

Je voudrais, avant de m'adresser à vous, m'adresser une seconde, avec votre permission, à mes collègues et camarades de Nanterre qui m'ont fait l'amitié de venir. Nous avons appris hier la mort brutale d'une de nos amies et collègues, Colette B. Au moins, puisque nous sommes ensemble, nous pouvons partager ce deuil, Colette B. débordait de projets, c'est une interruption très très brutale, que rien ne vient compenser. J'avais prévu une introduction à cet exposé qui aurait vu le théâtre comme une façon de conjurer l'histoire vue comme temps de la catastrophe, et de conjurer la mort en nous et nos fantasmes de mort. Mais en face d'une mort réelle, on n'a pas envie de mettre en écharpe ses fantasmes de mort. Colette B. a un fils, Vincent, par qui la vie continue, c'est tout ce que je peux dire pour l'instant, avant de me mettre à parler de moi et de ma thèse et de Gertrude Stein.

J'en viens donc à ma thèse. En commençant par une citation de Gertrude Stein, pour dire que, même s'il y a des refuges, nos théâtres, nos amphithéâtres, le monde sait où nous trouver. Elle dit : « Our light is lit and the shutters are open. » C'est comme un Magritte, Il n'y a pas moyen de savoir si l'image est une image de jour ou une image de nuit.

Je pense que je ne serai contredite par personne si je dis que cette thèse, que vous avez bien voulu lire, je la soutiens tard : tard dans ma « carrière », et tard par rapport aux jours reculés où j'ai annoncé que la commençais et où j'ai commencé à « travailler sur Gertrude Stein ». Mon exposé liminaire voudrait vous assurer que ce temps qui a passé n'a pas été une pure perte de temps, et je voudrais, avec un optimisme mesuré, faire l'éloge du « blessing in disguise » : bien déguisé, certes. Parce que finalement, malgré ce qu'on aurait pu croire, j'ai écrit ce que j'ai écrit vite et avec plaisir, ce que je n'aurais pas pu faire avant, j'espère que cela se sent en me lisant. C'est la même personne – je peux l'affirmer dans le désordre peut-être, mais car j'y étais – qui a écrit ce texte dans le désordre peut-être, mais du début jusqu'à la fin, avec une certaine unité de ton, et de propos. Il y a eu plusieurs déclencheurs qui m'ont poussée à prendre en main la situation et à aboutir – aboutir à cette soutenance d'aujourd'hui. D'abord l'annonce de la suppression du doctorat d'Etat : ça a été le « Hurry up please, it's time » des pubs anglais, la formule reprise dans *The Waste Land*. Et puis il y a eu la mort de quelqu'un qui me soutenait, Laurette Véza, quand elle est morte avant que j'aie fini, j'ai eu l'impression d'avoir failli à un engagement, et j'ai voulu réparer. Du côté positif, il y a eu un congé sabbatique qui m'a permis d'écrire, dans la continuité, trois grands chapitres, sans me laisser interrompre. Je pense grand bien du congé sabbatique : nous en avons tous besoin, et nous savons l'utiliser.

Mais, à écrire avec plaisir, on court un autre danger : cela devient presque une fin en soi, l'été je reprenais avec joie les mêmes livres dans les mêmes bibliothèques américaines, je les ouvrais à la même page, comme on étale sa serviette de bains sur la même plage, quand revient l'été. Il a donc fallu que les gens qui m'étaient proches me réveillent en quelque sorte, en me disant que je serais contente aussi d'avoir terminé cette tâche précise, ne serait-ce que pour, éventuellement, la poursuivre autrement.

