

PAYSAGE ET PRIERE OU : DES SAINTS EN ACTES

It is something to be able to paint
a particular picture, or to carve a statue,
and so to make a few objects beautiful;
but it is far more glorious to carve and
paint the very atmosphere and medium
through which we look.

Thoreau, *Walden*

The origin of mentioning saints singing
were nuns praying. The origin of nuns praying
was splendid rehearsing.

Saints and Singing

All the saints that I made
and I made a number of them because
after all a great many pieces of things
are in a landscape all these saints together
made my landscape
and it the play really is a landscape.

"Plays"

How many saints are there in it.
How many saints are there in it.
How many acts are there in it.

Four Saints in Three Acts

Par où commencer ? Par un saint ou par un paysage ? Par un saint qui est un paysage.
Saint Bartholomée, ou Barthélemy, dans *Saints and Singing* (1922), déjà mentionné à propos
des noms de saints :

Saint Bartholomew is nearest to raised eyelashes, eyebrows and columns, and
trees begin with a trunk and mountains and meadows.

Chaque petit cil dressé comme une colonne, les colonnes de l'église dressées pour soutenir les statues des saints, et, dehors, les arbres et les montagnes dressés vers le ciel, ce ciel vers lequel les chrétiens lèvent les yeux, parce que « Gloire à Dieu au plus haut des Cieux » pas seulement *sky* mais *heaven*. *One two three four five six seven, All good children go to heaven*. Gertrude Stein a connu l'Italie et les tableaux primitifs de Florence, de Sienne ou d'Assise ; elle a vu les Fra Angelico et les Giotto, les Annonciations, les Nativités, les Scènes de la vie de Saint François ou de Saint Jean Baptiste, les Pietà et les Jugements Derniers. Elle a vu, sur les fresques ou les retables ou les polyptiques, ces scènes immobiles et éloquents où un saint reçoit le diaconat d'un autre saint, en présence d'une assemblée de saints : la barbe ou le visage glabre et l'auréole de tous pris dans une chaude lumière, les gestes mesurés, les mains jointes ou disjointes, l'une dressée, l'autre retenant les plis de la robe. Elle a vu ces bienheureux debout ou agenouillés pour l'éternité, les pieds frôlant le marbre, la tête auréolée se détachant sur fond de colonnades à l'antique, d'arceaux, de perspectives respectant le nombre d'or, de chapiteaux ioniques, corinthiens où toscans. En contraste avec l'agitation des foules italiennes dans les rues, elle a vu ces sanctuaires où l'on respire l'odeur de cierge et d'encens, elle a dilaté ses narines d'Américaine et posé sur les tableaux ses yeux calmes. Elle est sortie de la ville, elle a vu le paysage de Toscane, entre Sienne et San Gimignano, le paysage d'Ombrie, près d'Assise ou de Pérouse. Et ces paysages étaient les mêmes, exactement, que ceux qui avaient été peints sur les tableaux, sept siècles plus tôt, et qui servaient de toile de fond aux assemblées de saints, aux portraits de princes et de notables. La beauté spacieuse des scènes, la douce luminosité, l'équilibre des proches et des lointains, les fines pointes des ifs taillés, les collines étagées, étaient les mêmes aujourd'hui qu'hier, les mêmes que demain, que toujours. On ne pouvait rien imaginer de plus rassurant, de plus satisfaisant pour le cœur et l'esprit. Dans ces paysages, ces saints, assurés de l'éternelle béatitude, parce qu'ils se contentaient de ne rien faire, de témoigner par leur présence peinte, sanctifiée, de la plus grande gloire de Dieu : voilà qui montrait bien la voie à suivre. Contentez-vous de ne rien faire, a dit Confucius dans une autre religion - mais toutes les grandes religions se rejoignent - et les choses se transformeront d'elles-mêmes. Quelle leçon à retenir.

Gertrude Stein a aussi connu l'Espagne, plus austère, et pour laquelle Alice Toklas, cette Orientale, avouera ses préférences. Avila reste gravée dans son souvenir comme la patrie de Sainte Thérèse, comme la ville enfermée et gardée par son enceinte aux quatre-vingt-huit tours, comme la ville au-dessus de laquelle planent, immobiles en plein ciel, des pies. Là aussi le paysage est comme un tableau : cela bouge et cela ne bouge pas.

Et puis Gertrude Stein connaîtra la Provence, une année entière passée à Saint-Rémy, un hiver lumineux qui leur rappelait peut-être, à Alice et à elle, la Californie de leur jeunesse. En Provence, il y a toutes ces petites églises, et la piété populaire qui se manifeste par les santons qu'on trouve partout, dans les crèches et sur les marchés. Le paysage là encore est comme un décor peint : lumière immuable, collines (la Montagne Sainte Victoire peinte par Cézanne n'est pas loin, elles ne peuvent s'empêcher d'y penser, et de la voir chaque fois qu'elles vont rendre visite à Aix à Janet Scudder). Dans ce paysage, en vrai, on peut voir les santons s'animer sous forme de bonnes femmes qui vont vendre leurs légumes au marché, de paysans dans leur charrette, ou conduisant leur âne ou leurs bœufs, de boulangers vendant leur pain. Sanctification de la vie quotidienne, immuable dans ses coutumes comme le ciel.

Si nous savons tout cela, c'est que Gertrude Stein l'a dit, ici ou là, sous une forme ou sous une autre. Ses confidences sont soigneusement programmées pour accompagner l'œuvre, pour guider la lecture. Les souvenirs sont reconstitués souvent longtemps après les faits, en fonction d'une publication, d'une nouvelle orientation de l'œuvre. Ainsi en 1932, ayant l'espoir de voir bientôt représenté en Amérique l'opéra *Four Saints in Three Acts* mis en musique par Virgil Thomson, Gertrude Stein écrit dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* :

We went straight to Avila, and I immediately lost my heart to Avila, I must stay in Avila forever I insisted. Gertrude Stein was very upset, Avila was alright but, she insisted, she needed Paris, I felt that I needed nothing but Avila. We were both very violent about it. We did however stay there for ten days and as Saint Theresa was a heroine of Gertrude Stein's youth we thoroughly enjoyed it. In the opera *Four Saints* written a few years ago she describes the landscape that so profoundly moved me.

(ABT 116)

On ne peut pas s'empêcher de penser que la différence d'opinion entre Alice et Gertrude concernant Avila est amplifiée de façon à donner à l'auteur l'occasion de répéter cinq fois le nom d'Avila (qui sert de cadre, avec Barcelone, à *Four Saints*), et de créer un tout

petit scénario qui justifie l'inclusion d'un paragraphe consacré à Avila, Sainte Thérèse, et Four Saints. Gertrude Stein (personnage) semble passer au deuxième plan pour laisser le devant de la scène à Alice, mais cette fiction ne tient guère, et l'auteur redonne vite sa vraie place à Gertrude Stein auteur de *Four Saints* : nous avons beaucoup aimé notre séjour à Avila parce que *Gertrude Stein* dans sa jeunesse adorait Sainte Thérèse : si l'une de nous deux meurt, je me retirerai à la campagne...

Autre exemple, toujours à propos de *Four Saints*, c'est, dans *Everybody's Autobiography* (écrit en 1936, deux ans après le séjour de Gertrude Stein aux Etats-Unis), le récit de la rencontre avec Charlie Chaplin. C'est une rencontre qui semble avoir eu pour principal objet de permettre à Gertrude Stein d'expliquer au génie du cinéma muet ce qu'elle a voulu faire dans *Four Saints* (et de l'expliquer à ses lecteurs du même coup). C'est d'ailleurs une idée originale et importante, et il fallait que ce soit dit. Mais on reste un peu sur sa faim en ce qui concerne le reportage en direct sur Chaplin. Ce que Gertrude Stein a à dire, c'est cette idée proche de l'idée centrale de Genet dans *Le Balcon*, que les saints *représentent* la sainteté et n'ont pas à la prouver par des actes. Leur présence au théâtre en fait donc un théâtre de *contemplation*, et pas un théâtre d'action, ou de situations. C'est une idée qui sera reprise par l'avant-garde des années 70, et un numéro du *Performing Arts Journal* consacré au « Performance Art » au cours de ces années se donnait pour titre « The American Imagination », et pour sous-titre : « A Decade of Contemplation »¹. Le nom de Gertrude Stein était-il mentionné dans ce numéro ? Parfaitement. Dans un article de Bonnie Marranca, rédactrice-en-chef de la revue, à propos de Lee Breuer et des Mabou Mines. L'article était intitulé « The Self As Text » et sous-titré : « Uses of Autobiography in the Theatre ». Un certain nombre de traits communs était évoqué, et était citée à l'appui, la fameuse phrase : « A sentence is not emotional, a paragraph is. » (*PAJ* 89). C'est dans ce même numéro qu'était publié *I Was sitting On My Patio* de Bob Wilson, texte dont nous avons montré les affinités avec Stein, et le texte d'un spectacle de Richard Foreman, *The American Imagination*, précisément.

Dans *Everybody's Autobiography*, donc, Gertrude Stein écrivait :

We talked a little about the Four Saints and what my idea had been, I said that what was most exciting was when nothing was happening. I said that saints

¹ *Performing Arts Journal*, n° 10/11, vol. IV n° 1 & 2, 1979.

should naturally do nothing if you were a saint that was enough and a saint existing was everything, if you made them do anything then there was nothing to it they were just like any one so I wanted to write a drama where no one did anything where there was no action and I had and it was the Four Saints and it was exciting.

(EA 283)

On pense aux prérogatives royales, dans *Le Balcon*, qui sont : L'Absence. Et à la phrase de l'Envoyé : « Sa Majesté s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être : la Reine. Elle aussi, elle va vite vers l'immobilité ». (*Le Balcon*, 102).

Troisième exemple, à propos du séjour à Saint-Rémy en 1922. C'est à ce séjour que remonte l'idée importante, dans l'œuvre de Stein, du théâtre comme paysage (idée qu'elle développera en 1934 dans la conférence « Plays »), Gertrude Stein tient à le préciser, et à préciser quelles pièces elle écrivit alors. C'est dans le chapitre V de *l'Autobiography of Alice B. Toklas*, le chapitre consacré à l'après-guerre (1919-1932). Voici ce que Gertrude Stein souhaite retenir de ce séjour :

We had intended staying only a month or two but we stayed all winter. With the exception of an occasional interchange or visits with Janet Scudder we saw no one except the people of the country... for the most part we wandered around Saint-Rémy, we went up into the Alpilles, the little hills that Gertrude Stein described over and over again in the writing of that winter, we watched the enormous flocks of sheep going up into the mountains led by the donkeys and their water bottles, we sat above the the roman monuments and we went often to Les Baux. ...It was during this winter that Gertrude Stein meditated upon the use of grammar, poetical forms and what might be termed landscape plays.

(ABT 209)

Gertrude Stein (ou, si l'on préfère, Alice) énumère alors certaines des œuvres qui furent écrites cet hiver-là. Parmi elles, *Saints in Seven in Saint-Rémy* (sic, il s'agit en fait de *A Saint in Seven*) et *Talks to Saints*². Elle mentionne également *Lend a Hand or Four Religions* (qui fut publié dans *Useful Knowledge* en 1928) en y attachant, semble-t-il, une importance toute particulière :

² *Talks to Saints* n'est pas une « pièce », je veux dire par là qu'elle ne fut pas publiée dans les recueils de pièces mais seulement, à titre posthume, dans *Painted Lace* en 1955, et elle n'est pas incluse dans ce que j'ai pris la liberté d'appeler « le canon Ryan » ; le seul fait que le texte soit mentionné ici, et son titre, montrent malgré tout des affinités avec *A Saint in Seven* (qui fut publié dans *Composition as Explanation* en 1926).

This play has always interested her immensely, it was the first attempt that later made her Operas and Plays, the first conception of landscape as a play.

(ABT 209)

Voici mentionné pour la deuxième fois le paysage. Le modèle que Gertrude Stein a en tête, c'est encore et toujours le peintre. Elle s'est voulu le peintre de *portraits*, elle se veut maintenant reconnue comme peintre *paysagiste*. Une pièce-paysage, ce n'est pas un texte de plus, c'est un *objet* qui prend sa place dans le monde, parmi les autres objets : « All the saints that I *made* and I *made* a number of them », dit Gertrude Stein dans « Plays ». Elle les *fait*, comme un peintre fait un tableau, un sculpteur une statue. Le paysage du Midi de la France sera son motif (et elle peindra sur le motif) comme la Montagne Sainte Victoire fut le motif de Cézanne. Cela remonte à 1917, l'époque où Gertrude Stein a sillonné la France dans sa Ford dans le cadre de l'*American Fund for French Wounded*, et où elle a abouti à Nîmes. Elle tient à ce qu'on sache que c'est là la source de son inspiration :

It was during these long trips that she began writing a great deal again. The landscape, the strange life stimulated her. It was then that she began to love the valley of the Rhône, the landscape that of all landscapes means the most to her. We are still here in Bilignin in the valley of the Rhône.

(ABT 185)

Le mot « landscape » est ici mentionné trois fois, comme Source de stimulation. Stimulation d'*écriture*, c'est bien clair. La pièce-paysage n'est pas un objet conçu en termes Scéniques. Elle ne rencontre Virgil Thomson qu'en 1926, et les possibilités de « performance » qu'ouvre leur collaboration, elle ne les a pas en tête quand elle écrit ses pièces-paysages. En 1932, quand elle les désigne comme *landscape plays*, c'est différent, et *Four Saints* est à l'horizon. L'insistance sur « landscape » est orientée par le désir de rattacher aux saints promis à la gloire ces saints plus obscurs nés dix ans plus tôt : « All these saints together made my landscape. »

Nous allons regarder de plus près ce corpus-paysage et nous y promener. Rappelons qu'il se compose comme suit :

TITRES

Saints and Singing (1922)

(RB 264)

A Saint in Seven (1922)

(RB 268)

Lend a Hand or Four Religions (1922)

(RB 269)

Talks to Saints (1922)

(RB 276)

RECUEILS

*(Operas and Plays, 1932)**(Composition as Explanation, 1926)**(Useful Knowledge, 1928)**(Painted Lace, 1955)*

Les quatre pièces sont de 1922 et se suivent de près dans le catalogue de Bridgman (désigné ici par RB). On peut s'attendre donc à une certaine unité de *facture*, voire même, comme il arrive, à une certaine porosité entre les textes. Cette porosité nous amènerait sans doute à élargir le corpus. On pourrait envisager d'y inclure :

Cézanne 1923

(RB 283)

*(Portraits and Prayers, 1923)**Capital Capitals* (1923)

(RB 287)

*(Operas and Plays, 1932)**A Village**(Galerie Simon, 1928)**Are You Ready yet Not Yet**A Play in Four Acts*

(RB 290)

Capital Capitals a connu, grâce à Virgil Thomson, une carrière de concerts. C'est bien la période paysagiste puisque les « personnages » de Gertrude Stein sont des noms de lieux, quatre « capitales » provençales : Aix, Arles, Avignon, et les Baux de Provence. De même *A Village* (qui parut en 1928 dans une édition illustrée par Elie Lascaux), « raconte » (si l'on peut dire) une discussion entre quatre villages. *Cézanne*, qui appartient au genre « Portrait » aurait sa place également dans la mesure où l'influence provençale y est importante. *Capital*

Capitals et *Saints and Singing* sont réunis sous la même couverture, en 1932. *Capital Capitals* est mentionné par Gertrude Stein dans le même paragraphe de l'*Autobiographie* que celui où elle mentionne Saint-Rémy, pour indiquer que Virgil Thomson l'a mise en musique : « Her Capital Capitals, Virgil Thomson has put to music » (ABT 209). Mais ce deuxième corpus, qui forme lui aussi une unité autour de l'année 1923, nous écarte un peu de notre propos qui est de voir comment les saints, sans rien faire, s'intègrent dans le paysage. *Lend a Hand or Four Religions*, où il n'est pas question de saints, se rattache à ce corpus par le fil religieux. Mais il faut reconnaître qu'on ne peut, dans ce domaine des classifications, être catégorique sans être ridicule. Ajoutons que la simple question de la chronologie est elle-même sujette à caution. Ainsi le catalogue Bridgman indique *Saints and Singing* (RB 264) comme antérieur à *Talks to Saints or Stories of Saint-Rémy* (c'est l'intitulé complet dans *Painted Lace*). Or *Saints and Singing* s'ouvre par :

Saints and singing. I have mentioned them before.

(OP 71)

Où donc, sinon dans *Talks to Saints* ? Une autre indication, c'est que Gertrude Stein choisira *Saints and Singing* pour figurer dans *Operas and Plays*, aux côtés de *Four Saints*, et non *Talk to Saints*. Le fait qu'il ne s'agisse pas d'une pièce ou d'un opéra est très secondaire : rien n'interdisait à Gertrude Stein, comme elle l'a fait ailleurs, d'intituler *Talks to Saints*, « dramatique » dès le titre, « A Play ». Non, il semblerait plutôt que *Saints and Singing* ait été considéré par son auteur comme un travail plus abouti (je dirais volontiers pour ma part plus pervers, ou plus abstrait, plus « cubiste »). Le contraste entre les deux titres a également pu déterminer ce choix. Avec *Talks to Saints*, on est encore dans la conversation, avec *Saints and Singing*, on est déjà dans la musique, et Gertrude Stein a compris que l'opéra était l'aboutissement logique de son travail. Depuis qu'elle a pour amis non seulement des peintres mais aussi des musiciens, elle a compris qu'il y avait là une toute nouvelle dimension à explorer, une mise en œuvre possible, un passage à l'acte de cette force potentielle contenue dans son écriture.

TALKS TO SAINTS

Ouvrons d'abord *Talks to Saints* dans l'hypothèse, que rien ne vient infirmer, selon laquelle c'est ce texte qui serait le premier à introduire Saints comme le motif central, un motif qui déjà change, qui introduit dans l'écriture steinienne le lyrisme des litanies. C'est un texte de dix pages, tel qu'il se présente dans *Painted Lace*, et en deux parties (comme il est habituel, seule la deuxième partie est indiquée, « Part 2 », comme si la pause ne s'était avérée nécessaire qu'en cours de route, sans avoir été préméditée).

La première ligne reprend le titre, sous forme de question. Deux questions successives, avec hommage « lettré », « laïque », « français », à Flaubert :

Who talks to saints. If they talk to Saints are they said to resemble Madame Bovary.

(PL 108)

Ceci peut être compris comme une réflexion sur illusion et réalité : ces femmes qui s'assemblent pour prier, qui tournent le dos à leurs occupations, leur famille, pour s'adresser à une présence invisible, sauf sous forme d'effigies, n'ont-elles pas une forme de folie romantique comparable à celle de l'héroïne de Flaubert ? Folie destructrice dans un cas, folie douce et inoffensive dans l'autre. D'ailleurs c'est dit sous forme de question : peut-être n'est-ce pas de la folie du tout, mais une forme de sagesse séculaire, qui fait la part de l'invisible et du spirituel dans notre monde quotidien.

Sachons que nous ne saurons pas tout du point de départ des phrases et des images, du prétexte visuel ou mental qui présida au déclenchement du texte³. Prenons ce qui nous est donné comme une prière qu'on entend dans une église, dans une langue qu'on comprend imparfaitement, et voyons le thème pastoral mis en place avec une simplicité apostolique :

I planted I implanted in them a symbol of bees of bread of meat of figs of trees not of birds nor of cows nor of doors nor of rivers but of fountains and of water and of sheep and of size.

(PL 108)

³ Rappelons-nous que c'est parfois tout simplement l'illustration qui est sur la couverture du cahier d'écolier qu'elle utilise.

« Symbol », c'est comme ces emblèmes très simples brodés sur les bannières. « Bees », « bread » s'associent par allitération et comme faisant partie intégrante de la vie paysanne. « Nor » est un lien qui n'est que faiblement négatif puisqu'il n'empêche pas d'évoquer avec ferveur ce qu'il dit ne pas présenter. Et la signature Stein est donnée à la dernière syllabe du paragraphe avec l'anomalie de la liste : « size ». Comme on pouvait presque (seulement presque) le prévoir, le mot « size » sera repris sous une autre graphie et dans un autre sens dès la ligne suivante : « He sighs and she sighs ». Oui, « size » peut être mis au masculin et au féminin : la preuve. C'est très bizarre, tout de même, qu'on puisse passer, sans nuances, sans une succession d'étapes, de la taille au soupir, par simple homophonie. Puis vient le refrain proprement litannique qui va être le mouvement dominant du passage. Stein incarne sa propre tendance à la rumination répétitive dans une thématique religieuse, dans une imitation de prière :

Said the saints she said the saints, she said the saints and the best of roses, she said were there saints and beds of roses. In Saint-Remy they grow roses for seeds, flowers for seeds, lilies for seeds and saints for seeds.

(PL 108)

Les deux motifs des saints et des roses sont entrelacés, brodés et surbrodés, comme sur une bannière un jour de procession, comme lorsqu'on met des couronnes de fleurs autour du cou des statues. Les guirlandes, les couronnes font partie des gestes simples de la piété populaire. Les phrases des prières sont elles-mêmes comme des guirlandes offertes, le chapelet s'appelle un rosaire, et c'est bien un rosaire ici, sous une forme stylisée, simplement suggérée, que Gertrude Stein laisse se dérouler. *Rosarium*, c'était la couronne de roses dont on couronnait la Vierge. Gertrude Stein retrouve d'instinct la piété médiévale. Les roses et les lys, et les lettres elles-mêmes s'entremêlent comme des pétales, *best/beds, said/seeds/saints*.

Imitation de prière. Car ce n'est pas une prière, un Catholique n'y retrouverait pas son latin. C'est comme une prière aveugle, qui ne s'adresse à aucune divinité. C'est comme un pastiche sans moquerie de prière, comme si Gertrude Stein retenait l'air et pas les paroles - ce qui est un petit tour de force quand on n'a, pour chanter l'air - que des paroles. On en revient une fois de plus aux *Mots dans la peinture* : comment peindre de l'écriture ? Relisons ce que dit Butor à propos du Greco :

Mais si le peintre développe un style cursif, il lui deviendra extrêmement difficile d'intégrer dans sa composition des pages de lettres séparées les unes des autres, et pour l'écriture manuscrite de se plier à la minutie de ses indications, il imitera donc seulement l'effet de l'écriture : le Greco, par exemple, couvrira les livres de ses Evangélistes par des lignes agitées à propos desquelles toute une graphologie seconde devrait se développer. C'est le mouvement de l'écriture inspirée qu'il cherche à rendre, indépendamment des mots particuliers et même de la langue.

(*Les Mots dans La peinture*, 141)

Au fond, c'est un peu cette graphologie seconde que nous avons entreprise ici. C'est aussi le mouvement de la prière que Gertrude Stein cherche à rendre, elle n'en retient que l'esthétique, ce que j'appelle la théâtralité. La théâtralité de la prière (l'équivalent du graphisme pour le Greco), c'est la profération collective, la mise en espace, la mise en chant des mots de la prière. C'est la construction d'un sanctuaire spirituel, par un ensemble de pratiques rituelles qui comportent l'agenouillement, les mains jointes ou égrenant le Rosaire, le regard sur l'autel ou sur la croix, la récitation scandée, de mémoire. De mémoire c'est très important : on ne peut pas *lire* une prière ; si on la découvre en la lisant, on ne coïncide pas avec ce qu'on fait, on n'est pas dans le mouvement de la prière, où les mots ne doivent servir que de support au recueillement ; l'attention intellectuelle au sens dans l'exercice de la lecture détourne de la prière proprement dite.

C'est en artiste que Gertrude Stein intègre la prière dans sa pièce-paysage : comme Picasso ou Braque intègrent des fragments de journaux ou de lettres, comme Juan Gris intègre un poème dans une *Nature morte avec poème*. Mais pour elle, la figure de l'artiste, qu'elle identifie volontiers à la figure du génie, est proche de la figure du saint : proche de Dieu par la création. C'est un thème qui est exploité par Hawthorne, au XIXe siècle, pour insister sur la fondamentale culpabilité de celui qui ose (*The Prophetic Pictures*) rivaliser avec Dieu ou avec la Nature pour créer. Se voir en sainte, en revanche, cela ne déplaît pas à Gertrude Stein. Il y a quelque chose d'asexué chez les saints, de hors-sexe plutôt, au-dessus de ces médiocres et fragiles différences. Il y a une sérénité (dans l'image qu'elle a d'eux, qui ne se laisse pas assombrir par les terribles histoires de torture du martyrologue chrétien) qu'elle aime penser sienne, du fond même de telle ou telle angoisse ; et puis cette aptitude bénisse à ne rien faire, et à laisser le monde s'agiter à vos pieds Sans s'émouvoir. C'est dans ce texte qu'elle affirme, non pas Sa sainteté mais sa ressemblance avec les saints :

I am said to resemble them and they are said to resemble them and they are said to resemble me. Talks with me. Talk with me. Talk of me. Talk for me.

(PL 111)

Ce n'est pas elle qui le dit, c'est la voix populaire. Miss Stein avec ses amples capes et ses amples jupes de bonne sœur dans la campagne française : O Mademoiselle Stein, on dirait une sainte. La prononciation française de « Stein » renforce le rapprochement et nous fait prendre conscience du fait que Stein est une anagramme presque rigoureuse de Sainte. Cela marche dans les deux sens : regardez Saint Jérôme sur le tableau, est-ce qu'il n'a pas un petit air de Mademoiselle Stein ? Quant à « they are said to resemble them » : un saint, c'est d'abord quelqu'un qui ressemble à un saint. C'est l'auréole, sur le tableau, qui fait le saint. Un saint n'est pas d'abord et avant tout une vie de saint, mais une image de saint. Son rôle d'intercesseur auprès de Dieu, c'est par la prière des fidèles qu'il le joue, et la prière s'adresse à l'image.

Que l'artiste, le créateur, soit proche de Dieu par la création, ou proche de la sainteté (ce qui revient au même puisque être saint veut dire : être proche de Dieu), ceci est dit et redit dans ce texte écrit à la gloire de Stein et des Saints.

I feel that saints feel as saints for me.

(PL 109)

Saints in San Remy, when this they see they remember me.

(PL 109)

On remarquera le lapsus, volontaire ou non : San Remy. Rappel, dans cette Provence, de la Californie où les lieux sont nommés, pieusement, San Francisco, San José, San Bernardino, San Diego, Santa Anna, Santa Monica (sans parler de Los Angeles...).

Et voici une phrase qui joue sur *word* et sur *world* (sans le dire), qui évoque la Genèse, et qui semble dire que créer les mots pour dire les choses, c'est bien autant créer que de créer les choses elles-mêmes :

...I also meant that a saint created a saint. Can you create the word and he created the word created.

(PL 109)

À nouveau : et si le mot chien mordait ?

Si les saints se mêlent au paysage, c'est en partie parce que, en Provence comme en Californie, ce sont des noms de Saints qui sont donnés aux lieux. Dans la deuxième partie du texte, Gertrude Stein joue avec cette idée :

They attributed saints to houses and hills to roads.

They attributed saints to roads and hills to houses.

They attributed saints to roads and houses, and houses to hills...

(PL 117)

Et cela continue, avec un jeu d'accumulations, comme dans *This is the house that Jack built*, et de permutations.

Elle joue avec une autre idée, celle de *miracle play*. Elle sait qu'un miracle, ou qu'un mystère, au Moyen-Age, C'était un drame sacré consacré à la vie des saints, ou à la Légende dorée. Elle rêve à cette idée : au fond, c'était un théâtre très statique, une forme de « pageant », c'est peut-être cela, la forme théâtrale qu'il faut qu'elle retrouve, qu'elle adapte à sa façon ? Oui mais, dans *miracle play*, il y a « miracle », ne faut-il pas croire aux miracles ? Qu'à cela ne tienne, on y croira, on y croira. Il ne faudra pas se forcer beaucoup :

A miracle is a miracle to me. When this you see remember me. A miracle is a miracle to me.

(PL 117)

Parmi les autres fils tissés dans *Talks to Saints*, mêlés mais reconnaissables, on peut repérer :

Les santons

Ils sont à vendre, on peut les acheter, cela permet un jeu phonétique sur « sell » :

We told that we went and bought the saints that were sold

Sell saints sell saints sell saints today, sell saints

sell saints sell saints in that way.

(PL 116)

Du point de vue du sens, des saints à vendre, c'est plutôt choquant, mais l'allégresse du mot *sell*, comme une cloche (*bell*) nous renvoie dans le sacré. Gertrude Stein jouera à des jeux analogues dans *Doctor Faustus* à partir de *hell/well/tell*.

L'allusion aux santons est précisée, plus directe, dans :

Color saints.

They color their saints here.

Color saints.

(PL 109)

« They », ce sont les Provençaux : comme si Gertrude Stein s'adressait, dans sa tête, à ses compatriotes, pour leur expliquer les mœurs étonnantes de ces gens « here ».

La Camargue

Ce n'est pas loin du tout, c'est un but d'excursion. Les Saintes-Maries-de-la-Mer sont proches d'Arles.

Gypsies and saints.

Do you remind me of that.

No the Saint Marys remind me of that.

(PL 111)

La prose elle-même se délave pour dire ces marécages, ces Prairies gorgées d'eau de Camargue :

The gypsies saw the saints.

We saw the saints. They saw the saints. And now meadows see the saints. Some meadows have so much water that when water is there they wade in the water. Men wade in the water. Meadows have water when water is let into the meadows. And then the meadows are watered.

(PL 122)

La répétition, la redondance, ici, visent à transmettre une idée d'excès, de débordement. Trop, c'est trop, la grammaire comme le paysage s'engorgent. *Water* est ici le leitmotiv de la litanie.

Les taureaux

Ils sont liés à la Camargue, car c'est là qu'on les élève, mais ils sont liés aussi aux courses de taureaux. Gertrude Stein se souvient peut-être de l'Espagne, ou bien elle a assisté, à Nîmes ou à Arles, à une course de taureaux :

The sad procession of the unkilld bull. And they stand around.

(PL 110)

Gertrude Stein intègre la corrida par collage. C'est là une autre forme de rituel, une autre théâtralité du sacrifice. La corrida se rattache au thème des saints par le choix du terme *procession*.

Les « cows »

Je ne dis pas les vaches, mais je garde exprès le terme « cows » car on a tout lieu de penser qu'il s'agit ici du terme érotique codé, *cows* associé à *caesars*. L'interprétation aujourd'hui bien connue de Bridgman et de Linda Simon paraît irrécusable⁴. Ce qui est très amusant ici, c'est le déguisement parfait, du type lettre volée : on est en pleine pastorale, avec des prairies, des figues, des arbres, quoi de plus naturel que de mettre des vaches dans le paysage (pour bien distinguer, je dis ici des vaches). Mais, en fait de vaches, on introduit des *cows*, et un petit poème érotique à peine voilé, irrévérencieux et même sacrilège dans ce contexte, mais qui peut passer inaperçu :

I had a cow and you have a cow, you have a cow now and I had a cow, I had a cow
and you have a cow. I had a cow and you have a cow that will follow now. I say it
to you.

(PL 112)

« I say it to you », comme si cette petite insertion était un *a parte*, c'est à toi que je m'adresse, Alice, et à toi seule. *Private joke*. Comme dit Linda Simon pudiquement, « The cow makes sense best as the end product of their lovemaking » (*The Biography of Alice B. Toklas*, 256). La synchronisation ne peut pas être atteinte chaque fois...

⁴ Je renvoie à l'appendice de *The Biography of Alice B. Toklas*, « A Word About Caesars and Cows », p. 255.

Je voudrais citer pour finir une phrase qui retient l'attention car elle est comme la clef qui donne la tonalité du morceau : une tonalité joyeuse et paisible à la fois. C'est aussi une phrase qui semble préfigurer certains aspects de *Four Saints* : les saints ne sont pas faits pour l'action mais pour la figuration : on peut même voir une brève apparition du terme « settle » qu'on retrouvera dans la curieuse appellation, parmi les noms des saints, de Saint Settlement. Il y a dans cette phrase un équilibre assez réussi entre les jeux phonétiques, les sons s'appelant les uns les autres comme les anneaux dans les mains du jongleur, et les images que font lever le sens des mots eux-mêmes : *sigh, by, cry, fly*, mais aussi *slumber tenderly, pray* :

And the saints can slumber tenderly and the saints sigh and by and by to sigh to cry to fly and the saints settle presently settle it all presently and the saints say I pray... ⁵

(LP 117)

A SAINT IN SEVEN

La deuxième pièce de notre corpus-paysage, c'est *A Saint in Seven* ⁶. Nous l'examinerons en second pour faire apparaître ses affinités avec *Talks to Saints*.

Quand on ouvre la pièce (nous la citerons ici dans l'anthologie *A Primer* où Robert Haas la convoque sous la rubrique « Nature and the Emotions »), on tombe sur un cadeau : une liste de huit images « wilsoniennes », et je dis ici images comme on parle d'images de première communion ou d'images d'Épinal : huit vignettes, huit tableaux naïfs, huit illustrations populaires qui donnent du plaisir aux yeux et de la paix au cœur, avec leurs couleurs et leurs contours simples. Des vignettes ? Où serait-ce, peut-être, des figurines ? La liste se présente comme une liste de personnages (« list of personnages » : le choix du not lui-même donne une raideur charmante, provinciale, à ce qui va nous être présenté). Et l'on peut supposer, tant l'écriture se fait modeste, dépourvue d'ornements neutralisateurs, que

⁵ J'ai coupé la phrase au moment où Gertrude Stein introduit une histoire de chaussures qui a son charme mais qui est en rupture brusque avec le ton établi et maintenu pendant ces quatre lignes.

⁶ Par un lapsus plaisant, le titre est donné, à l'index de la bibliographie de Robert A. Wilson, comme : *A Saint in Heaven*. C'est assez dire qu'un titre appelle l'autre, que *A Saint in Heaven* est ce qu'on trouve si l'on gratte sous le palimpseste, sous la corruption ludique.

Gertrude Stein se contente de présenter, en toute simplicité, huit santons qu'elle a sous les yeux. Voyons plutôt :

1. A saint with a lily.

Second. A girl with a rooster in front of her and a bush of strange flowers at her side and a small tree behind her.

2. A guardian of a museum holding a cane.

3. A Woman leaning forward.

4. A woman with a sheep in front of her a small tree behind her.

5. A woman with black hair and two bundles one under each arm

6. A night watchman of a hotel who does not fail to stand all the time.

7. A very stout girl with a basket and flowers summer flowers and the flowers are in front of a small tree.

(Primer 76)

Trois femmes, une jeune fille, deux hommes (le gardien de musée avec sa canne n'est certainement pas une femme), plus un saint ou une sainte (le lis laisse entendre qu'il s'agit d'une sainte, plutôt). Une sainte plus sept personnages, serait-ce le sens du titre, qu'il faudrait alors entendre : « A Saint and Seven » (*A Saint 'n Seven*) ? Huit personnages avec chacun un attribut de sa fonction ou un minimum de décor, come ont souvent les santons avec leur panier d'œufs, leurs moutons, leur filet de pêcheur, leur fagot de bois, leur tambourin, leur pierre à rémouler. Comment Gertrude Stein, elle qui faisait des « plays », serait-elle restée insensible à ces figurines en argile peinte à la détrempe et parfois habillées de morceaux de tissu qui figurent, à l'origine, les personnages de la Nativité, puis tous les petits métiers de Provence ? À l'origine, dans les crèches italiennes baroques, les figurines étaient en cire ; au XVIIIe siècle on en trouve en mie de pain séchée. Historiquement, elles sont issues des crèches vivantes, spectacles de marionnettes joués au moment de Noël. La première pièce de Gertrude Stein qui sera jouée, après *Four Saints*, sera sous forme de spectacles de marionnettes, en 1936. Elle n'en sait rien encore, et l'initiative viendra d'un jeune admirateur américain, Don Vestal, mais il n'est pas interdit de faire le rapprochement entre la théâtralité des santons, perçue ici par Gertrude Stein, et la théâtralité de *Identity, A Poem* qui se prêtera un jeu de figurines animées.

