

Gertrude Stein,
Théâtre et théâtralité

Marie-Claire Pasquier

Thèse de Doctorat d'Etat Paris Sorbonne (Paris IV) 16 février 1991

Sous la direction du Professeur Rouberol

Gertrude Stein (1874-1946) a écrit jusqu'en 1946 des textes intitulés « À Play » voire même « A Five Act Play », « A Dialogue », « A Curtain Raiser ». Les premiers de ces textes datent de 1913 : textes qui tissent des fragments de conversation, des bribes de dialogues, et où passe, en 1915 et 1916, aux Baléares, comme un reflet atténué de la guerre, au loin. En 1922, elle fait paraître un recueil intitulé *Geography and Plays*. Il est tentant d'y voir une première approche du « théâtre comme paysage », démarche dont elle s'expliquera plus tard (dans la conférence « Plays », publiée en 1935 dans *Lectures in America*), démarche qui sera reprise, différemment, par le « théâtre d'images » de Richard Foreman, Bob Wilson ou Lee Breuer dans les années 60 et 70 aux USA. Tous ces artistes de l'avant-garde américaine reconnaissent peu ou prou leur dette vis-à-vis de celle qu'ils ne sont pas loin de considérer comme « The Mother of Us All ».

En 1922, Gertrude Stein fait paraître un second recueil de pièces : *Operas and Plays*. Le texte qui ouvre ce recueil s'intitule *Four Saints in Three Acts: An Opera to be Sung*. Écrit en 1927, ce « scénario » sera monté aux Etats-Unis avec succès, sur une musique de Virgil Thomson, avec un chœur de chanteurs noirs, en 1934, un an après la parution de *The Autobiography of Alice B. Toklas*, qui rendit Gertrude Stein célèbre.

Le travail intitulé « Gertrude Stein, théâtre et théâtralité » s'appuie sur ce corpus théâtral, mais c'est un corpus problématique. Comment décider par exemple, sinon arbitrairement, que deux textes presque contemporains de même facture, sont, l'un à inclure (*An Exercise in Analysis*, 1917) parce qu'il est baptisé « A Play », et l'autre pas (*Work Again*, 1918) ?

Un premier travail consiste, arbitraire ou non, à recenser ce corpus, à voir comment il s'organise en périodes et se rattache à tel ou tel lieu, et à voir ce que fut son sort ou « fortune » : quelles pièces furent jouées, quand, pour quel public, quelles pièces ne le furent pas. La rencontre avec le musicien Virgil Thomson est montrée comme capitale : grâce à cette rencontre, Gertrude Stein comprend que ces textes, si paradoxal que ce soit, peuvent être mis en musique, mis en espace, mis en scène, pour un public. Et elle prend goût à cette situation.

« Théâtre et théâtralité », dit le titre. Théâtre, c'est le corpus, analysé sous des angles divers, à partir d'unités de dimensions diverses. Mais il s'agit aussi de traquer le théâtre dans sa dimension virtuelle de théâtralité, théâtralité qui apparaît au sein de l'écriture même, dans des textes qui paraissent, à première vue, « injouables ». D'où la nécessité, pour éclairer notre propos, d'un chapitre opposant le dramatique au théâtral : dressés en tableau sur le modèle de Brecht opposant le théâtre épique au théâtre dramatique, mais sans dogmatisme, par approximations joueuses. Il semblerait que ces deux pôles soient à l'œuvre dans tout projet ou toute réalisation scénique. L'un basculant plutôt du côté de la construction dramatique cohérente, de la crise qui se noue et se dénoue, du conflit opposant des adversaires ou des valeurs, l'autre du côté de la prééminence des images, des effets de cadrage ou d'éclairage de visibilité de la parole, le rôle se dissolvant au profit du grain de la voix. Univers diurne d'un côté, fortement charpenté, nocturne de l'autre, fluide, onirique, avec coexistence pacifique des contradictions.

