

Gertrude Stein :
un théâtre « post-moderne » ?

Delta, n° 10, « Gertrude Stein », mai 1980.

Marie-Claire Pasquier

« Russell (*The Analysis of Mind*, 1921, p. 159)
suppose que la planète a été créée il y a
quelques minutes, pourvue d'une humanité
qui se « rappelle » un passé illusoire ».
Borges, *Trilón Uqbar Orbis Tertius* (note).

« Car la musique n'est pas indiscreète et
lorsqu'elle se lamente elle ne dit pas pourquoi ».

Marguerite Yourcenar

« C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle ».

Marguerite Duras

En épigraphe Borges, qui s'abrite derrière des références savantes, qui nous fait tenir, un petit moment, sur la fine arête entre théorie et fiction, qui fait basculer l'impossible dans le plausible. A l'abri des références, jeux d'optique des hypothèses, du présent/passé projeté sur le passé/présent comme un miroir. L'image ainsi produite, la déchiffrer comme une donnée historique : fiction.

En épigraphe aussi deux Marguerites. Gertrude Stein en créa une au deux fois double nom, Marguerite Ida et Hélène Annabelle, dans *Doctor Faustus Lights the Lights*. Deux

références à la musique dont nous ne déciderons pas immédiatement si elles ont pour fonction, ou non, de nous ouvrir à la dimension « opéra », virtuelle ou effective, de ce théâtre que nous prenons ici avec des pincettes, avec des filets aux mailles diversement lâches, avec loupe et lorgnette, avec deux pas en avant et trois en arrière.

Que nous commençons par prendre en photo. Première photographie. De profil, au bout de son long bras tendu, ganté, une femme noire, assise sur une chaise, tient un oiseau. Elle porte une longue robe grise dont le haut, drapé, forme comme une cape, et un chapeau aux larges bords, rejeté en arrière, comme une auréole. L'oiseau est blanc. Une colombe peut-être ? Légende de la photo : « *Four Saints in Three Acts*, 1934. Sainte Thérèse photographiée avec le Saint Esprit. » Deuxième photographie. Une femme noire, assise sur une chaise. Les cheveux très courts, comme un garçon. Une longue robe noire, aux manches gigot. Une main nue, une main gantée. Sur la main gantée, elle tient un oiseau. L'oiseau est noir. Un corbeau ? Sous l'image, pas de légende. Il s'agit de l'image si souvent reproduite qui est devenue comme l'emblème de Bob Wilson et de sa Byrd Hoffmann School of Byrds. La femme noire : Sheryl Sutton. Le spectacle : *Le Regard du sourd*. Date : 1971. Créé à la Brooklyn Academy of Music, *Deafman Glance* est le premier spectacle de Bob Wilson présenté en France, au Festival de Nancy puis à Paris.

Entre les deux photographies, la ressemblance est étonnante, troublante. Mais comment l'interpréter ? En manière de filiation la ressemblance, on le sait, ne constitue pas une preuve. Tout au plus une forte présomption. Et, comme nous sommes à la recherche d'indices, nous en apportons un autre qui, mis en relief par notre choix, peut apparaître aussi probant, ou aussi peu concluant. Il s'agit cette fois du Prologue de *Four Saints in Three Acts*, dans sa production originale, tel qu'il apparaît sur la pochette du disque édité par RCA Victor. Sous une voûte de cellophane (décor de Florine Stettheimer qui évoque pour nous aujourd'hui, plutôt que l'esthétique de Wilson, les grands emballages, les débauches de plastique et les montagnes mal ficelées des Happenings des années 60), à l'avant-scène, à peu près symétriques par rapport à la figure du premier plan — un Saint agenouillé, les yeux au ciel, en prière — deux lions à l'aspect débonnaire, posés chacun sur un cube avec une patte qui pend, tout-à-fait pacifique. Tournons-nous maintenant vers la description par Stephan Brecht du *Regard du sourd* (description exemplaire qui laisse filtrer les commentaires sans nuire à la présentation graphique du spectacle).

« Les spectateurs s'installent. Un lion de plâtre blanc, le museau sur la patte, fait face à l'auditoire à côté de sa silhouette sombre et démodée. La musique s'arrête. »

Emprunt ? Coïncidence ? Hommage, détournement ? Plagiat ? Mais, trente-sept ans avant 1971, quel âge pouvait bien avoir Bob Wilson ? Et, même si l'opéra de Gertrude Stein, mis en musique par Virgil Thomson, fut repris en 1947 puis en 1952, combien parmi ses spectateurs auront vu *Four Saints in Three Acts* ?