Cette liste de personnages-santons est-elle bien aussi simple, aussi dénuée d'artifice qu'il y paraît au premier abord ? Oui et non. Il y a, par exemple, un jeu steinien dans le choix qui est fait entre soit un attribut (un lis, un coq, un panier, une canne), soit une attitude (qui se penche en avant). Dans la description même se glisse la subjectivité de qui décrit : des fleurs « bizarres » (*strange flowers*). Commentaire sous-entendu : on ne sait même pas comment elles s'appellent, ces fleurs, en se promenant dans la campagne, on n'en a pas vu qui ressemblaient à ça, ni sur les marchés. Subjectivité aussi dans l'hésitation qui précède une précision : des fleurs, des fleurs d'été (*flowers summer flowers*) - si l'on peut appeler cela une précision ; c'est que, là encore, on ne sait pas trop bien comment elles s'appellent, ces fleurs ; un peu de peinture sur de l'argile, ça ne permet pas de grandes finesses dans la classification botanique. Quant à la femme aux cheveux noirs avec deux paquets, un sous chaque bras, elle préfigure à sa façon les deux blanchisseuses avec chacune un paquet de linge de *Film. Deux soeurs qui ne sont pas sœurs* (1929) qu'on retrouvera aussi dans *Ida*. Les paquets jumeaux, cela plaît à Gertrude Stein, elle aime bien que les objets, comme les personnes, comme les mots, se dédoublent, se redoublent, s'échangent, se prennent l'un pour l'autre, se substituent l'un à l'autre. L'énoncé le plus steinien de la liste, c'est malgré tout le septième : « le veilleur de nuit d'un hôtel qui ne manque pas de rester debout tout le temps ». La figurine s'anime soudain, s'inscrit dans une durée - la durée de la nuit de travail. Ce n'est pas seulement qu'il se tient debout, c'est qu'il faut qu'il reste debout. IL en est devenu tout raide, il ne sait plus seulement Ce que c'est que de s'asseoir. Comme Clov, le serviteur de Hamm, dans *Fin de partie* de Beckett.

On se doute bien que ces « personnages » présentés d'entrée de jeu ne vont pas devenir des *personnages* au sens dramatique habituel. Mais, second cadeau, ils ne disparaissent pas du texte dès la liste dressée. On les retrouve, modifiés mais reconnaissables, dans la première page du texte intitulée « Saints in Season ». Comme le titre d'un portrait, ils annoncent chacun un bref paragraphe qui développe le "thème inspiré par eux :

Saint Joseph.
A girl.
A woman standing with two bundles.
Standing.

(*Primer*, 76)

Saint Joseph est un personnage logique dans les crèches. Mais il est peu probable que ce charpentier soit représenté un lis à la main (« a saint with a lily »). Le voici donc peut-être ajouté en cours de route. En revanche il est facile de reconnaître la jeune fille au coq avec un petit arbre derrière elle dans le paragraphe qui suit la mention « a girl », et qu'on peut appeler la *variation numéro un* :

A girl addresses a bountiful supply of seed to feed a chicken. Address a bountiful supply of trees to shade them. Address a bountiful supply to them.

(Primer, 76)

Le mot « bountiful » est quasi évangélique. « Address » est l'un des mots souvent mis à contribution par Gertrude Stein dans les textes de ces années-là, et dont elle apprécie, semble-t-il, la versatilité. *Address/a dress, this dress/distress. Address*, comme « mot-figurant », c'est un bon terme, car il recouvre à la fois l'« adresse » directe - d'un comédien à son public, l'affrontement verbal ou gestuel, en face à face, et l'« adresse » qui permet la communication indirecte, l'adresse que l'on recopie à la main sur une enveloppe avant de confier le message au service des Postes, En outre, on sait que Gertrude Stein n'hésite pas à s'adresser aux noms (*address a name*) : comme si, animés, ceux-ci pouvaient répondre. *Address*, c'est un mot passe-partout qui connote la communication, le contact, l'échange. C'est le mot qui convient pour désigner un monde harmonieux où la main de Dieu pourvoit aux besoins de l'homme, où la main de la jeune fille nourrit les poulets, où l'ombre bienfaisante des arbres protège jeune fille et graines et poulets, sous le regard proche (trois lignes plus haut) de Saint Joseph et de quelques autres saints, anonymes mais tutélaires., *Address*, c'est aussi la prière, dans les deux sens, de nous vers les saints, des saints vers nous.

Parmi les fils tissés dans *A Saint in Seven* :

La royauté

Induite par les termes de royalistes, et de trône. Soit la source en est dans l'église même, les hiérarchies affichées, l'or et la gloire ; soit, plus probablement, la source en est extérieure, occasionnelle, Gertrude Stein intègre un titre de journal, un souvenir de conversation, une couverture de cahier (les rois de France). Les rois et les Saints vont bien

ensemble. De toute façon, on les trouve dans les mêmes pays, et certains rois furent des saints : Saint Louis.

Les noms de lieux

C'est la même idée que dans *Talks to Saints*. Les saints sanctifient le sol que nous foulons, les lieux que nous habitons, de leurs noms sacrés :

Names of streets named after the saint. Names of places named after the saint.
Names of saints named after the saint. Names of sevens named after the saint.
The saints in sevens.

(Primer, 77)

« After the saint » est répété litaniquement, comme en chœur, comme le *ora pro nobis* rituel. Mais il y a aussi autre chose. Le procédé employé avec constance, c'est d'attribuer aux signes les attributs et les caractéristiques des objets, aux mots les traits des choses, et vice-versa. Le nom vous fait, vous devenez un nom qui fait des choses qui sont des noms, on nomme les choses d'après des noms. Il y aurait des noms de noms. Cela permet un jeu constant entre signes et choses. Dans ce système d'équivalences généralisées, une formule telle que « names of sevens » ne devrait même pas nous étonner. Mettre un s à un nom de chiffre, pourquoi pas ? Il indique bien le pluriel, non ? Et donc il est pluriel, il en prend la marque.

La pastorale

Les santons sont comme « les gens d'ici » : occupés à des activités artisanales, des activités qui permettent de se nourrir, de se vêtir. Les Cieux sont peuplés de saints, le ciel est peuplé de chouettes et d'abeilles (*owls and bees*).

Paul makes honey and orange trees.
Michael makes coal and celery.
Louise makes rugs and reasonably long.
Heloise makes the sea and she settles well away from it.

(Primer 78)

Vous aviez lu « makes the tea » ? Vous aviez sans doute raison. Là encore, palimpseste, il faut lire l'un sous l'autre, l'autre est venu recouvrir l'un pour suivre la série numéro deux, celle des objets naturels (*orange trees, celery*) parallèle à la série des objets

fabriqués par l'homme, ou recueillis par lui, ou transformés par lui (*honey, coal, rugs*). Monde harmonieux où cohabitent ce qui est donné, ce qui est trouvé, ce qui est tissé et, pourquoi pas, ce qui est écrit (donné, trouvé, tissé par l'artiste). On retrouve le terme « settle » dont on commence à voir la valeur que lui donne Stein : *settle* prend son sens assorti de *well away* : c'est au loin qu'on est à l'abri. Mais c'est un paradoxe parce que, dans l'opposition du *here* et du *there* (qui sera développée dans *Doctor Faustus*), *here* c'est le foyer, l'identité, *there* c'est le danger, l'inconnu, la forêt. C'est l'opposition que l'on retrouve, exploitée par Stein, entre *stay* et *away*, Souvent résolue (résolue ?) en *stay away*.

L'irrévérence érotique

Ici encore, comme dans *Talks to Saints*, mais en plus innocemment ouvert. Est employée comme un refrain (ou litaniquement) la formule « two in bed ». On ne voit pas à quoi cette formule pourrait renvoyer d'autre qu'à l'intimité du couple :

Saint and very well I thank you.
Two in bed.
Two in bed.
Yes two in bed.

(Primer, 77)

On peut dire à l'inverse que l'absence de déguisement, qui met sur le même plan « two in bed » et « saint » est une manière de dire « tout est pur aux purs », de sanctifier l'union charnelle par proximité avec ce qui est saint : de proche en proche, tout est saint. D'ailleurs, il y a une vision franciscaine des créatures du bon Dieu, proche de la vieille idée whitmanienne de la dignité du brin d'herbe ou de la fourmi, à faire chanceler des milliards d'infidèles. Une liste « horizontale » nous présente, en procession, tous ceux qui ne souffrent pas du froid :

...nothing is suffering neither men women children lambs roses and broom,
broom is yellow...

(Primer, 80)

La précision « broom is yellow » est donnée pour que nous ne pensions pas qu'il s'agit d'un balai, mais bien de la plante qui pousse dans les collines et qu'on appelle genêt à balai. Et, dans une équivalence réaffirmée de l'équivalence de ses composantes, la procession repart dans un ordre différent, indifférent, comme si elle tournait autour de l'église :

...broom is yellow when one considers that neither broom, roses lambs men children and women none of them suffer...

(Primer, 80)

En ce qui concerne la porosité entre les textes, une expression proverbiale qu'on trouvait déjà dans *Talks to Saints* se retrouve ici, comme si Gertrude Stein lui trouvait un charme particulier. C'est la phrase :

It has been said that the woods are the poor man's overcoat...

(Primer 79)

qu'on trouve dans *Talks to Saints* sous la forme plus allusive:

And the woods being a poor man's overcoat.

(PL 117)

On retrouvera cette même expression dans *Doctor Faustus*. C'est Marguerite Ida & Helena Annabel qui parle, dans son tout premier monologue, à la tonalité angoissée, au bord des larmes :

And I am I and I am here and how do I know how wild the wild world is how wild the wild woods are they wood they call the woods the poor man's overcoat but do they cover me...

(LOP 95)

Si l'on compare maintenant avec la phrase de *A Saint in Heaven* dans sa totalité, on sera frappé par la différence de ton :

It has been said that the woods are the poor man's overcoat but we have found the mountains which are near by and not high can be an overcoat to us. Can he be an overcoat to us.

(Primer, 79)

Il y a un « mais » chaque fois, mais dans *Doctor Faustus*, le « mais » introduit un doute quant à l'efficacité de la protection (*but they do cover me*), alors que dans *A Saint in Seven* le « mais » introduit l'idée que la protection s'étend à l'ensemble du paysage : les collines aussi vous protègent. En outre on a « I » et « me » dans un cas - l'isolement, la terreur solitaire - et « we » et « us » dans l'autre : un couple serein. Il faut dire que *Doctor Faustus* est écrit, non pas au lendemain d'une guerre (1922), dans une période de relative

paix et sérénité, mais à la veille d'une autre (1938), et que certains aspects sombres, voire très sombres, de cette « fête électrique » tiennent au sentiment latent des désastres à venir. Quant à l'origine du proverbe dans l'esprit de Stein (lecture, couverture de petit cahier, dicton local, propos d'une domestique ou d'une voisine) : mystère. Encore un cas où l'embryologie nous échappe. Ce qui est plus étonnant, c'est que l'expression ait retrouvé le chemin de son théâtre à seize ans de distance. Sur le sens même de l'expression, on comprend qu'elle ait pu séduire Stein. Les bois sont le manteau du pauvre : une conception domestiquée de la nature qui perçoit l'environnement naturel comme une grande maison, ou comme un grand jardin, où l'homme trouve tout ce dont il a besoin pour sa subsistance : le vivre et le couvert. Il y a une fois de plus un refus de l'opposition entre dedans et dehors, ici et là-bas : où je suis, c'est toujours dedans, c'est toujours ici. C'est aussi un regard d'Américaine sur l'Europe. A l'Amérique les grands espaces dénudés, primitifs, à l'Europe l'aménagement patient, méticuleux du terrain, la transformation de la nature en habitat (et en tableaux, et Maintenant, grâce à une Américaine, en « plays »).

*

Du paysage-homme à l'homme-paysage

D'une manière plus générale, et qui nous intéresse ici pour examiner comment du paysage on fait théâtre, l'homme découpe la nature à son image ⁷. Quand il pleut, c'est comme vache qui pisse. Et si le ciel se dégage, on y voit une culotte de gendarme. Pour peu que les champs soient cultivés, on y voit volontiers, s'ils sont petits, des mouchoirs de poche. Cela, c'est pour ceux qui ne bougent pas de leur coin de terre. Mais les hardis navigateurs eux aussi voient partout des nez, des têtes - ou *cap*, ou *cabo*, ou *cabeza*. Tennessee Williams, sensible au symbolisme latent des noms de lieux, fait mourir Sebastian, dans *Suddenly Last Summer*, à Cabeza de Lobo. L'échelle fait problème ? Qu'importe, on baptise Chaussée des Géants un ensemble de colonnes basaltiques disposées en plateau sur la mer, en Irlande, ou

⁷ Dans la Bible déjà : "Oh Lord my God, thou art very great: thou art clothed with honour and majesty. Who coverest thyself with light as with a garment : who stretchest out the heavens like a curtain: Who layeth the beams of his chambers in the waters : who maketh the clouds his chariot : who walketh upon the wings Of the wind (Psalm 104).

Dent du Géant une pointe alpine particulièrement acérée. On voit des géants partout, qui ont laissé la trace de leurs pas, ou mordu les montagnes, on voit partout des sorcières, qui ont laissé leurs tétons. Aux Etats-Unis même, dans l'Etat de New York, des lacs sont disposés comme les doigts de la main, on les baptise Finger Lakes. Les coteaux ont des flancs, comme de paisibles vaches laitières, les monts plus abrupts ont des cols, des gorges. L'homme voit la terre à l'image, sinon à l'échelle, de son propre corps. Il base le sol qui l'a nourri, ils se réfugie dans l'œil du cyclone (le cyclone et le cyclope ont tous deux cette particularité de n'en avoir qu'un). Il mène sa barque sur les bras du fleuve, et le suit, lorsqu'il fait un coude, 'jusqu'à son embouchure. La géographie est une anatomie.

A l'inverse, l'anatomie peut se faire géographie, l'exploration du corps humain peut être menée comme s'il s'agissait d'un continent, d'une *terra incognita*. C'est la rhétorique de base du poète lorsqu'il débite en morceaux le corps de la femme pour en faire l'éloge dans le blason du corps féminin, genre prisé au XVIe siècle. Les cheveux sont un « arbre pour vrai tout à rebours planté » (Jean de Vauzelles), et « sans cheveux la Dame ressemblerait une forêt sans rame ». Le front est un firmament, qu'on voit parfois troublé par les nues que le sourcil « chasse et provoque » (Maurice Scève). L'œil est un soleil, il est « bel et net comme ciel azuré » (Antoine Héroet). La gorge est une branche, un pilier, une armoire sacrée. Le nez est « logé au milieu de la face pour rafraîchir les autres membres tous d'un vent coulis, souef, flairant et doux » (Eustorg de Beaulieu). La joue est fleur de pêcher. La langue est le gouvernail d'un bateau « mis sur la mondaine mer » (Eustorg de Beaulieu). Le tétin, plus blanc qu'un œuf, fait honte à la rose. Le ventre a « bas la fontaine pour recréer nature humaine » (Anonyme). Il est « élevé sur deux colonnes de marbre blanc » (*id*). Le peintre peut à son tour naturaliser le visage humain, et C'est Arcimboldo, avec sa rhétorique « magique » qui ne pouvait que séduire le rhétoricien Roland Barthes :

Un coquillage vaut pour une oreille, c'est une *Métaphore*. Un amas de poissons vaut pour l'eau - dans laquelle ils habitent - c'est une *Métonymie*. Le Feu devient une tête flamboyante, c'est une *Allégorie*. Répéter le poisson pour en faire ici un nez et là une bouche, c'est une *Antanaclose*... Evoquer une chose par une autre qui a même forme (un nez par la croupe d'un lapin), c'est faire une *annomination d'images*.

(FMR n° 6, janvier 1987)

Visages composés de courges, de radis et de poires, ou bien de carpes, de crevettes et de brochets. Visages d'une théâtralité éclatante, puisque leur substance même n'est que

figuration. « Composition as explanation », dirait Gertrude Stein, leur composition est démonstrative. Mais il s'agit d'une démonstration perverse, puisque chaque détail peut être pris dans deux ensembles (l'ensemble floral ou animal, et l'ensemble visage), mais chaque vision détruit l'autre : on ne peut voir le visage que si l'on fait abstraction des fruits ou légumes ou fleurs ou bêtes qui le composent. C'est le principe même du symbole ou de la métaphore, dira-t-on. Ces visages n'ont leur place que sur une scène imaginaire, pour laquelle ils sont conçus (ils ne sont faits que pour être vus). Car ils n'ont pas leur place dans la nature (assemblage composite comme un bouquet ou un compotier ou une nature morte) ni dans la nature humaine : ces yeux ne voient pas, ces oreilles n'entendent pas, ces nez ne soufflent pas le moindre vent coulis.

Avec *Lucy Church Amiably*, en 1927 (cinq ans plus tard), Gertrude Stein jouera, entre autres éléments de jeu, sur la transitivité entre lieux et personnes : Lucy Church est une femme qui est une église, Claudel est une montagne qui est une cascade, Milly Lamartine est Milly, est Lamartine, la montagne se porte bien merci, Madame Mont Blanc a cessé d'avoir du charme quand on a trouvé l'autre, les femmes les filles à combien de maisons a-t-on demandé voulez-vous revenir. Mais en 1922, Gertrude Stein ne connaît pas encore Bilignin et sa région, ni l'église de Lucey dans l'Ain dont le clocher est une pagode sans qu'il y ait aucune raison pour cela et qui ressemble à quelque chose d'autre. Ce sont les saints qui sont à la fois des hommes ou des femmes et des églises, et des paysages. Les saints sont des vitraux, sont des statues, ils sont sous la voûte des églises qui est comme la voûte des cieux, on les promène en plein air, ils sont les *genii loci*. Les Anciens avaient leurs nymphes qui hantaient les bois, les montagnes, les fleuves, la mer, les rivières. Les rochers, les lauriers, les hirondelles se souvenaient d'avoir été femmes, jadis, avant d'être saisies par la métamorphose. La métamorphose, cette douce croyance, nous n'y croyons plus, mais nous avons encore les saints qui donnent leur nom aux lieux et qui sont des personnes des images des noms des lieux tout à la fois. La nature du lieu secrète l'esprit du lieu, et le lieu devient un lieu de pensée, un lieu où nous venons rêver, échanger nos rôles, réparer nos forces, nous protéger des agressions menaçantes de l'Histoire. Comme les fables, comme le théâtre, la sainteté est une utopie bienfaisante, régénératrice.

SAINTS AND SINGING

Et donc il y a alliance bénie entre les saints et la campagne. On les sort, on les promène. Le prologue (sans titre, et qui sera suivi d'un prélude, intitulé « Prelude ») sur lequel s'ouvre *Saints and Singing* évoque une procession en plein air, avec, au premier rang, les bannières, et tous les participants qui chantent :

Saints and singing.
I have mentioned them before.
Saints and singing
need no door
they come before,
saints and singing,
they adore,
saints and singing,
or,
saints and singing...

(OP 71)

La disposition en refrain, qui fait mieux apparaître la musicalité du rythme et des rimes, n'est pas celle qui est donnée dans *Operas and Plays*, le prologue y est présenté comme un simple paragraphe. « Saints and singing » apparaît ici comme la scansion de base, aussi régulière que le balancement des encensoirs, aussi monotone que la voix de la foule qui répond à la voix des prêtres et enfants de chœur.

Autre élément de régularité apaisante, la rime en *or* :

- *I have mentioned them before* : dans *Talks to Saints*, avons-nous dit, peut-être dans *A Saint in Seven*. Et, bien plus tôt, dans *Do Let Us Go Away, A Play*, pièce de la période majorcaine (1916), on trouve déjà :

What is a saint.
Stamp on a flag.
Believe in your country.
Singing at night ⁸.

(GP 224)

⁸ Gertrude n'avait pas de raison de s'en souvenir, à six ans de là ? Mais elle venait, ne l'oublions pas, de préparer le manuscrit de *Geography and Plays*, qui allait être publié en décembre, et elle ne quitta Paris pour Saint-Rémy que quand celui-ci fut prêt. Elle avait donc en tête les pièces qu'elle avait retenues pour ce recueil, parmi lesquelles *Do Let Us Go Away*.

- *need no door* : c'est bien l'évocation de la procession en plein air, le jour de la Fête-Dieu, où l'on sort ce qui est d'ordinaire enfermé dans l'église.

- *they come before* : ce sont les bannières en tête.

- *they adore* : les saints et les fidèles chantent ensemble la gloire de Dieu. *Adoremus in aeternum sanctissimum Sacramentum*.

- *or* : il n'est pas interdit de voir là un double jeu. Jeu de rime qui neutralise la référence (*or what ?* mais rien ne suit, que la reprise du refrain), et jeu sur le français, c'est l'or des bannières et des statues qui est évoqué ici, en plein milieu de l'anglais. *Or*, c'est *gold*.

L'incongruité de la rime *door/adore* a déjà été utilisée dans *I Feel a Really Anxious Moment Coming* (RB 260), qui date également de 1922, et qui sera publié dans *Painted Lace* :

The door anymore why adore a shut the door.

(PL 236)

C'est un texte où Gertrude Stein, en son propre nom semble-t-il, nous fait savoir que son attention vient d'être attirée par la théâtralité latente des portes et des fenêtres, qu'elle associe aux balcons, et aux rideaux :

I have felt for some time that there is no necessity of feeling the sentiment in a door or a window and then I suddenly felt strongly impressed with the sentiment of a door of a window of a balcony and of a curtain.

(PL 236)

Ce qui encadre, en somme, ce qui rattache l'intérieur à l'extérieur, le vu au non vu. Pas de scène sans encadrement de ma scène, pas de paysage sans cadre, ne fût-ce qu'imaginaire. Mais le prologue n'est pas terminé. Voici comment il « tourne » :

...saints and singing
and this play is about a choice of sentiment.
I choose you.
And what do you choose,
I choose you.
We have been baffled by harmony.

De la dimension religieuse, processionnelle, on revient à la dimension théâtrale : *and this play is about...* pour déboucher sur une ambiguïté : *a choice of sentiment*.

L'ambiguïté va-t-elle être levée à la phrase suivante ? En un sens oui : *I choose you* (deux fois. La deuxième fois précédée de la question : *what do you choose*. Pas « *whom* » *do*

you choose, on le remarquera. La réponse répète l'affirmation précédente, de façon têtue, et pour cela doit esquiver ou déplacer la question, impliquer l'interlocuteur qui, par sa question, restait en dehors de l'enjeu. Mais qui dit / la première fois, et la deuxième ? Faut-il lire :

A. — I choose you. And what do *you* choose?

B. — I choose *you*.

Ou faut-il lire :

A. — I choose you.

B. — And what do you choose?

C. — I choose you.

Les deux ont leur plausibilité. On est assez habitué à ce que, chez Stein, la réponse appelle la question correspondante (plutôt que l'inverse) pour ne pas éliminer la deuxième hypothèse. Tout énoncé sert de moteur et peut en particulier amorcer une reprise sous forme interrogative. Questions, réponses : deux modes de rapport à un contenu d'information dont il est difficile de savoir lequel est le plus incertain. On affirme, et puis on a des doutes, on pose la question, parce que l'affirmation n'a fait que vous mettre la puce à l'oreille, et l'affirmation, pour convaincre (de son bon droit, de sa justesse, de son exactitude, de sa sincérité, de sa force de conviction), doit se réitérer. C'est à cela que sert la forme interrogative, à permettre cette réitération. Du coup, peu importe, en somme, qui la pose. Le même ou l'autre, ou l'autre dans le même. IL est huit heures. Quelle heure est-il ? Eh oui, huit heures, c'est bien ça.

Le mot qui fait-surprise, c'est *baffled*. Puisqu'il faut étonner, toujours (voire s'étonner soi-même en écrivant, se procurer de joyeuses surprises), c'est un mot exprimant l'étonnement qui jouera ce rôle. Et qui le jouera, comme il convient, paradoxalement. Car ce qui déconcerte, en théorie, ce n'est pas le concert, c'est l'absence de concert ; le désordre, la discordance : qui croire, à qui se fier ? À quel saint se vouer ? Dans l'absence d'harmonie, on ne sait plus très bien quel air respirer, alors on cherche son souffle. Dans l'harmonie au contraire on baigne comme dans un milieu homogène. La surprise est donc redoublée puisqu'il y a surprise là même où il devrait y avoir absence totale de surprise.

Relisons le paragraphe. Un chant rimé, rythmé, célébrant les saints qui eux-mêmes célèbrent Dieu (non nommé ici, pratiquement jamais nommé par Stein. Dieu n'entre pas

dans sa prose, ce qui prouve bien aussi que la piété est une « valeur » picturale qu'on intègre par collage, et que la finalité est esthétique, et non pas mystique. L'art est sacré et se sert du sacré, mais on fait du Stein, on ne fait pas un psautier.). Puis embrayage sur le théâtre. Un bref échange dialogué, de nature sentimentale. Si l'on suit la première hypothèse, la lecture, c'est : je te choisis, et toi, que choisis-tu ? Eh bien moi aussi je te choisis. Quand on connaît l'arbitraire des sentiments, et leur si rare concordance, une telle coïncidence, si harmonieuse, a de quoi étonner. Quel est le lien entre les saints et cette alliance sentimentale ? De proche en proche, tout n'est qu'harmonie : gloire à Dieu au plus haut des cieux, gloire à nous qui formons un couple uni. Quant à l'idée de choix, de liberté dans le choix, elle apparaît comme secondaire, puisque si l'on fait le bon choix (le bien, l'amour de Dieu, ou la femme de sa vie), on perd l'impression d'avoir jamais eu à opter, on a fait le seul choix possible.

*

Théâtre et prière

Saints and Singing, dans *Operas and Plays*, occupe un peu moins de vingt pages. Quand on lit ces vingt pages dans la continuité, on s'aperçoit que, dans les fils tissés, le fil religieux est le plus solide. Les mots de la religion donnent un ton imprégné de religiosité, et les fêtes sont ce qui scande une pratique religieuse communautaire : *Thanksgiving*, *Christmas*. Mais surtout, l'évocation est de cette religion chantée, les mots s'appellent les uns les autres, et Gertrude Stein semble s'appliquer à reproduire, à représenter cette douce piété dans sa monotonie, son côté rituel rassurant, harmonieux, Le représenter comment ? Comme dans *Talks to Saints*, par une imitation de la mimique jaculatoire, par de la prière aveugle, de la prière en trompe-l'œil. C'est un art assez savant, qui s'accompagne de commentaires sur la ressemblance, justement, et l'imitation, et le lien entre paysage et prière. Voici un exemple :

And wind sounds like rain, wind when it is turning. How a little nature makes religion, and how a little religion makes creation makes a saint in singing and now rush and hush. We are not going to meeting.

(OP 75)

Et voici un second exemple :

And where are saints taken when they are taken away from prayer. They are taken to be made saints to take care of those who love them and who love prayer. Saints are the saints who are the saints who take care of those who take care of prayer and who beware of accrediting to themselves a large share. So then saints and singing seem there, seem to be there, seem to be and are there.

(OP 86)

Dans les deux exemples, on trouve le geste verbal de piété, la révérence marmonnée, les formules magiques qui maintiennent un courant, un contact avec le divin, qui endorment la raison raisonnante pour vous plonger dans un univers non rationnel. J'ai dit qu'on ne pouvait pas lire une prière, on ne peut pas non plus l'inventer, il faut la réciter, c'est-à-dire répéter la parole d'un autre. Elle « ressort » comme si elle était là, enfouie quelque part, inscrite dans votre tréfonds.

Il y a quelque chose de commun entre théâtre et prière que Gertrude Stein a perçu ici : le fait de se mettre dans un rôle et de s'y tenir, le fait de réciter une parole apprise et dotée d'un efficace. La différence, c'est que l'homme qui prie ne fait pas *semblant*, comme au théâtre : mais, tout comme le comédien abolit en lui tout ce qui n'est pas son personnage, disparaît, se dissout au profit de celui-ci, le fidèle-en-train-de-prier abolit en lui tout ce qui n'est pas disposition pieuse : il abolit sa faim, sa soif, ses soucis, ses désirs mauvais, ses rancœurs, ses calculs. IL se met dans la soumission et la révérence. Il n'est plus rien d'autre qu'un serviteur de Dieu.

Henri Langlois a souvent dit à propos du cinéma que c'était un art qui était *proche du sommeil*. Il ne s'agissait pas du théâtre, mais le « théâtre de Gertrude Stein » est en cela proche du cinéma. Qui est lui-même proche de cette absence inspirée des pythies qui leur permettait de dire l'avenir. *Doctor Faustus*, on le verra, plonge les personnages dans un état d'endormissement qui est celui de la voyance. La prière, de même, a pour objectif de faire surgir le Divin comme dans un rêve, entre imagination et réalité, entre abolition des perceptions et connaissance. Le théâtre, qui nous plonge dans le noir et nous envoie dans les prunelles son éblouissement de lumières, fait aussi surgir une réalité de substitution à laquelle nous croyons : *for we have faith beside...*

Mais Gertrude Stein a inventé, à sa manière, la distanciation. Il faut que l'imitation soit perçue comme imitation, c'est pourquoi elle nous réveille en sursaut avec une

incongruité : *and who beware* (la rime avec *care*, avec *prayer*, nous berce doucereusement) *OF ACCREDITING TO THEMSELVES A LARGE SHARE* (les majuscules ne sont pas de Stein, elles sont simplement destinées à souligner la brusquerie du sursaut). La rime est encore là : *share*, mais cette fois elle ne masque pas le fait que nous voici brusquement transportés dans le domaine financier ou même boursier, par une plaisanterie comparable à celle qui, dans un roman récent, associait *Tao* à *Dow Jones*. Peut-être l'écrivain a-t-elle à ce moment-là jeté les yeux sur la page financière du *New York Times* (et fait de l'imitation de discours boursier).

La rime qui s'est ensuite proposée à l'esprit de l'écrivain, comme un grain de chapelet sous les doigts, c'est *wear* (autre graphie de *where* et *(be)ware*). Par association, *wear* a appelé *wear and tear*. Et nous avons :

Saints and singing save themselves from the wear and tear of sound in there and they declare, they love to be their indentation there.

Saints and singing I do care.

How do you care, I care for their care.

(OP 86)

Sound se dessine par écho de *saints and singing*, ou alors c'est l'expression toute faite *wear and tear of time* qui s'est présentée à l'esprit, et *sound* est venu se substituer à *time*, à cause de la justesse inattendue de l'image : « saints and singing save themselves from the wear and tear of sound in there ». Le son aussi, cela s'use. Et cela use. On comprend que les saints, même si on les chante, préfèrent se réfugier dans le silence, qui est d'or alors que le chant n'est que d'argent. *Indentation* choque, bloque le système, est sans doute là pour ça. Venu là comment ? *Saint* aurait pu appeler *sense, incense, sensation*, et c'est peut-être in *sensation* qui a fait venir *indentation*. Cela, c'est l'hypothèse phonétique. L'hypothèse sémantique, c'est les saints dans leur niche, de niche on passe à l'idée de creux, de découpage, l'échancrure : *indentation*. Gertrude Stein, devant ces élucubrations, part d'un grand rire : mais non, c'est tout simplement que j'avais mal aux dents ! Car c'est vrai, elle eut cette année-là mal aux dents (cf *GSP* 164). Bridgman cite, dans le texte qui est également de 1922, *Didn't Nelly and Lilly Love You*, RB 262) : *Do not neglect a tooth... do not neglect positive poison...*"

Ces ennuis de santé de Gertrude Stein, il est possible qu'on les trouve masqués, dissimulés dans le texte. Bridgman souligne qu'elle eut à subir une hospitalisation pour une opération mineure et qu'elle était sans doute dans un hôpital tenu par des bonnes sœurs, car les références à des « nuns » se multiplient dans ses textes de l'époque. « The origin of mentioning saints singing were nuns praying » dit-elle dans *Saints and Singing* (GSP 165). Et aussi : « A parlor in where nuns are » (OP 78). La loi même du déguisement est introduite, sous une forme déguisée, dans le texte :

Now cloud the issue. Cloud the issue so that words cause you to tease me. You are a frightful tease.

(OP 86)

Certains passages allusifs s'éclairent si l'on y voit une référence à cette situation de base : Gertrude Stein alitée et convalescente reçoit la visite de Harden. Harden, c'est l'ami dont il est question dans *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, Elmer Harden. Il faisait de la musique à Paris, il a été blessé pendant la guerre : par amour pour le Capitaine Pierre, il s'est engagé dans l'armée française pour rester auprès de lui : « He fought well and was wounded. After the war we met again and then we met often. He and the lovely flowers he used to send us were a great comfort in those days just after the peace. » (ABT 199). Très possible donc qu'il soit venu voir Gertrude Stein convalescente. Cette hypothèse nous permet de démêler, dans *Saints and Singing*, hors litanie, un « fil Harden », lié au fil « Gertrude Stein alitée reçoit des visites » :

We recall sisters.

(OP 72)

I feel very well now.

(OP 72)

How can we be feeble very feeble so feeble, how can we be feeble now.

(OP 73)

Center and enter. I enter to go there. Five o'clock and nearly all well.

(OP 78)

Carry the tea for me and for Mildred and for radium and for x ray. Carry the tea away. Thank you.

(OP 77)

Voilà pour la situation de base. On peut ajouter la phrase :

I mean to be especially seen and very nearly established.

(OP 81)

« Established », approximativement emprunté au français selon une pratique courante qui permet de dire sans dire, pourrait signifier « rétablie » : me voici presque rétablie, on peut venir me voir. Et voici maintenant la ou les visites de Harden :

Harden come in.

Harden come in to tea.

Harden come in to see me.

...

Come in again it is always a pleasure to see you.

(OP 83)

I am very well. Harden what do you think of measuring heat. I feel the cold equally. Harden what are mildewed grapes.

(OP 81)

Harden do you go away. No not today.

Read to me while you stay.

(OP 85)

Un lien supplémentaire qui s'établit entre les saints et la maladie, à part les bonnes sœurs, ce sont les lectures pieuses que l'on peut faire dans ces hôpitaux qui sont d'anciens couvents. Gertrude Stein a pu tomber sur l'une de ces vies des saints dont on nourrit l'imaginaire des religieuses, ou bien Harden a pu trouver le livre sur la table de nuit lorsque Gertrude lui a demandé de lui faire la lecture :

I read of a saint there.

...

I read of a saint. He read of the reason that the saint became a saint there.

(OP 85)

Parmi les autres intrusions reconnaissables, au moins à titre d'hypothèse, il faut mentionner :

- Quelques allusions qui semblent suggérées, comme souvent, par des couvertures de petits cahiers :

In this way a lesson, in this way they lessen Egyptian and Arabian thinking.

(OP 74)

Ainsi que :

A Scene between a Woman an Egyptian and an Australian.

(OP 76)

Je serais tentée de rattacher à cette « veine » également :

A field full of berries and a body if well known and calculating cousins.

(OP 72)

Ceci à cause de « calculating » : souvent sur ces cahiers on trouve la table de multiplications, ou bien une règle représentant les centimètres.

- Autre intrusion spectaculaire au milieu des chants sacrés, de la présence apaisante des bonnes sœurs, et de la simplicité paysanne des petites églises provençales : celle du strass, des plumes d'autruche, des décolletés extravagants et des décors électriques du music-hall parisien grâce à l'irruption d'un nom magique : celui de Mistinguett. Ce n'est plus Saint-Rémy ou San Francisco, c'est le Moulin-Rouge, les Folies-Bergères, le Casino de Paris. Dans « Folies-Bergères », il y a « Bergère », mais la connotation pastorale est très atténuée sinon absente, et ce qu'évoque ce lieu, qui commença par s'appeler « Le Café du Sommier élastique », ce n'est certes pas la présence d'une douce jeune fille mouillée qui rentre ses blancs moutons. Que vient donc faire là Mistinguett ?

