

Lettre à Gertrude Stein

Théâtre/public, n° 48, novembre-décembre 1982.

New Hampshire, 11 août 1982

Chère Gertrude Stein,

je vous écris d'Amérique. Il pleut, et vous ne recevrez pas cette lettre. Tout de même, il ne me paraît pas impossible d'établir avec vous, de cette façon, un certain mode de communication. Pas tellement plus imaginaire en somme que celle qui existe entre un écrivain et ses hypothétiques lecteurs dont certains le liront, croyant le toucher du doigt, ou planter leur regard dans le sien, plusieurs siècles après sa mort. Pourquoi ne pas inverser le processus, pour une fois. Si cette lettre est publiée, elle sera lue, il faut que vous le sachiez, par des spectateurs venus voir votre *Doctor Faustus Lights the Lights* mis-en-scène à Paris (il faudrait une autre lettre pour vous expliquer où est et ce qu'est Gennevilliers) par un Américain, Richard Foreman. Un homme qui vous adore et vous déteste, un peu comme Pound adorait-détestait Whitman, et ne cessait de le lui déclarer. Vous seriez ravie d'inspirer des sentiments aussi forts, aussi constants, à un homme de son talent et de sa réputation, un homme totalement vivant d'aujourd'hui. Seulement il a peur (ou il a longtemps eu peur) que vous le dévoriez, il le dit lui-même, vous pourrez le lire. J'entends déjà votre grand rire rejetant tout cela comme une vaste plaisanterie, et pourtant flattée (reconnaissant la justesse de cette éventualité, tout au fond de vous) et rassurante (mais non, vous ne voulez dévorer personne. Mais tout de même, c'est vrai, il n'a pas tort ce jeune homme : vous pourriez, si vous vouliez). Attention, ce qu'il dit, ce n'est pas tout-à-fait que vous, Gertrude Stein, assise ample et sereine, genoux écartés sous la jupe, pieds bien plantés, à l'aise dans leurs sandales, vous pourriez croquer ces petits êtres que nous sommes, vous, notre mère à tous et à toutes. Plutôt que vos *textes* risquent de le dévorer, de l'étouffer. Il compare votre style à la fois à l'étreinte d'un ours — affectueux mais qui ne connaît pas sa force — et au lait qui coule généreusement. Mais alors, direz-vous, vous *nourrissez*, pourquoi dire que vous dévorez ? Ce n'est pas si simple, il vous l'expliquera lui-même, il vous voit comme à la fois la mère et l'enfant, et comme une

mère dont l'enfant resterait en elle, à jamais, ou comme la mère qui dit à l'enfant : je t'aime tant que je pourrais te manger.

À nouveau votre grand rire. Parce que vous comprenez, n'est-ce-pas, ce qu'il veut dire, vous sentez que c'est juste, et cela vous plaît d'être si bien perçue, avec cet amour et cette vigilance, mais en même temps cela vous fait un peu peur, comme si vous étiez exposée sans pouvoir vous protéger, vous qui avez passé tant de votre temps et de votre énergie à vous camoufler, de mille façons, y compris la façon lettre-volée, si je puis dire, en faisant semblant d'exhiber cela même que vous vouliez enfouir au plus profond. En disant que vous disiez, pour ne pas dire. Foreman le dit lui aussi, vous verrez, il dit que vous avez atteint une sorte de non-écriture. Vous ne riez plus, vous écoutez maintenant, parce que cela vous paraît juste et profond, et vous cherchez à vous rappeler si vous n'avez pas dit cela vous-même, à votre façon, quelque chose qui serait équivalent. Mais non, chère Gertrude Stein, c'est moi qui vous écris, aujourd'hui, vous n'avez pas la parole — ce qui ne m'empêchera pas de vous citer peut-être. Vous avez dit, rappelez-vous, que vous aimiez écouter. Foreman dit aussi que votre écriture est comme une forme de prière, j'en suis persuadée moi-même, depuis longtemps. Pas tellement par le contenu de ce que vous écrivez, ni à cause de tous ces Saints dans vos textes, et de ces Saintes – Sainte Thérèse d'Avila depuis toujours votre préférée — mais par cette ferveur dans la répétition, et cette communication établie, par le verbe, avec une essence que justement les mots ne peuvent pas dire : par votre pratique infatigable de la litanie. Je m'aperçois que je vous écris moi-même le jour de la Sainte Claire : Avila, Assise, deux hauts-lieux de la sainteté féminine. Comme George Eliot l'avait bien vu, la sainteté, ce n'était pas si mal pour une femme : la seule forme d'héroïsme qui leur était permise, en somme. Ont-elles trouvé tellement mieux depuis ? Ce n'est pas sûr. Vous savez en tous cas que pour les femmes américaines d'aujourd'hui, vous êtes une espèce d'héroïne, un peu, si paradoxal que cela paraisse, comme l'aviatrice Amelia Earhart, cela vous toucherait.

