

L'art du titre chez Gertrude Stein

In'hui, n°0, 1983

Marie-Claire Pasquier

Ceci n'est pas une pipe. Non, puisque ceci est un tableau. Gertrude Stein elle aussi semble avoir voulu marquer fortement de son seing chacun de ses titres, disant à travers chacun d'eux : ceci est un texte de moi, Gertrude Stein :

Finish Constance,

Love a Delight,

Curtain Let us,

After at Once,

Think Again,

Talk to Saints.

Par l'imperceptible bizarrerie syntaxique, par la petite énigme proposée, elle fait le geste de donner sans donner tout à fait, de laisser comme un suspens du sens. Il est très rare de trouver chez elle des titres peu marqués, ou anonymes, qui proposeraient pour seule énigme : de qui peut bien être ce titre ? En cherchant, on croit toujours trouver et, à première vue, qui pourrait nommer à coup sûr j'auteur de :

The Reverie of the Zionist ?

Mais, à y regarder de plus près, il est bien incongru, ce mot de « rêverie », romantique et musical, associé à un « Zion » coupé de tout contexte historique ou politique, et dont on ne sait même pas s'il est homme ou femme. il y a bien là une alliance hasardeuse où se glisse la perversité steinienne.

Considérer dans leur enfilade les titres donnés par Gertrude Stein à ses différents morceaux, fragments, écrits, textes (on ne sait trop que dire tant qu'elle n'a pas désigné elle-même, en sous-titre, le statut de l'objet présenté — *A Play. A Poem. A Melodrama. A Portrait. A Love Story. A Dialogue. A Novel of Romantic Beauty and Nature and Which Looks Like an*

Engraving, : les mettre à plat c'est adopter la démarche steinienne de la liste. Stein la pratique par prédilection. Ce n'est qu'un cas particulier de la parataxe, après tout, de la volonté de mettre côte à côte des éléments disparates, de faire de l'ordre avec du désordre (ou le contraire), de concevoir l'écriture, faute de pouvoir en faire un tableau, du moins comme une *table des matières*. Les « matières », matériau brut, seraient informes, voire innommables, sans cette pictorialisation, cet encadrement. *Short Sentences* est une liste d'énoncés, *A Play of Nouns* une liste de noms propres. *A List* est le titre d'une pièce (qui n'en comporte d'ailleurs pas) ¹.

Le titre lui-même peut prendre la forme d'une liste, il n'est pas l'affiche qui vous tape dans l'œil avant d'entrer au théâtre, mais plutôt le catalogue qu'on feuillette avant d'aller visiter une exposition : *Jenny, Helen, Hannah, Paul and Peter*. On sent bien qu'on pourrait ne pas s'arrêter là. La liste ouverte signale la vitalité de l'écrivain qui n'en aura jamais fini de tout dire : *Many Many Women* : faute de toutes les femmes... La liste ouverte peut aussi bousculer l'agencement réglé des catégories admises. Ainsi le titre qui fut finalement remplacé par *How to Write : Grammar Paragraphs Sentences Vocabulary Etcætera*. Allez faire un système avec cette énumération, et avec la pirouette finale...

How to Write lui-même est un bon exemple de la façon dont Gertrude Stein refuse de marquer la frontière entre fiction et théorie : *Arthur a Grammar* et *Saving the Sentence* basculent du côté de la fiction, voire de la fiction policière ou du roman populaire, *Regular*

¹ Ce que nous ne ferons pas ici : une étude *chronologique* des pratiques steiniennes du titre pour voir s'il y a évolution, soumission à des modes, affirmation d'une singularité, choix de procédés au détriment d'autres progressivement abandonnés. Ce serait un propos historique différent de cette mise à plat, de cette mise en liste que nous proposons ici. Une telle étude devrait nécessairement (et ce serait intéressant) être accompagnée d'une étude comparée des titres pratiqués, aux mêmes époques, par les peintres ou les musiciens. En quelle année Satie a-t-il écrit les « Morceaux en forme de poire », « les Affolements granitiques » ou les « Airs à faire fuir » ? En quelle année Duchamp a-t-il peint « Le Roi et la Reine entourés de nus vites » ou « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même », Max Ernst « Deux Sœurs », « Il ne voit pas, il voit » ?