And now do you remember recognition.

a play.

I play.

You play.

Mistinguett can play.

What can we play.

We can play that to-day letters say,

Mistinguett have a day.

Oh that way.

I say.
Mistinguett does not get away.

(OP 74)

Mistinguett venait sans doute de créer l'une des revues qu'elle joua entre 1919 et 1923 : *Paris qui danse, Paris qui jazz, Paris en l'air* ou *En douce*. Et ce qui est dit ici presque « en clair », c'est que Gertrude Stein a reçu, le jour même où elle écrit, du courrier qui lui donnait, dans ce coin perdu, des nouvelles de Paris, peut-être même une coupure de journal signalant le spectacle de Mistinguett. Aucune information n'est donnée sauf, à la rigueur, « have a day ». Mistinguett entre par jeu sur *play* : moi, Gertrude Stein, j'écris des *plays*, et elle, elle joue sur scène, *she plays*. Le jeu porte sur les sons *play/say/day/way/away*. C'est une constante, ou du moins une récurrence, une relance habituelle du « jeu ».

Il est temps de se demander à quoi cela *rime*, dans la tête de Gertrude Stein, ce jeu d'allusions cryptiques qui se glissent subrepticement ou plus ouvertement mais de façon incongrue dans le tissu de ce qui se donne pour une rêverie sonore, *Saints and Singing*. Il n'est sans doute pas inopportun de rappeler que quelqu'un d'autre jouait, à la même époque, sur les références tissées les unes aux autres, les sources accidentelles, les citations d'origines diverses et difficilement situables, tout cela arrangé en forme de kaléidoscope. Il s'agit de T.S. Eliot dans *The Waste Land* :

Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch. And when we were children, staying at the archduke's My cousin's, he took me out on a sled, I read, much of the night, and go south in the winter.

(*Collected Poems*, 63)

Il se trouve que *The Waste Land* est très précisément de 1922 et que le poème fut publié en octobre à Londres dans *The Criterion* et à New York en novembre dans *The Dial*, deux revues que Gertrude Stein connaissait bien (C'est même *The Dial* qui publia, quatre ans plus tard, *Composition as Explanation*). *Saints and Singing* est écrit en novembre puisqu'on y lit : « Tomorrow is Thanksgiving » : très précisément, même, le quatrième mercredi de novembre. Cette enquête quasi policière nous amène à penser que Gertrude Stein venait peut-être de lire *The Waste Land*, et que c'est ce qui aurait servi (de loin, à sa façon), de modèle. On a beaucoup dit que la méthode kaléidoscopique de *The Waste Land* était pour T.S. Eliot (comme, après la seconde guerre mondiale, les miroirs brisés du Théâtre de l'Absurde), une transposition de la crise de l'Occident en cette période d'après-guerre. Après

tout, c'est l'après-guerre pour tout le monde, semble s'être dit Gertrude Stein. Qu'était donc l'après-guerre pour elle ? De près, le calme de la Campagne provençale et des santons ; de loin, les trépidations mécaniques et empanachées du Casino de Paris. La convalescence personnelle et les amis morts qu'on pleure. Le retour à la paix, la cinquantaine qui guette (c'est pour deux ans plus tard) sans avoir atteint la célébrité (c'est pour onze ans plus tard). La religion comme tentation pour une mécréante. Agenouillez-vous et vous croirez, cela vaut peut-être la peine d'essayer. Mais tout de même, le catholicisme des campagnes... l'autre tentation, c'est d'y glisser un peu de musique de cirque, de foire, de jazz américain :

Lipschitz Lipschitz Lipschitz and his friend.
Lipschitz Lipschitz do you love to blend,
Lipschitz how many are there here.
Lipschitz Lipschitz you can guess it without fear.

(OP 77)

Lip/Schitz, les deux syllabes sont répétées rythmiquement, deux syllabes qui sont, chacune, intégrables de plein droit dans la langue anglaise. L'identité du sculpteur ami se dissout, reste un « beat » de joueur de batterie, une trépidation, là aussi.

LEND A HAND OR FOUR RELIGIONS

Flux et reflux, ou : le temps suspendu

Pour parler de son travail, de ses pièces, Gertrude Stein emploie deux formules qui tendent à se corriger l'une l'autre, on ne s'en étonnera pas. D'un côté elle dit « a need for evenness ». De l'autre elle dit : « It moves ». *A need for evenness*, c'est à propos de l'absence de ponctuation, et c'est dans « The Transatlantic Interview » (*Primer*, 17) en 1946. Comment traduire « evenness » ? Par « égalité » ? En un sens, oui, car c'est presque un idéal politique qui l'anime : la ponctuation, c'est le système, la hiérarchie, le compartimentage imposé, on parque les mots entre des points, des virgules. On enferme, on surveille, c'est pourquoi Gertrude Stein est contre :

My real objection to it was that it threw away this balance that I was trying to get, this evenness of *everybody having a vote* [c'est moi qui souligne], and that is the reason I am impatient with punctuation.

(Primer, 17)

Mais « evenness » ou « even », ce peut être une forme d'ordre aussi : que rien ne dépasse, on tire sur tout ce qui bouge. C'est pourquoi, ailleurs, dans des lettres par exemple, Gertrude Stein a bien précisé que ce n'est pas cela qu'elle voulait dire : « It moves ». Entre mouvement et suspens, c'est cet équilibre instable, toujours menacé, qui rapproche l'écriture de la musique, et de la peinture. Cette idée de temps suspendu, on la retrouve dans l' « Interview » : « There should not be a sense of time, but an existence suspended in time ». Le temps a suspendu son vol, mais : combien de temps le temps suspendra-t-il son vol ? demandent les insolents, Qu'importe : que Le suspens (ce que Tennessee Williams appelle « the arrest of time ») ne puisse être effectué par l'œuvre d'art que sur un fond de sentiment souvent désespéré d'impermanence, de ce que Williams appelle (dans la préface à *The Rose Tattoo* intitulée « The Timeless World of a Play ») « the shattering intrusion of time, » c'est assez certain pour qu'on n'aille pas, l'esprit tatillon, reprocher à Gertrude Stein de balayer le temps devant sa porte (« there should not be a sense of time ») comme d'autres évacuent ce qui les dérange : dehors, dehors, et on referme la porte sur l'intérieur domestique douillet : douce lumière de la lampe, en permanence, effaçant les saisons, et le jour et la nuit. Retenons seulement *an existence suspended in time*.

Voyons comment Gertrude Stein s'y prend, à partir du titre double, simple proposition, au choix, « as you like it », « or what you will » : *Lend a Hand or Four Religions*, pour créer un objet suspendu dans le temps et qui bouge. *Lend a Hand*, c'est un souvenir d'enfance ⁹. Ce qui suggère à Bridgman le commentaire : « Just as saints entered her imagination, Gertrude Stein was also thinking about the lost directness of childhood. » (GSP 171). Est-ce à dire que la religion, ses rituels qui vous bercent, ont à voir avec ce qui protège l'enfant de la grande confusion effervescente de la vie ? Mais Bridgman dit « directness » : les impressions immédiates, les réactions ou les émotions non médiatisées par les

⁹ "Look right and not left look up and not down look forward and not back and lend a hand. That used to be called Lend a Hand Society when I went to school and all the children had to write once a week when the society inside the school met, how they had lent a hand, most of them had an easy time, they could mind the baby or watch the cow or cut the wood or help their mother. Nobody wanted us to do these things and I and my brother who spent our time at home mostly mostly eating fruit and reading books, never could remember how we had lent à hand." (EA 86)

convenances, l'esprit de sérieux, la hiérarchie, là encore, entre ce qui mérite notre attention et ce qui ne la mérite pas, ce qui peut être exprimé et ce qui doit être réprimé. Bridgman note encore que c'est à ce moment-là que Gertrude Stein introduit dans ses textes des *nursery rhymes* : « Star light star bright I wish I may I wish I might have the wish I wish to-night. » (*Useful Knowledge* 206, cité par Bridgman, *GSP* 171). Cet emprunt affectueusement complice à des pratiques magiques de formules destinées à exaucer des vœux ou conjurer des peurs, il faut le rapprocher de ce que dit Gertrude Stein, toujours dans la « Transatlantic interview », de l'enfance et de la guerre, de l'enfance et de la poésie :

Somehow or other in war time the only thing that is spontaneously poetic is children. Children themselves are poetry.

(*Primer* 23)

Qu'il y ait dans le recours à l'enfance et à ses techniques de survie une protection contre les menaces de la guerre, les bouleversements qu'elle apporte, que la guerre soit regardée de loin comme un orage depuis la fenêtre de la nursery, ce n'est pas exclu.

La dimension que Stein elle-même met en avant, en cet an de grâce 1922, quatre ans après la fin des combats, c'est « théâtre et religion » : *Lend a Hand or Four Religions*. *Four Religions* : Là où il y a du sacré, il y a du chiffre¹⁰. Trois, quatre, sept, sont, dans la plupart des religions, des chiffres privilégiés pour leur forte charge symbolique. Gertrude Stein en est bien consciente : la même année, elle choisit le titre *A Saint in Seven*, et cinq ans plus tard son grand opéra s'intitulera *Four Saints in Three Acts*. Quatre semble particulièrement à l'honneur ces années-là, puisque *A Village* fait figurer quatre villages, et *Capital Capitals*, quatre capitales. Peut-on rapprocher cette démarche, là encore, de celle de T.S. Eliot qui redouble la puissance du quatre dans ses *Four Quartets* ? Oui et non, car les *Four Quartets* ont été écrits beaucoup plus tard. Notons tout de même que, sous le signe du quatre, la problématique de l'arrêt du temps est loin d'en être absente, c'est même par là que T.S. Eliot commence :

¹⁰ C'est vrai aussi de la peinture dite « primitive », Antonin Artaud a fort bien su le voir et le dire : « La peinture d'avant la Renaissance avait une forme et elle avait un chiffre. Dans leurs lignes, dans leurs plans, ceux qu'on appelle primitifs manifestaient la tradition pythagoricienne des nombres. Il y a dans leurs représentations une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement, et par ses lignes la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magie. » (1947, texte reproduit dans le catalogue Balthus de 1984, p. 47)

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past. If all time is eternally present
All time is unredeemable.

...

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

(Collected Poems, 189)

Et un peu plus loin :

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered.

(Collected Poems, 191)

Ce que T.S. Eliot et Gertrude Stein ont en commun, l'un dans son Angleterre, l'autre dans sa province française, c'est, ne l'oublions pas, d'être Américains. Donald Sutherland a souligné, chez Gertrude Stein, ce qu'il y avait, Selon lui, de spécifiquement américain dans son rapport au mouvement, et à l'immobilité :

As an American, she had both an impulse for complete immobility and an impulse for very fast movement of an extremely detached kind, that is a movement which depends neither on occasion nor situation, like the movement of a plane or a fast automobile or, often enough, the movies.

(Gertrude Stein: A Biography of Her Work, 191)

Donald Sutherland dit aussi, des personnages de Gertrude Stein : « They are there really more as dancers are there. » (*id.*105), et encore :

The same conversion from consequential action to movement, from information to actuality, and from character to style, exists in war and games, which were frequently enough Gertrude Stein's models of composition.

(id. 106)

Nous voici pourvus de plusieurs modèles de lecture : le mouvement, l'immobilité ; l'enfance ; le paysage ; le sacré ; les jeux, la guerre.

À propos de paysage, Sutherland dit :

She used nations as landscapes in describing people. Or she used the movement and amount of traffic in the streets or on the roads as a basis of composition. The landscape, with everything going on in it or being in it, is eminently suited for description in a continuous present, since on the whole it is not going anywhere, it is just there, and the things that move in it do not move but are simply included in its present existence.

(*id.* 114)

Voyons donc d'un peu plus près comment cet objet, *Lend a Hand or Four Religions*, bouge et ne bouge pas. Cela commence par une citation sans guillemets que nous reconnaissons comme une citation avec d'autant plus de certitude qu'elle est reprise telle quelle dans *Everybody's Autobiography* en 1937, à une permutation près (à un « roque » près, comme on dirait en termes d'échecs, si l'on suit l'hypothèse selon laquelle les jeux sont un modèle de composition).

- *Version* 1922 : Look up and not down look right and not left look forward and not back lend a hand.

(UK 170)

- *Version* 1937 : Look right and not left look up and not down look forward and not back and lend a hand.

(EA 86)

Comme il s'agit d'une maxime répétée (sans doute à haute voix) par les enfants, façon de leur inculquer les bons principes de l'optimisme de l'action, et de la solidarité, Gertrude Stein enchaîne avec une parodie sous forme de conjugaison : morale et grammaire... Un principe universel est conjugable à l'infini, s'il s'agit d'entraide, il faut qu'il y ait circulation des sujets :

We lend you lend they he lends they lend you lend we lend he lends.

(UK 170)

Répétition avec petite modification sous forme d'ajout explicatif : immobilité et mouvement, rythme de prière, on récite son rosaire ; hier comme aujourd'hui, comme demain, commande le présent : monotone, monocorde, toujours identique.

Fin du prologue. A partir de là, la forme change. "Entrent en scène", si l'on peut dire, les quatre personnages que sont les quatre religions, qui seront nommés par simple numérotation : *first religion, second religion, third religion, fourth religion*. D'elles nous ne saurons guère plus, sinon qu'elles sont sœurs : « my sister », dit l'une d'entrée de jeu, et on l'imagine ouvrant grand les bras, « your sister » dit l'autre. Mais sœurs à quel titre ? Sœurs parce que filles d'un même ancêtre (comme on parle de la France « fille aînée de l'Eglise »), ou sœurs parce que ces religions sont des religieuses ? « Ye recall sisters » ... « the origin of mentioning saints were nuns praying » ... Vaine curiosité que de se demander lesquelles, parmi toutes les religions du monde, ont été retenues. Par rotation plutôt qu'alternance (un des modèles possibles, de ces modèles tournants, est : *first, second, third, fourth, fourth, third, second, first, first* : on avance, on recule, puis on stationne), elles commandent chacune une ligne ou un paragraphe. Leur identité (*religions*) n'engendre pas la thématique du texte, sauf vers la fin où elle n'est rien d'autre qu'une présentation de ce terme de religion :

First religion	First a religion
Second religion	Second a religion
Third religion	Third a religion
Fourth religion	Fourth a religion
	Third in religion
	Third in religion
Second religion	Second in religion
First religion	First in religion

(UK 201)

Les « personnages » apparaissent ici, sur la colonne de gauche, comme de simples *en-têtes* (qui font ce que font les en-têtes : précéder et identifier). L'absence de *Third religion* dans cette position de gauche paraît fortuite. Il y aura ensuite quatre énoncés qui seront engendrés par les syntagmes *first [second, third...] religion*, avec rupture au quatrième où l'on revient à *fourth religion*. Voici ces quatre énoncés :

1. First in a religion what do you say when a sheep thrusts a lamb out of her way and a lamb is in the way when the lamb is thrust out of the way.
2. Second in religion when you say that it is needful to ripen pumpkins in this way.
3. Third in religion when they say that in this way they are gay.
4. Fourth in religion when they spread out there where oranges are not rare.

(UK 201)

Sur le plan formel, les énoncés sont engendrés de façon comparable sinon similaire :

what do you say when
when you say that
when they say that
when they

Seul le premier est construit de façon à tenir sur ses pieds, à avoir son autonomie. Les autres sont bancals. C'est une façon d'imiter la marche sans marcher : « when you say that it is » démarre bravement, et de confiance on avance avec lui, partant à la recherche d'une proposition principale qui ne Saurait tarder. Mais la principale fait faux bond et un point trompeur vient mettre fin à un énoncé incomplet qui ne nous a menés nulle part.

Sémantiquement, ces quatre énoncés ne sont pas vides de contenu. On a :

1. Petit scénario pastoral, la brebis et son agneau, l'une poussant l'autre.
2. Petit scénario horticole, comment faire mûrir les citrouilles.
3. Absence de référents ici, la composition est plus abstraite, la phrase se meut par alliances de sons : *they/that/this/they, say/way/gay* (un tout petit orchestre).
4. Un pas en arrière pour ce qui est de l'abstraction, on revient à l'horticulture avec les oranges. Par contiguïté, « oranges » nous donne une idée (ou du moins la curiosité de chercher) ce que pourrait être « they » dans « they spread out ». Mais les échos sonores fonctionnent aussi : *there/where/rare*. C'est eux qui vont engendrer les « répliques » qui suivent :

Do not despair
Do please care
Do do share.

(UK 201)

Sur le modèle impératif, l'adresse directe à un interlocuteur, que ce soit sur le mode négatif, renforcé ou atténué par *please*, ou enfin emphatique.

Revenons à la question posée : comment l'objet engendré progresse-t-il tout en restant immobile, comment se meut-il (*moves*) tout en restant étale (*even*), entre marée montante et marée descendante ? Le procédé majeur semble être : peu de nouveaux éléments à la fois. On s'appuie sur ce qui précède, pour introduire soit une variation syntaxique, soit un nouvel élément sémantique qui est ensuite exploré sous diverses formes. Le modèle est en quelque sorte musical, avec introduction puis développement d'un thème,

ou reprise du même thème par différents instruments. Mais le modèle pourrait aussi être la danse :

Et voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses... Mais, à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable ? Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée...

...Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes. Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain. Ils s'emporent ensemble et se choquent dans l'air, encore ! ...

...elle trace des roses, des entrelacs, des étoiles de mouvement, et de magiques enceintes... Elle bondit hors des cercles à peine fermés...

...On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres... Cette femme qui était là est dévorée de figures innombrables... Elle fait voir l'instant...

C'est, on l'aura reconnu, Paul Valéry dans *L'Âme et la danse* : un texte, par coïncidence, écrit en 1921, puis publié chez Gallimard en 1923 (cf. Pléiade, tome II, 148-176) : difficile de faire plus contemporain. Sous les maniérismes du style, on trouve là une série de métaphores qui visent à répondre à la question : que fait-on quand on danse ? mais qui nous aident à voir aussi ce qu'on fait quand on écrit comme d'autres dansent. IL y a le thème du tissage, il y a celui de la dispute, de la poursuite, de l'attaque, de l'esquive : la guerre et la danse. Gertrude Stein elle aussi a bien vu le parallèle : « I am also fond of saying that a war or fighting is like a dance because it is all going forward and back... » (EA 86).

Reprenons, pour le regarder de plus près, le href solo dansé :

Do not despair
Do please care
Do do share.

Que trouve-t-on tissé là, quel indéfinissable tapis ? Remarquons d'abord que la priorité donnée à l'assonance n'empêche pas les trois injonctions de se diriger dans le même sens. Elles constituent un appel :

1. à l'optimisme (malgré tout),
2. à l'affection,
3. à la complicité, au partage.

Contre le découragement ou la séparation, contre toute souffrance (dont le motif n'est pas donné), le vœu (*please, do do*) d'une union affectueuse, aimante. Les trois forment un tout, une triple image de soi et de l'autre se dégage :

1. Ne te laisse pas décourager (par ce que tu peux reprocher à ma conduite).
2. Vois ce qui en moi est fragile, vulnérable, et a besoin de ton aide.
3. Ne garde rien par devers toi - de tes émotions, de ce qui est précieux pour toi, de tes secrets : ce qui est à toi est à moi, Bref scénario de la *réconciliation*. Disons plutôt que la réconciliation constitue l'*argument* de ce minuscule ballet verbal. Mais ce n'est pas tout.

Dans *des-pair* il y a *pair*, et avec *des*, est suggérée l'image de la des-truction du couple. L'accent tonique portant, dans la profération verbale de cet énoncé, sur *pair*, il est clair que l'appel vient non de moi mais du couple. Pour que les trois énoncés se renforcent l'un l'autre, leur cohésion formelle est assurée par :

1. Le rythme un-deux-trois-quatre, un-deux-trois, un, deux, trois, qui évoque la trépidation des applaudissements.

2. Le « p » de *please* rappelle celui de *despair* cependant que dans *care* et dans *share*, *are* se prononce comme air. On pourrait presque dire que *despair* se résoud en *please care* : le s s'adoucit en z (à peine, puisqu'il y a assimilation de la sonore dans *please* par la sourde dans *care*), le e s'allonge en i : la dureté de d s'atténue en k, celle du p s'atténue en pl. À la troisième injonction, pour plus de douceur encore, l'occlusive se fait chuintante : de *care* à *share*.

3. La présence de *do* dans les trois énoncés, redoublée dans le troisième est moins celle d'un auxiliaire vide qu'une incantation invoquant la présence fantasmée de l'autre. Par l'intonation, les deux *do* doivent se distinguer, être séparés par un hiatus (*do/do share*) qui laisse à l'œil de la pensée le temps de fixer le vide, et d'en voir surgir le fantôme de l'objet de l'appel.

Entre mouvement et immobilité. Reprenons le début du texte. *Four Religions* progresse à la manière des vagues à marée montante. Le paysage bouge et ne bouge pas. La marée monte, par vagues successives (la métaphore militaire n'est pas loin, et c'est normal puisque l'armée, elle aussi, a affaire au paysage, qu'elle baptise terrain ou territoire) : *advance* est l'un des tout premiers mots du texte. La mer accomplit son travail de construction/déconstruction : recouvrir la plage (je n'ai pas écrit « recouvrir la page »). Le fait

qu'elles soient quatre, ces religions, anonymes, interchangeables, l'une toujours prête à venir à la rescousse, à prendre la relève (on n'échappe pas aux métaphores militaires) quand l'autre s'essouffle, rend pertinente cette image des vagues, avec leur façon de se recouvrir partiellement (*overlapping*) :

First religion advances and then sees some one she advances and then she sees some one.

Second religion Second religion they advance and they see some one, they advance and they see some one as they advance.

Third religion She advances and she sees some one, she sees some one or she advances.

Fourth religion As she advances she sees some one. Some one is seen by her as she advances.

(UK 170)

Peut-on isoler quatre vagues dans une marée ? Tout découpage est arbitraire. Ce serait poser le regard, alors que c'est en avançant qu'on voit. La marche et le regard ne font qu'un pour assurer le déplacement des points de vue. Le sujet se déplace, on déplace le sujet : *she advances, they advance* : peut-être la première qu'est venue rejoindre la seconde. Par permutation de la voie active en voie passive, l'objet devient le sujet : *some one is seen*. La marche et le regard ne font pas *vraiment* qu'un, leur lien lui-même est flottant : on avance *et* on voit, on voit *tandis* qu'on avance (il y a une part de hasard, et puis on avançait pour avancer, pas pour regarder, mais il y a un lien au moins temporel, même si ce n'est pas un lien de cause à effet), et, troisième cas de figure, on voit *ou bien* on avance : car il faut bien, tout de même, que le regard se pose, tant qu'on est occupé à se déplacer, on est dans l'élan du corps collé à la terre et se désengluant à chaque pas, on est dans l'effort, et pas dans le repos du regard.

Le mouvement de flux et de reflux, on le voit à l'œuvre dans la phrase elle-même : « She advances and she sees some one, she sees some one or she advances ». On a là deux propositions qui « avancent » come suit : un, deux, deux, un. La phrase tourne autour d'un axe : la première partie de la première moitié, et la fin vient rejoindre le tout début. Mais les deux parties ne se dévisagent pas en miroir - la droite à gauche et la gauche à droite à jamais figées dans leur face-à-face ; grâce à un petit détail, la symétrie trébuche. Ce petit détail,

c'est le « or » qui vient se substituer au « and ». Grâce à cette légère claudication, la phrase avance, puisque c'est le déséquilibre qui crée la marche.

Dans le mouvement suivant, la vague suivante, il y aura un ajout : « As she advances she is led ». Le lien est moins frappant que l'incongruité, l'énigme supplémentaire ajoutée. On ne dit pas *led by whom*. Pourtant, un lien, il y en a. On n'avance pas sans être mû, que ce soit par une force interne ou externe. Le mouvement spontané, ça n'existe pas davantage que le mouvement perpétuel. Avant d'être freiné par l'entropie, il faut qu'on soit poussé, ou tiré, par quelqu'un ou par quelque chose. Ainsi : la peur fait sortir le loup du bois. Ici : *she is led*. Un mouvement sans violence, elle est conduite, guidée. *Advance*, c'est la marche en avant, mais on ne dit pas vers où. Avec *lead*, c'est rassurant, quelqu'un sait où elle va, quelqu'un l'y conduit. Quand on est sur la route, où arrive-t-on ? À une maison. L'énoncé suivant semble avoir valeur d'interruption (de la marche), d'intervention *ex abrupto* d'un interlocuteur. Il est prélevé peut-être sur une autre conversation qui se poursuivait (« advanced ») concurremment :

That is the name of a house isn't it.

(UK 171)

Un peu plus loin... et ici, j'ouvre une parenthèse, pour remarquer que le commentaire, tout commentaire, à ce défaut que Gertrude Stein reprochait au théâtre : il n'avance pas au même pas que le texte. Il le ralentit, alors que le texte a sa propre lenteur, son propre *impetus* qui le porte à avancer - et à se laisser regarder. Et puis, par compensation, pour rattraper le mouvement, le commentaire soudain abrège, saute, procède par ellipses : "un peu plus loin..."

Un peu plus loin, on lit :

She attaches it or in that way kneeling in a way in that way, in that way kneeling and being a chinese Christian meditatively. And there where there is water flowing there where she attaches it she attaches to it or she attaches it to it there where the water is flowing or kneeling there or beside it in a way of kneeling.

(UK 272)

Nous avons ici une scène, une scène dont seuls quelques éléments sont perçus. Il n'y a pas véritablement description, à cause du caractère allusif (*it, in a way, in that way*) qui fait qu'il faudrait voir la scène pour comprendre le texte. Le texte ne se substitue pas à la vision, mais

il semble en émaner. Il y a ce qui nous est donné, et qui vise à faire tableau, et puis il y a ce qui n'est que suggéré et qui nous est, d'un même mouvement, voilé. Le commentaire, pour ne pas être injuste, doit citer la phrase qui précède immédiatement, et qui a introduit le thème :

Second religion They attach it, they attach it to that and which ever water, kneeling, in a kneeling posture.

(UK 171)

Deux traits dominant : l'agenouillement, l'eau. L'eau, *flowing* : rivière, écoulement naturel, mouvement régulier, sans violence. L'agenouillement (et c'est plus clair dans *kneeling posture*) : un geste qui n'est qu'exceptionnellement fonctionnel (oui, on peut mettre un genou en terre pour attacher un lacet de chaussure, « she attaches it ») et qui est plus ordinairement, plus symboliquement, un geste de révérence, de piété. Qu'il s'agisse ici du geste de piété est suggéré par ce qui complète l'indication : « in that way kneeling and being a chinese Christian meditatively ». Nous acceptons la scène et nous nous étonnons : pourquoi chinois, ou chinoise ? Evocation d'une image populaire ? Couverture de petit cahier ? Rien d'impossible à ce que Gertrude Stein ait sous les yeux la vignette d'une mission en Chine, même les réclames de chicorée ou de phosphatine diffusaient de ces {mages pieusement exotiques montrant comment les bienfaits de notre civilisation se répandent dans les coins les plus reculés de la terre. Rien d'étonnant à ce que cela serve de support, ou de point de départ à une rêverie pastorale, avec en plus le petit jeu de la mystification du lecteur. Rien d'impossible non plus à ce qu'il s'agisse, une fois de plus, d'un santon ou d'un groupe de santons.

Donald Sutherland, dans son chapitre « Movement in Space, or Plays », a choisi un passage très proche de celui que je viens de citer pour illustrer son propos qui était de montrer :

1. Qu'il s'agit, avec *Lend a Hand or Four Religions*, de la première pièce qui soit véritablement une pièce-paysage.
2. Que *Lend a Hand* est influencée par le paysage français, tout comme les précédentes l'étaient par le paysage majorcain, et comme *Four Saints* le sera par le paysage espagnol. Une différence entre paysage français et paysage espagnol, dit Sutherland, est que dans le Midi les gens vivent dans et avec le paysage, alors

qu'en Espagne ils vivent contre le paysage, ou dans un rapport d'équilibre avec lui (« in equation with it »). Ce qui sert de base à cette pièce (et c'est aussi le cas pour *Lucy Church Amiably*), c'est la facilité avec laquelle les éléments humains et les éléments naturels parviennent à s'intégrer dans une même composition.

3. Qu'il s'agit d'une pièce d'après-guerre. L'intensité, la « nervosité » des pièces précédentes sont remplacées par l'équilibre, la distribution. Sutherland fait ici allusion au texte « théorique » « Composition as Explanation », qui date de 1926 :

Distribution is interesting and equilibration is interesting when a continuous present and a beginning again and again and using everything and everything alike and everything naturally simply different has been done.

(*Selected Writings*, 522)

4. Ce qui est, pour Sutherland, le fondement du passage choisi, c'est la coexistence sans heurts (*easy*) de choses probables (*likely*) et de choses improbables (*unlikely*). Familiarité, surprise : rien de nouveau en somme sous le ciel de la littérature. Voici maintenant le passage en question :

She is feeling that the grasses grow four times yearly and does she furnish a house as well. Let her think of a stable man and a stable can be a place where they care for the Italians every day. And a mission of kneeling there where the water is flowing kneeling, a chinese Christian, and let her think of a stable man and wandering and a repetition of counting. Count to ten. He did. He did not. Count to ten. And did she gather the food as well. Did she separate the green grasses from one another. They grow four times yearly. Did she see some one as she was advancing and did she remove what she had and did she lose what she touched and did she touch it and the water there where she was kneeling where it was flowing. And are stables a place where they care for them as well.

(UK 174)

Par rapport à la « version » citée en premier, et dont la Séparent neuf versions intermédiaires, on trouve dans cette Version-ci un certain nombre de ressemblances, et un certain nombre de variations :

- Eléments communs : *kneeling, water flowing, chinese Christian*

- Eléments ajoutés : *stable/stable man/Italians*. Ces éléments sont introduits pour la première fois dans cette dixième version. On les retrouvera ensuite sous diverses formes « did she think a stable was for a stable man or for the caring of Italians... ». Le

« sémantème » *stable man* joue sur l'ambiguïté entre homme stable et palefrenier. Quant aux Italiens, il faudrait un peu d'embryologie pour expliquer leur introduction. Encore un *private joke* qui nous échappe. Une fois introduits, ils réapparaîtront plusieurs fois, en particulier dans une liste qui reprend en gerbe les éléments qui ont été peu à peu déposés dans le texte :

Do you understand how they feel how Italians feel how chinese Christians a stableman, grasses, houses and water actors and actresses and men who are men how how they feel when they see separate volumes. Separate volumes.

(UK 177)

Seul ce qui est dit séparé est séparé, de l'autre côté de la ponctuation, en fin de liste : *separate volumes*. Les incertitudes de la ponctuation, même si on peut soupçonner qu'elles sont parfois fortuites, favorisent une lecture qui brasse les gerbes sans heurts (*easily*) en entremêlant, comme le disait Sutherland, éléments humains (fussent-ils les plus artificiels) et éléments naturels (fussent-ils les plus informels, les plus fluctuants, les plus insaisissables : « water actors »...).

Autres éléments ajoutés :

- *gather the food as well*. Les activités pastorales ont pour but de *rassembler* ce qui servira à nourrir les bêtes où les hommes.

- *count to ten*. La compulsion du numérique n'est jamais loin. Cet élément, introduit dans cette version, sera repris et développé : « as she counts ten are her lips moving » (UK 175).

- *separate the green grasses/grow four times yearly*. Déjà présent dans une variante, *remove* étant utilisé à la place de *separate*. *Remove* sera repris sous une autre forme (« diid she remove what she had »), sans lien cette fois avec "the green grasses".

- *furnish the house as well*. A déjà été introduit : « First religion as she advances. Furnish a house as well. » Et l'on peut dire que ce thème, meubler la maison, avait été annoncé par la phrase déjà citée : « That is the name of a house isn't it. »

Sutherland fait un sort à ce « as well » en en faisant le mot-clef du passage - lui-même dit : *l'essence* du passage : « a sort of welcome to anything that is there to come into the composition. » (GS 122). Il ajoute que cet accueil caractérise le génie de la France, et, bien

souvent, celui de l'Amérique. Sutherland voit là à l'œuvre une sympathie à la Whitman, une exaltation intime à fondre la vie humaine dans la vie du monde :

The existence of the woman in the passage is intimately involved with the existence, growth, and movement of things in the landscape. Her kneeling and the water flowing and the grass growing four times yearly and the caring for Italians are all part of the sane slow natural living of the place and the world.

(GS 122)

Reprenons. Dans la première version, *flowing* s'opposait à *attach* : ce qui court, s'enfuit, vous file entre les doigts, et ce qu'on s'efforce de retenir. *Kneeling*, c'est être plus près de l'eau qui fuit, plus près de sa tâche, et, si l'on est chrétien, ou chrétienne, chinoise ou non, plus près de Dieu dans la méditation. Pour reprendre l'argumentation de Gertrude Stein à propos de *Four Saints*, s'agenouiller c'est s'obliger à ne rien faire, c'est donc l'attitude par excellence du saint.

Remarquons autre chose. *Kneeling*, comme *sitting* ou *living*, sont des formes actives, à la différence du français qui dit agenouillé, assis, couché. Une posture est ressentie comme une activité, comme si une charge d'énergie était nécessaire, ne serait-ce que pour se tenir couché, ou assis, le mouvement *kneeling down*, *sitting down*, *lying down*, est encore présent dans le maintien de l'attitude. Relisons la deuxième version, celle que cite Sutherland : *flowing*, *wandering*, *advancing* : des actions, ou actes, avec mouvement : l'un fluide, et à l'oblique, l'autre erratique, couvrant une surface avec une part d'aléatoire, le troisième en ligne droite, dans une progression déterminée qui peut être à des fins militaires. *Kneeling* est une action sans mouvement. *Feeling*, *counting*, sont deux « actions » abstraites, l'une de l'ordre de la perception, l'autre de l'activité mentale. *Feeling*, on le sent bien, est plus du côté de *flowing*, ne serait-ce que phonétiquement. *Counting* est plus du côté de *advancing* : on peut avancer la numération. La « distribution » se fait pour ainsi dire de soi-même.

Nous avons ensuite :

- *grow*, proche de *flow* : un mouvement continu et lent.

- *furnish (a house)* : après la nature et les activités en plein air, l'intérieur domestique.

Sutherland a raison, le passage se fait sans violence, les travaux de champs sont complétés par les travaux domestiques... Une odeur de sainteté flotte sur le tout, avec le terme *mission*. La violence n'intervient qu'avec les termes *separate/remove/lose* : les trois vont dans le même sens, celui d'une rupture plus ou moins brutale. Même le tri (« *separate the green*

grasses from one another ») indique une violence faite à la nature pour la transformer : adieu la douce confusion naturelle, les jardins sans jardiniers, où les herbes se mêlent aux herbes.