On voit bien ici toutes les chausse-trappes qui guettent notre entreprise de mise en regard du théâtre de Gertrude Stein avec ce théâtre américain qu'on appelle parfois « post-moderne ». Une esthétique théâtrale ne se définit pas sur simple inventaire des objets scéniques, ni même des images scéniques, ni même des procédés. Peut-on au moins affirmer que par une logique interne de leurs démarches singulières, Stein et Wilson par exemple, ou Richard Foreman, aboutissent à des résultats singulièrement proches ? Mais on pourrait avec tout autant de justifications affirmer que le théâtre de Stein se rapproche fortement de l'avant-garde de son époque — dans le désordre, le Picasso du *Désir attrapé par la queue*, Kandinsky, le Stravinski de *Renard* ou de *Noces* — on pourrait établir des liens frappants avec *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire et Satie, avec *Façade* d'Edith Sitwell et William Walton. Il est possible de faire une lecture de ce théâtre qui fasse apparaître des points communs avec les mouvements futuriste et dadaïste, il est possible de s'interroger sur les ressemblances/différences avec le surréalisme. A proprement parler, personne ne franchit le cap d'une avant-garde à l'autre, chaque âge doit réinventer la sienne. Rien n'est plus fugitif que ce que nous appelons « insolite », rien ne se démode si vite qu'une mode. Quoi de plus daté, codé, fiché, identifié, qu'une montre molle ou qu'une tasse bordée de fourrure, signes culturels jadis dérangeants et maintenant saisis par l'esprit de sérieux. Mais parfois une avant-garde (utilisons ce terme faute de mieux) peut regarder en direction d'une autre qui l'a précédée, la détourner à ses fins propres. C'est ce regard qui fera de tel ou telle un ou une « POST-MODERNE ».

La lecture « post-moderniste » est donc un choix. Comment peut-elle s'effectuer ? Faisons tout de suite une distinction entre le théâtre de Gertrude Stein réalisé et ce que nous souhaiterions appeler son théâtre virtuel, entre son théâtre potentiel et son théâtre « actuel ». *Four Saints in Three Acts*, tel qu'il fut joué à Broadway en 1934 avec un « all-negro cast »

pour reprendre l'expression de l'époque, est l'exemple le plus éclatant du théâtre réalisé qui connut le succès, fit carrière, en un sens échappa à ses auteurs pour devenir un produit. Citons aussi *The Mother of Us All*, également mis en musique par Virgil Thomson, et créé à l'Université de Columbia peu après la mort de Gertrude Stein, en 1947. Et puis comptons peut-être, parmi les créations plus tardives, *Doctor Faustus Lights the Lights* qui fut l'un des premiers spectacles à être montés par le Living Theatre, en 1951, et le bref *Ladies Voices* également monté par Julian Beck et Judith Malina en 1952, sur une musique de Richard Bands. Par théâtre virtuel, il nous semble qu'il faut entendre tout ce qui fut publié par Gertrude Stein sous le titre de « Plays » ou de « Operas », mais aussi toute une série de textes intitulés « Events » ou « Landscapes » ou même « Portraits and Figures » : tous les textes où se fait entendre, sans erreur possible, la parole dans l'écriture et, plus précisément, une voix portée par une *persona*. C'est tout ce théâtre qu'il est possible, nous semble-t-il, de voir aujourd'hui à travers le filtre de la sensibilité post-moderne. Le théâtre joué, lui, « date » inévitablement davantage, fortement marqué par l'esthétique de l'époque. Ainsi, a contrario, nous aurions pu décrire, pour un tout autre effet, l'autre moitié de la photographie de Sainte Thérèse tenant une colombe : face à Thérèse, devant la double pyramide, très Busby Berkeley, des Saints et des Saintes, disposée des deux côtés de la scène, une silhouette de nonne est penchée sur le trépied de l'appareil des anciens photographes, dans la posture habituelle, une mantille remplaçant pittoresquement le drap noir, afin de prendre la photographie de la Sainte. Deux *chorus girls*, jambes nues pieds nus, une épaule dénudée à la Colette, fleurs dans les cheveux, se tiennent enlacées en une pose gracieuse : on est entre la comédie musicale et Isadora Duncan. Dans une lettre à Gertrude datée de décembre 1933, Virgil Thomson décrit avec enthousiasme les arbres de plumes et la jetée de coquillages conçus par Florine Stettheimer, ainsi que le projet (auquel il fut finalement renoncé) de faire arriver Sainte Thérèse, pour le pique-nique de l'acte II, dans une charrette tirée par un vrai âne blanc. Apparemment une débauche d'or, de tulle et de plumes d'autruche illuminait la scène d'une splendeur très éloignée de l'esthétique d'aujourd'hui. A notre connaissance il faudra attendre la fin des années soixante pour assister à la « seconde naissance » du théâtre de Stein : avec Al Carmines qui, au Judson Poets' Theatre, montera en 69 *In Circles* et *What Happened* sur une musique composée par lui (on peut en voir des extraits dans le film de Perry Miller Adato : *Gertrude Stein: When This You See Remember Me*, 1977), avec aussi Wilford Leach et John Braswell qui, la même année, monteront un spectacle, *Gertrude (or Would She Pleased To Receive It?)*,

