

Gertrude Stein – Ecouter, parler, voir ¹

Les Temps modernes, n° 419, juin 1981

Marie-Claire Pasquier

Nous ne lirions pas Gertrude Stein aujourd'hui de la même façon s'il n'y avait pas eu, et ici il faut marquer un temps d'hésitation. Nous pourrions dire, et c'est ce qu'on attendrait peut-être : Joyce, Virginia Woolf, Hemingway, Proust. Joyce qui fut son rival en hermétisme, en modernité, et qui comme elle choisit l'exil, et put se sentir rejeté. Virginia Woolf qui, dans ce même entre-deux-guerres où Gertrude Stein parvenait si mal à se faire entendre, menait un combat lucide et parfois héroïque pour que les femmes aient droit à la parole écrite, et à la parole tout court. Hemingway, disciple de Gertrude, qui apprit d'elle à faire tout le contraire de ce qu'elle pratiquait elle-même et qui, ce n'est pas contradictoire, assura son style grâce à elle. Proust, enfin, comparable par la minutie dans la démesure et le projet de faire tenir tout en un livre immense. Mais nous dirons plutôt que si nous lisons Gertrude Stein aujourd'hui comme nous la lisons, la redécouvrant à notre manière, c'est parce qu'il y a eu entre elle et nous Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Marguerite Duras, c'est parce qu'il y a eu Julian Beck et Judith Malina, fondateurs du Living Theatre, Robert Wilson, auteur du *Regard du Sourd*, Richard Foreman avec son théâtre « hystérique-ontologique », c'est parce qu'il y a eu Lucinda Childs, danseuse et chorégraphe, Lee Breuer, directeur des Mabou Mines, Phil Glass, musicien, Meredith Monk, c'est parce qu'il y a eu le mouvement des peintres hyperréalistes. De tout cela elle n'a rien connu, et certains d'entre eux la connaissent à peine ou ne reconnaissent pas qu'ils la connaissent. Il n'empêche. C'est vers cette modernité-là que, libre de toute attache, elle

¹ Ce texte est la suite de « Gertrude Stein, l'écriture et l'exil », paru dans un précédent numéro des *Temps Modernes* (n° 417, avril 1981).

nous projette, ou peut-être serait-il plus exact de dire que c'est cette modernité-là qui nous renvoie à elle.

À elle que nous avons bien failli ne jamais pouvoir lire. Car, quand on suit d'un peu près les déboires de l'auteur Gertrude Stein, on s'aperçoit que c'est miracle si l'ensemble de son œuvre finit par voir le jour — entendons par là la vraie lumière du jour pour une œuvre littéraire, celle de la publication.

Elle commence par une œuvre qu'elle enfouit tout aussitôt dans ses tiroirs, *Q.E.D.* L'audace d'avoir écrit sur un tel sujet — une intrigue romanesque nouée entre trois jeunes filles — n'allait ni jusqu'à l'audace de l'écriture (le ton restait très proche de la narration victorienne) ni jusqu'à vouloir faire connaître ce texte, et c'est l'un de ceux qu'elle ne vit pas publiés de son vivant. Ce qui nous touche aujourd'hui dans ce premier essai littéraire, c'est en particulier la circonspection du récit, imposée peut-être par le sujet, mais qui préfigure cette tendance qui ne cessera de se confirmer chez l'écrivain Gertrude Stein, cette volonté de *ne pas dire* au fur et à mesure qu'elle dit, volonté qui fait comme par hasard ménage avec le projet affiché et sans cesse réaffirmé, avec la solennité d'une profession de foi, de tout dire, et de dire tout, sur tout et sur chacun, depuis les origines jusqu'à la fin des temps : beau masque que cet exorbitant programme. Dans *Q.E.D.*, ce qui est « démontré » l'est à un tel degré de généralité, avec de tels détours et circonlocutions que les faits tangibles nous demeurent inconnaisables, c'est d'ailleurs à peine d'eux qu'il s'agit, ils sont comme autant de trous autour desquels se constitue la narration. Comme chez Henry James, la bête dans la jungle se dessine dans les vapeurs en volutes d'une tasse de thé, mais ici la tasse de thé elle-même a disparu. Un exemple donnera le ton : « Vous avez si peur de perdre votre sens moral que vous ne vous risquez pas à le mettre à l'épreuve dans autre chose qu'une simple flaque d'eau. » Adèle prit la remarque avec franchise, son sourire se changea en air méditatif. « Oui, il y a du vrai dans ce que vous dites », répondit-elle, « mais après tout si l'on a un sens moral il n'est pas nécessaire de l'exposer imprudemment. Je vous accorde qu'il peut permettre de parcourir à la nage un ou deux milles, mais ce serait vouloir sa perte que de le lâcher en plein océan. » La métaphore de l'océan n'est pas absolument arbitraire puisque la conversation se déroule au cours d'une traversée entre les Etats-Unis et la France : *no man's land* à plus d'un titre puisqu'il n'y a ni terre ni hommes. Et déjà se dessine la région, hors pays, où va se constituer, s'appuyant sur sa seule écriture, celle qui deviendra Gertrude Stein.