Dans le texte lui-même, avec sa succession de vignettes qui se fondent les unes dans les autres sans jamais tout à fait se confondre, on a l'impression qu'il s'agit, pour l'auteur, de transformer sans détruire. Il n'y a pas progression dans le temps. Si l'on compare au travail du peintre, il y a la liberté d'ajouter ici une tache de rouge, là un trait noir, sans faire disparaître ce qu'il y avait dessous. Comme une série d'esquisses, sans jamais aboutir au définitif. Les petites différences, c'est la vie même. Pas deux visages qui soient identiques, pas deux brins d'herbe non plus, pour ne pas perdre de vue Whitman. L'artiste ne se lasse pas de créer du *likely* et du *unlikely*, du familier et du déroutant. L'écrivain ne se lasse pas de s'attaquer au vieux problème : comment décrire par l'écriture, qui est linéaire, ce qui est là (*landscape*) simultanément : *flowing kneeling*. « As well », Sutherland a raison, est un lien commode qui ne signale ni antériorité ni hiérarchie. La forme hypothétique (*does she*) participe elle aussi (*as well*) de cette non-violence, de cette volonté (qui est plutôt de l'ordre de la bonne volonté, de la bienveillance) de ne pas décider une fois pour toutes, de ne pas trancher, de ne pas imposer, de laisser une certaine liberté des éléments les uns par rapport aux autres. Les paragraphes ne se succèdent pas, ils sont juxtaposés. Ou plutôt - car juxtaposition implique violence, la violence du montage, du découpage, ils se tiennent ensemble dans une douce proximité, semblables et différents comme les chats d'une même portée. C'est vrai, nous avons essayé de l'appréhender aussi bien (*as well*) sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié (comment la violence se glisse dans les termes les plus innocents, on le voit avec ce terme de « appréhender »). Le modèle, ce serait Saint François d'Assise, avec sa fraternité bienveillante envers toutes les créatures de Dieu.

C'est un thème que reprendra, au début des années 80, le Bread and Puppet Theatre avec son *Domestic Resurrection Circus*. Écoutons à soixante ans de distance (1922-1982) le ton du retour à la simplicité franciscaine :

The theme of our domestic resurrection circus is our domestic resurrection. Because we recognize that we are drowning in a domestic mudpuddle of gigantic proportions we propose and exercise the rites of domestic resurrection. In this year's rite St Francis is the leitmotiv for 2 reasons.

1 - 1982 is his 800th birthday.

2 - He is a bright and clear man who sets the human record Straight. He preaches to pigeons as well as to popes. He tells us that the sun is our brother and

the toothbrush our sister. He calls things by their names and puts us in our proper place concerning our relationship to the world. The arrogance of our humanizing and civilizing history has jeopardized that simple relationship. We need St Francis to correct that situation.

(Tract distribué aux visiteurs de la ferme du Bread and Puppet Theatre, à Glover, Vermont, les 28 et 29 août 1982)

Le soleil est notre frère, la brosse à dents est notre sœur... Saint François appelle les choses par leur nom, il prêche aux pigeons et aux papes « as well » : on n'est pas loin de la conception du saint (ou de l'artiste) qui est celle de Stein, telle que l'expose Sutherland :

A saint, whether he does anything or not, exists in and with the universe and shares its life, sustained in existence by the general miracle of the present world. St. Teresa's remark "Among the cooking-pots moves the Lord", is perhaps the most vivid statement of that.

(GS 123)

Sutherland insiste, par ailleurs, sur le fait que la religion, ou une espèce de religiosité, n'est pas utilisée ici pour donner à la poésie la consécration de la religion. L'alliance entre le poète et la religion, c'est une vieille histoire, depuis le chaman, le barde, le *vates* latin. Ici, c'est la religion qui sert en quelque sorte de tremplin à la création poétique. Toute la question, c'est d'échapper au piège du réalisme. La vérité religieuse étant plus *réelle* que la réalité historique (ou pratique), elle sert de tremplin à un art qui se veut lui-même plus réel, ou plus vrai que l'histoire (que les faits, que le vécu). Les saints, pour Gertrude Stein, c'est un peu (*salva reverentia*, mais nous sommes dans un monde sans hiérarchies) comme les muses pour Homère. À titre de métaphore, Sutherland s'amuse à ranger Gertrude Stein du côté des Carmélites. Où situerait-on Joyce ? pu côté des Jésuites. Et e.e. cummings ? Du côté des Franciscains.

Plus rapidement maintenant, voyons comment Gertrude Stein introduit, ici puis là, tel ou tel nouvel élément qui va faire l'objet, une fois introduit, de tout un travail d'intégration. Si nous prenons une métaphore textile, disons que le nouvel élément est tissé dans le reste de la tapisserie. Une métaphore culinaire, il est battu et doucement incorporé. Voici quelques-uns de ces éléments, à leur première apparition :

- *fold roses, folded roses (UK 177)* : Roses de papier, napperons brodés (imitations de rose ?)

- *choosing melons (UK 178)* : Il est dit que c'est difficile.

- *gather their excellent father, their excellent mother (UK 178)* : Excellent conviendrait à melon, on dirait que cette excellence-là est de la succulence.

- *the sawing done in the sun or without the sun (UK 178)* : See, saw, scene. L'idée de regard n'est pas dans cette scène de sciage du bois ? Alors pourquoi lit-on « when the sun has been seen or has been seen » ?

- *celebration prepared, pleasure (UK 179)* : Peut-être Thanksgiving, peut-être Noël, comme dans *Saints and Singing*.

- *an orange tree protected (UK 179) inclosed with glass (UK 179)* : De cette observation restera, dans *Four Saints*, cinq ans plus tard, « the envelopes are on all the fruit trees » : soit on protège l'arbre lui-même en l'enfermant dans une serre, soit on protège chaque fruit en l'enfermant dans un sachet. Le regard est séduit, dans les deux cas, et comme pour les *folded roses*, par cette transformation de l'objet en artefact : roses de théâtre, orangers de théâtre, arbres fruitiers de théâtre. Roses de papier, orangers dans du verre, arbres fruitiers entourés de papier.

- *meadows for men (UK 180)* : Dans la nature pastorale, les vergers sont pour les arbres qui sont pour les fruits qui sont pour les hommes, les prairies sont pour les vaches qui sont pour le lait qui est pour les hommes. L'ombre des arbres est faite pour qu'on s'y endorme, les fleurs sont faites pour être cueillies : garden of Eden.

- *the shepherds spend the summer in the mountains (UK 181)* : Et ici on tombe sur une phrase qui contraste avec les autres parce qu'elle apporte un assez long énoncé sans « tissage » ni « incorporation ». C'est un énoncé presque documentaire, comme le commentaire que pourrait faire une voix *off* pour accompagner des images filmées.

The shepherds spend the summer in the mountain and the winter in the plains in this way they and the sheep are cool in summer and warm in winter and what do their families do. They do not always accompany them.

(UK 181)

Alice Toklas fait allusion, bien des années plus tard, dans son *Cook Book* (1954) à cette pratique de la transhumance des moutons pendant l'hiver qu'elle et Gertrude passèrent à Saint-Rémy :

All day and all night we heard the sheep bells as the flocks were driven into the hills for the winter grazing. We were obliged to take the small roads. The flocks made an effective barrier on the main one.

(*The Alice B. Toklas Cook Book*, 96)

Ces moutons, c'est aussi la bande-son du paysage de Provence dans lequel elles vivent cet hiver-là. Comme le bruit de la mer, le bruit des clochettes vous donne à tout instant le sentiment de baigner dans le paysage. Même lorsqu'on ferme les yeux. *What does she see when she shuts her eyes*. Le paysage, on l'entend *as well*.

- *use a drum* (UK 181) : Voici du son, mais sous forme hypothétique : *can they use a drum*. On croit comprendre qu'il s'agit des bergers. Les bergers entendent les moutons, comment se font-ils entendre d'eux ?

- *there are leaves to cover and caress* (UK 182) : L'ambiguïté de la construction permet deux lectures, la plus probable est que ce sont les feuilles qui recouvrent, avec la douceur d'une caresse, les moutons peut-être, ou les agneaux.

- *if she is a stone breaker and has a rope attached to a mountain she would not be a wife for Michael* (UK 184) : Dans l'habitude de lire du Stein, on ne s'étonne pas du lien établi entre le métier de casseur ou de casseuse de pierres, et le fait d'être ou non la femme de Michael. On ne s'étonne pas non plus de la rupture syntaxique entre *is/has* et *would be*.

Mais on s'étonne :

1. que le métier de casseur de pierres, soit, en France, pratiqué par une femme,
2. que soit introduit un prénom qui tranche avec l'anonymat qui a jusqu'ici été la règle quant aux agents des actions,
3. en outre, que ce prénom soit anglo-saxon.

On se rappelle alors qu'assez souvent, Gertrude Stein traduit les prénoms, voire les noms de famille français (ainsi, Jenny Chicken qui n'est autre que Jeanne Poule), sans que cela exclue l'insertion de prénoms non traduits. L'insertion de l'activité casser-des-pierres est rattachée - et là encore, c'est une occasion de surprise — aux images du début. Elle vient rompre partiellement le climat général créé par l'accumulation d'activités sans bruit et sans violence :

...a stone breaker uses her arms from the elbows and it looks mechanical and she furnishes a house as well. She does not use the rope which is attached to the

mountain. That is used by those who roll the stones down to her. She does not kneel there where the water is running.

(UK 184)

On est tenté de rapprocher ce fragment de celui qui Concerne les bergers, par le même ton documentaire (à quelques steinismes près). On se demande si, à propos de cette scène dont le point de départ semble bien être une carrière d'où l'on extrait des pierres, Gertrude a pensé à son nom de « Stein ».

- débarque tout à coup, inattendu, un parapluie dans j'image, lié à la dame casseuse de cailloux, dont on se demande soudain si elle pourrait être un santon, elle aussi, ou même à la rigueur une machine que Gertrude Stein se serait amusée à personnifier au féminin (ce qui expliquerait pourquoi Michael n'en ferait pas sa femme) :

...and the umbrella and the mechanical motion is hers who is breaking the rocks open.

(UK 185)¹¹

- suit une série d'associations phonétiques : *wonder/thunder* (UK 185), *refuse/confuse/amuse/use* (UK 186), *sweet/neat/complete*, *tender/mender/defender*, *joy/alloy/toy*.

- *that flocks can lead the way* (UK 188) : Voilà qui semble éclairer l'image du début : celle qui avance, et qui se laisse conduire, serait donc une bergère avec ses moutons : l'un des plus communs des santons de Provence, l'une des scènes les plus courantes quand on se promène dans la campagne. D'ailleurs, ce qui suit rejoint le souvenir qu'en évoque Alice dans son *Cook Book* : « if she or the flock were seen to be surrounding the road » (UK 188) : C'est la raison pour laquelle les promeneuses doivent faire un détour.

¹¹ Et voici une autre hypothèse. Certes, un cantonnier, c'était, dans nos campagnes, un ouvrier qui travaillait à l'entretien des routes et qui, selon la chanson, « cassait des tas de cailloux, pour mettre sous le passage des roues ». Mais jadis, une cantonnière, c'était aussi « une tenture dont on couvrait les colonnes du pied du lit », c'est encore « une bande qui garnit, encadre une fenêtre, une porte ». (Petit Robert). Même si Gertrude Stein parle imparfaitement le français, ce sont deux termes qu'elle et Alice ont pu rencontrer, le premier en se promenant autour de Saint-Rémy, l'autre en allant chez le tapissier pour installer leur maison. On voit comment Gertrude Stein peut s'amuser de la similarité des termes, et jouer à inventer une cantonnière qui à la fois casse les cailloux et sert de garniture dans la maison (*and she furnishes a house as well*). Bien sûr ce n'est pas d'une telle cantonnière que Michael, le cantonnier, voudrait pour femme.

- *and are there chinese christians not to stare but to kneel in prayer (UK 188)* : Voilà un autre point du début qui s'éclaire : l'agenouillement était bien un geste de piété.

- *I can see the sea (UK 190)* : C'est la quatrième religion qui parle, et son énoncé lance une série de variations : *I can see that sea, I can see to the sea, I see the sea*. Gertrude Stein n'est ni la première ni la dernière à s'émerveiller de l'homophonie entre *sea* et *see*, et à en jouer. Témoin la ritournelle « I joined the Navy to see the world, and what did I see, I saw the sea. »

- *A fifth only of the bananas were shown (UK 190)* : Il ne s'agit plus de melons qu'on trouve sur les marchés locaux, mais de bananes africaines, ou des Caraïbes. Nous sommes en 1922, les bananes sont à la mode dans les « early twenties », et Gertrude Stein, même au fin fond de Saint-Rémy, n'oublie pas qu'elle est américaine :

Sometimes, though, there is a ghostly rumble among the drums, an asthmatic whisper in the trombones that swings me back into the early twenties when we drank wood alcohol... and people you didn't know said "Yes, we have no bananas"...

C'est Scott Fitzgerald dans la nostalgie du « jazz age », en 1931 ¹².

- Suivent deux pages de variations phonétiques récurrentes sur *go away/stay/way/mayday*. Puis sur *send/offend/descend/contend/defend/mend*. Puis sur *receive/believe/deceive*.

- Retour aux santons de *A Saint in Seven* avec « a figure with sheep with a cock and with a flower » (UK 195).

- avec « if you can see » servant de tremplin, une série de listes en trois points :

...accidents birds and messages

...leaves wood and disturbances

...melons and smoke and violence

(UK 195)

avec une même tendance à « casser » la liste par un dernier terme incongru par son abstraction.

¹² « Echoes of the Jazz Age », *The Crack-Up*, Penguin, 18.

- une « explication », ou du moins une clarification du rapport entre *stable* et *Italian*, au début : *there where the stable is built by an Italian* : Voilà, c'était tout simple, c'est un maçon italien qui construit l'écurie.

- une clarification (peut-être) de l'introduction, après les melons, des bananes : *...did they ever before have such an opportunity of colouring bananas. (UK 196)*. Il s'agirait, comme on pouvait le supposer, de santons qui sont de l'argile peinte. On pose de la couleur, une fois de plus, non pas sur le fruit banane, mais sur de la pâte à modeler modelée en forme de banane, à petite échelle. Les régimes de bananes sont aisément reconnaissables, par la forme et par la couleur (jaune), et ne peuvent être que des favoris de cette forme populaire.

Toute reconstitution des mouvements de pensée, d'écriture, d'observation, de transgression, de mystification, de dissimulation, d'enthousiasme, d'inspiration, demeure fragmentaire (perd justement le mouvement) et hypothétique. L'objet reste opaque, comme tout objet, fût-il de verre. On peut le disséquer, lui imposer tel ou tel découpage. Le commentaire qui lui fait le moins violence est celui qui consiste à le mettre en voix, à le faire entendre. Quatre religions, quatre timbres, les associations fusent. La voix avance, les échos, les répétitions reviennent en arrière, font une architecture sonore, un édifice fragile qui a les couleurs des santons, l'espace de la campagne, les articulations d'une mémoire américaine, les sonorités des moutons en transhumance.

C'est une question d'échelle, aussi. Le commentaire peut suivre syllabe à syllabe, ou image à image, il peut se faire microscope ou télescope. Le meilleur commentaire est celui qui retrouve l'élan qui présida à l'écriture. Mais cet élan, dans une écriture qui vise à l'hermétisme, est sans cesse contrarié : il y a le mouvement qui vise à dire, à partager, à garder la trace, à imprimer sa marque, à séduire, et il y a le mouvement contraire, qui masque, qui encode, qui détourne, qui trace, avec perversité, des fausses pistes (comme font volontiers, sur les routes en lacets, les personnages de Charles Addams, qui se donnent la peine de descendre de voiture pour dessiner la ligne blanche trompeuse qui va précipiter le prochain automobiliste du haut de la falaise). Tout fragment rencontré au détour d'un paragraphe vous sollicite et vous repousse, vous donne quelque chose d'une main et vous le retire de l'autre. Au hasard :

To count less brings her back to their finding that she was kneeling there where the water was flowing and the glass if it is prepared abundantly covers it all.

(UK 195)

Un sous-verre. Un globe comme on en trouve dans les Campagnes et qui contient quelques reliques, ou une couronne de fleurs d'oranger ou une statue de la Vierge. Une scène que le verre recouvre. Quelle scène ? Une femme agenouillée au bord de la rivière. La femme et la rivière, et la femme penchée au bord de l'eau. Mais cette rivière est peut-être tout simplement une fontaine. Et que faire de « compter moins la ramène, la ramène à ce qu'ils découvrent que... » Mais d'abord qui, ils ? Recouvrons cette scène de verre, pour du moins ne plus rien entendre, ni le murmure de l'eau qui coule, ni le babil de la femme qui laisse les paroles couler comme l'eau qui court, ni cette rumeur que Stein répand sur le papier, avec une patience sournoise.

Avant de quitter *Lend a Hand*, proposons un dernier découpage. C'est celui qui verrait le texte filer à droite et à gauche de deux pôles d'activité : rassembler d'une part, séparer de l'autre. *Gather/separate*. Le travail d'écriture ne serait rien que ce double exercice, rassembler (ce qui se ressemble, ce qui frappa ensemble le regard, de loin, par la fenêtre, de près, sur la table, ou dans le souvenir, de loin, hier en promenade, de près, quand Alice ouvrit la porte tout à l'heure), séparer par des blancs les mots. L'écriture se fait mimétique de son objet : elle aussi passe son temps, comme les paysans, à réunir et à séparer. D'un côté regrouper, mettre ensemble, et de l'autre distinguer, rendre visibles les articulations, comme fait la grammaire (*Arthur A Grammar et Sentences*, seront de 1928 : un an après *Four Saints*). Qui se rassemble s'assemble, comme les fils mêlés des herbes ; mais chaque chose à sa place et une place pour Chaque chose, dit la bonne ménagère 'dans sa "cuisine des mots" Comme dira Sherwood Anderson deux ans plus tard. *Gather, separate*, supposent des échanges, des déplacements, une Circulation de l'un et de l'autre. Et c'est peut-être une façon de voir l'activité d'écriture quotidienne, têtue, de Gertrude Stein : faire circuler, infatigablement, l'un et l'autre. Sans jamais se lasser de les voir échanger leurs propriétés, qui ne vont pas tout à fait jusqu'à se fondre ou se confondre. Et pourquoi tout cela ? Pour faire advenir un objet qui se dresse face à la création, en rivalité avec ce qu'on appellera, pour la commodité, Dieu. Ou alors un objet qui se fonde dans la création ? La question reste en suspens. C'est dans les années soixante seulement que les auteurs de *Happenings* iront jusqu'au bout de cette idée qu'un objet peut, si l'on abat les murs, se fondre dans l'environnement. Peut-être que si l'on

abat ce château de cartes qu'est la grammaire, on obtient le même résultat, se disait déjà Gertrude Stein.

On en revient à l'importance de la surprise et de la reconnaissance, au rapport intime entre le même et l'autre. Dans *Everybody's Autobiography*, Gertrude Stein dit qu'elle est comme un chien quand il se promène, il veut tout reconnaître, et il veut aller de surprise en surprise : « I want it to be the same and I want it to be completely unlike. » (EA 98). C'est une bonne définition de chaque nouvelle œuvre que produit un artiste, par rapport aux précédentes : un Klee, un Cézanne, un Rembrandt, un Faulkner, un Duras... À l'inverse, l'académisme est prévisible, et il y manque ce soubassement organique qui fonde le caractère unique, et reconnaissable, de l'œuvre d'un artiste. « The painting anybody was painting Just then was not the same and it was completely alike. » (EA 98). De quoi désespérer un chien en promenade.

COMPOSITION ET REPRESENTATION

Si l'un des modèles de Gertrude Stein composant ses *landscape plays*, c'est Saint François d'Assise, un autre modèle ne peut manquer d'être Cézanne qui, lui aussi, non loin de là, s'était acharné « sur le motif » à Aix en Provence. Dans *La Leçon de la Sainte-Victoire*, Peter Handke qui a fait, en 1979, le pèlerinage à la « colline aux couleurs », cite Cézanne parlant de son travail, et de la façon dont il représente le sommet de la Sainte-Victoire sous différents angles, mais toujours d'en bas, de la plaine, et de loin :

Le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt et si varié que je crois que je pourrais m'occuper plusieurs mois, sans changer de place, en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche.

(*Leçon de la Sainte-Victoire*, 34)

Tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche : quelle leçon, en effet. A Saint-Rémy, Gertrude Stein a passé tout un long hiver fervent, dans un paysage lumineux, loin des bruits du monde, au cœur des choses. Avec patience elle a, elle aussi, sans changer de place, varié les angles : « She advances and she sees some one, she sees some one or she advances, As she advances she sees some one. Some one is Seen by her as she advances. »

Avant Cézanne, il y eut Courbet : même leçon de patience. Peter Handke se dit saisi par le « souverain silence » de ses tableaux. Il écrit (et je vois là exprimé un climat proche de celui qu'on trouve dans *Lend a Hand*) :

Courbet, comme l'indiquent ses titres qui localisent très exactement le sujet, a vu dans les scènes de la vie quotidienne les véritables événements historiques. Ses figures, rien qu'en tamisant du blé, rien qu'en se tenant debout devant une tombe, rien qu'en habillant une morte, rien qu'en revenant du marché, au crépuscule, forment dans l'imagination une procession continue (tout comme ses personnages simplement assis en train de se reposer, de dormir ou de rêver).

(LSV 29)

Courbet s'élevait contre les grandes machines, contre les monuments :

...dans beaucoup de tableaux de la décennie suivante (sa dernière) il n'y a que la mer d'un vert sauvage sous un même ciel et un peu de plage au premier plan. L'un des tableaux de cette série s'appelle La Grande Vague : eau et atmosphère en sont presque les seuls motifs, pourtant les coloris rocheux le font paraître solide et dramatique par la multiplicité des formes qui se répondent.

(LSV 30)

On n'en finit pas de réfléchir sur forme et réalité, sur représentation et composition. Qu'un écrivain s'efforce de reproduire dans son écriture le silence fascinant de la peinture ou la forme pure de la musique, et ce sont les limites même du langage qui s'ébranlent. Proust, T.S. Eliot, Faulkner, et maintenant Peter Handke. Et Gertrude Stein qui a été plus loin que tant d'autres dans ce que Faulkner appelle « our splendid failure to do the impossible » (*Paris Review Interviews* 123).

Pour Faulkner, c'est même à cette nécessaire audace nécessairement vouée à l'échec qu'on juge un écrivain (« I rate us on the basis of our splendid failure to do the impossible »). Faulkner qui, lui aussi, se veut dans le silence, le silence des mots écrits :

...I must try to express clumsily in words what the pure music would have done better. That is, music would express better and simpler, but I prefer to use words, as I prefer to read rather than listen. I prefer silence to sound, and the image produced by words occurs in silence. That is, the thunder and the music of the prose take place in silence.

(PRI, 134)

Fascination du silence, qui transforme la réalité en tableau :

Death in a silent picture; a dream of the eye; such vanishing shapes as the mirage shows.

C'est Melville décrivant, vu de loin par la veuve Chola, Hunilla, le naufrage de son frère et de son époux, comme s'il se déroulait sur une scène, dans le cadre des branches relevées :

They formed an oval frame, through which the bluey boundless sea rolled like a painted one.

(*The Encantadas*, 170)

Fascination du vide. « Et n'est-ce pas le vide parfait, Sans formes ni couleurs, auquel on peut donner la vie la plus merveilleuse ? » (c'est Peter Handke en présence d'une vieille mosaïque romaine (*LSV* 18). Fascination des changements d'échelle, qui déréalisent, de la distance et du trop-près. Par la distance, le monde perd ses bruits qui forment notre environnement, qui nous rassurent par leur familiarité :

J'étais assis là, parmi le sifflement, comme l'enfant de jadis, sous le sifflement d'un pin bien précis (plus tard, de la même manière, dans le vacarme de la ville, j'étais environné par la rumeur du fleuve qui coule là-bas).

(Peter Handke, *LSV* 22)

Vue de loin, la réalité prend une qualité picturale, muette, indéchiffrable. Mais vu de trop près, un tableau cesse de représenter, il ne montre plus que sa matière, le grain de la toile, les traces de pinceau, les traînées de couleurs, des points, des taches. Philippe Boyer l'a dit, très bien, à propos de Proust et de Ver Meer de Delft :

Tout tableau, en effet, vu à une certaine distance, s'offre d'abord au regard comme pure *représentation*. Les couleurs participent alors d'une vue d'ensemble, accentuées et simplifiées à la fois par leurs contrastes avec les couleurs voisines et par la surdétermination du dessin, c'est-à-dire des formes de la représentation. Mais à mesure qu'on s'approche de la toile, la couleur devient un matériau beaucoup plus subtil, et la représentation tend à céder le pas à la seule *composition*, c'est-à-dire à la peinture elle-même : lignes et couleurs en un certain ordre assemblées.

(*Le Petit Pan de mur jaune*, 19)

Plus loin, plus près. On a peut-être là un des secrets de l'hermétisme steinien. Elle est dans la *composition* — tout près de ses pinceaux, de ses couleurs, de ses mots, de ses Syllabes (que Boyer appelle encore « des lamelles ou des éclats de mots ») - elle est aussi

dans la représentation - elle porte sur le monde qui l'entoure le regard serein, inoccupé, d'une expatriée volontaire : loin des bruits. Boyer se place du point de vue du spectateur, qui peut à son gré s'éloigner ou se rapprocher. L'artiste, lui, doit à la fois plisser le regard et manier le pinceau, afin de prévoir l'effet à distance d'une touche colorée. Les Impressionnistes ont bien compris ce problème, et avant eux Ver Meer, Courbet, Corot. Quand on travaille avec des mots, qu'en est-il des effets de détail et de la vue d'ensemble ? Je ne dis pas que j'apporte ici une réponse à la question, mais je pense poser un peu autrement la vieille question de l'écriture steinienne en rivalité avec ce qu'on appellera ici, pour les besoins de la cause, l'écriture picturale. Que veut dire s'éloigner, prendre la bonne distance, pour le « spectateur » de Stein ? J'ai dit un jour que c'était la traduire ¹³, ce qui est une manière de *interpréter*, comme un instrumentiste interprète un air ou un morceau, de la faire entendre, à d'autres et à soi-même. Plus littéralement, il est possible - et cela a été fait - de la mettre en musique, comme l'a fait Virgil Thomson : il n'a pas « déposé de la musique le long de ses vers », il a fait du chant virtuel un chant audible. IL a mis les mots debout, dans un espace à trois dimensions, eux qui étaient à plat. C'est aussi ce que font ceux qui, en musique ou non, la mettent en scène. La mise en voix, mise en espace, rétablissent la communication, ou plutôt l'espace de représentation (à partir de ce qui était composition).

Mais nous allons maintenant faire la démarche inverse, nous rapprocher. *Four Saints in Three Acts* fut un spectacle de Broadway, en 1934. Ce spectacle n'appartient que partiellement à Gertrude Stein, tout comme le film qu'on dit « tirer » d'un roman n'appartient guère à l'auteur du roman, fût-il bon ou mauvais (le film, et le roman, ou l'un ou l'autre). Il mit en acte (en actes serait plus juste) une théâtralité latente qui ne demandait pour s'épanouir qu'à être, comme une fleur en papier, immergée dans l'aquarium transparent de la scène - et la transparence, à grand renfort de cellophane, fut l'esthétique de ce spectacle-là. Mais il faut citer à l'ordre du mérite Virgil Thomson qui fit la musique, Maurice Grosser, qui fit un scénario auquel les images scéniques doivent presque tout (Maurice Grosser était peintre), Florine Stettheimer qui conçut et fit exécuter les décors. Il faut citer à l'ordre du mérite aussi la distribution de chanteurs noirs (et aussi Thomson qui eut cette idée) qui apportaient leur présence, leur théâtralité à eux, et surtout leurs voix, et

¹³ « Gertrude Stein ou la traduction rêvée », *Revue française d'études américaines*, n°18, novembre 1983.

puis les autres œuvres contemporaines telles *Verts Pâturages* (*The Green Pastures*), de Marc Connelly, ou *Run Little Chillun*, de Hall Johnson, qui « prêtèrent », si l'on peut dire, leur esthétique, et avec lesquelles *Four Saints in Three Acts* vint faire système. C'est une règle générale d'ailleurs, que toute œuvre portée à la scène vient faire système, en harmonie ou en disharmonie, avec ce qui est porté à la scène au même moment. Nous allons donc ici, dans l'optique où nous nous sommes placés de l'étude des *landscape plays* de Gertrude Stein, revenir à la composition de *Four Saints in Three Acts*, composition au double sens : revenir au moment où la pièce fut composée, 1927, cinq ans après Saint-Rémy, et non pas avancer jusqu'à 1934, année où le spectacle fut créé et découvert. Et composition au sens pictural défini plus haut : que voit-on quand on se met tout près, là où Gertrude Stein elle-même se mit pour écrire ¹⁴ ?

FOUR SAINTS IN THREE ACTS : AN OPERA TO BE SUNG

Dans la conférence intitulée « Plays » que Gertrude Stein fit en Amérique en 1934, tout à la joie du succès de *Four Saints*, elle livre, contrairement à son habitude, quelques-unes des clés qui permettent de comprendre ce qui lui servit, disons, d'inspiration, pour créer *Four Saints*. Ces clés sont aujourd'hui bien connues, mais il faut les énumérer rapidement.

1. Il y a d'abord les pies dans le ciel d'Avila, ou dans le ciel de Bilignin, elles sont noires et blanches (la Couleur a son importance, *Four Saints* sera un opéra en noir et blanc — notons que Gertrude Stein revendique ici, comme en étant l'instigatrice, certaines des qualités qui sont celles de l'opéra représenté plus que celles de la pièce qu'elle a écrite). Mais surtout, les pies bougent sans bouger, sans qu'on les voie bouger :

¹⁴ Rappelons que la pièce fut publiée pour la première fois dans *transition* (n° 16-17) en juin 1929, puis dans *Operas and Plays* en 1932 avant d'être représentée. (C'est en juillet 1928 que Virgil Thomson acheva la composition de l'opéra, mais il ne fit l'orchestration que plus tard). Pour la commodité, nous citerons *Four Saints* dans l'édition de *Last Operas and Plays*.

When they are in the sky they do something that I have never seen any other bird do they hold themselves up and down and look flat against the sky.

(LIA 129)

Plus précisément, on les voit donc monter et descendre, mais comme si le ciel était une toile de fond, et que les pies étaient tirées vers les cintres, dans un espace à deux dimensions. Cela n'est pas possible scientifiquement ? Peu importe, c'est ce qu'on voit : « But anyway whether the magpies at Avila do do it or do not at least they look as if they do do it » (LIA 129). Et Gertrude Stein ajoute :

They look exactly like the birds in the Annunciation pictures the bird which is the Holy Ghost and rests flat against the side sky very high.

(LIA 129)

2. Il y a ensuite, servant de point de départ avoué à la conception de Sainte Thérèse, les photographies vues dans une devanture de Boulevard Raspail :

They take a photograph of a young girl dressed in the costume of her ordinary life and little by little in successive photographs they change it into a nun. These photographs are small and the thing takes four or five Changes but at the end it is a nun and this is done for the family when the nun is dead and in memoriam.

(LIA 130)

3. La troisième clef concerne le point de départ de la Conception de Saint Ignace. C'est, dans une autre devanture, Rue de Rennes, cette fois, un bibelot de porcelaine :

...there was a rather large porcelain group and it was of a young soldier giving alms to a beggar and taking off his helmet and his armour and leaving them in charge of another.

It was somehow just what the young Saint Ignatius did and anyway it looked like him as I had known him...

(LIA 131)

Des photographies, une figurine en porcelaine : images déjà mises en scène. Mais il faut aussi remarquer le surcroît de théâtralité qui leur est donné par le fait qu'elles sont vues à travers le cadre « à l'italienne » d'une devanture de magasin. Les photographies ne sont pas de simples photographies de bonnes sœurs, mais, comme les pies, quelque chose qui

bouge sans bouger. Il s'agit d'une série de clichés qui, de proche en proche, aboutissent à une métamorphose. Le caractère mortifère de l'art photographique est attesté en même temps que son caractère sacralisant. Il s'agirait en effet, si l'on en croit Gertrude Stein, d'une photo-souvenir (telle peut-être que celles qu'on place sur les tombes, dans leur ovale de camée) obtenue à partir d'une photographie de la jeune fille avant qu'elle n'entre au couvent (puisque, dans les ordres stricts, il n'est pas question de laisser photographier les religieuses). Comme la famille veut malgré tout se souvenir qu'elle a donné une de ses filles à Jésus, Par un jeu de retouches successives, on déguise, en quelque sorte, la jeune fille en ce qu'elle était devenue. On lui donne le costume, et sans doute l'expression appropriés. Peut-être lui fait-on joindre les mains, ou tenir un cierge ou un missel, comme pour les premières communiantes ? Le procédé est comparable aux procédés d'animation, voire au procédé cinématographique lui-même tel que Gertrude Stein le décrit dans une autre de ses conférences de la même époque, *Portraits and Repetition* :

In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before.

(LIA 177)

On remarque que Gertrude Stein dit « a cinema picture » de préférence à *film* ou *movie* : comme s'il s'agissait d'un « tableau de cinéma ». Elle en parle pour comparer ce procédé avec ce qu'elle a fait elle-même dans ses portraits : « I was doing what the cinema was doing. I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing. » Comme si l'on pouvait impressionner la conscience lisante du lecteur comme on impressionne la rétine... C'est donc cette série d'images qui va maintenant donner naissance à Sainte Thérèse dans l'opéra *Four Saints in Three Acts*. Gertrude Stein ajoute :

For years I had stood and looked at these when I was walking and finally when I was writing Saint Therese in looking at those photographs I saw how Saint Therese existed from the life of an ordinary young lady to that of a nun. And so everything was actual and I went on writing.

(LIA 130)

Il ne s'agit pas de simples clichés vus par hasard, ils furent vus, gravés dans la mémoire de la spectatrice debout Qui s'arrêtait pour les voir, comme les habitués de l'opéra

italien montent au promenoir et vont, plusieurs fois dans la Semaine, entendre leur air favori. Gertrude Stein, dans ce bref récit, s'inclut dans le spectacle : elle se promène Boulevard Raspail, ou rue de Rennes, avec son chien peut-être, et elle s'arrête, et elle regarde, et nous la regardons regarder, elle est le personnage au premier-plan du tableau, à l'avant-scène. « When I was writing » est parallèle, grammaticalement, à « when I was walking », ce qui noue plus fortement les deux activités, et semble donner raison à Proust lorsque celui-ci affirme que le style n'est pas une question de technique mais de vision. C'est en marchant qu'on regarde, en regardant qu'on écrit. On est soi-même dans le paysage et l'on écrit un paysage : sur le motif. Comme on sait que Gertrude Stein s'identifie à Sainte Thérèse, n'est-ce pas elle-même qu'elle voit dans la devanture, à travers le reflet de la vitre ? On remarque qu'elle ne dit pas « and so everything was real » mais « and so everything was actual ». Pour que ce soit bien clair, elle récidive avec Saint Ignace :

...and so he too became actual not as actual as Saint Therese in the photographs but still actual and so the Four Saints got written.

(LIA 131)

Actual : et elle-même va mettre ces saints en « actes » : en trois actes. Elle va actualiser les images, leur permettre de s'incarner, de passer à l'acte, mais aussi elle va en faire des personnages de théâtre, des personnages que des acteurs jouent (*act*) en faisant semblant, qu'ils métamorphosent en *représentation*. « Actual », c'est le dernier stade des clichés déréalisants, sacralisants, c'est le saint entré en littérature, dans l'opéra de Stein : de la porcelaine à la pierre, de la vie ordinaire à la vie où l'on ne fait plus rien que se montrer, dans sa sainteté, où l'on ne fait plus rien que figurer sur le monument, dont le caractère sacré est confirmé par le double chiffre : *quatre* saints en *trois* actes, le trois et le quatre appelant comme les notes de la gamme diatonique (Virgil Thomson s'en souviendra dans son opéra), sept, nous l'avons dit, le sept par addition et le douze par multiplication. Sept comme les couleurs de l'arc-en-ciel, comme les jours de la semaine, douze comme les signes du zodiaque, comme les mois de l'année, douze comme les douze apôtres.