Nous n'avons pas non plus le projet théorique (d'une ambition qui dépasserait ici nos moyens) d'étudier le fonctionnement du titre dans ses rapports avec le fonctionnement du texte. Sur la fonction du titre, il faut lire ce qu'écrit Olga Schérer sur : « Faulkner et le fratricide : pour une théorie des titres dans la littérature » (à propos de *Absalom, Absalom !* de Faulkner). On trouvera aussi des indications intéressantes sur la fonction du titre dans les tableaux dans le livre de Michel Butor *Les Mots dans la peinture*, Skira, 1969.

Tous les titres seront uniformément présentés ici en italiques. Il ne sera pas établi de différence, pour des raisons que l'on comprend aisément, entre titres de textes dits fictifs et titres de textes dit théoriques. La seule distinction qui nous paraisse pertinente pour notre propos est celle qu'on peut faire entre titres choisis, décidés par Stein elle-même, et titres qui relèvent de la seule décision d'un « editor » ou d'un « publisher ».

Regularly in Narrative joue sur l'ambiguïté — prénom : Regular, nom de famille : Regularly — tandis que d'autres titres à l'intérieur du même recueil se donnent pour plus strictement grammaticaux : *Sentences and Paragraphs* (encore que la catégorie du paragraphe ne soit pas une catégorie des grammaires conventionnelles).

Ceci n'est pas. Considérons (pour ne *pas* commencer par les autres) les titres négatifs qui jouent sur le refus de proposer un programme, un contenu. Art du leurre, ici comme ailleurs, invite au renoncement.

He Does Not Light the Light : alors que fait-il, d'ailleurs qui est-il ?

Not a Hole : mais qui le/la soupçonnait d'être un trou ?

Not Slightly. A Play. : Voici au moins un faux négatif, une forme rhétorique, emphatique, de l'assertion. « Not slightly » ce n'est pas rien. Mais qu'est-ce au juste ? Réponse : « A Play ». Une Pièce, ou un morceau qui joue à être une pièce.

On peut se demander si un titre a, à un moment donné, pris la forme la plus simple, la plus élémentaire, de la négation. La réponse est oui. Ou plutôt : *No*. Plus souvent les titres affirment, ils ne font même que cela. À *He Does Not Light the Light* correspondra plus tard *Doctor Faustus Lights the Lights*. Au pluriel, cette fois, toute une fête électrique avec magnifique ballet de lumières, et on sait qui les allume, ces lumières, c'est Faust, pourvu lui-même d'un titre : « Doctor ». Titre au sens nobiliaire, au sens honorifique, mais n'y a-t-il pas toujours quelque chose d'honorifique dans le fait de porter un titre ?

Le texte modestement consigné sur une feuille libre ou un petit cahier *entre en littérature*. Le titre qui montre le mieux cela c'est peut-être celui qui se lit, tout simplement :

Title, subtitle. Titre-qui-se refuse à dire rien d'autre que le fait qu'il est un titre. Mais tout de même, le titre en chef (« en titre ») est rehaussé dans sa fonction par la présence adjointe d'un subordonné, le sous-titre, sorte de majordome, d'officier d'ordonnance. Un autre titre, à rapprocher de celui-ci, se lit : *I Have No Title To be Successful*. On peut l'interpréter comme : il faut un titre pour que le texte se fasse œuvre, pour qu'il soit, comme une médaille, signe de réussite, pour qu'il assure, qui sait, la gloire de l'auteur. Mais, fausse modestie, ou dénégation, le titre dit ici, au moment même où il s'énonce, non pas qu'il n'est pas un titre

mais que quelqu'un (l'auteur qui est en train de trouver un titre, de le donner) n'a pas de titre. Proposition qui s'annule elle-même sauf si on prend « titre » dans son autre acception.

Justement, qui parle, dans le titre ? Indirectement ou directement l'auteur, mais sous le déguisement de telle ou telle persona. Parfois, avec Gertrude Stein, nous avons l'écrivain au plus matériel de sa pratique :

Five Words in a Line.

Parfois c'est l'écrivain au plus assuré de son autorité :

I Expressed My Opinion. Le texte consigné par écrit ne serait alors qu'un différé de ce moment d'affirmation qui fut oral.

Parfois le lecteur est en position de tiers parce que l'auteur s'adresse épistolairement à une personne nommée :

My dear Miss Steloff,

My dear friends,

My dear Virgil.

