

Chapitre VI – Théâtralisation de l’histoire ou :

La danse dans le temps

War-time is a time of
Waiting, Noël once said.

J.M. Coetzee

When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?
When the hurly-burly’s done,
When the battle’s lost and won.
That will be ere the set of sun.

Macbeth

Time was her labyrinth,
in which Hunilla was entirely lost.
Herman Melville, *The Encantadas*

Two things are always the same
the dance and war.

Gertrude Stein

« Les guerres que j’ai vues »

Notre travail s’achève. Nécessairement inachevé, puisque jamais, on l’a dit, le commentaire ne rattrape l’œuvre, ni même n’arrive à marcher du même pas. Sinon il *serait* l’œuvre, ou le double invisible de l’œuvre ; *Ida my twin*, ce serait nous.

Nous avons joué avec Gertrude Stein, nous sommes entrés dans le jeu, dans le carré magique, le cercle magique, nous avons traversé, avec elle, le miroir, et de là, fait la nique à la grammaire, en riant de ses grimaces et de ses airs indignés. L’image virtuelle fut pour nous la seule vraie image, d’une vérité plus profonde et plus douce à la fois que celles que nous touchions du doigt, avant d’entrer de l’autre côté de la glace.

A partir de 1934, l'année où fut joué à New York *Four Saints in Three Acts*, l'attitude de Gertrude Stein vis-à-vis du théâtre semble changer, nous pourrions presque l'accuser de trahison. Nous étions là, de l'autre côté du miroir, ayant tout compris, jouant avec elle, d'après ses règles à elle, et voilà qu'elle nous laisse plantés là et qu'elle retraverse, subrepticement, le miroir, pour aller rejoindre les grandes personnes. Elle qui avait joué à faire des « plays », là voici qui écrit-pour-le-théâtre des « pièces » ou des « opéras » avec de vrais sujets : *Doctor Faustus Lights the Lights*, *Yes Is For A Very Young Man*, *The Mother of Us All*.

Serait-ce qu'elle se prend au sérieux ? Sans doute, mais il n'y a rien là de changé, elle s'est *toujours* prise au sérieux. Tout au long de ce travail nous avons essayé de la montrer : il n'y a rien de plus sérieux que le jeu. De plus vital, comme la respiration, comme le rêve, comme la musique. Ce que je voudrais maintenant, en guise de conclusion, tenter de mettre en évidence, c'est, dans toute l'activité « dramatique » de Gertrude Stein, un fil d'argent qui court, souterrain ou brillant soudain à la lumière, et ce fil, en filigrane, c'est la guerre. La guerre, les guerres, toutes les guerres : *Life is strife*.

Tout comme le chant, le théâtre – et pas seulement celui de Stein – peut être vu comme une pratique conjuratoire contre la mort brutale, inévitable, irréversible. Pendant que je suspends l'instant, rien ne se passe. Pendant que je suis un autre, mon moi est introuvable pour qui voudrait le détruire. « Je suis mort », disait Thomas l'Imposteur pour échapper à la mort. Et Marguerite Ida et Hélène Annabel dans *Doctor Faustus* : « ...and enough said I am not dead. » (LOP 103). C'est une perspective qui a été évoquée, elle aussi, tout au long de ce travail, je voudrais seulement lui donner une certaine solennité en la réitérant en position finale, comme font les musiciens pour un thème établi en début de morceau.

Il faut revenir un instant sur l'expérience de Gertrude Stein. On a remarqué que ses pièces, en gros, se regroupaient en « clusters » : Les Baléares, Saint-Rémy, Bilignin. Elle-même a insisté sur l'esprit du lieu comme source d'inspiration, elle a conçu ses pièces, à partir de 1922, comme des paysages. Le lieu a une stabilité rassurante, on peut toujours retourner aux Baléares ou à Saint-Rémy. Mais nous ne retrouverons jamais 1916 ou 1922. Voyons que ces trois « clusters » sont trois temps (trois temps forts, ou trois temps morts), des parenthèses, dans la vie de l'écrivain. Et d'abord les Baléares. C'est, en pleine guerre, pour « oublier un peu la guerre » : se mettre dans une île, en attendant que ça passe,

Gertrude Stein est américaine, on ne le répétera jamais assez, En un sens, aux Baléares, elle n'est pas plus loin des combats que si elle était à New York ou à Baltimore. D'ailleurs, dans une guerre, les distances symboliques sont les seules qui comptent. Il y a le front, et il y a l'arrière. Palma de Majorque est à peine davantage « l'arrière » que Paris. Mais c'est une retraite d'où les bruits vous parviennent plus assourdis. Non pas que ce soit la paix des couvents : c'est une île de pirates et de contrebandiers, Gertrude Stein le sait et le rappelle non sans un frisson voluptueux : chacun mène la guerre qu'il peut, et certaines guerres sont plus « romantiques » que d'autres : entrées dans la légende par les livres qu'on lisait, enfant, au grenier ¹, et grâce au talent de Stevenson ou de Capitaine Marryat. Un petit texte de *Geography and Plays* évoque, par allusions faites pour être décryptées, ce caractère emblématique des guerres proches ou lointaines : aigle impérial, bateau en rade, bénédiction papale, paroles ciselées comme des médailles. Bannières, fanions, insignes, roulement de tambour, porte-voix : pas de guerre sans mise en scène :

Mallorcan Stories

Romanos no.

Maurer see.

Sun never sets.

Napoleon the Third, cathedral.

McKinley's eagle.

Pope's prayers for peace.

Pins and needles ship.

Mallorcan stories.

(GP 96)

Lus à haute voix, les deux premiers vers se livrent sans peine (sur le modèle bien connu de « Cuba si, Yankee no ») :

Romano nos : no (Romanos, no)

Mauros, si (Moros, si)

¹ Pour Gertrude Stein, c'est : « en mangeant ».

(avec, au passage, un clin d'œil à l'ami Alfy Maurer celui qui avait raconté à Gertrude et Alice la bataille de la Marne). « Moros y cristianos » : l'épopée espagnole est tout entière bâtie sur cette opposition. À plus forte raison Majorque, occupée par les « Sarrazins » jusqu'au XIIIe siècle, bien plus proche de l'Afrique que de l'Europe, mal protégée jusqu'au XIXe siècle contre les « incursions barbaresques ». Chrétiens, nous autres, catholiques romains ? Allons donc, nous sommes des Maures, de fiers descendants des Arabes.

Les quatre vers suivants évoquent, chacun à sa façon, ces problèmes d'empire et d'impérialisme qui font les guerres : qui conquiert, domine, étend son pouvoir sur quoi ? « Sun never sets », ce n'est pas l'annonce d'un phénomène naturel (qui serait bien alarmant), c'est le début de la phrase si fameuse qu'il suffit d'en citer le début : « Le soleil ne se couche jamais sur son empire. » Empire et soleil sont toujours liés : Empire du soleil levant, Empire du soleil couchant... Napoléon III, qui fut empereur de 1852 à 1870, avait proclamé « L'Empire c'est la paix », et s'était fait le champion du « césarisme démocratique ». Marié avec une princesse espagnole, Eugénie de Montijo, il contribua, avec la guerre de Crimée, à rendre à la France son rôle d'arbitre dans le bassin méditerranéen, puis il poursuivit une politique d'expansion colonialiste. On disait de lui : « c'est « l'entêtement dans l'indécision ».

McKinley avait été Président des Etats-Unis de 1896 à 1901 (1901, c'est l'année où Gertrude Stein va pour la première fois en Espagne, avec son frère : Grenade, puis Tanger). C'est sous la présidence de McKinley qu'eut lieu la guerre hispano-américaine (1898) qui aboutit à la perte pour l'Espagne de Cuba, Porto-Rico et des Philippines. Première occasion pour les USA d'avoir à leur tour des colonies (les Philippines et Porto Rico), de devenir « impérialistes » en ce sens. Citons Nye & Morpurgo :

The United States, having defeated a European nation in war, acquired an overseas empire in the Pacific, established control of most of the Caribbean, and became an imperial power.

(A History of the United States, vol.2, 613)

Bien justifié, dans ces conditions, ce respect apeuré Pour « l'aigle impérial » de McKinley dont l'empire espagnol a eu si fort à souffrir. Et rien d'étonnant à ce que Gertrude Stein, en pleine guerre de 14, fasse le rapprochement entre l'expansionnisme colonialiste de Napoléon III, l'expansionnisme impérialiste de McKinley, et l'actuel expansionnisme des Empires Centraux (Allemagne et Autriche-Hongrie).

« Pope's prayers for peace » : oui, dans les guerres, toujours le pape prie pour la paix. En 1916, le pape, c'est Benoît XV (pape de 1914 à 1922), entre Pie X et Pie XI, pape de la première guerre mondiale qui se refusa à condamner l'un ou l'autre des adversaires, maintenant, dans la neutralité, une grande activité humanitaire et diplomatique : voilà bien un pape dont on peut dire qu'il se contente de prier pour la paix. Son attitude pouvait aisément être ressentie, par les catholiques ou les non-catholiques, avec amertume ou ironie, Ironie qui, un peu plus tard, triompha lorsque l'Italie obtint que le Saint-Siège soit exclu de la Conférence de la Paix.

Quant au « Pins and needles ship » qui a tout pour plaire, dans sa bizarrerie, à Gertrude Stein, la clef nous en est donnée dans l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas* ²:

In the port of Palma was a german ship called the Fangturm which sold pins and needles to all the Mediterranean ports before the war and further, presumably, because it was a very big Steamer. It had been caught in Palma when the War broke out and had never been able to leave. , Most of the officers and sailors had gotten away to Barcelona but the big ship remained in the arbour. It looked very rusty and neglected and it was just under our windows. All of a sudden as the attack on Verdun commenced, they began Painting the Fangturm. Imagine our feelings. We were all pretty unhappy and this was despair.

(ABT 166)

Voici donc cette Gertrude Stein dont on dit qu'elle regarde le monde par le petit bout de la lorgnette, et que les conflits mondiaux passent au-dessus de sa tête sans qu'elle daigne s'en apercevoir. La voici qui, en quelques lignes d'un texte joueur, fait entendre une voix et témoigne d'un regard lucide sur l'histoire contemporaine. Majorque cesse d'être une tour d'ivoire pour se présenter à nous comme un carrefour, ouvert à tous les vents, y compris le vent de l'histoire, et menacé comme le reste du monde par les impérialismes - arabe, catholique, français, américain, allemand. Quant à la composition elle-même : c'est la juxtaposition sous forme de liste. Gertrude Stein capte quelques symboles, quelques traits, et, en les rassemblant, établit une configuration tout à fait (enfin presque) claire et pertinente.

Une fois notre vigilance éveillée, nous découvrons, dans les pièces écrites aux Baléares, nombre de références à la situation de guerre. Au hasard :

² Nous l'avons rencontré déjà dans le chapitre « Genèse et fortune ».

(The War.) Are there German submarines in Spanish waters.

(Signor Dato.) There are no German submarines in Spanish waters.

(The Cuban Boat.) It has sunk.

(*Do Let Us Go Away*, 1916, GP 223)

(Genevieve.) ...I ask do you believe that the French are winning.

(*Please Do Not Suffer*, 1916, GP 264)

You know very well that we have not conscription.

(*For the Country Entirely*, 1916, GP 230)

(Paul.) Why does the German boat give out oil.

(William.) Because it wishes to feed German submarines.

(*Do Let Us Go Away*, 1916, GP 225)

Verdun est mentionné, hors de tout contexte, dans *I Like It To Be A Play*, où l'on trouve aussi la déclaration « And all men are brave » (GP 286).