Qui n'aura pas plus de chance avec sa deuxième œuvre, ce gigantesque projet intitulé *The Making of Americans* (des extraits en seront publiés en français en 1929 sous le titre burlesque de *Morceaux choisis de la fabrication des Américains* — on s'étonne que personne n'ait eu l'idée d'avertir la pauvre Gertrude — avant de s'intituler, plus raisonnablement, en 1933 et dans une autre traduction : *Américains d'Amérique*). Voyons bien cela, la carrière d'écrivain de Gertrude Stein s'inaugure par un projet grandiose et non viable, auquel l'auteur elle-même réfère en l'appelant « my long book » tellement le volume le décrit mieux que le titre : de son propre aveu deux mille quatre cent vingt-huit pages tapées à la machine à raison de dix-neuf lignes par page : quelques trois cent vingt-cinq mille mots. (Quand, au bout de vingt ans, on le « calibrera » pour la publication, on s'apercevra qu'il en compte en fait cinq cent cinquante mille — *Ulysse* lui-même n'en compte que trois cent soixante-dix-neuf mille.) Gertrude Stein a vingt-neuf ans (1903) quand elle s'attaque à son chef-d'œuvre au sens artisanal — ce qui doit lui permettre d'atteindre à la maîtrise. Pour quelqu'un qui n'a encore rien publié, rien fait connaître au public, et qui vit dans un pays où l'on ne comprend pas l'anglais, quelle assurance, ou quelle témérité, ou quelle inconscience, ou quel délire, on ne sait que dire. Car en même temps on s'émerveille du courage, de la confiance en soi d'une jeune femme qui, sans milieu pour la soutenir — (Alice n'arrivera à Paris que quatre ans plus tard, les prétentions littéraires de Leo, son frère, créent plutôt une situation de rivalité, et les gens qu'ils fréquentent sont presque exclusivement des peintres) — poursuit sans relâche, et sans aucun encouragement, un travail de si longue haleine.

C'est un pari sur la gloire : « depuis que je suis bébé, j'ai toujours voulu être historique » (mot charmant pour célèbre) dira-t-elle en introduction aux *Selected Writings* publiés en 1946, l'année de sa mort, par la Modern Library. Mais ce sera aussi sa croix : pendant des années, chaque fois que quelque chose d'elle sera publié, elle fera miroiter auprès des éditeurs l'avantage éclatant qu'il y aurait pour eux à imprimer et diffuser à leurs frais ce manuscrit de plus de deux mille pages pour lequel elle se vante de pouvoir, à elle toute seule, fournir au moins cinquante lecteurs. On connaît par Donald Gallup, dans un texte intitulé « *The Making of The Making of Americans* », les avatars de la publication. Conduites irréalistes de sa part, roublardises mal à propos, confiance ou méfiance mal placées, naïvetés et maladresses ne font qu'aggraver les déconvenues, les brouilles, les ressentiments. Cercle vicieux. Gertrude envoie à New York, en plusieurs volumes numérotés de façon compliquée, un exemplaire à peine

lisible, mal tapé, bourré de fautes, qui traîne entre les amis, les agents et les éditeurs. L'épisode le plus amer est peut-être, au bout de plusieurs mois d'attente, puis de relance, la réponse — exemplairement grossière — de Benjamin Huebsch, éditeur à New York : « Votre livre ne correspond pas à ma collection, mais je suis content d'avoir eu l'occasion de l'examiner. Avez-vous l'obligeance de me faire parvenir un dollar trente-deux, montant des frais que nous avons eus à payer au reçu de la boîte qui contenait le livre ? »