Parfois, la personne qui dit je est le *personnage* de Gertrude Stein dans sa majesté : *I Came and Here I Am.* On remarque comment le passage de la cause à l'effet, qui n'apporte aucune information véritable, mais qui n'est pas non plus un simple redoublement, assure par symétrie, par occupation de l'espace, la solennité de la présentation de soi.

Parfois nous avons Gertrude Stein touriste :

Equally So: A Description of All the Incidents Which I Have Observed in Traveling and on My Return. Pastiche dans le style noble des récits de voyageurs au XVIIe et au XIXe siècle. A la différence de ces voyageurs, il arrive que Gertrude Stein ait des choses à nous dire avant même d'avoir mis le pied dehors :

Meditations on Being About to Visit My Native Land. Dans son excès même l'esprit de sérieux demande à ne pas être pris trop littéralement, le lecteur est prié de ne pas savoir sur quel pied danser. *Wars I have Seen* : le survol est souverain et les autres guerres, celles que

Gertrude Stein n'a pas vues, ne méritent pas qu'on s'y arrête. Parfois, descendant de son balcon, Gertrude Stein consent à n'être qu'une maîtresse de maison dialoguant avec Alice :

What Does Cook Want to Do. Alice est souvent présente en filigrane, Gertrude quitte alors le « je » pour le « nous » :

Today We Have a Vacation.

Do You Like Your Suit.

We Came a History.

When We Went Away.

Dans le titre :

Turkey and Bones and Eating and We Liked It, le « nous » est un « nous » de convivialité : qui envisagerait une seconde de manger seule la dinde traditionnelle, certainement pas une Américaine. Evocation dans ce titre du plaisir de manger, évocation aussi, curieusement, des reliefs : vient un moment où l'on a fini et il ne reste plus que les os. Il reste alors encore le langage pour faire revivre l'expérience, lui donner sa plénitude : « and we liked it ».

On peut rapprocher ce titre de :

We have Eaten Heartily and We Were Alarmed, où l'effet tient à la rupture entre les deux versants de la phrase, enfermés dans des temps incompatibles, et où le « and » effectue une disjonction aussi puissante qu'inattendue.

Quand c'est Gertrude Stein l'écrivain qui parle, nous l'apercevons parfois en plein processus d'écriture, elle nous introduit dans les coulisses (mais ce n'est qu'une feinte bien sûr) : *I Must Try to Write the History of Belmonte*.

Parfois le titre semble venir en fin de parcours, sous la forme : quel titre vais-je donner, et là encore, Gertrude Stein nous met dans la confiance, joue la complicité :

Finished One Crete.

I've Finished.

ou encore, en cours de route :

Finish Constance : nous voici admis à feuilleter l'agenda.

Parfois, c'est le genre qui fait problème, et cela donne :

I Like It to Be a Play. A Play. Le titre signale la toute-puissance et l'arbitraire de celui/celle qui donne le titre, qui met le sceau, qui dit « œuvre ». Est pièce ce qui est déclaré tel, le titre est un performatif grâce auquel adviendra la performance. Mais cet arbitraire n'est pas le fait du Prince, c'est un caprice de la subjectivité, de l'affectivité, l'auteur veut (souhaite) que les rapports de charme circulent librement. Avant de dicter sa volonté « a play », elle dit : « I like it to be a play » : s'il s'agit d'une rencontre peut-être, d'une heureuse rencontre, j'ai trouvé une pièce, cela me plaît que ce soit une pièce, et je vais en faire une pièce : « a play ». Il n'y a pas équivalence entre le premier « a play », l'objet trouvé, et le deuxième, sceau qui marque le statut, qui donne une règle de lecture.

Le titre, disions-nous, affirme. En face du *No* déconcertant (en réponse à quoi, refus de quoi ?), nous trouvons :

Yes You Do. L'énoncé se présente comme la réponse à une question préalable, hors-titre, mais il ne donne aucune information sur le contenu de cette question, toute référence est absente, sauf la référence formelle à une question du type « Do I? » ou « Do We? » Il y a un autre *Yes* dans les titres de Stein, mais ce titre est en quelque sorte encastré dans une phrase-titre qui lui sert de commentaire :

