MARIE-CLAIRE PASQUIER

GERTRUDE STEIN,
THEATRE ET THEATRALITE

THESE PRESENTEE A L'UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE, PARIS IV,
EN VUE DU DOCTORAT D'ETAT

sous la direction
de
Monsieur le Professeur Jean ROUBEROL

TOME I

Année 1990

Je souhaiterais dédier ce travail à quatre personnes qui ne me liront pas :

LAURETTE VEZA

JEAN PASQUIER

JULIET BERTO

DOMINIQUE LUCCIONI

REMERCIEMENTS

Ma dette est grande envers Monsieur le Professeur Cyrille Arnavon, qui m'a accueillie à Nanterre en 1965, et envers Monsieur le Professeur Roger Asselineau, qui avait accepté de diriger un premier projet sur Gertrude Stein. Je suis très reconnaissante, il le sait, à Jean Rouberol, Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne, qui a accepté d'être mon Directeur pour ce projet-ci, dont l'intitulé et le contenu ont été précisés avec son accord, et grâce à ses conseils. Laurette Véza m'a, dès le début, soutenue avec enthousiasme, et c'est forte de cet élan que j'ai fini par mener à terme mon projet.

Trois bibliothèques américaines m'ont inlassablement accueillie, été après été : la Beinecke Rare Book and Manuscript Library à Yale (j'ai eu la chance d'être reçue par Donald Gallup, alors Conservateur de la « Collection of American Literature », qui m'a guidée dans ma chasse aux trésors de la « Gertrude Stein Collection ») ; la bibliothèque de SUNY Purchase, particulièrement riche en ouvrages et documents sur les arts du spectacle ; la Baker Library à Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.

J'ai eu la chance, au cours de mes recherches, de bénéficier d'une bourse Fulbright et d'un congé sabbatique d'un semestre, et je remercie tous ceux grâce à qui ceci a été possible.

L'auteur de *When This You See Remember Me*, W.G. Rogers (mort en 1978), m'a présentée à Alice B. Toklas en 1966, un an avant sa mort. Je garde un souvenir ému de cette entrevue (dont j'ai fait le récit dans Le Monde en 1967, en hommage à Alice Toklas). Parmi les personnes qui ont connu personnellement Gertrude Stein et qui ont accepté de répondre à mes questions sur son théâtre, je remercie Pierre Balmain et Joseph Barry (le « Jo the Loiterer » de *The Mother of Us All*).

Nombreux ont été ceux et celles qui, au cours des années, m'ont aidée dans mon projet en m'indiquant la voie à suivre grâce à leur compétence dans le domaine steinien, en me lisant et en m'encourageant, ou en me faisant progresser dans ma réflexion sur le théâtre. Je les remercie tous, et particulièrement, en France, Florence Delay, Jacques Roubaud, Jacques Darras, Nancy Blake, Claude Grimal, Michel Sarotte, Geneviève Fabre,

Michel Gresset, Simone Benmussa, Claude Régy, Jean-Michel Déprats. Un grand merci aussi à Corinne Fournier et à Françoise Delphy.

Aux Etats-Unis, je remercie les Steiniens que j'ai pu interviewer à loisir : Edward Burns, Ulla Dydo, Leon Katz, Catharine R. Stimpson, Wilford Leach, Larry Kornfeld. Betsy Ryan a fait un travail de pionnier qui m'a fait gagner un temps précieux. Je n'ai jamais rencontré Richard Bridgman, mais j'ai presque l'impression que c'est un ami. J'ai eu la chance de travailler avec et pour Richard Foreman, qui se désigne lui-même comme « enfant de Stein », il m'a énormément appris.

Je remercie enfin pour son incomparable soutien et sa précieuse aide logistique Judith Friedlander.

NOTE CONCERNANT LES REFERENCES ET QUELQUES PROBLEMES DE PRESENTATION

Pour ne pas alourdir le texte de notes en bas de page donnant les références, j'ai suivi un usage courant, et commode, consistant à donner les références sous forme abrégée, à la suite des citations. Par exemple : (*LOP* 128) ou (*WIS* 9) : *Last Operas and Plays*, page 128, *Wars I Have Seen*, page 9. On trouvera ci-dessous un tableau des abréviations les plus fréquemment utilisées. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie. Pour les ouvrages moins fréquemment cités, la référence abrégée prendra une forme moins cryptique. Par exemple : *Roman des origines*, 77. On ne trouvera en note que des informations complémentaires, des précisions, des commentaires en quelque sorte *en aparte*.

Pour les références des pièces de Gertrude Stein, je cite le recueil dans lequel elles sont publiées. Je suis, pour l'essentiel, les sigles adoptés par Richard Bridgman dans *Gertrude Stein in Pieces*, comme le font tous les chercheurs depuis 1970, avec quelques simplifications supplémentaires. Par exemple *LOP* plutôt que *LO&P*, *WIS* plutôt que *WIHS*.

Toutes les citations sont en anglais. Pour les textes de pièces que j'analyse de près, cela va de soi, tant le son et le rythme y ont leur part. Il apparaissait comme arbitraire d'établir une différence de statut entre les textes de pièces et les autres textes de Gertrude Stein. Et, de proche en proche, de décider, parmi les auteurs cités, ceux qui étaient assez « écrivains » pour mériter d'être cités dans l'original, et ceux, simples critiques ou journalistes, qui ne souffriraient pas d'être traduits. On ne peut pas, dans l'état actuel de ce travail, le lire sans comprendre l'anglais. S'il donnait lieu à une publication, j'imagine que des traductions en bas de page seraient la meilleure solution.

Une exception paraîtra peut-être arbitraire, mais elle a sa raison d'être : pour distinguer *The Autobiography of Alice B. Toklas* de *Everybody's Autobiography*, je donne le titre de la première en français, sous la forme l'*Autobiographie*. C'est un ouvrage bien connu,

en français, du public français [1]. Autre décision qui pourra paraître arbitraire : le prénom de l'héroïne de *Doctor Faustus Lights the Lights*, prénom encombrant s'il en fût, est, suivant le contexte et pour mieux s'intégrer à ce contexte, parfois donné sous la forme : Marguerite Ida et Hélène Annabel ; parfois sous la forme : Marguerite Ida and Helena Annabel.

J'appelle le plus souvent Gertrude Stein par son nom complet. C'est un hom qui revient souvent, on s'en doute. Je ne me permets de dire Gertrude que dans quelques cas bien précis, dans le cadre d'une anecdote biographique, qui pourrait être par exemple : « Gertrude et Alice n'avaient pas de nouvelles de leur ami Virgil ». Il m'arrive aussi parfois de m'écarter de l'usage français et de suivre l'usage anglo-saxon en disant Stein. C'est quand j'ai l'occasion de jouer sur le nom de Stein lui-même, ou quand il s'agit de graver dans la pierre l'écrivain Stein. Il m'est ainsi arrivé d'écrire « Pinter et Stein », ou « Stein et Welty », « Stein et Duras » (on remarquera que Marguerite Duras est un écrivain qui a très tôt eu droit à cette distinction de se faire appeler Duras). En revanche Bob Wilson et Virgil Thomson sont toujours pourvus de leur prénom, pour les distinguer d'autres Wilson et d'autres Thomson.

Un problème qui se posait, c'est celui du genre, en français, des textes de pièces. Dira-t-on que *Four Saints* « a été monté » ou « a été montée » (si l'on écarte l'éventualité de « ont été montés ») ? Dira-t-on par ailleurs « à la Judson Church » ou « au Judson Church » ? Pour ce dernier cas, l'instinct, en français, qui vaut ce qu'il vaut, est d'adopter le genre du mot traduit subrepticement : cela donnera « à la Judson Church » mais « au Judson Theatre ». J'ai résolu le problème au mieux, c'est-à-dire tant bien que mal. Quand le mot « pièce » apparaît en français, le féminin suit, il en est de même après le mot « play ». Le mot « drama » commande le masculin, sinon, on suit l'instinct : « A Manoir » sera monté (ou pas), "A Circular Play" sera montée. Les titres de pièces sont soulignés, par ailleurs, comme c'est l'usage, plutôt que présentés entre guillemets.

Autre problème de présentation : allais-je dire « je », « nous », ou encore « on » ? J'ai joué sur la liberté d'employer les trois formes, en suivant quelques règles simples. Je dis « nous », à l'ancienne, quand j'entraîne le lecteur dans mon propos : « nous allons montrer », ou « comme nous l'avons vu au chapitre précédent ». « On » peut être un interlocuteur

[1] À propos de *The Autobiography of Alice B. Toklas*, les critiques américains citent ce texte dans l'édition originale de 1933, comme je ferais à leur place, et comme j'avais commencé par le faire. Cette édition étant pratiquement introuvable en France, j'ai finalement préféré citer dans l'édition que tout le monde aura probablement en main, la première édition de poche publiée par Vintage Books (A Division of Random House), New York, en 1955 (rééditée en 1960).

imaginaire : « on objectera que... », « on peut se demander si... ». J'utilise « je » chaque fois que je prends un risque personnel : « j'avancerai ici une hypothèse », ou quand je prends mes distances par rapport à d'autres critiques : « je ne suis pas d'accord avec l'attitude qui consiste... ». Une fois admise la liberté, elle est grande, et je glisse parfois d'une « persona » à l'autre au cours d'un même paragraphe — mais en gardant toujours conscience de ce que je fais.

Les citations de Gertrude Stein, dans leur singularité, demandaient une vigilance toute particulière. Elle leur fut accordée. L'œil s'exerce, et détecte une anomalie presque aussi facilement que s'il s'agissait de la prose de Victor Hugo ou de Chateaubriand. L'orthographe a été respectée, ainsi que la ponctuation ou, plus fréquemment, son absence. Une erreur est toujours possible ? C'est hélas vrai.

Dans la bibliographie, je m'aligne sur deux usages anglo-saxons. Pour parler d'un article dans un recueil, ou d'un chapitre dans un livre, j'utilise « in ». Pour désigner le responsable d'une anthologie, d'une correspondance ou d'un recueil, j'utilise le nom suivi de « ed ». Exemple : BURNS, Edward, ed., *Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten*.

TABLEAU DES ABREVIATIONS

TEXTES DE GERTRUDE STEIN (OU RECUEILS)

ABT	*The Autobiography of Alice B. Toklas*
BTV	*Bee Time Vine*
BW	*Brewsie & Willie*
CAP	*Composition as Explanation*
EA	*Everybody's Autobiography*
FIA	*Four in America*
GHA	*Geographical History of America*
GP	*Geography and Plays*
GSFR	*Gertrude Stein's First Reader*
HTW	*How To Write*
LCA	*Lucy Church Almighty*
LIA	*Lectures in America*
LOP	*Last Operas and Plays*
MOA	*The Making of Americans*
NOTY	*A Novel of Thank You*
OP	*Operas and Plays*
PP	*Portraits and Prayers*
UK	*Useful Knowledge*
WAM	*What Are Masterpieces*
WIS	*Wars I Have Seen*
YCAL	*The Gertrude Stein Collection, Yale Collection of American Literature*

TABLEAU DES ABREVIATIONS (AUTRES OUVRAGES)

ACG	Eudora Welty, *A Curtain of Green and Other Stories*
Albee	Liliane Kerjan, *Edward Albee*
CC	*James R. Mellow, Charmed Circle*
CRB	*Cahiers Renaud Barrault*
DW	Henry Cabot Lodge, *Daniel Webster*
FSS	Henry James, *Fifteen Short Stories*
GS	Donald Sutherland, *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*
GSCVV	Edward Burns, ed., *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*
GSP	Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*
GSTA	Betsy Alayne Ryan, *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*
HPPI	Daniel Arasse, *L'Homme en perspective : les primitifs d'Italie*
IWS	Bob Wilson, *I Was Sitting on my Patio...*
LSV	Peter Handke, *La Leçon de la Sainte-Victoire*
LTMK	J. M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*
MP	Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*
PRI	*The Paris Review Interviews*
Primer	Robert Bartlett Haas, ed., *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*
PS	Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*
RAB	Robert Bartlett Haas, *ed., Reflection on the Atomic Bomb*
RBRB	*Roland Barthes par Roland Barthes*
RTH	*« Reply to Hayne »* (cf. note 17, p. 846)
T	*Virgil Thomson by Virgil Thomson*
VTLM	Kathleen Hoover & John Cage, *Virgil Thomson's Life and Music*
MP	Anthony Tommasini, *Virgil Thomson's Musical Portraits*
WFB	J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*

INTRODUCTION

...no fences in between
no walls to hide anything
no curtains to cover anything...

Everybody's Autobiography

Imaginons un champ, bien dégagé jusqu'à la lisière du bois. C'est le matin, une légère vapeur s'en dégage. Revenons à midi, par le même petit chemin qui le borde, est-ce bien vraiment le même ? Sous la chaleur du soleil qui noie les couleurs et les formes, et qui abrutit le regard, tout est si différent... Déjà on le devine : il faut revenir à l'heure de l'angélus, l'heure du peintre, du photographe, et des paysans pieux...

Cézanne regardait, à toute heure du jour, la montagne dite de la Sainte-Victoire, à Aix-en-Provence. Il l'appelait « la colline aux couleurs », il ne s'en lassait pas, il la regardait d'en bas, de la plaine, le regard levé vers elle. Et de son travail, il disait :

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

Cette phrase a fasciné l'écrivain Peter Handke, qui la cite dans un texte intitulé La Leçon de la Sainte-Victoire. J'aurai l'occasion de la relire « sous un angle différent », mais j'aime bien qu'elle figure, en exergue presque, comme un modèle, *salva reverentia*, du travail que j'ai entrepris. Et aussi parce qu'elle me paraît si proche du travail inlassablement poursuivi par Gertrude Stein, au cours de tant d'années, avec pour tous instruments le regard et les mots.

Une autre phrase-refrain viendra, elle aussi, scander ces pages, elle est de Klee : « Peindre avec un tout petit orchestre ». Puisqu'il s'agit de mots, il y fallait bien la musique, mais cette musique de la peinture qui est une façon d'ordonner et de célébrer le silence. C'est la voix « gardienne du silence ». Sans cette voix, on tombe dans le bruit, comme l'a bien vu Gertrude Stein, qu'il faut citer à son tour :

> Anything you hear gets to be a noise, but a thing you see, well of course it has some sound but not the sound of a noise.
>
> (*EA* 87)

Elle dit aussi : « A writer should write with his eyes and a painter paint with his ears [2]. » Klee, en somme, ne dit pas autre chose. Roland Barthes de son côté, dira « je vois le langage... du langage je me sens visionnaire et voyeur » (*RBRB* 164). Et Faulkner : « The image produced by words occurs in silence. That is, the thunder and the music of the prose take place in silence. » (*PRI* 134).

Gertrude Stein en tombe d'accord :

> Sound can be a worry to any one particularly when it is the sound of the human voice. It is quite natural that some hear more pleasantly with the eyes than with the ears. This is true of me. I do.
>
> (*EA* 87)

Comme on regrette qu'elle n'ait pas pu voir *Le Regard du sourd*, de Bob Wilson : c'était fait pour elle, et un peu grâce à elle.

« Avec un tout petit orchestre ». « Tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche » : qu'on ne vienne pas, pour autant, nous demander de ranger Cézanne et Klee sous la bannière des peintres « minimalistes ». Ou alors il faudrait y ranger aussi Vermeer et Picasso, et Fra Angelico, Courbet et Corot, Monet, Nicolas de Staël, Modigliani, Vieira da Silva : c'est peut-être d'ailleurs une bonne façon de se débarrasser des étiquettes que de *mettre tout le monde* sous la même. À commencer par Gertrude Stein : Gertrude Stein, peintre minimaliste. Et, à l'appui :

> I am like any dog out walking. I want it to be the same and I want it to be completely unalike.
>
> (*EA* 98)

Ce qui nous ramène à notre champ : nous avions simplement oublié d'emmener le chien. Allons avec lui contempler, renifler :

> Short longer grass short longer longer shorter yellow grass.
>
> (*LOP* 467)

---

[2] « Transatlantic Interview », *Primer*, 131.

On peut trouver bizarre de commencer par une promenade dans la nature, et par l'image d'un champ, ce prologue à une réflexion sur ce pur *artefact*, le théâtre, qui ignore jusqu'à la lumière du jour. Qui plus est, sur un corpus théâtral qui s'est fait la réputation d'être enfermé dans son hermétisme, dans son propos avant-gardiste, dans une théâtralité singulière et presque indéchiffrable. Mais quand Gertrude Stein évoque la promenade avec le chien, ou même, plus précisément, la promenade du chien, c'est pour parler de peinture. Et quand elle racontera pourquoi elle s'est mise à écrire des pièces (disons, comme elle, des « plays »), c'est le mot de « paysage » (disons, comme elle, « landscape ») qu'elle avance, à la fois comme source d'inspiration et comme terme équivalent :

> It was during this stay at Palma de Mallorca that most of the plays afterwards published in *Geography and Plays* were written. She always says that a certain kind of landscape induces plays and the country around Terreno certainly did.
>
> (*ABT* 164)

> It was during these long trips that she began writing a great deal again. The landscape, the strange life stimulated her. It was then that she began to love the valley of the Rhône, the landscape of all landscapes that means the most to her.
>
> (*ABT* 185)

Les longues promenades évoquées sont celles qu'elle put faire dans la région de Nîmes, à la fin de la guerre de 14. Ensuite, en 1922, il y eut le séjour à Saint-Rémy, tout un hiver. Gertrude Stein y écrit *Lend a Hand or Four Religions* :

> This play has always interested her immensely. It was the first attempt that later made her *Operas and Plays*, the first conception of landscape as a play.
>
> (*ABT* 209)

Bien sûr, il s'agit d'un plaidoyer *pro domo*. Gertrude Stein « prêche pour son saint » : il s'agit de rappeler aux lecteurs de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas* la publication, l'année précédente, d'*Operas and Plays* (500 exemplaires en tout et pour tout). Quant à *Lend a Hand*, publiée en 1928 dans *Useful Knowledge* (édition également confidentielle), elle avait moins de chances encore d'être connue du public. L'importance donnée au paysage est attestée dès le titre choisi pour le recueil de textes publié en 1922 : *Geography and Plays*. C'est donc tout « naturellement » qu'un titre s'imposera pour l'un de nos chapitres, lorsqu'il s'agira d'analyser la place des saints dans le théâtre de Stein : « Paysage et prière ». Le chien,

lui, aura sa place, largement méritée, à la fin du chapitre précédent, intitulé : « Gertrude Stein onomaturge ».

Il est temps d'en venir à la présentation de mon projet. Je parle ici à la première personne du singulier, puisqu'il s'agit d'évoquer et de tenter de justifier une démarche personnelle. Très tôt, ma lecture de Gertrude Stein s'est organisée autour de la notion de théâtralité. La fréquentation du théâtre contemporain depuis les deux grandes coupures que représentent le théâtre dit « de l'absurde » — ou, plus largement, « nouveau théâtre » — en Europe, et, un peu plus tard, les « Happenings » aux Etats-Unis, m'invitait à suivre cette voie. Des éléments de « théâtralité » que j'avais appris à reconnaître chez Ionesco, Beckett, ou Pinter, ou, plus tard, en découvrant les spectacles de Richard Foreman, Bob Wilson, Meredith Monk, Peter Schumann, ou bien de Lucinda Childs ou des Mabou Mines, m'apparaissaient, éclatants de fraîcheur, à la lecture de *Ida*, *Doctor Faustus Lights the Lights*, ou *The World Is Round* (je n'avais pas encore décidé de délimiter un corpus *théâtral*, ni découvert les problèmes inhérents à cette tâche). Peu à peu, par une longue fréquentation patiente, j'ai appris à lire le steinien, et c'est la théâtralité de ce langage qui illuminait ma lecture. Spatialisation du temps, réversibilité en tous sens, cadrages, gros plans, surimpressions, rythmes et répétitions : une netteté — ou un flou — photographique, et toute une chorégraphie du dire.

C'est ainsi que j'ai été amenée à aller regarder de plus près les textes intitulés « Plays », ces textes qui se proposent (d'entrée de jeu) comme des jeux. Et à entrer dans ce jeu, fascinant, on s'aperçoit que c'est peut-être la meilleure façon de prendre Gertrude Stein au sérieux. Les longs textes appliqués comme *The Making of Americans* (1903-1911), *Many Many Women* (1910-1912), ou *A Long Gay Book* (1910-1912), sont reconnaissons-le, assez décourageants par leur monotonie [3].

Mais les textes joueurs vous incluent dans le jeu, avant de vous narguer par toute une tactique de l'esquive, du leurre, de l'attente trompée, de l'allusion énigmatique.

[3] Pour *Many Many Women*, même Richard Bridgman se décourage, écoutons-le : « The book's prose is a desert — much sand, each grain distinct and the dune-paragraphs of different shapes, the sun shining, and occasionally an oasis. Still, a desert » (*GSP* 104). Un texte-paysage, déjà, mais quel paysage... *A Long Gay Book* apporte parfois, « in the monotonous grey atmosphere », « a cloud no larger than a fist ». Il faut se contenter de peu, de très peu. Et entrer avec sympathie dans les motifs de l'auteur, ces forces secrètes auxquelles elle obéit : « It is difficult to conceive of anyone putting down on paper the thousands of words that she did between 1906 and 1912, unless he were sentenced to it. Gertrude Stein was tunneling her way out of prison, a spoonful at a time. » (*GSP* 102)

Déguisements, travestis : le propre pour le commun, le phonétique pour le sémantique, la bonne qui porte un nom de poule, ou le chien un nom de poète. Les portes ne s'ouvrent jamais deux fois dans le même sens, ces textes sont des maisons truquées remplies de pièges et de chausse-trappes : miroir-sorcière ou miroir aveugle : fenêtre en forme de hublot qui semble un tableau sur le mur, mais c'est un trou dans le mur qui encadre le paysage. On sort par la droite et on rentre par la gauche, là où on ne vous attendait pas : fausses sorties, fausses entrées. On dit au revoir avant de dire bonjour, on se lève quand on est déjà debout, on s'en va et on est toujours là. En pleine nuit il y a du soleil : c'est la maison au réverbère de Magritte. D'ailleurs quelques noms de peintres ne seraient pas inutiles ici, pour se faire une idée de ces paradoxes optiques, de cette savante naïveté. Pas forcément les peintres que Gertrude Stein admirait, et dont elle achetait les tableaux, pas forcément les Cubistes avec qui on l'a si souvent comparée (encore que...), mais des peintres qui voient et qui « dessinent » comme elle. Klee, Magritte, on l'a dit. Escher. Balthus, dont Artaud disait : « [sa peinture] ramène au jour quelque chose d'une époque électrique, un de ces points où le drame se noue [4] ». Et dont Yves Bonnefoy disait : « Il y a des tableaux de Balthus qui sont le fait de la grâce. Car le furtif s'y exprime, si je puis ainsi dire, à découvert. » Et Pierre Klossowski : « L'image a pour contenu l'existence oubliée même, elle ignore le temps qui dévore et qui éloigne, en elle l'existence passée subsiste omniprésente. » On l'aura deviné, ma délectation à recopier ces phrases tient au fait que j'y reconnais ce que j'aurais voulu dire ou voulu savoir dire, moi-même, sur l'écriture picturale de Gertrude Stein. Et Pierre Klossowski répond à mes désirs en « réfléchissant » sur le miroir — emblème entre tous de la théâtralité :

> Le prolongement factice d'un intérieur par le miroir répond à notre rêverie verbale. Entre l'image reflétée et l'image de ma rêverie, la parole s'insinue encore indéfiniment.

Autre peintre qu'il faut mentionner ici : Edward Hopper. Comme Gertrude Stein il est américain, comme elle il voit tout paysage comme une scène de théâtre, et pour lui toute scène de café, dans les rouge et or, et sous la lumière électrique, prend valeur de paysage. Comme chez elle, c'est la « bande-son » qui découpe un espace.

[4] Les citations concernant Balthus sont extraites du catalogue édité à l'occasion de l'exposition Balthus au Centre Pompidou à Paris, en 1984.