Un des avantages qu'il y a eu pour moi à écrire cette thèse tard, c'est que j'ai abordé la rédaction proprement dite avec une certaine assurance, disons, sans me laisser intimider, je l'ai abordée en ayant appris à écrire déjà et en ayant pris le goût d'écrire par d'autres exercices d'écriture. Je suis très reconnaissante aux revues qui m'ont accueillie épisodiquement ou régulièrement, et qui m'ont permis de me faire la main, par exemple les *Cahiers Renaud-Barrault* ou la *Quinzaine littéraire*. Accepter de faire un article, c'est s'engager à le rendre, c'est une bonne discipline, il faut aussi qu'il soit lisible, c'est un bon apprentissage. Mais quand on écrit à la demande, on est le serviteur de plusieurs maîtres. Et j'ai eu une grande impression de liberté : c'est moi qui fixais mes propres objectifs, je pouvais écrire long ou court, selon mon bon plaisir. Le plaisir d'écrire à loisir sur Gertrude Stein a été cette lente lecture, à mon rythme, de textes dont je découvrais peu à peu la séduction. Je cite quelque part dans ma thèse Wittgenstein qui dit que la grammaire donne « assez de liberté ». Eh bien, de la même façon, le genre « thèse » m'a donné « assez de liberté ».

Seul le premier chapitre, « Genèse et fortune » a été rédigé avec le sentiment de sacrifier aux lois du genre, et aussi avec le sentiment d'avoir une tâche à accomplir : celle de faire comprendre – et de comprendre moi-même – que le corpus que j'étudiais – le théâtre de Stein – n'était pas une abstraction rassemblée dans deux ou trois recueils, mais le fruit d'une activité tout au long de sa carrière d'écrivain que l'auteur a poursuivie de 1913 à 1946 : presque un demi-siècle. J'ai vu les pièces ou les opéras se regrouper en "clusters", ou petites grappes d'écrits, et je me suis attachée à montrer que leur auteur avait eu une position variable, en fonction des circonstances, quant à leur virtualité ou leur potentialité scénique (virtualité étant plus du côté de l'irréalisation, et potentialité du côté de la réalisation). Autre utilité de ce chapitre : ayant peu le sens des dates, j'en ai mis beaucoup, cela m'a servi d'aide-mémoire. Pour le reste, je crois avoir suivi le précepte de Grace Paley : « Write what you don't know about what you know ». C'est vrai que j'avais appris, « à force », à lire le steinien, c'était une

démarche dans laquelle j'entrais de plus en plus facilement, mais en même temps, je découvrais des choses que je ne pouvais découvrir qu'en les écrivant.

Je pense que dès qu'on travaille un peu longuement, avec un certain entêtement, sur un auteur, on a l'impression qu'il s'établit un échange entre lui et elle et vous. En 1982, j'ai écrit une lettre à Gertrude Stein, du New Hampshire où je ne trouvais – c'était pour lui annoncer que Richard Foreman allait monter à Paris *Doctor Faustus Lights the Lights* (Richard Foreman qui se considère comme un « enfant de Stein » – un enfant assez insolent, par ailleurs, et qui considère qu'il doit résister à sa mère pour éviter qu'elle l'étouffe ou qu'elle le dévore. Ma lettre a été publiée par *Théâtre/public*, la revue du théâtre de Gennevilliers, et je la terminais par un vœu : « Peut-être ne faisons-nous qu'entamer une correspondance ». Et j'aime bien cette image de la correspondance (qui n'a rien à voir avec l'identification) entre soi-même et un auteur qu'on lit par prédilection. Il ne faut pas croire que l'auteur ne vous réponde pas. Je dirais même que dans ce cas particulier, Gertrude Stein a été *reader-friendly*, comme on dit *user-friendly* : de l'esquive oui mais pas de bâtons dans les roues. Evidemment la règle du jeu, c'est l'auteur qui la fixe, c'est que c'est l'auteur qui a toujours raison, en dernière instance, on n'a pas le droit d'avoir le dernier mot. Mais c'est vrai que quand je lisais une phrase comme « That is what I call right », je ne pouvais pas m'empêcher d'y voir comme un encouragement. Je donnerai un seul exemple : le camouflage. Je suis en train d'écrire sur l'illusion, le leurre, le faire-semblant", et je lui dis, « le camouflage, en temps de guerre, ça aurait dû vous intéresser, ça ? » Deux jours plus tard, dans *Wars I have seen*, je tombe sur une page consacrée au camouflage. Alors je fais le chemin de me dire, et le camouflage comme protection des espèces, le caméléon, par exemple, c'est du même ordre. Le jour-même, je trouve confirmation du fait que ça l'avait toujours fascinée. « Correspondance », disais-je.