« Play », cela veut dire pièce de théâtre, cela veut aussi dire jeu, ou jouer. Les textes intitulés « Plays » se proposent d'entrée de jeu comme des jeux, et entrer dans ce jeu est peut-être la meilleure façon de prendre Gertrude Stein au sérieux. Ces textes joueurs nous font entrer dans une complicité, mais dans le même temps ils nous narguent, nous opposent toute une tactique de l'esquive, du leurre, de l'allusion énigmatique que rien ne permet d'élucider. Ce sont des maisons avec des doubles plafonds, des portes qui ne s'ouvrent jamais deux fois dans le même sens, un dehors au dedans du dedans. Les acteurs sous nos yeux font de fausses

entrées et de fausses sorties. Et c'est la syntaxe parfois qui fait les frais de tous ces trucages optiques.

Les instruments de Gertrude Stein, ce sont le regard et les mots. Le mot, plus précisément, est l'unité de base de son écriture (alors que d'autres privilégient le phrasé, ou la syllabe). Comme le dit Paul Klee, elle peint « avec un tout petit orchestre ». Dans ce tout petit orchestre, il y a des mots privilégiés, des mots insistants, qui dansent plus souvent que d'autres dans sa prose. Pour poursuivre la métaphore théâtrale qui nous sert de guide, nous avons appelé ces mots les mots-figurants : « Wish », « Play », « Please », « Yes », « Mean », « May », presque toujours monosyllabiques, sont quelques-uns de ces mots et, à force d'attention minutieuse, nous finissons par découvrir quelques-uns de leurs « tours ». Sont-ils choisis pour leurs sens ou pour leur son ? On dirait parfois que le sens s'agglutine au son et dérive, inéluctablement, à l'appel d'un son proche. Ainsi « round », répété, appelle-t-il « drowned », et l'on dit « noyé » sans l'avoir voulu. *Words are shocks*. C'est comme si chaque mot avait sa double face, sa face de lumière et sa face d'ombre, sa face conjuratoire et sa face menaçante.

Autre unité de base : le nom propre, et Gertrude Stein reprend ce que Shakespeare avait dit avant elle : « What's in a name? Everything's in a name ». Vertige jubilatoire de la nomination, le nom semble faire la chose, faire la personne. Gertrude Stein, poète, redonne nécessité et vitalité à ce qui était convention, arbitraire du signe. Nous l'appellerons, dans cette activité, onomatourge, et nous étudierons entre autres les jeux du masculin et du féminin, l'art du leurre, le nom comme « corps glorieux », le nom du père, le nom de Stein. Nous jetterons aussi un coup d'œil sur la pratique du nom après Stein : Ionesco, Beckett, Pinter, Nathalie Sarraute, Bob Wilson, Richard Foreman, Sam Shepard.

Le mot est sacré, écrire est une pratique magique, presque un substitut de religion. Très tôt, avec une ferveur d'iconoclaste nostalgique, Gertrude Stein s'intéresse aux saints. Elle les écoute chanter, chœur céleste dans une sorte d'empyrée œcuménique. *Saints and Singing*. Une fois qu'elle a trouvé cette veine, elle ne la quittera pas de sitôt. L'étude de la dramaturgie si particulière de Gertrude Stein s'intitulera « Paysage et prière ou : des saints en actes ». On y verra une Gertrude Stein proche des peintres d'avant la Renaissance, d'avant l'invention de la perspective. Leur vision de l'espace, paradoxale pour nous, mais totalement logique pour eux, est proche de la sienne, sans qu'il y ait imitation de sa part : heureuse rencontre, plutôt.

Malgré tout, Gertrude Stein vit dans le siècle. Deux guerres mondiales, pas moins, en l'espace d'à peine trente ans. On a beau essayer de préserver l'esprit d'enfance, et le regard serein des saints, le vent de l'Histoire s'engouffre, on ne peut pas faire comme si on ne le sentait pas qui vous glace les os. Cette dimension, plus ou moins masquée, plus ou moins exorcisée de l'œuvre, est examinée dans le dernier chapitre : comment biaiser malgré tout, comment tenter d'appivoiser l'Histoire vue comme temps de la catastrophe.