Les instruments de Gertrude Stein, on vient de le dire, ce sont le regard et les mots. Le mot, plus précisément, est l'unité de base de son écriture, alors que certains écrivains partent du phrasé, ou de la syllabe. Dans son « tout petit orchestre », il y a des mots privilégiés, des mots qui dansent dans sa prose plus souvent que d'autres, et puisque nous poursuivons, tout au long de ce travail, la métaphore théâtrale pour voir du théâtre *au sein de l'écriture même*, nous appellerons ces mots « les mots-figurants ». Prendre Gertrude Stein au sérieux, c'est la prendre au mot, d'ailleurs elle-même l'a dit : « There are only a few words and with these mostly always I am writing that have for me completely entirely existing being. » « Existing being » : on l'aura reconnu, cette phrase date de *The Making of Americans*. Mais ce qu'elle dit ici restera vrai tout au long de sa pratique de l'écriture. Longtemps après elle, une autre femme écrivain aura la même intuition : « Le mot compte plus que la syntaxe » (Marguerite Duras).

Autre unité de base : le nom, et Gertrude Stein reprend ce que Shakespeare avait dit avant elle : « What's in a name? Everything's in a name. » Vertige jubilatoire de la nomination, le nom *fait* la chose, *fait* la personne. Cette problématique est un jeu incessant, Gertrude Stein, poète, redonne nécessité et vitalité à ce qui était convention, arbitraire du signe. Nous l'appellerons, dans cette activité, onomaturge.

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

Mais la sainteté, c'est un monde idéal, où il n'y a pas à faire pour être, où le monde se transforme de lui-même — et le moins possible, le plus lentement possible et le moins irréversiblement possible. On voudrait qu'une vie dure une éternité, on voudrait pouvoir ajouter (comme dit Ramuz dans *L'Histoire du soldat*) à ce qui est ce qui a été. Mais Gertrude Stein vit dans le siècle. Sachant bien qu'elle n'est là que parce que d'autres sont morts pour lui laisser la place, et dans un monde qui est loin d'être stable.

En l'espace de trente ans, deux guerres mondiales, de quatre ans l'une et cinq ans l'autre, au bas mot. On a beau essayer de préserver l'esprit d'enfance, et le regard serein des saints, le vent de l'histoire s'engouffre, on ne peut pas faire comme si on ne le sentait pas qui vous glace les os. Cette dimension, plus ou moins masquée, plus ou moins exorcisée, de l'œuvre, sera examinée dans le dernier chapitre, qui aurait pu s'intituler « Guerre et théâtre », et qui s'appellera finalement — pour marquer plutôt la continuité que la rupture — « Spatialisation de l'histoire, ou la danse dans le temps » : comment biaiser, malgré tout, et tenter d'apprivoiser l'histoire vue comme temps de la catastrophe.

Ce travail proprement dit est précédé de deux chapitres. L'un, « Genèse et fortune », suit un schéma classique et se donne pour tâche de dérouler comme un ruban la production dramatique de Gertrude Stein en liant trois fils : composition, publications, représentations : quand et où écrivit-elle ses « plays », quels furent ses espoirs ou ses occasions de reconnaissance, sous forme de recueils publiés ou de spectacles mis en scène ? Car oui, on le verra, elle rêva très tôt de se voir mise en scène, sans pourtant rien faire pour rendre ses œuvres « jouables ». La rencontre avec Virgil Thomson est montrée, sous ce rapport, comme capitale. La mise en musique des textes leur donne un élan, une évidence, un poids d'objet scénique. Le pur jeu verbal devient argument de ballet, livret d'opéra. Du Gertrude Stein, cela se chante.

Un bref chapitre intitulé « Le dramatique et le théâtral » est une présentation, sans dogmatisme ni *a priori* théoriques, de ces deux notions qui sont toutes deux, sans se confondre, constitutives de ce que nous appelons théâtre. Enlevez au théâtre le dramatique, il reste encore le théâtral, et c'est de ce côté-là qu'est tout entière Gertrude Stein. Voilà peut-être pourquoi je ne me suis pas attardée, malgré la fausse promesse du mot « fortune », sur ces entreprises nées de l'avant-garde des années 60 qui se sont donné pour but de réinsérer du dramatique dans l'œuvre de Stein, et de la « monter » sur scène, prouvant ainsi que c'était possible. Mais je n'ai pas négligé, tout au long de ce travail, chaque fois que l'occasion s'en présentait, de montrer ses affinités profondes avec les artistes de ces mêmes années qui ont privilégié la théâtralité aux dépens d'une dramaturgie classique : plus que tout autre, Bob Wilson, mais aussi Meredith Monk, Wilfred Leach, Richard Foreman, les Mabou Mines. Et, en France, des metteurs en scène tels que Claude Régy ou Simone Benmussa.

On aurait pu en trouver d'autres, et le théâtre-comme-paysage est devenu — grâce aux perfectionnements techniques, grâce aussi à la façon dont le regard a été changé par la photographie, le cinéma, les Happenings, entre autres, un « canon » du théâtre contemporain : citons au hasard Giorgio Strehler, Patrice Chéreau, Daniel Mesguich, Luca Ronconi, Peter Stein, Jorge Lavelli. Tous, peut-on dire, rendent hommage sans le savoir à Gertrude Stein.

Chapitre I - Genèse et fortune

And so one day all of a sudden I began to write Plays.

Lectures in America

Then I went to Spain and there I wrote a lot of plays.

Lectures in America

Something between Voodoo and bullfighting.

Richard Howard

Une couverture bleue. Détourée, une photo en pied (sauf qu'il manque les pieds) de Gertrude Stein, monastique, mains jointes à hauteur de la poitrine, long collier en perles de bois, comme un chapelet, robe longue et ample, stylisée sur la photo pour accentuer la ressemblance avec une austère et confortable robe de bure. Au-dessus de Gertrude Stein, en bleu sur fond blanc, son nom : Gertrude Stein. Le bleu est le même que celui de la couverture, c'est le bleu vif et tendre communément appelé bleu horizon, ou bleu roi. Au-dessus du nom le titre : *Operas* & *Plays*. Pour être précis, titre et nom d'auteur occupent dix lignes sur la couverture, chacun répété cinq fois. Le tout en gris sur blanc, sauf la première occurrence de *Operas*, noire, la deuxième occurrence de &, et la dernière occurrence de *Play*. On peut donc choisir de lire le titre en diagonale :

Operas

&

Plays

sous le regard placide et intense de Gertrude Stein, qui ne nous quitte pas des yeux. En bas de la jaquette, blanc sur bleu, en caractères discrets mais lisibles (les mêmes caractères en plus petits) : *Foreword by James R. Mellow*.

Cette couverture qui attire l'œil, paisible et excitante à la fois, moderne et nostalgique, c'est celle de la réédition, en 1987, par Station Hill Press, du recueil *Operas and Plays*, pour la première fois depuis l'édition de 1932 par Plain Edition (c'est-à-dire par Gertrude Stein elle-même, 27 rue de Fleurus) : cinq cents exemplaires devenus introuvables, sauf dans les bibliothèques américaines, et photocopiés plus ou moins sauvagement par les spécialistes. Voici donc *Operas and Plays*, cinquante-cinq ans plus tard, (l'éditeur arrondit les chiffres et annonce, en première de couverture : « The major collection of Stein's writing for the stage back in print after 50 years »), accessible au grand public [5]. Cela n'aurait pas étonné Gertrude Stein, dans son optimisme souverain, mais cela lui aurait fait plaisir tout de même. Car c'est un signe de la reconnaissance, enfin, de l'importance (sinon de la lisibilité immédiate) de ce que l'éditeur appelle son « writing for the stage ». Et les critiques qui ont rendu compte de cet événement éditorial ont tous insisté sur le fait qu'il s'agissait là de pièces qui étaient faites pour être jouées. Et dont un certain nombre l'ont été, quarante ans après la mort de l'auteur. Ecoutons Richard Howard, pour le New York Times Book Review :

« As Gertrude Stein instructed, what these plays require is performance. Moreover, we have evidence as to the requirements. »

(24.5. 1987, 9)

La preuve, Richard Howard la voit dans quatre succès sur scène de ce qu'il appelle des « theatre pieces » de Stein : le premier c'est tout naturellement *Four Saints in Three Acts*, qui ouvre le volume : écrit en 1927, publié pour la première fois en 1932, joué pour la première fois, sur la musique de Virgil Thomson, en 1934 :

Four Saints in Three Acts is in this volume, in its ur-text, just as Stein gave it to Virgil Thomson and Maurice Grosser to work with.

(*id.*)

Le second qu'il cite, c'est *A Wedding Bouquet*, titre qui fut donné au « ballet with words » que le musicien Lord Berners composa à partir de la pièce *They Must. Be Wedded. To*

[5] Cette séduisante jaquette est l'œuvre de deux graphistes, Susan Quasha et George Quasha. La photo de couverture est celle qui figure au deuxième chapitre de l'édition illustrée de *The Autobiography of Alice B. Toklas*, « My Arrival in Paris », accompagnée de la légende : « Gertrude Stein in front of the atelier door. » Quant à la photo qui figure au dos, c'est une photo d'Alvin Coburn de 1913 (conservée par la Beinecke Library à Yale, dans sa « Collection of American Literature »). L'édition de 1987 est un agrandissement photographique (à l'échelle de 115%) de l'édition originale.

Their Wife (1931), et qui fut joué à Londres par la Sadler's Wells Company. Gertrude Stein, comme elle le raconte dans *Everybody's Autobiography*, assista à la première en avril 1937. La partition elle-même, sous le titre *A Wedding bouquet*, fut publiée à Londres en 1938. Mais le texte original, *They Must. Be Wedded. To Their Wife*, fait partie de la sélection retenue par Gertrude Stein pour *Operas and Plays*. Il est récent : 1931. C'est le cas de cinq des textes retenus. Cinq autres sont de 1930, les autres se distribuent entre 1927, 28 et 29, avec trois textes de 1923, deux textes de 22, un texte de 21, un texte de 1920, et, anomalie, petit canard récupéré sur le tard, un texte de 1913, *Old and Old*, qui aurait dû trouver sa place dans *Tender Buttons* (à deux ans de distance, la facture est encore très proche), ou dans *Geography and Plays*, publié en 1922. Comme le fait remarquer Richard Bridgman (*GSP* 170), c'est la première fois que Gertrude Stein se donne la peine d'indiquer les dates des textes choisis par elle. Dans *Geography and Plays*, qui est son cinquième ouvrage publié (le recueil porte le numéro A 5 dans la Bibliographie de Robert A. Wilson), elle avait délibérément présenté les morceaux pêle-mêle. Bridgman propose de ce fait une explication qui paraît la bonne :

> She was a writer who pre-eminently evolved in time. Themes, techniques, words were approached, expanded, explored, then diminished in importance until they finally disappeared. She however thought of herself as an exemplar of presentness, as an artist superior to the insecurities of change.
>
> (*GSP* 170)

Même dans *Operas and Plays*, Gertrude Stein ne présente pas les textes par ordre chronologique. Elle commence par *Four Saints in Three Acts* qu'elle a l'espoir de voir représenté sur scène, et elle termine par deux brefs « scénarios » qui ouvrent une petite fenêtre sur le monde du cinéma : *A Movie* (1920), et *Film. Deux Soeurs Qui Ne Sont Pas Soeurs* (1929), qui avait déjà paru dans *La Revue Européenne* (mai-juillet 1930), et qu'elle reprendra presque textuellement dans *Ida, A Novel* (écrit en 1940 et publié en 1941). On peut imaginer que cela l'amuse de rapprocher par « genre » *A Movie* et *Film*, indépendamment des dates. *A Movie* sera repris par Robert Bartlett Haas dans son anthologie de 1971, *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*.

Le troisième succès mentionné par Richard Howard, c'est *The Mother of Us All*, qui fut également mis en musique par Virgil Thomson mais qui, écrit en 1945-46, ne fut joué qu'en 1947. Texte, partition, et scénario de Maurice Grosser furent publiés après la mort de

Gertrude Stein, en 1947, et le texte seul fit partie du recueil posthume *Last Operas and Plays*. Retraçant la vie de Susan B. Anthony, *The Mother of Us All* a fait beaucoup, dans les années 70 et 80, pour établir la réputation de Gertrude Stein en tant que féministe. Pour citer quelques lieux et dates, mentionnons la mise en scène de William Vorenberg en 1971 à la Saint Peter's Church de New York. En 1972, au Lenox Arts Center, une mise en scène de Elizabeth Keen et Roland Gagnon qui sera reprise la même année au Guggenheim Museum Theatre, pour une série de dix-sept représentations, En 1975 une mise en scène de Nancy Rhodes à la Long Island University qui sera reprise l'année suivante au Greenwich Village Theatre. La même année, une mise en scène de Vincent Brann à Amherst dans le Massachusetts et une mise en scène de Ted Puffer à Sacramento en Californie. En 1981, une mise en scène de Stanley Silverman, à la Saint Clement's Church et au Lenox Arts Center, et qui est, depuis, régulièrement reprise. En France, *The Mother of Us All* a été montée par Sally Lansing en 1979 dans une version sans musique. « De Santa Fe à Charleston », comme dit Richard Howard, c'est un « classique » de l'avant-garde.

Le quatrième et dernier succès qu'il mentionne, c'est *In Circles*, monté par Lawrence Kornfeld en 1967 au Judson Poets' Theatre, sur une musique de Al Carmines. Il s'agit de la pièce *A Circular Play* qui date de 1920, qui fut publiée pour la première fois en 1949 dans *Last Operas and Plays*, republiée en 1970 parmi les treize textes retenus par John Malcolm Brinnin pour le recueil *Selected Operas and Plays*. Les auteurs de l'opéra ont préféré s'inspirer du sous-titre : *A Play in Circles*.

À ces quatre succès, Richard Howard pourrait en ajouter au moins deux autres : *Doctor Faustus Lights the Lights* et *Yes Is For a Very Young Man*. Julian Beck et Judith Malina, dès 1951, Lawrence Kornfeld et Al Carmines en 1979, puis Richard Foreman en 1982, ont assuré le succès de la première (écrite en 1938) ; quant à la seconde (écrite en 44-45), c'est peut-être celle de Stein qui a été la plus régulièrement jouée : elle fait partie du répertoire de base des universités qui ont un département de théâtre, et nombreux sont les artistes d'avant-garde qui ont été Henry, Ferdinand, Constance ou Denise, au cours de leur apprentissage professionnel. Comme le fait remarquer Carl Van Vechten dans son introduction (datée du 7 novembre 1948) à *Last Operas and Plays*, c'est la première pièce de Stein *sans musique* à avoir été mise en scène, et elle le fut du vivant de Stein : à la Pasadena Playhouse en Californie, le 13 mars 1946, à l'initiative de Lamont Johnson, avec dans les principaux rôles Lamont Johnson lui-même, sa femme Toni Merrill, Jane et Robert Cilarborne.

Deux ans plus tard, en 1948, la pièce fut jouée à Londres, puis à Princeton, sous la direction de John Capsis. *Last Operas and Plays*, en 1949, tient compte de cette notoriété et de ce succès à la scène en mettant *Yes Is for a Very Young Man* en position d'ouverture du recueil — suivi par *The Mother of Us All* et par *Doctor Faustus Lights the Lights*. *Doctor Faustus Lights the Lights* eut par ailleurs l'honneur de figurer dans les *Best One-Act Plays* pour l'année 1949-50.

Yes Is For a Very Young Man avait été publié à Londres, en 1946, dans une édition qui ne connut pas un fort tirage, sous le titre :

IN SAVOY

or

YES IS FOR A VERY YOUNG MAN

(A Play of the Resistance in France)

Le sous-titre était peu exact mais habile pour la *captatio benevolentiae* des lecteurs anglais. Par un effet de rebond, la publication de la pièce dans *Last Operas and Plays* la rendit accessible dans toutes les universités américaines et encouragea les productions :

- 1950, Hedgerow Theatre à Moylan, Pennsylvanie, Brattle Hall à Cambridge, Massachusetts, Dennis Dance Theatre à Baltimore.
- 1951, San Francisco Interplayers, Northwestern University à Evanston, Illinois.
- 1953, Wayne State University à Detroit, Michigan.
- 1954, Provincetown Playhouse.
- 1955, University of California Theatre, à Berkeley, et cela continue jusqu'aux années soixante.

Le théâtre universitaire trouve avec *Yes Is For a Very Young Man* l'occasion de faire de l'expérimental sans courir trop de risques : l'auteur est Gertrude Stein, c'est un nom auréolé d'une réputation d'avant-garde, mais la pièce elle-même est une vraie pièce, avec des personnages, des dialogues, un lieu, un temps, on joue sur le velours. La résistance, la collaboration, montrées dans un contexte provincial, familier, familial, cela a un charme, et cela amuse de jeunes Américains de jouer de jeunes Français pris dans cette situation de guerre comme cela amuserait de jeunes Français de jouer de jeunes Américains pris dans les affres de la guerre de Sécession. « Still no Boche in my kitchen », « I said, Monsieur le

Capitain », « maquis, maquis, there are no maquis in this town », ce sont des répliques drôles à souhait, avec une touche d'exotisme, la distance du *jeu* est donnée dans le texte.

À partir des années soixante, la fortune de *Yes* pâlit : les jeunes Américains des universités ont en tête une autre guerre que celle qui valut à la France d'être occupée par les Allemands dans les années quarante, une guerre qui les concerne plus directement, et ils ont en tête un autre théâtre : le Living Theatre, le Bread and Puppet ou les auteurs de Happenings leur proposent une avant-garde plus radicale, plus iconoclaste, plus « déconstructrice ». Gertrude Stein reste présente, mais l'heure est venue de mettre en scène, avec audace, des textes réputés « injouables », et c'est à cela que s'emploient, à la Judson Memorial Church de Washington Square, haut lieu de la nouvelle contre-culture, Al Carmines (le « Révérend » Al Carmines) et Lawrence (dit Larry) Kornfeld :

- 1963, *What Happened*
- 1965, *Play I Play II Play III*
- 1967, *In Circles*
- 1974, *Listen To Me*
- 1977, *A Manoir* (la pièce est de 1932. Sous-titre : « An Historical Play in Which They Are Approached More Often ».)

L'histoire de la genèse et de la fortune de l'œuvre théâtrale de Gertrude Stein est une histoire complexe et bien vivante qui commence, si l'on en croit Gertrude Stein elle-même, en 1913 avec l'écriture de *What Happened. A Five Act Play*. Publié dans *Geography and Plays*, ce petit texte qui n'a de dramatique que « Act One », « Act Two », « Act Three », « Act Four » et « Act Five », sagement dans cet ordre, en lieu et place de titres ou d'en-têtes, comporte un peu moins de cinq pages, Cette histoire se poursuit de nos jours, près d'un demi-siècle après la mort de l'auteur. Pour se la représenter, il faut tenir fermement trois fils à la fois :

- Le fil de la *composition* proprement dite des pièces : quand, en quels lieux, à quels intervalles furent-elles écrites, quel en fut le point de départ, le moteur initial, ou le prétexte, comme on voudra.
- Le fil de la *publication* des pièces : isolées ou en recueils, longtemps ou non après l'écriture, en rapport ou non avec des représentations.

- Le fil des *mises en scène* des pièces ou des opéras. Intervient ici la mise en musique de certains des textes de Stein, et la collaboration active de quelques musiciens, au premier rang desquels il faut nommer, tout de suite, Virgil Thomson.

Dans l'ordre idéal, les pièces sont d'abord écrites, puis publiées, puis jouées, On devrait pouvoir étudier calmement Premièrement la composition, deuxièmement la publication, troisièmement les mises en scène [6]. Hélas, les choses ne sont pas si simples. On s'aperçoit bien vite que le seul fil vraiment tangible (et qui n'est pas trop à retordre), c'est le fil des publications : on a les livres en main, et dans ces livres les dates de publication, et grâce à ces livres, sous les yeux, les textes eux-mêmes. Cartes sur table, documents irréfutables, preuves à l'appui, on avance tranquille. Quand il s'agit de retrouver l'ordre dans lequel ces textes ont été écrits, c'est une démarche déjà plus hypothétique, surtout que Gertrude Stein n'a rien fait, dans ce domaine, pour faciliter la tâche des chercheurs, elle est même d'une franche désinvolture. La consultation des manuscrits est une tâche émouvante mais qui vous plonge dans des abîmes : comment une femme qui a manifesté toute sa vie une telle ténacité, une telle volonté d'être reconnue comme écrivain, un aussi constant narcissisme, peut-on même dire, peut-elle être aussi indifférente au support de son art ? Pages griffonnées au crayon, feuillets non numérotés, carnets commencés d'un côté et repris à l'envers, pour le même texte ou un autre texte, cahiers d'écolier, grandes rames de papier grossièrement découpées à la main et mises en tas, papier pelure, papier à dessin, trop fin ou trop gros, papier rayé, avec marges dont il n'est tenu aucun compte, ou papier brut, changements de plume ou d'encre en cours de route. L'artiste croit à la vertu du geste premier, au mot jeté comme un coup de pinceau. Ensuite viendront les tâcherons (l'impeccable, l'infaillible tâcheronne que fut Alice) qui rendront présentables les lignes inspirées, irréfutables, qui les aligneront en sage dactyloscrit dans un processus de transformation semi artisanal, semi-industriel, qui aboutira au produit fini : le livre. Quel fétichisme, si l'on y pense, que cette désinvolture elle-même. Manière de dire : tout ce qui sort de moi mérite d'être recueilli, pieusement. Et, pour éprouver la foi des fidèles, un refus

[6] Avec éventuellement inversion du deuxièmement et troisièmement : il est plus facile de publier une pièce quand elle a été jouée, et c'est la pratique la plus courante.

d'application graphique qui serait déjà soumission à un modèle, prise en compte de la demande du lecteur, mise au service de cette demande [7].

Le travail de reconstitution des dates a été fait, pieusement ; il existe un catalogue des œuvres, une liste chronologique, c'est le *Yale Catalogue*, établi par Donald Gallup et Robert B. Haas dès 1941, du vivant de l'auteur, et *intitulé A Catalogue of the Published and Unpublished Writings of Gertrude Stein*. Ce catalogue a été complété en 1948 par Julian Sawyer. La publication, de 1951 à 1958, des huit volumes de la *Yale Edition of the Unpublished Work of Gertrude Stein*, sous la responsabilité de Carl Van Vechten, a permis une identification plus complète encore de tous les textes existants de Gertrude Stein. Se servant de ces documents, l'annexe C du livre de Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, annexe intitulée « Key to the Yale Catalogue, Part 4 », est un instrument de travail précieux : année par année, de 1903 à 1946, on y trouve un répertoire de 571 titres, présentés dans l'ordre probable de la composition des textes. C'est ce « canon » que nous utilisons ici, comme tous les chercheurs depuis 1970, date de publication de *Gertrude Stein in Pieces*.

***

Question préalable : le corpus

Avant toutes choses, il faut déterminer un autre répertoire, c'est celui qui constitue l'œuvre théâtrale de Gertrude Stein. Cette œuvre est pour l'essentiel regroupée dans trois recueils :

1. *Geography and Plays*, 1922 (A 5)
2. *Operas and Plays*, 1932 (A 18)
3. *Last Operas and Plays*, 1949 (A 48)

Le premier recueil, publié à Boston par The Four Seas Company, n'était pas confidentiel : 2500 exemplaires. Par rapport aux 1000 exemplaires de *Tender Buttons*, huit

[7] En fait, la désinvolture est en partie une pose, une coquetterie : on sait aujourd'hui (cf Ulla Dydo : « Reading the Handwriting: The Manuscripts of Gertrude Stein », in Bruce Kellner, ed. *A Gertrude Stein Companion*, 1988), que les « premiers jets » des petits cahiers moins spontanés qu'il n'y paraît, et que, bien souvent, ils sont la transcription ou l'aboutissement d'un travail préliminaire, sous forme de notes ou de fragments, dans des petits Carnets personnels qui ont, eux, disparu (à partir de 1913), mais qui ont de bonnes chances d'avoir existé puis d'avoir été volontairement détruits, parce que trop personnels, ou trop révélateurs d'un « travail » dont on ne voulait pas montrer les traces.

ans plus tôt, c'est un grand progrès. Cette première édition fait l'objet de plusieurs réimpressions (quatre pour être précis) entre 1922 et 1941, sous des couvertures différentes [8]. Suivra une édition pirate en 1967 (Haskell House) et, en 1968, une édition de la Something Else Press (2000 exemplaires reliés, 2000 exemplaires brochés). C'est cette dernière édition qui est la plus accessible et que j'ai moi-même en main pendant que j'écris ceci. Toutes ces éditions sont précédées d'une introduction de Sherwood Anderson (la couverture de l'édition de 1968 indique « with a foreword by Sherwood Anderson », mais l'introduction elle-même, à l'intérieur du volume, porte, de la page 6 à la page 8, le titre « introduction »). Cette introduction est intitulée « The Work of Gertrude Stein by Sherwood Anderson », il s'agit de la reproduction du texte paru au printemps 1922 dans *The Little Review* sous ce même titre. C'est dans ce texte, anthologique, qu'on trouve le paragraphe si souvent cité qui commence par : « There is a city of English and American words and it has been a neglected city », suivi du paragraphe tout aussi célèbre :

> For me the work of Gertrude Stein consists in a rebuilding, an entire new recasting of life, in the city of words.
>
> (*GP* 8)

Operas and Plays est, nous l'avons dit, resté confidentiel jusqu'à 1987, mais certaines des pièces que contient ce recueil ont été publiées séparément : 4000 exemplaires de *Four Saints in Three Acts* sont publiés en 1934, ainsi que 1000 exemplaires de la partition. *Capital Capitals* avait déjà été publiée dans *This Quarter* en 1925 (Wilson, C 49). *Last Operas and Plays*, publié à titre posthume, reprendra certains des textes de *Operas and Plays: Four Saints in Three Acts*, mais aussi *They Must. Be Wedded. To Their Wife*. On peut remarquer à cette occasion que le titre *Last Operas and Plays* est trompeur. Ce recueil publié grâce aux efforts conjoints de Carl Van Vechten (qui en écrit l'introduction sous le titre « How Many Acts are There in It? »), de Donald Gallup et d'Alice Toklas, comporte des textes écrits ayant la publication d'*Operas and Plays* [9] : plusieurs textes sont, nous l'avons dit, de 1930 et 1931, mais on trouve également *An Exercise in Analysis* (1917), *A Circular Play* (1920) et *Photograph* (1920). Ne serait-ce qu'à cause de son seul titre, on peut s'étonner que Gertrude

[8] On trouve dans *Gertrude Stein. A Bibliography*, de Robert A. Wilson (1974) qui est ici, tout naturellement, notre source, une reproduction (p.10) et une description (p.12) de ces quatre reliures différentes. Seule la première porte le titre et le nom de l'auteur.