Quant à l'épisode le plus ironique, c'est sans doute celui de la *Transatlantic Review*, dont le rédacteur en chef était à l'époque l'écrivain anglais Ford Madox Ford. Hemingway obtient que le livre paraisse en feuilleton (oui, en feuilleton), alléguant qu'il s'agit d'une longue, d'une très longue nouvelle... Le résultat, à peine croyable, est que sur huit numéros, d'avril à décembre 1924 (la revue disparaîtra en janvier 1925, sans qu'on veuille établir de lien autre que de malencontreuse coïncidence), le roman, la saga, le « long book », le chef-d'œuvre, que dire, paraîtra au goutte à goutte, de « à suivre » en « à suivre », quinze pages puis douze, puis treize, puis neuf, puis huit, à la stupeur grandissante, peut-on imaginer, des lecteurs de la *Transatlantic Review*. Devant le miracle, totalement inespéré, d'un éditeur prenant enfin le risque de publier l'ouvrage dans son intégralité (il s'agissait de Robert McAlmon, cet écrivain américain qui, avec l'argent de sa femme, avait lancé les Contact Editions et publié entre autres *Ulysse* de Joyce (il n'en était plus à un risque près...), oui, devant ce miracle, il ne faut pas croire que Gertrude Stein se laisse impressionner. Elle discute pied à pied les conditions du contrat, réclame de fermes garanties sur ses « royalties », exige à plusieurs reprises l'assurance qu'elle recevra les dix exemplaires gratuits auxquels elle sait qu'un auteur a droit, et, rassurée, s'enhardit jusqu'à contacter, sans en avertir McAlmon, un nouvel éditeur américain. On croit rêver. Et en même temps, on la comprend tellement bien. Mark Twain appelait les Américains en Europe des innocents : *The Innocents Abroad*. Et c'est bien Gertrude. Elle est méfiante, arrogante, comme seuls les innocents le sont.

Finalement, la version la plus connue sera la version abrégée (416 pages) qui paraîtra en 1934, dans la foulée du succès de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*, et qui sera republiée en 1966. Cote mal taillée, cette version est encore trop longue pour qui espère y trouver un « roman », et ne rend pas compte de l'épaisseur touffue de l'entreprise qui fait sa force. Gertrude Stein, de son côté, dans l'une des conférences qu'elle donna aux Etats-Unis en 1934 (conférence intitulée « The Gradual Making of *The Making of Americans* ») a reconstitué — à

la lumière, ne l'oublions pas, de la suite de son itinéraire — la démarche qui l'inspira tout au long de ces innombrables pages. C'est à cette lumière que nous entrons à notre tour dans ce livre, mais aussi, nous le redisons, à la lumière de Blanchot, Beckett, Duras. Lumière qui est une pénombre propice à l'éclosion de la voix.

« J'écoute toujours. J'ai toujours écouté. J'ai toujours écouté la façon dont les gens racontent ce qu'ils ont à dire. » Et, un peu plus loin : « Je me mis à écouter passionnément comment les gens disaient tous la même chose et la redisaient, avec des variations infinies mais sans cesser de la redire, et à force d'écouter avec une grande intensité j'entendais cette chose monter et descendre et dire tout ce qui était en eux, non pas les mots eux-mêmes qu'ils disaient ni les pensées qu'ils avaient mais le mouvement de leurs pensées et de leurs mots qui étaient sans fin les mêmes et toujours différents. »

Cette écoute permanente, obsessionnelle fait apparaître le discours de l'autre, de tous les autres, comme une rumeur, comme ce « ressassement éternel » dont parle Blanchot. Blanchot qui dit, de son côté : « Ecrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler » (*L'Espace littéraire*). Pour Gertrude Stein comme pour lui, écouter c'est aussi parler, ce sont les deux phases réversibles d'une même activité sans fin : « Il semble, je l'admets, que je sois toujours en train de parler mais parler peut être une façon d'écouter, c'est-à-dire si l'on a le profond besoin d'entendre et de voir ce que chacun raconte. » (Cela, c'est Gertrude Stein.) Nouer, dénouer les fils du dire et du redire : « Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire, et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois. » (Cela, c'est Blanchot.) C'est, chez Gertrude Stein, un dire qui gomme au fur et à mesure qu'il trace, qui efface toute aspérité accidentelle, toute anecdote, pour ne garder que « l'essentiel », le mouvement, la force du mouvement qui, comme les vagues, avance, se retire, avance à nouveau, comme le flux et le reflux (paradoxe d'une écriture qui revient sur ses pas, qui « se retire »), comme le ressac. Comme les générations qui se succèdent, sans jamais « aller nulle part » puisque les uns vivent où vivaient les autres, comme les êtres humains qui sont, sans fin, à la fois semblables et dissemblables : distincts et pourtant se répétant les uns les autres,

