Drame Mélodique, le Mélodrame et l'Opéra, 1922-1946 », « Histoire et Légende, 1930-1946 ». Dans l'une des conférences de Gertrude Stein contenues dans *Lectures in America* (1935), « Plays », l'auteur de ces pièces explique comment ce qui l'a toujours dérangée au théâtre, c'est que l'émotion ne va pas de pair avec la chose vue, elle est toujours en avance ou en retard par rapport à elle. La seule présence du rideau fait que les spectateurs, avant même qu'il s'ouvre, sentent qu'ils ne vont pas être au diapason de ce qui se passe (se passera ? se passe déjà ?) derrière le rideau. C'est l'une des raisons pour lesquelles Gertrude Stein a voulu penser un théâtre différent. Une chose nous frappe aujourd'hui : c'est que ce que nous serions tentés de prendre pour des curiosités, des pièces d'époque comme peuvent l'être à nos yeux le « poème bruitiste », le « poème statique » ou le « poème simultané » du Dada-Almanach de 1920, a connu aux États-Unis depuis vingt-cinq ans une fortune tout à fait inattendue : on monte ces pièces, qui se révèlent à l'expérience avoir une vertu proprement *représentationnelle*. Bien plus, toute une avant-garde théâtrale se réclame de Gertrude Stein, se reconnaît en elle, s'inspire de ses refus et de ses choix, imite celles de ses innovations ou de ses audaces qui paraissaient le moins viables. Nous voudrions repérer ici quelques marques de cette influence, qui nous paraît significative des directions prises par le théâtre américain d'aujourd'hui.

## Faust au Living Theatre

L'un des premiers hommes de théâtre américains à avoir rendu Justice à Gertrude Stein est Julian Beck qui, à peine fondé le Living Theatre, monta avec Judith Malina, en 1951, *Doctor Faustus Lights the Lights* (*Le Docteur Faust allume les lumières*), pièce écrite en 1938. Il y vit une pièce où l'action n'était que *suggérée* par les mots, les rythmes, les divisions du dialogue : texte qui sollicitait l'imagination du metteur en scène, sténographie/scénographie qui demandait à être *réalisée*. La corrélation établie entre le mythe de Faust et le culte moderne de l'Électricité (La Fée Électricité, comme on disait alors), les possibilités chorégraphiques pré-

kinétiques et pré-psychédéliques offertes par un « ballet électrique », l'intervention désacralisante d'un chien et d'un petit garçon, tout cela contribuait à cette « poésie du théâtre » dont parle Cocteau, et que Beck définit à son tour comme étant « distillation, extraction, représentation de mots exacts et action de la vie telle qu'elle est vécue, honnête, d'une honnêteté scrupuleuse ». Le sujet de la pièce était : comment arriver en Enfer (où Faust voulait rejoindre Marguerite), et la réponse suggérée par Méphistophélès était : tuer ce qui se présente (par exemple, à l'aide d'une vipère, le petit garçon et le chien). Mais ce qui fascina les Beck dans la pièce, plus que le thème, c'était la tentative qui s'y manifestait « de revivifier le langage, et avec lui la structure, la forme, de la littérature, en gommant les clichés, en explorant et en repoussant les limites du sens dans l'écriture ». Pas moyen d'atteindre une vision juste, une conscience exacte des choses si le langage n'est qu'un simple oripeau, relique des temps passés : « Sans relâche », dit Beck, « Stein a travaillé la forme dans l'espoir de ramener à la surface une connaissance immergée... Découvrir ce qui est vraiment là, examiner chaque chose, les objets courants, et les définir, non pas partiellement, mais dans leur totalité et avec exactitude, pour nous permettre de voir ce qui est vraiment là et de penser jusqu'au bout, telle fut son expérience <sup>2</sup>. »