[9] Ou même avant la publication de *Geography and Plays*.

Stein n'ait pas songé à inclure *A Circular Play* dans *Operas and Plays*. Le titre qu'avait suggéré Alice Toklas, nous dit Van Vechten, était *More Operas and Plays*, « perpetuating Miss Stein's original title, *Operas and Plays* », et ce serait Donald Gallup qui aurait suggéré *Last Operas and Plays* (et obtenu gain de cause). Sur le choix des œuvres, Van Vechten témoigne d'un double souci : permettre au public d'avoir accès à des œuvres qu'il a pu voir sur scène, et permettre au public d'avoir accès à des œuvres restées inédites à ce jour (1948). Il écrit :

> The present volume, I believe, contains all of the remaining unpublished plays, the manuscripts of which exist in the vast collection of Steiniana in the Yale University Library, and further the librettos of the operas and ballet and the play which have been performed on the stage.
>
> (*LOP* VII)

Il faut, pour être précis, mentionner un quatrième recueil de pièces paru à titre posthume : il s'agit de *Selected Operas and Plays* publié en 1970 par la University of Pittsburgh Press, avec une introduction de John Malcolm Brinnin (l'auteur de *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*, 1959) qui a lui-même opéré la sélection. Près de vingt-cinq ans après la mort de l'auteur, cette anthologie destinée au grand public (3.000 exemplaires) ne présente pas de matériau inédit, mais choisit, dans les recueils existants, les pièces les plus représentatives ou les plus connues : dans *Geography and Plays*, *Ladies' Voices* (montée en 1951 au Cherry Lane Theatre en 1952 par le Living Theatre), *What Happened*, considérée par Gertrude Stein comme sa première pièce, celle qui lui permit selon elle d'accomplir son projet : « to make a play the essence of what happened », et deux autres pièces de 1916, c'est-à-dire de l'époque des Baléares : *For the Country Entirely* et *Turkey and Bones and Eating and We Liked It*. Aucune de ces deux pièces n'avait été mise en scène à l'époque où Brinnin fit son choix (ni ne l'a été depuis, à ma connaissance), mais elles sont toutes les deux représentatives du théâtre de Stein à l'époque, et on peut penser que l'originalité des titres (et le charme du contraste entre les deux titres) fut pour quelque chose dans le choix. Dans *Selected Operas and Plays*, Brinnin choisit, Presque obligatoirement, *Four Saints*, et également *They Must Be. Wedded. To Their Wife* (le *Wedding Bouquet* du Sadler's Wells, sur la musique de Lord Berners), *Say It With Flowers* (non mise en scène, mais représentative des « landscape plays », et citée par Gertrude Stein dans sa conférence de 1934 « Plays ») et *A Circular Play* (que Larry Kornfeld et Al Carmines avaient fait connaître trois ans plus tôt sous le titre *In Circles*).

Dans *Last Operas and Plays*, les deux opéras connus *The Mother of Us All* et *Doctor Faustus Lights the Lights* : opéras pourvus de musique l'un et l'autre, le premier de la musique de Virgil Thomson (la suite pour orchestre avait fait l'objet d'un disque en 1952, et l'enregistrement de l'opéra existait sous forme de cassettes), le second (premier en date) de la musique de plusieurs compositeurs, selon les mises en scène : 1951, pour le Living Theatre, la musique de Richard Banks. En 1953, à Sarah Lawrence, la musique de Meyer Kupferman.

Enfin, Brinnin termine son recueil par deux petites pièces pour enfants écrites par Gertrude Stein en 1943 pour ses jeunes voisins de campagne : *Three Sisters Who Are Not Sisters, A Melodrama*, et *Look and Long*, et par *Yes Is For a Very Young Man*, last but not least, comme un artiste garde pour le « bis » un morceau favori du public [10].

L'anthologie « populaire » de Brinnin témoigne du regain d'intérêt, en 1970, pour le théâtre de Gertrude Stein. Curieusement, mais cela peut se comprendre, ce n'est pas tant à l'avant-garde américaine que Brinnin rattache Stein qu'au théâtre de l'absurde : Ionesco, Beckett, Pinter, N.F. Simpson. Brinnin la déclare « the mother of them all ». Cela peut se comprendre étant donné la date : 1970, on est au tout début du théâtre de Bob Wilson ou de Richard Foreman, ou de Meredith Monk, au tout début du mouvement féministe qui poussera par exemple quelqu'un comme Linda Mussman à monter *The (Re)Making of Americans*, ou qui verra se multiplier les productions de *The Mother of Us All*. Quand Brinnin déclare :

> …as one ingenious director after another takes up the theatrical challenges she abundantly provides, the plays of Gertrude Stein continue to get a sporadic but wide hearing...
>
> (*SOP* 17)

il a probablement en tête, principalement, Julian Beck et Judith Malina, et Kornfeld et Carmines. Ces derniers ont déjà monté *What Happened* (1963), *Play I-III* (1965), et *In Circles*

[10] Les deux pièces pour enfants, ainsi qu'une troisième, *In a Garden* (qui fut mise en musique en 1950 par Meyer Kupferman) furent publiées en 1944 par Maurice Fridberg dans le livre pour enfants *The Gertrude Stein First Reader and Three Plays*. *In a Garden* a été jouée en 1949 (Finch Jr. College, à New York), et en 1950 (After Dinner Opera Company Opera, à New York) et a été publié, texte et musique, en 1951. Plus tard, elle a été montée par Larry Kornfeld (1957, au Phoenix Theatre, à New York), puis à Yale en 1959. Une erreur (mineure) dans la table des matières de *Selected Operas and Plays* présente les trois dernières pièces du recueil, y compris *Yes Is For A Very Young Man*, comme extraites du *Gertrude Stein Reader*, alors que *Yes* est bien évidemment extraite de *Last Operas and Plays*. L'erreur est corrigée dans « A Note About the Texts » à la page suivante.

(1974), mais pas encore *Listen to Me* (1974), ni *A Manoir* (1977), ni *Doctor Faustus Lights the Lights* (1979). 1970, cette anthologie en témoigne, marque un début, dont se réjouit Brinnin, admirateur de la première heure :

> The response to this open invitation has apparently just begun as every year, from New York to San Francisco, the vitality of the theatre of Gertrude Stein flares out like a brush fire that will not be checked. To many old admirers of Miss Stein this is not only inevitable and right, but just.
>
> (*SOP* 17)

Toutes ces publications, toutes ces mises en scène donnent le sentiment d'un corpus vivant, organique, dont la configuration se modifie sans cesse, certaines pièces basculant dans l'oubli, d'autres remontant à la surface. Je voudrais insister sur le fait que, du vivant même de Gertrude Stein, son attitude varie par rapport à ce que c'est, dans son activité d'écrivain, que d'écrire des pièces, des pièces et des opéras. Le paradoxe, c'est qu'au début, il s'agit d'une manœuvre de subversion de la notion même de théâtre — en fait le mot « théâtre » n'est même pas présent, Stein joue avec des genres tels que « A Five Act Play », « Monologue », « A Play in Letters », « Curtain Raiser », « A Dialogue », comme elle a pu jouer avec le genre « Portrait », Ce qui compte, c'est ce jeu d'écriture.

Mais en fin de parcours, elle s'est prise au jeu et on l'a prise au jeu. Avec la bonne fée Virgil Thomson sont apparues soudain des possibilités de représentation théâtrale, et à cela, qui résiste ? On voit peu à peu prendre forme le désir d'écrire pour le théâtre, de « faire du théâtre », on voit peu à peu prendre corps ce qui va, paradoxalement, apparaître comme une « œuvre théâtrale ». En 1922, le recueil s'intitule « Geography and Plays » : « théâtre » et « géographie » (une autre notion détournée de son fonctionnement et de sa finalité) sont encore empêtrés l'un dans l'autre, c'est un archipel aux contours incertains : qu'est-ce qui appartient à l'eau, qu'est-ce qui appartient à la terre ? Ce qui n'est pas « plays » serait en principe « geography » mais, comme le fait remarquer Bridgman,

> …the word « Geography » would have to be liberally construed to cover the remaining pieces... she deliberately mixed the items in her collections.
>
> (*GSP* 170)

En 1932, dix ans plus tard, avec le titre « Operas and Plays », une étape est franchie, un choix est fait. Bridgman note que la notion de musique entre très tôt dans ses préoccupations :

Opera, the lyric extension of the drama, was also seeping into her consciousness. In 1922 she noted, « There is really an interest in words and music of an opera » (« Lily Life », *PL* 132). Singing had the attraction of requiring no defense; it was its own excuse for being.

(*GSP* 171)

Un corpus problématique

Combien Gertrude Stein a-t-elle écrit de pièces en tout ? Dans son livre *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute* (1980 : thèse de doctorat, publiée en 1984), Betsy Alayne Ryan nous donne la réponse, sans un battement de cil : Gertrude Stein a écrit soixante-dix-sept pièces. Elle en dresse la liste chronologique, en suivant le « canon » Bridgman. J'appellerai dorénavant cette liste « le canon Ryan » [11]. Betsy Ryan a fait un travail précieux et qui fait autorité pour tout chercheur qui s'intéresse au théâtre de Stein. Sa documentation concernant les mises en scène des pièces de Stein est un remarquable instrument de travail. Mais je voudrais ici prendre mes distances par rapport à ce canon, et essayer de montrer à quel point l'établissement d'une telle liste est problématique.

La liste de Betsy Ryan est sans doute la meilleure possible. Ce que je mets en doute, c'est que même la meilleure possible soit possible. Quand, au début de son deuxième chapitre, Betsy Ryan parle du peu d'intérêt de Gertrude Stein pour le théâtre « outside of her cloistered penmanship of 77 plays » (*GSTA* 32), elle donne l'impression qu'il s'agit là, aux yeux mêmes de Gertrude Stein (qui ne termina sa dernière pièce que la dernière année de sa vie) d'un tout fermé, bien circonscrit, homogène : d'un grand texte qui enferme les petits textes que sont les pièces individuelles: de l'aboutissement d'un projet, de la mise en œuvre d'une idée. Et quand elle dit, au paragraphe suivant : « She entered the theatre as a *naïf*... » (*GSTA* 33), l'expression même « she entered the theatre » (comme on entrerait au couvent) confirme cette impression.

***

[11] On trouvera en annexe cette liste chronologique des pièces de Stein établie par Betsy Ryan, suivie du titre du livre dans lequel chaque pièce a été publiée.

A titre d'exemple : *An Exercise in Analysis. Work Again*

Je crois au contraire qu'il existe une grande porosité entre les textes écrits à une même époque — même rythme des phrases, mêmes thèmes, ou motifs qui reviennent, allusions à un même référent, si soigneusement brouillé soit-il. Et cela, indépendamment du mode d'emploi affiché, du genre prescrit, de l'étiquette. Je voudrais, à titre d'exemple, mettre côte à côte, en regard, deux compositions très proches par la date (1917 pour l'une, 1918 pour l'autre, l'une porte le numéro RB 158, dans le catalogue de Bridgman, l'autre le numéro 185). L'une est une pièce, l'autre pas. L'une, c'est *An Exercise in Analysis. A Play* (canon Ryan n° 23), l'autre c'est *Work Again*. *Work Again* n'est pas inclus dans le canon (alors que, pour l'année 1913, *Old and Old*, écrit sur le modèle de *Tender Buttons*, et dépourvu de la moindre « marque dramatique », l'est : oui mais voilà, *Old and Old* est inclus dans *Operas and Plays*. C'est Miss Stein, en ce cas, qui a pris la décision, c'est son arbitraire, ou son libre arbitre, qui est en œuvre, en jeu.)

Dès qu'on regarde d'un peu près *An Exercise in Analysis* et *Work Again*, on est frappé par la similitude de facture : ceci apparaîtra dans le tableau ci-dessous où, sémantiquement, mais aussi syntaxiquement, les phrases semblent se faire écho, et il serait bien difficile de décider ce qui appartient à l'une ou ce qui appartient à l'autre. C'est comme un peintre qui fait une *série* : pour un moment, le voici qui explore les juxtapositions de carrés ou de triangles, ou la géométrie dans l'espace, ou le rapport d'un certain bleu avec un certain jaune. Ou bien il étudie le drapé, ou les possibilités d'une scène — femme assise, femme au bouquet, homme blessé. Gertrude Stein procède de la même manière. A un certain moment de sa vie, sous l'influence d'un certain lieu et d'une certaine saison, ses croquis vont opter pour les mêmes « valeurs », pour reprendre l'expression qu'elle utilisa elle-même dans la *Transatlantic Interview*.

Il y a entre les deux « pièces » une différence formelle. Dans la première, *An Exercise in Analysis*, (qui ne fut publiée que dans *Last Operas and Plays*, en 1949), les marques dramatiques, sous forme de « Act » suivi d'un chiffre romain (« Act II, Act III, Act IV » ...) et des marques moins clairement dramatiques, sous forme de « Part » suivi d'un chiffre romain (« Part XV, Part XVI, Part XVII »...), en alternance, séparant les lignes, faisant de chacune une unité distincte. Dans la seconde, *Work Again* (qui fut publiée dans *Geography and Plays*,

quatre ans après avoir été écrite), les énoncés qui n'ont souvent pas plus de deux ou trois mots (« Cooks cook. » « We have to. » « We are happy. Very. » « Please comfort me. ») sont disposés en listes séparées les unes des autres par des titres : « In the morning. » « Please be an interview. » « Kindly call a brother. » « Cook. » « In a Casino. », dont certains, on le voit, peuvent être considérés comme des indications scéniques, de temps ou de lieu (« In the morning. » « In a Casino. »), d'autres comme des répliques (« Kindly call a brother. » « How did you pronounce it. ») [12]. À part cette différence, si l'on cherche à évaluer la plus ou moins haute teneur en « théâtralité » des deux pièces, elle est équivalente. Chacune des deux est composée de fragments de parole dite, sous forme de questions, de réponses, d'injonctions (« Please comfort me »), de formules d'insistance (« Yes indeed we will », « We are happy. Very. ») ou de mise en doute par une seconde voix (« We believe in the morning. Do we. ») (*GP* 394).

Une ressemblance supplémentaire apparaît, entre *An Exercise in Analysis* et *Work Again*, en ce qui concerne le titre même : qu'est-ce qu'un exercice en effet sinon le patient travail de la répétition : Work. Again. And Again : Work Again…

[12] Bridgman semble considérer que le dernier titre, « Barrels », fait partie d'un ensemble différent, puisqu'il indique dans son catalogue : [« "Barrels" begins on page 399 »]. Ceci me paraît contestable pour deux raisons : 1. Toute la pièce, on l'a vu, a été agrémentée de « titres », « Barrels » ne fait pas exception, il s'inscrit dans une série. 2. Le terme « barrels » apparaît déjà dans la partie intitulée « In the kiss », dans un ensemble très formalisé :

Can you guess boards.
Wood.
Can you guess hoops.
Barrels.
Can you guess girls.
Servants.
Can you guess messages.
In deed.

L'« énigme » induite par le terme « guess » est « résolue » par métonymie prise au sens large de « trope par correspondance » : entre planches et bois, cerclages et tonneaux, filles et servantes. La dernière correspondance, entre *message* et *deed*, est plus difficile à établir. Je propose ceci : le message *rapporte* le fait, et s'il y a rapport il y a correspondance (d'ailleurs dans « message » aussi il y a correspondance).

L’une est une pièce l’autre pas

***An Exercise in Analysis* 1917**

(RB 158, *LOP* 119)

Splendid profit
When we wheel where there is a turning
Do not see soldiers ahead they swim
Places resemble their mother
Extra size plates
Do you believe in memory and credibility

More silky than ever how do you do it
Do not tell me about birds
Do you know about wishes
We have suffered
Can you see numbers
Can you recollect me
Can you see very much

Thank you
Can you sing
Can you come together
What is the name of the bedding
Get all the books you can
I can cure anything
Call me

***Work Again* 1918**

(RB 185, *GP* 392)

Splendid
I see a mountain wheeler
It is not a bother be a soldier
Please then and places
Are they plateful
We believe in the morning
Why do we believe in Cook
Near silk
Not a nightingale
You know you have your wish
We are happy
Can you see me
Can you think of me
Then we see
Very well
Thank you in smiles
Can you sing rightly
Come together
In the meantime you can have beds
Do we hear about books
What is a cure
Call it locusts

Quels critères utiliser, donc, pour décider, dans l'œuvre de Stein, ce qui est pièces et ce qui ne l'est pas ? Betsy Ryan ne nous dit rien de ce que furent ses critères parce qu'apparemment, cela ne faisait pas problème pour elle : pas plus que s'il s'agissait d'établir la liste des pièces écrites par Tchékhov, ou par Beckett. Et pourtant, la démonstration vient d'être faite de la quasi-impossibilité de la tâche.

Pouvons-nous nous laisser guider par les titres ? On pourrait décider de n''appeler « pièces » que ce que Gertrude Stein elle-même a désigné comme tel en ajoutant après un texte : « A Play in Three Acts », « A Melodrama », etc., ou en baptisant un texte « An Historical Drama », « A Circular Play », « A Play of Pounds ». Ce serait une possibilité qui nous permettrait de ne pas être plus royalistes que le roi, de s'en tenir au vœu strict de l'auteur, au contrat qu'elle propose aux lecteurs désignés *ipso facto* comme spectateurs virtuels : peu importe dès lors le contenu, la marchandise elle-même, c'est l'emballage qui crée le produit, et son mode d'emploi. Bien, dira-t-on, mais si Gertrude Stein avait décidé d'appeler certains de ses textes « sonnets », faudrait-il se pencher avec sérieux sur ces « sonnets » d'un genre nouveau et étudier cette révolution d'une forme ? Je prends exprès une forme aussi contrainte que le sonnet pour mettre en évidence un paradoxe. Non, il ne suffit pas de baptiser un poème « sonnet » pour produire un sonnet. Mais avec « play » c'est différent puisque d'entrée de jeu on joue. La référence au genre théâtral, ou à une virtualité de mise en scène, peut être ténue jusqu'à l'inexistence. Il suffit qu'elle soit dite pour imposer sa marque. Une meilleure comparaison serait avec le portrait. Toute œuvre baptisée « portrait » — qu'il s'agisse d'un tableau, fût-il non représentatif, d'un texte, fût-il de Gertrude Stein, ou d'un portrait musical, genre pratiqué systématiquement par Virgil Thomson [13] demande, pour être déchiffrée, ou appréciée, qu'il soit tenu compte de ce désir affiché par l'auteur d'"exprimer" quelque chose de l'« essence », ou de la « nature » du modèle du portrait. Attardons-nous un instant sur cette notion de portrait musical ou de portrait écrit, et non figuratif, pour mieux comprendre le lien ténu mais indiscutable qui rattache les textes de Stein baptisés « play » à une dimension théâtrale latente.

[13] Sur les portraits musicaux de Virgil Thomson, cf. le livre d'Anthony Tommasini, *Virgil Thomson's Musical Portraits*, 1986. La dette vis-à-vis de Gertrude Stein y est clairement affirmée par Virgil Thomson lui-même.

***

Du portrait à la pièce

Comme un peintre a le sentiment de franchir une étape en passant de la peinture à la sculpture, de l'espace bidimensionnel à l'espace à trois dimensions ; ou comme un peintre a le sentiment de transgresser la bi-dimensionnalité du tableau en surchargeant la toile, en lui imposant des reliefs, en insérant, parfois, par collage, des objets non représentés mais présents, tels quels ; de même Gertrude Stein construisant en 1934 la généalogie de son évolution établit-elle un lien constitutif entre l'écriture de portraits et l'écriture de pièces (il faut bien dire parfois « pièces » pour « plays » malgré la non-équivalence des termes). Les pièces sont présentées, dans deux paragraphes souvent cités de la conférence « Plays », comme un développement du genre « portrait ». Citons ici, comme référence obligée, ces deux paragraphes :

> I had before I began writing plays written many portraits. I had been enormously interested all my life in finding out what made each one that one and so I had written a great many portraits. I came to think that since each one is that one and that there are a number of them each one being that one, the only way to express this thing each one being that one and there being a number of them knowing each other was in a play. And so I began to write these plays. And the idea in What Happened, A Play was to express this without telling what happened, in short to make a play the essence of what happened.
>
> (*LIA* 119)

Il ne s'agit pas ici d'analyser si c'est que Gertrude Stein a *fait*, ni de se demander si c'était, si *c'est* faisable, mais de prendre en compte cette intention rétrospective proclamée. En quoi, si l'on lit attentivement ces deux paragraphes, consiste la différence entre portrait et pièce ? En ce qu'une pièce serait un portrait combiné de plusieurs personnages : « and there being a number of them knowing each other ». C'est bien un trait pertinent du dramatique qui est perçu ici : le drame commence avec les points de vue opposés, et le conflit qui en résulte. En ce sens le cubisme, qui renonce à l'unification du regard, serait une tentative de dramatisation de la peinture — en même temps qu'un passage à la troisième dimension, comme l'est la scène. What Happened : dès qu'il y a conflit, il se passe quelque chose, et sans doute ne se passe-t-il quelque chose, n'y a-t-il action, que lorsqu'il y a conflit. Mais

Gertrude Stein le dit au passé, What Happened, transgressant ainsi l'essence du théâtre qui, par opposition à la narration, réclame le présent, et la présence (cependant que le récit est *in absentia*) : peut-on faire un théâtre *in absentia* ? Et si le théâtre est suspens de l'instant, ce suspens intervient-il après coup ?

Etant donné ce lien affirmé entre portrait et pièce, il ne faudra pas s'étonner de ce que certaines des « pièces » soient fort proches, dans leur facture, de certains des portraits. Tout de suite après *What Happened. A Five Act Play*, numéro un du « canon Ryan », le numéro deux, pour la même année (1913) s'intitule : *One. Carl Van Vechten* (GP 199). Il s'agit clairement d'un « portrait » de Van Vechten que Gertrude Stein avait rencontré cette même année [14]. « One », c'est pour « A Portrait of One », ce qui est confirmé par le paragraphe de « Plays » que je viens de citer (« what made each one that one… », « each one being that one... », confirmé également par le « one » récurrent dans le *Portrait de Matisse* (1909) et dans le *Portrait de Picasso* (1909), publiés tous deux dans *Portraits and Prayers* (« This one was one very many were knowing... », « ... some knowing this one and being certain that this one was a great man... » ", « this one was certainly expressing something. » (*Matisse*, *PP* 16). « One whom some were certainly following was one who was completely charming. » « This one was one who was working. » (*Picasso*, *PP* 19).