Il n'en reste pas moins que c'est surtout, comme nous l'avons dit précédemment, par l'accent mis sur le quotidien le plus quotidien, par la problématique rester/partir, par les fragments de conversation, qu'est transmise une atmosphère à la fois paisible et précaire, l'image d'une petite société en marge qui tient d'ailleurs ses normes et ses principes : des gens « déplacés » – dans de bonnes conditions, mais déplacés tout de même.

Saint-Rémy en 1922, c'est l'après-guerre, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que la paix, la guerre est encore présente, dans les souvenirs, et par contraste. Le Chapitre 7 de *l'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, consacré aux années 1919-1932, s'intitule « After the War ». Quiconque a vécu un après-guerre sait bien que l'on continue à dire « pendant la guerre », « avant la guerre », comme référence obligée. Et nous avons déjà rappelé que *The Waste Land*, de T.S. Eliot, ce monument de la fragmentation, cette stèle en miroirs brisés, témoin de la crise de l'après-guerre, datait précisément de 1922 (cf. « Des Saints en actes »). Retrouver, contre le rythme artificiel, brutal, des nouvelles du front, par la radio, ou les rumeurs, le rythme immuable des saisons et des jours, c'est une forme de bonheur étale, de convalescence. Bénis soient les Saints qui se contentent de ne rien faire, puisque faire c'est toujours détruire, saccager, massacrer. La religion, ce n'est plus le pape qui bénit les armées adverses, ce sont les santons de Provence, avec leurs brebis et leurs paniers.

The long winter in Saint-Rémy broke the restlessness of the war and the after-war. A great many things were to happen, there were to be friendships and there were to be enmities and there were to be a great many other things but there was not to be any restlessness.

(ABT 210)

Le troisième « cluster », c'est Bilignin, puis Culoz, de 1939 à fin 1944 : l'occupation. Une autre forme de retraite, dans l'ignorance des nouvelles, la radio se tait ou la radio ment, les ponts sont coupés avec les Etats-Unis. Pas de lettres entre Carl Van Vechten et Gertrude Stein entre novembre 42 (moment où les Allemands envahissent la zone libre) et septembre 1944. Virgil Thomson est rentré aux Etats-Unis, via le Portugal, après l'Armistice. La guerre, c'est surtout l'attente : du fond de sa province, Gertrude Stein guette l'entrée en guerre des Américains, puis l'arrivée des Américains. À la Libération, c'est le comble de l'impatience, comme on le voit dans les dernières pages de *Wars I Have Seen* :

And now they have just announced on the radio that the Americans are at Grenoble and that is only eighty kilometers away and no opposition in between, oh if they would only come by here. We must see them. 'There is no way of getting there.

(WIS 237)

A la page suivante, la joie éclate, presque indicible :

What a day what a day of days. I always did say that I would end this book with the first Americans that came to Culoz, and to-day oh happy day yesterday yesterday and to-day, the first of September 1944, there have been six of them in the house, two of them stayed the night and then three were there besides the first three not here at Culoz but at Belley. Oh happy day, that is all that I can say oh happy day.

(WIS 244)

On voit donc, toujours pour rester dans l'expérience, le vécu, trois attitudes principales se dégager, vis-à-vis de la guerre :

1. La regarder de loin, comme un spectacle. S'éloigner des bruits, qui vous assaillent, et la transformer en image. Comme le savait la Gorgone, et comme le savent les serpents, le regard a un grand pouvoir, qui transfixe l'adversaire, le paralyse, l'annihile. L'autruche a une technique différente : que voit l'autruche quand elle ferme les yeux ? L'une de ces techniques est du côté de l'attaque, l'autre est du côté de la défense. Gertrude Stein se déplace (géographiquement) mais aussi, elle déplace le problème. Comme ont fait par la suite les féministes avec les questions

de pouvoir : nous ne voulons pas être dominées, nous ne voulons pas dominer, nous nous situons AILLEURS.

2. Contre le monde des « pères », ce monde « déprimant », comme elle dit, mettant tous les pères dans le même panier, ces hommes qui jettent les hommes dans la guerre, oui, contre le monde des adultes et des parents, retrouver le monde magique de l'enfance. On joue, on fait semblant, on échange les rôles, on arrête et on recommence, on meurt et on se relève.
3. La troisième attitude découle des deux premières. « Être ailleurs » veut dire tant de choses. Et d'abord être toujours ici et maintenant, là où je suis moi, et pas là-bas où Dieu sait ce que je vais devenir. La retraite. Une forme d'ascèse qui peut vouloir dire l'attention portée à chaque instant de la vie quotidienne, qui peut vouloir dire ne rien faire (afin de troubler le moins possible l'ordre naturel du monde). Contempler, c'est ce qu'on peut faire sans abîmer ce qu'on voit, sans arracher les ailes ou noyer les petits chats. Regarder en fermant les yeux, pas seulement pour se protéger, comme l'autruche, mais pour voir *autre chose*.

Et cela va donner, sur le plan de l'œuvre, ce que nous avons vu tout au long de ce travail. Ecrire des « plays » parce que c'est un jeu. L'esprit d'enfance, c'est ce que nous avons appelé plus haut la théâtralité : au théâtre aussi on fait semblant, ce n'est pas pour de vrai, on arrête quand on veut et on recommence (on écrit une autre « play »). Et on triche on triche, pas de vrai joueur qui ne soit passé maître dans l'art de tricher. C'est un jeu subtil, il faut déjouer les règles tout en faisant semblant de les suivre. Tromper l'attente et il faut pour cela, subtilement, maintenir l'attente. Créer l'*illusion* du suspense. Ce jeu d'illusionniste, nous l'avons vu à l'œuvre.

Guerre et théâtre

Arrêtons-nous un instant pour remarquer que ce qui complique l'analyse, c'est qu'il y a, une fois de plus, plusieurs fils mêlés à saisir ensemble : la guerre est à la fois condition de possibilité de ce théâtre, expérience qui nourrit ce théâtre, et analogon de ce théâtre ³.

1. - *Condition de possibilité* : la situation de retraite, de refuge dans l'écriture et le jeu (« plays ») contre les fracas de la guerre. Rappelons que ce n'est jamais le « parisianisme » qui produit ce théâtre, ce qui explique entre autres qu'il soit si absolument à l'écart des modes du temps, si totalement étranger au théâtre contemporain (ce qui fait que nous n'avons pas eu à en dire un mot).
2. - *Expérience qui nourrit ce théâtre : a contrario*, bien souvent. Il y a un optimisme affiché, qui vient contredire les inquiétudes tues. Mais parfois l'inquiétude transparait (dans *Doctor Faustus* par exemple, pièce sombre au milieu de ses ballets électriques, au moment même (1938) où Gertrude Stein affirmait haut et clair à qui voulait l'entendre qu'il n'y aurait pas la guerre en Europe ⁴. Expérience aussi qui apparait, exceptionnellement, sur le plan thématique : dans *Yes*, le plus indiscutablement. Plus souvent qu'il n'y paraît, ce théâtre n'est pas étanche, il y a de l'air qui passe, le « vent de l'histoire ».
3. *Analogon de ce théâtre* : À la guerre comme au théâtre, et au théâtre comme à la guerre. Ce n'est pas seulement (ce serait le point précédent) que le théâtre #4 longtemps pris les guerres pour sujet, d'Eschyle à Shakespeare. Ce n'est pas non plus une simple comparaison. C'est qu'il y a véritablement un modèle qui fonctionne dans les deux sens. La perception du monde est identique dans les

³ Paradoxalement - mais il y a pourtant une logique dans cette démarche, lorsque nous parlions de la théâtralité du langage chez Stein, nous rappelions prudemment, à chaque instant, la chronologie, voyant bien (pas moyen d'échapper, dans la langue, à la spatialisation du temps) les années qui « séparent » *For the Country Entirely*, par exemple, de *The Mother of Us All*. Alors qu'ici, nous prenons « la guerre » comme phénomène abstrait, sans rappeler à chaque instant les années qui séparent la première guerre mondiale de la seconde. Gertrude Stein elle-même - nous ne faisons que suivre son exemple - les considère de façon synoptique, lors de la dernière guerre qu'elle aura connue : « Wars I Have Seen ».

⁴ Un peu plus tôt (en 1936), dans *The Geographical History of America* (confiante, ou pour conjurer le sort déjà :

Why is Europe too small to wage war because war has to be waged on too large a scale to war be contained in a small country therefore as they think about war they know that they can only think and not do. (GHA 69)

C'était mal voir que l'Europe de l'Atlantique à l'Oural, et des côtes de la Manche aux côtes d'Afrique du Nord, c'est déjà assez grand...

deux cas : temps vu comme une image, en termes de stratégie d'une part, comme sur un échiquier, en termes de temps dramatique d'autre part. Visibilité totale du « champ clos » qu'est la scène, ou le théâtre des opérations, lieu des affrontements. Rapports exacerbés au *dedans* (on enferme l'ennemi dans des camps, ou on soutient le siège contre lui) et au *dehors* (on le jette à la mer, on le repousse, ou on bat en retraite). *On stage, off stage*. L'univers vu à plat, comme une carte, vu de haut, en petit, pour les photographies aériennes. La « logistique de la perception », pour reprendre l'expression de Virilio à propos de *Guerre et cinéma*, est la même. Microcosme. Pleine lumière. Mais aussi tactiques du leurre, ces déguisements ludiques que sont le travesti d'une part, le camouflage d'autre part.

On peut à bon droit se demander si nous parlons ici du théâtre en général, ou du théâtre de Gertrude Stein dans sa Singularité. IL faut réfléchir avant de répondre. En tous Cas oui, de son théâtre à elle, dans sa singularité *éclairée*, et réflexive. Et ensuite, de tout théâtre également éclairé, et réflexif, de tout théâtre qui comprend ou pratique la théâtralité (que ce soit aux dépens ou non du dramatique : et Shakespeare est là, une fois de plus, pour démontrer magnifiquement que l'un n'est pas exclusif de l'autre), Le dramatique prend la guerre pour modèle en tant qu'affrontement. Le théâtral effectue, sans la prendre explicitement pour modèle, le même travail « poétique » sur l'espace et sur le temps. Et cela vaut pour qui comprend ce travail *d'abord* comme un travail sur l'espace théâtral (Foreman, Bob Wilson, Meredith Monk ou Lucinda Childs), ou d'abord sur le langage (Stein, Ionesco, Nathalie Sarraute, Pinter) ⁵. Voilà une réponse sommaire, qui mériterait, dans un autre contexte, d'être développée, mais qui va dans le sens de tout ce que ce travail s'est efforcé de démontrer.

Nous allons maintenant naviguer entre la guerre come expérience et la guerre comme *analogon* du théâtre. Dans une même brève citation, on glisse parfois de l'un à l'autre. Gertrude Stein aime-t-elle la guerre ? Elle aime la guerre-légende, la guerre comme récit historique. Depuis l'enfance, elle aime l'histoire et dit aimer l'histoire. Elle est bien un général en retraite d'une guerre terminée avant son enfance, une guerre qui fut le récit

⁵ L'écriture comme tenue léopard : on s'y cache, on s'y montre autre...

légendaire dont son enfance fut bercée (comme pour d'autres la guerre des tranchées), Elle aime se raconter ses campagnes, ou du moins se laisser raconter les campagnes des héros de l'Amérique.