spectacle qui, sur une musique composée par Ben Johnston, avec Gertrude et Ernest son chien pour principaux personnages, constituera (il faudrait y revenir plus en détail) une actualisation (parmi d'autres possibles) de la théâtralité latente dans l'œuvre et dans la vie de Stein : actualisation « post-moderne ». Il faudra attendre les années 70 pour que Foreman se réclame de Stein dans ses Manifestes du théâtre ontologique-hystérique, pour que Wilson sans la nommer nous parle d'elle.

Sommes-nous sûrs, seulement, que le terme « post-moderne » soit un bon outil ? Sans doute, si nous nous méfions de toute définition trop restrictive ou prescriptive, et que nous nous contentons d'y voir une étiquette commode permettant de regrouper des produits culturels aussi différents et aussi semblables que le sucre l'est de la farine, et qui ont surtout en commun des chances de s'adresser, à un moment donné, à une clientèle qui est virtuellement la même. Dans le numéro de *Performing Arts Journal* consacré à « The American Imagination: A Decade of Contemplation » (1979), sous un titre commun : « Postmodern Performance: Two Views », un double article cherche à affiner l'outil. Le premier, de Richard Schechner, reprend à Brecht (« dramatique/épique ») l'idée d'une double colonne opposant trait à trait *moderne* à *post-moderne*. Mais lorsqu'on tente d'ériger en théorie la pratique théâtrale, il est difficile d'éviter le dogmatisme, et l'énoncé des « quatre-fondements » du post-modernisme nous paraît bien canonique. Les voici toutefois, pour ne pas tâtonner par ignorance, et sans prendre le risque de trahison par la traduction : 1) indeterminacy; 2) things-space-time or material-chronologic; 3) narcissism; 4) collectivism (*PAJ* 10/11 p. 12). Quant à Dick Higgins, pour qui le post-modernisme constitue une nouvelle forme d'humanisme, il nous semble alourdir à plaisir les outils qu'il forge quand il manipule des notions telles que « prepostcognitive art ». Susan Sontag avait bien montré jadis, avec ses célèbres « Notes on Camp » ce qu'on peut faire et les limites de ce qu'on peut faire quand on entreprend de capter les caractéristiques d'une mode qui ne peut rester vivante que tant qu'elle n'est pas figée en système, expliquée. Par son texte Susan Sontag contribua sans nul doute à faire connaître l'esprit « Camp », à lui donner ses lettres de noblesse, à l'élever au statut de phénomène historique. Mais elle accéléra aussi, inévitablement, la désaffection du mouvement, la fuite de ceux qui l'avaient créé vers de nouvelles complicités, vers de nouvelles différenciations, vers des goûts non encore démasqués. De la même façon Schechner, par le dogme des quatre fondements, hâte-t-il sans doute l'achèvement de l'ère post-moderne.

Chacun a ses post-modernes. Ceux de Schechner, qu'on peut retenir avec lui : Cage, qui représenterait la « pensée » post-moderne à l'état pur ; Wilson et Foreman, Lee Breuer et les Mabou Mines, le Squat Theatre. D'autres, rappelant que tout est parti de la danse, invoquent le nom d'Yvonne Rainer, chorégraphe fondatrice du Judson Dance Theatre. Yvonne Rainer, qui affirme : « Eliminer le phrasé, le développement, la variation, la variété, pour y substituer l'énergie, l'égalité, la répétition, les événements discrets, l'action singulière ¹ » ou encore : « Non au spectacle, non à la virtuosité, non aux métamorphoses, au magique, aux faux-semblants, non au charme, à l'image de la star, non à l'engagement affectif de l'artiste ou du public, non au style, non aux chapelles, non à l'extravagance, non aux émotions » ². Difficile de réduire ces indications à tel ou tel des quatre-fondements, mieux vaut les entendre comme autant de réfutations, comme un pilotage à vue au milieu des écueils de l'académisme, des tentations de la séduction ou de la « performance » au sens d'exploit.