dans les activités fondamentales — manger, dormir, aimer, se reposer, commencer, finir. C'est ce jeu d'infinies variations, d'infinis recommencements qui fascine, jusqu'à l'obsession, Gertrude Stein. D'où, à la lecture de ces pages, une impression de monotonie, jusqu'à l'hypnose, à force de lenteur de progression, d'insistance, de rumination. Sa démarche est parfois portée par une sorte de jubilation, d'espoir sans cesse remis de la révélation, parfois elle se poursuit dans le découragement. « Lentement chacun par une répétition continue, jusqu'à sa plus infime variation, devient plus clair pour quelqu'un. Chacun de ceux qui ont jamais vécu vivent ou vivront sera clairement perçu par quelqu'un. Un jour il y aura une histoire ordonnée de chacun. » Mais quand, ce jour ? « Je suis toute malheureuse dans cette écriture. J'en sais beaucoup sur le sens d'être chez les hommes et chez les femmes. Je le sais et je le sens et j'en apprend toujours davantage et maintenant je le raconte et je suis mal à l'aise et tendue et malheureuse dans ce travail. Un jour je serai entièrement heureuse dans ce travail. »

Oui, ce qui pousse un écrivain à continuer à écrire, c'est peut-être d'attendre le moment où il sera enfin heureux, récompensé. Et comme ce moment n'arrive pas, il y a cette nécessité de recommencer sans fin. « Comme je le disais. » « Comme je le disais. » « Et maintenant certainement je vais commencer à nouveau. » Ces déclarations, ces pauses, ces interventions scandent la narration de *The Making of Americans*, assurent sa respiration avec la même régularité que, dans la Bible : « L'Éternel parla et dit. » Car il y a cette foi dans le pouvoir de l'écriture qui serait de source peut-être magique, peut-être sacrée. « J'étais sûre que d'une certaine manière l'énigme de l'univers pouvait de cette manière être résolue. » Sur le versant du pessimisme, l'écrivain est en quelque sorte condamné à écrire. C'est l'expérience beckettienne : « Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque. » (*Molloy*). C'est l'expérience qu'analyse à son tour Blanchot : « La solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre se révèle en ceci : écrire est maintenant l'interminable, l'incessant. » (*L'Espace littéraire*) Peut-on dire que l'écrivain se libère par l'écriture ? Tout ce qu'il arrive à faire, dit Blanchot, c'est « s'enfermer hors de soi ». Richard Bridgman, spécialiste de Stein, auteur d'un *Gertrude Stein in Pieces* minutieux et utile, emprunte à son tour cette image de la prison, de la captivité. Bridgman connaît très bien Stein, mais parfois il lui résiste, parfois même il lui en veut (et comment faire autrement ?). Parlant de l'un des livres les plus éprouvants de Gertrude Stein (éprouvant pour le lecteur par la raréfaction des informations, l'accumulation des absences, le leurre de la démonstration

appliquée à un objet presque nul), livre intitulé paradoxalement *A Long Gay Book* (1909-1912), Bridgman dit, non sans ressentiment : « Il est difficile d'imaginer que quelqu'un puisse aligner des milliers de mots comme elle le fit entre 1906 et 1912 à moins d'y être condamné. Gertrude Stein creusait un tunnel pour s'évader de prison, cuillerée de terre après cuillerée. »