Dans l'ensemble, ce qui a pu me donner l'impression d'avoir adopté une bonne stratégie de lecture, c'est que, au fur et à mesure que j'avançais, je voyais les obstacles reculer. (J'ai bien dit que j'allais être dans l'optimisme mesuré). Là aussi un exemple, un problème dont je m'étais fait un monde : comment concilier la progression chronologique avec ce que je voulais faire, une configuration synoptique. J'aurai peut-être l'occasion d'en parler plus en détail tout à l'heure. Mais je dirai déjà que pour les mots-figurants, mon premier grand chapitre, il était naturel d'aller chercher ces mots à leur première apparition, dans les pièces des Baléares, au tout début, et de les retrouver plus tard simplement comme auto-citations.

Deuxième chapitre : Gertrude Stein onomaturge : la problématique du nom ne la quitte pas, du début jusqu'à *The Mother of Us All* qui commence par une interrogation sur le nom du père, et se poursuit par un jugement de valeur sur le nom qu'on se choisit par opposition à celui qu'on vous a donné à la naissance. Les Saints en actes : c'est toute la période du milieu, 1922-1927, la mise en place d'une thématique de la sainteté - qui consiste à être purement contemplatif - jusqu'à *Four Saints in Three Acts*. Enfin la thématique de guerre-et-théâtre, que j'avais en tête depuis le début, s'applique tout particulièrement aux trois dernières pièces. Sans avoir prémédité ma composition, il se trouve qu'elle est à peu près retombée sur ses pieds. Je pouvais progresser tout en tournant en rond, ce qui était exactement mon ambition.

Indépendamment de mon itinéraire, écrire sur Stein a changé d'éclairage autour des vingt dernières années. D'abord, il existe maintenant, pour étudier Gertrude Stein, des instruments de haute précision qui n'existaient pas au départ : une bibliographie (celle de Robert Wilson), publiée en 1974, une bibliographie critique (de Maureen Liston) publiée en 1979, et *A Reference Guide*, de Ray Lewis White, qui recense tous les articles publiés sur Stein (en particulier à l'occasion d'une représentation d'une pièce d'elle) jusqu'en 1984. En 1970, publication de la bible des Steiniens : *Gertrude Stein in Pieces*, de Richard Bridgman : comment faisons-nous avant ? On ne le sait même plus. C'est lui en particulier qui a établi la chronologie de tous les textes de Stein – leur date de composition indépendamment de la date de publication, qui est le plus souvent trompeuse.

Le regain d'intérêt pour l'écrivain Gertrude Stein a de plus suscité de rééditions des œuvres qui avaient été publiées avec un tirage confidentiel. *Operas and Plays*, indispensable pour moi n'avait été édité, en 1932, qu'en 500 exemplaires, on se repassait entre nous des photocopies clandestines comme un œuf au marché noir. Il a fallu attendre 1987 pour avoir une réédition, magnifique, sous forme d'agrandissement photographique de l'édition originale.

Il existe aux Etats-Unis, à ma connaissance, deux thèses sur le théâtre de Gertrude Stein, toutes deux pour des PhD de l'Université de l'Illinois : l'une par Wilford Leach, devenu depuis l'un des metteurs en scène les plus connus de la place de New York, écrite en 1956, *Gertrude Stein and the Modern Theatre*, et l'autre écrite par Betsy Ryan en 1980 sous le titre *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*. Partant du principe que ce qui est fait n'est plus à faire, je ne suis pas revenue sur l'exposé des « thèses » de Gertrude Stein dans *Lectures in*

America ou dans *The Geographical History of America* qui à mon sens sont plus « datés » que ses textes dramatiques. Il n'y a peut-être pas de progrès en art, mais l'éclairage critique tourne comme le soleil au-dessus de l'Empire State Building.