Yes Is For a Very Young Man. Qui parle cette fois ? La phrase est prélevée dans le dialogue de la pièce, où elle est prononcée par Constance, l'Américaine, qui pose sur la guerre un tout autre regard que Ferdinand, le jeune homme : « Oui c'est bon pour un tout jeune homme, et vous Ferdinand vous êtes un tout jeune homme, tout jeune, mais moi je ne suis pas si jeune, non, pas si jeune, alors je dis non. Je dis toujours non. Voyons vous le savez bien Ferdinand, oui vous le savez, je dis toujours non ». (*Last Operas and Plays*, p. 9). Mais au-delà de Constance, nous entendons la voix de Gertrude Stein, Américaine elle aussi, et moins jeune encore (en 1945), nous entendons sa philosophie indulgente : collaborateur c'est vite dit, peut-être que la force de dire non, la force de réfutation ou de résistance, ne vient que quand l'élan premier, l'élan juvénile, qui est d'assentiment, d'accord avec la vie et les choses, est un peu assagi. Qui peut reprocher à un tout jeune homme d'être ce qu'il est ?

Qui parle, dans tous ces titres-phrases, d'où nous viennent ces énoncés flottants, fragmentaires, coupés de leur locuteur ? Clos sur eux-mêmes dans leur isolement graphique,

ils sont en même temps ouverts sur un ailleurs qui semble antérieur ou étranger au texte qu'ils annoncent : *Is Dead*. Titre-vestige qui semble dire : le titre, c'est tout ce qu'on a pu sauver.

A Village Are You Ready Yet Not Yet. Fragment de dialogue, question et réponse cimentées ensemble sans l'indication scénique que représenterait une ponctuation, sœurs siamoises privées de leur liberté de mouvement. « A Village » apparaît comme le titre de ce titre, qui fonctionne non pas comme un emblème, mais comme un échantillon.

What Happened, a Five Act Play. « What happened » ne *peut pas* être une pièce puisque c'est la définition même du roman, une pièce c'est ce qui se passe au présent. Il y a là parodie ou pastiche, conscience du genre et esquive du genre.

Même transgression dans :

He Said It a Monologue et dans *Do Let Us Go Away. a Play*. Le théâtre est présence, l'affirmation de la volonté de partir est en contradiction, du moins en tension douloureuse, avec la volonté d'être là qui est l'essence même du théâtre.

*

Titulus (le terme anglais *title* reste proche du mot latin), c'est la pancarte accrochée au cou de l'esclave, et *ire sub titulum*, c'est être mis en vente. Par le titre le texte devient un produit, le titre en est l'étiquette. Mais *titulus*, c'est aussi l'inscription, qui fait le monument. L'inscription est proche de la dédicace. Le livre est par l'auteur vendu à un public, donné à un lecteur, gardé pour soi.

To Janet.

To The First Bird Which They Heard.

To Virgil and Eugene.

To Kitty or Kate Buss.

L'inscription est aussi commémorative, entreprise de célébration, consécration : le livre est *baptisé*. On trouve chez Gertrude Stein ce sens de la célébration. On le trouve dans l'ensemble de son écriture, mais plus particulièrement dans ses titres, et plus particulièrement avec la solennité du pluriel qui est, chez elle, de révérence : *Alphabets and Birthdays*. Célébration des lettres, célébration des dates, et début d'alphabet dans le titre même avec le

A et le B, et mystère imperceptible du pluriel du mot « 'alphabet » : comment peut-il y avoir plus d'un seul alphabet ?

Portraits and Prayers. La connotation religieuse est ici explicite. Par rapprochement avec la prière, la peinture est vue comme célébration fervente, glorification de la créature humaine. Mais pourtant « prayers » c'est autre chose, les yeux sont fermés pour entrer en communication avec Dieu : « Que voit-elle quand elle ferme les yeux ? ».

Saints and Singing, a Play. C'est la même alliance, inversée, le chant ici est sanctifié, toute musique est musique sacrée.

Stanzas in Meditation. Après peinture et religion, musique et religion, voici poésie et religion. Avec une intégration plus forte : « Stanzas in Meditation ».

Four Saints in Three Acts. Finalement, théâtre et religion. Il n'y a pas d'art profane. On remarque que Stein n'a pas dit « A Play in Three Acts » ou « An Opera in Three Acts », mais bien « Four Saints in Three Acts » : comme on parle des Actes des Apôtres.