« One » est comme la clé de l'hommage rendu, ou comme l'altération à la clé qui détermine, en musique, la tonalité. S'il fallait une confirmation supplémentaire, on la trouve dans le texte publié, dans *Geography and Plays*, tout de suite après *One. Carl Van Vechten* : *A Portrait of One. Harry Phelan Gibb*. Il est vrai que l'utilisation du « one » est un peu différente dans les deux « portraits » : « Some one is knowing everything is knowing that some one is something » : voilà qui est dans la veine du *Matisse* (c'est la première phrase du *Harry Phelan Gibb*). Alors que « one » dans le *Van Vechten* ne sert que de ponctuation, et est, à un certain moment, suivi de « two » dans ce même rôle, puis de « four », et de « five ». De là à inscrire l'un dans le « canon », et pas l'autre... Tout en admettant que le *Van Vechten* est bien un portrait : « The text can be said to be a presentation or description of "one" (Carl Van Vechten) », Ryan le classe sans hésitation dans les « plays » et se trouve obligée de déclarer à son propos :

[14] Van Vechten était arrivé à Paris avec une lettre d'introduction de Mabel Dodge et fut invité à dîner pour la première fois par Gertrude Stein le 31 mai 1913 : cf. Edward Burns, ed. *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*, 1986 (dorénavant *GSCWV*).

Violating the traditional play structure to a greater extent than any of these plays are those which rely on titles in the same fashion as her portraits do.

(*GSTA* 90)

Mon interprétation serait différente : aucune structure dramatique n'est ici violée puisqu'aucune pièce n'est ici annoncée et que « one » n'est qu'un raccourci pour « A Portrait of One ». « She was consciously breaking away from her portraits », déclare Ryan (*GSTA* 110) : peut-être, mais je dirais : pas ici. Il est paradoxal (et, à mon sens, erroné, mais ce n'est pas grave puisque j'insiste sur le fait que toute classification est constitutivement problématique) d'inclure dans le canon *One. Van Vechten* et de ne pas inclure *Sacred Enily*, qui date de la même année, et qui n'est composé que de *statements* (y compris la première occurrence de « Rose is a rose is a rose is a rose »). Exemples :

That will do (*GP* 187).

Put something down some day in ny hand writing (*GP* 185).

Please come to Susan (*GP* 184).

Do I make faces like that at you (*GP* 181).

Paradoxal également de ne pas inclure, du même recueil (et datant de 1915), *Pink Melon Joy*, composé également de répliques :

Oh dear what did I do with then (*GP* 362).

Please have it ready (*GP* 365).

Thanks so much (*GP* 367).

De plus, dans ce texte, certains titres intercalaires font figure soit d'indications scéniques, soit d'indications de personnage :

All recovering (GP 352).

Polite (GP 354).

Standing Alone (GP 359).

Mother (GP 363).

Public character (GP 369).

If You Had Three Husbands (1915) mérite, plus que bien d'autres textes, d'entrer dans le canon, étant donné la forme (parfois parodique, ce qui indique bien la reconnaissance d'un genre) dialoguée qui prédomine. Exemple (avec archaïsme parodique) :

Pray

What forsooth.

Do be quiet.

(*GP* 385)

ou encore :

I don't feel that necessity.

They came home.

Why did they come home.

They come home beside.

(*GP* 386)

Le lien entre portraits et pièces n'est pas épisodique, ce n'est pas une simple question de transition, sensible ou insensible, entre un genre d'écriture et un autre. Il me semble que le lien est plus consubstantiel, que c'est peut-être une question de méthode d'écriture qui reste la même. En 1932, dix-neuf ans après *What Happened*, Gertrude Stein écrit *A Play Without Roses. Portrait of Eugene Jolas* (publié dans *Portraits and Prayers* en 1934). Ryan l'inclut dans son canon (n° 58). Il a bien fallu trancher, faire basculer le texte d'un côté ou de l'autre de son titre et de son sous-titre. Contrairement à ce qu'indique le titre, c'est la deuxième partie du texte qui est « dramatique » (séparée en scènes et en actes) alors que la première ne l'est pas : il s'agit d'un morceau d'écriture composite qui semble s'éveiller soudain à l'obligation créée par le titre. Autre exemple de pièce-portrait ou de portrait-pièce, la même année : *A Play A Lion. For Max Jacob* (canon Ryan n° 61). Si « one », comme je l'ai suggéré, est le mot de passe du portrait, c'est bien un portrait que nous avons ici :

A lion without one and one (PP 29).

Or in a million or one (*PP* 29).

Why will they in will they one (*PP* 29).

Mais cette glorification du « one », on la trouve aussi dans les « plays » sous la forme « Act one », et peut-être que ce n'est pas sans rapport. Dans le fait d'écrire « Act one » (ou « Act I »), il y a peut-être ce geste inaugural, rituel, qui accomplit le passage du portrait à la pièce : ce serait le portrait qui s'anime, qui entre en scène, qui donne l'illusion du relief, comme dans les lanternes magiques. *One* serait la lanterne magique. Que le mot soit un mot fétiche, on en a la preuve ici par le fait qu'il fait l'objet d'un jeu phonétique, qu'il se transforme en *won* :

Act one

Max Why will they in will they one.
And one.
Max Why will they won with they
Will they won.
Max Why will they with they will they.
Win won.

(*PP* 30)

Le passage de un à deux s'effectue un peu plus loin par un autre jeu phonétique :

Once may be too *(PP* 29).

La pièce dit qu'elle est et qu'elle n'est pas une pièce :

A Play To Believe A Poem (*PP* 29).

Elle joue avec la dimension théâtrale :

A play in which a great many actors say I mean (*PP* 30).

Et puis elle se termine (deux pages et demie) en se déclarant « portrait » :

A portrait of Max Jacob.

Written for Max Jacob.

(*PP* 34)

***

Les portraits musicaux de Virgil Thomson

Quelqu'un qui a bien compris la méthode d'écriture de Stein, c'est Virgil Thomson, puisqu'il s'en est inspiré pour écrire ses portraits musicaux. Et on peut mieux comprendre, peut-être, grâce à lui, malgré l'imperfection de toute analogie, en quoi le portrait, tels que l'ont pratiqué l'écrivain puis le musicien, ont quelque chose à voir avec le théâtre — ou l'opéra, tel que l'écrivain et le musicien, ensemble, l'ont pratiqué, avec succès (au sens strict : leur travail conjoint a connu le succès, sur scène). Il semblerait que pour Virgil Thomson, la leçon qu'il a retenue de la méthode steinienne, c'est un juste équilibre entre la discipline et la spontanéité — la spontanéité « créatrice » ne se concevant que comme une forme de discipline :

The practice of portraiture had two advantages for me. One of them is an exercise in what I call the discipline of spontaneity, which is a very tough discipline... But the other advantage is that the spontaneity serves as an exercise in characterization, which you are always needing in the opera.

(Interview accordée à Anthony Tommasini,
le 25 janvier 1982 à New York, *VTMP* 15)

Voici une nouvelle idée introduite ici, celle de « characterization ». Même sans être spécialiste, on comprend bien qu'un thème musical (qu'il soit ou non « Leit-Motiv ») puisse être la définition d'un personnage d'opéra, le registre des émotions ou sentiments que ce personnage est chargé de transmettre, ou d'incarner. Dans le portrait musical, plutôt que de partir d'un scénario et d'un texte (le livret), le musicien part d'un modèle, mais il atteint une épure comparable à celle du personnage d'opéra. Dans un article intitulé « Of Portraits and Operas » [15], Virgil Thomson, qui compose toujours ses portraits en présence du modèle, tâche d'expliquer sa méthode :

My effort while at work is to write down whatever comes to me in the sitter's presence, hoping as I transcribe my experience that it will, as the painters say, « make a composition ».

(*VTMP* 17)

[15] Publié dans *Antaeus* 21/22 (Spring/Summer, 1976). Également cité par Tommasini.

Il s’agit donc de transcrire une expérience. Comme le précise Tommasini :

The physical presence of the sitter stimulates a certain level of non-verbal, almost psychic interchange between Thomson and his subject which is clearly essential to the process.

(*VTMP* 17)

Nous avons parlé de méthode, Tommasini parle de processus, Virgil Thomson, plus modestement, parle de « truc ». En 1928, il écrivait à Gertrude Stein :

« ...my trick is developing nicely and seems to be quite new. That is, for music, *since the idea comes obviously out of you*. » [C’est moi qui souligne.]

(*VT* 123)

Tous ses portraits sont faits « d’après nature », « drawn from life », et ce qu'il cherche à rendre, ce n’est pas telle ou telle caractéristique physique, la profession ou le statut social, c’est plus simplement la présence, ce qu’il appelle lui-même « inner life », et ce que Gertrude Stein appellerait sans doute l'essence : à ce niveau de spiritualité, la « ressemblance » n’a rien d’anecdotique, c’est comme un portrait de l'âme. Thomson dit : « If the sitter doesn't give you can’t receive » (*VTMP* 18). Ce qui est amusant, c’est d'employer pour ses modèles le terme de « sitter », purement visuel, et utilisé par les peintres.

Thomson a fait beaucoup de portraits de musiciens, mais aussi des portraits de peintres ; et on croit remarquer que, comme pour Gertrude Stein, le fait que ses modèles aient un « nom », identifiable par les auditeurs ou lecteurs, ajoute un charme plus mondain que spirituel au portrait. Snobisme ?

Remarquons que c’est aussi de cette façon que pratiquent la photographie un Cecil Beaton ou un Van Vechten. Mais ce n’est que reprendre, en somme, la grande tradition du portrait, en peinture. Qui d’autre que les princes, les nobles ou les notables passaient commande de leur portrait auprès d’un peintre ? Aujourd’hui les artistes, par le biais de la notoriété, ont pris la relève. Ce sont des noms sur lesquels le public est avide de mettre une image. Mais il y a aussi cette idée, poursuivie par les plus grands des photographes, que leur visage, si on sait le capter, est comme le reflet de leur âme, qu’il révèle quelque chose de leur génie, ou du moins de leur intensité créatrice; Picasso, Joyce, Virginia Woolf, tels que nous les connaissons par leur photographie : que ce soit la vivacité du regard, la myopie, ou l’insondable inquiétude, quelque chose passe, il est vrai, qui nous renvoie à l'œuvre picturale

ou romanesque, à ce qu'il y a d'inexplicable et d'unique dans tout acte de création. Un « portrait musical » (je mets ici des guillemets pour mettre en évidence le paradoxe) un « portrait » signé par Gertrude Stein (je mets des guillemets pour la même raison) peuvent avoir, dans leur abstraction même, la prétention (sans que ce mot soit ici péjoratif) de faire passer quelque chose d'unique et d'inexplicable. Mais évidemment, il faut faire confiance au « medium » : à son « autorité transformatrice », comme dit George Steiner des traducteurs. Il faut qu'il sache (qu'il veuille) recueillir, capter ce courant qui passe, il faut qu'il ait les moyens techniques de « rendre », en mots ou en notes, ou plus exactement en phrases et phrasés, ce « quelque chose » qui émane d'une personne et qui est peut-être de l'ordre du magnétisme. Picasso posant pour Virgil Thomson (après avoir « posé » pour Gertrude Stein qui avait posé pour lui), dans une remarque qu'il fit et que rapporte Thomson semble, à première vue, et cela se comprend, sarcastique ou sceptique. Mais Thomson l'accepte, et nous peut-être avec lui, en fin de compte, comme disant la vérité dans sa profondeur :

The idea of musical portraits was new to him; how did I do them? I answered that I drew them just as he would; I took paper, looked at my sitter, then let my pencil move — not doodling, of course, but writing own as fast as possible what came to me. "Ah yes," he said, "I understand. If you are in the room while I am working, whatever I do is automatically your portrait."

(*VT* 310)

Là où Picasso, simplement, se trompe, (toujours selon Thomson), c'est que le portrait de Picasso (intitulé, joliment, « Bugles and Birds ») n'est pas un portrait de son travail, ou de son œuvre, mais de sa présence, du rayonnement de sa présence. Pourtant Virgil Thomson est de ces musiciens qui croient au pouvoir de suggestion, je dirais presque d'imitation, de la musique. Le mot de « ressemblance » (« exact resemblance to exact resemblance », dirait Stein [16]) n'est pas dénué de sens pour lui :

As to what a likeness is in music, resemblance there, like characterization in opera writing, can come from diverse directions. Music can imitate a gesture or typical way of moving, render a complexity or simplicity of feeling, evoke a style or period, recall the sound of a voice, or of birds or trumpets or hunting horns or marching armies.

[16] *Exact Resemblance to Exact Resemblance* : c'est le titre qu'a donné Wendy Steiner à son livre sous-titré : *The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, 1978. Originellement sa thèse de doctorat (1974, Yale University) avait pour titre « Gertrude Stein's Portrait Form ». C'est, sur l'art du portrait pratiqué par Stein, l'ouvrage qui fait, à ce jour, autorité. On trouvera dans *Critical Essays on Gertrude Stein* (Michael J. Hoffman ed., 1986) un article de Wendy Steiner, « The Steinian Portrait » (d'abord paru dans la *Yale Library Gazette* 50 (July 1975), condensé des idées développées dans la thèse.

(« Of Portraits and Operas », 208, in *VTMP* 16)

Mais il ne faut pas voir dans cette prétention à la « ressemblance » de la naïveté de la part du compositeur. Il sait très exactement ce que la musique *peut* faire et ce qu'elle *ne peut pas* faire. Écoutons-le :

The relation of any music to its subject is a composer's choice. Raindrops, bugle calls, bells, a limping gait — all these are easy to suggest. Their value to characterization, however, can only be metaphorical. And metaphor in music is easiest to hear when the music itself recalls other music, or at the very least some kind of sound. A verbal connection is harder for the listener to pick up, and visual image such as colors or forms is virtually impossible to communicate through the ear. Perfumes and stenches, sweet tastes and sour, are a bit easier, though they may need a program note.

(*VTMP* IX)

Il ne s'agira donc que de métaphore — comme lorsqu'on parle de « texture » musicale, de « chaudes harmonies » ou, en peinture, de couleurs criardes. On remarquera que ce compositeur qui a mis en musique des textes de Stein ou d'autres écrivains (Georges Hugnet, mais aussi William Blake, John Donne, Shakespeare, et même Racine (l'air de Phèdre, pour soprano) ou Bossuet (Oraison funèbre pour ténor) ne parle pas ici du pouvoir d'illustration ou d'orchestration des paroles que se donne la musique vocale ou le chant. Il semble même indiquer que c'est dans la pure abstraction sonore que la musique atteint son plus grand pouvoir d'expression :

Emotional and temperamental characteristics, all the things we perceive by empathy, are natural, for music is the language of the feelings. The more spontaneously they are expressed the more convincingly received. The less hindered by the verbal or the vision the more intensely they can penetrate as a musical experience.

(*VTMP* X)

Difficile dans ces conditions de dire lequel est le plus abstrait, du portrait musical à la Thomson, ou du portrait picturo-verbal à la Stein, lequel est le plus « mimétique », le moins « descriptif ». Tommasini fait remarquer avec justesse :

…their respective procedures emanated from opposite ends of the creative spectrum.

Et il explique comment :

Stein took the explicit medium of language, tried to purge it of its associative references and specific meanings, and attempted to create an abstract word portrait. Thomson took the abstract medium of music, tried to cultivate it within its specific, referential evocative qualities, and attempted to create an explicit musical portrait.

Parviennent-ils à se rencontrer ?

Their convergence from opposite ends of this spectrum represents their real similarity.

(*VTMP* 15)

Même si Tommasini ne s'intéresse pas ici à *Four Saints in Three Acts*, on peut penser, si l'on suit son raisonnement, que dans cette association, chacun apportait à l'autre une tension inverse de son propre mouvement : d'où suspens propre à l'opéra. Il faut bien voir que c'est dans le semi-échec de chacun (ce qui est verbal ne peut pas être entièrement neutralisé, il passe toujours un peu de sens ; ce qui est mélodie, rythme, ne peut pas être entièrement traduit en sens discursif, il reste toujours du son pur, de l'élan pur) qui contribue au plaisir de l'écoute lorsque les efforts des deux se combinent.

Tommasini dit bien, pour chacun des deux, « tried », « attempted » : il ne dit pas qu'ils y réussissent. Insistons comme lui sur le fait que ces efforts sont convergents, mais voyons bien que dans « represents their real similarity », ce n'est que d'un semblant de ressemblance qu'il s'agit. L'effet n'est pas le même. Il y a illusion dans un cas (illusion de sens) et leurre dans l'autre (attente déçue d'un sens). Quand les deux se combinent, l'illusion vient rattraper ce qui manquait dans le leurre. Disons que la musique fait semblant d'entendre du sens là où il n'y en a pas, du coup elle met de l' « effet de sens », une tranquille nécessité : « pigeons of the grass alas » : la rime résonne comme une évidence, grâce à la musique. Les paroles ont l'air (oui, *l'air*) d'être faites pour être chantées, elles sont comme ces paroles qu'on invente distraitement, quand on a oublié les « vraies », pour « aller avec » ou « aller sur » un air que l'on fredonne : Toréador, ton cœur n'est pas en or, toréador, toréador...

Une question qu'on se pose tout naturellement, c'est de savoir si Thomson a mis en musique des portraits de Stein, faisant en quelque sorte le portrait du portrait. La réponse est : oui, une fois, avec *Susie Asado* (1913, publié dans *Geography and Plays*), portrait en vingt lignes inspiré par la danseuse de flamenco l'Argentina. Thomson composa cet air en

1926 (l'année où il rencontra Gertrude Stein), et John Cage, dans sa brève description du morceau, insiste sur l'humour « deadpan » qui s'y manifeste :

The minimal musical events employed in the piano part are preceded and followed by silences. Stripped of context, they resemble the sounds that issue from single percussion instruments.

(*VTLM* 138)

Voilà bien un jeu musical « en trompe-l'œil », où un instrument de musique est chargé d'évoquer un autre instrument. Cage note aussi le jeu allusif du compositeur (même si les allusions ne paraissent pas justifiées par le texte) :

« Casey Jones » puts in a brief appearance, and one cadence suggests a hymn tune.

(*VTLM* 138)

John Cage apprécie-t-il ce genre de divertissement musical ? Disons qu'il se prête au jeu :

The song ends here, and one finds oneself a little more innocent and a little more idiotic for having enjoyed it.

(*VTLM* 138)

Une qualité enfantine, en somme, voilà ce qu'il note.

Une autre question qu'on se pose, c'est de savoir si Virgil Thomson a fait un portrait musical de Gertrude Stein. Oui, là encore, l'année même où Gertrude Stein a fait le sien (1928, publié dans *Portraits and Prayers*). Lequel précéda l'autre ? Sans doute celui de Virgil Thomson. On a la date : 14 octobre 1928, à Paris. Le titre en est : « Miss Stein As A Young Girl » (Gertrude Stein avait cinquante-quatre ans en 1928), c'est un morceau écrit pour solo de violon. A la fin de l'année, Virgil Thomson part aux Etats-Unis, et Gertrude Stein lui envoie son portrait, qu'il reçoit au mois de janvier, accompagné d'une lettre :

... we believe in you à lot as you can see from the profundity of inclosed portrait, it has new rhythm with sense...

(cité dans *VT* 131)

Virgil Thomson la remercie :

The portrait is very beautiful and serious and like me too. Yes very serious and with a quite gratuitous beauty an extra beauty par dessus le marché...

(*VT* 132)

En mars 1930, Virgil Thomson fera le portrait d'Alice Toklas, pour violon et piano.

Wendy Steiner, qui établit pour les portraits un canon aussi systématique que Betsy Ryan pour les pièces et opéras (cent-trente-deux portraits), et qui fait remarquer que Gertrude Stein en a écrit toute sa vie — de 1908 à 1946 – ne dit pas comme Betsy Ryan que c'est quand elle s'est détournée des portraits qu'elle s'est mise à écrire des pièces, mais plutôt, comme je le pense moi-même, que certains des portraits sont très proches des « pièces » : Pendant la deuxième période des portraits, celle qu'elle fait aller de 1911 à 1925, elle remarque qu'on trouve « a number of portraits written as minidialogues while Stein was particularly interested in drama » (« The Steinian Portrait », *Critical Essays on Gertrude Stein*, 137). On voit donc que les deux genres se poursuivent parallèlement, les nouveaux amis faisant l'objet de portraits, une fois que ce pli est pris, cependant que l'activité « dramatique » se systématise avec l'espoir de voir *Four Saints in Three Acts* monté à la scène aux Etats-Unis, espoir qui se concrétise, grâce à Virgil Thomson, en 1934.

Quelques mots encore sur le corpus. Si l'on voulait être rigoureux, et s'en tenir au contrat proposé par le titre, *A Movie* (canon Ryan n° 26 — 1920) et *Film* (canon Ryan n° 43 — 1929, c'est même le seul morceau qui figure au canon pour cette année-là) ne devraient pas être considérés comme du théâtre : il s'agit, c'est clairement dit, et leur lecture le confirme, de scénarios inspirés par le médium cinématographique, sinon destinés à être tournés [17]. C'est vrai qu'ils sont inclus, tous deux, dans *Operas and Plays* (indiquant ainsi un autre type de contrat de lecture). Mais *Film*, onze ans plus tard, est repris presque textuellement dans l'un des premiers chapitres de *Ida, A Novel*. À supposer que ce scénario (écrit en français sous le titre, corrigé par la suite, de « Deux sœurs qui sont pas sœurs ») ait fait là sa première et sa seule apparition, échapperait-il pour autant à l'œuvre dite dramatique ? En tout cas pas à la théâtralité qui est une dimension constante du roman Ida [18].

[17] *Film* le fut, par Denis Lenoir (court-métrage de trois minutes) en 1972.

[18] *Ida* a été porté à la scène, à Paris, en 1983, par Viviane Théophilidès. Au cours de la même saison, Simone Benmussa en incorpora des passages dans un spectacle intitulé *Camera oscura* (qui comportait

Identity A Poem, à juste titre, fait partie du canon théâtral pour l'année 1935. On sait que ce texte fut joué, du vivant de Gertrude Stein, sous forme d'un spectacle de marionnettes, à Detroit, Michigan, en 1936, à l'initiative du jeune Don Vestal, qui avait demandé son accord à Gertrude Stein, et qui lui avait envoyé des photos du spectacle. Le texte est publié dans *What Are Masterpieces*, mais également inclus dans *The Geographical History of America* qui comprend d'autres passages (hors canon) intitulés « A Play » ou « Another Play ». Cela est bien conforme à l'esprit d'irrévérence de Gertrude Stein que de mêler à plaisir les « formats », pour faire sursauter lecteurs et critiques. Cette irrévérence va de pair avec une sorte de respect fétichiste pour les genres ainsi malmenés : *A Play*, *A Melodrama*, *A Poem*, *An Autobiography*, *A Detective Story*, *Marionette* (ce qui donna peut-être à Don Vestal l'idée de sa pièce).

L'œuvre dramatique de Stein a le système digestif d'un boa constrictor, comme il a été dit des *Cantos* de Pound. Elle avale et digère sans broncher tout ce que quelqu'un, un jour ou l'autre, décide de porter à la scène. Elle incorpore des adaptations, des montages, des collages, des parodies [19]. Betsy Ryan fait une place à part aux « productions d'œuvres non dramatiques ». Mais allez donc distinguer ce qui est dramatique de ce qui est non dramatique. Ainsi *Brewsie and Willie*, monté en 1952 et 1953 dans une adaptation d'Ellen Violett et Lizabeth Blake, est considéré comme « non dramatique ». Composé presque uniquement de dialogues et de monologues, ce texte, pour être mis à la scène, réclame seulement qu'on supprime (ou non) quelques « said Brewsie », « said John », « said Lawrence », pour être de plain-pied dans la convention théâtrale (un peu comme le *Mercier*

également des extraits de *Yes Is For A Very Young Man*, et un montage de citations de différents textes de Gertrude Stein, pris en particulier dans *The Geographical History of America.*

[19] La même chose s'est produite, à partir des années soixante-dix, avec l'œuvre dramatique de Beckett. Tout metteur en scène rêve de mettre en scène, un jour ou l'autre, Beckett. Mais le répertoire est limité, tout a été monté, joué, jusqu'à satiété ; qui ose encore reprendre *En Attendant Godot*, ou *Oh les beaux jours*, auréolés du prestige des premières créations et des interprètes inoubliables : pièces de musée, intouchables, ou alors exercices d'école, leçons pour servir à l'apprentissage des artistes. Sauf par la transgression (qui provoque le holà de l'auteur, comme on a vu récemment avec une mise en scène de type « Happening » de *En Attendant Godo*t), on ne crée plus l'événement en mettant en scène *Fin de partie*, ou *Krapp's Last Tape*. Les mises en scène sont mises en boîte, grâce à la vidéo, objets de culte et prétexte à dissection. On ne les reçoit plus comme une expérience, on les visionne. Aussi a-t-on des vu des artistes qui ne voulaient pas renoncer à Beckett, qui reconnaissaient, sans fin, leur dette envers lui, mais qui refusaient le carcan des mises en scène imposées (et on a vu Beckett, ne faisant plus confiance à personne, prendre lui-même la responsabilité de ses mises en scène), se lancer dans des adaptations d'œuvres narratives, non dramatiques. Cela a commencé avec *The Lost Ones* (*Le Dépeupleur*), par les Mabou Mines (mise en scène de Lee Breuer, joué par David Warrilow). On a vu *Texts For Nothing*, monté par Joe Chaikin. On a vu *Premier amour* (*First Love*), monté par Christian Colin. On a même vu un spectacle d'images sans paroles qui se disait inspiré par Beckett.

et Camier de Beckett). Sa pente naturelle est de monter sur scène, ce qui n'est pas le cas, pour prendre un exemple, de IIIIIIIIII (1913, canon Ryan n° 4), qui commence comme suit :

INCLINE.