Qui était ce jeune soldat en porcelaine, peut-on par curiosité se demander. On suppose généralement qu'il s'agissait de Saint Martin partageant son manteau. C'est possible, car Saint Martin était parfois représenté en légionnaire romain, ou même en hussard. Gertrude Stein ne le décrit cependant pas comme faisant l'aumône de son costume,

mais comme faisant l'aumône, d'une part, et se dépouillant de son armure d'autre part, ce qui paraît difficile à représenter, dans sa complexité, sur un simple biscuit de Saxe. Peu importe. Ce qu'il faut retenir, c'est le charme évoqué, d'une théâtralité maniériste, de la fragilité de la porcelaine associée au fracas des armes, à la dureté martiale et métallique du casque et de l'armure. On retiendra aussi que, dans les deux cas, Gertrude Stein prend la peine de mentionner « young » : on est dans la grâce du combat de Tancrède.

*

Théâtralité de l'imitation, du trompe-l'œil, du modèle réduit

La loi du théâtre, on le sait bien, c'est que plus c'est faux plus c'est vrai. « Tout doit être faux à grincer des dents », dit Genet. Sans aller jusque-là, jusqu'à l'exagération, au grotesque, on est dans l'imitation, le faux-semblant. Les décors n'ont pas d'envers, les découvertes sont peintes, la lumière du jour est artificielle, le marbre et la pierre sont du carton-pâte. La profondeur est un effet de perspective. Tout ce qui serait réel doit être déréalisé pour être transformé en pouvoir de suggestion. Gertrude Stein se dira toujours fascinée par les imitations. Elle ouvre *Everybody's Autobiography* par la description du parapluie de bois de Miss Hennessy : un parapluie taillé dans le bois et semblable jusqu'au moindre détail, y compris le petit bouton et le caoutchouc qui sert à le fermer, à un vrai parapluie, à ce seul détail près qu'il ne s'ouvre pas. Gertrude Stein Place en quelque sorte son *Autobiographie de tout le monde*, semblable en tous points à une autobiographie, à ce détail près qu'elle n'est pas écrite par « tout le monde », sous le signe d'un faux parapluie. Dès *Saints and Singing*, Gertrude Stein chante faux : « I like marble painted. And I like marble imitated. » (OP 80).

Dans « Pictures », en 1934, elle le répète : elle aime le faux marbre, surtout s'il est mélangé au vrai et qu'on n'arrive pas à distinguer le vrai du faux, comme cela se passe dans les églises d'Italie :

...I did not like the marble and then I looked at the marble I did like and I began to touch it and I found gradually that if I liked it there was always as much imitation oil painted marble as real marble. And all being mixed together I liked it. It was very hard to tell the real

from the false. I spent hours in those hot summer days feeling marble to see which was real and which was not.

(LIA 72)

Ici encore Gertrude Stein est le personnage au premier plan du tableau, et cette fois elle s'arrête pour toucher : fraîcheur du marbre des églises par les chaudes journées de l'été italien : et peut-être est-ce une tiédeur sous les doigts qui permet de détecter la supercherie délectable. Car il y a du plaisir pour l'œil à être trompé : « if it was all granite or if it was all marble *there was nothing to content the eye by deceiving it.* » (LIA 72) (C'est moi qui souligne). C'est tout le plaisir du trompe-l'œil :

...and I like a false window or a vista painted on a house as they do so much in Italy.

(LIA 60)

Pour la même raison, elle aime les épouvantails, trompe-l'œil s'il en fut, et tout donne à penser qu'elle avait envisagé de leur donner un rôle dans *Four Saints*. Déjà, dans une lettre à Virgil Thomson en 1927 (dès les débuts donc du Projet d'opéra), elle écrit :

Tell Baby Bérard... to keep an eye out for scarecrows they are most saintish. We saw a white shirt on a Crow, a petticoat tied top and bottom very good and a bird with wing outstretched on a stick and we are going to see others as the grain ripens...

(Lettre à Virgil Thomson, 9 juillet 1927)

Et dans « Plays », les épouvantails figurent, à côté des pies, dans son paysage :

There were magpies in my landscape and there were scarecrows. The scarecrows on the ground are the same thing as magpies in the sky, ey are part of the landscape.

(LIA)

Même si les épouvantails sont « most saintish » (à cause de leur chemise blanche ? Ou parce qu'ils font de la figuration, comme les statues de saints, ils habitent le paysage, c'est leur seul rôle), ils disparaissent donc : peut-être parce que non fortement marqués comme « espagnols », trop liés au temps des moissons à Bilignin.

Pour la même raison, Gertrude Stein aime les livres en marbre qu'on trouve dans les cimetières : à la différence des parapluies en bois qui ne peuvent pas s'ouvrir, eux ne peuvent

pas se fermer. Elle aime les santons : ces paysannes ne poseront jamais leur panier, ces poules ne mangeront jamais le grain qu'on leur tend. Un soldat de porcelaine peut bien tendre son armure, il n'ira jamais à la guerre. Mais la fascination pour le soldat, ou le saint de porcelaine, dont les dimensions sont rapidement évoquées (« a rather large porcelain group »), tient aussi, c'est certain, au fait qu'il s'agit d'un modèle réduit. La scène de théâtre est un microcosme, et les images scéniques les plus fortes sont souvent celles qui nous proposent des répliques, à l'échelle réduite, des objets qui nous entourent : petit avion, petit train, maison de poupées, sans parler des poupées et marionnettes. La réplique du château dans *Tiny Alice*, d'Edward Albee (1964), fait partie intégrante du drame, de son énigme et de sa dimension symbolique. Ce qui fascine, c'est d'entrer dans un univers à double échelle, et Liliane Kerjan a raison de rappeler, à propos de *Tiny Alice*, *Alice au pays des merveilles* (Albee, 96). Comme elle a raison de rappeler qu'il y a à l'intérieur de la maquette une autre maquette identique qui, à l'infini ... et d'évoquer le vertige de la composition en abyme.

Gertrude Stein elle aussi y est sensible : « I do remember, still in San Francisco, a sign painting of a man painting a sign a huge sign painting and this did hold my attention. » (« Pictures », *LIA* 67). Comme elle est sensible à la fascination du modèle réduit :

There was a moment though when I worried about the Courbets not being an oil painting but being a piece of country in miniature as seen in a diminishing glass. One always does like things in little.

(*LIA* 75)

Elle ne dit pas modèle réduit, elle dit miniature, ou même « chose en petit ». Et elle donne des exemples, parmi lesquels on s'étonne presque, tant c'est de cela qu'elle parle, de ne pas trouver le miroir sorcière du *Portrait des Arnolfini* de Van Eyck :

Models of furniture are nice, little flower pots are nice, little gardens are nice, penny penny peep shows are nice, magic lanterns are nice and photographs and cinemas are nice and the mirrors in front of automobiles because they give the whole scene always in little and yet in natural colors like the receiver of a camera.

(*LIA* 75)

« Receiver », ce n'est pas un terme très technique pour l'objectif de la caméra, mais ce que la caméra permet d'amener, c'est cette idée du naturel des couleurs. Le cinéma, on l'oublie avec nos écrans géants, a en commun avec les rétroviseurs d'automobile le fait de reproduire en petit.

Dans *La Pensée sauvage* (1962), Claude Lévi-Strauss s'est intéressé à la vertu esthétique du modèle réduit, et s'est demandé le pourquoi de la fascination exercée par « la reproduction fil par fil, et dans un scrupuleux trompe-l'œil, d'une collerette de dentelle » dans un portrait de femme de Clouet. (*Pensée sauvage*, 34). Comme on le voit, l'idée de modèle réduit est associée à l'idée de trompe-l'œil. Son analyse est à rapprocher de celle qu'il fait, dans son *Anthropologie structurale* (1958), du « dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique », où il montre en particulier les rapports entre visage et décor, et où il étudie l'utilisation du masque. Pour ce qui est du modèle réduit, « la question se pose », dit Lévi-Strauss, « de savoir si le modèle réduit, qui est aussi le "chef-d'œuvre" du compagnon, n'offre pas, toujours et partout, le type même de l'œuvre d'art. » (*PS* 34). Même les œuvres d'art monumentales sont, fait-il remarquer, des modèles réduits, qu'il s'agisse par exemple des fresques de la Chapelle sixtine qui illustrent la fin des temps, ou du symbolisme cosmique des monuments religieux. Et puisqu'il prend des exemples « sacrés », remarquons à sa suite que toute représentation du Paradis (jardin édenique) ou de l'Enfer sont des mondes en miniature.

Une cathédrale est à l'image du monde, et la « demeure céleste » représentée dans *Four Saints*, dans le scénario de Maurice Grosser, participe également de cette vocation du théâtre à *rendre visible l'invisible*. Dieu entouré de ses saints, ou de ses anges, le Jugement dernier, La Résurrection de la chair : autant de scènes qui représentent à l'échelle humaine, à l'échelle de ce que le regard humain peut englober, des réalités spirituelles à l'échelle cosmique. Dans l'analyse de Lévi-Strauss, la vertu qui s'attache à la réduction résulte « d'une sorte de renversement du procès de la connaissance ». Dans le modèle réduit, « la connaissance du tout précède celle des parties », ce qui accroît notre sentiment de pouvoir sur la chose dont le modèle réduit est l'homologue (comme on le voit dans les pratiques magiques agissant par poupée interposée).

Revenant à la collerette peinte par Clouet, Lévi-Strauss découvre que tout l'art du peintre consiste à la montrer « telle qu'elle est absolument, mais aussi telle qu'au même instant son apparence est affectée par la perspective où elle se présente », à instituer une union « entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement. » (*PS* 37). Il faudrait se demander si cette intégration de la contingence à une Structure n'est pas l'un des ressorts de la création théâtrale (si l'on se place du point de vue des spectateurs). Autre source pour nous de réflexion, c'est la remarque que fait Lévi-Strauss à partir de la peinture non

figurative, qui rejette à la fois ce qu'il appelle la « contingence de destination » (comme la peinture dite de chevalet) et la « contingence d'exécution ». Adoptant des « manières » en guise de « sujets », la peinture non figurative produit « des imitations réalistes de modèles non existants. » C'est, ajoute Lévi-Strauss, « une école de peinture académique où chaque artiste s'évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux si d'aventure il en peignait ». (PS 43).

Mais il y a là encore, sans doute, une question d'échelle, et c'est sans doute ce que Barthes veut dire quand il affirme : « il suffit de changer les niveaux de perception: Nicolas de Staël est dans 3cm de Cézanne » (« Réquichot et son corps » in *L'Obvie et l'obtus*, 209), ou lorsqu'il se demande si l'instrument virtuel de la peinture ne serait pas la loupe « qui permet de changer l'objet en le faisant tourner... : tout cela non pour mieux voir ou voir complètement, mais pour voir autre chose : la taille est un objet en soi. » (*id.* 203). Il faudra réfléchir encore à ces questions d'échelle. Signalons seulement ici que leur importance semble ne pas avoir échappé à Maurice Grosser pour la mise en scène « sacrée » de *Four Saints* puisqu'il introduisit, dans son scénario, un télescope.

Dans un théâtre qui s'intéresse au processus même de la Vision en même temps qu'à l'invisibilité, celui de Richard Foreman, les instruments du regard, les prothèses de l'œil, sont omniprésents (loupe, télescope, miroirs, jumelles), distorsion des perspectives, gros plan sur telle ou telle partie du corps. Dans une vision voyeuriste ou exhibitionniste du monde, les changements d'échelle sont à la mesure de l'investissement libidinal, et la scène devient un *teatrum corporis* : comme nous le disions, l'anatomie se fait géographie ou, plus précisément, scénographie.

*

Le sacré, le provocant

Il peut paraître choquant de rapprocher le théâtre « sacré » qu'est *Four Saints*, avec ses saints et ses saintes, des « profanités » de Foreman, de son théâtre ouvertement érotique, voire même lubrique... Stefan Brecht a pu parler de « l'iconographie pornographique » de Foreman. Mais il faut bien voir la part de sacralisation (ici, par exemple, du corps humain) qu'il y a dans toute volonté de désacralisation, de profanation. Le corps

féminin en particulier est un cosmos, un objet de vénération, un territoire qu'on n'en finit pas d'explorer. Le corps propre est l'objet de mille pratiques rituelles destinées à conjurer des peurs ancestrales : ce n'est pas la peur de la castration, de la mutilation, ou de la pénétration, c'est plutôt une curiosité à l'envers, on se demande ce qui va bien pouvoir sortir de là, de cet antre obscur. Et il en sort, en effet, plein de choses étonnantes. Par exemple, dans *Hotel China* (1971), sortent de la bouche de Karl, dans l'ordre, un marteau, une assiette, une vitre, une paire de lunettes, une chaise...

Il faut bien voir aussi que l'opéra *Four Saints* prend lui-même des libertés avec la liturgie, avec la piété traditionnelle, et l'on peut considérer comme blasphématoire le fait de mettre dans la bouche des saints des « nonsense rhymes », ou encore le fait de représenter Saint Ignace s'employant à chanter la sérénade à sa belle (c'est-à-dire à Sainte Thérèse) en s'accompagnant à la guitare, tel Don José ou Escamillo chantant pour Carmen. Il faut voir enfin que si la part du sexe et celle du sacré n'y sont pas les mêmes, les deux univers, celui de Foreman et celui de Stein, ont en commun une même théâtralité qui consiste à poser le monde comme double. Pour Foreman, c'est Stefan Brecht qui l'a vu le premier en faisant remarquer, à propos de *Particle Theory* (1973) :

Toute action humaine de par sa duplicité exige une interprétation : et c'est une perception lubrique des choses qui habituellement la fournit.

(cité dans *Le Théâtre de Richard Foreman*, 56)

Ce qu'il faut retenir ici, c'est l'idée du double sens. La duplicité cache, sous des apparences convenables, un monde de jouissances interdites, Et le mystique voit, dans ses visions, un monde qui reste invisible au commun des mortels. Dans la pornographie, comme dans le mysticisme, où l'ésotérisme, le monde se partage entre ce qui peut être vu et ce qui doit demeurer caché, avec, dans les deux cas, la jouissance d'accéder à la vision de ce qui doit demeurer caché. Le voyeur préfère regarder par le trou de la serrure, le devin est de préférence aveugle. C'est en fermant les yeux, où en les écarquillant sur le vide, que le mystique est illuminé. Le théâtre est, en un sens, ce qu'on voit en fermant les yeux, puisque les yeux se ferment sur le monde de la salle pour s'ouvrir sur un mur aveugle, le « quatrième mur ». Une fois franchie cette barrière symbolique, les yeux se rouvrent, de l'autre côté du miroir, sur un monde qui n'est pas contigu au nôtre, qui n'est pas « face à nous », mais qui est, comme une bulle, comme la voûte de l'église où est peinte l'Annonciation, un lieu autre,

d'une autre nature, et non situé dans la réalité, un lieu « inséré de force dans l'univers », selon la formule d'André Bazin. C'est André Bazin aussi qui disait, du décor de théâtre : « il existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre » (« Théâtre et cinéma », *Esprit*, juin-août 1951).

*

En haut les pies, en bas les pigeons : le ciel de l'Annonciation

Revenons à la première clé, les pies. Vrai ou faux point de départ, peu importe. L'anecdote les concernant dans « Plays » a valeur de récit fondateur. Par cette anecdote, Gertrude Stein lie fortement les pies à Sainte Thérèse (par métonymie, en les associant au ciel d'Avila). Mais elle les noue tout aussi fortement à la picturalité, et à la sainteté, en évoquant à leur propos, par comparaison cette fois, les tableaux de l'Annonciation où le Saint Esprit est représenté par un oiseau. Paysage, mais pas n'importe quel paysage. Un paysage sacré : le ciel au-dessus de la « ville des saints et des pierres » (de la ville des saints de Stein), le ciel des tableaux de l'Annonciation.

Jetons nous-mêmes un coup d'œil sur ces *Annonciations* de primitifs italiens du Quattrocento que Gertrude Stein avait pu voir, soit au Louvre récemment, soit plus tôt, avant la guerre, à Florence, à Sienne ou à Padoue, soit dans les grands musées espagnols, soit tout simplement à la National Gallery à Londres. Toutes les *Annonciations* ne représentent pas le Saint-Esprit sous forme d'oiseau, mais plusieurs le font. Dans celle de Crivelli (Londres), peintre vénitien (1486), un rayon surnaturel né d'un nuage doré traverse (grâce à un orifice percé à cet effet) le mur du palais où se trouve la Vierge, embrase de sa lumière l'oiseau divin qui se trouvait sur son trajet, et vient se poser sur le diadème de la Vierge. L'oiseau n'est presque que pur éclat lumineux dépourvu de substance ; mais d'autres oiseaux, au-dessus du nuage, occupent le ciel. Ils sont perchés comme des notes sur une partition grâce à des tiges qui émergent du mur d'une haute bâtisse. À droite, sur la corniche au-dessus de la chambre de la Vierge, un paon magnifique orne comme un tapis la pierre sculptée. Sur une tige de balcon un oiseau plus modeste, de la taille d'un pigeon, surveille de l'œil une cage qui semble vide. Comme on le voit, l'Esprit Saint se démultiplie, et la figure ailée s'incarne en divers volatiles plus ou moins décoratifs dont la fonction semble être de mettre du ciel, de la

légèreté perchée, au milieu de l'architecture lourdement dorée. Dans celle du Maître de l'Annonciation du Portioncule d'Assise, la colombe est une vraie colombe, sans ors ni rayons, qui se fond presque dans les gris du portique de ce *cortile* florentin. Son oblique contrarie celui des ailes de l'ange, du côté de qui elle se trouve, mais prolonge celui du profil de la Vierge, vers qui elle pique du bec. Dans l'une des nombreuses *Annonciations* de Fra Filippo Lippi, l'oiseau est posé sur une colonne, au centre même du tableau (et non contre le « ciel de côté » comme dans la description de Stein). Il ressemble davantage à un cygne qu'à la traditionnelle colombe. Il se détache sur fond de ciel, mais un ciel en demi-cercle, cerné par l'arche de la voûte, un ciel prisonnier qui tient l'oiseau comme dans une cage. Chez Fra Angelico (*Annonciation* de Cortone, 1433), l'oiseau a l'air d'un satellite de l'auréole de la Vierge : même cercle doré, en plus petit, à l'intérieur duquel on discerne mal l'oiseau lui-même. Le cercle doré se détache sur un pan de mur brun, et il est situé à sa place favorite : sous l'arc de cercle de l'arche, au-dessus de la tête de la Vierge. Dans l'*Annonciation* de Giusto de' Menabuoi (Baptistère de Padoue, 1376), l'oiseau, blanc et or, de belles dimensions, dessiné avec soin, aérostable, descend doucement vers la main droite de la Vierge, dressée dans le prolongement de son manteau, presque à la verticale. On voit trois mains dressées, dans le tableau, la troisième étant celle de l'ange, et l'oiseau a l'air d'une main lui-même, une main de paix, une main qui porte le message de l'un vers l'autre.

Encore un mot sur une *Annonciation* qui n'est pas italienne mais flamande, celle de Van Eyck dans le retable de Gand. L'Esprit Saint, ailes déployées, la droite à gauche et la gauche à droite puisqu'il nous fait face, net et stylisé comme un insigne d'aviateur, repose directement sur la tête de la Vierge comme sur un perchoir. Léger, mais c'est sous ce poids, et pas seulement sous celui de l'annonce de la nouvelle, qu'elle semble défaillir, mains croisées battant sur son cœur comme des ailes qui palpitent, d'un geste de montreur d'ombres qui veut imiter une colombe. Comme il y avait quatre mains, il y a six ailes sur ce tableau : celles de l'ange (dont l'une qu'on ne voit qu'à demi, qui pointe comme une oreille de lièvre), celles du Saint Esprit, et les deux mains de la Vierge.

Cette *Annonciation* a été choisie par Butor pour ses *Mots dans la peinture*, à cause du dialogue figuré en lettres d'or entre l'ange et la Vierge. (Butor dit que l'ange « prononce en lettres d'or » la formule consacrée, *Ave Gratia Plena Dominus Tecum*. Quant à la Vierge, qui répond *Ecce Ancilla Domini*, sa réponse est présentée la tête en bas, pour deux raisons, dit Butor : parce que cela nous oblige à lire *d'abord* l'annonce de l'ange. Mais aussi parce que

« les mots de la vierge sont la réponse de la Terre au Ciel, c'est donc d'en haut qu'il faudrait les lire, en regardant vers le bas » (MP 135). De l'écriture présentée tête en bas, comme un cadeau, cela fait penser à la description par Deleuze de l'enfant au livre, avant l'apprentissage de la lecture, quand le livre est encore un objet magique, presque un objet sacré :

L'enfant qui commence à manier un livre par imitation, sans savoir lire, ne se trompe jamais : il le met toujours à l'envers. Comme s'il le tendait à autrui, terme réel de son activité, en même temps qu'il en saisit lui-même l'envers comme foyer virtuel de sa passion, de sa contemplation approfondie.

(*Différence et répétition*, 1968, 132)

Cette *Annonciation* retient l'attention de Butor, et, grâce à lui, la nôtre, pour sa très complexe et paradoxale représentation de l'espace, pour sa « disposition scénique extrêmement élaborée ». Cela mérite qu'on s'y attarde un peu, puisque, en mettant ses *Quatre Saints* sous le signe de l'*Annonciation*, Gertrude Stein a signalé à sa façon qu'elle avait traité à sa manière - et nous allons le voir - le problème de la figuration symbolique du lieu. Le retable de Van Eyck est composé de quatre panneaux. Aux deux extrémités, l'ange et la Vierge, au centre, deux panneaux qui représentent des éléments du décor de la chambre : reliés et non reliés aux deux protagonistes, et pas forcément vus du même point de vue, ni à la même échelle : on connaît aujourd'hui au cinéma, ou dans les systèmes vidéo, ces images multiples simultanées qui présentent en même temps que l'acteur en pied, en pleine action, « incrusté » dans la scène, un gros plan de son visage, ou de son arme. Les deux images bougent au rythme qui leur est propre à chacune, et pourtant leur simultanéité crée une interdépendance, un lien rhétorique fort entre elles, chacune des deux jette une lumière sur la signification de l'autre. Cela bouscule nos habitudes de lecture linéaire de l'image en mouvement, et cela joue à fond sur l'efficacité visuelle de l'image qui réclame justement une appréhension autre que linéaire. Nous avons en même temps la scène et son commentaire, ou la scène et son pouvoir dramatique renforcé, ou la scène et les différents points de vue des protagonistes, ou la scène dans son immédiateté et ses rapports avec un passé et un avenir, avec des causes et des conséquences. Et puis nous avons, par dérangement de nos habitudes, l'intrusion de l'événement dans nos cadres de pensée ; le mode narratif mime et reproduit ce qu'il s'applique à représenter : désordre, attente, menace, crime. Ici ce n'est pas de crime qu'il s'agit, mais de faire entrer dans un même espace - tout en gardant visible tout ce qui les sépare - l'envoyé du Seigneur et la servante du Seigneur. « Il s'agissait », dit Butor,

« de relier ces deux acteurs d'abord si lointains, de faire bien une seule scène avec ces quatre panneaux de profondeur si différente » (MP 132). Butor, on le remarque, emploie tout naturellement une terminologie théâtrale : scène, disposition scénique, acteurs. Voici maintenant comment Van Eyck s'y prend :

...dans les deux panneaux externes, pour les lier optiquement d'une façon très forte, Van Eyck donne à la chambre un double fond : les arcades ouvrent sur une autre pièce qui ouvre elle-même par une fenêtre sur la ville ; au contraire, dans le panneau du centre gauche, l'arcade ouvre directement sur la rue, ce qui produit l'impression que la chambre entoure la ville, renversant le rapport vécu.

(MP 131)

Une chambre qui entoure une ville, comment est-ce possible ? Et pourtant, Butor a raison, par un artifice de représentation, c'est possible. Les *mêmes* fenêtres sont à l'avant-scène au centre, et creusées dans le fond à droite et à gauche. Et dans l'espace ainsi délimité qui est encore la chambre, la ville, peinte dans l'encadrement de la fenêtre en gros plan. Une chambre qui entoure une ville, il faudra s'en souvenir pour appréhender certains des paradoxes de l'espace steinien.

Au fond, ce qu'on comprend, c'est que l'unification du point de vue n'est qu'une habitude figurative parmi d'autres possibles. Cette unification est obtenue, à la Renaissance, grâce à l'invention de la perspective, par quoi il faut entendre la convergence des lignes de fuite vers un point donné. L'art primitif, l'art d'Extrême-Orient ne s'en soucient guère. Et quand, en Italie, ou aux Pays-Bas, cette esthétique réaliste, ou encore objective, s'impose, c'en est bientôt fini de la peinture sacrée. C'est avec ce primitivisme que renoue, en somme, le cubisme. Dualité de la conception du monde, multiplicité des points de vue. Dans un livre intitulé *L'Homme en perspective : les primitifs d'Italie* (1986), Daniel Arasse montre fort bien ce moment où la juxtaposition des points de vue bascule dans ce qu'il appelle « l'unité dynamique ». Mais cela ne va pas sans une interrogation sur la conception même de l'art qui est le propre de l'art dit moderne. Dans *Four Saints* et ailleurs, on voit Gertrude Stein intégrer à son écriture dramatique le processus même de l'écriture, les affres de la création : « Come, panic, come ». Le peintre ferrarais qui a peint la *Vierge à l'enfant* conservée à la National Gallery d'Edinbourg ne procède pas autrement lorsqu'il peint sur le cadre même de son tableau une toile déchirée qu'il feint d'avoir accrochée au châssis de bois. Que vise-t-il en faisant cela ? D'abord, il trompe notre œil, comme le faisait Parrhasios lorsque, pour

surpasser Zeuxis qui avait peint des raisins capables d'attirer les oiseaux, il avait peint sur la muraille un voile destiné à tromper Zeuxis, et que celui-ci voulut le soulever pour voir le tableau qu'il y avait derrière (cf. Lacan in « La Ligne et la lumière », *Séminaire XI*, 85). Comme dans l'art non-figuratif décrit par Lévi-Strauss, la manière se substitue au sujet. Mais, de plus, comme le montre encore Daniel Arasse, il « nous invite à viser un au-delà de la peinture elle-même » (et pas seulement cet en-deçà que constitue la manière, pour parler, comme Arasse, en termes de spatialisation symbolique) :

L'image peinte devient vision dans un espace impossible à situer matériellement... ce qui mérite d'être vu... Ce n'est pas le matériau même de la peinture (la toile déchirée), ce n'est pas le matériel ou la matière (le paysage représenté), c'est ce qui est visé à travers la fenêtre immatérielle que doit être toute peinture : la réalité « spirituelle » de Jésus et de Marie.

(HPPI 306)

Si l'*Annonciation* dont se réclame Gertrude Stein pour son opéra est un thème privilégié dans la peinture florentine, c'est, en dehors des raisons anecdotiques ou « dévotionnelles », parce que, nous dit Daniel Arasse, elle « constitue le moment même où le divin et l'humain se rencontrent dans ce monde, qui en est comme totalement investi et transfiguré. » (HPPI 206). Et il cite Bernardin de Sienne, contemporain de cette peinture :

L'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, Dieu dans l'homme, le non-figurable dans la figure, l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible, le contenant dans le contenu.

(id.206)

Univers duel, qui se traduit par une dualité des espaces figurés. L'espace perspectif est l'espace humain, tandis que le divin est représenté dans un espace emblématique : fond d'or, espaces plans, lumière mystique, rayon divin, message à l'envers ne pouvant être lu que du point de vue de Dieu. La précision méticuleuse du détail (par exemple, dans l'*Annonciation* de Simone Martini (1333, Offices, à Florence) que décrit Arasse - marqueterie du trône, livre ouvert, marbre du pavement) garantit, dit-il « la présence de la représentation ». Il dit *présence*, il ne dit pas *véracité* ou *authenticité* ou *réalité*. La chose est là, la chose telle qu'elle est. *Things as they are*. Au présent, rendue présente, et pas seulement re-présentée. J'y étais, dit le témoin. Et il montre un bouton ou une touffe de

cheveux, ou un morceau de voile ou de toile arrachés à la scène. Ceci nous ramène aux questions d'échelle. Dans la représentation emblématique, l'importance de l'objet est symbolique, et il n'y a pas davantage unité des proportions qu'unité de point de vue. Ceci est particulièrement frappant pour les objets architecturaux. Maisons miniatures, églises miniatures. Dans *Le Songe d'Innocent III* de Giotto, conservé au Louvre, le pape voit la basilique de Latran, dont la façade a à peu près la largeur de son propre lit, sur le point de tomber et retenue par un moine qui la soutient à peu près comme le Christ soutenait sa croix. Les objets se déploient dans un ciel intelligible qui n'a que peu à voir avec le ciel météorologique. Ainsi, dans *La Vision des sièges*, du même Giotto, à Assise, où Frère Léon voit en rêve le trône réservé à Saint François au paradis, le trône en question flotte au milieu du bleu, majestueux au milieu de quatre trônes plus modestes qui sont placés sagement à sa droite et à sa gauche. Objets hyperréalistes en ce qu'ils sont arrachés à leur habitat naturel (une maison, un temple, un palais, une église) pour s'exhiber à la vue hors de toute contingence de pesanteur ou d'équilibre, dans une série qui semble reproductible à l'infini.

Dans quel ciel flottent les pies de *Four Saints* ? Dans un ciel qu'elles ne partagent pas avec les pigeons, puisque ceux-ci, « hélas », restent sur le gazon. Commençons par remarquer que, dans la mise en scène de 1934 à partir du scénario de Maurice Grosser, il y avait une colombe « à l'image ». Comme dans un tableau primitif, l'espace de la scène était, au premier acte, divisé en plusieurs espaces constituant autant de « lieux figuratifs » ayant chacun leur fonction précise. C'est ainsi qu'un lieu était plus spécifiquement théâtre, ou lieu de représentation pour les acteurs mêmes de l'opéra :

L'acte Un se passe à Avila. Il représente un spectacle (*pageant*) destiné aux fidèles et aux élèves du catéchisme, sur les marches de la cathédrale. Sainte Thérèse joue, pour l'édification des saints et des visiteurs, des scènes de sa propre vie consacrée à Dieu.

La scène représente les marches et le portail de la cathédrale. Le portail, où seront joués les tableaux vivants, est séparé du reste du parvis par un petit rideau.

...L'acte un consiste en la présentation de sept tableaux,

...le petit rideau s'ouvrant pour chacune des présentations.

...au deuxième tableau, Sainte Thérèse II, qui tient une colombe à la main, se fait prendre en photographie par Sainte Settlement.

(Scénario de Maurice Grosser)

Théâtre dans le théâtre, redoublement de l'encadrement, picturalisation et symbolisme. Le *petit rideau* est emblématique, il tient lieu de colonne (entre l'ange et la Vierge), il sépare l'espace des spectateurs de l'espace du Spectacle. Chaque « tableau » est ainsi soustrait au très relatif réalisme du reste de la scène, C'est le retable des merveilles de Cervantès. Quant à la colombe, elle est reconnue comme emblème pictural de l'Esprit-Saint, elle a aussi, sur une scène de théâtre, un effet iconographique fort, comme toute présence d'un animal vivant. Elle évoque le faucon que le chasseur tient au poing et, par sa double connotation (scène de chasse, scène sacrée), elle établit un contraste ironique avec l'image moderne de l'appareil photographique.

Et, puisqu'une photographie laisse une trace, il faut rappeler que c'est là l'une des images de la représentation de 1934 qui nous ont été conservées grâce, précisément, à la photographie. On y voit une femme noire, de profil, assise sur une chaise ; au bout de son long bras tendu, ganté, elle tient un oiseau. Elle porte une longue robe qui, sur l'image en noir et blanc, semble grise, et dont le haut, drapé, forme comme une cape. Elle porte aussi un chapeau aux larges bords, rejeté en arrière, presque vertical, comme une auréole. Mais il semble bien que dans sa main droite elle tienne une cigarette, et qu'elle ait les lèvres arrondies et le menton un peu relevé de quelqu'un qui souffle la fumée. On aperçoit le dossier de la chaise, en fer forgé. La femme est de profil comme les Vierges de l'Annonciation, mais elle est à gauche de l'image, on voit son profil droit, et non pas son profil gauche comme dans les tableaux primitifs où l'ange est toujours à gauche. Devant elle, l'équivalent de la colonne : deux colonnes en fait l'encadrent, soutenant un dais, sur la petite plate-forme à deux marches où elle est installée. Les deux colonnes sont faites de boules enfilées qui évoquent les grains d'un chapelet. À ses pieds, une boule : comme la pomme ronde qu'on voit dans certains tableaux. C'est peut-être un œuf plus grand que nature, puisque, au tableau précédent, Sainte Thérèse peignait des œufs de Pâques. L'oiseau qu'elle tient au bout de la main est blanc. Il peut s'agir d'une colombe, ou d'une tourterelle. Il semble bien qu'à ses pieds on aperçoive un autre oiseau : redoublement volontaire de l'image, ou commodité technique d'avoir un couple de colombes sur scène plutôt qu'un oiseau solitaire ? La légende de la photo, dans l'album *Four Saints* publié en 1934 avec le

scénario et la partition de chant, dit : ACT ONE. *Second tableau*. « Saint Teresa could be photographed. » En revanche, la légende de la même photo publiée dans le *Virgil Thomson* de Virgil Thomson est plus explicative. Elle dit : « St. Teresa photographed as if with Holy Ghost. »

L'idée de cette colombe semble tout à fait en accord avec les « intentions » de Gertrude Stein telles qu'elle les révèle, après coup, dans « Plays ». Mais il faut bien voir que cette idée n'apparaît pas explicitement dans le texte datant de 1948 qui ne contient, en fait d'oiseaux, que les pies et les pigeons du troisième acte. Maurice Grosser, dans le petit texte où il dit assumer la responsabilité de certaines solutions aux problèmes de mise en scène, ajoute : « Gertrude Stein, however, did intend Saint Ignatius's aria *Pigeons on the Grass Alas* to represent a vision of the Holy Ghost. » Bridgman qui n'a pas une très grande sympathie pour *Four Saints*, se montre peu convaincu, et dit mal comprendre par quel miracle les pies et les pigeons se fondent pour aboutir à cette vision mystique du Saint-Esprit. Il voit mal ce qui, dans le texte lui-même, se prête à cette interprétation :

The one line susceptible to this reading is : "He had heard of a third and he asked about it it was a magpie in the sky." Assuming that "he" is Ignatius, it is possible to read Trinitarian significance into this line. But the cues are minimal for this reading.

(GSP 183)

Il est temps de regarder d'un peu plus près le "matériau pictural" fourni par Gertrude Stein elle-même à Virgil Thomson et Maurice Grosser, de voir dans la version publiée l'aria, ou le refrain, consacré aux pigeons, puis aux pies :

Pigeons on the grass alas.

Pigeons on the grass alas.

Short longer grass short longer longer shorter yellow grass.

Pigeons large pigeons on the shorter longer yellow grass alas pigeons on the grass.

If they were not pigeons what were they.

If they were not pigeons on the grass alas what were they.

He had heard of a third and he asked about it it was a magpie in the sky. If a magpie in the sky on the sky can not cry if the pigeon on the grass alas can alas

and to pass the pigeon on the grass alas and the magpie in the sky on the sky and
to try and to try alas on the grass alas the pigeon on the grass the pigeon on the
grass and alas.

(LOP 468)

Difficile d'abrégier quand il s'agit d'un passage dont la composition joue de façon si évidente à tisser ensemble des Sonorités associées. Car la première chose qu'on remarque, c'est d'un côté la rime *grass/alas*, et de l'autre la rime *magpie/sky/cry/try*. De la première, on peut dire qu'elle a pu naître de façon fortuite de ce qui précède immédiatement :

Saint Ignatius. As if a fourth class.