Praises. C'est le titre des titres, celui qui dit ce que sont les titres. S'il fallait un titre à l'ensemble de l'œuvre, on pourrait retenir celui-ci. Surtout que les à-peu-près phonétiques que Stein pratique rend *praises* proche de *prayers* (très proche en tous cas de *praise*) ou même de *plays*, puis de *please*. *Plays and prayers are praises that please. Plays and praises are prayers that please.* Etc. (Mais ceci n'est pas un titre, ni même un faux-titre).

Manque le nom de Stein, objet de célébration lui aussi. Comment ne pas être tenté de faire un rapprochement entre Stein et Saint (un simple chassé-croisé entre *a* graphique et *ei* phonétique le permet, qui donne Seint/Stain). Regardons plutôt la page de titre de l'édition originale de *Geography and Plays* (1922). On lit en caractères identiques :

GEOGRAPHY AND PLAYS (haut de la page)

GERTRUDE STEIN (milieu de la page)

GEOGRAPHY AND PLAYS (bas de la page)

Soit le titre là où on attendait le nom de l'auteur, le nom de l'auteur là où on attendait le titre, et le titre à nouveau là où on attendait le nom de l'éditeur. Prénom, en somme, Gertrude/Geography, nom de famille Stein/And Plays. Par ailleurs « Geography » attire « And

Plays » du côté de « And Place » ; c'est tout phonétiquement que le théâtre est tiré du côté du paysage, c'est par le son qu'il est visuel. A propos du nom de Stein, on sait par Bridgman qu'elle avait envisagé d'utiliser un pseudonyme, ce qui est se choisir un nom comme on choisit un titre. Elle hésita entre Jane Sands, Jane Sandys, Pauline Manders, Pauline Sandys (voir Léon Katz, « the First Making of *The Making of Americans* » et Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, p. 46). Hommage, peut-on penser, à Jane Austen, cette presque Austein, et à Georges Sand, cette autre G.S. Avec chaque fois ce qu'on pourrait appeler un « pluriel de descendance », le s final abréviation de « son », comme dans Richards pour Richardson, etc. Le s final appartient au fils, qu'il rattache au père, Stein Gertrude n'a qu'un s initial, elle cherche à bloquer ses noms d'emprunt, ses noms de gloire, entre deux s. Une exception, Manders. Pourquoi ce M ? Une concession au féminin, au maternel, de la part de l'auteur de *The Mother of Us All* ? Et puis, rappelons ce que dit Gertrude Stein dans *Madrigal and Mardigras* : « J'ai toujours aimé écrire la lettre M », ou encore : « cela me rappelle Emm qui est un diminutif de Emma ».

A mi-chemin entre profane et sacré, le chiffre. L'écrivain dénombre, joue avec ces entités mystérieuses que sont quatre, trois, sept ou deux, en capte le pouvoir pour le libérer sans tout à fait en contrôler les effets :

Two: Gertrude Stein and her Brother. La voici donc dans le titre, Gertrude Stein, protégée par un chiffre tutélaire, et par l'image du couple premier, le couple de l'enfance, le couple d'avant la division des sexes.

Four Saints in Three Acts. Déjà nommé, évoque par addition le 7, chiffre sacré, et par multiplication le 12, nombre des stations de la croix. Le côté sacralisant est renforcé par le fait que deux monosyllabes longs puis deux autres pivotent autour du « in » central : lourdeur et lenteur processionnelles du rythme spondaïque.

A Saint in Seven. « Seven » se rattache à « Saint » par allitération, et aussi par jeu de mot (« A Saint in Heaven »). « Seven » est ambigu : s'agit-il de saints, d'actes, de jours ? Il y a comme un déploiement en éventail des auréoles, *omnes sancti*, tous les saints en un...

Parfois Stein utilise les chiffres pour la précision dans le flottement :

Five or Six Men. On perdrait tout s'il ne s'agissait que de « quelques » hommes. A rapprocher de :

A Family of Perhaps Three. L'invention n'est pas l'observation, c'est un postulat : disons qu'ils seraient trois.

Three Sitting Here. Ici le nombre permet de réduire au minimum les traits identifiables. Le sujet reste neutre, ambigu, l'information fournie par « three », « sitting », et « here » est minimale. La même chose se produit avec :

One or Two. I've Finished.