Parmi ses héros : George Washington (on se rappelle qu'elle voulait, à l'origine, le prendre pour protagoniste de son premier opéra). Dans *Four in America* (1933), une section s'intitule : « Scenery and George Washington ⁶ ». Il n'y a pas plus dramatique que les peintures à sujet militaire, et l'on voudrait ici (on ne le fera pas), pour le plaisir, décrire avec éloquence « Washington and His Generals », de Ritchie, magnifique de poses à la romaine et d'uniformes flamboyants sous les lustres, ou encore « Washington Crossing the Delaware », d'Emmanuel Gottlieb Leutze – général debout dans la barque, botte en avant, main sur le genou, drapeau flottant au vent dans un ciel d'apocalypse inondé d'une lumière surnaturelle : le Radeau de la Méduse, à côté, n'est que pâle romance...

Autre héros : Ulysses S. Grant. Dans *Wars I Have Seen*, Gertrude Stein dit avoir été « a passionate admirer of General Grant and the Northern Army » (WIS 6) pendant toute sa jeunesse. Dans *Four in America*, elle le décrit en chef spirituel (la fable étant que c'est ce qu'il serait devenu s'il avait gardé son second prénom, Hiram). Elle crée une sorte de double de Grant qui aurait été « a great religious leader ». Il est très proche d'un saint à la Stein en ce sens qu'il est décrit, avec admiration, en termes presque exclusivement négatifs :

In religion they do not wait and so Grant had no occupation.

In religion they leave nothing and so Grant never went away.

(FIA, 34)

ou encore :

Do you want a story do you want to know everything about what he did not do.

Why yes.

(FIA 37)

Grant est une pure figure, en cela il est théâtral : il a l'ampleur du geste, il se montre, il est fait pour être vu, même si lui-même ne fait rien. C'est une figure picturale, emblématique :

⁶ Pas de guerre sans paysage, nous l'avons dit, en termes militaires cela s'appelle un champ de bataille. Pas de guerre sans mise en scène, en termes militaires, cela s'appelle le théâtre des opérations.

...he had his clothes he had a horse but that is not worth while because he could walk, and he had a camp stool upon which he sat. This can be seen in any photograph.

(FIA 23)

Pure visibilité, comme au théâtre. Gertrude Stein le voit, croit le voir :

I knew just what he was when he was standing and not slouching also the way he was dressed and what he said. What did he say. They listened but they did not hear what he had to say, what he said. He said it again but they did not hear again. That is what I call right.

(FIA 23)

Sa fonction, c'est d'être vu puisqu'il n'arrive pas à se faire entendre, ce qui n'a d'ailleurs aucune importance ⁷.

La guerre comme légende

Ainsi donc la guerre est légende. Postures, attitude, mouvement, gestes héroïques que saisit le peintre. Gertrude Stein aime la guerre comme elle aime les tableaux. L'image « matrice », c'est le champ de bataille. Peut-être même que l'idée de théâtre-paysage est venue de là :

She says a landscape is such a natural arrangement for a battlefield of a play that one must write plays.

(ABT 132)

Dans « Pictures », Gertrude Stein a raconté, nous l'avons dit plus haut, comme elle avait été frappée, petite fille (elle dit avoir eu environ huit ans) en visitant l'un de ces « panoramas » célèbres à l'époque, où l'œuvre picturale vous entourait entièrement. Ce que nous n'avons pas dit, c'est le sujet du tableau : il s'agissait de la bataille de Waterloo :

⁷ Bien que pris dans un texte « non dramatique » de Stein, ce fragment « fonctionne » comme son écriture dramatique, on le voit sans peine : l'image suscite l'écriture et l'écriture suscite l'image, en cercle. Avec des pauses qui sont des relances. *What did he say*. Et une intervention personnelle pour boucler : *That is what I call right*.

There was a man there who told all about the battle, I knew a good deal about it already because I always read historical novels and history and I knew about the sunken road where the french cavalry were Caught.

(LIA 62)

Plus tard, autre souvenir de jeunesse, et expérience totalement différente, la visite d'un vrai champ de bataille de la guerre de Sécession, le champ de bataille légendaire de Gettysburg :

Later on I was about 18 I saw the actual battlefield of Gettysburg and the difference in emotion in seeing the actual battlefield of the battle of Gettysburg and the panorama of the battle of Waterloo is a thing that I very well remember. I knew of course I knew all about the battle of Gettysburg, when we were there it was a wonderful early summer day and it was an entirely different thing from an oil painting.

(LIA 67)

Voilà une petite fille, une jeune fille, qui adore les récits de bataille, cela se sent. « Men like fighting », dit-elle ailleurs. Mais rien n'empêche les petites filles, comme les petits garçons, de se passionner pour les récits de bataille. Et c'est visiblement son cas. Plus tard, beaucoup plus tard, elle visitera le site des combats de la guerre de 14-18, on peut croire qu'elle a le cœur serré. Pas tellement, c'est encore l'excitation qui domine. C'est en Alsace-Lorraine, après l'armistice de 1918 (en novembre ou décembre) - il est vrai que le récit date de 1932 :

Soon we came to the battle-fields and the lines of trenches of both sides. To any one who did not see it as it was then it is impossible to imagine it. It was not terrifying it was strange. We were used to ruined houses and even ruined towns but this was different. It was a Landscape. And it belonged to no country.

(ABT 187)

Avec « it belonged to no country », on sent, implicite, la référence à la guerre de Sécession. Ce qu'on éprouve, une fois que les combats sont terminés, c'est que toute bataille est fratricide, le champ de bataille réunit les ennemis en une même mort, les deux camps occupent le paysage à égalité, aucun camp, aucune nation ne peut dire sans mentir, même après une victoire, Ce champ de bataille m'appartient. Dans une guerre de positions, à l'ancienne, comme la première guerre mondiale, c'est ce que vous dit clairement la topographie, le « landscape » dans son nivellement : rappelons-nous, « evenness ».

Mais le sentiment qui domine, qui est dit sans être dit, c'est probablement le sentiment d'être là par effraction, clandestinement, là où vous n'avez pas lieu d'être. Comme un objet appartenant à un mort et qui n'est là, à vous, mais jamais complètement à vous, que parce que le mort n'est plus là pour s'en servir ou le porter lui-même. Si des femmes sont sur un champ de bataille, c'est que tout a eu lieu, que tout est terminé. (Au plus près, elles viennent soigner les blessés, ou pleurer les morts.) Au théâtre, les spectateurs sont de la même façon inclus-exclus : certes on joue pour eux, mais on ne les voit pas, le spectacle ne peut avoir lieu que s'ils restent absents, muets et invisibles. C'est par un autre tour encore que le théâtre est proche de la guerre : leurre et camouflage. Les spectateurs sont en quelque sorte camouflés, dans l'obscurité, voyant sans être vus :

I remember hearing a french nurse once say and the only thing she did say of the front was, c'est un paysage passionnant, an absorbing landscape. And that was what it was as we saw it. It was Strange. Camouflage, huts, everything was there. It was wet and dark and there were a few people, one did not know whether they were chinamen or europeans.

(ABT 187)

Les chances pour qu'il y ait eu des Chinois embusqués dans l'ombre sont évidemment très limitées. Mais ce que la narratrice souligne ainsi, c'est l'effet de déréalisation produit, de *distanciation*, serait-on tenté de dire. Quant à l'adjectif choisi pour traduire « passionnant », *absorbing*, de préférence à *exciting* ou *fascinating*, il est lui aussi révélateur : c'est la démarche inverse de cette distance, une scène passionnante, un spectacle fascinant, à la fois vous repousse et vous attire, vous exclut et vous inclut. Il vous paralyse, mais aussi il vous absorbe, le danger est de se laisser happer, de s'y dissoudre. C'est tout le danger de la projection et de l'identification ⁸.

Contre une émotion trop forte, Gertrude Stein se défend, comme de juste, par des propos esthétiques. Et la voici passionnée, c'est bien normal, elle, la championne du leurre et du faux-semblant, l'amateur du faux plus vrai que le vrai, et du faux qui se donne pour faux, et de l'imitation, et du faux qui vous trouble sans fin, par le *camouflage* :

⁸ Voir aujourd'hui les effets perturbants, sur les personnalités fragiles, des jeux de rôles du type *Dungeons & Dragons*.

Another thing that interested us enormously was how different the camouflage of the french looked from the camouflage of the germans, and then once we came across some very very neat camouflage and it was american. The idea was the same but after all it was different nationalities who did it the difference was inevitable. The colour schemes were different, the designs were different, the way of placing them was different, it made plain the whole theory of art and its inevitability.

(ABT 187)

Camoufler, d'après le dictionnaire, vient de l'italien « camuffare », déguiser, tromper. Et la définition du Petit Robert est : « Déguiser de façon à rendre méconnaissable ou inapparent. » Du zèbre au caméléon, en passant par le papillon, la deuxième fonction du camouflage est une technique de survie courante dans les espèces animales⁹. Dans l'espèce humaine, l'imperméable mastic du détective privé est une tactique du même ordre. Avec le « méconnaissable », on se rapproche du théâtre (même si Gertrude Stein ne le nomme pas expressément et se contente d'utiliser le terme général d' « art »). Mais c'est aussi l'inverse du théâtre, si l'on continue à penser que l'une des fonctions du théâtre, c'est de rendre visible l'invisible, de mettre dans la visibilité ce que les gens *sont* (et qui n'est pas forcément ce qu'ils disent ou ce qu'ils font). Le camouflage, lui, vise à rendre le visible invisible. Le déguisement est une tactique de révélation, le camouflage est une tactique d'action : on avance masqué, c'est l'ennemi qui doit se démasquer.

Ne quittons pas trop tôt la guerre comme légende. C'est l'esprit d'enfance, une fois de plus, qui règne dans la théâtralité comme dans les récits de guerre. Consciemment, Gertrude Stein rattache la guerre comme légende à l'esprit d'enfance, au goût des contes, et conçoit, du même coup, la guerre qu'elle est en train de subir comme une guerre pour grandes personnes, une guerre qui ne parle pas à l'imagination (on pense au chef de police dans *Le Balcon*, de Genet, qui se désole de ne pas être l'objet de fantasmes sexuels) :

⁹ Gertrude Stein s'y intéresse, on ne s'en étonnera pas :

There was nothing more interesting in the nineteenth century than little by little realizing the detail of natural selection in insects flowers and birds and butterflies and comparing things and animals and noticing protective coloring. (WIS 17)

Le XIXe siècle, c'est toute la jeunesse de Stein, elle a eu 26 ans en 1900.

This war 1943 is not very legendary, that is one of its troubles, it is not like 14-18 war and other wars which naturally became legendary. This is more like the beginning of middle living when being legendary does not happen, but as I say between babyhood and fourteen everybody is a legend just as anybody and I was.

(WIS 20)

On objectera qu'il y a autre chose à dire, et à dire autrement, en 1943, sur la guerre. Certes. Je défendrai Gertrude Stein en rappelant son isolement, dans le fin fond d'une campagne française, et sa presque certaine ignorance des camps de concentration et de l'holocauste, à l'époque. Je la défendrai aussi, contradictoirement, en citant George Steiner dans *Après Babel* :

Les désastres de la guerre mondiale, l'acceptation détachée du fait que l'absolu de folie et de barbarie des années 14-18 et de l'holocauste nazi ne se laissent ni appréhender ni décrire par les mots – que peut-on bien dire de Belsen – ont décuplé la tentation du silence. De Kafka à Pinter, ce que la littérature moderne compte de plus marquant semble se complaire aux confins du mutisme. On tente des *percées dans la langue, mal assurées, vite repoussées*, [c'est moi qui souligne] qui donnent à entendre que les considérations de portée plus générale, de plus de poids, ne peuvent et ne doivent pas être faites.