La rime qu'appelait *class* aurait pu être *glass*, et ce fut *grass*. C'est une rime américaine, que la prononciation anglaise orthodoxe ne permettrait pas : alas pourrait rimer avec *lass* ou *mass*, mais *grass* ne pourrait rimer qu'avec *glass*, ou *pass*. Il y a donc là une plaisanterie, dans la complicité, du même ordre que lorsqu'on entend, dans Gershwin, « You say tomato and I say tomato, potato, potato, tomato, tomato, let's call the whole thing off... » Avant de prendre au sérieux ces pigeons dans leur valeur iconographique de structuration de l'espace, commençons par dire que ce « lyric », « Pigeons on the grass alas » fit florès, comme un peu plus tôt le « Yes we have no bananas » qui enchantait la génération de Scott Fitzgerald, et pour des raisons sans doute analogues : le charme de l'absurde, sa légèreté d'être qui nous distrait un instant de la responsabilité d'avoir à nous tenir dans la signification, dans la logique, dans la rationalité - de nos conduites, de nos pensées, de nos paroles. Quand nous chantons, au moins, on ne nous demande pas de « make sense ». C'est une parenthèse dans le sérieux de la vie, et pour peu qu'elle soit portée par une petite musique entêtante, on aboutit à la rengaine : repos de l'esprit, mot de passe, petit rituel sans conséquence, comme un geste automatique ou une gorgée d'alcool...

Dans le scénario de Maurice Grosser, la signification spirituelle de l'*aria* est accentuée : au troisième acte, dans le jardin d'un monastère, au bord de la mer, les saints sont assis en train de réparer un filet de pêche, quand Saint Ignace leur décrit sa vision du Saint-Esprit. Les saints ne sont qu'à moitié convaincus de la véracité de cette vision, jusqu'au moment où ils entendent, miraculeusement, les voix d'un chœur céleste...

Mais à entendre et réentendre l'opéra, à lire et relire le texte du livret ou de la pièce publiée (par livret j'entends ici ce qui fut retenue dans la version scénique), on voit se dégager, en rapport direct avec les tableaux de *l'Annonciation*, une signification spatiale symbolique de ces pigeons sur le gazon. Les pigeons sont dans un double système, réaliste et emblématique. Ils délimitent un double espace : le ciel et ce qui n'est pas le ciel. Ils jouent un rôle précis, si nous avons raison de penser que tout l'opéra *Four Saints* est bâti sur un rapport paradoxal à l'espace qui mime (je dis « mime » parce qu'il s'agit, après tout, de théâtre, et de Stein) la spiritualité des tableaux de primitifs italiens, ou flamands, avant la désacralisation, la naturalisation de la Renaissance. Gertrude Stein préraphaélite, en somme ? Oui, cette appellation serait tentante, si elle n'était pas trompeuse.

Sur le plan réaliste, le ciel est habité par les oiseaux, qui seuls peuvent s'y déplacer sans entraves parce qu'ils volent. Nous voyons toujours les oiseaux de loin, et comme un éclair :

The red and green kingfishers flash between the orchids and cilover,

One bird casts its gleam on another.

dit Kakuhaku traduit par Pound (« Sennin Poem by Kakuhaku », in *Cathay*, 1915, *Selected Poems*, 137). Les oiseaux ont pour nous moins de densité matérielle que les animaux domestiques que nous pouvons toucher, bousculer, renifler, caresser. Même si nous le capturons et que nous le mettons en cage, l'oiseau reste à distance de nous. Comme nous le voyons de loin, dans le ciel, même sur le plan réaliste, l'oiseau peut être la source d'illusions d'optique. Pound capture dans son vers un pur effet de luminosité colorée, et un effet de miroir. Par l'image « phanopoéique », il saisit et arrête ce qui frappa l'œil l'espace d'un instant, le temps d'une impression subliminale. Gertrude Stein perçoit dans le ciel d'Avila des formes noires et blanches qui se déplacent de haut en bas d'un ciel qui semble peint.

Sur le plan réaliste toujours, quelques oiseaux sont plus apprivoisés que d'autres, prisonniers dans les villes : les moineaux que les enfants espèrent attraper en leur mettant du sel sur la queue, les pigeons sur les pelouses de nos jardins publics, Traditionnellement, dans les espaces clos (châteaux), les pigeons faisaient le lien entre l'extérieur et l'intérieur. On leur bâtissait des pigeonnières, parce qu'ils pouvaient, à tire-d'aile, aller se ravitailler à l'extérieur, et revenir pour fournir aux habitants assiégés ou enfermés une alimentation

carnée que ceux-ci ne pouvaient plus se procurer par la chasse. Autre oiseau qu'on voit au sol, entravé qu'il est dans son vol par la somptuosité même de ses plumes, c'est le paon. Flannery O'Connor, recluse, infirme, élève des paons : cloués au sol comme elle-même est clouée dans sa maison avec ses cannes. Grands oiseaux encombrés comme l'albatros de leurs ailes inutiles, et pourtant, ils portent sur eux, par ces mêmes ailes, comme un souvenir du ciel. « Alas », dans « Pigeons on the grass alas », indique bien un souvenir du ciel, cette nostalgie. Des oiseaux, ce n'est pas fait pour rester cloué au sol, pas plus que l'homme n'est fait pour rester enfermé dans une maison. Pour nous attarder une seconde sur l'image du paon, grand favori des tableaux primitifs italiens jusqu'à Carpaccio, restons un peu avec Flannery O'Connor. Il y a une photographie extraordinaire où on la voit, devant sa grande maison de Milledgeville, en Géorgie, tenant debout comme un oiseau sur ses pattes, sur le perron. Entre ses deux cannes, elle penche un peu d'un côté, l'équilibre est précaire. Elle se tient debout sans grâce, l'air « anglais » : lunettes, cheveux « convenables », petit collier qui pend comme il veut, chaussures de dame, trop fines, malcommodes, mais bien comme il faut, robe unie, sans col et sans manches. Sur le même perron, devant la porte moustiquaire de la véranda, un paon. Le corps est presque inexistant par rapport aux ailes : une patte sèche, un œil. Il se tient près du sol, de profil, l'air aussi maladroit que Flannery. Ce qu'on voit, ce sont les ailes (dans la photo en noir et blanc, on ne voit pas leurs couleurs prismatiques). On voit surtout les longues nervures des ailes : interminables, inutiles, loin de l'animal. Les plumes ne sont pas somptueuses, elles sont un peu desséchées, comme souvent les palmes des palmiers. De sa propre infirmité, Flannery O'Connor écrit à une amie :

I am learning to walk on crutches and I feel like a stiff anthropoid ape who has no cause to be thinking of St. Thomas or Aristotle.

(24 septembre 55, *The Habit of Being*, 104)

Théâtralité de grand mannequin empêtré, comme en montrera le Bread and Puppet dans sa ferme du Vermont. Entrave à la libre démarche de l'esprit philosophique ou théologique que cette entrave au libre déplacement du corps. Mais Flannery O'Connor aime s'entourer d'animaux eux-mêmes entravés. Elle s'achète un couple de cygnes qu'elle paye très peu cher parce que la femelle est « aveugle d'un œil ». Ce sont à leur tour deux images de la liberté de déplacement limitée :

You ought to see my swans; they are as moth-eaten a pair as you ever laid eyes on, but I am well pleased and expect them to improve under my supervision. They snot and hiss but are very slow on their feet and don't attempt to go anywhere but from the feed bucket to the water trough.

(14 septembre 61, *id.* 448)

Dernière image d'ailes qui ne servent plus à voler et qui déclenchent la nostalgie du libre essor : la sauterelle. Flannery O'Connor règle à sa façon le problème de la libération de la créature :

The grasshopper you left in the cage for me reminded me so much of the poor colored people in the jails that I let him out and fed him to a duck.

(10 juillet 64, *id.* 592)

Paons, cygnes, sauterelles : autant de « pigeons on the grass alas ». Le troisième acte de *Four Saints*, dans le scénario de Grosser, représente le jardin d'un monastère. Voilà bien une image, entre le dedans et le dehors, entre l'herbe et la pierre, qui est faite pour contenir des pigeons condamnés au sol. C'est, sur le plan réaliste, une image plausible : les pigeons roucoulent sans déranger la méditation des moines, les pigeons se reposent sur l'herbe, au soleil, se nourrissent de miettes ou de vers de terre, les pigeons font des taches grises sur le vert du gazon. C'est aussi une image visuelle appropriée pour transmettre la valeur emblématique, spirituelle de l'oiseau. Lieu vert, lieu naturel, mais qui emprisonne le ciel et l'herbe dans un « arrangement architectural », comme dit Bob Wilson, qui, par son harmonie et sa mesure, prédispose au recueillement, invite le moine, ou le saint, à se consacrer à l'amour de Dieu, à suivre l'injonction évangélique : considérez les oiseaux des champs, ils ne sèment ni ne moissonnent...

D'ailleurs l'image qui est proposée *dans le texte* par les pigeons sur l'herbe est celle d'oiseaux, non sur une herbe verte mais sur une herbe jaune :

Shorter longer yellow grass alas.

Je vois là deux possibilités. Sur le plan réaliste, Gertrude Stein peut avoir en tête comme paysage tel paysage d'Espagne ou de Provence ou d'Italie desséché par l'été, ou bien les chaumes : c'est quand on a coupé le blé que les oiseaux viennent manger les grains qui restent. « Shorter longer yellow grass », c'est bien l'image d'un champ de chaume. La

deuxième possibilité, c'est sur le plan emblématique. Le jaune est du côté du doré, de l'or. Dans les tableaux primitifs, la part d'or, héritée de l'art byzantin, est la part réservée à Dieu ou à ses anges : ciel d'or, trône d'or, pierres d'or. Le tableau est traité comme une icône, il perd toute profondeur au profit d'une surface qui éblouit le regard. Ces pigeons sur fond doré sont bien le Saint-Esprit. Mais alors, que faire de *alas* ? C'est un problème, les deux lectures (nostalgie du Ciel chez un ange déchu, chez une créature aux ailes infirmes, ou bien créature toute spirituelle sur fond de gloire) sont incompatibles, et « alas » fait pencher pour la première. Mais, comme nous allons le voir, il y a, de façon presque systématique dans la pièce, coexistence des contraires, compatibilité des incompatibles : on revient pour être absent, on se précipite pour rester sur place, on est à l'intérieur et à l'extérieur du mur. Autorisation semble donc nous être donnée de nous livrer Simultanément à deux interprétations contradictoires d'un même énoncé. N'oublions pas la valeur sémantique faible de « alas » induit par la rime : plus le charme de l'absurde est dans la rencontre fortuite, incongrue, de *grass* et *alas*, moins le trait « lamentation » est présent dans les deux syllabes qui, transcrites autrement, veulent dire une jeune fille, une innocente fille de la campagne (*a lass*). N'oublions pas non plus que tout cela se chante, est destiné, dès l'écriture, à être chanté (« an opera to be sung »). Ne mettons pas de force dans cet univers bénin une férocité à la Flannery O'Connor, qui donne à manger sa sauterelle à un canard, la barbare.

Univers bénin, disions-nous. Univers franciscain plutôt, à la Giotto. Considérons le *Sermon aux oiseaux* du Louvre (sur fond doré, justement), ou d'Assise (sur fond partagé horizontalement en deux zones, l'une bleu foncé, à mi-hauteur, l'autre bleu clair). L'herbe est dans un cas marron (Louvre), dans l'autre jaune, du même jaune, pratiquement, que les oiseaux eux-mêmes. Un même mouvement porte le moine dans sa robe vers les oiseaux dans leurs plumes et les oiseaux vers le moine. Paysage équanime, peu de couleurs, peu de formes, une grande tempérance dans les gestes. L'homme, bouche close, semble tendre les bras pour nourrir les bêtes plutôt que pour leur parler. On trouve une égale équanimité dans la prose rythmée de Stein : « longer longer shorter yellow grass » plus courte, plus longue, toujours jaune, et toujours de l'herbe. « ...the magpie in the sky on the sky and to try... » : peu de sons, un tout petit orchestre, et les pies dans le ciel ou sur le ciel : *dans* le ciel s'il est un milieu en trois dimensions, comme la mer, *sur* le ciel s'il est en deux dimensions, comme la surface peinte par Giotto.

Les pigeons - on ne le sait pas toujours, car leurs congénères ont disparu du livret - sont annoncés ou repris par deux fois dans le texte. Dans le livret, et la musique, ils tombent du ciel, si l'on peut dire, avec *Pigeons on the grass alas*. Dans la pièce on a déjà vu/lu :

large pigeons in small trees

(LOP 443)

et on lira/verra :

ordinary pigeons and trees

(LOP 474)

Dans « large pigeons in small trees », Gertrude Stein joue sur les proportions, à nouveau comme dans Giotto. On se représente volontiers des pigeons qui auraient la taille d'un arbre et des arbres qui auraient la taille d'un pigeon. On remarque que, grâce peut-être à la taille peu intimidante des arbres, les pigeons se sont hissés, juchés dans les arbres, ils se sont arrachés au sol. Comme dans le *Sermon aux oiseaux* où deux volatiles sont en l'air, volant, alors que tous les autres sont à terre. Mais ceux-là viennent d'en haut, et ils se hâtent, piquant du bec, de venir rejoindre leurs congénères pour recevoir le bon grain de la bonne parole. Dans « ordinary pigeons and trees », aucune corrélation n'est indiquée entre les deux séries d'objets, la série animale et la série végétale. « Ordinary » semble bien faire écho à « large » et « small » vu plus haut, et signaler un retour à la normale des tailles.

Quant aux pies, elles aussi font ailleurs (plus loin, sur la page et dans le ciel) de la figuration :

He asked for à distant magpie as if they made a difference.

(LOP 469)

La phrase fait d'assez près écho à « he had heard of a third and he asked about it » pour que la même interprétation, si interprétation il y a, s'applique aux deux énoncés. Dans le livret, « he » (malgré le scepticisme de Bridgman) semble bien renvoyer à Saint Ignace : c'est Compère qui parle, et Saint Ignace vient de parler avant lui (enfin, chanter). Sans aller chercher du sens à tout prix, remarquons la picturalité nette de « distant magpies », transmise par l'élégance animée du rythme trochaïque. Ce rythme, s'il faut en croire Henri

Suhamy, « crée un effet de vitesse et d'énergie » (*Versification anglaise*, 29) : effet on ne peut plus approprié pour des pies sur fond de ciel.

Remarquons d'ailleurs que ce rythme est également celui de « shorter longer yellow grass alas » : vitesse et énergie. L'herbe, loin d'être un fond inerte, est animée par ce rythme, par le même rythme que les pies lointaines dans le ciel. Il s'agit bien d'un même paysage, où tout bouge et ne bouge pas. Et les pigeons ? demandera-t-on. C'est vrai, les pigeons, de quel rythme relèvent-ils ? De la « solennité retenue » du rythme iambique, ou de la vitesse et de l'énergie du rythme trochaïque ?

Pigeons on the grass alas.

Difficile d'en décider. Consultons Coleridge :

Trochee trips from long to short.

Voilà, c'est parfait, nous avons très précisément nos « pigeons on the grass alas ». Il ne s'agirait pas d'iambes, par hasard ?

Iambics march from short to long.

Le problème, c'est qu'au début près, les rythmes se rejoignent, il n'y a pas de différence rythmique entre *trips from long to short*, et *march from short to long*. D'après le découpage de mots, *the grass alas*, on a pour finir deux iambes, faible/forte, faible/forte. C'est peut-être cela, l'équanimité du vers : il tourne, comme des pigeons sur l'herbe, de la solennité retenue à la vitesse énergétique : encore un cas de compatibilité des incompatibles, de coexistence des contraires. Remarquons aussi une esquisse d'harmonie imitative, *pigeons on the grass alas* mimant le sautillerment des oiseaux sur l'herbe, maladroits sur leurs pattes, piquant du bec vers les graines : *Forte*, je pique, *faible*, je saute. *Forte*, je repique, pesanteur, attraction. *Faible*, je ressaute, recherche d'équilibre, appel de l'air et appel d'air. *Alas*, qui se termine par une forte prend alors le sens de la chute, pour finir, du vers et du volatile.

Interrogeons la musique de Virgil Thomson. Le compositeur choisit de faire dire le thème musical, très simple, par Saint Ignace, sur fond d'une basse continue qui souligne la scansion sans ajouter la moindre mélodie : comme l'herbe crée l'espace où se déploient les pigeons, l'accompagnement instrumental crée un effet de profondeur sur lequel se déploie la voix en solo. Comme une corne de brume perce l'espace épais et lui rend ses points

cardinaux. La voix déroule son ruban, l'accompagnement instrumental, avec une seule note obstinée, bat la mesure, Puis le chœur reprend le thème *a capella*, puis Saint Ignace reprend l'aria en solo. Autre thème, autre rythme, introduits par Compère pour « He had heard of a third » : rythme à trois temps, comme il convient.

L'intervention suivante est le fait du peintre :

Having arranged magpies so only one showed and also having arranged magpies so that more than one showed.

(LOP 475)

À la phrase suivante il sera dit : « showing against the horizon ». Il s'agit bien de travailler sa perspective et de décider d'un « arrangement », d'une composition qui soit satisfaisante pour l'œil. Deux cas de figure sont envisagés, il n'est pas dit que l'un est préférable à l'autre, ni que l'un est forcément exclusif de l'autre. Le rapport paradoxal à l'espace implique aussi que *un* ne soit pas en contradiction avec plusieurs.

*

Mise en scène du dedans et du dehors

Regardons de plus près ces « arrangements » de Stein, ces mises en place dont tout metteur en scène sait bien l'importance, puisque c'est même en cela que consiste son travail : mettre-en-scène. Je cite ici Simone Benmussa, qui a souvent mis en scène des textes non écrits pour le théâtre, et travaillé à structurer des spectacles dans lesquels « différents angles d'un même événement seraient donnés parfois simultanément, parfois successivement mais toujours avec une très grande fluidité ». Pour elle, le travail du metteur en scène consiste surtout à traquer l'espace, à se confronter avec lui :

l'espace de la scène, bien sûr, mais aussi les déplacements de l'acteur, les rapports de son corps avec l'espace qui l'entoure, ses mouvements, ses gestes, l'angle d'un visage par rapport à la position d'un bras, d'un regard par rapport à une lumière, comme également l'espace des mots.

(Cahiers Renaud Barrault, n° 104, 32 ¹⁵)

¹⁵ Conférence prononcée à la New York University le 20 mai 1982, intitulée « Le Dedans et le dehors dans la dramaturgie », et publiée dans les *Cahiers Renaud Barrault*.

Jusqu'à la dernière notation, « l'espace des mots », ce pourrait être un peintre qui parle. Avec la dernière notation, ce serait plutôt un écrivain, et elle considère d'ailleurs le metteur en scène comme un « écrivain de plateau ». Comment les mots viennent-ils prendre place eux aussi dans cette configuration scénique, dans ce paysage calculé, subverti, prismatique ? Simone Benmussa les voit qui, « se décollant de leur graphisme sur la page, passent de l'écriture à la profération ». Elle les voit qui, « lancés dans l'espace, acquièrent un autre volume, un autre poids, une autre densité ». (*id.* 132). IL faut les mettre dans un rapport juste avec les autres éléments dont dispose le « chorégraphe », disons : corps, objets, lumières, ombres, et composer un rythme qui donnera au spectacle sa musicalité. L'espace scénique n'est pas non plus vu par elle selon les lois de la perspective classique, de la ligne de fuite unique. Car il s'agit toujours de combiner la succession du récit avec la simultanéité des images. Il s'agit de « donner à voir simultanément des espaces différents, de rendre perceptible cette situation ambiguë entre « l'ici » et « l'ailleurs ». (*id.* 134).

Il se trouve que ce texte fut publié au moment précis où Simone Benmussa travaillait, avec la danseuse et chorégraphe Lucinda Childs, à mettre en scène un spectacle intitulé *Camera Oscura*, spectacle qui se voulait, comme son titre l'indique, une réflexion sur la photographie, et dont les textes étaient, dans leur très grande partie, empruntés à Gertrude Stein : *Ida*, *Geographical History of America*, et *Yes Is For a Very Young Man*. Rien d'étonnant à ce que ses hypothèses de travail rejoignent la fascination steinienne pour les décrochements perceptifs, les géométries paradoxales, l'illusion de mouvement dans l'immobilité et de fixité dans le mouvement. Même son titre, « Le Dehors et le dedans » rejoint le dedans-dehors du monastère de *Four Saints*.

Si on y est attentif, *Four Saints* recèle des trésors de jeux optiques, de truquages spatiaux, d'apories visuelles déguisées. Gertrude Stein semble appréhender l'espace avec l'œil à facettes de la mouche, le sonar de la chauve-souris, ou la prunelle bilatérale de l'oiseau. Elle a l'indifférence des Préraphaélites aux lois de la perspective. Bien sûr, ceci sera plus sensible dans la scénographie « virtuelle » du texte publié que dans la scénographie « actuelle » de la version scénique de 1934 reprise, pour l'essentiel, en 1986. Mais la version « opéra », la version chantée, nous éclaire, si l'on peut dire : en créant ses propres bifurcations, ses propres spirales, ses fausses perspectives, ses jeux de « surimpression » que constituent les citations musicales, les bribes de références, les amorces d'échos culturels. Il

ne sera pas possible d'en faire ici l'analyse détaillée, air à air, mais pour donner un exemple : au début de l'acte IV, le texte « dit » :

One at a time regularly regularly by the time that they are in and in one at at time.

(LOP 473)

On admirera au passage que le livret (cf. *Partition de chant*) reproduise avec une dévote piété ce qui fut probablement au départ une faute de frappe fortuite : « one at at time » et non pas « one at a time ». Dans un texte « inspiré », et si l'on est dans la foi, c'est la lettre qui compte. Et si l'on commençait à émettre des doutes, à remettre en question, à émonder, amender, de fil en aiguille on remplacerait toute anomalie du texte par son équivalent plausible, ou correct, ou recommandable... Virgil Thomson a donc eu raison d'adopter pour principe la foi du charbonnier, et de s'y tenir.

La musique, chantée par le chœur, consiste en trois arpèges descendants do sol mi do, *one at a time/regularly/regularly/* suivis d'un arpège montant mi sol do, *by the time*, suivi lui-même d'une gamme en do descendante, do si la sol fa mi ré do, *that they are in and and in one*, et la phrase musicale se clôt par un arpège montant, mi sol do, *at at time*. Monter, descendre, cela veut dire quelque chose en musique, on l'effectue mentalement, soit en le lisant sur la partition, qui rend la chose visuellement, soit en le jouant ou en le chantant. Et donc ce mouvement qui descend, qui descend, qui descend, qui remonte, qui, en égrenant toutes les notes de la gamme, redescend, puis finalement remonte, est une bonne traduction musicale du sens du texte, si l'on en retient le sens, qui n'est rien d'autre qu'un sens justement, une direction : *one at a time regularly*. On ne sait pas à quoi renvoie ce *one*, mais on le trouve ici traduit en termes de notes. Même si Virgil Thomson a pour principe de ne s'intéresser qu'au son et à la syntaxe (« if a text is set correctly for the sound of it, the meaning will take care of itself », VT 90), on voit bien qu'ici une architecture sonore vient recouvrir comme un gant une architecture textuelle -on ne pourrait pas se permettre cette métaphore qui mélange les échelles si *Four Saints* ne donnait pas, comme on l'a dit, l'exemple des mélanges d'échelles.

Remontons jusqu'à l'Acte Un. Le maître d'oeuvre annonce :

Imagine four benches separately.

(LOP 441)

Est-ce que ça n'est pas exactement *La Vision des sièges*, de Giotto ? Flottant dans l'espace, hors de tout contexte, de tout lien entre eux. Le fait même d'avoir à les *imaginer* les situe bien dans une vision plutôt que dans une simple perspective picturale ou scénique. Quatre bancs pour quatre saints, à coup sûr, donc peut-être en plein ciel (à l'acte IV le décor annoncé dans le scénario sera mystico-spectaculaire : « No scenery but the sky, with tumultuous clouds and a sunburst » (Partition 140). Cette hypothèse quant à l'attribution des bancs est confirmée trois pages plus loin :

Tangle wood tanglewood.

Four saints born in separate places.

Saint saint saint saint.

(LOP 444)

Le nom de saint est décliné quatre fois, séparément, chacun peut s'asseoir à sa place, sur son banc. Un banc, c'est une image scénique assez riche. Le banc, même vide, évoque la présence humaine. C'est un siège de jardin public, ou de grand parc : du dedans (mobilier) transporté dehors, pour des rencontres. Deux hommes sur un banc : cela fut, à un certain moment, l'un des poncifs du théâtre de l'absurde. Ne disons pas poncif, qui est péjoratif, disons plutôt l'une des images-clés, de *The Zoo Story* de Albee à *Home* de Storey. Le banc, c'est, virtuellement, comme un salon en plein air. Il subvertit les dorures et les fauteuils, car ce sont souvent des clochards qui viennent s'y poser, mais des clochards qui ont le goût de la conversation. Il est vert comme la végétation qui l'entoure ; parfois on ne peut pas s'asseoir dessus parce qu'il y a écrit « peinture fraîche ». Un banc, ça se peint et ça se repeint comme si c'était, dans la vie quotidienne, un accessoire de théâtre. Si on demande à dix amateurs de brosser le décor d'une pièce qu'ils pourraient écrire, nul doute que cinq d'entre eux vont choisir : « un banc ». On chante les « bancs publics, bancs publics » et on les fait rimer avec « sympathiques ». Qu'on suspende le banc de jardin par des fils en nylon, et l'on obtient à bon marché une image surréaliste. Le banc d'église à lui seul dit la piété.

Pour Gertrude Stein, même si cela peut paraître étonnant, le banc dit : que voit-elle quand elle ferme les yeux ? En effet, dans « Pictures » elle évoque le souvenir des bancs dans les musées, en Italie, sur lesquels, sans que les gardiens y trouvent à redire, elle s'allongeait

parfois. L'expérience de regarder de la peinture est liée pour elle à l'expérience de s'endormir et de se réveiller devant de la peinture :

There were very few people in the galleries in Italy in the summers in those days and there were long benches and they were red and they were comfortable at least they were to me and the guardians were indifferent or amiable and I could really lie down and sleep in front of the pictures.

(LIA 70)

Souvenir réel ou inventé, peu importe. Le plus probable est que l'incident dut se produire au moins une fois (mon Dieu, je me suis endormie...) et qu'il fut transformé en essence de l'expérience du regard sur la peinture. Pour faire, en somme, de la peinture, une expérience comparable à celle de se trouver dans un paysage naturel : comme on s'endort dans un champ, sensible, même au milieu du sommeil, au fait qu'on est dans un champ ; ou comme on s'endort sur la plage, dans la présence continuée de la mer. IL faut donc ajouter cette fonction à l'objet banc : ce n'est pas seulement un endroit où l'on peut s'asseoir, c'est aussi (et il n'y a donc pas que les clochards qui le sachent) un endroit où l'on peut dormir, une espèce de lit de campagne, ou de lit public.

Sur scène, le banc est une image qui a le mérite d'être à la fois latérale (barrant l'espace horizontalement) et frontale. Il peut aussi être placé à l'oblique. IL occupe l'espace de façon significative, mais en même temps il est mobile, il peut être apporté ou enlevé suivant les besoins. On peut s'y asseoir seul ou à plusieurs. « Now three can be seated in front » dit Stein dans *Four Saints* (LOP 447). Il est une image qui dit « territoire » ou « chasse gardée ». Ainsi, dans *The Zoo Story*, c'est même tout le thème de l'histoire : la défense d'un banc menacé d'appropriation par un intrus dans un jardin public.

Dans *Four Saints*, donc, les quatre bancs sont la première image qui vient faire jouer l'inversion, ou la non-incompatibilité en un même lieu du dedans et du dehors. Mais ce ne sera pas la seule. Il y a aussi « the garden inside and outside of the wall » (LOP 446). Les deux indications suivent de près une autre indication concernant Sainte Thérèse, qui joue déjà sur le dedans et le dehors :

Saint Therese very nearly half inside and half outside outside the house and not surrounded.

(LOP 446)

Dans *Pictures*, rédigé, rappelons-le, l'année où fut représenté *Four Saints*, Gertrude Stein évoque l'un des tous premiers tableaux qu'elle ait vu, enfant, à San Francisco. Il s'agissait d'une scène inspirée de Walter Scott, et l'on y voyait « the nun being entombed in a wall as a punishment. » (*LIA* 65). Qu'est-ce que cela prouve ? Rien du tout, sinon que, consciemment, dans son souvenir, « benches » et « wall » sont rattachés, dans son souvenir, et par des liens, divers (expériences de regarder longuement la peinture, ou sujet du tableau), à la peinture. Et qu'il est donc naturel que ces images surgissent quand il s'agit pour elle de nommer les éléments qui constitueront le décor de son opéra. Si l'espace scénique est un espace situé, comme le dit Simone Benmussa, « entre l'ici et l'ailleurs », et si le travail théâtral peut être vu (par elle toujours) comme « une dramaturgie du dehors et du dedans », l'image du mur tient naturellement sur scène une place privilégiée. Un mur absent, le fameux « quatrième mur », sépare la scène des spectateurs. Le mur, qu'il soit évoqué par le texte ou représenté sur la scène, est, comme le banc, une image théâtrale forte. IL est tout naturellement chargé symboliquement, et dit soit la protection contre l'ennemi venu du dehors, soit la prison.

Le décorateur de Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, construit volontiers des décors où des murs se dressent gigantesques, dans une déformation volontaire de la vraisemblance architecturale, et dans une glorification de l'espace vertical. Dans le théâtre d'Edward Bond, le mur, l'enfermement, tient souvent une place importante.

C'était même l'image centrale de la pièce de *Lear* (1971), que Chéreau monta justement en 1975 :

Lear. — I started this wall when I was young. I stopped my enemies in the field, but there were always more of them. How could we ever be free? So I built this wall to keep our enemies out. My people will live behind this wall when I'm dead. You may be governed by fools but you'll always live in peace. My wall will make you free.

(Bond, *Lear*, 3)

Ceux qui travaillent au mur sont victimes d'une maladie particulière : « wall death ». Et la nuit les ennemis du roi démolissent avec acharnement le mur, comme Pénélope sa tapisserie. À la fin de la pièce, Lear comprend son erreur :

Lear. - What can I do ? I left my prison, pulled it down, broke the key, and still I'm a prisoner. I hit my head against a wall all the time. There's a wall everywhere. I'm buried alive in a wall.

(Bond, *Lear*, 80)

C'est par coïncidence que l'image de Lear (être enterré vivant dans un mur) rejoint celle du souvenir de Gertrude Stein du tableau de Rosenthal. Mais cela confirme l'ambivalence de l'image du mur, ambivalence qui est celle de toute image scénique forte. Si la signification d'une image scénique est univoque, à peine est-elle déchiffrée qu'elle est remplacée, dans l'esprit, par sa signification, et qu'elle perd de sa force. Toute image scénique doit préserver une part de secret, une part énigmatique. Bond la préserve par la duplicité du sens, Stein la préserve en faisant de l'objet mur un objet qui sépare sans séparer, puisqu'il sépare le jardin du jardin, le même du même : « The garden inside and outside of the wall. » Rien n'indique qu'il ne s'agisse pas du même jardin. Mur de couvent, et patio à l'intérieur avec ses buis taillés, son carré de gazon, tondu, ses pigeons ? Mur symbolique de la clôture, qui signifie la coupure à vie d'avec le reste du monde ? Le mur de la clôture est un mur d'autant plus infranchissable qu'on l'a dans la tête :

None to be behind. Enclosure.

(LOP 449)

Mais si le jardin, c'est le *contraire* du mur (image horizontale, en face de l'image verticale, image végétale en face de l'image de pierre), qu'est-ce donc que ce mur qui abrite à l'intérieur un jardin ? Double vision du jardin du dehors et du jardin du dedans : grâce à la géométrie Paradoxe, on peut voir simultanément un paysage intérieur (celui qu'on voit quand on ferme les yeux ?) et un paysage extérieur. Et ceci se prête, comme il convient, à une double interprétation : regard porté sur la vie monacale, la vie sainte, la vie spirituelle ; ou bien, regard porté sur la création artistique et l'expérience du créateur qui est à la fois dans le monde et en dehors du monde. Cela, c'est ce que ne cesse de répéter, depuis la création de *Four Saints*, Virgil Thomson. Les saints ne seraient qu'une métaphore, et il se serait agi d'évoquer tout autre chose en fait :

The story is of the religious life in 16th-century Spain. But that is really a metaphor for the artistic life that we were all living ourselves, just as my music is virtually a complete summary of my Protestant childhood in Missouri. We didn't imagine ourselves to be virtuous saints, but still our lives were devoted to a disinterested and worthy endeavor. Our lives were exactly like those of St. Teresa and St. Ignatius and of the like-minded young people surrounding them.

(*New York Times*, 9.11.1986)

Le mur n'est pas tout à fait le contraire du jardin, il est ce qui permet le jardin, puisqu'un jardin, à la différence d'une *prairie* à l'américaine, est un espace enclos. On ne peut pas rêver d'un jardin sans limites. Mais on peut rêver d'un jardin *des deux côtés* du mur. Comme Giotto nous fait rêver d'un espace où la chambre entoure la ville ou, ailleurs, d'un ciel à l'intérieur de la maison (ciel captif sous la voûte). Et, puisque la pratique de l'écrivain Stein est verbale, que son matériau à elle ce sont les mots, son mur à elle c'est la grammaire, qui dresse des règles, impose des contraintes (même si ces contraintes, comme le dira Wittgenstein, donnent « assez de liberté »), Quand elle écrit ses phrases, elle rêve donc d'un jardin qui soit à la fois dans les murs et hors des murs. Par ses transgressions insidieuses, elle franchit le mur sans nier le mur. Son jardin à elle, c'est comme la peinture italienne, comme les marbres italiens dans les églises : le charme, c'est de ne pas arriver à distinguer le vrai du faux, le licite de l'illicite, Phrases qui commencent à l'intérieur du mur (dans les conventions de la grammaire) et qui tout d'un coup se trouvent de l'autre côté du mur, dans un jardin peint, avec des imitations de règles, mais des règles qui se moquent de la règle, des sujets de rien ou des compléments de rien où des anaphoriques de rien.

Intra muros, extra muros. C'est encore l'esthétique italienne qui dupe et ravit l'Américaine Stein. À Rome elle a vu des églises ou des basiliques dites « hors-les-murs » : « I went in Rome to Saint John without the walls » (« Pictures », in *LIA* 71). Elle confond sans doute dans son souvenir Saint Jean de Latran avec Saint Laurent hors-les-murs ou Saint Paul hors-les-murs. Peu importe. Ce qui lui plaît, c'est clair, c'est de dire et d'écrire *Saint John without the walls* : en jouant sur l'ambiguïté de *without*, on peut rêver sur une église sans murs. Mais elle nous invite aussi et surtout à rêver d'une église qui serait *hors de ses propres murs*, une église bâtie *autour* de ses murs, enveloppant ses murs, comme le corps humain enveloppe le squelette, dedans et dehors. Une église qu'on retourne comme un gant et qui exhibe à l'extérieur ses peintures, ses fresques, Ses trésors les plus secrets. D'ailleurs, avec

ses saints de marbre, ses tympanes décorés, son Christ en majesté, ses scènes de l'Evangile, on peut dire qu'en un sens une façade d'église, surtout une façade d'église baroque, met à l'extérieur ce qu'on est habitué à voir à l'intérieur des sanctuaires ou des palais.

Qu'est-ce qui entoure, qu'est-ce qui est entouré ? Cette idée même d'entourer est une idée qui fait image, dans la pièce : « surrounded », « not surrounded ». Quand un personnage est une figure qui est un paysage, on le voit non en termes d'action, de motivation, de psychologie, de discours, mais en termes de rapports spatiaux à un environnement. Et cet environnement est lui-même un mixte, composé d'éléments naturels (herbe, ciel, jardin), d'éléments construits (mur, bancs), d'éléments naturels animés (pigeons, pies), et d'autres figures semblables à la sienne ou différentes (les autres saints).