Le secret, le sacré, deux pôles importants chez vous. Et une jeune Américaine, Betsy Alayne Ryan, qui vient de faire une thèse sur votre théâtre, a intitulé son travail : « Le théâtre de l'absolu ». À l'Université de l'Illinois, où elle a été étudiante, elle a mis-en-scène certaines de vos pièces brèves : *A Curtain Raiser*, *Ladies' Voices*, *What Happened*, *Listen to Me*, *For the Country Entirely: A Play in Letters*. Dans cette dernière, rappelez-vous, vous aviez vous aussi joué à écrire des lettres qui ne seraient jamais reçues par leurs destinataires. Des ébauches, des fragments, des traces de lettres.

Une de vos grandes joies de votre vivant, ce fut — nous le savons parce que vous l'avez dit et répété — de venir voir à New York une représentation de *Four Saints in Three Acts*, en 1934. Vous étiez devenue un auteur célèbre avec *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, mais là c'était la gloire ; une gloire de « star » avec votre nom en lettres lumineuses en plein Broadway. Il faut reconnaître que ce moment magique, vous en êtes redevable à votre ami Virgil Thomson, qui mit en œuvre, après l'avoir mis en musique, le projet commun, qui trouva une production aux Etats-Unis, qui contacta Florine Stettheimer pour les décors — décors dont il nous reste sous forme de photos des traces, avec leurs voûtes de cellophane, leurs lions de plâtre posés sur des cubes, leurs appareils photographiques à l'ancienne. C'est à Virgil Thomson aussi que revient l'idée magnifique d'avoir fait jouer cet « opéra » par des chanteurs et danseurs noirs : un opéra en noir et blanc, des Saints, des anges, les voix profondes, la simplicité « spirituelle » : tout cela était parfait. Je me demande ce que serait aujourd'hui notre impression de spectateurs si, par un miracle du type hologramme, ou « invention de Morel », ce spectacle nous était restitué dans sa fraîcheur originelle. Il est clair que les spectacles de Robert Wilson, les premiers en particulier, doivent beaucoup à cette esthétique en noir et blanc qui allie le spectaculaire et le méditatif, mais repensée pour nos sensibilités modernes. Il y avait sans doute dans le spectacle de 1934 — dans les mouvements d'ensemble, dans le côté « enlevé », dans les rythmes, l'orchestration, un côté « comédie musicale » qui nous paraîtrait un peu grandiloquent : je peux me tromper. C'est cette qualité en tous cas qui obtint le succès *commercial*. Et je pense, je ne sais pas si cela vous fait plaisir ou si cela vous offense, que vous n'y étiez pas pour grand' chose. J'ai lu votre correspondance avec Virgil Thomson à ce propos, et la façon dont vous avez dû le contrarier pas mal en lui expliquant avec insistance que c'était votre nom, votre talent, qui avaient « vendu » le spectacle, je comprends qu'il vous ait trouvée naïve et passablement excessive dans vos prétentions. Mais avec un succès, on s'arrange toujours, et votre amitié devait survivre à ces brouilles passagères.