L'un des traits qui nous semblent rapprocher le théâtre de Gertrude Stein du théâtre post-moderne n'est justement pas un trait repérable, une qualité positive, mais plutôt une qualité neutre qu'on pourrait appeler ABSENCE. Mais sans doute est-ce une erreur que de la présenter en majuscules car cela semble lui conférer comme une positivité malgré tout, une valeur de manifeste. Absence donc tout simplement. Une qualité d'absence, un effet d'absence qui tient à des absences plus précises qu'on peut, elles, repérer. Sans dresser ici d'ordre de priorité hiérarchique, notons tout de même comme sans doute la principale l'absence de justification. Stein la partage avec Wilson, elle est inséparable de l'absence de narration, de l'absence d'argumentation : les motifs s'enchaînent ou plutôt apparaissent les uns après les autres sans motivation. Les actions sont présentées hors contexte, hors chronologie, hors argumentation. Il y a absence apparente de liens entre les objets présentés. Du coup, l'imaginaire se déclenche, laisse flotter ses propres associations, suit son fil, tisse ses ramifications. Car des bribes de sens c'est toujours du sens, on ne sait comment se reconstitue aussitôt le tissu conjonctif qui va le rendre vivant, organique. Il n'y a pas de progression linéaire. Les scènes s'ouvrent comme la roue d'un paon. Pas de début, pas de fin. Ou plusieurs débuts, plusieurs fins, ce qui revient au même. On efface et on recommence. Au début de *A Play of Pounds* (1932) on trouve — séparées par quatre, trois,

¹ Citée par Scarpetta, *Revue française d'études américaines*, 8 (octobre 1979), p. 206.

² Citée par Marcelle Michel, *Le Monde*, 3 janvier 1980.

une ou deux lignes — les indications : *Scene I, Scene one, Scene one, Scene one, Scene one ; Act I Scene one... Act one Scene one... Act II, Act one* : une ponctuation amnésique, ou obstinée comme une basse, ou précautionneuse à l'excès, comme quelqu'un qui n'ose pas avancer le pied dans l'eau froide. De même dans *They Must. Be Wedded. To Their Wife. (1931) : Act I Act I Act I, Act I, Scene I, Scene II, Scene III, Scene IV, Scene IV, Scene V*. On joue avec la numération comme avec une collection d'objets, comme avec les valeurs d'un jeu de cartes, les disposant en éventail, par juxtaposition, et non par succession. Si un moment est privilégié, c'est le seul moment inaugural, le moment magique, au théâtre, où le rideau se lève, découvrant l'apparence pure. Bien sûr, on peut penser à Ionesco, à l'arbitraire de la pendule anglaise qui, dans *La Cantatrice chauve*, sonne dix-sept coups anglais, qui sonne sept fois, qui sonne trois fois, qui ne sonne aucune fois. Mais l'effet est moins un effet d'absurde, d'exagération comique ou inquiétante, qu'un effet d'indifférenciation, d'indifférence. Cette indifférence n'exclue pas l'évidence. À plusieurs reprises Gertrude Stein établit une similarité entre une pièce de théâtre et un paysage : le paysage n'a pas à faire connaissance avec vous, il est là, c'est tout. Comme la musique. Et Stein évoque le plaisir « très simple, direct, émouvant » qu'elle a connu à assister, à San Francisco, aux représentations données par le Théâtre Français et Sarah Bernhardt en tournée. Il n'y avait pas, là non plus, à *faire connaissance*. Les Comédiens français étaient pour elle tellement étrangers qu'il y avait comme une évidence de leur présence. De la voix de Sarah Bernhardt, si variée, Gertrude Stein dit qu'on pouvait « se reposer dedans, sans souci »³. On peut se reposer dans une voix comme dans une prairie, comme près d'un ruisseau, comme au pied d'un arbre. Et peut-être que de ne pas s'accrocher à ce qui, du message, passe par le sens des mots, permet de mieux entendre ce qui, du message, passe par l'urgence du questionnement, ou l'autorité tranquille de l'affirmation, ou l'intimité de la confiance, ou le trouble érotique du murmure, ou l'intensité de la répétition.