## Le pur être-là

Ainsi Gertrude Stein élimine la narration, l'anecdote de cet « objet dramatique » qu'est une pièce. Que reste-t-il ? La représentation pure, au sens pictural. Une pièce, pour elle, est un paysage : « Un paysage ne bouge pas rien ne bouge réellement dans un paysage mais les choses sont là. » Cet être-là des choses, l'évidence de la présence, on peut dire que le théâtre depuis vingt ans ne fait rien d'autre que de les redécouvrir, et il n'est pas étonnant que Gertrude Stein puisse apparaître comme la déesse tutélaire de ce nouveau regard, un peu comme Marcel Duchamp pour la peinture ou Nathalie Sarraute pour le roman. En dehors même de l'Amérique, Beckett et Ionesco dans les années cinquante n'ont-ils pas eu pour

---

<sup>2</sup> Julian Beck, « Storming the Barricades », essai précédant *The Brig*, de Kenneth Brown, Hill & Wang. New York, 1965. Beck venait de monter *The Brig*, pièce brutalement documentaire sur le dressage des « Marines », et souligne qu'il y a malgré les différences de surface, une ressemblance fondamentale entre les deux pièces, qui sont comme « deux miroirs face à face ».

donnée de base, chacun à sa façon, cette présence-sur-scène à partir de laquelle se déroule l'activité de langage.

## Comment photographier le mouvement

Mais quand on dit que rien ne bouge, dans un paysage, il faut encore s'entendre. Le vrai problème est plutôt : comment percevoir, et comment rendre perceptible ce qui bouge. La photographie, la peinture, le regard lui-même n'ont-ils pas à chaque instant à résoudre ce problème de « saisir » le mouvement, de le « capter », de le « fixer » ? On peut dire peut-être que la narration, ou l'anecdote, qui ne font que reproduire, dans leur linéarité volubile, le changement, ne sont pas aptes à le représenter, à cause justement de ce suspense qui, comme le fait remarquer Gertrude Stein, empêche de coïncider avec la chose vue. Gertrude Stein est captivée par les expériences limites de la perception du mouvement. Dans le ciel d'Avila, dit-elle, on voit une chose extraordinaire, des pies qui se tiennent dressées absolument immobiles en plein ciel, et qui semblent posées à plat contre le ciel. Et même si ce n'est pas scientifiquement possible, c'est en tout cas ce qu'elles ont l'air de faire : « Elles ressemblent exactement aux oiseaux dans les tableaux de l'Annonciation, à l'oiseau qui est le Saint Esprit et qui est plaqué contre le ciel tout là-haut. » Autre exemple, celui des séries de photos qui, par modifications successives, aboutissent à une métamorphose. Gertrude Stein a pu observer de telles séries dans une boutique du Boulevard Raspail, près de la rue de Fleurus où elle habitait : « Ils prennent une photographie d'une jeune fille habillée en costume de tous les jours, et petit-à-petit, par photographies successives, ils la transforment en nonne. Ces photographies sont petites, et la chose prend pour se faire quatre ou cinq changements, mais au bout du compte c'est une nonne, on fait cela pour la famille, quand la nonne est morte, en guise d'*in memoriam* <sup>3</sup> ».

C'est de cette expérience qu'elle s'inspire pour « écrire sainte Thérèse » dans l'opéra *Four Saints in Three Acts* <sup>4</sup> : « En regardant ces photographies, j'ai vu comment sainte Thérèse

---

<sup>3</sup> « Plays », *op. cit.* Les virgules, qui respectent les pauses de la langue parlée sans altérer la continuité de la phrase écrite dans son déroulement, sont de nous. Elles sont absentes dans le texte original, selon la volonté de l'auteur sans doute, mais une traduction dans sa modestie peut viser à ne pas mettre entre le texte et son lecteur un obstacle artificiel ;

<sup>4</sup> Cet opéra, sur une musique de Virgil Thomson, a souvent été représenté aux U.S.A. C'est ainsi qu'on apprend avec surprise que c'est dans *Four Saints in Three Acts* que la grande cantatrice Leontyne Price eut son premier rôle.