Et le lecteur ? Compagnon de chaîne, il cherche plus d'une fois à rompre ses liens, mais ne parvient le plus souvent qu'à se ligoter plus étroitement. L'*ennui*, en lecture, est, on le sait, un phénomène complexe, mêlé. Barthes l'évoque dans le *Plaisir du texte*, rappelle à quel point est fautive l'opinion qui croit « qu'il suffit d'aller vite pour ne pas s'ennuyer », et dit, à propos de ce qu'il nomme le *texte-babil* (nous ne discuterons pas ici la question de savoir si les textes steiniens entrent ou non dans cette catégorie) : « Si personnellement le texte-babil m'ennuie, c'est parce qu'en réalité je n'aime pas la demande. Mais si je l'aimais (si j'avais quelque appétit maternel) ? L'ennui n'est pas loin de la jouissance ». On est tenté de suivre un instant cette piste qui présenterait Gertrude Stein dans ses textes comme en quête de l'attention d'une mère sur elle, faute d'une mère qu'elle connut absente, trop vieille déjà, et sans un regard pour elle. Cela se conjonduirait avec les observations qui ont pu être faites sur son rapport régressif au langage, comptines, rimes obsessives, images de l'enfance, effacement du sexuel. Mais l'ennui est aussi un refus, une résistance, une peur d'être entraîné dans un domaine où la syntaxe, les catégories, les règles rassurantes n'auraient plus cours. On entend dire Artaud m'ennuie, Bataille m'ennuie. L'auteur peut-il jamais *vouloir* ennuyer ? Non, affirme Barthes, il « ne peut vouloir écrire ce qu'on ne lira pas ».

Mais c'est bien là l'une des difficultés avec Gertrude Stein, quand on est son lecteur, il n'y a pas ces alternances vitales entre temps forts et temps faibles. Elle oblige à *tout* lire, ou alors autant ne rien lire, et en même temps, elle n'interdit pas, non, mais elle empêche qu'on puisse tout lire. La colère remplace l'ennui, à la fin. À trop déjouer la loi, l'auteur nous fait la loi, et l'on se rebiffe, on renâcle, la demande d'amour est trop forte, non, après tout, pourquoi se soumettre, alors qu'ailleurs on nous courtise, par des grâces ou des ruses que Barthes appelle la *coquetterie* du texte. Refuser à ce point de nous séduire, et se dresser contre nous en quelque sorte, pouvons-nous le tolérer, nous laisser faire ? On a appelé *Gertrude Matisse Picasso*, *Many Many Women* et *A Long Gay Book* des textes *impénétrables*². On les a, tout

² Voir en particulier Jacques Roubaud, dans un article intitulé « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *Critique* n° 379, décembre 1978.

aussi justement, appelés « poreux ³ ». En circulant parmi eux nous ne trouvons ni continuité ni discontinuité. Il y a transgression de ce contrat tacite de lecture qui permet au lecteur de savoir, quand il ouvre un livre, qu'il y aura trajectoire entre un début et une fin, que cela mènera quelque part. Ne parlons même pas de chronologie. Mais il n'y a pas non plus centre ni périphérie. Le centre est en tous points, la périphérie nulle part et partout. Les énoncés se succèdent sur un ton argumentatif, réfutatif, sans que jamais l'auteur fasse savoir au lecteur ce qu'il s'agit de démontrer. Au plus concret cela donne des informations du type : « Mrs Peters disait qu'étant allée où elle était allée elle n'y retournerait pas. » Parler pour ne rien dire, parler pour dire *rien*, presque rien, le moins possible, avec complication, avec insistance. « Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour par de l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence. » (Blanchot, *L'Espace littéraire*.)

Il semble y avoir chez Gertrude Stein une double volonté, celle de nous mettre en colère mais aussi celle de nous parler, de nous retenir, de nous tenir par la main par le pouvoir de cette « deuxième voix » qu'avait distinguée avec tant de justesse Alice Toklas, une voix qui veut agir sur nous sans avoir à nous dire quelque chose. Et, à force de dire si peu, avec une telle abondance de réticences, Gertrude Stein nous tient, et l'on pourrait presque dire que c'est nous qui parlons. Un critique américain, Donald Richie, disait à propos de certains films japonais réputés obscurs : « Le spectateur est comme un objectif photographique : moins il y a de lumière, plus il doit s'ouvrir. » La même chose est vraie de ces textes qui nous livrent si peu de substance concrète, anecdotique : à la fin, c'est nous qui produisons du discours, tout se passe comme si Gertrude Stein avait inventé des textes qui *écoutent*. À instaurer le silence et l'absence, page après page, elle instaure l'écoute. Si écouter et parler c'est la même chose, lire ce serait être écouté. Même si ce qui est écouté c'est notre silence, dans un texte où, abrités de tout bavardage, nous prenons notre repos.