Le théâtre de Wilson en France bénéficie du charme extraordinaire qu'exercent sur nous, Français, les voix américaines, la richesse de leurs sonorités, de leur timbre, de leurs modulations. Dans *Edison* par exemple (1979), nous jouissons du contraste, qui procure un plaisir « très simple, direct, émouvant », entre la netteté graphique des images scéniques, l'espèce de silence musical dans lequel elles se déroulent, leur qualité photographique, et la chaude intensité des voix captées sur scène et projetées hors scène par des microphones. Ce

³ *Lectures in America*, Beacon Press, p. 115.

procédé met les paroles à distance de ceux qui les disent (comme une image est à distance de ce qu'elle représente : visualisation en somme de la voix par sa mise en espace), les rend proches de nous comme si nous tenions à l'oreille un transistor ou un appareil téléphonique, nous permet d'apprécier en « haute fidélité », par une subtile amplification, leur timbre, leur tessiture, leur vibrato, les surprend puis les suspend dans un espace hors-scène, hors salle. Nous les entendons comme en rêve ⁴.

Écoutons un instant *Ladies Voices (Curtain Raiser)*, écrit par Gertrude Stein en 1916.

Ladies voices together and then she came in.

Very well good night.

Very well good night.

(Mrs. Cardillac.)

That's silver.

You mean the sound.

Yes the sound.

Comment ne pas l'écouter en ayant à l'oreille, à la mémoire, l'écho des phrases, des bribes de phrases prononcées par Bob Wilson, narrateur, puis par Lucinda Childs, narratrice, dans *I Was Sitting on My Patio Ttis Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (1977).

would you like to come in

sure

would you like something to drink

nice place you've got

don't shoot

don't shoot

⁴ Ce sens de l'étrangeté, étrangeté familière, nous le retrouvons, dans *Edison* toujours, grâce au double registre, exploité systématiquement, de la langue française qui vient « doubler » la langue américaine, « are you alright » « tu vas bien », « pourquoi ne l'as-tu pas dit à ta mère », « just get off my back don't waste my time ». Tour à tour chacune des deux langues se trouve prise comme une île au milieu d'un lac, explorée avec amour, avec panique par le naufragé solitaire qui se raccroche à ce qu'il y a encore de maternel dans sa langue, qui tâtonne sur la terra incognita de la langue de l'autre.

Dans le texte dit par Wilson (ou plutôt dans les morceaux d'énoncés énumérés, récités, rassemblés par lui, auteur/interprète), il y a, dans l'exemple ici prélevé, alternance de fragments de propos quotidiens — comme chez Stein — et de discours pris dans un film ou une série policière pour télévision (par exemple : « I'm going to meet them outside », « ready aim fire », « We have a male victim here »). Les registres sont clairement repérables, ce qui ne l'est pas c'est seulement le contexte de la situation. Il y a une urgence, une émotion transmise par cette urgence. Libre de ses réseaux psychologiques, non datée, la scène-pure nous est donnée, et c'est nous qui par l'imagination, comme un éclair, fabriquons à chaque instant une ébauche de contexte qui n'a pas le temps de se matérialiser, de se confirmer.

Un autre exemple sera peut-être plus frappant encore. Donnons-le sans référence.

(Jane.) I speak slowly. I do it intentionally.

(Henry.) We have fragments. We call out sometimes.

When two bands are playing they play in the distance.

Some play in people's houses. We say hush.

...

(Albert.) Do not repeat it. I tell you I won't have it.

I will have a justice of the peace.

(He did.)

Jenny is sick.

(Jenny.) I am sick.

Tout y est. Le *ton* théâtral donné par la *persona* signalant son élocution artificielle, publique en quelque sorte, affichée et simplifiée comme l'est le dessin dans une fresque : *I speak slowly. I do it intentionally*. La théâtralité du fragment, kaléidoscopique, qui, à l'opposé de la continuité narrative, est une théâtralité de l'esquive. L'image fugitive non pas d'un orchestre mais de deux, dans le lointain, peut-être dehors, peut-être dedans (ces grandes maisons américaines du Sud ou de l'Ouest, porteuses de légende, à peine évoquées au pluriel par le faste des musiques de fête). Image musicale dans le silence musical des trois syllabes : *We say hush*. Jane, Henry, Albert et Jenny : des silhouettes marquées par une époque, par une société, par un costume, et dont nous ne savons rien que cette courtoisie surannée

qu'évoquent leurs prénoms. Mais ce n'est pas un monde victorien, c'est bien un monde américain : *Jenny is sick./ (Jenny.) I am sick.* On ne dit pas ces choses-là, à l'époque, en Angleterre. Le mélange entre texte gestuel et texte verbal, entre convention dramatique et convention romanesque : *I will have a justice of the peace./ He did.* La redondance qui produit un effet de réverbération de l'information et donne au verbal son plein statut profératoire : *Jenny is sick./ (Jenny.) I am sick.* L'affect (ton de confiance, mais aussi d'autorité) dans son évidence, hors de tout contexte : *Do not repeat it, I tell you I won't have it.* La bizarrerie non motivée et comme accidentelle qui soudain fait irruption : *I will have a justice of the peace.*