(*Après Babel*, 179)

J'ai souligné trois expressions pour faire remarquer que, curieusement, pour décrire ces écrivains du silence parmi lesquels je rangerais volontiers Gertrude Stein et Beckett, George Steiner utilise, consciemment sans doute, une métaphore militaire.

Gertrude Stein entre donc consciemment dans le jeu du refus d'entrer dans le jeu : « Once upon a time there was a big American war », avait-elle écrit pour jouer, dans *Four in America* (p. 24). Et, dans *Wars I Have Seen*, elle évoque le plaisir d'enfance qu'il y a à lire des récits sur des guerres lointaines, exotiques :

A very nice kind of war was the Indian mutiny the Sepoy revolt. I always liked reading about that from Jules Verne on, it was such a satisfactory sort of war for the young, it could not be more satisfactory, there were so few killed and even very few wounded and everybody was a hero and there were no crowds, Hindoos of course but no other crowds to confuse you.

(WIS 12)

La guerre dans les récits d'enfance, c'est bien comme la guerre au théâtre : des images claires et nettes. De jolis uniformes et beaucoup d'héroïsme. Les guerres modernes, c'est bien différent, il n'y a pas à proprement parler de foules non plus puisque *tout le monde* est impliqué, et l'expérience que Gertrude Stein en retient (il s'agit cette fois de la deuxième guerre mondiale), c'est celle de la guerre subie : l'occupation et les restrictions :

It is a queer life one leads in a modern war, every day so much can happen and every day is just the same and is mostly food.

(WIS 12)

Revenons à la guerre comme image. Comme les enfants, les femmes ne font pas la guerre, ce n'est pas une action pour elles, elles en sont spectatrices (« Nous avons changé tout cela » ? Mais Gertrude Stein ne le sait pas encore.) Dans « les guerres modernes » elles la *subissent* – c'est l'envers de l'action. Dans les guerres de légende, elles *regardent*, ce qui revient à dire que les hommes *se montrent*, avec leurs uniformes, leurs chevaux, leurs trompettes, leurs morts héroïques... La guerre contre les Indiens, pour Gertrude Stein, cela évoque aussitôt les Westerns, les guerres telles qu'elles ont été montrées au cinéma, transformées en spectacle, en mythe. Les Westerns n'existaient pas encore, dans l'enfance de Gertrude Stein ? Peu importe, c'est le mode hypothétique du spectacle qui va être évoqué :

Of course there were Indian wars naturally there was no cinema then but if there had been, Indian wars would have been like that.

(WIS 8)

Gertrude Stein, ici, va plus loin : il semble que le réel soit hypothétique, alors que le spectacle est ce qui fait advenir l'hypothèse, ce qui rend *actuel* le virtuel (c'est, une fois de plus, le spectacle qui nous donne « l'essence » de qui est). Le spectacle rend *actuel* au double sens du terme : il passe à l'acte (même si c'est du faire-semblant, c'est là le paradoxe), et il rend présent le passé.

Pour un enfant, la guerre - même une guerre qui a lieu au présent - n'est pas réelle, elle a ce caractère de légende. On a vu là-dessus de merveilleux films, montrant les enfants installant leurs grands jeux au milieu des ruines, à l'abri des grandes personnes, découvrant avec émerveillement un avion tombé et tenus éveillés pendant une semaine parce qu'ils avaient avalé le chocolat des pilotes, faisant collection d'éclats d'obus ramassés chaque jour

au fond du jardin, sautant de joie, à la rentrée scolaire, devant le miracle, trop beau pour être vrai, de leur école détruite par une bombe ¹⁰. Gertrude Stein dit à sa façon ce regard des enfants sur la guerre :

There was one funny thing about a war as a child sees it, although there are so many killed there being so many dead is not real at all, my feeling about that was quite a separate thing and had nothing to do with wars.

(WIS 9)

On remarque le mélange délibéré, ou plutôt le brouillage des temps (« there was one funny thing about wars as a child sees it ») qui déplace l'enfance, la met dans l'intemporalité de la généralité, de la loi. Ce brouillage se redouble du brouillage du singulier et du pluriel (« about wars as a child sees it »), ce qui renforce le passage du particulier à la loi qu'on peut en tirer et qui vaut pour tous les temps.

Dans l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*, le temps de la guerre (la guerre de 14-18) était décrit comme une agitation nerveuse et stérile : « restlessness ». Dans *Wars I have Seen*, le temps est vu comme le temps étale de l'attente : « every day is just the same » : comme si l'histoire s'était interrompue. Avec le mimétisme de l'écriture de Stein, cette spatialisation du temps apparaît au détour des phrases qui disent la guerre et la paix, toutes les guerres, toutes les paix. Prenons un exemple :

Of course there are a good many times when there is no war just as there are a good many times when there is a war.

(WIS 5)

Négligeons le truisme, qui a pour fonction de neutraliser l'affect. Et portons notre attention sur ce ruban qui semble se dérouler sous nos yeux : les périodes avec guerre et les périodes sans guerre alternent sans qu'il y ait progression, succession, chronologie, enclenchement de l'une par l'autre, dissolution du passé dans un présent déjà futur. Le « time » s'atomise en « times », une fois, deux fois, comme on saute à la corde. La répétition rend *équivalentes* les fois, alors que chaque moment qui succède à un autre est unique, irréversible. Ici – je dis bien « ici » –, on est dans le réversible, sinon dans l'éternel retour.

¹⁰ Cf. entre autres *Hope and Glory*, de John Boorman (1987).

C'est comme au théâtre. Dans *Oh les beaux jours*, une simple sonnerie marque le début des journées, et demain ce sera pareil, demain, pour d'autres spectateurs, l'ombrelle sera à nouveau entière et la brosse à dents indéchiffrable. Pourtant le théâtre a inventé la tragédie, qui ne s'intéresse, par essence, qu'à l'inéluctable. Mais justement, elle joue et rejoue cet inéluctable, connu à l'avance, comme pour le déjouer, sans fin. Même si c'est pour découvrir qu'en fin de compte l'inéluctable a toujours le dernier mot.

La guerre n'est pas vue comme une succession d'événements, elle est vue comme quelque chose qui est à l'extérieur, autour de vous, comme pourrait être un jardin ou une ville :

So I had my childhood and my adolescence without outside of me there being any war.

(WIS 9)

« There being » détemporalise, c'est un *étant*. La guerre (ou l'absence de guerre, c'est tout comme, c'est le degré zéro de la guerre) est un cadre, et la vie elle-même, ou l'enfance, est à l'intérieur de ce cadre.

Un autre élément qui contribue à la spatialisation de la temporalité, c'est la *coïncidence*. Comme on pouvait s'y attendre, Gertrude Stein adore les coïncidences. Une coïncidence, c'est un procédé de pliage qui met ensemble deux faits, ou deux événements, ou deux personnes, c'est comme une surimpression. « Comme c'est curieux, comme c'est bizarre, et quelle coïncidence », diront les héros de Ionesco, s'émerveillant de se découvrir mari et femme. La coïncidence est entre sens et non-sens : du côté du non-sens à cause du hasard, sans l'intervention d'une volonté délibérée, du côté du sens par ce que l'inattendu prend la forme de l'attendu : qui se ressemble s'assemble, il y a *simulacre de cause à effet*. Au sujet de la coïncidence, Gertrude Stein devient lyrique :

Coincidences come to be stronger and stronger between babyhood and fourteen, they replace faith, coincidences are the foundation of games, they are the foundation of faith, coincidences ...

(WIS 20)

Voilà les coïncidences du côté des saints en actes, du côté de l'enfance, du côté des jeux (et on ne s'étonne pas de voir les jeux en bonne place à côté de la religion. Les coïncidences sont aussi du côté du brouillage entre illusion et réalité, du brouillage entre présent et avenir :

...and then again much later, very much later when one is old coincidences are important, they are real, they recreate faith they are not games, but they are the reality that makes a present and a future when perhaps there could not really be any.

(WIS 20)

Retour à un mode de pensée primitif, proche des dieux de l'antiquité et de toujours. Croyance aux prophéties, cela réémerge toujours en situation de crise personnelle ou historique : l'astrologie, Sainte Odile, Nostradamus. Mais quel rapport, demandera-t-on, entre les coïncidences et la guerre ? Le voici :

Take war, in time of war 1943, there have happened So many coincidences and they are always happening little coincidences, later on when I tell all about this coincidental war this meaningless war, this war that put an end a real end to the nineteenth century there were so many coincidences and they were the only reality in this time of unreality.

(WIS 20)

« A world of shattered beliefs », comme a dit Martin Esslin des lendemains de la guerre, pour expliquer l'émergence au théâtre de l'absurde. Quand plus rien n'a de sens, l'homme se rattache à des bribes de sens, cherche à établir, faute d'histoire, des séries : jamais deux sans trois. La marche du temps est arrêtée, on cherche les trèfles à quatre feuilles. Ou bien on s'invente une jumelle, car mieux vaut une moitié d'identité que pas d'identité du tout. On établit des corrélations entre la marche des étoiles et l'éventualité d'un retournement de situation, ou du moins d'un déblocage. Il faut bien contrôler quelque chose, tout de même. Car dans une défaite, la première chose qu'on perd, c'est le contrôle. Gertrude Stein l'avait dit déjà, de façon touchante et drôle, à propos de la bataille de Verdun (c'est Alice qui parle, mais c'est Gertrude qui écrit) :

I had been so confident and now I had an awful feeling that the war had gotten out of my hands.

(ABT 166)

Le temps de l'attente, le temps de la catastrophe

On peut dire que la guerre arrête le temps, on peut dire qu'elle le précipite, elle le bouleverse en tous cas. On peut dire que la guerre arrête l'histoire, en la bloquant, en privant les individus de leur passé et de leur avenir, en les figeant dans l'attente, on peut dire que la guerre invente l'histoire, et le temps de l'histoire, contre le rythme immuable des saisons. Un grand écrivain contemporain a là-dessus des intuitions – et des images – très proches de celles de Stein. Lisons-le :

What has made it impossible for us to live in time like fish in water, like birds in air, like children? It is the fault of the Empire! Empire has created time of history. Empire has located its existence not in the smooth recurrent spinning time of the cycle of seasons but in the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe.

(WFB 133)

C'est magnifique et c'est terrible, et c'est extrait de *Waiting for the Barbarians*, de J. M. Coetzee. Dans ce livre, comme dans *Life & Times of Michael K.*, les personnages sont pris dans une guerre (expansionniste dans un cas, civile dans l'autre) qui altère leur vie, et leur conception du temps et de l'espace. Dans les quelques lignes qui précèdent, Coetzee oppose le temps de l'histoire - le temps de la catastrophe - au temps des saisons, un temps cyclique (« recurrent spinning of time ») à un temps dans lequel on baigne comme dans un milieu naturel (« like fish in water, like birds in air »), à un temps non pas utopique mais topique, au sens : un temps qui est un lieu. Un temps heureux ne peut être qu'hors du temps, c'est le temps de l'enfance.

Dans le cas de Gertrude Stein, ce qui frappe, c'est qu'elle paraît toujours en quête, dans son écriture, de ce temps topique, sans début ni fin, de ce temps étale, et que c'est sur fond de temps historique, de temps de « catastrophe » les deux grandes guerres du XXe siècle – qu'elle affirme ce temps suspendu, hors-temps.