Le grand mérite de la thèse Betsy Ryan, c'est d'avoir recensé – avec les moyens dont dispose une bibliothèque américaine – toutes les représentations ou adaptations pour la scène de textes de Stein. Jusqu'à 1980 d'abord, avec une mise à jour jusqu'en 1984 quand sa thèse a été publiée. J'ai moi-même peu parlé des mises en scène des pièces de Stein, pour des raisons qui doivent être assez évidentes quand on me lit. Si je m'étais lancée dans la description de spectacles, de 1946 à nos jours, j'aurais eu à affronter des problèmes méthodologiques tout à fait différents de ceux que j'ai eu pour analyser un théâtre « virtuel ». Les descriptions qui se veulent « fidèles » – sans parler de celles qui se veulent exhaustives et qui ne réussissent qu'à épuiser le lecteur – sont ruineuses dans leur rapport à l'original – il faut un livre entier pour rendre compte d'un seul spectacle. Les autres sont impressionnistes, journalistiques. Peut-on faire confiance à sa mémoire « à chaud », peut-on faire confiance à sa mémoire « à froid » ?

Cette démarche aurait été centrifuge, tous azimuts, et j'y serais encore : pourquoi l'arrêter, arbitrairement, en 1990 ? D'ailleurs pourquoi la commencer, arbitrairement, quand j'ai vu de mes yeux vus le premier spectacle Stein – Nancy Cole en 1965, *Hommage à Gertrude Stein*, un one-woman show, excellente introduction à Stein ? Par contre, ce qui a déterminé mon orientation, c'est la raison objective dont je parlais : l'intérêt pratique, pour les metteurs en scène de l'avant-garde américaine, dans les années 60, des textes de Stein. C'est le Living Theatre qui a donné le départ, en fait, dès 1951, avec *Ladies'Voices* et *Doctor Faustus* (sur une musique de Richard Banks. C'est vraiment le Living Theatre qui a donné une légitimité au théâtre de Gertrude Stein, et quand on s'intéressa au théâtre américain de ces années-là et à Gertrude Stein, on était vraiment encouragé par cette concordance, par cette convergence des centres d'intérêt. Par gratitude, je voudrais citer Julian Beck dans son introduction à *The Brig*, en 1965, c'est intitulé "Storming the Barricades". « Deux miroirs face à face », disait-il de *Doctor Faustus* et *The Brig* (Kenneth Brown).

Il y a une phrase de Paul Klee que je cite souvent dans ma thèse, c'est « peindre avec un tout petit orchestre ». On se rappelle qu'il était musicien, et pas seulement peintre. Il parlait aussi de « peinture polyphonique », s'émerveillant de cette richesse dans la simultanéité. Il

aurait tout à fait aimé l'idée de théâtre-paysage. J'ai eu, moi aussi, à ma modeste échelle, l'ambition de « peindre avec un tout petit orchestre », avec une unité de ton, ou d'éclairage. Mais c'est en un sens facile pour moi dans la mesure où je passe volontiers mon temps à redécouvrir les mêmes choses, avec le même étonnement et la même jubilation chaque fois. C'est dans cette mesure là que le *hic et nunc* du théâtre, et la méfiance de Gertrude Stein par rapport à la mémoire me conviennent très bien. C'est ce que j'appelais tout à l'heure l'entêtement de ma démarche. Je pars du principe que ce qui est fait est toujours à refaire.