De quoi s'agit-il donc ? D'un extrait de *Do Let us Go Away. A Play*, publié dans *Geography and Plays*, et écrit par Gertrude Stein en 1916 (ceci précédant cela). Fabuleuse modernité de ce texte, dans sa transparence énigmatique. Une association plastique vient à l'esprit. On sait comment Bob Wilson retrouve dans ses images l'univers de certains peintres du paysage américain, tel Edward Hopper. L'un des plus fascinants d'entre ceux qu'on appelle parfois les « luministes » est George Caleb Bingham, et nous pensons ici à son « *Fur Traders Descending the Missouri* ». Dans une description lumineuse elle aussi, Henri Tissot évoque « le glaçage méticuleux qui efface systématiquement toute trace du passage de la brosse et laque uniformément la surface, ce qui empêche l'œil de se fixer sur la matière et d'en suivre les évolutions »⁵. C'est bien cet aspect laqué, toutes traces effacées, cette matière immatérielle qui apparente à la toile peinte les dialogues incomplets de *Do Let Us Go Away* : saisi dans le cadre, un morceau de la rivière.

Contre le flot, le courant ininterrompu de la voix qui se donne libre cours, qui dégorge les mots dans leur mouvement turbulent (*The Making of Americans, A Long Gay Book, Many Many Women*). Gertrude Stein s'exerce à pratiquer la ponctuation massive qui endigue, qui canalise, qui suspend, qui produit un effet d'instantané, un effet photographique, un effet de grossissement et de ralentissement du geste minimum du langage : le mot. Ainsi dans *They Must. Be Wedded. To Their Wife.* (1931) :

Therese. They all wish. That they. Had been there.

When. They would. Have been. Surely. Not. So frightened.

⁵ *Peinture et sculpture aux Etats-Unis*, Armand Colin, 1973.

Film au ralenti. L'illusion de continuité est détruite laissant voir le procédé de tant d'images par seconde. Les roues tournent à l'envers. Charme en noir et blanc de ces démarches saccadées, de ce chapeau haut-de-forme qui, par à-coups se soulève puis vient recouvrir le chef. La parole ce n'est pas la pensée, rapide comme l'éclair, il lui faut le temps de s'articuler, de se proférer. Chaque mot ici, ou petit groupe de mots, est emprisonné entre ses deux points comme entre deux murs. Ou encore : chaque point est un feu rouge qui règle, impérativement, la circulation. Le regard, la pensée, doivent, impérativement, respecter la façon dont est balisée la phrase, marquer un temps d'arrêt. À un rythme de procession, de présentation de mode, chaque mot à tour de rôle tient son rôle, réclame l'attention pour lui seul, avant de céder la place au suivant. L'écrivain procède par animation. Carton après carton. De la même façon Foreman, par exemple dans PAIN(T) (1974) utilise le procédé des mots découpés en lettres taillées dans du bois ou de l'étoffe puis réassemblées : c'est lourd, c'est artisanal de s'exprimer, de se faire comprendre. Une « légende » projetée sur un écran dit :

ANY SENTENCE CAN MEAN ANYTHING. EACH WORD

(CERTAIN WORDS IN THE SENTENCE) STARTS

GOING IN A DIFFERENT DIRECTION.

2)CAN THE BODY(AS A WHOLE) TALK. MEAN.

Le mot *MEAN* est alors amené sur scène en cubes découpés dans du bois, chaque lettre sur un cube séparé. Le mot *PAINTER* est aussi amené, chaque lettre faite dans une espèce de tissu rembourré.

Le ralentissement montre la discontinuité du mouvement, mais l'immobilité peut à son tour reconstruire l'illusion du mouvement. Ian Kott le voit bien qui, dans *Shakespeare notre contemporain*, donne ce conseil à qui jouera Ariel dans *La Tempête* : « Qu'il s'interdise de danser ou de courir. Il doit se déplacer très lentement. Il devrait, le plus souvent possible, demeurer immobile. Ce n'est que de cette façon-là qu'il ira plus vite que la pensée ». Au cinéma l'accélération est toujours un procédé burlesque, c'est le ralentissement qui est le procédé onirique. Et c'est parfois l'immobilité qui parviendra à ce « suspens » qui est ce que de la vie