Autre chose encore se passe, entre elle et nous. Un des termes étonnants de *The Making of Americans*, terme qui figure au même titre que le sommeil ou la naissance en tant qu'activités vitales, est celui de « doctoring ». *Doctoring*, ce n'est pas seulement soigner, ou

³ Voir en particulier Jacky Martin, « Gertrude Stein et la théâtralité du langage », dans le numéro spécial de la revue *Delta* (Université de Montpellier) consacré à Gertrude Stein sous la responsabilité de Nancy Blake, mai 1980,

guérir, mais c'est prendre en charge, attentivement, nos besoins. Une figure du père bienveillante et efficace, l'amour qui maintient en vie. Et par ses textes, souvent, là même où elle nous « tue », Gertrude Stein signale cette intention de nous changer, de nous faire advenir à nous-mêmes : « Cette passion que j'avais de découvrir en parlant et en écoutant comme chacun racontait toujours tout ce qui était à l'intérieur de lui et qui faisait de lui ce qu'il était, cette passion de connaître les fondements de l'existence de chacun devait pour moi servir à aider les gens à devenir ce qu'ils devaient devenir. » L'écriture non plus seulement comme déchiffrement de l'univers mais comme force d'intervention, comme agent de conversion. Pas étonnant que nous résistions. Blanchot nous décrit, dans nos habitudes de lecteurs : « Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général. » C'est bien cela, ce que Gertrude Stein s'évertue à obtenir de nous, c'est que nous cessions de demeurer nous-mêmes en face de ce que nous lisons, ou plutôt en entrant dans ce que nous lisons.

Prenons un exemple de cette écriture incantatoire, de cette écriture quasi « imposition des mains », de cette écriture « inspirée » — qui est en même temps à la limite du supportable, comme certains ultra-sons, non perçus, sont intolérables à l'ouïe, source d'une douleur « inouïe », précisément :

« En étant quelqu'un qui ne s'attend pas à ce qu'on prenne ce qu'on ne prendra pas, en étant un tel quelqu'un on est quelqu'un et en étant quelqu'un on peut être ce quelqu'un et quand quelqu'un peut être ce quelqu'un et est ce quelqu'un alors ce quelqu'un est celui qui peut être ce quelqu'un et est ce quelqu'un et étant ce quelqu'un alors ce quelqu'un est dans l'état d'être ce quelqu'un et étant ce quelqu'un, l'état de diminuer et de grandir est exister et diminuer et grandir étant exister ce quelqu'un est ce quelqu'un et ce quelqu'un étant ce quelqu'un diminuer est diminuer et grandir est grandir » (*A Long Gay Book, Something Else Press, p. 61.*) Le français ne rend pas compte du malaise supplémentaire qu'inflige la monotonie des « one » et des « ing », en voici un fragment (extrait de la même phrase) à titre d'exemple : « ... in being such a one one is one and one being one one can be that one and when one can be that one and is that one then that one is the one who can be that one and is that one and being that one then one is being that one... » Do mi ré do mi ré do, *ad infinitum*, mais avec une opiniâtreté scolastique, la lecture « optique » est presque impossible, les mots

dansent devant les yeux, seule une lecture à voix haute ou en tout cas proférée en silence, une lecture qui reproduise le mouvement de la péroraison qui projeta ces énoncés dans leur enfilade, seule une telle lecture rend la phrase vivante, animée, convaincue, problématique. Mais la question se pose : sur combien d'énoncés ou de paragraphes qui se succèdent sommes-nous prêts à faire cet effort, sans nous laisser noyer, submerger, asphyxier ? On est tenté, par piété apologétique, de masquer, dans l'œuvre de Gertrude Stein, ce qu'elle a de véritablement irrespirable. Mais ce serait trahir l'œuvre que de refuser de la prendre dans ce qu'elle a de perpétuellement excessif, de provocateur, d'exaspérant. Un paroxysme qui, pour mieux nous « énerver », ne va jamais jusqu'à l'illisibilité affichée, Il y a toujours *imitation* de sens. Et un propos de prédicateur toujours perçu. Sauf que ce prédicateur ne s'adresse pas à nous dans nos habitudes de langage, il nous submerge parce qu'il s'adresse à nous comme un torrent venu d'en haut, comme l'intermédiaire entre nous et quelque force divine, ou surnaturelle, ou magique. On pense à cette forme de langue sacrée, cérémonielle, de la Perse antique dont la vertu opératoire tient justement à ce qu'elle demeure impénétrable aux fidèles, connue des seuls prêtres : c'est ainsi que son action se fait *directement* sentir.