En préparant cet exposé j'ai retrouvé de très vieilles fiches où je notais déjà des citations qui allaient tout à fait dans le sens où j'ai cherché à aller en rédigeant. Je donnerai deux exemples, par fidélité ou contrition. L'une, comme par hasard, est une citation d'un peintre – Dubuffet. « Je suis toujours poursuivi par ce sentiment que le peintre a beaucoup à gagner à s'aider des forces qui tendent à contrarier son action, qu'il obtiendra ainsi que son objet surgisse dans le tableau plus fortement par le moyen d'y multiplier les empêchements à ce que cet objet surgisse. » C'est beau comme du Pascal ou du Beckett, déjà je me posais la question, que je me pose toujours, savoir quelle est la nature de l'objet qui surgit, dans le cas de Gertrude Stein. J'ai essayé de voir si le mot « théâtralité » rendrait compte de cet objet, ce mot qui s'emploie justement pour les peintres, ou les tableaux, et dont le pendant, le symétrique, serait peut-être, pour un texte écrit avec des mots, « picturalité ». La phrase de Dubuffet, elle s'applique aussi, me semble-t-il à ces metteurs en scène tels que Joe Chaikin ou Claude Régy, qui s'appuient sur le silence pour produire la voix, sur l'immobilité ou la lenteur pour produire le mouvement, sur l'impassibilité pour produire l'émotion. Cet « objet » peut-il être produit hors de la temporalité ? C'est une des premières questions que je me suis posé.

Deuxième citation, elle est Malcolm Brinnin – l'auteur de la première grande biographie de Gertrude Stein, *The Third Rose : Gertrude Stein and Her World* (1959). Je suis très ingrate vis-à-vis de Brinnin, parce que je l'ai lu trop tôt, après je me suis défiée de tout ce qui était anecdotes biographiques, et je me suis plutôt appuyée sur la biographie plus récente de James Mellow, *Charmed Circle* (1974).

Mais là encore, on dirait qu'une partie enfouie de ma mémoire dicte sa conduite à mon propos d'aujourd'hui. J'avais cru trouver la formule adéquate pour dire mon attachement à l'écriture de Stein comme à la manière d'un peintre qu'on aime. Au fond ce que j'aime chez elle, me disais-je, comme chez Vieira da Silva ou Zao-Wou-Ki, c'est l'abstraction lyrique. Elle

simplifie jusqu'à l'épuration sans sacrifier le chant, au contraire, pour faire surgir le chant. Il y a là un esprit de révérence, de célébration qui est aussi un esprit de jeu – dans la liberté que donne le jeu qui invente ses propres contraintes. Très contente, j'écris ça, et puis, je retrouve Brinnin, une vieille vieille fiche, qui dit : « Her work began to be more cerebral, abstract, and, paradoxically, more lyrical. » « Plus son écriture devenait abstraite, paradoxalement, plus elle devenait lyrique. » Autant pour moi. Mais je peux profiter aussi de ces retours en arrière pour voir que depuis longtemps déjà, cette thèse qui n'arrivait pas à se déclarer couvait déjà. Le geste libérateur a sans doute été d'annoncer solennellement son titre, avec ses trois énoncés flottants qui ne m'engageaient encore à rien : « Gertrude Stein, théâtre, et théâtralité ». C'est justement ce titre qui m'a donné « assez de liberté ». Si on dit « le théâtre de Gertrude Stein », on suppose résolu le problème du corpus – or je montre qu'il est problématique – si on dit « la théâtralité chez Gertrude Stein », on semble affirmer qu'il existe dans toute son œuvre une théâtralité latente, ou diffuse, aucune raison en ce cas de se cantonner aux textes qu'elle déclare elle-même « pièces » ou « opéras ».

Et moi j'ai choisi d'entrer dans son jeu, de prendre ce jeu au sérieux, et de me laisser dicter par l'auteur les règles du jeu. Je prends maintenant thèse non plus au sens de production universitaire, thèse de doctorat, mais au sens d'argument : la thèse que je défends.

La toute première fois que j'ai publié quelque chose sur Gertrude Stein, cela avait déjà quelque chose à voir avec la théâtralité. C'est un petit texte de quatre paragraphes intitulé « Une caméra-miroir » à propos d'un texte de Stein de trois paragraphes intitulé « Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs ». Je le sais presque par cœur ce texte et, exceptionnellement, Gertrude Stein l'a écrit directement en français. Voici comment il commence :

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.