saisit l'art. À propos d'un opéra filmé, le *Don Giovanni* de Losey, Jacques Longchamp fait avec justesse remarquer (*Le Monde*, 15/11/79) que plus on multiplie les images, les changements de plans, plus on creuse l'écart qui sépare temps musical et temps cinématographique : « L'aria de Mozart est en quelque sorte du temps « vertical », suspendu, en profondeur, qui participe de l'éternité ; elle s'oppose absolument au temps « horizontal », chronométrique, du cinéma »⁶. Cet effort pour échapper à la chronométrie, pour atteindre au temps musical, il nous semble que nous le retrouvons aussi bien dans l'écriture de Stein que dans les procédés techniques utilisés par Wilson ou Foreman, qu'il s'agisse de « framing devices », d'enregistrements, de répétitions, de toutes ces tentatives visant à musicaliser l'espace et suspendre le temps. D'un espace qui ne serait que temporel, Borges cherche à nous donner une idée lorsqu'il écrit, dans *L'Immortel* :

Je pensai qu'il n'existait peut-être pas d'objet pour lui, mais un va-et-vient continu et vertigineux d'impressions d'une extrême brièveté⁷.

Illusion de la temporalité par juxtaposition. *It moves but it also stays*. Une série de photographies, on voit le bébé, l'enfant, le jeune homme, le marié, le soldat, le vieillard, le mort. Tout cela sur la même page d'un album, ou dans la même vitrine d'une boutique de photographe. Gertrude Stein, fascinée, contemple boulevard Raspail l'entreprise hagiographique qui consiste à faire, sur photos, d'une jeune fille ordinaire, par pieux mensonge, après sa mort, une nonne. En quatre ou cinq transformations. C'est cela qu'elle a en tête quand elle écrit *Four Saints*. Et cela donne, dans l'opéra :

*Chorus I. Saint Teresa could be photographed
having been dressed like a lady and then they
taking out her head changed it to a nun and
a nun a saint and a saint so.*

De la dame à la nonne, de la nonne à la sainte. Il suffit de le dire pour l'effectuer.

⁶ *Le Monde*, 15 décembre 1979.

⁷ Dans un article consacré à *Tender Buttons*, Neil Schmitz fait lui aussi référence à Borges et cite, dans « *Tlôn Uqbar Orbis Tertius* » la phrase : « Pour eux, le monde n'est pas un assemblage d'objets dans l'espace ; c'est une série hétérogène d'objets indépendants ».

Temporalités incompatibles : le théâtre, décidément, peut tout se permettre. User par exemple d'une totale liberté dans le mélange des discours direct, indirect, semi direct. Et dans le glissement subtil du *dialogue*, réglé comme l'échange, à la forme plus vagabonde, frondeuse, paresseuse, toute en leurres, en redites, en ellipses, de la conversation. Ainsi, dans *Do Let Us Go Away*, la scène intitulée « The Scene » :

*Conversation. I asked him did he like to hear
the dog bark. He said he would shoot at him.
I said did he like to hear it.*

Non pas *I asked him if he liked*, ni *I asked him* : « *do you like* ». Une forme parlée, libre. Et chez Wilson, dans *I was sitting* :

*Mrs. Rabbit surely you're not laughing
what had happened
ah there had been a fire
I'm afraid I'm late*

Encadré par deux énoncés au présent, un plus-que-parfait semi direct. Réverbérations en tous sens. *Persona* plurielle. Sainte Thérèse en *lady* et Sainte Thérèse en sainte, est-ce, visuellement, et du point de vue de l'identité, la même Thérèse ? *How can a sister see Saint Theresa suitably*. Inséparable du problème de la temporalité, ce problème de l'identité. Qui parle quand ? *Saint Teresa I. How many saints can remember a house which was built before they can remember*. Gertrude Stein fascinée par le nom qui crée la personne. Comme on a pu dire (Butor) que pour Pound le mot, avec tout ce qu'il charrie de connotations, était la forme la plus brève de la citation, de même on pourrait dire que pour Stein le nom, et en particulier le nom propre, est la forme la plus brève du portrait. Son œuvre : la musique sur le nom de Stein. A titre d'expérience, Stein écrit sous le titre *Short Sentences* (1932) ce que Alice Toklas appellera justement *A Play of Nouns*. La liste des noms propres comme équivalent laïc de la litanie. Associations multiples qu'évoque l'expression « faire l'appel ». Michel Butor dans *Degrés* : « Abel, Armelli, Baron... Daval, de Joigny, de Loups... Estier, Fage Jean-Claude, Fage Henri... ». Qui n'a jamais été fasciné par la lecture d'un annuaire ne lira sans doute jamais un roman. L'écrivain, on l'a souvent dit, se donne pour tâche d'être l'émule de l'état-civil. Dans