Je vous écris, ce n'est pas pour vous raconter ce que vous savez déjà, plutôt pour vous dire un peu les surprises que vous auriez eues par la suite si un ange invisible, vous prenant sous son aile, avait pu vous emmener voir en cachette les spectacles montés à partir de vos textes. Vous ne seriez pas étonnée d'apprendre que ces textes restés confidentiels de votre vivant, ou sinon considérés comme relevant du délire, ou de la mystification, ont énormément intéressé la génération suivante — la génération des années cinquante, soixante. Je ne vais pas vous expliquer ici ce qu'a été le Living Theatre. D'ailleurs vous seriez sans doute plutôt

horrifiée par leur exacerbation du côté purement *physique* de l'expression théâtrale, par leur exhibition du *corps*. Je ne sais pas ce que vous pensiez d'Artaud, dans les années trente, vous deviez choisir d'ignorer, sans doute, le « théâtre de la cruauté ». Eh bien, pour les mêmes raisons, vous auriez probablement « ignoré » le Living des années soixante. Mais c'est par vous qu'ils ont commencé, chère Gertrude Stein. Et ils ont monté *Doctor Faustus Lights the Lights*, justement, en 1951, cinq ans après votre mort, à New York. C'est Judith Malina qui avait fait la mise-en-scène, ah, j'aurais voulu voir ce spectacle. Quatorze ans plus tard, dans sa présentation de *The Brig*, de Kenneth Brown — ce spectacle très « dur » et strictement documentaire sur le dressage des « Marines » américains — plus rien à voir avec vos chers G.I.s, vos « boys » juvéniles et chevaleresques — eh bien Julian Beck insiste sur la totale continuité et cohérence de leur recherche théâtrale, de *Doctor Faustus* à *The Brig*. Ecoutez-le plutôt, traduit dans ma langue « Sans relâche, Stein a travaillé la forme dans l'espoir de ramener à la surface une connaissance immergée... Découvrir ce qui est vraiment là, examiner chaque chose, les objets courants, et les définir, non pas partiellement, mais dans leur totalité et avec exactitude, pour nous permettre de voir ce qui est vraiment là et de penser jusqu'au bout, telle fut son expérience. » Ça vous fait plaisir, non ?

Au fond, si je ne me trompe pas, vous avez toujours affirmé que vous n'aimiez pas le théâtre. Enfant oui, quand vous alliez entendre Sarah Bernhardt (sans comprendre le français, tout le charme était là), mais adulte, non. Il y a les raisons que vous donnez : le manque d'*immédiateté*, le fait que le spectateur est toujours en train d'anticiper, de revenir en arrière, sans que la pièce soit jamais *au présent* pour lui : nous pourrions en discuter, et de cette obsession du présent que vous avez. Il y a sûrement d'autres raisons, faciles à imaginer, moins théoriques : l'ennui de rester assise dans le noir sans bouger, sans parler, pendant deux ou trois heures, à regarder et écouter des acteurs qui s'agitent et déclament, dans la lumière des projecteurs. L'insupportable esprit de sérieux, dans ce rituel hérité du XIXe siècle (vous qui vous êtes toujours voulue du XXe), de tout le monde : auteur, comédiens, metteur-en-scène, spectateurs plongés dans une hypnose plus ou moins hébétée, comme au concert ou comme à la messe. Ce qu'on appelle « action dramatique » et qui n'est le plus souvent qu'anecdote ou que bavardage, que rhétorique. Le ridicule de tout ce faire-semblant : costumes, poses, intonations, grimaces, émotions feintes. Oui, l'ennui, le sérieux, le ridicule, je crois que vous seriez d'accord avec moi. Voilà pourquoi, en écrivant des « plays » injouables et qui n'étaient pas faites pour être jouées (même si vous avez dit le contraire et si elles l'ont été, jouées),

vous avez *joué* avec l'idée de théâtre, avec cette *présence* qui vous importe tant, comme vous importe l'*absence* : absence de règles, absence de point de vue (ou leur prolifération, ce qui revient au même), absence de cohérence, absence de développement, absence d'argumentation. Présence, en revanche, de la *voix*, incroyable force de la voix parlée dans l'écriture, fascination américaine, chez vous, pour la parole proférée, portée par une voix. N'oublions jamais à quel point vous aimez *parler* (et quelle voix magnifique que la vôtre, dans son timbre, dans sa simplicité limpide, vibrante, lumineuse), à quel point vous savez *écouter*. Toute une partie de ce que nous avons appelé ensuite le « nouveau théâtre » est née de cette *écoute* : pas tant ce que les gens disent que ce qui passe à travers ce qu'ils disent et ne disent pas, leurs silences, leurs ellipses, leurs insistances, leurs omissions. Je vous cite quelques noms : Ionesco (voilà quelqu'un qui vous intéresserait, et qui lui aussi a fait du théâtre qui n'en était pas, proclamant comme vous qu'il avait horreur du théâtre), Pinter, un Anglais, Nathalie Sarraute (vous auriez presque pu la rencontrer, petite fille ou jeune fille, à Paris, comme vous elle a fait du théâtre sans en faire, sans entrer dans le jeu), et puis le plus grand de tous, un « génie », pour reprendre votre vocabulaire, Beckett : vous ne l'aimeriez pas parce que vous seriez jalouse de lui, mais nous vous pardonnons.