Le rapport au temps, mais aussi le rapport au lieu est modifié du fait de la guerre, tout particulièrement s'il s'agit d'une guerre civile (le modèle de toute guerre pour Gertrude Stein), d'une guerre vécue par chacun *sur son propre territoire* : mais n'est-ce pas le cas également, dans une guerre d'occupation, pour ceux qui sont occupés, pour ceux qui

subissent l'intrusion - et la loi - de l'envahisseur ? En effet. Le lieu n'a pas changé, c'est la vie qui est modifiée. Il y a là une différence quasi métaphysique. « Home » n'est plus « home ».

Dans *Life & Times of Michael K.* il y a deux espaces (rapport primordial au dedans et au dehors) : les camps, et hors des camps. Se tenir hors des camps est une activité de survie à laquelle se consacre la totalité de l'énergie de Chacun. Coetzee fait la liste de tous ceux qu'on enferme dans les camps - des simples d'esprit aux enfants dont les parents se sont enfuis, de ceux qui ne savent pas compter à ceux qui ont oublié leurs papiers chez eux, des gens à grosse tête aux gens à petite tête : longue liste à la Swift, et pour conclure :

Perhaps the truth is that it is enough to be out of the camps, out of all the camps at the same time. Perhaps that is enough of an achievement, for the time being.

(LTMK, 248)

« Out of all the camps at the same time » : c'est bien une phrase comme pourrait en écrire Gertrude Stein, une phrase qui défie apparemment la logique (il faudrait pouvoir être dans tous les camps à la fois, ce qui est impossible, pour pouvoir accomplir la démarche inverse). Vision semi-fantastique, et tellement juste : on ne peut être que dans un camp à la fois, mais il y a tellement de camps, comment espérer leur échapper à tous ? C'est comme dans un champ de mines : échapper à une mine ne veut pas dire la sécurité, à chaque pas il faut échapper au danger d'une nouvelle mine. Echapper à un camp ne veut pas davantage dire la liberté.

Coetzee voit lui aussi la différence entre la guerre légendaire et celle qui ne l'est pas. La guerre qui enferme les gens dans des camps n'est pas de ces guerres dont on fait les légendes - puisque la légende c'est toujours après coup, quand la guerre est devenue récit :

The stories they tell will be different from the stories I heard in the camp, because the camp was for those left behind, the women and children, the old men, the blind, the crippled, the idiots, people who have nothing to tell but stories of how they have endured. Whereas these young men have had adventures, victories and defeats and escapes. They will have stories to tell long after the war is over, stories for a lifetime, stories for their grandchildren to listen to open-mouthed.

(LTMK 150)

Finalement, ce qui sera découvert par le héros, une fois qu'il aura échappé aux camps et qu'il sera quelque part, n'importe où, à la campagne, c'est le temps de la patience :

Because if there was one thing I discovered out in the country, it was that there is time for everything.

(LTMK 249)

On est proche des *Four Quartets* de T.S. Eliot. Ce temps de la patience est, comme dans le théâtre de Stein, littéralement (ou « latéralement »), vu comme quelque chose qui recouvre le monde. Pas tout à fait immobile, mais un élément aussi naturel que l'air ou l'eau :

But most of all, as summer slanted to an end, he was learning to learn idleness, idleness no longer as stretches of freedom reclaimed by stealth here and there from involuntary labor [...] but as a yielding up of himself to time, to a time flowing slowly like oil from horizon to horizon over the face of the world, washing over his body, circulating in his armpits and his groin, stirring his eyelids.

(LTMK 158)

Expérience sensuelle du corps qui baigne dans le monde. L'expérience est liée à la fin de l'été, on la rapprochera d'une phrase de Stein évoquant le temps de l'imagination, pour l'enfance (ce qu'elle appelle « la légende ») :

...to play in a garden in the evening when it is darkening is a legend.

(WIS 22)

La guerre comme mouvement

Between babyhood and fourteen there was frequent change of scene. Modern wars are like that, they go places.

(WIS 15)

Si on passe de la guerre, phénomène abstrait, à ceux qui la font ou qui la subissent, on voit que tous passent le temps à aller et venir. La « guerre de positions » s'oppose en principe à la guerre de mouvement, mais il faut d'abord gagner sa position avant de s'y tenir. Les guerres de naquis, les guerres de partisans, ou de harcèlement, ne sont qu'incessants déplacements.

Qu'on relise dans le roman de Primo Levi, *Se non ora, quando?*, l'interminable périple des héros, et, à la fin de la guerre, le déferlement en tous sens des soldats en déroute et des

armées victorieuses, et des populations civiles errant sur les routes : « déplacées » : Exode, *homelessness*. Gertrude Stein, refusant de s'attendrir – il est vrai qu'on est seulement en 1936 – compare, dans *Everybody's Autobiography*, la guerre et la danse :

I am also fond of saying that a war or fighting is like a dance because it is all going forward and back, and that is what everybody like they like that forward and back movement.

(EA 86)

Pour un peu ce serait érotique, pas à cause d'Eros et Thanatos, mais à cause de ce va-et-vient qui n'est pas sans en rappeler un autre, et que la danse à son tour s'emploie à mimer. Dieu que la guerre est jolie. Et pas étonnant qu'on dise « à l'amour comme à la guerre ¹¹ ». Dans un autre chapitre, Gertrude Stein revient à la charge (pour lui appliquer à notre tour une métaphore guerrière). Son argument, cette fois, c'est la visibilité, qui lui permet d'introduire comme troisième terme le théâtre :

Two things are always the same the dance and war [...] because one can see them [...] That is what they are for that any one living then can look at them [...] anything anybody can see by looking is the dance and war. That is the reason that plays are that, they are the thing anybody can see by looking. Other things are what goes on without everybody seeing.

(EA196)

La guerre comme parade. Non pas en levant le coude pour éviter une claque, mais en se promenant, vêtu de ses beaux atours. Cortèges, défilés. Danse guerrière, qui est préparation au combat, échauffement des corps et des esprits, entrée en transe, et aussi menace grimaçante, pour impressionner l'ennemi. L'ennemi « can see by looking », il voit, mais aussi il va voir ce qu'il va voir. On va lui en faire voir de toutes les couleurs. Tatouages, grimaces, faces peinturlurées, pagnes et lances. Tenues léopard, tanks lance-flammes, démonstrations aériennes, loopings et piqués en flèche. Tournois, démonstrations équestres, voltes et voltiges, cadre noir de Saumur, école espagnole des Lippizans de Vienne, carrousels. Déploiement chorégraphique des montures et de leurs cavaliers, combats feints, avec cris et

¹¹ C'est le titre d'un livre de Nancy Huston et San Kinser (Le Seuil, 1984).

Crépitements d'armes : *fantasias*. AU dernier moment, l'esquive. Mi-danse, mi-guerre, les arts martiaux : kung-fu, karaté.

On avance et on recule, mais aussi on tourne en rond : le spectacle ne doit pas cesser d'être visible, Il doit bouger tout en restant sur place. Comme au théâtre : ils bougent et ils ne bougent pas, disait Gertrude Stein, admirative, de la mise en scène de *Four Saints*.

Comment donne-t-on, au théâtre, ou dans la danse, l'impression d'avancer, d'avancer toujours, sans tomber au pout de dix pas dans la fosse d'orchestre ? Il faut le demander à Lucinda Childs, que Bob Wilson utilisa magnifiquement dans *A Letter to Queen Victoria*, et qui semblait, dans ce spectacle, la pure mise en espace, en mouvement, de l'argument steinien : « Two things are always the same the dance and war. » Pas exactement la danse guerrière, mais la danse comme essence de l'assaut. Attardons-nous un peu. Cette marche guerrière fut reprise en « solo » à Boston en juillet 1982, et voici ce qu'on put en lire dans un compte-rendu qui se tenait au plus juste de ce qui avait été vu :

In the solo "Katema" Childs traces – over and over again – a single diagonal line from upstage to down, and with this simple means creates a battle cry made visible, a heroic grandeur. Starting coolly, standing matter of factly in the corner, she grows in ferocity as she plunges into the diagonal with each new assault. Her shoulders propel her forward, her upper body pushes into space, a quick darting of the head and a stamp of her foot accent her determination. Again and again a series of linking turns carries her back to the corner and out again.

(Christine Temin, « How Childs Creates her Classics », *The Boston Globe*, 31.7.1982)

Ce que repère le spectateur qui cherche à décrire en mots ce qu'il voit, c'est, avant toute motivation du mouvement, une *énergie* du mouvement. Mais comment échapper à l'interprétation ¹² ? Cette énergie pure, cette insistance à tracer une diagonale, ce mouvement brusque de la tête et cette façon « têtue » de frapper du pied, comment ne pas l'interpréter comme *entêtement*, justement ? Une fois de plus on pense à la phrase de Marguerite Yourcenar « la musique n'est pas indiscreète et lorsqu'elle se lamente elle ne dit

¹² Cf. l'écrivain Pierre Klossowski, à propos de l'œuvre de son frère le peintre Balthus de Klossowski, dit Balthus : « Il y a quelque chose de paradoxal à vouloir parler de l'art basé sur la non-parole : comment assimiler au mode du langage ce qui se transmet à la pensée et la parole, dans l'image aussitôt comprise que regardée ? Ou bien l'image ne serait-elle pas comprise aussitôt que regardée, et, dès que comprise, est-ce encore une image ? » (« Du Tableau vivant dans la peinture de Balthus », catalogue de l'exposition au Centre Pompidou à Paris en 1984, p. 82). Cela se termine, on le voit, par une interrogation.

pas pourquoi. » Elle a beau ne pas dire pourquoi, nous, nous entendons bien qu'elle se lamente. Comment peut-on dire d'un simple instrument qu'il « se lamente » ? C'est bien que l'instrument de musique n'est pas une machine, plutôt un substitut de la voix, une annexe du chant. Et ce que nous entendons, ce ne sont pas des ensembles de sons, qui ne seraient pas en soi « plaintifs » ou « joyeux », mais bien l'imitation de plainte ou de joie qu'y met le musicien. Ce qu'il crée, c'est une *image sonore*, libre à nous, ensuite, d'inventer (ou non) un contexte à cette image : les adieux, le départ, les sanglots longs des violons de l'automne (où justement les violons ne sont là que par métaphore), la mort de Didon, la perte d'Eurydice, et nos propres mélancolies, nos deuils, nos désirs amoureux et nos peines de cœur. De même, ici, dans « Katema », la danseuse crée une image de détermination. L'espace lui-même est comme l'enjeu de la lutte, ou du jeu, il s'agit de le vaincre, de la conquérir comme un territoire gagné sur l'ennemi. C'est la description écrite, ici, pourtant, qui choisit, parmi d'autres possibles (le pionnier, par exemple), l'image de la guerre. Peut-être est-ce induit par le titre ? Il faudrait savoir ce que veut dire « Katema ». Pour nous il veut dire, en tous cas, exotisme. C'est peut-être, pourquoi pas, un cri de guerre, comme « Charge! », ou de chasse, comme « Hallali ! ». D'où l'idée : « creates a battle cry made visible - a heroic grandeur. » (On dirait du Antonin Artaud : « sous le pinceau de Balthus il est resté comme l'ombre auditive d'un timbre »¹³). En effet la férocité implique non seulement l'envie de se distinguer par ses prouesses, sa vertu, son mépris du danger, mais également une haine de l'ennemi qu'il faut écraser.