Clinch, melody, hurry, spoon, special, dumb, cake, forrester. Fine, cane, carpet, incline, spread, gate, light, labor.

BANKING.

Coffee, couch, glass, spoon, white, singing. Choose, selection, visible, lightning, garden, conversation, ink, spending, light, space, morning, celebration, invisible, reception, hour, glass, curving, summons, sparkle, suffering, the minisection, sanctioning the widening, less than the wireless, more certain. All the change. Any counselling non consuming and split splendor.

(*GP* 189)

Même si, en 1922, à la suite d'un certain nombre de portraits et de poèmes, Gertrude Stein décide d'inclure ce texte de dix pages dans la sélection qu'elle établit pour le recueil *Geography and Plays*, je doute qu'elle ait eu le sentiment, quand elle l'écrivit neuf ou dix ans plus tôt, de Composer « a play » ; je doute qu'elle ait eu le sentiment de « violer les lois du théâtre », de faire un « anti-théâtre », de travailler sur la voix humaine et les échos qu'elle laisse dans la chambre sonore de l'attention flottante. Pourtant, reconnaissons-le, ce texte figure, en 1914, dans un programme d'exposition [20] présenté comme étant « From a Play by Gertrude Stein [21]. » Quant au titre, on est tenté de le rapprocher, dans son ambiguïté, du spectacle de Ronconi dans les années soixante-dix qui s'intitulait XXX : certains prononçaient ixe ixe ixe, d'autres avec plus de justesse « Trenta », puisqu'il s'agissait de trente scènes, ou des trente séquences (souvent juxtaposées) qui composaient le spectacle. IIIIIIIIII : dix

[20] « Marsden Hartley Exhibition » at the Little Gallery of the Photo-Secession, January Twelfth to February Fifth, MCCCCXIV, Forewords by Mabel Dodge, Marsden Hartley and Gertrude Stein, cf Robert A. Wilson, *Gertrude Stein, A Bibliography*, B 2, 83.

[21] « From a Play » est exact, car seuls des fragments de ce texte sont publiés dans le programme. Marsden Hartley était un peintre américain que Gertrude Stein avait connu en 1912, avant qu'il aille en Allemagne en 1913 se joindre au groupe Der Blaue Reiter. Si l'on considère IIIIIIIIII comme une pièce, alors les initiales qui servent de titre à certaines des sections peuvent être considérées comme des personnages : ALF serait Alfie Maurer, R — CK serait Ronnebeck, l'ami allemand de Mardsen Hartley, et Hartley lui-même figurerait dans ce texte sous la forme M — N. H -. Gertrude Stein aurait elle-même suggéré à Hartley la possibilité de demander à Stieglitz (l'agent newyorkais de Hartley) de publier, pour l'exposition prévue à la Galerie 291 un programme qui comprendrait IIIIIIIIII et des illustrations de Hartley. Ce qui fut fait. Le texte publié comprend trois « monologues » intitulés M — N. H -., le passage intitulé « POINTS » (deux lignes) et le passage intitulé « THE WEDDING » (GP 195). Voir James R. Mellow, *Charmed Circle*, P. 226 à 230

petits bâtons, s'agit-il de chiffres (romains, mais alors, X suffirait) ou de lettres (MOI JE), ou tout simplement de ces pâtons qu'on dessine quand on ne sait pas encore écrire 7 quoi qu'il en soit, Marsden Hartley, flatté comme les autres de se voir mis en page sinon en scène dans ce portrait-pièce, écrivit d'Allemagne pour remercier Gertrude Stein (qui le lui avait envoyé, comme elle faisait) :

> It seems to have another kind of dynamic power — a kind of shoot to it and I feel my own color very much in what I say — my own substance. « Peaceable in the rest of the stretch » I say somewhere. It is good for I feel that way [22].
>
> (*Charmed Circle* 228)

« I say somewhere » : le modèle ou le personnage entre dans le jeu. S'il est flatté et content, et s'il dit reconnaître sa « propre substance », c'est bien qu'il voit là cette forme d'hommage (cf. « Hommage à Gertrude Stein », par Francis Rose) qu'est le portrait — qu'il soit musical, pictural, ou scriptural.

L'histoire de IIIIIIIIII est exemplaire — du moins pour toute cette période qui va jusqu'à l'isolement des Baléares — en ce qu'elle montre Gertrude Stein en artiste, soucieuse de créer un objet. Même si, à la différence du tableau, cet objet peut être reproduit, l'objet forme un tout, unique, on peut l'offrir, on peut l'exposer : d'où cette idée satisfaisante de faire partie d'une exposition, côte à côte avec des dessins du peintre, sur un programme. Un « Portrait » est un objet, avec le nom du modèle pour titre. Une « Play » est aussi un objet, une sorte de ready-made qui, dans un premier temps, porte aussi le nom d'un modèle (après tout, les grandes pièces classiques portent bien le nom du héros éponyme). En même temps IIIIIIIIII montre un autre passage, à partir de *Tender Buttons* et de ses trois sections intitulées « Objects », « Food », « Rooms » : sous forme de liste, dans « Incline » et dans « Banking », IIIIIIIIII présente une « composition qui s'apparente à une nature morte : « Coffee, cough, glass, spoon, white, singing. » Désincarnés, les mots flottent dans un espace centrifuge, dans un vide intersidéral.

Mais insidieusement, un changement intervient : la présence humaine serait un terme excessif. Mais tout de même, les intitulés changent de nature. Ils prennent une forme d'énigme, ils ne sont plus désincarnés, mais *morcelés*. N'en sont donnés que des fragments,

---

[22] Donald Gallup, « The Weaving of a Pattern : Marsden Hartley and Gertrude Stein », *Magazine of Art* 14 (novembre 1948). Cité par Mellow, *Charmed Circle*, p. 228. Le passage que cite Hartley est extrait de la phrase : « The soon estate and established alternately has bright soldiers and peaceable in the rest of the stretch. » (GP 191)

on creuse des trous au milieu du mot, ne restent que les extrémités : « M — N. H --. » « Coo — Ge. » et puis, à nouveau, « Points ». Et puis, à nouveau « Ch — N. » Un nom de personne, ainsi travesti, ainsi mutilé, c'est un objet non identifié. Peut-être que cela va s'animer, comme les os dans la vallée d'Ezéchiel, comme le Golem ou comme le monstre de Frankenstein, peut-être que cela va prendre la parole. Car, ce qui apparaît soudain, mais masqué, c'est que quelqu'un parle. Parler, ce n'est pas seulement dire, c'est faire quelque chose : on pense aux « bulles » de Steinberg où les personnages s'expriment en élégantes spirales, en formes pointues qui éclatent, en arabesques, en formes gracieuses ou brutales : inarticulées, mais expressives d'un mode d'être, d'un tempérament « graphique » [23]. Certains passages peuvent être, non pas déchiffrés, mais parés d'évidence, si l'on pense à Steinberg, et à un « medium » à mi-chemin entre graphisme et langage articulé (comme pour Virgil Thomson, il suffit de se représenter les deux chemins inverses, avec la convergence à mi-chemin) :

> A single speech is in it, a soil. A single speech.
>
> A ham. A cold. A collusion. A count. A cowslip.
>
> A tune ditch...

(*GP* 197)

Ou encore :

> A shudder makes a shake.

(*GP* 198)

James Mellow fait remarquer (*Charmed Circle*, 228) que dans « Points » (préservé, peut-être pour cette raison, dans le programme de la Galerie 291), la *persona* de l'auteur semble évoquée :

> The exchange which is fanciful and righteous and mingled is in the author mostly in the piece.

(*GP* 190)

Quand on se sert de l'écriture pour faire des arabesques, des cadeaux à des amis, leur portrait ou une « play » qui leur donne la parole, certaines contraintes formelles s'imposent

[23] Mentionner Steinberg à propos d'un texte de 1913, c'est un anachronisme. Mais l'affinité entre les deux tempéraments d'artiste, celui de Stein et celui de Steinberg (indépendamment même du rapprochement fortuit de leurs deux noms) ne fait guère de doute. Steinberg a, sur une portée musicale, illustré *The Mother of Us All* avec une grâce qui est tout à fait lui et tout à fait elle.

d'elles-mêmes. Il faut faire du Gertrude Stein. Il faut être « originale », c'est-à-dire à la fois surprenante et reconnaissable : mettre sa patte, sa griffe. C'est ce qu'elle appellera, de ce terme qui n'a pour elle rien de péjoratif, la « complication ». La complication, c'est le style. D'autres, pour atteindre au « style », viseront au contraire la simplicité, par un processus mental sans doute aussi contraignant, aussi « compliqué » que la complication steinienne ; par un mélange de concentration, de spontanéité, que Virgil Thomson appelle « la discipline de la spontanéité », qui s'appelait autrefois « inspiration » et qui s'appelle aujourd'hui, plus volontiers, d'un terme tout aussi mystérieux, tout aussi mystique, « travail ».

Une fois l'objet mis au monde, produit, concocté, et qu'il existe, là, devant vous, qu'en faire ? Le montrer. C'est le geste de l'enfant qui tend le bras : « Maman j'ai fait un dessin », Maman j'ai écrit MAMAN. [24]»

Gertrude Stein envoie ses portraits (et Virgil Thomson, à des gens qui ne savent pas déchiffrer la musique) à ses modèles. Comment vont-ils les recevoir ? Avec un enthousiasme dont William Gass a bien décelé le caractère frivole. Gertrude Stein elle-même est complice de ces jeux de la mondanité qui la gratifient, qui construisent sa légende, et qui masquent l'œuvre. C'est ainsi qu'elle devint, dit Gass, « something to be seen in Paris like the Eiffel Tower ». Voici comment Gass décrit les « too many foolish men and women » dont Gertrude Stein eut le tort, pense-t-il, de s'entourer :

They attacked her with their admiraton and she encouraged it. She gave them manuscripts to market and they handed them around as signs of their complete release from common sense. She composed their portraits and they read these aloud and had them printed on expensive paper and dropped them about like cards of visitation.

Il y a là comme un immense malentendu :

All in all she was a gesture more decisive and more meaningful than they could ever make themselves, and when they left her it was often to wobble about the world like Mabel Dodge, enshrining foolishness. They would receive their portraits and they would write to say how pleased their friends were, how delighted. « Am I really like that, Gertrude? How very wonderful to be [25]! »

---

[24] Jessamyn, quatre ans, demande solennellement (en français à ses parents américains) une feuille de papier et un crayon pour prendre des notes au cours d'une interminable conversation téléphonique avec une petite amie française : au téléphone, on prend des notes, il faut garder trace des lieux et dates de rendez-vous, des informations reçues. Le résultat, ce sont quelques tracés pleins d'allant, sur la feuille : comme le chef de tribu observé par Lévi-Strauss qui s'était emparé de l'écriture et « écrivait » sur le sable

[25] William H. Gass, « Gertrude Stein : Her Escape from Protective Language », *Critical Essays on Gertrude Stein* (Michael J. Hoffman ed.), 110. Extrait de *Accent*, 18, n° 4 (Automne 1958).

Une fois une pièce écrite, qu'en faire ? On découvre avec surprise que Gertrude Stein elle-même se prend au jeu et que TRÈS TÔT (les majuscules emphatiques sont là pour le souligner : oui, vraiment très tôt), elle joue avec l'idée que, des pièces, c'est fait pour être joué, alors, pourquoi pas les siennes ? Ce ne peut être qu'un jeu, puisqu'elle n'a rien fait pour entrer dans les normes ni même dans le monde du théâtre, soit à Paris soit À New York : même l'actrice Fania Marinoff, qu'épousera Van Vechten, et qui peut être considérée comme un lien avec la scène new-yorkaise, n'est encore, en 1913, qu'une « petite Russe » que Van Vechten se propose d'amener au 27 rue de Fleurus (« and I should like to bring over a little Russian called Fania » écrit Van Vechten, sans galanterie excessive, le 4 juillet 1914 [26]). L'idée d'un mode d'emploi inédit (« inédit » est un mot involontairement cruel puisque Gertrude Stein, en 1913, a toutes les peines du monde à se faire publier, et se donne, en vain, toutes les peines du monde pour y parvenir) de ses œuvres est quelque chose à quoi elle rêve, sans aller jusqu'à se donner les moyens de le réaliser. En 1913, Gertrude Stein n'a encore publié que *Three Lives* et que *The Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia*. Elle a écrit *The Making of Americans* qui ne sera publié qu'en 1933. Elle a écrit *Tender Buttons* qui sera publié en 1914. Et elle a écrit un certain nombre de pièces (sept d'après le canon Ryan, plus déjà, en 1909, un texte qui s'intitulait *Play*, où elle joue avec le double motif *play* et *a play*). Et pourtant, il suffit qu'une actrice américaine, Florence Bradley, amie de Mabel Dodge, fasse miroiter (sincère ou non, comment savoir ?) la possibilité de trouver une production pour ces pièces (qu'elle avait lues à Paris), pour que Gertrude Stein, mordant à l'hameçon, aille jusqu'à refuser une proposition (peut-être illusoire elle aussi) de publication. On trouve le récit de cet épisode dans *Charmed Circle* et dans les notes d'Ed Burns aux lettres entre Stein et Van Vechten d'octobre 1913. Qu'en est-il de la mauvaise foi des uns ou des autres, des raisons mises en avant et des raisons véritables ? Difficile de le savoir. On a pour documents deux lettres, l'une double d'une lettre de Florence Bradley à Mabel Dodge envoyé par Florence Bradley à Gertrude Stein, l'autre une lettre de Gertrude Stein à Mabel Dodge. Dans la première, Florence Bradley explique que la nouveauté, l'effet de surprise, sont ce qui pourrait attirer un public éventuel, et que cet effet est perdu si les pièces sont publiées à l'avance :

[26] *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913-1946*, Edward Burns, ed. Volume I (1913-1935), p. 23.

…In answer to Hutchins [Hapgood] letter — I understand that I have the option of giving these plays — I shall not know for a month — at least — when — whether it is practical now or later to produce them — of course the moment the plays are published they lose practical value, this they stand in need of already. The novelty is what I'm banking on to get the nonthinking and over thinking public — it must not have time to make up its mind beforehand.

However, if Miss Stein and you think otherwise all well and good.

Why not work up for a production in New York and after publish with your introduction. That would be complimentary to all...

P.S. You can easily understand that Miss Stein writer of portraits makes Miss Stein writer of plays — plays which have not yet been published — a practical interest that can not be ignored by the producer quite apart from any personal enthusiasm he might have.

(*GSCVV* 21)

« Practical value », « "practical interest » : on croit rêver devant un tel optimisme. Et tout cela en 1913 ! Tout cela à propos de *What Happened*, un texte de cinq pages sans autre marque dramatique que « Act One... Act Five », un texte qui ne sera finalement publié qu'en 1922 (dans *Geography and Plays*), et qui sera monté pour la première fois en 1947, après la mort de Gertrude Stein [27]. À propos peut-être aussi de *White Wines* (cinq pages également, quelques rares marques dramatiques telles que « All together », ou « More Witnesses », en guise de ponctuation, publié dans *Geography and Plays*, jamais joué à ce jour. Il pouvait également s'agir de IIIIIIIIII, ou bien de *Old and Old*, le moins dramatique de tous, où l'énonciation est gommée au profit d'une mise à plat impersonnelle d'éléments syntaxiques et sémantiques disparates. Exemple :

All pages and white thistles and little torn berries

and little mass means, and the time of the stretch

and a plan to carry poles and little searches...

(*GP* 228)

Texte à vocation descriptive, même si c'est pour être descriptif de rien. On pouvait prédire que, même publié dans *Operas and Plays*, il ne serait jamais monté, celui-là. Eh bien

[27] A la Randall Playhouse pour deux représentations. Elle sera reprise en 1950, toujours par la Randall Playhouse (Hartford, Connecticut}, pour huit représentations (mise en scène : Lindley Williams Hubbell). Elle fera partie une ou deux fois par la suite, de programmes consacrés à des pièces courtes de Stein. Et il faut attendre 1963 pour qu'elle soit montée avec éclat, venant à son heure, par Larry Kornfeld sur la musique de Al Carmines.

pourtant, en 1980, Betsy Ryan justement (qui lui devait bien ça, pour l'avoir inclus dans son canon), en monta des extraits à l'Université d'Iowa en même temps que toute une série d'extraits d'autres pièces de Stein, de *Ladies' Voices* à *Yes Is For A Very Young Man*.

Les efforts pleins de bonne volonté de Florence Bradley, en 1913, ne donnèrent donc rien. Ils eurent même un résultat plutôt négatif puisque Gertrude Stein s'était laissé convaincre du fait que ce serait une mauvaise idée que de « publier d'abord » (rien ne dit qu'elle y fût parvenue). Avec fermeté, elle expliquait son point de vue à Mabel Dodge

No decidedly not, I do not want the plays published. They are to be kept to be played. Florence Bradley understands about that perfectly [28].

En 1922, armée de tout un répertoire écrit aux Baléares, Gertrude Stein avait compris la leçon de "Perrette et le pot au lait" et s'était estimée heureuse de parvenir à publier Geography and Plays. Et pourtant, incorrigible, en juin 1933, elle entretenait avec Virgil Thomson des querelles mesquines à propos du contrat de *Four Saints* : cette fois, c'est la leçon du proverbe « vendre la peau de l'ours... » qui n'avait pas été assimilée. Dans son recueil autobiographique, Virgil Thomson cite (bien des années après, et avec attendrissement, puisque tout finit bien pour tout le monde), un échange de lettres avec Gertrude. De Belley, le 6 juin 33, Gertrude Stein écrivait (à Virgil Thomson à Paris) :

My dear Virgil,

Have just received your letter. I think, in fact, I wish to keep to the original terms of our agreement, half share of profits. It is quite true that upon you falls all the burden of seeing the production through but on the other hand, the commercial value of my name is very considerable and therefore we will keep it 50—50....

(*VT* 231)

Virgil Thomson avait dû s'en étrangler lorsqu'il avait lu la phrase « the commercial value of my name is very considerable » ! Il avait aussitôt pris la plume (9 juin 33) pour répondre, sans charité :

Dear Gertrude,

Thank you for your frank and Kind letter. If the only reason, however, for holding to a 50-50 division, aside from the natural enough desire to obtain as favorable an arrangement as possible, is the commercial value of your name, I should like to protest that although your

[28] Lettre non datée, 1913, YCAL, citée Ed Burns, *GSCVV*, 21.

name has a very great publicity value as representing the highest quality of artistic achievement, its purely commercial value, especially in connection with a work as hermetic in style as the Four Saints, is somewhat less, as I have found in seeking a publisher for our various joint works...

…and dear Gertrude, if you knew the resistance I have encountered in connection with that text and overcome, the amount of reading it and singing it and praising it and commenting it I have done, the articles, the lectures, the private propaganda that has been necessary in Hartford and in New York to Silence the opposition that thought it wasn't having any Gertrude Stein, you wouldn't talk to me about the commercial advantages of your name...

(*VT* 232)

En juin 1933, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, qui devait donner en partie raison à Gertrude quant à sa valeur « commerciale » n'avait pas encore paru en livre (elle devait sortir à la fin de l'été seulement}, mais *The Atlantic Monthly* en avait commencé la parution sous forme de feuilleton, avec déjà le plus vif succès. Mai 33 : « My friend Picasso by Gertrude Stein », juin 33 : « When We Were Very Young », qui devaient être suivis en juillet 33 de : « The War and Gertrude Stein » et en août 33 de : « Ernest Hemingway and the Post-War Decade ». C'est pourquoi, sûre d'elle, tranquille, elle répondit aux insolences (enfin, il avait tout de même dit « the highest quality of artistic achievement », il avait sauvegardé ses arrières) de Thomson, dès le 11 juin, d'un superbe :

My dear Virgil,

Yes yes yes but nous avons changé tout cela...

(*VT* 233)

Si l'on comprend bien ce qui suit (car Virgil Thomson raconte à sa façon), c'est l'agent parisien, William Aspenwall Bradley, qui arbitra le conflit, et fit signer aux deux parties un contrat qui leur convenait à tous deux. "Raisonnable" est le mot qui revient... Ainsi, de la part de Virgil Thomson, le 22 juin :

…Many thanks for your gracious acceptance of the consent clause in our agreement. We now have, I think, a simple way of settling any differences that may arise without bitterness. As a matter of fact, we understand each other so well and our interests lie for the most part so close together that I am sure we shall always be mostly reasonable with each other anyway.

(*VT* 234)

Et si l'on comprend bien, l'accord se fit, comme il arrive, sur le dos d'un tiers, en l'occurrence Maurice Grosser, auteur du livret. Virgil et Gertrude tombent d'accord sur le fait de ne pas l'inclure dans le copyright de l'opéra. Virgil :

The copy of score is ready (or will be tomorrow). It is in the original form plus Maurice's stage directions. I suggest (since they are neither you nor my invention and though they will be used in the production are not the only ones that are possible) that I cross them out of the copyrighted work…

(Lettre du 22 juin, *VT* 233)

Et Gertrude :

You are quite right about not using Maurice's suggestions in the copy for copyrighting, I am glad he is to be in the show, he certainly helped a lot...

(Lettre du 25 juin, *VT* 235)

***

Astérismes

On commence à voir se dessiner, dans ce ciel imaginaire où se déploie l'œuvre dramatique de Stein, ce que les astronomes appellent des « astérismes », groupements d'étoiles plus fluctuants que les très officielles constellations, repérages néanmoins utiles pour construire un rythme, des temps forts, là où il n'y aurait sinon qu'un tamis uniforme, monotone. D'aujourd'hui nous voyons, ce que Gertrude Stein ne vit jamais, une configuration qui nous paraît former un tout, même si ce tout, nous l'avons dit, reste ouvert, et ne forme pas à proprement parler un ensemble. Même si toute reconstitution que nous effectuons reste hypothétique, comme une carte du ciel, combinant en figures attrayantes les informations que nous avons, substituant à celles qui nous manquent des suppositions.

Pour pasticher Marguerite Yourcenar (elle parle d'un pied) : un œil dans l'érudition, l'autre dans la magie... (qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un) [29].

Il y a donc un jour, en 1909, un texte qui s'appelle *Play*, par jeu (alors que d'autres textes composés la même année — et si l'on admet qu'une « année, cette vue de l'esprit, constitue une unité signifiante — s'appelaient *Matisse*, *Picasso*, ou *Manguin A Painter*, et se voulaient des portraits. Cela commençait par :

> Play, play every day, play and play and play away, and then play the play you played to-day, the play you play every day, play it and play it. Play it and remember it and ask to play it. Play it, and play it and play away.
>
> (*PP* 160)

Et le même élan qui avait animé le portrait de Matisse animait ce jeu du portrait qui n'était qu'un portrait du jeu, ou même un portrait du jeu du portrait, le jeu du portrait du jeu « some were certain that he expressed something very clearly », disait le *Matisse*, ou encore « Certainly every one could be certain of this thing that this one is a great one. » (*PP* 12). Et *Play* disait : « Every one is certain that some of them are playing... », « Some are certain that playing is good for them... » (*PP* 161). Affirmer des certitudes limitées ou universelles, tel était l'un des moteurs des deux textes. « Play » apportait une certaine jubilation. « The play you played to-day », avec ses connotations scéniques, arrivait presque par accident, comme pour éviter d'encombrer le texte d'un terme supplémentaire, phonétiquement hétérogène, tel que « the game ».