Et donc si vos pièces ont pu devenir du théâtre, c'est que le théâtre n'était plus (en certains lieux, en tous cas) cette institution solennelle, pesante, anachronique, que vous avez connue. Le théâtre est devenu *n'importe quoi*, c'est-à-dire *quelque chose* (je joue en français avec vos « something », « anything », je suis sûre que vous me comprenez.) Certains ont pris vos textes, se sont colletés avec eux, et de cette « collision » (je reprends le terme à Foreman) a surgi, par éclatement, par atomisation, un spectacle. Al Carmines, dans une petite église du « Village », la Judson Memorial Church, — un « Reverend » musicien, cela devrait vous plaire : « Saints and Singing ». Voilà Al Carmines — avec Lawrence Kornfeld, un homme qui, lui, vous adore sans vous détester : ensemble ils ont monté, en musique, *In a Garden, A Manoir, In Circles, What Happened, Listen to Me, Doctor Faustus...* J'en oublie, mais demandez à votre ange, un jour, ou à vos Saints, Saint Chavez ou Saint Ignatius, de vous projeter un film d'une heure et demie qui s'appelle *When This You See Remember Me* (ça vous rappelle quelque chose, ce titre ?) d'une femme qui s'appelle Perry Miller Adato. Vous y verrez, entre autres, des fragments de *In Circles*, vous serez éblouie, touchée, éberluée... Demandez à Saint Ignatius de me mettre aussi dans un petit coin, que je puisse vous voir regardant.

En 1968 ou 69, Wilford Leach, un autre de vos admirateurs, a monté un merveilleux petit spectacle qui s'appelait (je cite de mémoire) : « *Gertrude (or Would She Like It): A Play* ». Vous y étiez personnage, il y avait Basket aussi, votre cher Basket, mais ce n'était pas biographique, c'était un jeu théâtral, du pur travail d'avant-garde, charme en plus. Ce spectacle vous était redevable, mais de façon légère, joueuse, insolente de la bonne façon. Et, d'une manière plus générale, on vous *retrouve* — vous, vos refus, vos inventions, vos transgressions, votre *insistance-à-ne-pas-dire-pas-faire* — là où vous vous y attendriez le moins. Dans la musique par exemple, dans la danse, dans des spectacles qui se tiennent entre image et texte et musique et qui parfois s'appellent « opéras », comme vous avec vos opéras-faits-pour-être-chantés, ou encore dans des déroulements scéniques qui sont, comme vous le vouliez, des « paysages », qui sont là, et c'est tout, et qui ne sont pas à *propos* de quelque chose.