Short Sentences la « distribution » comporte un peu plus de cinq cents « personnages », chacun pourvu d'un prénom et d'un nom de famille, et chacun ayant pour « rôle » une seule phrase ou un seul fragment de phrase. Si *Short Sentences* devait être mis en scène, sous une forme ou sous une autre, le nom que porte chacun devrait, contrairement à la convention, être annoncé, dit tout haut, soit par le « personnage » qui parle, soit par un « chœur ». Il existe dans ce texte un « chœur » qui, toutes les dix ou douze ou treize, ou plus tard, se lassant, toutes les vingt ou vingt-cinq lignes, articule une phrase, que rien ne distingue des autres. Comment fabrique-t-on cinq cents noms fictifs ? La constitution de la série reste pour nous conjecturale : emprunt à un annuaire, réminiscences, fiches par familles ? Car certains des noms de famille servent à plusieurs locuteurs, nous laissant imaginer filiations et cousinages (Ernest Johns, Neith Johns, Lincoln Johns.) Noms et prénoms peuvent s'intervertir, créant des ressemblances, des alternances sans embranchement familial (May Janes/Olga May, Edith Henry/Henry Edith). Le même prénom sert souvent, semblant refléter la mode d'une génération, suggérant une parenté d'âge (Arthur Balfour, Arthur Nobel, Arthur Belton, Arthur Chadbourne...), certains noms historiques sont pourvus du mauvais prénom (Albert Lincoln, Bartholomew Franklin). On trouve toute une famille de Basket, en l'honneur du chien de Gertrude.

L'effet général est celui d'une promenade au cimetière. Des noms sur les pierres tombales suscitent la rêverie, rattachent l'individu à un passé, à une famille, à des habitudes de clan dans la nomination — noms de saisons, noms de lieux, noms bibliques, Blunt, May, Winters, Grace, Maine, Lyon. Et puis il y a la chanson particulière que fait un prénom particulier à s'accoupler avec un nom de famille, et qui sera une vie durant l'emblème iambique, trochaïque, ou anapestique, de l'individu. Martin Black, Neith Heathcote, Barbara Coates. Cette individualité inaliénable au sein d'une liste, cette rigidité de la liste, font pendant aux fragments d'énoncés quotidiens qui font le tissu des échanges de la vie de tous les jours, chaque locuteur unique par son timbre de voix, son histoire, ses projets, mais utilisant le matériau commun à tous, avec peu d'originalité dans les combinaisons :

It can be as well left to them

Shall she mind just when

It is more than a pain

We will call for them

She will be found there

It will be no advantage

Curieuse entreprise que cette tapisserie, que ce rouleau de soie ou de parchemin, que ce cylindre perforé, que cette machine à énoncés, que cet arbre à phrases. Les locuteurs engendrent des énoncés qui engendrent des locuteurs dans une double série au double arbitraire. Et pourtant il suffirait sans doute que des voix portent ces fragments pour qu'il se passe quelque chose, pour que la forêt semble habitée, ou hantée. Des chanteurs noirs qui portaient le texte de *Four Saints*, Virgil Thomson disait que parce qu'ils le chantaient ils semblaient le comprendre. Non seulement cela mais ils l'avaient adopté, se parlaient en citations. Force quasi rituelle d'une langue obscure mais scandée, pouvoir des mots non pour ce qu'ils disent, mais parce qu'ils disent mais parce qu'ils sont dits. Et puis, faire sens, nous le disions au début, ce n'est pas forcément ou pas uniquement transmettre un message univoque, et fermé. Lacan justifie en quelque sorte ce type d'écriture lorsqu'il écrit :

Car le signifiant de sa nature anticipe toujours sur le sens en déployant en quelque sorte au-devant de lui sa dimension. Comme il se voit au niveau de la phrase quand elle s'interrompt avant le terme significatif : Jamais je ne... Toujours est-il... Peut-être encore. Elle n'en fait pas moins sens, et d'autant plus oppressant qu'il se suffit à se faire attendre ⁸.

Oppressant : oui il resterait (il restera) à tenter d'appréhender (par quelles méthodes ?) ce que crée de malaise cette perpétuelle dérobade, où ce qui est donné, ouvert, ne sert qu'à laisser entrevoir quelque chose qui est sans cesse un peu plus loin enfoui, scellé. Cette pierre tombale nous savons bien qu'il ne faut pas l'ouvrir, elle ne nous livrerait que cendres, il faut la déchiffrer patiemment, la clef perdue il faut croire qu'on va pouvoir la retrouver.

⁸ *Ecrits*, I, p. 259.