Accident lourd d'heureuses conséquences, si l'on joue, comme les astronomes, à relier les points par des traits. *Play* doit être relié, en pointillé, à *A Play*, quatre ans plus tard : *What Happened. A Five Act Play*. Ce texte lui-même doit être relié, en pointillé, à *Four Saints in Three Acts*, et à deux dates : 1927, date de composition de cet « Opera to be Sung », et 1934, date où cet opéra fut effectivement joué et chanté sur une scène. Car 1934 est aussi la date où, retournant pour la première fois aux Etats-Unis, Gertrude Stein fit une tournée de conférences parmi lesquelles « plays », conférence pour laquelle elle exhuma *What Happened* pour en faire (et non pas, comme nous ici, de *Play*) le texte inaugural :

> And so one day all of a sudden I began to write Plays.

---

[29] La citation exacte est : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. » (« Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien* », 1974, 316).

I remember very well the first one I wrote. I called it What Happened, a Play, it is in Geography and Plays as are all the plays I wrote at that time. I think and always have thought that if you write a play you ought to announce that it is a play and that is what I did. What Happened. A Play.

(*LIA* 118)

Play fut publié dans *Portraits and Prayers*, qui sortit en 1934 au moment même où Gertrude Stein était aux Etats-Unis (elle raconte dans *Everybody's Autobiography* comment elle eut la joie de voir son livre en devanture, avec sa photo sur la couverture). Il y avait dans ce recueil très peu de « pièces » [30], c'est pourquoi l'auteur de *Four Saints* jugeait sans doute important de rappeler l'existence de *Geography and Plays*, publié douze ans (oui, douze ans) plus tôt [31]. En revanche, le titre *Portraits and Prayers* avait un double mérite : rappeler que Gertrude Stein était (comme l'avait dit Florence Bradley, en insistant sur la « practical value » de cela), un auteur de portraits avant d'être un auteur de « plays » (qui risquait de n'être prise que pour la librettiste de Virgil Thomson), et, grâce au terme « Prayers », renforcer le terme « Saints ». Plus précisément, « Portraits and Prayers » présentait une alliance transgressive comparable à celle de « Four Saints in Three Acts » : le profane et le sacré, le monastique et le mondain, le couvent et le théâtre, ou le vitrail et le chevalet. L'un renforçait l'autre.

Quant à la publication de *Geography and Plays*, où fut publié *What Happened* ainsi que quinze autres textes sous-titrés « A Play » ou « A Dialogue », ou « Three Acts », c'est à soi seul un « astérisme » : une constellation de causes et d'effets, la contradiction du principe avancé en 1913 (« I do not want the plays published. They are to be kept to be played »), un concours de circonstances, l'aboutissement d'une volonté. *What Happened* doit être reliée (avant d'être reliée à 1947, date à laquelle elle fut portée à la scène pour la première fois) à 1922, date à laquelle elle fut publiée dans *Geography and Plays*. Ce qui donne, à titre d'exemple de ces « astérismes » qui se compliquent en constellations :

WHAT HAPPENED. A PLAY IN FIVE ACTS.

---

[30] En suivant le canon Ryan, on dénombre : *A Play a Lion for Max Jacob* (1932) (n° 61) et *A Play Without Roses Eugene Jolas* (1932) (n° 58) : deux « pièces-portraits » qui portent chacune le nom du « modèle », ou du « donataire ».

[31] Pourquoi ne rappelait-elle pas l'existence de *Operas and Plays*, publié seulement deux ans plus tôt ? Elle la rappelait également, à propos de Bilignin et des *landscape plays* : « Well I did look at it and the result is in all the plays that I have printed as Operas and Plays. » (*LIA* 122).

1913 : Date de composition.

1922 : Date de publication dans *Geography and Plays*.

1927 : Composition d'un opéra qui sera le premier à être joué.

1934 : Un opéra de Stein, sur la musique de Thomson, est joué pour la première fois.

What Happened est citée dans « Plays » comme la première pièce composée par Stein.

1947 : (Un an après la mort de Gertrude Stein) *What Happened* est mise en scène pour la première fois (sixième pièce de Gertrude Stein dans ce cas, après *Four Saints*, *Identity A Poem*, *A Wedding Bouquet*, *The Gertrude Stein Reader and Three Plays*, *Yes Is For a Very Young Man*. C'est la première pièce à être montée après la mort de Gertrude Stein.

1963 : Mise en musique par Al Carmines, *What Happened* est jouée à la Judson Memorial Church (mise en scène Lawrence Kornfeld).

Reprenons, donc, 1922. Ou, plus exactement, la période qui sépare 1913 de 1922, et dont 1922 est, avec la publication de *Geography and Plays*, l'aboutissement. Un aboutissement qui est aussi le début d'un nouveau « cycle », d'une nouvelle « période », comme on dit pour les peintres. Ce nouveau cycle, c'est celui de Saint-Rémy, qui se poursuivra par Bilignin, c'est le cycle des « landscape plays ». Mais il n'est pas plus facile, dans l'œuvre de Gertrude Stein, d'établir des périodes que de préciser un corpus par genres. Donald Sutherland le sait bien, lui qui s'y est essayé avec une prudente hardiesse, dans *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*, en 1951 — une demi-décennie après la mort de Gertrude Stein. Indispensable précaution, il déclare : « The division of Gertrude Stein's work into periods cannot be strict. » (*GSBW* 207). Voici ce qu'il propose, avec des recoupements qui témoignent d'un louable embarras :

1. *Naturalism and the Continuous Present*, 1910-1911. (Ceci, en principe, ne concerne pas les « plays », sauf qu'il y inclut, et il faut lui en savoir un gré, un texte qu'il intitule « Playing », où il faut sans doute voir celui que manuscrits et catalogues intitulent « Play ». Je lui en sais gré, car il confirme l'importance de ce texte).
2. *The Visible World as Simply Different*, 1911- ca 1921. (Pas ici de « plays », il s'agit de *Tender Buttons*, et de certains des portraits).

3. *The Visible World with Movement* (*First Plays*), 1913-1922.

(Cette division confirme bien mon sentiment qu'il y a lien entre portraits et pièces, grâce au terme commun « the visible world ». Là où j'ai vu multiplicité des points de vue, lui dit « mouvement ». On notera que les dates confirment les miennes : 1913-1922 constitue une unité — unité de moins de dix ans trouée par la sanglante tranchée de la guerre de 14, qui a sa pertinence. Je remarque qu'à la différence de Betsy Ryan, Sutherland, lui, (et je pense qu'il a raison) inclut *Pink Melon Joy* dans ce qu'il appelle "First Plays". Mais sa liste ne comporte qu'un petit nombre des pièces incluses dans *Geography and Plays* : les plus représentatives à ses yeux ?).

4. *The Play as Movement and Landscape*, 1922-1932. (Pas grande différence, si l'on y réfléchit, avec la période précédente, « landscape » venant se substituer à « the visible world ». Sutherland voit dans *A Manoir* (écrit en 1932, et publié seulement à titre posthume dans *Last Operas and Plays*, un retour à la « manière paysagiste » de *Lucy Church Amiably* et de *Four Saints*. Rappelons que *Lucy Church Amiably* et *Four Saints* ont été composés la même année : 1927. C'est même pour inclure *A Manoir* dans cette période qu'il se voit obligé de la prolonger jusqu'en 1932, alors qu'à son sens, elle se termine en 1928. 1928, c'est un peu avant la location de la maison de Bilignin, mais Alice et Gertrude connaissent déjà Belley, depuis 1923. C'est aussi l'année où sont publiés *A Village. Are You Ready Yet Not Yet. A Play In Four Acts*, et *Useful Knowledge* (qui comprend *Lend a Hand or Four Religions*.)
5. *The Melodic Drama. Melodrama, and Opera*, 1922-1946. (1922, c'est la fin de la « période espagnole », et Sutherland voit s'amorcer un mouvement lyrique. Il ne précise pas dans ce qu'il dit s'il fait référence à un lyrisme propre à l'écriture même de Stein — un tel lyrisme est de toute évidence présent avant — ou au fait que, en collaboration avec Virgil Thomson ou d'autres musiciens tels que Lord Berners, Gertrude Stein se tourne vers une forme de composition qui peut s'appeler opéra, qui peut, mise en musique, être chantée et montée sur scène et qui, dans certains cas (*Saints and Singing*), introduit la musique et le chant comme thèmes.)

Gertrude Stein, elle, fait remonter son invention des « landscape plays » à *Lend a Hand or Four Religions* (écrite à Saint-Rémy en 1922). Dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, elle écrit :

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

(*ABT* 209)

On ne remarque pas toujours qu'elle a écrit, non pas « la pièce comme paysage » mais « le paysage comme pièce ». Un début n'est jamais que la suite d'un début, et ce qui commence a toujours déjà commencé... Le rapport entre pièce et paysage existe dès les pièces majorcaines (1915-1916) ; Gertrude Stein, dans le même livre, le dit aussi :

It was during this stay at Palma de Mallorca that most of the plays afterwards published in Geography and Plays were written. She always says that a certain kind of landscape induces plays and the country around Terreno certainly did.

(*ABT* 164)

Il faut remonter plus tôt encore, au voyage en Espagne de 1912 :

We enjoyed Granada, we met many amusing people english and spanish and it was there and at that time that Gertrude Stein's style gradually changed. She says hitherto she had been interested only in the insides Of people, their character and what went on inside them, it was during that summer that she first felt a desire to express the rhythm of the visible world.

(*ABT* 119)

Curieux de voir, si c'est vrai, que la première pièce naît, non pas de l'intrusion des personnages mais au contraire de la suppression de la présence humaine (qui avait donné les portraits) au profit de la présence du monde naturel, « visible », d'où l'homme est absent. Oui mais... toute reconstruction, fût-elle le fait de l'auteur, a sa part de hasard, et *Tender Buttons*, hymne au monde « visible » (« Objects », « Food », « Rooms ») est peut-être commencé avant le voyage en Espagne [32].

[32] Sur les incertitudes concernant la date exacte de composition de *Tender Buttons*, voir Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, 125. Bridgman fait remarquer qu'on n'y trouve pas d'« images espagnoles ». Mais Gertrude Stein tient à rattacher *Tender Buttons* à l'Espagne. Elle écrit à ce sujet : « In Spain Gertrude Stein began to write the things that led to *Tender Buttons* (*ABT* 114). Elle écrit aussi : « Of these three manuscripts

De 1913 à 1922, que s'est-il passé ? Rien de moins que la première guerre mondiale. Une guerre qui se déroule en Europe, si l'on est américaine, une guerre qui envoie les hommes au front, si l'on est une femme qui n'a au front ni frère, ni fils, ni mari, c'est un phénomène un peu irréel, une sorte de théâtre, et même à propos de la suivante qui, si l'on est juive, vous atteint de plein fouet, Gertrude Stein a pu écrire, avec ce que certains ont appelé de l'inconscience, d'autres du cynisme, « Wars I Have Seen » : au balcon du monde, en quelque sorte. C'est une situation qu'on vit, avec plus ou moins d'agrément ou d'inconfort, lorsqu'on réside « à l'étranger », sans être un réfugié ou un apatride ou un émigrant ; non, plutôt un diplomate, un haut fonctionnaire, un artiste expatrié volontaire. Avec déjà ce détachement, lié à un insolent privilège, mais aussi avec une franchise qu'il faut admirer, Gertrude Stein écrit, dans le chapitre intitulé « The War » de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas* :

At last the spring came and we were ready to go away for a bit... We decided we would go to Palma too [33] and forget the war a little.

Il s'agit de 1915...

We had been there two summers before and had liked it and and liked it again.

(*ABT* 163)

Quoi de mieux, comme tour d'ivoire, qu'une île : *Suave mari magno*... « Nothing is perplexing if there is an island » écrit Gertrude Stein en 1913, dans *England* (*GP* 9). Elle va retrouver, aux Baléares, cette absence de perplexité qui l'avait rassurée en Angleterre, en 1914, au moment de la déclaration de la guerre, ce refuge dans la vie quotidienne — chaque jour une île. Le tout, c'est de remplacer l'inquiétante histoire par la paisible géographie. Les Baléares, c'est un point sur une carte : « That summer [c'était deux ans avant la guerre] having found the Balearic Islands on the map, we went to the island of Mallorca... » (*ABT* 124)

---

two had been written during our first trip into Spain and Food, Rooms etcetera, immediately on our return. » (*ABT* 192)

[33] « too » : leur ami William Cook y était déjà : « Our friend William Cook nursing a while in the american hospital for french wounded had gone away to Palma de Mallorca. » (*ABT* 197)

***

Exil et théâtre

Arrêtons-nous ici pour voir comment, pourquoi, cette situation de double exil que Gertrude Stein connaît à Palma est favorable à l'écriture de textes qui vont prendre nom, sinon forme, de pièces de théâtres : « For you, Mademoiselle Stein, the world is a backdrop », lui a-t-on dit une fois. Il y a une irresponsabilité qui est celle de la scène, lieu des fantasmes réalisés sans conséquences : le rideau tombe, il ne s'est rien passé (comme dans la peste, dira Artaud). Le visiteur (touriste) se sent invisible, simple spectateur. Ecoutons le touriste français, tout yeux et tout oreilles :

C'est comme quand on arrive en auto dans un petit patelin dont on a une demi-heure avant le déjeuner pour prendre possession. Tout cela gesticule si drôlement ! et que cette langue [...] est savoureuse On n'a qu'à prendre place à la terrasse du café et l'on est comme au théâtre ! Ça marche tout seul [34].

Par qui est vu ce touriste, qui pourrait être lui-même ? Claudel qu'on le croie ou non, qui s'expose ici dans une condescendance peu sympathique, même s'il ne s'agit que d'une image pour parler, en fait, de l'univers de Francis Jammes. Mais il décrit avec justesse cette impression qu'on a d'être au théâtre quand une « machina » [35] (automobile, avion, bateau) vous a déposé, provisoirement, dans un lieu qui ne vous est rien et dont on sait qu'on repartira. On écoute les indigènes parler leur langue (dans le cas de Claudel, la langue étrangère qu'il écoute avec ravissement est la langue provinciale, populaire, d'un « petit patelin »), les enjeux ne font pas surface, ce qui ressort c'est l'affect, ce sont les intonations, les mimiques ("tout cela gesticule si drôlement"...), qui se constituent en « pittoresque ». Aux Baléares, Alice et Gertrude comprennent mal la langue mais, comme tous les touristes, elles comprennent les chiffres (« cuanto », « cuanto », c'est le chant du touriste), aussi ont-elles l'impression que les Majorcains ne font que parler chiffres :

We used to hear then of a summer evening, five million pesetas, a million pesetas, two million pesetas, good night, good night, and know they were busy with their endless calculations of the cost of the war.

---

[34] Cité par M. Josèphe Legros-Guers, in *Cahiers Renaud Barrault*, n° 100, 1980, p. 93.
[35] « Et ex machina spectator... »

(*ABT* 165)

Mais Gertrude Stein n'est pas *seulement* une touriste naïve, elle sait exploiter la théâtralité latente d'une telle situation, qui met de l'étrangeté dans le familier, le quotidien. Elle sait écouter, et tout d'un coup refermer l'écoute, tel un peintre qui regarde comme si le cadre était déjà autour du paysage, contrairement à nous autres, non artistes, qui sommes tout le temps plongés au milieu d'un brouhaha de voix et d'un fouillis de formes et de couleurs. Aux Baléares, Gertrude et Alice ont une bonne bretonne, qui leur parle en français, au milieu de tout cet espagnol :

Jeanne told endless stories of french village life and Gertrude Stein could listen a long time and then all of a sudden she could not listen any more.

(*ABT* 165)

Cette notation elle-même a sa bizarrerie, et son importance, dans le récit discontinu de l'*Autobiographie* : c'est un petit paragraphe de trois lignes, laconique, révélateur : « and then all of a sudden she could not listen any more ». C'est une des clefs, peut-être, de la prédilection pour la discontinuité « photographique » de l'œuvre : l'objectif s'ouvre et clac, se referme, l'image est à ce prix. De l'insipidité du bavardage naît la médaille de l'anecdote : dure et polie, ronde et ciselée ; menue monnaie, minuscule perfection de l'éphémère qui a inscrit sa trace durable.

L'exil linguistique (entendre l'étrangeté des mots que chacun dit sans y penser) ou l'exil social (voir comment chacun joue son rôle alors qu'il croit exprimer sa nature) sont productifs de formes théâtrales attentives au signifiant, au non-dit, à la sous-conversation, à la force dévastatrice des mots. Ionesco, Adamov, Beckett, Nathalie Sarraute d'un côté ; Genet, Pinter, Albee de l'autre, sans vouloir schématiser ni déduire une loi de quelques exemples. L'exil provoque une forme d'étonnement permanent, rien ne va de soi. Langage et identité font problème, et aussi le lieu dans son rapport à l'identité : qui suis-je maintenant que je ne suis plus là où j'étais ? Suis-je encore qui j'étais ? L'importance du lieu symbolique, du lieu constitutif des enjeux, des conflits, de la légitimité et de l'usurpation, c'est peut-être cela, avant tout, le théâtre : qu'on brade son royaume pour un cheval, qu'on règne sur une Île enchantée, ou bien qu'on découvre qu'on habite le même appartement que son mari, ou encore qu'on cherche à s'insinuer par ruse et faux-semblants dans une chambre dont on veut faire son territoire. A la différence du cinéma, qui demande que les gestes, les manières,

l'*habitus*, le ciel, les saisons, soient sentis de l'intérieur (il faudrait voir si les films « d'exil » d'un René Clair, d'un Losey, d'un Polanski ou d'un Bergman – sont plus « théâtraux » que les autres films des mêmes réalisateurs), le théâtre est artifice, construction. Il demande au contraire le regard extérieur, aigu, qui capte les bizarreries, les exagère jusqu'à la bouffonnerie ou la dérision, l'oreille attentive aux lapsus, aux redoublements, aux hésitations, à tous les ratés de la communication, mais aussi à ces béquilles, ces échasses, ces prothèses qui sont nos instruments quotidiens de communication (et de disputes, et de "scènes") : « Pour jeter le doute, à toi le pompon » : il n'est pas sûr qu'un Français aurait trouvé cette réplique qui nous fait rire dans *En Attendant Godot*. Ionesco qui prend pour point de départ les manuels de langue est en ce sens exemplaire.

Il faut voir aussi, sur un autre plan, que le théâtre est, par tradition, nomade. C'est l'art des baladins, le voyage des comédiens, qui s'effectue en roulotte. Quelques bouts de chiffon, une perruque, un faux nez, des planches qui improvisent des tréteaux, tel est le *locus theatralis*, qui est de partout et de nulle part, et qui se transporte. Une troupe, cela tourne, cela joue en tournée. Les gens de théâtre ne sont pas *du lieu*, c'est pour cela qu'ils sont la fête, comme les chandelles et le champagne. Les bateleurs, les bouffons, sont admis, tolérés, mais restent extérieurs à la communauté, et on a connu l'époque où ils étaient excommuniés. De tout cela il reste trace, inconsciemment, dans notre image du théâtre. Il reste, chez les plus « établis » des comédiens, la nostalgie de « la balle » : un Jean-Louis Barrault, par exemple, ne cesse de se référer à cette tradition. Au cours des années récentes, la folie novatrice, iconoclaste, libératrice, sur les scènes parisiennes ou périphériques, est venue d'émigrés du Chili, du Brésil, ou de l'Argentine : le groupe TSE, Jorge Lavelli, Victor Garcia, José Triana, Eduardo Manet (qui viennent de Cuba) ; Pintillié vient de Roumanie, comme Ionesco (c'est aussi le cas, à New York, d'Andrei Serban, cependant que les derniers créateurs de Happenings encore bien vivants, bien provocateurs (le groupe du Squat Theatre) viennent de Hongrie. Peter Schumann, avec ses marionnettes en carton-pâte du Bread and Puppet, vient d'Allemagne). On a dit que les Juifs étaient volontiers violonistes parce qu'il est difficile d'emporter avec soi son piano lorsqu'on doit en hâte quitter son pays. De la même façon, le théâtre se crée, se recrée, à partir de rien ou de presque rien.

On objectera qu'il s'agit là d'une pratique théâtrale, et non pas d'un théâtre « injouable » comme ces pièces qu'écrivait Stein aux Baléares. Mais avec le temps on voit mieux qu'il n'y a de renouvellement du théâtre que par le théâtre déclaré d'abord injouable

(et ce fut le cas, au début, de ce théâtre de l'absurde où « il ne se passait rien », un théâtre de clochards, un « anti-théâtre » qui « ne voulait rien dire »). Aux Baléares, Gertrude Stein se réfugie dans le quotidien le plus immédiat : quand l'identité ne peut plus être liée à l'histoire, elle se rattache à la vie au jour le jour dans ce qu'elle a de plus banal. Et le banal, dès qu'on lui prête un peu attention (Ionesco, encore lui, a su nous le faire découvrir), cesse d'être banal. Manger par exemple : quoi de plus ordinaire ; mais quoi de plus important, quand on n'est pas assuré du lendemain (voir l'insistance là-dessus, du théâtre de Wesker : manger est une garantie d'existence). Certes, ce n'est pas le cas de Stein, mais tout de même la guerre, même vue de loin, fait perdre leur signification aux projets à long terme, donne de l'importance aux projets à court terme. Même en vacances on connaît cela, l'importance du petit déjeuner, du goûter, du dîner, du pique-nique...

Le théâtre des Baléares fait la part belle à la nourriture, à la cuisine (« cooking »). *Turkey and Bones and Eating and We Liked It. A Play.*

We will picnic.

(*Every Afternoon*, *GP* 257)

It has been possible for me to catch fish. I avoided cooking the lunch by leaving the young boys in charge.

(*Do Let Us Go Away*, *GP* 218)

I do not care for the fish here.

(*Turkey and Bones and Eating*, *GP* 242)

(Alice.) What did we have to eat today. We had Very young pork. It is very delicious. I have never eaten it better.

(Genevieve.) I like to choose my meat.

(*Please Do Not Suffer*, *GP* 265)

Il faut voir que « Food » a le mérite de se prêter à des fonctions multiples. C'est un « thème », comme les pommes de Cézanne, qui permet d'infinies variations. Gertrude Stein en fait un de ses thèmes de prédilection, attache en quelque sorte son nom et sa griffe à ce thème, comme Picasso aux saltimbanques. Elle s'appuie sur ce thème pour développer une « manière » reconnaissable. Les pièces des Baléares, même si e style a changé, se rattachent par cette persistance du thème à *Tender Buttons* ; et, du même coup, les Baléares cernées

par la guerre, à l'Espagne du temps de la paix. « Food », c'est l'un des modes privilégiés qui rattachent l'individu à son environnement, cela s'inscrit dans le paysage. Le poisson, cela se pêche ou cela s'attrape. Derrière « young pork », qui est de la viande, il y a le porcelet qui courait devant la ferme. Cela est vrai aussi de la dinde sur la table et du dindon avec ses plumes :

The life of the turkies here exist after christmas. We were surprised to see that. So many of them were eaten that we supposed there were no more.

(*Turkey and Bones*, *GP* 249)

Une façon d'absorber une culture, de se fondre soi-même dans le paysage, de se mêler à la population (c'est même à peu près la seule possible si l'on est une femme venue de l'étranger et qui repartira), c'est de faire son marché. Et puis il y a la vie sociale, on s'invite entre voisins, et l'un des sujets de conversation, ce sera les coutumes culinaires, l'excellence ou l'originalité du repas servi :

Come tomorrow or early not before six.

We will have them tomorrow. Yes tomorrow.

Let us talk about fowls.

(*Do Let Us Go Away*, *GP* 222)

Ceci n'est pas sans rapport avec l'exil, avec du moins une vie confinée, insulaire, où les activités élémentaires et une sociabilité élémentaire prennent la place d'autres projets, d'autres activités. Comment occuper les journées ? On organise des pique-niques :

We are going to have a picnic. With chicken not today today we are going to have eggs and salads and vegetables and brown bread and what else. False smuggled contraband tobacco. You mean by that that it isn't tobacco. Not it's only leaves. I laugh.