La Beinecke Library avait ce texte sous forme d'une coupure de presse tirée de la *Revue européenne* de mai-juillet 1930. Je l'ai recopié soigneusement, et à mon retour, Simone Benmussa l'a publié dans une petite revue qu'elle dirigeait en 1969-1970, *L'Action théâtrale*. Un peu plus tard, je l'ai fait lire à un jeune cinéaste, Denis Lenoir, et j'ai écrit mon petit texte

pour accompagner sa demande de subvention, et il a tourné en 1972 un petit film de trois minutes à partir de cette histoire. Or j'aurais dû savoir que « Film » avait bel et bien été publié dans *Operas and Plays* (en 1932), après le texte qui, lui, s'appelle, « A Movie » – c'est la fascination de Gertrude Stein pour le cinéma muet. J'aurais dû savoir aussi que ce texte avait été repris, dans une version un peu différente, au début du deuxième chapitre de *Ida*, en 1941. Grâce à une double ignorance, ce texte a été brandi par moi comme un petit étendard de la théâtralité steinienne, en 1974 dans *Combat*, puis en 1982 dans *Théâtre/Public*. J'avais été frappée de voir, dans ce texte, comment les mouvements de l'âme étaient extériorisés. Je disais : « les déplacements à plat donnent l'illusion de profondeur, la narratrice s'efface et donne à voir les sentiments : l'élan est précipitation, la déception est chute, la lâcheté est fuite ».

La thèse que je défends, c'est donc celle de la théâtralité steinienne, et j'espère que j'ai été claire, dans le petit chapitre « mode d'emploi » qui s'intitule « le dramatique et le théâtral » et que je ne savais pas trop où mettre, que j'ai été claire quant à ce que j'entends par théâtralité. Quand Barthes parlait, en 1954, de théâtralité à propos de Baudelaire (pour une fois, j'élargis le « petit orchestre »), il la définissait comme « le théâtre moins le texte ». De Gertrude Stein, on pourrait dire que c'est le texte lui-même qu'elle enlève au texte pour le faire théâtre, pour que « la parole fuse aussitôt en substances ». En neutralisant le sens, en le pulvérisant en fragments non identifiables, elle réinvestit le texte de « la parole avant les mots » (cette fois, c'est Blanchot, c'est Benjamin) de « toute une épaisseur de signes et des sensations ». Barthes voit cette théâtralité de Baudelaire partout ailleurs que dans son théâtre, et particulièrement dans les descriptions de tableaux, ce qui n'est pas étonnant « puisqu'ici », dit Barthes, « le goût d'un espace approfondi et stabilisé par le geste théocratique du peintre est satisfait de la même manière qu'au théâtre. » Comme je le disais, comme on voit une théâtralité de la peinture, ou des peintres, de leur « manière », on voit ce qu'on pourrait appeler une picturalité du théâtre, et l'on sait bien qu'en anglais, la scène à l'italienne, c'est le « picture-frame stage ». Richard Foreman, lui, parle de « picturization » ce qui est la picturalité qui est, plutôt que celui du spectateur, le point de vue de celui qui transforme la scène en tableau, c'est le processus plutôt que l'effet.

Je suis d'accord avec Barthes pour dire que la théâtralité a à avoir avec l'espace, puisqu'elle a à avoir avec le regard. J'ai, pour ma part, choisi d'opposer le théâtral au