existait dans ce passage de la vie d'une jeune femme ordinaire à celle d'une nonne. » La vérité mouvante se fait de la sorte presque tangible, et l'écriture est à même de restituer cette vérité essentielle alors que le naturalisme la manque. C'est pourquoi il est moins paradoxal qu'il n'y paraît d'affirmer que Gertrude Stein retrouve par cette voie le véritable réalisme, celui qui sait porter son attention sur les *relations* entre les choses, ce qui n'est pas forcément contradictoire avec l'être-là des choses. Citons-la : « Le paysage ne bouge pas mais il est toujours en relation, les arbres avec les collines, les collines avec les champs, les arbres les uns avec les autres, n'importe quel morceau avec n'importe quel morceau du ciel, et n'importe quel détail avec n'importe quel autre détail <sup>5</sup>. » Toute une jeune école, si l'on peut parler d'école pour désigner dans sa diversité l'avant-garde new-yorkaise, la suit dans cette voie qui aboutit à une visualisation extrême, à une spatialisation, à une dédramatisation de la mise en scène. Ainsi Meredith Monk, qui vient de la danse. Ainsi Robert Wilson, depuis *Le Regard du Sourd*. Ainsi Richard Foreman, dont on vient de voir à Paris *Le Livre des Splendeurs*. Il déclarait à cette occasion : « Ce qui compte pour moi, jusqu'à l'obsession, c'est la mise en place, le côté chorégraphique de la mise en scène, la composition, arrangement des éléments dans un ensemble. »

## Le langage-objet

Dans les spectacles, qu'ils soient théâtre ou opéra, de Robert Wilson, une autre dette frappante vis-à-vis de Gertrude Stein apparaît dans l'utilisation du dialogue, elliptique, discontinu, mis à distance des personnages et des situations, matériau sonore, rythmique qui a son être-là, lui aussi, parce qu'il est coupé de tous référents qui seraient extérieurs à lui. Chez lui comme chez elle les mots sont perçus — et utilisés — davantage comme des objets que comme des signes. Ils peuvent se décomposer, voire se désintégrer, puis se recomposer selon des pratiques qui n'ont rien à voir avec les lois syntaxiques soumises à la communication. La

---

<sup>5</sup> Le réalisme cinématographique est lui aussi paysagiste en ce sens. Citons Grémillon, qui confirme ce sentiment : « Le réalisme, c'est la découverte de ce que l'œil humain ne perçoit pas directement, en établissant des harmonies, des relations inconnues entre les objets et les êtres. »

liberté d'invention, la déconstruction systématique de Gertrude Stein rejoint les trouvailles de jeunes handicapés de la Byrd Hoffman School of Byrds <sup>6</sup>. »

Une fois supprimée la logique la plus superficielle, celle des causalités anecdotiques, il s'agit de retrouver une autre nécessité qui est du même ordre que celle de la musique. Wilford Leach, l'un des auteurs-metteurs-en-scène de La MaMa d'Ellen Stewart, reconnaît lui aussi sa dette : « Bien souvent les pièces à force de vouloir parler de quelque chose ne parlent de rien du tout. Ce que dit Gertrude Stein c'est que si vous êtes quelque chose vous parlez de quelque chose <sup>7</sup>. »

---

<sup>6</sup> Ainsi : « Each arrangement amended. Each amusement ascended. Each birth a new death world breath room rock split light blue sheep. floating. in a circle of roses. » (Cyndy Lubar.)

No temptation to be very whispered in requital.

There is no difference.

With sweet William.

Cry and mine as there are as as many.

(Gertrude Stein, *Paisieu*, 1928.)

Crime is riding fast than ever this is an exciting field you can train now let's have a look at a pair of frog's legs there's nothin edible about so I rather not have them around because it is interesting that people get away in lieu af rabbit legs in of frog legs... » (Bob Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974.)

<sup>7</sup> Wilford Leach est l'auteur de *Carmilla*, qu'on a pu voir à Paris en 1970, et aussi d'une pièce en forme de portrait d'époque de Gertrude Stein, divertissement en musique intitulé *Gertrude (or Would She Be Pleased to Receive It) (A Mystery)*.