Saint Therese once seated. There are a great many places and persons near together. Saint Therese seated and not surrounded. There are a great many places and persons near together.

(LOP 445)

C'est là un des motifs sur lesquels Gertrude Stein brode, déployant toute une série de variations : *seated, not seated, seated and not surrounded*. Autour de « seated », les mouvements se déploient dans un temps où coexistent les instantanés, dans un espace où sont vues simultanément les postures diverses, Où mouvement et immobilité se combinent :

Saint Therese could be in moving sitting.

(LOP 450)

Saint Therese seated and not standing half and half f it and not half and half of it seated and not Standing surrounded and not seated and not seated and not standing and not surrounded and not Surrounded and not not not seated ...

(LOP 446)

On dirait que c'est la négation qui est le grand moteur, un facteur d'excitation, la phrase s'accélère, ce qui *n'est pas* force la voie, force la voix à admettre sa *non existence*, ce qui 'a 'as lieu et n'a pas de lieu vient se mettre à côté, à la place de ce qui a lieu et a un lieu. Double vision, le *non visible* est le double du visible, le *non assis* est le double de l'assis, le *non entouré* est le double de l'entouré. Chaque posture, chaque geste a ainsi un double, son fantôme, son sosie négatif, comme un hologramme de lui-même qui vient se plaquer sur lui.

Il n'y a pas place, côte à côte, pour une chose et son contraire ? Soit. Le contraire pourtant affirme, sur le plan du principe, son droit à l'existence, à la *place*. Si tu ne t'ôtes pas de là, je m'y mets quand même, il faudra bien t'en accommoder.

Et comme on est dans une histoire de saints, les règles ne sont peut-être pas les mêmes. Marcelin Pleynet le dit à propos de Giotto :

...le sujet de Giotto n'est pas la perspective "à double point de fuite" mais la représentation d'une vie semblable et autre, d'une histoire, d'une vie en partie semblable à toutes les autres, mais aussi différente de toutes les autres une vie de saint.

(Giotto,73)

« Half of it and not half », c'est bien ça.

On remarque, avec la phrase « a great many places and persons near together », l'équivalence affirmée des lieux et des personnes. Lucy Church était, sera à la fois femme et église, Sainte Thérèse est une personne qui est un lieu, elle est entourée de personnes et de lieux, le paysage se compose de formes découpées qui représentent des saints ou des jardins. Sur l'espace peint, un même pinceau avec les mêmes couleurs trace les uns et les autres.

*

Panoramas and Happenings

Surrounded, c'est l'espace à trois dimensions. La sainte n'est plus figure peinte (ou pas seulement) elle est (aussi, simultanément) statue, on peut tourner autour, l'entourer. Dans *surround*, il y a *round*, cela s'entend. Comme dans *entourer* il y a *tour*, on peut faire le tour. Ce qu'on ne sait pas toujours, c'est que cette idée d'être *entouré* est, contrairement à la pratique courante qui est d'être *en face* d'un tableau pour le regarder, lié dans la mémoire de Gertrude Stein à sa toute première expérience de spectatrice de tableau (et « spectatrice » est bien le terme qui convient dans ce cas; remarquons au passage que l'activité de regarder un tableau ou des tableaux n'est pas gratifié d'un terme propre, qui serait à cette activité ce qu'« auditeur » est à un concert. Dans un musée, on parle des « visiteurs » : comme si l'on ne faisait que passer, comme si la promenade était ce qui compte.) Cette toute première

expérience est celle d'avoir été voir, quand elle avait environ huit ans (donc à Oakland ou à San Francisco sans doute) un *Panorama*. Il faut se rappeler ce qu'étaient les Panoramas, totalement disparus de notre culture, au XIXe siècle ¹⁶.

Quand les Parisiens d'aujourd'hui traversent, près de la Bourse, le Passage des Panoramas, qu'évoque ce nom pour eux ? Et quand les spectateurs de théâtre se rendent au Théâtre du Rond-Point, ils savent qu'ils vont à l'ancien Palais de Glace, et pensent donc que la forme de rotonde de l'édifice fut conçue en fonction de la patinoire qu'elle abritait à l'époque. Mais ils ne savent pas forcément que la patinoire ne faisait que remplacer ce pourquoi la rotonde avait à l'origine été conçue, à savoir un *Panorama*. Le panorama était un « spectacle constitué par un vaste tableau circulaire peint en trompe-l'œil et destiné à être regardé du centre » (*Petit Robert*). L'inventeur des panoramas ou *vues d'ensemble* fut Robert Barker, un Ecossais qui reçut un brevet d'invention en 1787. Le panorama fut introduit en France en 1799, la vogue en fut grande, en Angleterre et en France, entre 1800 et 1830, avec un regain après 1840. Le panorama est défini par l'Institut National des Sciences et des Arts en fonction de son pouvoir d'illusion : « Le Panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout l'horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète. » C'est ce même pouvoir d'illusion qui, aux yeux des puristes, des tenants de l'esthétique classique, lui interdisait toute prétention au rang d'œuvre d'art : « Imiter n'est pas reproduire, mais donner à comparer. Pas de trompe-l'œil, pas de panorama. L'œuvre d'art n'est telle que par ce qui lui manque pour paraître réalité ». (Quatremère de Quincy cité par Robichon, *CRB* 101, 97).

Gertrude Stein pose le problème assez différemment. Certes, le panorama a un grand pouvoir d'illusion :

It was an oil painting a continuous oil painting, one was surrounded by an oil painting ... I remember standing on the little platform in the center...

(LIA 63)

¹⁶ On trouvera de précieuses informations, que j'utilise moi-même ici, dans un article de François Robichon intitulé « Les Métamorphoses architecturales, ou : du Panorama de 1860 au Théâtre du Rond-Point 1981 », et paru dans *Les Cahiers Renaud Barrault*, n° 101, 1er trimestre 1981, à propos de l'ouverture du Théâtre du Rond-Point en mars 1981.

Mais ce n'est pas la chose réelle, et on ne risque pas de s'y méprendre, parce qu'*il n'y a pas d'air*. Le tableau dépeint une scène d'extérieur, mais les spectateurs sont à l'intérieur de la rotonde :

...and I who lived continuously out of doors and felt air and sunshine and things to see felt that this was all different and very exciting.

(LIA 63)

On dirait Huckleberry Finn au cinéma... : très vite il étoufferait, c'est certain, il éprouverait le besoin de sortir se dégourdir les jambes. La petite Gertrude (telle que se la remémore la grande Gertrude quelque cinquante ans plus tard) ne se laisse pas tromper une seconde, elle sait bien que même « entourée » par le tableau, c'est un tableau qu'elle regarde, et pas la réalité :

There was no air, there was no feeling of air, it was just an oil painting and it had a life of its own and it was a scene as an oil painting sees it and it was a real thing which I looked like something I had seen but it had nothing to do with that something that I knew because the feeling was not at all that not at all the feeling which I had when I saw anything that was really what the oil painting showed.

(LIA 63)

L'argument sous-jacent pourrait être un plaidoyer *pro domo*, contre toute tentative d'imitation de la réalité : puisque même dans l'illusion la plus totale dans la peinture qui vous enveloppe comme la réalité vous enveloppe de toutes parts, la sensation ressentie est différente ; un portrait verbal, un *landscape play* sont des tableaux, des œuvres d'art, qui ne reproduisent pas la réalité (mais l'essence des choses, comme elle dira ailleurs). Reste la question du cadre ou de l'absence de cadre. Si le panorama a une originalité, c'est celle de son absence de cadre. Barker, et en cela Gertrude Stein lui répond que ce n'est pas vrai, prétend « procurer aux observateurs les sensations qu'ils éprouveraient s'ils étaient sur les lieux naturels » (CRB 101, 96). Le cadre, c'est non seulement ce qui délimite, mais ce qui désigne le tableau comme tableau. C'est bien ce qu'affirme, dès 1799, l'Institut des Sciences et des Arts :

Lorsqu'on voit un tableau, quelque grand qu'il soit, renfermé dans un cadre, le cadre et ce qui entoure le tableau sont des points de repère qui avertissent que l'on n'est pas en présence de la nature, mais de sa reproduction.

(CRB, n° 101, 96)

Curieusement, c'est exactement en ces termes que s'est posé le problème de l'illusion pour les premiers créateurs de Happenings, à la fin des années 50 à New York. « Destroying the sense of bounded space », voilà quel était l'objectif de quelqu'un comme Allan Kaprow qui créa en 1959 le terme même de Happening avec ses *18 Happenings in 6 Parts* à la Reuben Gallery de New York. Il avait commencé par ce qu'il appelait une « action-collage technique », en emplissant l'espace de ce qu'il appelait des « non-painterly materials » y compris des sons, qui comme on le sait, modifient et peuvent détruire le sens que l'on a de l'espace environnant. Les spectateurs se trouvent donc, comme les spectateurs de panoramas un siècle et demi plus tôt, en présence d'un Environnement. Non pas seulement en présence : ils en font partie eux-mêmes :

Now I just simply filled the whole gallery up, starting from one wall and ending with the other, When you opened the door, you found yourself in the midst of an entire Environment.

{cité par Adrian Henri, *Environments and Happenings*, 96)

Mais, et c'est exactement, par une presque miraculeuse coïncidence, l'objection de Gertrude Stein pour les panoramas, comme on est à l'intérieur d'un bâtiment (qu'il s'agisse d'une rotonde du XIXe siècle ou de la Reuben Gallery ne change rien à l'affaire), l'illusion n'est pas totale, le sens du mystère disparaît =

But I complained immediately about the fact that there was a sense of mystery until your eye reached a wall. Then there was a dead end. At that point my disagreement with the gallery space began. I thought how much better it would be if you could just go out of doors and float an Environment into the rest of life so that such a ceasura would not be there.

(*id.* 91)

Et voilà, c'est exactement ce que les Happenings vont faire. Avec la même audace que le metteur en scène de Colette au music-hall s'écriant soudain « Lâchez un sein ! » les

auteurs de Happenings vont s'écrier : « Ouvrez les portes ! Sortons dans la rue ! À la campagne ! » Rendant compte de cette expérience, Jean-Jacques Lebel pourra écrire :

Vraiment on pourrait dire d'un happening de Ken Dewey, du cinéma de Jerry Joffin, ou du « rite » de Angus Mac Lise qu'ils se fondent lentement dans le monde, s'y maintiennent quelque temps, irradient et se dissolvent à nouveau imperceptiblement.

(*Le Happening*, 1966).

Sur la question du cadre, Gertrude Stein a une position ambiguë, et originale : une position à la Gertrude Stein. Elle commence par évoquer l'expérience de regarder les tableaux du Louvre. C'est bien plus tard que le panorama, c'est un peu avant d'aller s'endormir devant les tableaux des musées italiens :

The Louvre at first was only gold frames to me gold frames which were rather glorious, and looking out of the window of the Louvre with the gold frames being all gold behind within was very glorious.

(LIA 70)

Que voit-elle quand elle ferme les yeux ? Que voit-elle quand elle tourne le dos ? Quand elle tourne le dos elle voit une fenêtre, une fenêtre qui donne sur « the real thing », comme elle dirait, ou comme dirait Henry James, mais qui l'encadre comme un tableau. Quand on regarde par la fenêtre d'un musée, la pupille encore impressionnée par le tableau sur lequel elle était fixée, on voit un paysage pictural, on voit l'encadrement de la fenêtre comme un tableau. De l'autre côté de la vitre, il y a l'air, et *the feeling of air*, peut-être, mais on est de l'autre côté de la vitre, *within*, et les tableaux sont « behind within » : dans la salle, derrière vous. C'est une expérience comparable à celle de s'endormir sur une banquette de musée recouverte de peluche rouge : on rêve tableaux. LA, on voit Paris comme une vue de Paris :

It is more complete, looking out of the windows in which I had when I saw anything that was really what the oil painting showed.

(LIA 63)

Ce qui lui plaît, elle le dit et le répète, ce n'est pas le vrai, ce n'est pas Le faux, c'est le mélange indiscernable du vrai et du faux. Indiscernable, mais on sait, tout de même, qu'il y a du vrai, et qu'il y a du faux. L'œil aime être trompé *mais pas trop longtemps*. « One likes to be deceived but not for too long. » (LIA 67). Et les cadres, c'est bien parce que ce sont de fausses fenêtres cependant que les fenêtres sont de faux cadres. Mais il y a une solennité à enfermer les tableaux dans des cadres dorés qui, à la longue, lasse. Comment désigner ce malaise, à quoi l'attribuer ? Si l'on est américaine, héritière de Huck Finn, on n'aime pas la contrainte qui consiste à regarder respectueusement ce qui est étiqueté « objet précieux », « à regarder avec respect ».

Then I came back to France and there at once I forgot Greco because there was the Louvre and somehow there with the gold frames and all, there was an elegance about it all, that did not please me, but that I could not refuse, and in a way it destroyed oil painting for me.

(LIA 73)

L'élégance, c'est presque le *decorum*. Gertrude Stein veut avec les tableaux le même genre de familiarité, d'appropriation, que l'on peut avoir avec des fleurs qu'on cueille, des chiens qu'on promène. Le cadre doré met trop à distance, sous verre, sous la protection des gardiens. Gertrude Stein invente un cadre qui n'empêche pas le tableau de se prolonger hors du cadre, comme un jardin hors du mur. L'espace représentatif vient se fondre dans l'espace réel, mais c'est lui qui subvertit l'espace réel. Il plaque sur l'espace réel ses illusions de profondeur, ses effets de relief, ses mises à plat. Et là où les choses se compliquent, c'est que c'est par des moyens verbaux que Gertrude Stein veut donner tout cela à voir.

Reprenons le thème « seated and not surrounded » :

...seated and not standing surrounded and not seated and not seated and not standing and not surrounded...

(LOP 446)

Seated and not standing. Les deux font système, peut-on dire, il faut bien être assis ou debout, si l'on n'est pas couché. Ils ne font pas tout à fait système, parce que la symétrie exacte de standing serait *sitting*. *Seated* est plus noble : en majesté, siégeant sur son trône, un peu surélevée peut-être (dans l'opéra, elle le fut).

Ceci est compensé phonétiquement par le fait que *seated*, avec ses s, t, d, se rapproche de *standing*, avec ses s, t, d. On va ensuite, phonétiquement, amener *surrounded* avec ses s, r, d : variation, mais proche encore. Proche, peut-être, mais ne faisant pas rigoureusement système. *Surrounded* n'est plus une posture. Avec *surrounded*, on s'éloigne de la figure considérée pour la contempler dans l'espace et voir si elle s'y déploie seule ou si elle fait système avec d'autres objets.

Par les apparentes contradictions, le texte souligne les paradoxes du rapport à l'espace qui entoure un corps. Nous sommes tous soumis (mais les saints, peut-être pas) aux lois de la pesanteur, et la terre est ronde. L'isolement d'un corps n'est jamais total (sauf les anges dans le ciel ?), il tient au sol par les pieds. *Standing* évoque cette façon de se dresser, verticalement, à partir du sol, comme une colonne. *Seated* évoque, grâce au siège qui soutient le corps par le fondement, un relatif allègement par rapport au sol.

Dans une nouvelle intitulée « The Hitch-Hiker », Eudora Welty évoque — mais comme une sensation, pas depuis le regard extérieur — ce rapport qui s'établit avec notre support matériel, le sol :

Harris would get sleepy driving. On the road he did things rather out of a dream. And the recurring sight of hitch-hikers waiting against the sky gave him the flash of a sensation he had known as a child : standing still, with nothing to touch him, feeling tall and having the world come all at once into its round shape underfoot and rush and turn through space and make his stand very precarious and lonely.

(*A Curtain of Green & Other Stories*, 122)

« Hitch-hikers waiting against the sky » : l'automobiliste les voit comme Gertrude Stein voit les pies d'Avila : se détachant sur fond de ciel. Mais le terme « waiting » est, lui, non pictural, c'est une activité passive vécue dans sa subjectivité (le sentiment du temps qui s'écoule). Chacun pratique, par le style, de minuscules incompatibilités qui fondent l'espace du récit comme géométrie non euclidienne.

Avec *seated and not standing*, on était dans la redondance : quelqu'un qui est assis est forcément non-debout ; mais de le dire évoque cette possibilité, met la posture assise en relation avec le fait de se lever - et pas avec celui de se coucher, comme si le fait d'être assis était d'une positivité forte, une résistance à ce ressort qui vous dresse pour vous mettre debout. *Surrounded* est compatible avec soit *seated*, soit *standing*, mais est incomplet :

surrounded ne commence à faire sens que si l'on sait *par quoi* l'objet est entouré. Faute de quoi on ne peut pas commencer à se *représenter* « *surrounded* », de peur de se lancer sur une fausse piste. Entouré par un lac, ou par un mur, ou par la foule, ou par ses amis : l'image est toute différente. *Surrounded* déclenche un deuxième segment de phrase, il faut le lire avec ce qui suit : *and not seated*. Nous sommes donc dans un deuxième mouvement, successif ou simultané mais en tous cas incompatible avec ce qui précédait. *And not seated* a en commun avec *surrounded* de ne pouvoir se représenter : si l'on n'est pas assis, on peut être debout ou couché, alors, que voir ? La répétition insiste : vous avez bien lu. Ou alors elle amorce un troisième mouvement : *and not standing* : on ne voit toujours rien ; *and not surrounded* : la figure est « détournée » comme disent en termes techniques les photographes. Mais quelle figure ? Une figure dont on ne voit pas le contour.

On peut analyser la répétition, ici, semble-t-il, en termes d'effet optique. Gertrude Stein la pratique comme un équivalent de la vision bougée, en photographie : comme un effet de *blurring*. La distance focale n'est pas fixée une fois pour toutes, et donc la mise au point doit être rectifiée : « Longer longer shorter yellow grass ». Le comparatif permet un réglage progressif, alors que, avec *seated/standing*, on est plutôt dans les images saccadées du cinéma muet, où il n'y a pas, à la seconde, suffisamment d'images intermédiaires : debout, assis, debout, assis, avec brusquerie. La photographie, et pas seulement la peinture primitive, est ici le nodèle de référence explicite :

Saint Therese could be photographed having been dressed like a lady and then they taking out her head changed it to a nun and a nun a saint and a saint so. Saint Therese seated and not surrounded might be very well inclined to be settled. Saint Therese actively.

(LOP 447)

C'est la devanture du Boulevard Raspail : entre photographie et cinéma, du cinéma au ralenti, un déroulement rendu visible, comme dans les expériences de Muybridge montrant la décomposition du mouvement (d'un cheval au galop ou d'un homme en train de courir). Comment faut-il comprendre « taking out her head » ? On découpe la tête pour la recoller sur un autre costume ? Oui, c'est le plus probable.

*

Un théâtre virtuel

Il faut maintenant insister sur un autre aspect qui est « visible » dans ce bref extrait :

Saint Therese could be photographed...
Saint Therese... *might* be very well inclined...

Cet aspect, me semble-t-il, a rarement été remarqué par les critiques. Il s'agit (il s'agirait...) d'un opéra tout entier écrit par Gertrude Stein *sur le mode virtuel*. Comme dans les jeux d'enfant : « Alors tu serais le voleur, et moi je serais dans le noir, et puis tu entrerais. » Gertrude Stein semble dire : voilà ce qu'on verrait si j'écrivais un opéra. C'est, on s'en souvient, ce que Lévi-Strauss dit que font les peintres non-figuratifs : voilà ce que je ferais si d'aventure je faisais un tableau. Voyons de plus près ce mode virtuel, qui est, il faut le souligner, *anti-théâtral*. Nous avons assez souvent vu de la théâtralité latente dans l'écriture de Stein pour prêter attention au fait que dans une pièce sur scène, dans un opéra, ce qui est montré *est*, c'est même la seule chose qui soit. Le mode hypothétique ou conditionnel ou virtuel n'a pas sa place au théâtre, Même une scène subjective, rêvée ou remémorée, quels que soient les effets d'éclairage « déréalisants », prend sur scène une force d'*existence*. Cela est et cela existe. Au théâtre, tout prend force d'essence.

Mais nous sommes entre théâtre et peinture, nous sommes dans un espace virtuel. De plus, l'auteur (Gertrude Stein) se souvient que le projet est un opéra, qu'elle écrit pour son collaborateur, Virgil Thomson. Elle écrit donc sous forme de propositions. En voici quelques exemples :

Might have as would be as would be as within within nearly as out.

(LOP 441)

C'est le premier exemple. C'est aussi le plus abstrait : pas d'antécédent, comme si seul le programme hypothétique était mis en place, indépendamment de tout contenu thématique. Est également posée, de façon également abstraite, désincarnée, l'opposition entre dedans et dehors. Posée de façon abstraite, et bancale : *nearly* : comme pour casser ce que l'opposition aurait, sinon, de trop systématique, ou de trop clairement déchiffrable.

What could be sad beside beside very attentively intentionally and bright. Begin suddenly not with sisters.

If a great many people were deceived who would be by the way.

(LOP 441)

Une structure semble se mettre en place, un travail préliminaire du maître d'œuvre qui se donne à soi-même des instructions comme en *a parte* : « Begin suddenly not with sisters ». Quand, ce commencement ? Ceci, qu'on lit, en fait-il partie ? Et ce qui précéda ? Ou faut-il attendre ce qui suit ? « What could be », « who could be » ... : Questions dont on ignore à qui elles s'adressent. Moment de timidité au moment où il faut mettre en place un univers ? La mise en train se fait lentement. Bridgman a raison de remarquer « ...the early portion of the libretto includes Gertrude Stein's planning sessions as well as the feelings that the project engendered in her » (GSP 179). D'ailleurs les cinq premières pages, à l'exception des six premières lignes, disparaîtront de la version opéra. Resteront pourtant, dans cette version de nombreuses questions sans réponse :

Who settles a private life.

Could she know that that he was not not to be to be very to be dead not dead.

Can she sing.

Can women have wishes.

How many are they halving.

How many saints can remember a house which was built before they can remember.

Is there a difference between a sound a hiss a kiss as well.

Could they grow and tell it so...

Dans la deuxième partie de l'opéra, les phrases affirmatives se font plus nombreuses : l'univers s'est installé avec une relative hardiesse. Puis (essoufflement ?) on trouve à nouveau :

How much of it is finished.

À nouveau, prédominance des affirmations, jusqu'à la dernière scène de l'acte IV, dite scène cinq, où les questions sont, exceptionnellement, suivies de réponses (de répons, dit la liturgie) :

Who makes who makes it do.

Saint Theresa and Saint Teresa too.

Who does and who does care.
Saint Chavez to care.

Who may be what is it when it is instead.
Saint Plan to may to say to say two may and inclined.

Who makes it be what they had as porcelain.
Saint Ignatius and left and right laterally be lined.

(LOP 480)

Mais revenons à la version pièce, pour insister sur sa qualité virtuelle. La prédominance de la forme hypothétique est massive. Pour la seule page 450 :

Saint Ignatius could be in porcelain actually.

(cette possibilité ne fut pas retenue).

Saint Therese could not be young and standing she could be sitting.
Saint Ignatius could be...
Saint Therese could be...
Saint Therese could be...
Could they grow and tell it so...

A la page suivante :

...Saint Therese might be very much as she would...
...They might be that much that far that...
...Might it be in claim...

Parmi les autres exemples frappants, on trouve :

Saint Plan. Might meant with it all.
Saint Paul. Might meant might with it all.

(LOP 459)

Could Four Acts be Three.
Saint Therese. Could four Acts be three.
Saint Therese Saint Therese Saint Therese Could Four Acts be three Saint
Therese.

(LOP 462)

Saint Absalom. Might be annointed.

(LOP 465)

Saint Therese. Might be third.
Saint Therese. Might be heard.
Saint Therese. Might be invaded.

(LOP 464)

Il semble que le monosyllabe « might », à cause peut-être de son ambiguïté sémantique qui laisse passer le sens de puissance, à cause également de sa belle sonorité elle-même puissante, ouverte, bien timbrée, soit devenue une « note » de prédilection au cours de la rédaction de *Four Saints*. Ceci paraît évident quand « might » se trouve en début de phrase, C'est-à-dire en position d'ouverture du chant :

Might they be with the be with them might they be with them...
Might they be with them...

(LOP 468)

Saint Ignatius. Might be admired for himself alone.

(LOP 469)

Saint Ignatius. Might when when is exchangeable. Saint Ignatius. Might when.

(LOP 470)

*

Paysages

Les *Annonciations* du Quattrocento italien ont servi de modèle de composition, nous l'avons dit, à *Four Saints*. C'est aussi une pièce *française* qui fut écrite à Paris après les pièces concernant les saints et santons. C'est une pièce *américaine* qui fut jouée aux Etats-Unis, chantée par des chanteurs noirs américains sur une musique de compositeur américain influencé par le Missouri de son enfance. C'est aussi une pièce *espagnole*. Sur les quatre saints, les deux saints principaux, Sainte Thérèse d'Avila, et Saint Ignace de Loyola, sont espagnols. (Les deux saints qui, dans la distribution, sont annoncés tout de suite après eux, et dont on peut donc supposer qu'ils sont les deux saints qui font, avec Sainte Thérèse et Saint Ignace, la double paire, sont Saint Chavez (nom espagnol, ou mexicain) et Sainte Settlement (nom inventé, plutôt américain qu'autre chose). Dans la pièce, les deux noms de lieu mentionnés sont Avila (pour Sainte Thérèse) et Barcelone (pour Saint Ignace) :

Barcelona in the distance

(LOP 465)

Might it be mountains if it were not Barcelona

(LOP 465)

Barcelona can be told.

(LOP 466)

There is a difference between Barcelona and Avila

(LOP 470)

L'Espagne est peu présente sous forme de paysage si l'on compare à l'importance du paysage provençal (les moutons, les collines, l'eau, les fleurs) dans les pièces de Saint-Rémy. Dans l'opéra, tel qu'il fut représenté, on avait multiplié les signes espagnols : allusions musicales (encore que la guitares et castagnettes), partition fût dépourvue de mantilles, fleurs, dentelles, guitare de Saint Ignace. On peut d'ailleurs dire que l'impression générale était davantage celle d'une mission espagnole dans un pays d'Amérique latine que de l'Espagne proprement dite. Mais, dans le texte lui-même, les stéréotypes espagnols tels que les exhiberait une opérette à grand spectacle sont fort rares. On trouve quelques éléments « folkloriques », mais peu. Par exemple (l'idée ne fut pas gardée, finalement, sur scène) :

Saint Therese using a cart with oxen to go about and as well as if she were there.

Saint Therese in a cart drawn by oxen moving around.

(LOP 454)

Les allusions à un décor naturel, à un monde soumis aux saisons et aux cycles du froid et du chaud, à un paysage végétal, ne sont pas nombreuses non plus. Il y en a quelques-unes :

Tangle wood tanglewood.

(LOP 444)

Saint Therese in a storm at Avila there can be rain and warm snow and warm that is the water is warm the river is not warm the sun is not warm ...

(LOP 445)

Snow in snow sun in sun one in one out.

(LOP 451)

Pear trees cherry blossoms pink blossoms and late apples and surrounded by Spain and lain.

(LOP 451)

Cette dernière notation est presque parodique, rappelant toutes les « romances » du type « it's cherry pink and apple blossom white... ».

Was Saint Ignatius able to tell the difference between palms and eucalyptus trees.

(LOP 455)

Notons encore, plus abstraite, une référence aux « parks and palaces » (LOP 473) qui peut renvoyer à une noble austérité castillane. Et une phrase amenant des notations de couleurs qui sont assez explicitement des couleurs « espagnoles »" (peintres ou paysages) plutôt qu'italiennes ou françaises :

One Saint. Whose has whose has whose has ordered needing white and green as much as orange and with grey and how much and as much and as much and as a circumstance.

(LOP 473)

Le blanc, le vert, l'orange, le gris. Notons encore, entre le naturel et le théâtral, entre l'agricole et l'insolite :

The envelopes are on all the fruit of the fruit trees.

(LOP 479)

Mais pour ce qui est de la qualité espagnole de l'opéra, il faut se tourner vers Donald Sutherland qui a perçu avec subtilité comment le peintre Stein avait utilisé un matériau composite. C'est, dit-il, l'Espagne vue à distance, et pour la dernière fois :

As a Chinese painter turns away from a mountain and then looks back at it in order to see it clearly, So Gertrude Stein seems to have turned away from Spain and then looked back, from Paris, and saw it very clearly - though really for the last time.

(GS 121)

L'influence de la France, dit-il, c'est dans le mouvement *latéral* qu'elle se manifeste, (par opposition aux « extases verticales » à la Greco). Sous l'influence de la France, Gertrude Stein aurait choisi une Espagne plus horizontale :

One may say that Four Saints is specifically Castilian, based on the plateau like Avila and Escorial, not on Granada or Mallorca as were the plays of the first period. Still, it was no doubt her habit of France that made her, so they say, change Spains.

(GS 121)

Le terme « lateral » intervient plus d'une fois dans la pièce, lié ou non à un autre leitmotiv : *left and right, left and right*. La « latéralisation », comme on sait, est pour les psychologues l'aptitude que l'enfant acquiert (ou non) à reconnaître sa gauche de sa droite, condition d'une bonne adaptation à l'espace environnant et aux gestes qui commandent sa maîtrise de l'espace. Dans cette insistance sur le latéral, je verrais personnellement deux choses : d'abord cette équanimité qu'on trouve aussi dans *places and people*, et que j'ai appelée le caractère franciscain de la pièce : une attention distribuée équitablement entre les créatures de Dieu, qu'elles soient dans l'eau (« it makes it well fish »). Sur terre ou dans l'air. Droite, gauche, symétrie, équivalence. Providentielle disposition qui fait que nous avons deux mains, deux yeux, deux oreilles, pour poser sur le monde qui nous entoure un regard équilibré, équilibrant :

Saint Ignatius. Left to left left to left left to left. Left right left left right left left to left.

(LOP 471)

On objectera le côté militaire de la marche en rangs scandée par *left, left, right, right*, qui engendre les chansons de soldats (« I left, I left, I left my wife with forty-eight kids... *right, right, right* in the middle of the kitchen floor »). Il y a peut-être là un soupçon d'allusion parodique, en guise de plaisanterie. Mais je verrais aussi et surtout une soumission aux lois picturales de la scène à l'italienne, du « picture-frame stage » : tout l'espace est disposé de droite à gauche et de gauche à droite, dans une disposition frontale qui n'admet qu'exceptionnellement l'oblique ou la verticalité. À la fin de la pièce, les acteurs viennent saluer : « Saint Ignatius and left and right laterally be lined ». (LOP 480). Les entrées et les

sorties se font par la droite ou par la gauche, par le côté cour ou le côté jardin (en anglais on dira *prompt side* ou *opposite prompt*).

En écrivant son opéra virtuel, Gertrude Stein a sans cesse en tête une scène de théâtre, comme un peintre aurait sa toile blanche. Elle a ce sens d'une symétrie obligée : « Do and doubling with it at once left and right. » (LOP 467). C'est sa principale concession aux contraintes techniques d'une production théâtrale. Et son regard, entraîné par la peinture, s'y plie d'instinct. Ajoutons encore que le terme « lateral » a pour elle le mérite (attesté dans son écriture) de s'apparenter, phonétiquement, à un autre terme, *literal*. *Laterally/literally*, à l'oreille, s'ils sont chantés, on les discerne mal l'un de l'autre. Et *literally*, « according to the strict meaning », « not figuratively », ne peut que lui plaire, à elle qui se veut toujours dans la très stricte exactitude.

And one of two literally.
And one of two and one of two.
And one of two literally.

(LOP 470)

Donald Sutherland, lui, va plus loin, et rattache « laterally » à une interprétation plus globale du sens de la pièce, au parallèle qui lui semble établi dans *Four Saints*, comme le voulait Virgil Thomson, entre l'activité de l'artiste et l'activité du saint ou de la sainte. Il choisit, tout à la fin de l'opéra, le passage :

They have to be.
They have to be.
They have to be to see.
To see to say.
Laterally they may.

(LOP 480)

Et il commente :

She had to be, that is fully present and alive to Whatever was there, in order really to see it as it was and then to say it. And this activity of the artist as of the saint, and indeed as the properly human activity of anybody, need not involve itself in relations like beyond or upward as in a Greco or onward as in progress, but may be complete by lateral relations as in a liandscape; roundabout and in and out and left and right - as with the ring-around-a-rosy and croquet that the saints do in the opera - in the present space of this world.

(GS 128)

C'est l'attitude que Sutherland qualifie de « secular sanctity » : la sainteté dans le siècle, *hic et nunc*, hors de toute transcendance. Etre, voir, dire.

Sans infirmer l'interprétation de Sutherland, il faut soumettre ici une dernière hypothèse sur le privilège accordé au terme *laterally*, hypothèse qui rattacherait ce terme non pas à l'influence de la France mais à celle de l'Italie, et même de Rome pour être précis. Nous avons vu que, dans « Pictures », Gertrude Stein faisait allusion à « Saint John without the walls », par confusion, très probablement, avec Saint Jean de Latran. Or Saint Jean de Latran, en italien, c'est San Giovanni in Laterano. Gertrude Stein, avec son irrévérence américaine, à la Pound, pour les étymologies, et son oreille curieuse des assonances et ressemblances, toujours à la Pound, ne peut avoir manqué d'associer Laterano à *lateral* ou *laterally*. Une église hors les murs, c'était déjà bizarre, une église latérale, c'était encore plus amusant. « Anyone to tease a saint seriously », dit-elle (LOP 444). Eh bien, c'est sa façon à elle de le faire, de tirer San Giovanni du côté du côté.

*

Immobilité indienne

Nous avons dit que, plutôt que strictement espagnole, la représentation de *Four Saints*, en 1934, était plutôt d'inspiration latino-américaine, et que, par les décors, les chanteurs, et la musique, il s'agissait d'un opéra évoquant davantage le Nouveau-Monde que l'ancien. Or il se trouve que Frederick Ashton, le metteur en scène et chorégraphe, bien qu'il fût anglais/avait vécu au Pérou dans son enfance. Et c'est aux Indiens qu'il emprunta, si l'on en croit Gertrude Stein, cette qualité processionnelle qui fit l'originalité de sa chorégraphie :

He was born in Peru and was for three years when a young boy in a monastery and his parents were both English but he does know what it is to be a Peruvian and that made it possible for him to do what he did with the Four Saints to make a religious procession sway and slowly disappear without moving...

(EA 316)

Le mouvement dans l'immobilité et, à l'inverse, l'illusion d'immobilité au sein même du mouvement, voilà, s'il s'agit d'*arrêter l'instant*, l'ambition de tout danseur, de tout chorégraphe. C'est Nijinsky, selon la légende, qui, au sommet d'un saut, reste un petit instant là-haut avant de redescendre, au mépris de toutes les lois de la pesanteur. À l'immobilité est

lié le silence - ambition de tout musicien : établir une qualité de silence au sein même d'un son, ou d'une phrase musicale. Au théâtre, un personnage qui ne parle pas acquiert, par son seul mutisme, une qualité énigmatique. Ceci peut être utilisé pour son effet burlesque, comme lorsque, dans *En Attendant Godot*, Lucky, chapeau sur la tête, met soudain en marche la machine à parler, et elle s'emballe, elle s'emballe, jusqu'au moment où Pozzo arrache à Lucky son Chapeau, et il se tait. Dans une autre tonalité, Sutherland évoque, à propos de *Four Saints* et de la façon dont le silence Y était utilisé, Eschyle :

One of the notorious devices of Aeschylus, who was all stage, was the presentation of a mute, immobile, and unaccountable personage. When the figure finally broke into speech it was still all but incomprehensible. The same device was used in the production of *Four Saints* - the Negro Saint Ignatius was kneeling and mute in the midst of the excitement for a very long time.