(*He Said It*, *GP* 274)

La situation de guerre, et d'une relative pénurie, est évoquée, avec le tabac de contrebande. Autre pénurie, autre obsession élémentaire : l'eau. L'eau, c'est le paysage, avec les rivières et les torrents et la mer, mais c'est aussi le besoin vital par excellence. On n'y pense pas d'ordinaire, elle coule par le robinet, mais avec la sécheresse, et l'isolement, c'est une préoccupation qui fait surface de façon obsessionnelle. Voici d'abord, dans *Turkey and Bones*, l'eau comme paysage :

Do you like the sound of the waves.

(*GP* 250)

There are mountains

And the water.

We are really not interested in the country if there is no water.

You mean salt water.

Yes.

(*GP* 251)

Well then let's walk along by the water.

No let's not go that way

(*GP* 252)

Et voici, sur la même page, l'eau comme préoccupation majeure :

He has been altogether incorrect as to the necessity of having water.

Do you mean to say. that he said it would be difficult to have water.

He said so.

But it has not been.

No indeed.

(*GP* 252)

Ce thème passe et repasse, lancinant comme le manque d'eau, ou la peur du manque d'eau :

Nobody has any water.

This is what they told us.

(*Mexico*, *GP* 318)

None of us have running water.

(*Turkey and Bones*, *GP* 243)

Ce ne sont pas des problèmes de survie, tout de même. Il s'agit tout au plus de désagréments, qui prennent une importance du fait de la situation de désœuvrement, aggravée peut-être d'un fond d'inquiétude concernant le déroulement de la guerre qui se poursuit au loin et qu'on a mise à distancé sans pouvoir tout à fait l'oublier :

Evian water is very good. Sometimes I am not sure it is put up by them at least now when there is a War. I say it is fresh. When I do not like a bottle I throw it away. I throw away the water.

(*Advertisements, GP* 346)

« I throw away the water » : on peut voir dans ce geste transgressif (on ne jette pas l'eau, dans un pays où elle est si rare, pas plus qu'on ne jette le pain) un écho lointain du geste également transgressif de la petite Martha Hersland, dans *The Making of Americans*, jetant son parapluie dans la boue.

Food, *water*, apparaissent, comme on vient de le montrer, de façon réaliste, presque documentaire, sans transposition. Mais le « thème » est parfois utilisé de façon détournée, pour sa valeur métaphorique. *Manger* est dit pour *faire l'amour*, qui ne peut pas être dit directement. Disons plus pudiquement que le vocabulaire lié à la nourriture est utilisé pour ses connotations érotiques [36]. Les oeufs se prêtent à toutes sortes de jeux :

I was disappointed in eggs.

Sweet oh sweet oh sweet sweet sweet.

(*Not Slightly*, *GP* 299)

Lift brown eggs.

To me.

(*The King or Something*, *GP* 128)

L'érotisme est lié à la semi-innocence perverse de l'enfance, avec ses comptines à double sens :

There was a little apple eat.

By a little baby that is wet.

Wet from kisses.

[36] Bridgman a remarqué cela aussi. Voir là-dessus *GSP* 151.

(*The King or Something*, *GP* 124)

Et cela continue sur ce mode, avec la métaphore des « cows », ce qui fait que, par contamination, une valeur sensuelle « coule », comme une traînée d'aquarelle, sur le passage suivant, intitulé « Page XXV », qui a l'air tout benoît :

Seventy figs.

Apples are scarce.

Melons have not a good flavor.

Chickens are very good.

(*The King or Something*, *GP* 125 [37])

Mais, dira-t-on, ce ne sont pas les « thèmes » de Stein qui font la théâtralité des textes écrits par elle aux Baléares. C'est parfaitement exact. Ce qui fait leur théâtralité la plus directe, la plus immédiatement lisible, c'est le recours presque exclusif à des énoncés qui prennent la forme de fragments de dialogue quand ils ne prennent pas la forme de chansonnettes. Il faut bien voir tout de même que la source d'inspiration, c'est cet isolement dans un pays doublement étranger (étranger parce que ce n'est pas l'Amérique, mais aussi et surtout parce que ce n'est pas Paris), dans un double isolement (isolement parce que c'est la guerre, isolement parce que c'est une île). Gertrude Stein travaille une fois de plus de façon mimétique, en copiant si l'on peut dire son environnement : elle travaille à la fois par inclusion et par séparation, comme une île : une Île englobe, par force, tout ce qu'elle contient, et se sépare de tout ce qui n'est pas elle. Gertrude Stein inclut tout ce qu'elle entend, tout ce qu'elle voit, mais en le séparant de son contexte, en ne présentant que des fragments, des bribes, en isolant des « éléments » qu'elle regroupe en une composition où l'artiste inscrit son arbitraire mais aussi son inimitable griffe. Son « regard », sauf qu'ici c'est la voix qui prédomine. Elle utilise la voix comme d'autres utilisent des morceaux de journaux, ou des suggestions de formes ou, en musique, de brèves allusions à des airs connus. Sur le continuum d'une conversation, elle prélève quelques syllabes qu'elle décompose comme le prisme décompose la lumière. Notons que le terme « conversation » est bien celui qu'elle

[37] Comme pour confirmer cette dimension érotique des fruits, Gertrude Stein écrit dans *A Sonatina Followed by Another*, qui est de 1921, cinq ans plus tard : « A fig an apple and some grapes make a cow. How. The Caesars know how. Now. » (*BTV* 20). *Cf*. Bridgman, *GSP* 151.

emploie, en 1915, de préférence à « dialogue » — et le terme « background », de préférence à « landscape ». C'est dans une lettre à son ami Van Vechten :

We are very peaceful. I am making plays quite a number of them. Conversations are easy but backgrounds are difficult but they come and stay [38].

(*GSCVV*, 49)

Gertrude Stein joue avec l'expression « come and go », la remplaçant par le paradoxe « they come and stay. »

Un danger qui guette ces textes, c'est le pittoresque. Gertrude Stein y échappe par le jeu allusif. L'allusion dont on n'a pas la clé, c'est comme l'image subliminale qui, une fraction de seconde, parvient presque, mais pas tout à fait, à notre conscience : qui produit un effet, qui opère, mais qu'on ne saurait décrire. C'est un jeu pervers, une stratégie qui provoque une contre-stratégie de lecture : l'élucidation. Mais le jeu est pervers, car à trop élucider, on retombe dans le pittoresque. *L'Autobiographie*, la correspondance, les travaux des biographes, nous donnent de nombreuses clés. Mais le charme énigmatique, ou la drôlerie, ou la bizarrerie, demande que nous acceptions le jeu de cache-cache, sous forme parfois de « private joke », à nos dépens. Ainsi nous lisons, dans *Do Let Us Go Away* :

They are all singing they sing the song about the chicken. Jenny Chicken does not sing a song about the chicken. She says she does not like them small.

(*GP* 218)

L'amusant est dans l'abrupt de la chute : « she does not like them small », qui succède à cette insistance sur le mot « chicken », et dans le passage du commun au propre, qui fait que celle qui parle est un peu poulet elle-même. Invention ? *L'Autobiographie* vend la mèche : « We sent for our French servant Jeanne Poule... » (*ABT* 164). Un peu plus loin elle est appelée « our breton servant » (*ABT* 165). Nous retrouvons Jeanne Poule dans *I Like It to Be a Play* :

What did she say. She said that she could read Spanish because all the words that were real words resemble french.

(*GP* 289)

[38] Lettre du 22 décembre 1915, portant l'adresse 45 Calle del dos de Mayo, Terreno, Palma de Mallorca, Iles Baléares.

La version *Autobiographie* reprend, en plus explicite, l'anecdote :

Jeanne was content with spanish newspapers, she had no trouble reading then, as she said, all the important words were in french.

(*ABT* 166)

Variation, dans *Turkey and Bones*, sur cette anecdote, qui la tire du côté de la devinette absurde :

If you were a Breton and read a book and understood Spanish would you be richer than a frenchman who talked in a field.

(*GP* 242)

Autre allusion à Jeanne Poule dans *Advertisements* (précieuse, cette Jeanne Poule, c'est un peu comme si Gertrude et Alice avaient amené, en terre étrangère, leur double naïf). Jeanne Poule souligne par ses étonnements l'étrangeté de Palma en permettant aux dames américaines de regarder la bonne bretonne qui regarde les paysans majorcains ou le paysage méditerranéen, si dépaysant par rapport à la Bretagne. Les dames américaines ne sont pas dépaysées, elles, elles sont habituées à voyager, mais elles entrent par jeu dans cette dimension du dépaysement -qui est aussi le regard naïf de l'enfant ou de l'artiste) :

White and be a Briton. This means a woman from the north of France. They are very religious. They say blue is not a water color. It should be a bay. We are pleased with her. She washes her hair very often.

(*GP* 343)

Gertrude Stein dit la même chose et elle retiendra cette expression, *the sea is watercolor*, qui lui plaît comme jeu de mot sur la couleur de l'eau (naturelle) et l'aquarelle (technique artistique) dans une lettre à Van Vechten du 10 août 1915 :

Anyway we have taken this little house for à few months and have imported our french servant who remains critical of the blue of the Mediterranean. It isn't water color she says.

(*GSCVV* 46)

Sans vouloir faire le tour de toutes les énigmes, mentionnons encore le Fangturm. Dans *Do Let Us Go Away* on lit : « Please have the Fangturm. Please have peace » (*GP* 217). Et dans *Mallorcan Stories*, plus elliptiquement encore, on lit : « Pope's prayers for peace./Pins and needles ship. » (*GP* 96). On trouve dans l'*Autobiographie* le récit de ce bateau allemand

appelé le Fangturm « which sold pins and needles to all the Mediterranean ports before the war », et qui est resté bloqué à Palma, sous les fenêtres de Gertrude Stein, et qu'on commence à repeindre au moment de Verdun. C'est mauvais signe, et tout d'un coup on s'arrête de le repeindre, c'est bon signe :

They knew it before we did. Verdun was not going to be taken. Verdun was safe. The germans had given up hoping to take it.

(*ABT* 166)

Pour nous qui sommes à l'affût de la théâtralité, ce Fangturm est une merveille, il a l'air d'un artefact inventé pour les besoins de la cause : « Pins and needles ship » ! Une massive carcasse germanique (« it was a very big steamer », « it looked very rusty and neglected »), affublée d'un nom imposant, qui ferait presque peur, qu'on prononce comme on lancerait un ordre à des soldats, *Fang-Turm*, et que contient ce mastodonte ? « pins and needles » : des aiguilles à repriser, des épingles de nourrice, minuscules, innombrables, comme des fourmis dans un ventre immense, des assortiments d'épingles pour satisfaire aux travaux de couture des ménagères de tout le bassin méditerranéen. Alliance monstrueuse et comique de l'énorme et du minuscule, l'un portant l'autre, du militaire et du domestique. Ces navigateurs, ces nouveaux Ulysses apportent aux femmes, dans chaque foyer, ces instruments déliés, délicats, indispensables, qui permettront de coudre leurs pantalons, leurs uniformes, et de repriser leurs chaussettes... Mais, s'il le faut, on repeint tout, et on repart faire la guerre.

Gertrude Stein écrit à Van Vechten (4 mai 1915) :

We are peacefully on an island. The cigarettes are excellent and contraband. The natives piratical but roundfaced, and the sunshine all we can ask.

(*GSCVV* 44)

Le 22 décembre 1915 elle écrit : « We are very peaceful » (*GSCVV* 49). Il faut l'affirmer et le réaffirmer, car la paix ne va pas de soi, à la fin de 1915. Plus tard (avec *Four Saints*), le théâtre, ou l'opéra, seront pour Gertrude Stein un jeu entre le profane et le sacré. En 1915-1916, dans une île des Baléares, le théâtre est un îlot de paix dans un monde en guerre. Les « natives » n'ont pas d'histoire, c'est connu, ils connaissent un immuable présent. Ils ne sont pas d'une vertu exemplaire, non, ils pratiquent la piraterie et la contrebande, comme au bon vieux temps des romans d'aventure, mais ils préservent au milieu de leurs méfaits une

innocence de bons sauvages : « but roundfaced ». Parlant de l'Espagne en 1915 dans *Alphabets and Birthdays* (126), Gertrude Stein écrit, dans ce même esprit : « it is inexpensive, money is easily gotten and there are no victims. » « They all speak the language. » C'est reposant, un pays où il n'y a pas de victimes, mais on ne peut le dire que parce que les lettres, les journaux, la radio, les rumeurs, représentent un monde en proie à la destruction. Ecarter de l'esprit les images du front, il y faut presque une forme de sagesse à l'antique. « It is inexpensive », c'est la remarque par excellence du touriste, à cheval sur deux systèmes économiques, et « profitant » de la différence entre les deux. Quant à « they all speak the language », c'est la naïveté de ce même touriste qui est ici exposée avec ironie, une ironie qui rejaillit sur les propos précédents. On ne peut jamais prendre Gertrude Stein au pied de la lettre (et en même temps on ne peut faire que ça), parce que c'est dans la juxtaposition qu'est le message. Théâtralité scénique, synoptique, d'un ensemble d'énoncés qui se déploient entre la gauche et la droite, et que le regard doit englober [39].

S'il y a un leit-motiv dans ces pièces-îles de la période majorcaine, je crois savoir quel il est. Deux brefs énoncés, l'un au-dessous de l'autre, l'un répétant l'autre, qui résument une qualité de vie, de vision, d'écoute, d'écriture :

Come tomorrow

Come tomorrow.

(*GP* 256)

A partir de là, toutes les variations sont possibles : « Come again », « Come in come in ». Mais c'est là la forme la plus exemplaire. La répétition peut être d'insistance, mais c'est aussi qu'elles sont deux femmes, Alice et Gertrude, et que, poliment, l'invitation s'adresse à l'une puis à l'autre (Ah, Rosencrantz, Ah Guildenstern, dit Hamlet). C'est un avenir à court terme, hors-histoire, inscrit dans la pure quotidienneté : demain, on ne voit pas plus loin. Qu'avons-nous mangé, qu'allons-nous manger, la mémoire du corps et les univers limités aux relations entre voisins (« What between our neighbors our landlord casual acquaintances and our servant se know a lot », lettre du 10 avril 1916, *GSCVV* 51). C'est un univers qui

[39] Fenollosa, qu'admirait Pound, disait : « Quand nous passons d'images simples, élémentaires, à des images composites, deux choses accolées n'en créent pas une troisième mais suggèrent un rapport fondamental entre elles. » Ernest Fenollosa était l'auteur d'un *Essay on the Chinese Written Character*, cité par Ezra Pound dans *ABC of Reading*, Faber & Faber, Londres, 1951

prend la forme rassurante de la ritournelle : « Come tomorrow, come tomorrow », cela se chante. C'est un univers centripète : on attire, on ne repousse pas. Dehors, c'est la guerre, dedans, on est bien, on se réunit ensemble pour être tout à fait bien. On se blottit les uns contre les autres. Mais pas comme des réfugiés, on a chacun sa maison, on se quitte la soirée terminée, ou après le thé, ou la promenade, ou le pique-nique, mais c'est pour se retrouver le lendemain : il faut que demain répète aujourd'hui, il y a comme une ombre d'inquiétude dans la répétition, attention, ne nous faites pas faux bond, nous comptons sur vous. C'est le petit théâtre des répliques de convention, car quoi de plus rassurant que la convention, on fait les gestes attendus, et quand le rideau tombe, on l'a dit, c'est comme s'il ne s'était rien passé ; on peut recommencer demain, le rideau se lèvera « Oh le beau jour encore que ça aura été » dit Winnie dans *Oh les beaux jours*, manifestant un optimisme admirable (qui n'est pas celui de son créateur), sereine et ritualiste au milieu d'un monde détruit.

Come tomorrow, come tomorrow. Cela ne peut pas durer toujours, et passent dans le texte, de façon fugitive, des projets de départ, ou des refus de partir :

I am going away.

Did you go away.

Now I stayed a long time (*GP* 305)

We are not we are not willing to go (*GP* 307)

I meant to go home (*GP* 296)

I must say I don't wish to go back (*GP* 294)

Will you be sorry to leave Mallorca.

You mean the island.

The sun. Or the people.

(*GP* 287)

Do I want to go away.

No indeed I do not want to go away.

(*GP* 273)

1915-1922

Gertrude Stein et Alice Toklas rentreront à Paris, après un voyage compliqué (*Charmed Circle*, 274), le 20 juin 1916. Dans ses bagages, Gertrude Stein rapporte ces pièces qui formeront le plus gros du recueil *Geography and Plays*, en 1922. Faisons-en une liste rapide [40] :

PIECES ECRITES AUX BALEARES

1915

105. *Not Slightly. A Play*. (*GP* 290} *

106. *Pink Melon Joy* (*GP* 347)

107. *Johnny Grey* (*GP* 167)

114. *If You Had Three Husbands*. (*GP* 377)

120. *He Said It. Monologue*. (*GP* 267) *

1916

121. *For the Country Entirely. A Play in Letters*. (*GP* 227) *

129. *Ladies Voices. Curtain Raiser*. (*GP* 203) *

130. *Every Afternoon. A Dialogue*. (*GP* 254) *

131. *Advertisements*. (*GP* 341)

132. *Do Let Us Go Away. A Play*. (*GP* 215) *

134. *Bonne Annee, A Play*. (*GP* 302) *

[40] Je suis le catalogue Bridgman pour l'ordre. Je mets un astérisque lorsque la pièce est incluse dans le canon Ryan. Mais ma liste est plus inclusive que la sienne.

136. *Captain Walter Arnold. A Play*. (*GP* 260) *

138. *Please Do Not Suffer. A Play* (*GP* 262) *

139. *I Like It To Be A Play. A Play* (*GP* 286) *

141. *Turkey and Bones and Eating and We Liked It. A Play.* (*GP* 239) *

143. *A Collection* [41]. (*GP* 23)

144. *I Must Try to Write the History of Belmonte.* (*GP* 70)

146. *Mallorcan Stories*. (*GP* 96)

148. *Mexico. A Play*. (*GP* 304) *

150. *A Poem About Walberg*. (*GP* 166)

Une vingtaine de textes, plus d'une centaine de pages, auxquelles vont s'ajouter, au cours des aventureux voyages dans la Ford Auntie, un certain nombre d'autres pièces, écrites dans telle ou telle région de France.

1917

154. *The King or Something. (The Public Is Invited To Dance).* (*GP* 122) *

156. *Counting Her Dresses. A Play.* (*GP* 275) *

On pourrait ajouter :

158. *An Exercise in Analysis, A Play* * qui ne sera publiée que dans *Last Operas and Plays.*

1918

185. *Work Again.* (*GP* 392).

J'ai montré à quel point ce texte était proche de *An Exercise in Analysis*. Mellow (*Charmed Circle*, 279), qui l'appelle un « long conversational poem », y note des références à la période Perpignan-Rivesaltes. « Aunt Pauline » est mentionnée deux fois, c'est la Ford, et « Hurrah for America » pourrait être, dit Mellow, une réaction d'enthousiasme devant le fait que l'Amérique est entrée en guerre en avril 1917. Le texte serait donc plutôt en ce cas de 1917, et pas de 1918.

[41] Ryan n'inclut pas dans son canon *A Collection*, mais elle inclut *Polybe in Port: A Curtain Raiser*, qui en fait partie.

1919

189. *Accents in Alsace. A Reasonable Tragedy*. (*GP* 409) *

Le voyage en Alsace de Gertrude et Alice, d'où est né ce texte, eut lieu à la fin de l'année 1918, mais elles restèrent jusqu'au printemps. Mellow l'appelle « a play poem » (« ... and the mood of the burgeoning spring crept into the final segment of her play poem *Accents in Alsace* » (*CC* 286). Edith Sitwell rendra hommage à ce texte par une imitation dans *Façade* 1923).

Commencera alors, entre autres événements, la recherche d'un éditeur qui puisse s'intéresser à la publication de ces textes. *L'Autobiographie* note avec reconnaissance l'influence bénéfique de Sherwood Anderson, qui écrira la préface :

> Gertrude Stein was in those days a little bitter, all her unpublished manuscripts, and no hope of publication or serious recognition. Sherwood Anderson came and quite simply and directly as is his way told her what he thought of her work and what it had meant to him in his development. He told it to her then and what was even rarer he told it in print immediately after. Gertrude Stein and Sherwood Anderson have always been the best of friends but I do not believe even he realises how much his visit meant to her. It was he who thereupon wrote the introduction to Geography and Plays.
>
> (*ABT* 197)

Cette première visite, si importante, était en 1921, c'est Sylvia Beach qui avait amené Sherwood Anderson rue de Fleurus. Gertrude fut, d'après l'expression de Sylvia Beach, « visibly touched », et d'après sa propre expression dans l'*Autobiographie*, « moved and pleased ». Quant à ce qu'écrivit Sherwood Anderson (« he told it in print immediately after »), il peut s'agir, soit du texte « Four American Impressions », qui parut dans *The New Republic* (11.10.1922) (c'est là qu'il parle de « the kitchen of words »), soit de « The Work of Gertrude Stein » qui parut dans *The Little Review* (VIII, 2), au printemps de la même année. (C'est ce texte qui fut repris pour l'introduction ; ou, plus précisément, le texte qu'il écrivit en introduction à *Geography and Plays* parut d'abord, en « avant-première », dans *The Little Review.*)

En 1921, Sherwood Anderson avait quarante-quatre ans. Gertrude Stein en avait quarante-sept. Elle n'avait encore publié — il faut le rappeler, chaque fois, pour le croire, car

c'est fou, si l'on y pense — que quatre textes, *Geography and Plays* venant, un an plus tard, en cinquième position dans le catalogue :

A 1 : *Three Lives* (1909)

A 2 : *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* (1912)

A 3 : *Tender Buttons* (1914)

A 4 : *Have They Attacked Mary. He Giggled*. (1917)

Sherwood Anderson admirait *Tender Buttons*. Il faut bien voir que *Three Lives*, considéré comme l'œuvre la plus « populaire » de Gertrude Stein, la plus connue du grand public, ne connut une seconde édition qu'en 1927, cinq ans après *Geography and Plays*. Et les quelque neuf cents pages de *The Making of Americans* (écrites entre 1903 et 1911) ne seront publiées qu'en 1925 (ce sera le A 6 du catalogue). *Things As They_Are* reste caché dans les tiroirs (jusqu'en 1950), *A Long Gay Book* (1909-1912), *Many Many Women* (1910-1912) et *GMP* (1911-1912) ne verront le jour, dans un même volume, qu'en 1933 (A 19). On serait amère à moins [42]. Et c'est ce qui donne une telle importance à la date de 1922 et à la publication de *Geography and Plays*, par The Four Seas Company, à Boston : 2500 exemplaires publiés le 15 décembre 1922, ce n'est pas rien. La chose se fit grâce aux efforts conjugués de Harry Gibb (peintre anglais ami de Gertrude, modèle du portrait *A Portrait of One, Harry Phelan Gibb*) et de Henry McBride (critique d'art du *New York Sun*, que Mildred Aldrich avait fait rencontrer à Gertrude et qui devait se révéler un fidèle supporter). C'est un certain Edmund R. Brown qui propose le contrat (*cf.* lettre du 5 janvier in *Flowers of Friendship*) : Gertrude Stein devra avancer une partie de l'argent. Très bonne idée, dit-il, d'avoir demandé une préface à Sherwood Anderson. Quant à Sherwood Anderson, il s'acquitte de cette mission avec la meilleure grâce du monde : tout l'honneur est pour lui. Dans une lettre de février 1922, il écrit à Gertrude : « I was afraid you might have changed your mind about having me write the introduction and had you done so I should have been quite upset. It's a literary job I'd rather do than any other I know of. I'll get at it very soon and send it along. » (*FF* 144). Et, un peu plus tard : « I am delighted that you are delighted with

[42] Il faut pour être tout à fait exact ajouter aux cinq livres du catalogue une vingtaine de textes brefs, poèmes ou portraits, parus dans diverses revues américaines ou anglaises entre 1912 et 1922 : *cf.* la section C de la *Bibliographie de Robert A. Wilson*, 123-125.

the preface. Any way I knew what I wrote was sincerely felt. » (13 mars 1922, *FF* 145) [43]. L'éditeur, pendant ce temps-là est poli, comme sont les éditeurs, et rassure l'auteur déjà inquiète, toujours inquiète : « I assure you that even if we never succeed in making any great amount of money on this book, we appreciate the value of having your name on our list, and you may be sure that we shall not lose the opportunity offered by such an unusual book to get special publicity and comment. » Cela dit, les choses traînent. Gertrude Stein charge son amie Kate Buss — qui, dès le départ avait servi d'intermédiaire — de relancer Brown (qu'elles appellent entre elles « Honest-to-God » [44]). Mission accomplie : « I telephoned Honest two days ago. He says your book will appear about the tenth of November — wasn't April or March the date you first terrified him with ? ... WHAT a slow business getting published is. [45]»

Le livre parut finalement le 15 décembre. La réception ? Décevante, forcément, puisque ce ne sera jamais assez, de toute façon. En décembre 1922, heureusement, Gertrude Stein est à Saint-Rémy, à l'abri des vanités de ce monde, enfin, relativement. *Sursum corda*, ce sont les saints et leurs chants qui retiennent son intérêt. Bien sûr c'est le cher ami Van Vechten qui fait un article dans le *New York Tribune* du 13 mai 1923 : « Medals for Miss Stein ». (Gertrude Stein est rentrée à Paris). Mais il y avait déjà eu, auparavant, un article de Kenneth Burke dans *The Dial*, en avril 1923, « Engineering With Words ». En juin 1923, il y a un article de Edmund Wilson dans *Vanity Fair* (le 2 juillet, Stein écrit à Wilson pour le remercier). Pour ce qui est de la France, Gertrude Stein avait écrit à Cocteau dès l'été de 1922 pour lui demander s'il accepterait de faire un compte-rendu : « I expect my book will be out in October. I will send it out to you then. I wd like you to do a review of it. That would please me very much. » (*Charmed Circle*, 251).