La plongée se fait à la diagonale, on comprend pourquoi : plus longue distance à parcourir, et la trace du chemin parcouru reste visible pendant tout le parcours, alors que face aux spectateurs cette trace resterait cachée *derrière* la danseuse. On voit la danseuse et son parcours, ce qui spatialise le temps du parcours : pendant qu'elle est là où elle est, la danseuse est encore là où elle n'est plus, là d'où elle venait, sous forme de trace, de graphique abstrait. La diagonale protège aussi le spectateur : il n'est pas la cible visée par cette plongée « féroce », il peut contempler sans se sentir menacé (comme les spectateurs des premières images de cinéma, qui poussaient des cris quand la locomotive fonçait sur eux). Ce qu'il observe avec le minimum requis de détachement esthétique, ce sont tout de

¹³ Texte de 1947, cité dans le catalogue de l'exposition Balthus.

même des « assauts » : des assauts contre rien, une lutte contre des moulins à vent, moins la dérision car il n'y a même pas de moulins à vent, aucun objet inadéquat ne vient faire dégringoler dans l'héroï-comique le simulacre d'assaut, avec son pouvoir d'affect, même hors de tout contexte. (Peut-être même faut-il l'absence de contexte pour que l'assaut prenne sa pleine valeur symbolique.)

La fin de la description pourrait s'intituler, dans le droit fil de l'orthodoxie steinienne, « guerre et paysage ». L'épure des mouvements évoque, plutôt que l'artifice du théâtre, un phénomène naturel. La beauté n'est pas un effet du hasard, disait déjà Whitman, elle découle de lois aussi strictes que celle de la gravité.

What is perhaps most magical about the effect Childs creates is that she does not appear to strain for it. There is nothing conventionally theatrical about her presentation: no conscious glances at us, no deliberately "artistic" phrasing, no hyperbole. The dance just happens in the way that an avalanche just happens. [c'est moi qui souligne].

(Christine Temin, *id*)

Evidemment, la « chute » est étonnante. Pourquoi est-ce justement le terme d' « avalanche » qui a, à ce moment-là, surgi dans l'esprit de la journaliste ? A-t-elle été consciente ou non du fait qu'elle choisissait, face au cri de guerre, une catastrophe naturelle, et, face à l'image horizontale à l'oblique, une image verticale, de haut en bas ; qu'elle choisissait, face à la guerrière dressée, mince et droite, une image pyramidale qui s'évase vers le bas, face à l'image unique/un éboulement d'éléments plus ou moins distincts, plus ou moins amalgamés. Bref, qu'elle choisissait, en quelque sorte, l'image la plus radicalement inadéquate. En même temps, on en goûte la justesse, dans son incongruité même. Avalanche est un joli mot, en anglais comme en français. Avalanche, c'est l'air raréfié des montagnes qui correspond, dans l'ordre naturel, à l'air raréfié de la scène. L'avalanche, vue de loin, vient vers vous avec une inévitabilité, une force tranquille, qui peut être celle du rapprochement amoureux (« We have to »). L'avalanche, c'est aussi sous le visible l'invisible, cette force cachée qui pousse irrésistiblement tout ce blanc vers vous (Lucinda Childs en blanc), cet écroulement dans un bruit sourd, ces forces obscures de la nature, soudain révélées, mais restant énigmatiques dans leur finalité, dans leurs myriades de causes Se rassemblant en un seul effet. Au début de *Lucy Church Amiably*, Gertrude Stein s'émerveillait, de la même

façon, devant la chute d'eau (« waterfall »). Oui, avalanche convient très bien, en fin de compte.

Du combat au débat : rapide panorama

À l'état primitif, une guerre, c'est une tribu qui en extermine une autre, par tous les moyens à sa disposition. Quand les choses se raffinent un peu, on a les batailles rangées, en bon ordre, le premier rang à genoux pour laisser passer les flèches. Un degré de plus (pas forcément chronologique) dans la stylisation, et ce sont les duels entre deux chefs représentant chacun leur parti. Les joutes, les tournois, sont aussi une forme de stylisation, dans l'esprit « si tu veux la paix prépare la guerre ! » ou « montrer sa force pour ne pas avoir à s'en servir ». Ce n'est pas la guerre comme spectacle, c'est le spectacle qui tient lieu de guerre. Et puis voici qu'advient la démocratie ¹⁴. À ce stade, les grands enjeux sont discutés sur la place publique, agora ou forum. Même les querelles de propriété - les plus implacables, depuis toujours - font l'objet de joutes oratoires, devant des cours de justice, évitant le massacre Sommaire de familles entières. Les « grands siècles », les siècles des lumières, sont ceux qui ont produit de grands orateurs politiques : Démosthène, Cicéron, Burke. La Révolution française, on l'a vu lors du bicentenaire, fut une période de discours enflammant le cœur des foules jusqu'au jour où la Terreur, malgré tout, s'abattit. On entre dans l'ordre du discours : des traités concluent les guerres ou les préviennent. On use de persuasion, on décide par voie de vote. Virgil Thomson avait raison de rappeler, à propos de *The Mother of Us All*, que le XIXe siècle américain fut l'un de ces siècles éclairés où tout se réglait au Sénat, assemblée dont le nom même évoquait la démocratie romaine. On y discutait du grand problème de l'égalité de tous les citoyens américains :

...the advocated reforms - excepting woman suffrage — were all embodied in the Constitution by 1870. In fifty glorious and tragic years the United States grew up. We ceased to be an eighteenth-century country and became a twentieth-century one.

(Virgil Thomson, *New York Times*, 15.4.1956)

¹⁴ Je prie les historiens de ne pas lire ce paragraphe.

Certes on n'empêcha pas la guerre, une guerre fratricide. Quand des intérêts vitaux s'opposent, il n'y a pas de belles paroles qui tiennent. Et certes l'exception était de taille : la moitié du pays n'avait pas accès au vote. Prendre pour héroïne l'une des figures de proue du mouvement féministe américain était, de la part de Gertrude Stein, une idée en or. Une fois de plus elle pouvait s'identifier à son héroïne : « Life is strife ». Susan B. Anthony était bonne oratrice, mais elle a laissé peu de discours, on sait que c'est Elizabeth Cady Stanton (absente de l'opéra de Stein) qui, pour l'essentiel, les écrivait ¹⁵.

Contre la loi détournée de ses principes affichés d'égalité et de justice pour tous afin de ne servir que les seuls hommes, les femmes, armées de la rhétorique qu'elles avaient apprise des hommes, retournèrent cette arme contre les hommes qui se trouvèrent peu à peu pris au piège.

Du discours politique au discours théâtral

Et voilà que Gertrude Stein, elle, se trouve, au milieu du XXe siècle, devant le problème suivant : écrire sur un sujet américain récent que tout le monde connaît. Va-t-elle écrire une pièce historique au sens classique ? Premièrement, elle en serait bien incapable, deuxièmement, personne n'attend cela d'elle. Non, il faut faire, avec son ami Virgil Thomson, un opéra comparable à *Four Saints*, mais en donnant « a historical flavor » : comme la légendaire trace de haschich dans les gâteaux d'Alice. Pour cela, il faut lire et relire les discours de l'époque (« époque » étant pris au sens large : XIXe siècle). Parmi les orateurs américains pourquoi Daniel Webster ? Une raison possible, c'est qu'il s'appelle Daniel comme tous les pères, je veux dire comme celui de Gertrude Stein, et - coïncidence - comme celui de Susan B. Anthony. « Everything's in a name. » Aussi parce qu'en 1937, Gertrude Stein avait écrit une trentaine de pages intitulées *Daniel Webster. Eighteen in America*. On y trouvait des phrases telles que :

¹⁵ Dans un article intitulé « Making History in *The Mother of Us All* » (Mosaic, 1987), dont j'ai pris connaissance après la rédaction de ce chapitre, Elizabeth Winston retrace l'origine des trois citations emprunté par Stein à Susan B. Anthony. Une seule est extraite d'un discours (prononcé en 1849 : deux ans avant de rencontrer Elizabeth Cady Stanton). Les deux autres sont extraites de *lettres*.

Grant Lincoln Webster and Calhoun take their places and Andrew Johnson is dead.

(Daniel Webster, *Eighteen in America* ¹⁶)

ou comme :

And so they said, Daniel Webster was his name. Daniel Webster said Remember whether any many is a brother remember a name remember the name that not any man is a brother because a brother if he does not live altogether can always kill not kill because nobody named Daniel can ever kill another.

(*id.*)

Le travail préalable de rumination autour du nom de Daniel Webster était donc déjà fait. Comme dans *Four Saints* (pour Sainte Thérèse et Ignace de Loyola), Gertrude Stein joue avec la *presque* compatibilité des dates. Le discours de Webster, « The Reply to Hayne », qui est la source principale de Gertrude Stein dans *The Mother of Us All*, date de 1830. Susan B. Anthony a dix ans cette année-là. Elle fait la connaissance d'Elizabeth Cady Stanton, à qui son nom reste associé, en 1851, à 31 ans : vingt-et-un ans plus tard. Webster meurt l'année suivante, en 1852. Mais il est très présent dans toute cette période historique. Dans le chapitre de *History of Woman Suffrage* où Elizabeth Cady Stanton relate sa rencontre avec Susan B. Anthony, elle cite un article écrit à leur propos par un ami commun, ou une amie commune (« a mutual friend »). L'extrait se termine par la phrase suivante :

...I know of no two more pertinacious incendiaries in the whole country ! Nor will they themselves deny the charge. In fact this noise-making twain are the two sticks of a drum for keeping up what Daniel Webster called "the rub-a-dub of agitation".

(vol. 1, 457)

Voilà qui situe bien les deux principaux « antagonistes » de la pièce : l'agitatrice, et le tenant de l'ordre. Ce que nous allons maintenant nous attacher à montrer c'est le « travail » que Gertrude Stein effectue, à partir d'un discours connu, pour le tailler à sa mesure et l'intégrer à la texture de son opéra. Regardons-y de plus près. C'est du « haut steinisme », comme on dit « haute couture ».

¹⁶ Publié pour la première fois en 1973 in *Reflections on the Atomic Bomb*, pages non numérotées.

Steinisation de Daniel Webster

Voici donc Gertrude Stein qui utilise, comme matériau de base, le fameux discours de Daniel Webster adressé au Sénat le 26 janvier 1830 et connu des historiens sous le titre « The Reply to Hayne »¹⁷. Discours fameux à juste titre à cause de l'enjeu et de l'éloquence de l'orateur, qu'à l'époque on comparait volontiers à Démosthène, ou à Mirabeau. Webster prend la défense du gouvernement fédéral en face d'Etats tels que la Caroline du Sud (que représente Mr. Hayne) qui s'opposent à certaines décisions économiques qui les lèsent et qui revendiquent leur autonomie dans ces matières. En ces jours de danger pour les Etats-Unis d'Amérique, que fit Webster ? Identifions-nous un instant à l'enthousiasme de son biographe, Henry Cabot Lodge¹⁸ :

He defined the character of the Union as it existed in 1830, and that definition so magnificently stated, and with such grand eloquence, went home to the hearts of the people, and put into noble words the sentiment which they felt but had not expressed...

(DW 179)

He said, as he alone could say, the people of the United States are a nation, they are the masters of an empire, their union is indivisible, and the words which then rang out in the senate chamber have come down through long years of political conflict and of civil war, until at last they are part of the political creed of every one of his fellow-countrymen.