Les opéras de Bob Wilson, je vous en ai dit un mot, sont comme des paysages, ils se déroulent avec la lenteur d'un nuage qui passe dans le ciel ou d'une feuille qui pousse sur sa tige. Vous y retrouveriez votre Amérique — les Noirs et les Blancs comme dans *Three Lives*, les premières locomotives, les petits avions qui tombent en panne, Edison qui, comme votre *Faustus*, s'est, comme vous le savez, intéressé à l'électricité. Et puis le sens de l'espace américain, il y en a toujours plus qu'il n'en faut, il y a toujours de quoi poser une maison tout en haut de la colline. Les phrases dites, il y en a, nous pénètrent, nous atteignent sans toujours nous livrer un sens, se réduire à ce sens. Parfois ce sont des bribes sans lien entre elles, parfois elles sont dites : dans une langue étrangère, ou plusieurs. Elles ne sont pas dites pour nous, enfin pas forcément, elles surgissent ici ou là, comme toutes ces phrases, un peu partout, dans le monde entier, que disent les gens. Je voudrais citer une de vos phrases (dite par Henry, vous vous rappelez, dans *Do Let Us Go Away. A Play*), vous avez écrit cette pièce en 1916, mais qui pourrait le croire, le climat des opéras de Wilson est là tout entier : « Nous avons des fragments. Parfois nous lançons un nom. Quand deux orchestres jouent ils jouent au loin. Certains jouent dans les maisons des gens. Nous disons chchut. » Qui parle ? Henry. Mais de Henry, nous ne savons rien, sauf qu'il dit ces mots avant d'en dire quelques autres sans lien avec ceux-ci puisqu'il disparaît du texte de la pièce pour être remplacé par d'autres locuteurs tout aussi désincarnés qui s'appelleront par exemple Jane, Nicholas, Antonio, Pablo, Maggie, Clarence et Emanuel : difficilement situables.

Richard Foreman, vous le connaissez maintenant, fait des spectacles qui associent/dissocient, dans une extrême liberté et une extrême rigueur, images et textes. Les

locuteurs sont chez lui également désincarnés, car leurs voix nous parviennent libérées de leur corps, projetées dans l'espace, amplifiées, déformées. Comme vous, Foreman attire l'attention des spectateurs sur la chose en soi, et sur les relations entre les choses — les relations les plus incongrues, parfois, une chaise et une orange, une jambe et une poupée, un bébé et un four. Les mots deviennent des objets (« chaque mot a un certain *poids* ») pendant que les objets se balancent, se promènent, en prennent à leur aise, ont chacun leur caractère — obstiné, rageur, joueur, distrait. Une des pièces de Foreman, en 1969, s'appelait *Ida-Eyed*, on ne saurait vous rendre un hommage plus direct. Mais vous n'aimeriez pas tout dans ce théâtre, il y a un côté, comment vous dire, lubrique, une curiosité indiscreète pour l'intérieur des corps, qui vous choquerait, disons-le tout net. Votre audace n'est pas portée vers ces choses. Une des pièces dont la drôlerie vous serait sans doute le plus sensible serait celle qui s'intitule *Rhoda in Potatoland* : une espèce de fantaisie érotico-culinaire. A un moment donné, quelqu'un dit à Rhoda : « N'êtes-vous pas le célèbre Richard Foreman ? » « Oui », répond Rhoda. « Nous sommes tous fiers de vous », reprend l'autre. Même façon que vous de jouer avec l'idée de célébrité, de la prendre au sérieux sans la prendre *trop* au sérieux.

C'est dans la danse, et principalement dans la danse américaine, qu'on trouve un sens du mouvement comparable à votre utilisation des mots, et des phrases qu'on peut faire avec les mots, et des paragraphes qu'on peut faire avec les phrases. Je citerai seulement l'exemple d'une femme qu'on a vue dans certains spectacles de Bob Wilson. Elle s'appelle Lucinda Childs, elle est chorégraphe et danseuse. Elle ne saute pas en l'air, elle ne se roule pas par terre, elle ne se contorsionne pas, mais l'espace est pour elle quelque chose de vivant, qui résiste, contre lequel elle éprouve sa propre mobilité, comme vous éprouvez la vôtre dans « la ville des mots » pour reprendre l'expression de votre ami Sherwood Anderson. Qu'elle avance puis recule, dans une ténacité sans objet, sans motif ou qui n'est *que* motif, et c'est votre présent continu qui se met en marche sur place, qui affirme une immobilité au sein du mouvement, un suspens que j'appellerais volontiers la grâce, pour ne pas trop m'éloigner de vos Saints.

Je savais bien que cette deuxième moitié du XXe siècle vous passionnerait, que vous voudriez en savoir davantage, que vous seriez heureuse (tout en trouvant cela tout naturel) de savoir que vous êtes lue, vue, chantée, jouée. Même *Ida* mis-en-scène, pouvez-vous le croire ? Le ciel s'éclaire, pour le soir de la Sainte Claire, et peut-être ne faisons-nous qu'entamer une correspondance.

Marie-Claire Pasquier