dramatique. La théâtralité, c'est ce qui reste du théâtre – soit mis en scène, soit sous forme de proposition virtuelle, dans un texte, quand on enlève le dramatique. Ou pour reprendre plus précisément la formule de Barthes, c'est le théâtre moins le dramatique. Reste à définir le dramatique. Là-dessus, il semble bien qu'il y ait un consensus, sinon une définition rigoureuse : le dramatique, c'est l'action, l'étymologie vient confirmer l'usage. Et action veut dire des oppositions qui se nouent en conflit à l'occasion d'une crise, et qui se dénouent d'une façon non accidentelle, d'une façon satisfaisante pour l'esprit, dans le sens d'un jugement équitable, qui a su entendre les raisons de chacun, dans le sens d'un arbitrage. A l'inverse, l'étymologie de théâtre ou théâtral est du côté de la contemplation. *Thea* serait l'action de contempler, *theoros* serait le spectateur (j'aime beaucoup cette idée de me présenter en « theoros » de Gertrude Stein), et l'objet de contemplation ou d'étude (l'œuvre de Stein) serait le théorème. Cela aurait fait un joli titre : Gertrude Stein, deux points THEOREME. En un sens, tout texte de théâtre peut être abordé du point de vue dramatique – ce qui se noue et se dénoue, chaque élément venant s'inscrire dans un ensemble – ou du point de vue théâtral : arrêt sur image, à tout moment, un tableau. Ces images théâtrales, déconnectées de tout le reste, ont un pouvoir de suggestion très fort, un pouvoir de suggestion presque subliminal : comme si on nous montrait en trois secondes une dizaine de photos ou de plans d'Autant *en emporte le vent*. Ou bien ces images des images qui résonnent et s'effacent, comme on en voit dans les premiers films de Cocteau, par exemple. Avec Gertrude Stein, on a affaire, me semble-t-il, à un cas limite, au degré zéro du dramatique. Certaines de ses phrases ont exactement cette théâtralité virtuelle, cette qualité de fragment, quelque chose qui est seulement entr'aperçu ou entr'entendu, qui ne se rattache à rien, qui ne peut pas se réduire à un sens cohérent, mais qui laisse une trace en nous, comme un souvenir ou un rêve qui n'arrive pas tout à fait jusqu'à notre conscience claire. Je voudrais citer une phrase – cinq petits énoncés – de Gertrude Stein, *Do Let Us Go Away, A Play*, qui date de 1916, qui fera je crois bien comprendre ce que je veux dire :

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.

Cet exemple montre aussi quelle qualité j'ai recherchée chez Gertrude Stein, je ne nie pas qu'il y a une sélectivité dans mon approche, mais je crois que c'est légitime, ma lecture

n'interdit pas d'autres lectures. A propos des peintres Barthes disait : « il y a bien souvent dans un seul et même peintre toute une histoire de la peinture (il suffit de changer le niveau de perception, Nicolas de Staël est dans 3 cm² de Cézanne. » Si je comprends la phrase on peut sans doute dire aussi que Cézanne lui-même est dans 3 cm² de Rembrandt. Si je l'applique à Gertrude Stein, je ne choisirais pas cette image « verticale » des niveaux de perception, mais plutôt une image linéaire, à l'horizontale : Gertrude Stein est dans trente secondes de Shakespeare. En tous cas, je n'ai pas voulu dresser une opposition trop systématique – dogmatique – entre les deux termes, dramatique et théâtralité, j'ai préféré procéder par approximations, comme on joue au jeu du portrait : et si c'était un arbre... et si c'était une femme... et si c'était un âge de la vie ... J'ai bien précisé qu'il s'agit de deux pôles, on tend vers l'un ou vers l'autre. J'ai imité Brecht qui, lui, dresse un tableau opposant le théâtre dramatique au théâtre épique dans ses remarques sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (*Ecrits sur le théâtre*, p. 40), où il oppose action (lui aussi) à narration, suggestion à argumentation, croissance organique à montage.