(DW 180)

Lire et apprendre par cœur des passages de ce discours de Webster fait partie de l'instruction civique des petits Américains du début du XXe siècle. Ils apprennent là qu'ils sont américains avant d'être citoyens du Massachusetts ou de la Caroline du Sud. C'est la fameuse apostrophe (reprise dans *The Mother of Us All*, et inspirée, dirait-on, de

¹⁷ Dans une note à son introduction à *Last Operas and Plays*, « How Many Acts Are There In It ? », Carl Van Vechten écrit :

Donald Gallup informs me that Gertrude Stein was from the beginning impressed with the ease with which sections of Daniel Webster's speeches could be incorporated in the opera. I am unfamiliar with this orator's speeches, but this would be an interesting field for investigation." (LOP XII, note 6).

Il était tentant de suivre la voie tracée par cette suggestion.

P.S. Dans son article de 1987, Elizabeth Winston cite le discours de Webster, tel qu'il est reproduit dans la pièce, mais sans analyser le détournement opéré par Stein. Son propos est centré sur l'identification de Stein à Susan B. Anthony, à sa carrière et à son combat.

¹⁸ Henry Cabot Lodge, *Daniel Webster*, 1883. Si Gertrude Stein lut une biographie de Daniel Webster, c'est très probablement celle-ci.

Shakespeare : « What's he to Hecuba or Hecuba to him », « What interest, » asks he, « has South Carolina in a canal in Ohio ? » Webster répond avec noblesse :

I look upon a road over the Allegheny, a canal round the Falls of the Ohio, or a canal or rail-way from the Atlantic to the western waters, as being objects large and extensive enough to be fairly said to be for the common benefit.

(RTH 25)¹⁹

On croit l'entendre :

His voice was in harmony with his appearance. It was low and musical in conversation; in debate it was high but full, ringing out in moments of excitement like a clarion, and then sinking to deep with the solemn richness of organ-tones, while the words were accompanied by a manner in which grace and dignity mingled in complete accord...

(DW 192)

On croit le voir :

He had a swarthy complexion and straight black hair. His head was very large, the brain weighing, as is well-known, more than any on record, except those of Cuvier and of the celebrated bricklayer. At the same time his head was of noble shape, with a broad and lofty brow, and his features were finely cut and full of massive strength. His eyes were extraordinary. They were very dark and deep-set, and, when he began to rouse himself to action, shone with the deep light of a forge-fire, getting ever more glowing as excitement rose.

(DW 192)

Quels beaux jours que ces jours d'éloquence, quels grands acteurs que ces hommes d'Etat, à la romaine, qu'on croit voir drapés dans leur toge, et quelle scène magnifique que ce *Senatus Populi Americani*, quel spectacle palpitant, des heures durant. Même quand Daniel Webster ne disait rien, ou rien qui vaille, son silence, ses banalités, étaient impressionnants :

The mere look of the man and the sound of his voice made all who saw and heard him feel that he must be the embodiment of wisdom, dignity, and strength, divinely eloquent, even if he sat in dreamy silence or uttered nothing but heavy commonplaces.

(DW 193)

¹⁹ RTH (*Reply to Hayne*): *Speech of Daniel Webster in reply to Mr. Hayne of South Carolina: The Resolution Of Mr. Foot, of Connecticut, Relative to The Public Lands, being under Consideration. Delivered in the Senate, January 26, 1830. Washington : Printed by Gales and Seaton, 1830.*

De beaux jours aussi pour le biographe, homme politique lui-même, orateur à son tour, qui sait faire vibrer ses lecteurs de toute la ferveur de son lyrisme inspiré, porté par de nobles cadences. Gertrude Stein la moderne, l'avant-gardiste, dans son grand combat obstiné contre la langue patriarcale, ne peut s'empêcher, soyons-en certains, d'avoir une nostalgie tout américaine pour d'aussi nobles poses, d'aussi virils accents. Elle qui aimait s'entendre comparer à un empereur romain, elle trouvait là ses pairs, ses modèles : à abattre, certes, mais non sans un dernier hommage muet de celui qui va déboulonner la statue. Dans toutes les révolutions, il faut bien déboulonner les statues, mais le dernier regard de celui qui tire sur la corde passée autour du cou du cheval admire en silence le pouvoir symbolique de celui qui incarne l'ordre ancien, à détruire. Dans son combat contre « les pères », on comprend que la figure de Daniel Webster lui ait paru digne d'être par elle figurée en plâtre, et pas seulement parce qu'il portait le même prénom que son propre père.

Le discours de Daniel Webster commence par une phrase aussi célèbre que « Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears », dans les annales de la grande rhétorique parlementaire :

Mr. President: When the mariner has been tossed, for many days, in thick weather, and on an unknown sea, he naturally avails himself of the first pause of the storm, the earliest glance of the sun, to take his latitude, and ascertain how far the elements have driven him from his course. Let us imitate this prudence, therefore, and, before we float farther, refer to the point from which we departed, that we may at least be able to conjecture where we now are.

(RTH 3)

C'est bien sur une scène, et pour un public, que notre tribun va déployer les trésors de son éloquence. Henry Cabot Lodge brosse le tableau de ce qui fut le grand triomphe de la carrière de Webster :

On the morning of the memorable day, the senate chamber was packed by an eager and excited crowd. Every seat on the floor and in the galleries was occupied, and all the available standing-room was filled... The fierce attacks of the Southern leaders had angered and alarmed the people of the North. They longed with an intense longing to have these assaults met and repelled, and yet they could not believe that this apparently desperate feat could be successfully accomplished.

(DW 181)

Le mot « joute oratoire » n'est pas un vain mot. C'est bien d'une joute qu'il s'agit, comme au Moyen-Age ; les deux Champions qui s'affrontent représentent chacun leur camp, et la victoire ou la défaite de l'un ou de l'autre des deux adversaires en lice sera la victoire où la défaite de son camp tout entier. Ici, rien de moins, trente-cinq ans avant la guerre de Sécession qui rejouera ce combat par les armes, de façon sanglante, que le Nord et le Sud des Etats-Unis. La foule présente est consciente de l'importance de l'enjeu, il n'y a là que cœurs battants :

They gathered in the senate chamber on the appointed day, quivering with anticipation, and with hope and fear struggling for the mastery in their breasts.

(DW 182)

Vient l'heure où Daniel Webster se lève. Les jours précédents, il a écouté sans rien dire : « impassive and immovable ». Et maintenant c'est son tour :

At last his time has come: and as he rose and stood forth, drawing himself up to his full height, his personal grandeur and his majestic calm thrilled all who looked upon him.

(DW 182)

C'est en latin que ces choses-là devraient se dire, s'écrire. Et c'est gravées sur le marbre qu'on devrait en garder la trace :

With perfect quietness, unaffected apparently by the atmosphere of intense feeling about him, he said in a low even tone : "Mr. President : When the mariner has been tossed for many days..."

(DW 182)

Et c'est aussi ce que Gertrude Stein lui fait dire, en le dispensant du « Mr. President », à la troisième scène du premier acte de *The Mother of Us All*. Toute la scène qui suit va être composée d'extraits de ce fameux discours. Mais la perfide, qui en eût douté, va prendre les phrases, les formules, hors contexte, sans lien apparent les unes avec les autres : il n'en restera que de « l'effet rhétorique ». Et, en contrepoint, Susan B. Anthony, qui a l'air, soit de l'écouter et de ne pas l'entendre, soit plutôt de ne pas l'entendre de cette oreille, va faire ses

commentaires impertinents : au Sénat ²⁰, on l'eût fait taire, on l'eût expulsée de la salle, vite fait. Car la seule présence d'une femme eût fait scandale, et qu'elle prît la parole, scandale sans précédent. Écoutons encore un instant Daniel Webster, au Sénat, proclamer :

This is a Senate : a Senate of equals : of men of individual honor and personal character, and of absolute independence. We know no masters; we acknowledge no dictators. This is a Hall for mutual consultation and discussion; not an arena for the exhibition of champions.

(RTH 7)

« Not an arena for the exhibition of champions » n'infirmes en rien la description de ce débat comme une joute. Car cela fait partie des règles du jeu que d'affirmer d'autres règles, non belliqueuses, et de laisser à l'adversaire la responsabilité de montrer les dents, cependant qu'on affecte l'humilité, l'équanimité, la candeur. Mais ce qui perce surtout ici, c'est cette démocratie des citoyens qui exclut, sans même y accorder une pensée, les esclaves et les femmes. Pour les esclaves, les hommes du Nord ne sont pas favorables à l'institution de l'esclavage, en 1830 déjà : « I regard domestic slavery as one of the greatest of evils, both moral and political. » (RTH 13). Mais il n'est pas question de remettre en cause, sur ce point, l'indépendance des États du sud, leur totale autonomie :

...and from that day to this, it has never been maintained or contended, that Congress had any authority to regulate, or interfere with, the condition of slaves in the several States.

(RTH 15)

Quant aux femmes, il n'en est pas question. Pourquoi en serait-il question ? La parole de Susan B. Anthony, quelle qu'elle soit, est donc, du seul fait qu'elle soit, impertinente. Et en plus, elle l'est. Et la façon dont les envolées lyriques de l'orateur sont tronquées, coupées de leur élan, est elle-même impertinente. Donnons-en quelques exemples.

Une question, préalablement, se pose : Gertrude Stein suppose-t-elle que son public va reconnaître les citations comme citations ou non ? On peut affirmer qu'aujourd'hui, elles ne sont pas perçues comme telles, et que le public croit plus volontiers à la parodie, ou au

²⁰ Sauf que, rappelons-le, elle n'avait que dix ans à l'époque.

pastiche, « à la manière de ». Mais à l'époque où Gertrude Stein écrivait, à peine un peu plus d'un siècle plus tard, on peut penser qu'il y a au moins doute, et que le public (public de lecteurs, en 1947, ou de spectateurs, la même année : Gertrude Stein ne vécut pas assez pour connaître son public), ayant reconnu la phrase d'ouverture, « When the mariner has been tossed... », ayant reconnu peut-être aussi le canal de l'Ohio, pensait que, selon toute probabilité, le reste aussi devait être constitué d'emprunts, si méconnaissables soient-ils.

Premier exemple, la phrase d'ouverture. Voici ce qu'il en reste :

When the mariner has been tossed for many days in thick weather, and on an unknown sea, he naturally avails himself of the first pause in the storm.

(LOP 57)

Point final. « Avails himself », mais on ne saura jamais pourquoi, « to take his latitude » a disparu. Quant à la prudence qu'il s'agirait d'imiter, toute référence à la situation de l'orateur qui se compare au marin a disparu aussi. Le contrepoint apporté par Susan B. ne permet pas de dire si elle a écouté ou non, si elle répond ou si elle interrompt, si elle engage ici un dialogue de sourds, si dans la joute oratoire il s'agit de prendre la parole à l'autre dès qu'on le peut et aussi souvent qu'on le peut plutôt que de répondre à des arguments (ce qui serait déjà accepter de se placer sur le terrain de l'adversaire). Elle dit :

For instance. They should always fight. They should be martyrs. Some should be martyrs. Will they. They will.

(LOP 57)

C'est intéressant aussi. Mais le rapport n'est pas immédiat, et rien dans ce qui précède ne nous permet de savoir à qui renvoie « they » ²¹.

Après sa période initiale, dans le discours au Sénat, et pour imiter la prudence du marin, Webster demande que soit lue la « résolution » qui représente « the point from which we departed », et une fois ceci fait, il reprend la parole en disant :

²¹ En face du discours de Webster, Susan B. Anthony parle plutôt le steinien. Exemple, la réplique suivante : « I am here, ready to be here. Ready to be where. Ready to be here. It is my habit. » (LOP 57). On pense irrésistiblement à la pièce d'Albee, *Box Mao Box*, dans laquelle des citations du *Petit livre rouge* de Président Mao alternent avec une interminable ballade populaire anglaise, et avec un monologue moderne de type « stream of consciousness » : tout l'art de l'auteur dramatique était dans le contrepoint, et dans la totale incongruité des rapprochements, qui produisait un effet « poétique ».