Que dit Gertrude Stein elle-même de son obscurité, ou de sa forme bien particulière de « clarté » ? « Mon écriture est claire comme de la boue, mais la boue finit par se déposer... » Et William Gass, par une image proche, pour dire qu'il n'y a rien qui vise à mettre le lecteur en confiance pour que le texte puisse agir sur lui en douceur : « On ne peut jamais se mouiller les poignets avant de tâter l'eau avec précaution, on ne peut pas s'enfoncer un pas après l'autre, le fond clair et profond est là tout de suite. » (*Fiction and the Figures of Life*).

Deux métaphores visuelles pour rendre compte de l'écriture steinienne, alors que nous avons jusqu'ici insisté sur l'importance de la voix, de la parole dans cette écriture. Est-ce que le regard compterait pour rien, est-ce qu'elle ne nous donnerait rien à voir ? On se doute bien que non, ou plutôt que si, le regard compte. D'autant plus inévitablement que, relativement indifférente à la musique ⁴, c'est avec les peintres de son époque que Gertrude Stein entre et demeure en compétition, voulant faire à sa manière, avec des mots, ce qu'ils ont fait de leur côté.

⁴ Voir Claude Grimal, « La Musique de Gertrude Stein », *Delta*, n° 10, mai 1980.

« J'écoutais et je parlais, mais ce n'est pas tout. Je regardais aussi, je ne pouvais pas éliminer cela ». « Je voulais faire des portraits de lieux. » (Parmi ces portraits de lieux, le Bon Marché. Coïncidence, l'un des tout premiers happenings à avoir eu lieu à Paris, en 1963, et signé Allan Kaprow, se déroulait au Bon Marché, c'est le titre qui lui est resté : étonnante fortune de cette vénérable maison Boucicaut auprès de l'avant-garde américaine, d'une génération à l'autre.) « Je faisais ce que le cinéma fait, dans un film il n'y a pas deux images qui soient identiques, chacune est un tout petit peu différente de celle qui précède. » Elle voit clairement, rétrospectivement, qu'il y a eu des « périodes » dans son œuvre, comme chez les peintres.

Dans le livre que Donald Sutherland lui consacre, c'est ainsi qu'il procède, par périodes. Ainsi par exemple : « Naturalisme et présent continu, 1902-1911 », « le monde visible considéré dans sa différence, 1911-1923 », « le monde visible avec mouvement, 1913-1922 », « la pièce en tant que mouvement et paysage, 1922-1932 »... « histoire et légende, 1930-1946 ». Donald Bartlett Haas, dans une anthologie propédeutique intitulée *Guide élémentaire pour la compréhension progressive de Gertrude Stein (A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein)* choisit un autre découpage : « La narration comme processus, 1903-1912 », « la description directe : le monde visible, le monde audible, le mouvement dans l'espace », « la syntaxe et l'élucidation, à partir de 1923 ».

Nous ne pouvons pas ici entrer dans les détails d'un itinéraire si complexe, qui se poursuit tout au long de près d'un demi-siècle de production quasi quotidienne. Mais nous avons conscience de la prudence à laquelle il faut se tenir dès qu'on aborde une notion telle que « l'écriture steinienne ». Et les travaux critiques les plus intéressants, à notre sens, se donnent pour tâche la lecture de tel ou tel texte précis. Alors, que pouvons-nous faire ici ? Dire quelques mots d'une dimension qui nous paraît, dans certains textes, proche de notre sensibilité d'aujourd'hui telle qu'elle a été formée par des artistes américains tels que ceux que nous citons au début, par exemple Robert Wilson ou Meredith Monk. Cette dimension pourrait s'appeler la théâtralité, elle pourrait aussi, tout simplement, s'appeler l'image. Nous récupérons par là la prime de plaisir, grâce à ce qui pourrait s'appeler : le charme. Et que serait la magie sans le charme ?