On pourrait caricaturer ma démarche en disant que c'est un cercle vicieux. Je prends une coquille vide que je baptise « théâtralité », je la remplis de tout ce que je trouve dans les textes de théâtre de Stein, et ensuite je reviens, et je dis, la théâtralité, c'est ci et ci et ça (que j'ai trouvé chez Stein). CQFD : il y a de la théâtralité chez Stein. Mais ce serait très injuste. Parce que ma démarche a été un prudent va-et-vient : un point de départ tâtonnant, des vérifications dans le texte, une analyse de ce que je trouve dans le texte qui concerne le regard, les « framing devices » – tout ce qui fixe sur image, tout ce qui encadre, tout ce qui tend à rendre visible l'invisible – y compris la parole – tout ce qui vectorise l'espace pour lui donner une valeur symbolique – à l'intérieur même des phrases. Je reviens vers théâtralité, je comprends que l'action à être vue à une autre échelle, de trop près ou de trop loin, comme la peau de la géante chez Swift, perd ses motivations, perd son élan, perd son efficace. Reste un « motif » – c'est tout ce qui reste de la motivation –, restent des reflets, des échos, du blanc sur du blanc, des redoublements en miroir. Je retourne voir chez Stein je trouve cela très précisément. Je systématise un peu plus la notion de théâtralité, j'assure mes convictions ; et j'attends la dernière minute pour écrire ce chapitre mode d'emploi, qui entoure ma thèse et qui est au centre de ma thèse comme le jardin d'Avila dans *Four Saints*, qui est à la fois dans les murs et hors les murs.

Un autre reproche qu'on peut me faire, et qui est plus sérieux, c'est : pourquoi, dans ces conditions, m'en être tenue aux « operas and plays », aux pièces dites pièces – si injouables qu'elles soient et aux opéras – qui ont besoin pour « être chantés », d'être vivifiés par la musique ? Pourquoi ne pas avoir été capter la théâtralité à la source, partout où elle « fusait », dans des textes comme *Lucy Church Amiably*, *Ida*, ou *La Terre est ronde* ? Ma réponse à cela, qui vaut ce qu'elle vaut, sera : C'est le parti que j'ai pris au départ – quand je ne savais pas encore ce que j'allais trouver, et que je me suis donné comme corpus et, à ce moment-là, comme objectif, « le théâtre ». J'ai décidé d'entrée de jeu d'entrer dans le jeu que proposait Gertrude Stein, de la suivre quand elle disait « a play », et je crois avoir bien montré que dans le tout premier texte qui joue sur *play*, c'est *play* dans le sens de jouer qui est l'objet du jeu, et son terrain et son instrument – la balle qu'on se lance.

Ce tout premier texte, c'est *PLAY*, qui date de 1909, quatre ans avant la première pièce identifiée comme pièce, *What Happened, a Five Act Play* qui est de 1913. « Play » est un texte publié dans *Portraits and Prayers* (je l'analyse de la page 223 à la page 227). Je ne savais pas, au départ, que j'allais trouver ce texte, qui allait me faire comprendre (ou me faire croire que je comprenais) l'entrée du mot *play* dans les jeux de Gertrude Stein.

Qu'il y ait une forte charge de théâtralité dans les textes de la fin de la vie de Stein – *Ida A Novel* en 1940 ou *The World Is Round* en 1938, c'est évident, c'est ce qui fait leur charme énigmatique. Mais je ne pouvais pas tout faire. De proche en proche, j'aurais été amenée à me laisser fondre moi-même dans la porosité des textes. J'ai effectué une lecture préalable, orientée, j'ai indiqué un éclairage possible, virtuel lui aussi. À d'autres de faire le reste. « Now it is a time for carving », pour citer Pound à propos de Whitman, en 1916. Je n'ai fait que le travail de bûcheron.

D'ailleurs mon dernier chapitre se termine sans qu'il y ait véritablement de conclusion : je n'en finis pas de commencer, et quand c'est fini, ça n'est pas fini : il faut là s'excuser d'un tempérament. Mais c'est compensé, j'espère, par une certaine ténacité. J'ai encore des choses à dire sur les rapports que le théâtre entretient avec la guerre, sur les rapports que la guerre entretient, depuis Sun Tzu, il y a vingt-cinq siècles, jusqu'à Paul Virilio, aujourd'hui, avec le « semblant ». J'espère que j'aurai l'occasion de les dire.