We have thus heard, sir, what the resolution is, which is actually before us for consideration.

(RTH 3)

Il s'agit de la résolution de Mr. Foot, du Connecticut, concernant la vente des terrains publics. Dans *The Mother of Us All*, cela devient :

We have thus heard sir what a resolution is.

Et Susan B. qui entend "resolution" enchaîne, collant à la littéralité du terme :

I am resolved.

Procédé comique tout à fait classique qui nous rappelle *Les Plaideurs* de Racine. À partir de là, Gertrude Stein va prélever des bribes de discours qui, à la fois, sont reconnaissables comme discours-d'homme-politique (« this debate », « the honorable member », « Mr. President » ...) et à la fois sont subverties par leur transplantation pour devenir des répliques qu'on croit inventées par Stein pour les besoins de sa cause : non, se dit-on, il n'a pas pu dire ça... Et pourtant, vérification faite, il l'a dit. Tout à fait comme Ionesco qui prélève des phrases d'une irréprochable grammaticalité dans les manuels d'apprentissage d'une langue et les exhibe dans leur irrésistible inanité. Gertrude Stein se montre, avant ses maîtres, une très bonne élève du Théâtre de l'absurde. « Cela m'aurait tout à fait arrangé d'être ailleurs... », « on m'accuse d'avoir dormi pendant le discours de mon collègue, c'est vrai, j'ai dormi, fort bien dormi... »

On dit de drôles de choses, vraiment, au cours d'un débat politique :

When this debate sir was to be resumed on Thursday it so happened that it would have been convenient for me to be elsewhere.

(LOP 57)

Dans l'esprit de Webster, cette information tend à souligner le manque de courtoisie de son adversaire qui n'a pas cru bon d'ajourner les débats :

The honorable member, however, did not incline to put off the discussion to another day. He had a shot, he said, to return, and he wished to discharge it.

(RTH 4)

Mais Stein y lit du Stein : ah, être ici ou là, l'éternel problème ²². On se souvient de *Doctor Faustus*, et du lamento de Marguerite Ida et Hélène Annabel : « ...and I am here and am I here or am I there, oh where oh where is here oh where Oh where is there and animals wild animals are everywhere. » Et Susan B. Anthony, qui ne s'y trompe pas, qui entend du Stein (une réplique de l'opéra dont elle est l'héroïne) quand elle écoute Webster pérorer, répond sur le même mode (en steinien) :

I am here, ready to be here. Ready to be where. Ready to be here. It is my habit.

(LOP 57)

Quant à dormir ou ne pas dormir, ma parole, là aussi, Webster a l'air tout droit sorti de *Doctor Faustus*, où tout le monde dormait tout le temps. Dès la scène III :

Doctor Faustus the dog and the boy all sleeping, and the boy all sleeping, the dog dreaming says thickly... Doctor Faustus turns and murmurs...

(LOP 98)

C'était un hymne au sommeil, cet opéra, un hymne à la parole prophétique qui émerge des songes, au pouvoir récupérateur du sommeil, à son magnifique pouvoir d'évasion comparable à celui de la scène de théâtre. Fermer les yeux pour voir autrement, pour voir autre chose, là aussi, c'est une constante de la scénographie steinienne.

Mais Webster, c'est différent, on a peine à croire qu'il puisse admettre qu'il a dormi. On sait pourtant qu'il avait un tempérament que nous appellerions aujourd'hui cyclothymique : alternances d'excitation et d'apathie :

Even in his early days, when he was not in action, he had an impassible and slumberous look: and when he sat listening to the invective of Hayne, no emotion could be traced on his cold, dark, melancholy face, or in the cavernous eyes shining With dull light...

(DW 196)

C'est ainsi que le décrit Cabot Lodge. Gertrude Stein devait se reconnaître dans ce portrait, dans cette indolence plus pesante que chez le commun des mortels, elle qui fut toujours (et admettait être) une grande dormeuse. Ses adversaires (Katherine Anne Porter)

²² Beckett dirait : l'éternelle tautologie...

lui ont assez reproché une inertie calculée & roi fainéant... Et, en ce qui concerne Webster, Cabot Lodge, qui l'admire sans réserve, admet chez lui « a sluggishness of temperament », qui s'aggrava avec l'âge. Vers la fin de ses jours, il ouvrait à peine les yeux pour faire ses discours. Mais quand il les ouvrait, quels éclairs !

The lion slept very often, but it never became safe to rouse him from his slumber.
(DW 197)

Le jour de la *Réponse à Hayne*, Webster est bien réveillé. Mais, c'est vrai, pendant l'interminable discours de son adversaire, il a pu paraître dormir, ou dormir réellement : que faire d'autre quand un discours s'éternise... :

The honorable member complained that I had slept on his speech. I must have slept on it, or not slept at all.
(RTH 5)

L'accusation de l'adversaire se retourne contre lui, Webster fait rire à ses dépens. Et, constatant son succès, il exploite le thème :

Was it not much better and kinder, both to sleep upon them myself, and to allow others, also, the pleasure of sleeping upon them?... I did sleep on the gentleman's speech; and slept soundly. And I slept equally well on his speech of yesterday, to which I am now replying.
(RTH 6)

Quelle gifle, avant même d'entrer dans le cœur du débat ! Quelle insolence, et comme on dut frémir, avec des sentiments contraires, dans les deux camps ! L'adversaire qui a eu la parole si longtemps et qui est maintenant réduit au silence, ne peut que bouillir de rage, intérieurement, et se contenir pendant que l'autre, souverain, poursuit...

Susan B. Anthony ne laisse pas à Daniel Webster le temps de lancer sa pique : « I must have slept on it or not slept at all » : il ne faudrait pas, tout de même, que les rieurs soient de son côté. IL a dormi, c'est tout. Et elle, qui est une femme, et une féministe, reconnaît ce qu'il

y a d'imperturbablement masculin dans ce droit royal au sommeil, dans cet insolent privilège. Et elle interrompt, austère, militante :

The right to sleep is given to no woman.

(LOP 57)

Voilà qui donne à réfléchir, voilà un cas où Gertrude Stein, la masculine, la dormeuse, la patronne, donne la parole aux justes revendications des esclaves domestiques.

Gertrude Stein prélève ensuite, dans le discours de Webster, une formule totalement incompréhensible hors-contexte, et dont la syntaxe équivoque ne peut que ravir Stein qui voudrait, pourrait l'avoir écrite elle-même : « Matches and over matches. » (LOP 58). Dans le vrai discours, il y a un point d'exclamation, qui a la valeur d'un « indeed », et qui met l'expression à distance, elle vient de l'adversaire et doit être repoussée :

Matches and over-matches! Those terms are more applicable elsewhere than here, and fitter for other assemblies than this. Sir, the gentleman seems to forget where, and what, we are.

(RTH 7)

Suivra la noble définition du Sénat comme lieu d'assemblée de pairs entre eux : qui parle de se battre ? C'est lui, ce n'est pas moi. L'adversaire a eu le malheur de dire, Ah ha, il a eu peur d'un autre adversaire, c'est pourquoi c'est à moi qu'il répond :

He preceeded to ask me, whether I had turned upon him in this debate, from the consciousness that I should find an over-match, if I ventured a contest with his friend from Missouri.

(RTH 6)

Webster, le lion, déplace l'argument, dépèce le vocabulaire, et le brandit pour mieux le dévorer :

Matches and over-matches! ... It seems to me, sir, that this is extraordinary language, and an extraordinary tone, for the discussions of this body.

(RTH 7)

Cette fois-ci, Susan B. Anthony a bien compris le sens de « matches and over-matches », mais pas le fait qu'il était mis à distance. Webster est (c'est elle qui a raison) un combattant. Elle aussi est prise dans une lutte :

I understand you undertake to overthrow my undertaking.

(LOP 58)

Extrait du même paragraphe du discours, Gertrude Stein fait dire à Webster une phrase qui montre que lui-même sait bien qu'il se bat contre un adversaire ; elle prend l'une des Phrases les plus directement agressives :

I can tell the honorable member once for all that he is greatly mistaken, and that he is dealing with one of whose temper and character he has yet much to learn.

(LOP 58)

Face à la masculinité brutale et menaçante de cette attaque qui ne garde que les formes les plus extérieures de la civilité, Susan B. répond par le langage de la vertu féminine : « Patience » est le mot-clé de sa propre méditation qui se poursuit en parallèle :

I have declared that patience is never more than patient. I too have declared, that I who am not patient am patient.

(LOP 58)

Quel serait le mérite de la patience si elle ne s'exerçait chez ceux qui ne sont pas, par nature, patients... À la phrase concernant le canal de l'Ohio (« What interest, asks he... »), Susan B. réagira sur le mot interest : parlons-en, d'intérêt, et nous, qui s'intéresse à nous : « What interest have they in me... » (LOP 58). Remarquons, en ce qui concerne la phrase de Webster, la subtile transformation (en steinien) opérée par la suppression de la ponctuation : « What interest asks he has South Carolina in a canal in Ohio », cela oblige à une lecture plus attentive, qui débrouille « asks he has », cela joue sur l'ambiguïté de la syntaxe.

Les douze phrases transformées en « répliques » sont extraites d'un discours qui comporte quatre-vingt-cinq pages. Elles ne permettent pas de se faire une idée de l'objet du débat, elles permettent de comprendre qu'il y a débat, qu'il s'agit d'une réponse à un

adversaire (qui n'est pas nommé). La dernière réplique est extraite de la péroraison finale qui est un hommage vibrant rendu aux bienfaits de l'Union. Ce passage, sans nul doute souvent cité, rend reconnaissable, pour un public américain, la citation :

It has been to us all a copious fountain of national, social and personal happiness.
(LOP 59)

Contre ce consensus de la reconnaissance, Susan B. élève une voix discordante en brandissant le mot « protest » : c'est la voix de la dissidence féministe :

Shall I protest, not while I live and breathe. I shall shall I protest, shall I protest
while
I live and breathe.
(LOP 59)

C'est une voix encore hésitante, qui s'élève sous forme d'interrogation, mais prend courage en cours de route, et s'affirme, si elle ne va pas jusqu'à affirmer.

Last Act. Which is a Fact.

Ce travail s'achève. Mais pas la réflexion sur la théâtralité, y compris sur la théâtralité dans l'œuvre de Gertrude Stein. Il reste des trésors de théâtralité à découvrir dans des œuvres non dramatiques, telles en particulier *Lucy Church Amiably*, *The Geographical History of America*, *The World is Round*, *Ida*, qui en livre à chaque détour de page, *Brewsie & Willie*. Il reste à continuer à traquer le mystère du rapport entre guerre et théâtre, et le mystère mieux caché encore du rapport à la mort que masque et manifeste une écriture si constamment déguisée. L'étonnant roman *Mrs. Reynolds*, écrit en 1940, à l'orée de la guerre, et qui met en scène, si l'on peut dire, un Hitler et un Staline déguisé en personnages steiniens, n'a pas encore été lu comme il le mérite. Il reste enfin et surtout, pour découvrir Gertrude Stein et la faire découvrir, pour ne pas cesser de jouer avec elle, à continuer à la traduire.