Première image. « Elle reste seule assise pendant très longtemps — le théâtre est parfaitement silencieux — et puis flottante elle se lève à moitié et retombe sur le siège

s'immobilise un instant et puis respirant profondément elle se met lentement debout complètement debout, et commence sa marche régulière et sûre jusqu'à la petite table... » *Deuxième image.* « Et du début du premier acte jusqu'à la fin du troisième une chaise, sorte d'horloge verticale, descendait du plafond, et il lui fallait les quatre heures de la pièce pour arriver sur la table. » *Troisième image.* « C'est le voyage d'une femme tout au long d'une route de toile blanche, tout au long d'une vie : de la vieillesse à la femme entre deux âges jusqu'à la jeune vierge sainte tremblante. » Trois images steiniennes, qui ont en commun de rendre visible le passage du temps, de le matérialiser en images scéniques, en mobilité au ralenti. Les deux premières sont des descriptions d'un spectacle de Bob Wilson (par Wilson lui-même), la troisième celle d'un « solo » de Meredith Monk, à la fin de *Education of the Girlchild*.

Voici une autre image. « Au coin d'une rue d'un boulevard extérieur de Paris une blanchisseuse d'un certain âge avec son paquet de linge qu'elle était en train de livrer s'arrête pour prendre dans ses mains et regarder la photo de deux caniches blancs et elle la regarde avec ardeur. Une automobile de deux places stationnait de long du trottoir. Tout à coup, deux dames en descendent et se précipitent sur la blanchisseuse en demandant à voir la photo. » Et une image encore : « Elle se met debout, les mains sur les hanches, elle ouvre les yeux les ferme puis les rouvre : si mes yeux sont ouverts si mes yeux sont fermés je vois je vois je vois qu'il n'y a ni tapis ni chaise je vois tout autour la forêt sauvage je peux bien fermer les yeux ça ne sert à rien à rien du tout la forêt est là je ferme les yeux mais tout le vert de la forêt est là j'ouvre grands les yeux pour bien voir que le vert est là, tout le vert est là, je l'ai vu les yeux fermés j'ai vu partout la forêt sauvage et maintenant j'ouvre les yeux et partout il y a partout la forêt sauvage. »

Ce sont deux images wilsoniennes, la première avec son effet de surexposition (du blanc sur du blanc, du blanc de blanchisseuse, du blanc de linge, du blanc de caniche, du blanc de photographie) et son triple effet de double (les deux caniches, l'automobile à deux places, les deux dames), la seconde avec son lieu théâtral créé par la parole visionnaire, l'ici-et-maintenant rêvé sous forme de tapis et de chaise, l'ailleurs terrifiant rêvé sous forme d'une verte forêt. La première est le début d'un texte de Gertrude Stein écrit directement en français en 1929 sous-titre : *Film, Deux sœurs qui ne sont pas sœurs*. Le second est un monologue dit par Marguerite-Ida-et-Hélène-Annabel, personnage féminin au nom deux fois double, dans l'opéra de Stein intitulé *Doctor Faustus Lights the Lights (Le Docteur Faust fait briller les feux)*,

1938. Nous ne pouvons pas ici prouver, démontrer, nous ne pouvons qu'indiquer. Indiquer que Gertrude Stein a été la première à rapprocher l'image scénique de la vie (comme allaient le faire ensuite les *happenings*, puis Wilson et quelques autres), en refusant ce que l'art dramatique se croit généralement tenu d'apporter, et qui est la *dramatisation* justement (le raccourci, la signification accentuée, élaguée de tout insignifiant), l'*accélération* (Wilson dira : « Il était important de ne pas imposer au public un temps, un sens, différent du temps, mais simplement de laisser au temps existant le temps d'être naturellement le temps), la *complicité* avec le public (qui fait qu'on lui explique en sous-main ce que même les personnages ne savent pas), la *motivation*. Ce qui nous est présenté par Stein, Wilson ou Foreman ne justifie pas plus son surgissement, sa présence, qu'un phénomène naturel comme une bonne averse, la chute d'une feuille, ou le cri d'un perroquet. Et l'effet qui en résulte n'est pas un effet d'arbitraire, mais de nécessité.

Gertrude Stein expatriée est, nous l'avons dit au début, comme l'oiseau sur la branche. Elle s'en souvient pour jouer avec les mots, avec l'écriture, avec les genres littéraires. Pas étonnant qu'elle ait voulu jouer aussi avec des « plays » ou des « operas ». Ainsi, un titre : « I like it to be a play, a play. » (Ça me plaît que ce soit une pièce, pièce.) Gertrude Stein ne vieillit pas, elle finit comme la « vierge-sainte » que devient la *Girlchild* de Meredith Monk. Éternellement innocente, « the innocent abroad », un peu désorientée, ayant peur de perdre pied, et de perdre son sens moral, au milieu des sophistications océaniques de notre post-modernisme.