Finished One (Une histoire ? Un portrait ? Un homme, une femme ?). *One* a les faveurs de Gertrude Stein parce que c'est la neutralité même. On tourne autour de l'identité à son plus mystérieux, à son plus inébranlable. Rappelons une nouvelle qui commençait par : « When I was one they first put me in front of one ». Tout le monde aura compris qu'il s'agissait d'un miroir, tout le monde aura compris qu'il serait épuisant et vain de chercher à traduire cette phrase en français. L'indétermination du pronom indéfini donne :

One Has Lost One's Marguerite. L'indéfini peut être possesseur, sauf qu'il ne l'est même plus. Entre indéterminé et particulier (Marguerite) il manque un jalon, c'est dans ce manque sans doute que réside la bizarrerie. Bizarrerie qu'on retrouve, en plus accentué, dans le titre homophonique : *Won*. C'est le titre le plus court de Stein après *No* qui est associé, ici encore, à la réussite. *Three Lives* avait d'abord eu pour titre une formule qui est comme la matrice de plusieurs des autres œuvres :

The Making of an Author Being a History of One Woman and Many Others. *One* est litanique (comme d'ailleurs « many... »), comme dans le portrait de Cézanne (« Certainly this one one who was a great one... »), et dans le portrait de Picasso (« This one was one being one having something being coming out of him... »). Révérence, hommage, célébration. Un titre de Stein est un *mantra*, c'est-à-dire, pour reprendre la définition donnée par Susan Sontag dans son livre sur la photographie (à propos de Whitman), une méthode pour transmettre une charge d'énergie. Susan Sontag utilise (à propos cette fois de la photographie) une autre expression qui conviendrait bien aussi à un grand nombre des titres produits par Stein : « épiphanie négative ». Un titre de Stein est un bref moment d'illumination, mais qui n'éclaire rien, éclair pur qui aveugle. D'ailleurs, on le sait depuis *Doctor Faustus Lights the Lights* : « La lumière ça ne sert pas à y voir clair ».

D'où l'importance des sons, des allitérations. Érotisme léger des liquides :

Love a Delight.

Look and Long.

Didn't Nelly and Lilly Love Yo. titres où la langue joue avec les dents.

Importance de la labiale *W* qui se prononce avec la bouche arrondie en trompette :

Why Win Wings.

White Wines.

Winning His Way.

With a Wife.

They Must Be Wedded. To Their Wife.

A cet élément oral, porté par la voix, se combine un élément graphique, la majuscule. Le même *W*, doublement ouvert en *V*, ressemble à deux fois deux bras levés vers le ciel. Avec leurs majuscules à chaque mot, les titres sont des petites mises sur socle. Dressées comme les colonnes du temple, elles érigent l'œuvre en monument.

Écrire, se faire écrivain, c'est sans doute une façon d'avoir le dernier mot. Le titre est à la fois le premier mot de ce dernier mot, et le dernier mot de ce dernier mot. Nous dirons donc un mot du premier titre, et du dernier titre. Ils se rejoignent en boucle pour désigner un même récit. Premier titre : *Q.E.D.* ; dernier titre (décerné, si l'on peut dire, à titre posthume, par Alice Toklas et Donald Gallup en 1950) : *Things As They Are*.

Le premier titre, le tout premier mot, c'est donc *Q.E.D.*, *Quod Erat Demonstrandum*, ce qui *était* à démontrer, et qui donc l'a été. Ce sigle est une formule finale, sans reste, qu'on ne peut écrire qu'en fin de parcours, rétrospectivement. Et pourtant, cela ne faisait que commencer : à double titre en somme, puisqu'on tournait la page et que le récit allait commencer, et puisque ce n'était que le premier d'une longue série.

Quant à *Things As They Are*, « les choses comme elles sont », ou, si l'on préfère, « telles quelles », titre qui vient après coup couronner l'œuvre et capter l'essentiel de ce que fut l'ambition d'écrivain de Gertrude Stein : eh bien il est au présent, lui, mais un présent qui est aussi un être-là des choses (à perpétuité, pierre tombale, ou juste en cet instant ?), une

négation de la mémoire et de la prévision, toute une théorie du présent continu, un photographisme de la temporalité. Ce que semble dire ce titre de pierre, c'est qu'un texte de Stein refuse d'être un discours-commentaire, et qu'il refuse par là tout commentaire sur l'objet qu'il est. Un texte de Stein, semble dire ce titre, ne vient de rien ni ne mène à rien, il ne démontre rien (tout a été déjà été dit de ce qui était à démontrer, dès avant le premier mot : *Q.E.D.*), il est. Tel quel.