(GS 118)

LE SILENCE DES IMAGES : BOB WILSON ET *LE REGARD DU SOURD*

Trois termes vont ensemble : muet, immobile, et incompréhensible. Un maître contemporain du théâtre-paysage, Bob Wilson, dont la dette vis-à-vis de Gertrude Stein est grande, a joué avec insistance sur ce triple registre. Si dette il y a, précisons que celle de Stein est grande aussi, puisque Bob Wilson a contribué à montrer que la voie suivie par Stein n'était pas une impasse, qu'il y avait là bien au contraire la voie royale de la théâtralité, hors des poncifs et des déclamations du théâtre conventionnel. Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail du théâtre de Bob Wilson, mais simplement de noter quelques-unes des affinités, ou ressemblances, entre *Four Saints* et le spectacle de Wilson qui fit date, *Le Regard du sourd* (*Deafman Gance*, 1970/71), et entre la qualité de « performer » de Wilson lui-même, ou de ses principaux « interprètes » dans tel ou tel de ses spectacles, et la qualité de « performers » des saints de *Four Saints* (dans l'opéra « virtuel » ou dans l'opéra réalisé)¹⁷.

¹⁷ Sous le titre : *The Theatre of Visions: Robert Wilson* (Suhrkamp Verlag, Francfort, 1978), Stefan Brecht, qui a lui-même travaillé avec la Byrd Hoffman School of Byrds de Bob Wilson, a écrit la description la plus détaillée, la plus minutieuse, la plus pertinente des spectacles de Bob Wilson qui se puisse concevoir. C'est une trace précieuse du travail du créateur.

Un théâtre, ou un opéra, qui ne s'appuie pas sur des personnages psychologiquement définis à qui l'on propose un rôle, demande aux acteurs ou aux chanteurs (ou aux danseurs) un travail et des qualités très différents du travail dramatique habituel, quels que soient le « système » ou la « méthode » auxquels le directeur d'acteurs se réfère. Comme je l'ai dit, le *théâtre de visions* de Wilson représente une actualisation (parmi d'autres possibles) du théâtre de Stein, sans qu'il s'agisse là de modèle explicite. On sait tout de même que Wilson connaît Stein, la pratique et l'admire. Exemple : dans la note rédigée par Wilson pour le programme de *Deafman Glance*, on trouve le nom de Stein, en deuxième position, tout de suite après Gurdjeff, et avant Isadora Duncan et Angela Davis, dans la liste de lecture que Wilson avait proposée à ses « performers ».

L'ennui, c'est qu'on ne peut pas résumer un spectacle de Bob Wilson. Le déroulement des images, soit dans un silence total, soit sur un fond musical monotone (musique répétitive de Philip Glass, ou bourdonnement indistinct, ou mélange de musiques enregistrées) dépend pour son effet d'une série de qualités formelles telles que la lenteur. Toute accélération par le résumé perd le sens en déformant l'image. C'est un problème plus général, celui de toute description d'un spectacle théâtral. Plus souvent, le commentaire ralentit le *tempo*, et perd l'effet d'ensemble en isolant des effets de détail.

Dans son important travail réalisé pour *Les Voies de la création théâtrale*, l'équipe du C.N.R.S. que dirigeait Jean Jacquot et à laquelle collaborent depuis longtemps Odette Aslan et Denis Bablet, s'est souvent heurtée à cet écueil que représente la prétention à l'exhaustivité. Comme dans *L'Emploi du temps*, de Michel Butor, l'écriture, fût-elle la plus scrupuleuse, n'arrive ni à se tenir d'un pas égal à côté du spectacle (ou d'une journée quotidienne) - tout de suite elle s'essouffle, se laisse dépasser - ni à rendre compte de la totalité des éléments qui ont contribué à l'expérience, Les plus anodins ont leur importance, un instant qui passa inaperçu peut ressurgir, par ses effets, longtemps après qu'il a replongé dans le néant. Une des tentatives les plus ambitieuses et dont l'échec fut, en quelque sorte, exemplaire, fut le travail intitulé « Etude et reconstitution du déroulement du spectacle » (le titre déjà indique l'embarras et se présente comme tout embarrassé lui-même), travail mené par Serge Ouaknine à propos du *Prince Constant* de Grotowski au Théâtre Laboratoire de Wrocław.

Mon intention n'est pas ici de détourner l'attention vers *Le Prince Constant*, quel que soit l'intérêt de ce spectacle, mais de mettre en regard deux méthodes pour en retenir ici une

de préférence à l'autre. La méthode de Serge Ouaknine, estimable dans ses objectifs, fut de se défier des mots pour rendre compte d'images. « Comment transcrire », se demanda-t-il (sans film, photo ni bande sonore), l'intraduisible de ce spectacle ? - la musicalité des voix et des corps du groupe, leur espace signifiant, les rythmes, la simultanéité des images et la « combustion du prince » ? (*Les Voies de la création théâtrale* 1, 1970, 33). C'est bien poser le problème, à ce détail près que « la combustion du prince » est déjà de l'ordre de l'interprétation, c'est un choix d'interprétation fait par le metteur en scène ; le terme « combustion » qui rassemble un groupe d'images vers une signification unique est un concept, c'est un *mot* qui lui donne sa forme et sa force. À partir du moment où il adopte ce terme, on n'est déjà plus dans la description innocente, ou objective, on sait déjà ce que l'on veut prouver (ou retrouver, ou confirmer). Il faut se demander si films, photos et bandes sonores rendent compte d'un spectacle, ou s'ils font autre chose que, justement, en rendre compte.

Les critiques faites à ce sujet sont bien connues, elles sont valides. Un spectacle filmé n'est pas le spectacle, c'est un film, la cause est entendue. Le choix adopté par Serge Ouaknine fut donc de prendre des croquis :

Je fis d'abord des croquis sur le vif, puis de mémoire ; je dessinaï toute la partition du jeu au fusain et crayon rouge, cherchant à dégager ce qui était proprement organique dans ce spectacle... Je fis le montage de quatre-vingt-dix dessins, sous la forme d'une bande continue dépliant. Puis, avec la traduction en français du texte polonais utilisé par les acteurs et recoupant ce texte avec ma partition graphique suivant la ligne mélodique des actions, je découpai le spectacle en séquences, discernables dans un espace précis. Alors seulement je pus reconstruire et analyser de l'intérieur le scénario et la mise en scène, et par rapport à ce que je découvrais de ma propre expérience des exercices méthodiques et de la recherche quotidienne du Théâtre Laboratoire, je dégageai les techniques de jeu et le style de cette création.

(*id.* 33)

Nul doute que ce travail de croquis, d'analyse, et de réflexion, n'ait été profitable à celui qui, avec la dévotion d'un disciple, s'était mis au service d'une noble cause : inscrire des traces de ce qui, en principe, ne laisse pas de traces ; donner une clarté à ce qui, en principe, reste dans une relative ambiguïté. Mais ce qui est vrai du film est vrai du dessin. Quand on est en présence d'une série de croquis, fussent-ils les plus fidèles, on se trouve en face du talent d'un artiste (comme dans le cas des caricaturistes d'audience, ou des dessinateurs de

costumes de théâtre : pas moyen d'être purement fonctionnel en ce domaine), on ne se trouve pas plongé dans le déroulement du spectacle. Un photogramme reste un matériau homogène au film sur lequel il est prélevé, on a juste arrêté le mouvement. Mais un pictogramme, quelle que soit la méthode retenue, est hétérogène au matériau dont il veut rendre compte, le spectacle sur scène. Non seulement le mouvement n'y est pas, mais il y manque « l'air », comme dirait Gertrude Stein. Oui, c'est bien cela, c'est l'air qui ne circule pas. Et qui se fait plus raréfié encore lorsque, dans un louable souci d'objectivité scientifique, l'analyste nous présente des schémas ressemblant à des cartes cosmographiques et ayant pour légende « Tableau des attributs et des modes de comportement des acteurs à travers leur partition du spectacle *Le Prince Constant* » ou « Tableau des contacts, actions et réactions des acteurs dans la partition du spectacle *Le Prince Constant* » (*id.* 44 et 45). On dira que l'existence d'un *Regie-Buch* est toujours précieuse pour qui veut reprendre un spectacle ayant déjà été monté, et que même des notes de mise en scène sont d'un intérêt documentaire puissant. C'est certain, la mémoire humaine est défaillante, il faut y suppléer par des documents, et dans cette perspective tout est bon : enregistrement de répétitions, notes griffonnées, petits cahiers. Les metteurs en scène tels que Richard Foreman, qui sont leurs propres écrivains, y ont recours, et c'est bien le terme de *partition*, employé par Ouaknine, qui convient. Si l'on compare la mise en scène à une chorégraphie - coordination des gestes et des déplacements scéniques -, c'est une partition codée qui permettra de retrouver, d'une fois sur l'autre, les enchaînements. Le terme de *partition* - notation sur une portée d'une composition musicale - est particulièrement bien trouvé dans la mesure où une partition permet (exige, même) une lecture à la fois horizontale et verticale. Comme le dit Ouaknine, la ligne mélodique des actions (lecture horizontale) est coupée par une lecture verticale. Mais cette lecture verticale serait non pas celle du texte (linéaire lui aussi), mais bien ses fameux croquis qui donnent à tout moment la disposition relative des éléments visuels (acteurs ou objets) sur la scène.

Reste qu'un spectateur ne peut rien restituer, ou presque rien, de ce que fut son expérience de spectateur par les croquis et les schémas. Il peut découvrir l'armature du texte, son ossature. Si un spectacle est un organisme, le voilà qui assiste à une dissection, et qui apprend là les lois de l'anatomie. Mais aucune leçon d'anatomie ne fera jamais se dresser, tel Lazare, le cadavre d'entre les morts pour venir reprendre sa place parmi les vivants.

Et par les mots ? dira-t-on. Paradoxalement, alors que les mots sont encore plus hétérogènes au matériau d'observation que le dessin, qui a le mérite d'être visuel, quand il s'agit de restituer une expérience, un moment vécu, rien ne vaut les mots. On fera une objection sensée si l'on fait remarquer que l'on compare des objectifs et des méthodes incomparables : comme si l'on demandait, qu'est-ce qui rend le mieux compte d'un concert : la partition sous vos yeux (à condition que vous sachiez la lire), ou le talent lyrique du chroniqueur, avec ses métaphores empruntées à la peinture ? Dans un cas, on se met dans la perspective de la production (pouvoir reproduire la musique, l'*exécuter*, comme on dit), dans l'autre on se met dans la perspective de la réception : qu'eut d'unique cet événement dans telle salle tel jour avec tel chef d'orchestre, tel soliste ? Pour la musique les choses sont (relativement) claires. Pour le théâtre, on est dans le brouillard. Et c'est pourquoi, en l'absence de « théâtre de texte », où le texte imprimé joue le rôle de « script », ou de scénario ou de partition à déchiffrer - c'est justement le cadavre qui va se dresser comme Lazare -, quelqu'un comme Stefan Brecht joue le rôle précieux de témoin. Il est, dans la description, d'une modestie totale.

Mais c'est l'expérience même du spectateur que Stefan Brecht cherche à restituer, dans sa subjectivité. Il *regarde* le spectacle, il ne le reconstruit pas. Ou plutôt, ce qu'il reconstruit, c'est le regard. Il n'a pas les réponses à l'avance, il retrouve la surprise devant les enchaînements non motivés. IL sait que son compte-rendu est porté par ses phrases, et il travaille leur rythme pour leur permettre de transmettre soit une impression de lenteur, soit un effet de précipitation. Son parti-pris - qui a ses limites et ses défauts, mais qui était sans doute le seul possible - est de dissocier la description de l'interprétation. Dans un premier temps, on suit le déroulement, dans un deuxième temps, sous la rubrique « Meaning », il fait ouvertement de la glose, du commentaire. Ce qui lui facilite la tâche, en un sens, c'est qu'il s'agit, avec *Le Regard du sourd*, par exemple, d'un spectacle presque entièrement muet : cet élément éliminé sur la partition permet une plus grande lisibilité (fût-ce dans l'énigmatique) de ce qui s'offre à la vue des spectateurs, Avec un opéra comme celui de Stein, où le sens se dégage de la musique et des images proposées plus que du sens littéral des mots (qui ont pourtant inspiré la musique et les images), il semble que la méthode de Stefan Brecht serait la bonne : ne pas renoncer à sa sensibilité et à son intelligence de spectateur au moment où il reçut le spectacle, et transmettre par un talent d'écriture ce que d'aucuns appellent « le choc des images et le poids des mots » - sauf qu'il faudrait parler ici de la légèreté des mots :

le poids léger des images et des mots. Nous avons procédé autrement, puisque c'est Stein que nous scrutons, ce n'est pas Virgil Thomson ou Frederick Ashton ou Broadway en 1934. Mais il aurait fallu, en 1934, un témoin de la qualité de Stefan Brecht.

Le défaut, incontournable, de cette méthode, c'est son économie ruineuse. Presque cent pages serrées serrées pour rendre compte du seul *Deafman Glance* : cent-treize séquences pour la partie purement descriptive, trente-et-une séquences pour la partie intitulée « Meaning », et quatre-vingt-dix-neuf séquences pour une analyse esthétique intitulée « Form ». Il n'est pas possible à notre tour de rendre compte de ce compte-rendu, sauf par la méthode qui consisterait à le recopier ici *in extenso*. On va se borner à en donner un exemple avec la toute première séquence du spectacle *Deafman Glance*, celle qui donna aux spectateurs, dès les premières minutes, la certitude qu'ils entraient là dans un univers envoûtant, beau et dangereux ; celle qui fit écrire à Aragon - s'adressant, cinq ans après sa mort, à son ami André Breton :

Je n'ai jamais rien vu de plus beau en ce monde depuis que j'y suis né, jamais jamais aucun spectacle n'est arrivé à la cheville de celui-ci, parce qu'il est à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos, la confusion qui se fait entre le monde de tous les jours et le monde de chaque nuit, la réalité mêlée au rêve, l'inexplicable de tout dans le regard du sourd.

(Lettre ouverte à André Breton, *The Theatre of Visions*, 434)

Entre anciens surréalistes, on ne s'encombre pas de nuances. Et puis un mort n'a peut-être pas lui-même l'oreille trop fine, mieux vaut lui asséner tout de suite un grand coup : jamais jamais... On remarque avec « à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos » qu'Aragon retrouve pour parler de Bob Wilson la problématique steinienne : « what does she see when she shuts her eyes ». On remarque aussi, sans même rien savoir du spectacle, que le regard du sourd semble jouer un rôle de métaphore (« L'inexplicable de tout dans le regard du sourd ») comparable à l'inactivité des saints pour Stein : se contenter de ne rien faire et les choses se transformeront d'elles-mêmes, sous le regard du saint ; c'est quand il ne se passe rien qu'il peut enfin se passer quelque chose. Et, pour celui qui porte sur le monde un regard muet, et à qui le monde ne répond que par le silence : l'inexplicable - qui est ce à quoi se heurte l'art depuis le début des temps. Y a-t-il là une qualité religieuse, un sens du sacré ? Ni plus ni moins que Chez Stein. Aragon parle « de ce grand jeu du silence, de ce

miracle des hommes et non des dieux » (id. 434). C'est bien là la *sainteté séculière* évoquée par Sutherland, et le « present space of this world ». Même les relations latérales y sont :

...Ces garçons-là et ces filles qui passent à la limite profonde de la scène et de l'inconnu, est-ce une plage, un champ de courses... comme de simples coureurs de gauche à droite, et perpétuel retour, et qui sont l'horloge du temps humain.

(id. 435)

La spatialisation, sur scène, du temps, c'est toujours à cela qu'on revient. Bob Wilson, quand il traverse, en tant que « performer », la scène, le fait toujours de droite à gauche ou de gauche à droite, se montrant de profil, avec parfois un petit saut qui semble lui échapper, comme l'enfant qui est seul sur le trottoir et pour qui avancer est un jeu, à clochepied ou poussant un caillou. Wilson est toujours entre présence et absence : il semble distrait, ou inconscient du fait qu'il est sur une scène, il ne fait pas face aux spectateurs avec cet air de ne pas les voir qu'ont généralement les acteurs en scène. Voici comment Stefan Brecht le décrit :

Wilson commands attention as a performer even when immobile, his face inexpressive of anything but tensed awareness of something or other possibly grave but inevident, without enotional gesture.

(« Robert Wilson as Performer », id. 174)

Son corps n'est ni élégant ni non élégant. Brecht dit « His body barely *diverges* from elegance ». Et ce n'est pas en s'extériorisant qu'il impose la fascination de sa présence fascinante : « But he proceeds on the weighty assumption that a perfect containment will shoot out like shrapnel, over and over again, exploding in the spectators. » (id. 174). C'est cette même qualité de présence que les spectateurs de 1934 avaient reconnue aux « performers » noirs de *Four Saints*. Donald Sutherland, à tort ou à raison, expliquait cela par des causes d'ordre sociologique (comme on a pu, pour Robert Wilson, expliquer son art par les difficultés d'élocution qu'il eut à résoudre dans son enfance, et qui lui firent comprendre que le langage articulé n'était pas forcément la seule manière de communiquer, ni la plus efficace).

The Negro cast was right, as the Negro, socialiy habituated to total exposure and bare existence, does have the quality not of coming from anywhere or of going anywhere but simply of staying there or staying around, which is close enough to the essence of sanctity and certainly of this opera.

(GS 130)

Le ton n'est pas dépourvu d'une certaine condescendance qui choque aujourd'hui et qui a pour excuse l'époque (1951). L'important, c'est cette qualité de présence qui est notée, comme elle le fut par Virgil Thomson qui, lui, allait plus loin encore que Sutherland en voyant dans l'esclavage ce qui avait pu donner aux Noirs une sorte de joie intérieure dans leur christianisme :

I often marveled at the miracle whereby slavery (and some cross-breeding) had turned them into Christians of an earlier stamp than ours, not analytical or selfpitying or romantic in the nineteenth-century sense, but robust, outgoing, and even in disaster sustained by inner joy, very much as Saint Teresa had been by what she took for true contact with Jesus, Saint Ignatius by dictates from the Holy Ghost.

(Virgil Thomson, 239)

Sheryl Sutton, la femme qui tue ses deux enfants dans *Deafman Glance*, est noire elle aussi. Et elle a, elle aussi, une extraordinaire qualité de présence. Voici ce que Stefan Brecht en dit :

Sutton's presence, walking or standing, is at all times extraordinary, when she comes on, the stage suddenly acquires depth, power is felt, something seems to be going on; but only where she is.

(Theater of Visions, 326)

Toute la finesse de la notation est dans « but only where she is ». C'est peut-être cela, la différence entre un « performer », si extraordinaire soit-il, et un créateur. Quand Bob Wilson est présent sur scène, c'est tout l'espace scénique qui est animé par lui. Ailleurs, Brecht cherche à analyser, plutôt qu'à simplement affirmer, cette qualité de présence. Là encore, c'est une question d'immobilité en mouvement, d'énergie contenue dans le simple fait d'être là :

Sheryl Sutton's fascination, though she is the group's one trained actress, results from her absolute attention to what she is doing. She does nothing else, her body is quite still except in the doing of the thing indicated, and is quite into that one thing, and similarly for her posture, defined by that one activity and defining it.

(id. 167)

Cette attention à la plus simple des activités (à la plus *humble*, diraient les chrétiens), c'est bien là, encore, une forme de sainteté, séculière ou non : quand j'épluche les pommes de terre, j'épluche les pommes de terre... Et c'est une qualité que le théâtre a su cultiver (ou révéler chez ceux qui la possèdent, peut-être que « ça ne s'apprend pas ») lorsqu'il s'est privé du support d'un texte de pièce dans les années cinquante et soixante, avec les Happenings, par Stefan Brecht voit bien qu'il ne suffit pas d'*appliquer son esprit* à ce que l'on fait, c'est peut-être même le contraire qui se passe. Il s'agit de faire les choses avec naturel, avec une économie des gestes (ce qu'il appelle, par référence à l'art minimal, « *minimalisation of gesture* »).

Le geste efficace est silencieux, fluide :

She assumes the right stance immediately, goes into it without hesitation, her movements leading naturally, smoothly and pointedly into it, by the shortest path.

(*id.* 167)

Mais rien n'indique que l'esprit se sente le moins du monde concerné par ce que le corps est en train de faire :

On the contrary, it seems the performance of an autonomous bodily function, with her mind absent or elsewhere... Her concentration appears to be of a sort not excluding her mind's unconcern with her body... Her activity appears to be on the borders of the unconscious. To judge by her appearance, her mind is not busy with anything.

(*id.* 167)

Venons-en, finalement, au début, à la toute première séquence de *Deafman Gance*, telle que la restitue, et on ne saurait faire mieux, Stefan Brecht. Le germe du spectacle, c'est donc, il le dit ensuite, le meurtre par une mère de ses deux enfants (en 1984, Robert Wilson mettra en scène *Medea*). C'est le crime des crimes, celui que la société n'absout jamais. Bob Wilson fait jouer cet acte à Sheryl Sutton avec, dit Brecht, les automatismes sereins d'une mère consciencieuse (« *the calm routine of a conscientious mother* »). Mais dire cela c'est déjà anticiper, être dans l'interprétation. Il s'agit, pour le moment, de nous représenter ce que nous voyons lorsque, à la Brooklyn Academy of Music, le 25 février 1971, à neuf heures du soir, nous nous installons, et nous voyons :

In front of the lowered grey curtain, a vastly high prison wall, small blind windows painted in it, up high, a perfectly erect, perfectly quiet black figure, tall, but small before the wall, standing, her back to us, a woman in a severe, elegant, dark ash-grey dress, her left hand gloved in black, her very long right hand bare, its palm, light in color - it is a Negress - turned toward us; tragedy herself, someone fated to do something, not prisoner so much as emblem. There is a hum of music, humming. The wall reveals itself to be an inside wall, the beginnings of the adjoining walls, the ceilings are outlined, she is inside this vast cell and perhaps we are with her. The wall is cracked, in one place the grey bricks are showing under the mortar. She is on a platform. With her on it is a little colored boy on a stool reading a comic, his back to us and another sleeping child under a sheet. There is a narrow table with a pitcher of milk, two gleaming glasses, a knife, a napkin. The table is covered with a white table cloth, falling to the floor. The platform, the boy's shirt, the sheet, the napkin are also white. The milk is a richer white. The white sets off her blackness against the grey nothing of the wall. She stands still for a long time. People are settling down. A white plaster lion, muzzle on paw, faces the audience this side of her old-fashioned, forbidding silhouette. The hum stops.

(*id.* 54)

La citation est un peu longue, mais elle a valeur d'exemple. Voilà une description qui est à la fois personnelle et attentive à son objet, et trouvant des équivalences verbales aux sensations que suscitent en nous, par exemple, de simples couleurs comme le gris, le noir, le blanc. La subjectivité du spectateur se manifeste par l'ordre dans lequel les choses le frappent (tous éléments présents ensemble dès le début, et qui ne se modifient pas puisque, au cours de cette première séquence, il ne se passe rien : pas un geste, pas un mouvement, la scène est donnée comme un tableau). La première chose qui se passe, et c'est là que la séquence s'arrête, c'est une chose négative : le bourdonnement continu s'arrête. Comme si ce bourdonnement créait un environnement sonore, une espèce de bulle, qui maintenait le temps en suspens, et que seule son interruption permettait j'intrusion du temps - ici le temps tragique, le temps du drame, le temps du crime.

L'observateur donne d'abord le décor d'ensemble - le mur de prison - puis le personnage de la femme, avant d'en venir à la notation concernant le bourdonnement - qui était pourtant là dès le début, mais qu'on ne remarque peut-être pas tout de suite. Ensuite, description plus détaillée du décor, corrigeant la première impression. Alors seulement il mentionne les deux enfants, l'un qu'on voit bien, l'autre qu'on voit mal, tous deux absorbés, présents absents, l'un dans la lecture d'une bande dessinée, l'autre (garçon ou fille ? à ce moment-là on ne le sait pas encore) dans le sommeil. Précision des couleurs,

des contrastes entre elles. Retour à la salle qui n'est pas encore installée pour de bon, le spectacle n'a pas « officiellement » commencé puisque le rideau est encore baissé - la scène se passe devant le rideau - et puisque personne n'a encore esquissé le moindre geste. Dernier élément du décor : face au public, un lion de plâtre.

Ce lion nous touche, ici, pour des raisons qui ont plus à voir avec *Four Saints* qu'avec *Deafman Glance*. C'est en effet un hommage presque direct, une référence presque explicite (mais qui le sait, parmi les spectateurs de la Brooklyn Academy of Music en 1971 ?) à *Four Saints in Three Acts*. Sur la photo publiée avec le scénario qui représente le décor du premier tableau du premier acte de *Four Saints*, on voit, devant la petite estrade surélevée (autre hommage) où se tient Sainte Thérèse, noire également (hommage, référence, citation ?) deux lions de plâtre, juchés chacun sur un pouf ou socle rond, l'air débonnaire, avec une patte qui pend, tout à fait pacifique. C'est la photographie qui a pour légende : « Saint Teresa half in and half out of doors. » De la même façon, le thème de l'enfermement ou du non enfermement est évoqué dans *Deafman Glance* avec le mur de prison. Plus tard, le mur de prison va s'ouvrir, laissant la femme pénétrer dans un monde tout autre, un monde qui représente une garden-party musicale dans une plantation : fantaisie comparable à la garden-party qui se tient à la campagne, près de Barcelone au début du deuxième acte de *Four Saints*. Il ne peut pas s'agir d'une pure coïncidence, d'autant plus (ou d'autant moins) que l'image dominante de cette séquence sera celle des oiseaux perchés sur la main des dames : « As the visitors enter, the ladies oddly raise their right hands on which perch white birds » (*id.* 55). Des oiseaux blancs comme la colombe qui représentait le Saint-Esprit dans *Four Saints*. Dans la séquence suivante, un magicien offre à la femme noire, la meurtrière, un oiseau noir que nous voyons perché sur sa main dressée, main qui est maintenant gantée de rouge. Cette image a été souvent reproduite, elle est devenue comme l'emblème de cet ailleurs où nous promène Wilson et qui avait ébloui Aragon. La criminelle et la sainte : deux images qui se complètent, comme l'avait bien montré (autre référence culturelle possible) Faulkner dans *Requiem for a Nun*. L'univers du crime est absent du théâtre de Gertrude Stein ? Certes, mais comme à regret, elle qui aurait tant aimé écrire un roman policier - ou encore une tragédie shakespearienne. Il y aura meurtre (symbolique) dans *Doctor Faustus*, et aussi dans son théâtre pour enfants.

Et puis surtout, toute attention un peu trop longtemps immobile au paysage (si l'on retient son souffle, cœur battant, pour percevoir l'ensemble, « take it in », comme dit Henry

James), suscite, pour des raisons obscures, une vague inquiétude. Peter Handke, parlant des récits du peintre Stifter, a cette formule : « Rien que l'état des choses, sans nulle précipitation dramatique, est déjà une menace. » (*Leçon de la Sainte-Victoire*, 65). L'absence de l'homme, de la trace de l'homme ? La nature est présentée comme une menace latente. C'est la destruction immémoriale ou imminente qui absorbe l'esprit : voir la description des *Encantadas* par Melville. L'absence de personnages dans le paysage peut à l'inverse suggérer l'homme qui guette, dissimulé, le moment propice. Tous les paysages de westerns jouent sur une double émotion du spectateur : l'espace désert, trop vaste, qui procure comme une angoisse, un étouffement - comment parcourir tout cet espace sans mourir -, et puis le pressentiment (toujours justifié par le scénario) que, derrière chaque rocher, invisible, guette un Indien, et derrière lui d'autres Indiens, qui veulent votre mort. Peter Handke traduit bien Ce sentiment lorsqu'il note, dans *Le Poids du monde* (*Das Gewicht der Welt*, 1977) :

Souhait : en regardant par la fenêtre, tout à coup, comprendre comment « tout se tient », comme dans un roman policier.

L'inquiétude n'est pas dite, ce qui est dit, c'est plutôt la préoccupation intellectuelle, le désir de comprendre, comme si le paysage était un problème à résoudre. Mais le paranoïaque, qui croit au complot dirigé contre lui, dit, lui aussi : « tout se tient ». Il relie des éléments que rien ne semble rattacher les uns aux autres et *explique* tout par la thèse d'une Intelligence cachée derrière l'apparence bénigne des choses. Un auteur comme Pinter fonde une partie de son théâtre sur la prédominance d'un espace considéré comme *territoire*, plutôt que comme paysage, et sur la présence latente d'une *menace* qui va se manifester sous forme d'une intrusion. L'autre dimension possible de la présence cachée qui, dans l'attention extrême, se manifeste, c'est le Sacré. La Grande Intelligence, ce peut être aussi le Divin, *the Oversoul* pour Emerson. Whitman passe son temps à tirer des fils entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, à accommoder son regard du très proche au très lointain : tout se tient.

Revenons à la description de Stefan Brecht. Admirons le pouvoir mimétique de la langue chez qui sait s'en servir. Ainsi, pour dire la longue main nue de la femme, et la couleur e sa paume, Brecht choisit, d'instinct, des monosyllabes d' « her very long right hand bare, its palm, light in color ». « Very » est mis en relief du fait d'être le seul mot en deux syllabes (le

segment de phrase succède à « dark ash-grey dress, her left hand gloved in black »). Quant à la paume, la couleur absolue n'est pas importante, c'est le contraste avec le noir qui l'est. On avait jusqu'ici une silhouette noire (« perfectly quiet black figure », la précision raciale est amenée ici seulement, avec la paume de la main : « - it is a Negress - ». En quoi les monosyllabes seraient-ils mimétiques ? pour transmettre l'idée dominante qui est « bare » : pas de superflu pour dire ce qui est nu, dépouillé. On dira que « gloved » était également un monosyllabe ? Même gantée, l'autre main, noire au bout d'un bras gris, est dépouillée, graphique, comme une branche sèche. On dira que cela n'a pas de sens de faire de la description de description ? Cela a tout à fait un sens. Si ce que je dis est vrai, si le langage a un pouvoir mimétique, l'évocation fonctionne par la description de Brecht autant que par la mémoire personnelle, et c'est quelque chose du spectacle qui passe dans ces mots qui circulent, en anglais, en français, entre Brecht et moi. J'ai le sentiment de traduire quelque chose, et je crois au bien-fondé de la traduction, comme au bien-fondé des descriptions de tableaux. Lire, de Butor, *Les Mots dans la peinture*, lire *Le Musée imaginaire* de Malraux, c'est tirer des illustrations qui accompagnent ces textes une jouissance du même ordre que celle que l'on éprouve en regardant un *vrai* Vermeer, un *vrai* Klee dans un musée.

Revenons aux couleurs. Le gris, c'est la couleur du mur, c'est la couleur du rien (« the grey nothing of the wall »). Le blanc, c'est ce qui met en valeur le noir - le noir qui évoque déjà, c'est dit, par anticipation, la tragédie, le noir qui dit la présence suspendue de la fatalité, alors qu'aucun geste encore n'a été ne serait-ce qu'esquissé. Le blanc n'a pas une valeur symbolique forte (pureté, innocence, que saisie), c'est une couleur où l'œil se pose et se repose, sans se lasser, Le blanc, au théâtre, est très beau, car il est renforcé dans son intensité par des jeux de lumière. Ce n'est pas la couleur maléfique de Melville, c'est la condition même de visibilité rendue visible. C'est un blanc domestique ici, et qui dit, puisqu'on est au théâtre, la domesticité. Blanc de la nappe, blanc de la serviette, blanc de la chemise, blanc du drap : linges. Et puis blanc du lait, plus crémeux (*richer*). Dans cette domesticité, le couteau, l'arme du crime, est dissimulé, il paraît tout naturel. Stefan Brecht qui sait à quoi il va servir, ce couteau, doit faire l'innocent pour nous le présenter sans éveiller nos soupçons. Voyez comment il s'y prend : il le met entre les verres et la serviette. Et il attire notre attention sur les verres en les accompagnant d'un adjectif, il les fait briller devant nos yeux, pour que nous ne pensions pas au couteau : « gleaming glasses » :

l'allitération en *gl* et les deux syllabes allongées leur donnent tout l'éclat du verre où vient se jouer la lumière.

Deux échos steiniens encore dans ce début de scène et dans sa description. Dans la description d'abord : « tall, but small before the wall » : il y a là, venues sans y songer, sans doute, des assonances à la Stein : un tout petit orchestre, quelques « valeurs » rapprochées pour dire le grand et le petit à la fois, une espèce d'étirement vers le haut de la femme et du mur, d'écrasement de la femme par le mur. Le mur lui-même est un écho steinien, il y a ici comme dans *Four Saints* du « within and without the wall ». Mais surtout, sont steiniennes les petites fenêtres en trompe-l'œil, peintes sur le mur (dans le mur, dit Brecht, comme si ce trompe-l'œil avait une profondeur : il nous trompe presque à son tour) « up high » comme les fenêtres dans *Fin de partie* de Beckett : des fenêtres qui ne doivent pas servir à voir, ou qui doivent servir à voir rien. Dedans/dehors, cette problématique steinienne est présente par l'ambiguïté du mur.

*

La criminelle et la sainte

J'ai donné à ce chapitre le titre : *Paysage et prière*. Et voici qu'il apparaît, à la lumière d'une comparaison, que la révélation de ce qui est caché prend deux formes privilégiées : le crime (aboutissement de la menace, passage à l'acte de cette menace), et le sacré (qui n'est accessible que par l'ascèse, l'initiation rituelle, la transe). Le théâtre, sans trêve, explore ces deux dimensions. Depuis Eve, pourrait-on dire, et pas seulement depuis Œdipe, se rejoue la scène de la transgression : connaître ce qu'il ne fallait pas connaître, faire ce qu'il ne fallait pas faire. Parce que, en même temps, il le fallait, et il le faudra toujours. La théâtralisation du sacré, ce sont, plus que le théâtre proprement dit, les grandes religions qui la déploient, en bâtissant leurs pagodes et leurs cathédrales, et l'architecture solennelle de leurs liturgies, de leurs prières chantées, de leurs cantates. L'opéra, qui retient la vertu thaumaturgique du chant, se tourne vers le profane, et trouve tout naturellement pour moteurs crime et châtement. Pour Stein, ne pas passer à l'acte, vouloir rester dans le domaine du mouvement immobile, de l'équivalence des contraires, du repos, du virtuel, c'est peut-être, entre autres, une pratique conjuratoire. Seul un sentiment très fort de la menace latente, présente dans « les choses telles qu'elles sont » (pour paraphraser à la fois Stein et Peter Handke) peut

conduire à préférer aussi obstinément le geste à l'acte et l'image à la chose. Et c'est peut-être un élément présent dans toute démarche théâtrale dès qu'elle est de l'ordre de la nécessité. On croit que l'acteur s'expose, pour ne prendre que lui, dans la pleine visibilité des projecteurs. Mais c'est peut-être là qu'il se cache le mieux, c'est peut-être le seul endroit où il soit en sécurité : pendant qu'il meurt sur scène, la mort peut bien l'attendre à Samarkand.

L'action ne sera pas tout à fait absente des dernières pièces de Gertrude Stein. Nous allons, dans le prochain chapitre, en dire quelques mots. Mais remarquons déjà qu'une même façon de jouer avec l'histoire —de dévier sa force destructrice en la transformant en « pageant » (ce qui ne va pas sans rappeler les processions et autres rites conjuratoires des religions) —semble être le fait de notre contemporain Bob Wilson et de Gertrude Stein, un demi-siècle plus tôt : les grandes figures historiques transformées en mythes, la guerre vue comme légende : qui des deux a écrit *The Geographical History of America*, qui des deux a monté *Einstein on the Beach* ? Qui des deux *Civil Wars*, et qui des deux *Yes Is For A Very Young Man* ou *Wars I Have Seen* ? *Doctor Faustus Lights the Lights* dit l'une, *Edison* dit l'autre. *A Letter to Queen Victoria*, dit l'un, *The Mother of Us All* dit l'autre.