---

[43] O perfidie des admirateurs les plus sincères quand ils sont eux-mêmes des artistes, ou des auteurs. Dans une lettre de Sherwood Anderson à son frère (que cite Mellow, *Charmed Circle*, 31} Sherwood Anderson écrit : « As for Stein, I do not think her too important. I do think she has an important thing to do, not for the public, but for the artist who happens to work with words as his material. » : « A writer's writer », en quelque sorte…

[44] « Honest to God » fait partie du folklore steinien (comme « good good excellent »). Un tic de langage est pour elle révélateur d'un caractère, d'un rôle social, d'une pose, comme une moustache ou un raclement de gorge ; comme, dans la *commedia del arte*, une perruque ou un cotillon : « Honest to God Miss Williams I don't mean to say that I was older » (*Ladies' Voices*, *GP* 203) (Un colonel à la retraite ? Un officier de l'armée des Indes ?)

[45] Kate Buss était bien placée pour le savoir. Elle-même, qui était journaliste, fit publier la même année par cette même Four Seas Company un livre intitulé *Studies in the Chinese Drama* : le théâtre exotique fut à l'honneur, cette année-là, à la Compagnie des Quatre Mers...

Il est vrai que Cocteau, de tous les écrivains français de l'époque, aurait été le plus apte à trouver les phrases qui auraient rendu justice à Gertrude Stein. Mais cela ne se fit pas. Quel était le lien entre Cocteau et Gertrude Stein ? Distance, respect, professions d'amitié, sentiment confus et juste d'une affinité entre leurs écritures. Prudence, prudence, et obstacle réel de la langue. En 1917, Picasso avait amené Cocteau chez Gertrude Stein. Tous deux travaillaient alors) l'un au scénario, l'autre aux décors du ballet de Diaghilev *Parade*, dont Satie écrivait la musique. *Le Potomak*, publié en 1919, utilisait une ligne de Gertrude Stein dans *Tender Buttons* : « Dining is West ». Quand parut *Le Secret professionnel*, Cocteau l'envoya à Gertrude Stein. De son côté elle lui envoya son *Portrait de Picasso* en février 1922, et il lui en fit compliment. En décembre 1922, exactement au moment de la parution de *Geography and Plays*, on joue à l'Athénée l'*Antigon*e de Cocteau. Gertrude Stein put-elle la voir ? Non, puisqu'elle était cet hiver-là à Saint-Rény. Quatre ans plus tard, elle lui envoya un exemplaire de *The Making of Americans*, accompagné de son portrait intitulé Jean Cocteau, et celui-ci répondit par une phrase souvent citée, et qui mérite de l'être :

Gertrude l'admirable,

J'ai reçu ce soir votre grand sourire grammatical.

(14 janvier 1926)

Antigone, telle que Cocteau l'a décrite dans sa Préface, est une entreprise qui se rapproche par certains côtés de *Geography and Plays* ou de *The Geographical History of America* : même réhabilitation de la vue à vol d'oiseau, même prédilection pour l'œil du sculpteur porté sur les figures dramatiques :

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j'ai voulu traduire Antigone. À vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus...

Tous deux pratiquent les aplats qui, comme l'a si bien expliqué Malraux à propos de l'art moderne, de Giotto, et de certains Georges de Latour, exprime les volumes comme s'ils étaient des surfaces, sans les faire « tourner ».

Cocteau n'écrivit donc pas d'article sur *Geography and Plays* : c'était un livre qui paraissait en Amérique, en anglais, l'événement passa presque inaperçu à Paris. Nous pouvons affirmer aujourd'hui, avec un prophétisme rétrospectif (*hindsight*) qu'il ne devait

pas être traduit et que seules quelques-uns des pièces qu'il contenait seraient un jour portées à la scène, plus tard, beaucoup plus tard :

- *Ladies Voices*, 1951 (Living Theatre)
- *What Happened*, 1954, 1959, 1963 (Kornfeld/Carmines en 63)
- *A Curtain Raiser*, 1959 (Bruce Kellner)
- *I Like It To Be A Play*, 1968 (Ezra Stiles)
- *Captain Walter Arnold*, 1969 (Ezra Stiles, musique de Stephen Hartke)
- *For The Country Entirely*, 1977 (Betsy Ryan)
- *He Said It*, 1980 (fragments, Betsy Ryan)

Mais cela, Gertrude Stein l'ignorait. Être portée à la scène restait un rêve à l'horizon, comme en témoigne la correspondance avec Van Vechten. En 1923, Van Vechten qui est en Alabama a emporté avec lui *Geography and Plays*, qu'il vient sans doute de recevoir. Il écrit (22 février) : « The book is lovely and I thank you. I adored the *Nations* [46] & *Marcel* [47] & one or two of the plays are too divine... » : « too divine » : comme on voit, il ne se compromet pas, il fait plaisir à peu de frais, il dit ce qu'on dit lorsqu'on n'a pas lu ou pas compris, et cache le fait en ajoutant « one or two of the plays », ce qui semble indiquer de la finesse dans la discrimination. Mais le lendemain, sur une carte postale, il écrit : « Counting her Dresses is *Kolossal*! I am going to produce it as soon as I get back to New York. » (*GSCVV* 68). Et on croit sentir là un accent de sincérité. Cela ne donnera rien, mais cela permet de rêver. Et c'est l'entretien de ce rêve, me semble-t-il, qui aboutira, en 1934, à la production de *Four Saints*.

1922-1934

Bien sûr, jusqu'en 1925, une préoccupation majeure de Gertrude Stein (là aussi, la correspondance avec Van Vechten en témoigne, pas de lettre qui ne mentionne « The History of a Family », ou, plus simplement, « A Family ») restera la publication de *The Making of*

[46] *Nations* : soit *Land of Nations*, soit *The Psychology of Nations*.
[47] *Marcel* : *Next. (Life and Letters of Marcel Duchamp).*

Americans, projet qui finira par aboutir en 1925 [48]. Mais la publication de *Geography and Plays*, si gratifiante, renforce le sentiment qu'a Gertrude Stein d'être quelqu'un qui « exécute » des « plays » comme d'autres exécutent, sur la toile, des portraits ou des paysages. « Exécute » est le terme qui me paraît le mieux rendre cette idée qu'il s'agit d'un produit fini, unique en son genre, objet d'art. Des années plus tard, Foreman ne procèdera pas autrement, il extraira des « pièces » d'un continuum d'écriture : notes prises sans relâche sur des petits cahiers, et, tout d'un coup, de là sort une pièce, qui va donner lieu à un spectacle. Ce qu'il faut admirer, dans ces conditions, chez Gertrude Stein, c'est le maintien obstiné du refus de tout compromis. Il ne s'agit même pas de refus, mais d'une absence totale. On dirait que l'idée ne lui vient même pas que, pour être jouée, il faudrait peut-être jouer le jeu, suivre les conventions établies. C'est ce qui fait sa force, son originalité pour nous aujourd'hui, et c'est ce qui lui valut les faveurs de l'avant-garde dans les années soixante. Mais c'est aussi ce qui découragea les bonnes volontés de ceux qui lisaient « A Play », « A Monologue », et qui ne demandaient qu'à y croire. Le compromis ne viendra qu'avec *Yes Is For A Very Young Man*, en 1944, avec des résultats « pratiques » presque immédiats, même si Gertrude Stein n'eut guère le temps d'en profiter. D'où l'importance, on ne le dira jamais assez, de la rencontre avec Virgil Thomson. Virgil Thomson eut au moins un triple mérite :

- Accepter l'œuvre de Gertrude Stein telle quelle, sans jamais lui demander de modifier son écriture ni de se soumettre aux conventions.

- Rendre cette œuvre « jouable » par une musique qui en accentuait le côté « joueur », grâce à tout un jeu d'allusions, de pastiches, voire de parodie, sans aller jusqu'à inverser les rôles (une musique illustrative, une musique qui dirait, en clair, ce que le texte ne fait que chanter).

- Mener jusqu'au bout l'entreprise commune, et aboutir à une production qui fit date, sans se laisser arrêter par les brouilles passagères et l'absence de « réalisme » de sa collaboratrice.

Voici donc quels sont, à mon sens, les principaux points de repère de cette période de douze ans qui sépare *Geography and Plays* de la représentation aux Etats-Unis de *Four Saints in Three Acts* :

---

[48] *Cf*. Donald Gallup, « The Making of *The Making of Americans* », à la fin de *Fernhurst, Q.E.D, and Other Early Writings.*

* Eté 1922 — février 1923 : séjour à Saint-Rémy. Ce séjour est le symétrique, en médaillon, du séjour aux Baléares, pour ce qui est de l'écriture de « pièces » : même isolement par rapport à l'habituel milieu parisien, même influence d'un « lieu » — paysage et coutumes locales.

* 1926 : rencontre de Virgil Thomson.

* 1927 : sur une « idée » discutée en commun, rédaction de *Four Saints in Three Acts. An Opera to be Sung.*

* 1929 : Bilignin. Dans cette relative retraite, et sous l'influence du lieu et du milieu local (rapports de voisinage, vie provinciale, rapports avec les paysans, les commerçants...), toute une série de pièces seront écrites, entre 1930 et 1932.

* 1932 : publication de *Operas and Plays*.

* 1933 : publication de *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Cette publication est sans lien direct avec les pièces, mais elle modifie le rapport de Gertrude Stein avec les éditeurs, et avec son public. Bien des anecdotes racontées dans l'*Autobiographie* ont pour principale fonction, à mon sens, d'éclairer certains textes plus énigmatiques écrits aux Baléares ou à Saint-Rémy, et auxquels Gertrude Stein attache la plus grande importance : compromis, non, mais *captatio benevolentiae*, sans nul doute. De plus, l'*Autobiographie* manifeste, sous une forme narrative, un sens remarquable de la théâtralité (sens dramatique et sens visuel à la fois, façon de camper une « scène », regard qui capte l'incongru ; selon la formule de Peter Brook dans *The Empty Space*, « The Invisible Made Visible ».)

* 1934 : production de *Four Saints*, et voyage aux USA, le premier depuis 1904, trente ans plus tôt. Conférence « Plays », où Gertrude Stein expose sinon une théorie dramatique, du moins quelques principes qui l'ont, dit-elle, inspirée (« dit-elle », car on ne peut pas toujours prendre au pied de la lettre une reconstruction *a posteriori*. Ce texte est lui aussi un moment : sans être forcément un texte de circonstance, il est une circonstance).

Et donc, pour commencer, Saint-Rémy. Le lieu lui-même est un nom de saint : les saints, les santons, les noms de saints, vont dominer l'imaginaire de cette période. C'est un lien renoué avec les Baléares, car déjà Gertrude Stein notait, à propos des Majorcains : « They are very religious ». De la même façon, Alice et Gertrude se retrouvent isolées, elles ne voient que les gens du cru :

…During that year we stayed quietly in Saint-Rémy. We had intended staying only a month or two but we stayed all winter. With the exception of an occasional exchange of visits

with Janet Scudder we saw no one except the people of the country. (...) ... but for the most part we wandered around Saint-Rémy, we went up into the Alpilles, the little hills that Gertrude Stein described over and over again in the writing of that winter, we watched the enormous flocks of sheep going up into the mountains led by the donkeys and their water bottles, we sat above the roman monuments and we went often to Les Baux...

(*ABT* 209)

Période de rupture, période de retraite. Le temps est suspendu. La guerre est passée par là, la paix retrouvée invite à la méditation plutôt qu'à la frivolité : « This long winter in Saint-Rémy broke the restlessness of the war and the after war. » (*ABT* 209) : ce n'est pas tant le repos que la rupture d'avec une certaine forme d'agitation. Faisons maintenant la liste des pièces écrites à ce moment-là.

PIECES ECRITES A SAINT-REMY

1922

258. *Objects Lie on a Table, A Play*. (*OP* 105) *

264. *Saints and Singing. A Play*. (*OP* 71) *

268. *A Saint in Seven* (*WAM* 41) [49]*

269. *Lend A Hand or Four Religions* (*UK* 170) *

272, Prudence Caution and Foresight. A Story of Avignon. (*NOTY* 253)

276. *Talks to Saints Or Stories of Saint-Rémy* (*PL* 108)

1923

286. *A List.* (*OP* 89) *

287. *Capital Capitals*. (*OP* 61) *

290. A Village. Are You Ready Yet Not Yet. A Play in Four Acts [50].*

293. *Am I To Go Or I'll Say So*. (*OP* 113) *

[49] Ryan après Bridgman indique la publication dans *What Are Masterpieces*. C'est exact, mais ceci n'est vrai que parce que *What Are Masterpieces* (1940, *Bibl. Robert A. Wilson* A 35) reproduit *Composition As Explanation*. *A Saint in Seven* a paru pour la première fois dans *Composition As Explanation* (*CAP*) en 1926 (Bibl. Wilson A 8).

[50] Texte publié en 1928 par les Editions de la Galerie Simon, illustré de lithographies par Elie Lascaux (*Bibl. Robert A. Wilson* A 11).

Comme on peut le voir, la moitié de ces pièces attendront dix ans pour être publiées et ne le seront qu'en 1932, dans *Operas and Plays*, accompagnées principalement de pièces tardives. Certaines ne seront publiées qu'à titre posthume (*Prudence Caution and Foresight*, *Talks to Saints*). Celles qui auront le plus de chance attendront tout de même quatre ou six ans la publication.

1. *A Saint in Seven* (*Composition As Explanation*, 1926, *Bibliographie Wilson* A 8)
2. *A Village*, (1928, *Wilson* A 11)
3. *Lend A Hand* (*Useful Knowledge*, 1928, *Wilson* A 12)

Lend A Hand sera joué pour la première fois en 1959. *Capital Capitals* aura la chance d'être mis en musique par Virgil Thomson (pendant que Gertrude Stein travaillait à *Four Saints*), en avril 1927, pour quatre voix d'hommes et piano. Virgil Thomson décrit lui-même ce morceau comme suit :

> This is an evocation of Provence — its landscape, weather and people — imagined as a conversation among its four capital cities, Aix, Arles, Avignon and Les Baux: and it takes upwards of twenty minutes to perform.
>
> (*VT* 90)

Le morceau sera tôt et souvent présenté en concert, à Paris, en Amérique ou en Angleterre : en juin 1927 à Paris, en mai 1928 également (au Vieux Conservatoire), en 1929 à New York puis à Cambridge, Mass., en 1931 à Londres. La toute première représentation eut lieu dans les salons de la Duchesse de Clermont-Tonnerre, amie de Natalie Barney. D'après le récit de Virgil Thomson, Alice et Gertrude retardèrent leur départ pour la campagne afin de ne pas manquer cet événement. Un des chanteurs, raconte Thomson, tomba malade à la dernière minute, et il dut lui-même chanter sa partie tout en jouant, comme prévu, la partie de piano. Virgil Thomson s'amuse, dans ses Mémoires, de ces contretemps et de ces mondanités parisiennes : « The party was very handsome, with the garden paths outlined in blue cup-candles and behind bushes a quartet of hunting horns. » Il se souvient encore de l'une des invitées qui arrive dans une robe à traîne si encombrante que la maîtresse de maison la dirige dare-dare vers le jardin : « And there all evening, in white bright satin, bare-breasted and bejeweled, she paraded like a petulant peacock. » (*VT* 96). Cette image reste

liée dans son souvenir de jeune homme (et du coup, dans le nôtre) à la première représentation de *Capital Capitals* : pompeuse, agitée, scintillante, se pavanant en blanc, chair et satin, magnifique et absurde, une femme du monde déployant ses atours qui débordent dans le cadre trop étroit d'un hôtel particulier, et parisien, et à qui il faudrait au moins une scène d'opéra ou un parvis de cathédrale... L'opéra, tous deux sont en train d'y travailler, Gertrude et Virgil, et on peut penser qu'assise dans ce salon à écouter « son » œuvre, « leur » œuvre, Gertrude Stein rêve déjà à ce que sera une *vraie* scène. John Cage, lorsqu'il consacre une page à *Capital Capitals*, voit aussi que cette œuvre préfigure, en quelque sorte, *Four Saints* :

> While setting *Susie Asado*, *Preciosilla*, and *Capital Capitals*, Thomson did not have in mind the writing of an opera with text by Gertrude Stein, but to all who heard these songs it was evident that such an opera would "work".
>
> (*VTLM* 146)

Et pourquoi cela pouvait-il marcher ? Quelles sont, pour un musicien comme John Cage, les qualités que Virgil Thomson apporte aux textes de Stein qu'il met en musique ? C'est que sa musique s'accorde tout naturellement aux rythmes de la parole humaine ; c'est aussi qu'elle donne aux mots une exceptionnelle lisibilité :

> We have noticed in Thomson's earliest works the fluent character of his rhythm, derived from the natural rhythms of speech. In his Stein settings he retains this rhythmic fluency, at the same time bringing to a point of high refinement a knack for setting words so that they are not only singable but understandable.
>
> (*VTLM* 145)

« Setting words » : on aperçoit soudain la fonction théâtrale de la musique, qui projette les mots dans l'espace, qui les inscrit dans un système de représentation qui n'est pas l'architecture de la phrase écrite, pas sa grammaire, et qui peut soit redoubler celle-ci, la mettre en relief, soit se substituer à elle — créant également, par la double vision, un relief. Les mots qu'on ne comprenait pas quand on les lisait, on les entend chantés, ils prennent une évidence ; par contagion, ils participent de cette limpidité du chant, de l'élan rythmique qui nous attache à ce *dire* qui n'a pas besoin d'être le dire *de quelque chose*. « Setting words », c'est presque un procédé d'encadrement, comme la scène à l'italienne. La pierre des mots de Stein est sertie dans le métal ductile de la musique de Thomson, pour prendre une autre image, empruntée à la joaillerie.

Cage va lui-même utiliser, précisément, le terme de « framing ». C'est pour amener un argument un peu surprenant mais très juste, lorsqu'il soulève la question du rapport paradoxal à la modernité de cette musique volontiers archaïsante. En un sens, ce sont les mots de Stein qui accrochent la musique, solidement, à l'époque contemporaine, ce sont eux qui exhibent le pastiche come pastiche, qui mettent en évidence la part de jeu transgressif, allusif, jeu de rupture, de refus. En ce sens, et si je comprends bien ce que veut dire Cage, il est important que la musique ne masque pas que pas les mots de Stein, dans leur incompréhensibilité même, dans leur refus de faire sens. Les alliances de syllabes, les séquences rythmiques, les répétitions, les jeux sur la langue et sur les sons de la langue doivent apparaître en pleine Clarté. Du coup, l'archaïsme lui-même est tiré vers la modernité, comme une appropriation frondeuse, un montage de fragments reconnaissables dans une composition originale [51] :

This ability had been of special advantage to him in framing Stein texts with old-fashioned accompaniments. Had the words not been made intelligible, an entire piece might have risked slipping anywhere from fifty to eight hundred years backward in time.

(*VTLM* 145)

On frémit à l'idée d'un si vertigineux glissement de terrain...

On a souvent dit que la musique répétitive d'un Philip Glass, dont se sert Robert Wilson dans ses opéras, représente « l'encadrement » idéal des textes de Stein, leur tempo naturel. Thomson, bien avant Glass, a su trouver une façon de suspendre l'instant pour s'accorder à l'intemporalité steinienne. Cage en fait une analyse subtile, non dénuée d'ironie. Pour un musicien, la musique est un langage si précis qu'il peut le déchiffrer comme on déchiffrerait un texte latin : à tout instant, dans un morceau de musique, il se passe quelque chose (ou il ne se passe rien), une attente est suscitée puis comblée (ou non), toute une grammaire des temps faibles et des temps forts est mise en œuvre. Dans Capital Capitals, le texte est de nature statique. Le jeu de la musique va consister à contrarier cette immobilité du texte par un mouvement de la musique :

…he here opposes the form-feeling in the music (something is about to happen) to the form-feeling in the text (nothing is ever going to happen)

[51] Dans *Preciosilla*, c'est presque la même méthode : « The words remind us that we are living in the twentieth century; the music convinces us that we are listening to a baroque cantata. » (*VTLM* 144).

(*VTLM* 146)

C’est fort bien vu. Et c'est développé avec précision par un technicien :

Its static nature, which seems never to be getting anywhere, is given an accompaniment that from the opening trumpet-like octaves on C to the closing percussively repeated middle C seems to be announcing that something is about to happen. The fact that the piece takes a long time to accomplish nothing is the secret of its strength and its effectiveness.

(*VTLM* 145)

Virgil Thomson a observé, dit Cage, non pas le « contenu intellectuel » du texte de Stein, mais sa forme, « the expressiveness of its continuity, which is static rather than progressive ». Ayons sous les yeux, avant de poursuivre, un exemple de cette prose qui réussit, tout en mimant le mouvement, à « n’aller nulle part » :

If they belong to being more than strong, do they care to be strong do they care to belong do they belong to being strong. If they hear a second day do they say a second day comes before a first day anyway.

(*Capital Capitals*, *OP* 65)

Si l’on veut donner à ce texte sa « valeur expressive », il suffit de le lire à haute voix : les accents se placent sans effort, un ton de conviction nous vient tout naturellement. Et nous découvrons que la problématique évoquée, car il y en a une, ne fait que mimer, en quelque sorte, cette marche en avant qui ne va nulle part : comme la succession cyclique des jours et des saisons, comme Lucinda Childs réinventant sur scène le mouvement perpétuel par une marche à l’oblique ou l’on croyait ne jamais la voir reculer, et pourtant... : c’est qu’elle mettait dans ce recul une énergie, une détermination égales à celles de son avancée, d’où l’illusion... Que le deuxième jour précède le premier jour, et le tour est joué, et peut se rejouer, *ad infinitum*. Voyons la musique, maintenant. À chaque instant, il s’y passe quelque chose :

Besides the imitation of trumpets, there are left-hand tremolandos suggesting tympani, treble tremolandos suggesting xylophones, high major chords suggesting church bells, ornaments and scale passages suggesting Czerny exercises, step-by-step enlargement of intervals suggesting vocalises, a Spanish passage suggesting the Mediterranean, and a Protestant hymn suggesting Thomson himself.

(*VTLM* 146)

Musique « en trompe-l'œil », là encore. Thomson a dit à plusieurs reprises ce qui avait constitué pour lui l'attrait des textes de Gertrude Stein :

With meanings already abstracted, or absent, or so multiplied that choice among them was impossible, there was no temptation toward tonal illustration, say of birdie babbling by the brook or heavy heavy hangs my heart. You could make a setting for sound and syntax only, then add, if needed, an accompaniment equally functional.

(*VTLM* 90)

Il n'y aucun doute quant à l'admiration sincère de Thomson pour Gertrude Stein. Plus tard, tout au long de sa vie, quand on l'interrogera sur l'attrait pour lui du texte de *Four Saints*, il dira :

The original attraction was the strangeness: second was how fantastically funny it could be: and third was how many interesting layers of meaning there could be underneath the strangeness and the funnyness [52].

Peut-on affirmer que l'admiration était réciproque, et que c'est parce qu'elle appréciait la musique de Thomson que Gertrude Stein attacha du prix à cette collaboration ? On peut penser qu'au début, elle fut flattée d'être mise en musique un peu comme ses propres amis étaient flattés d'avoir leur portrait signé par Gertrude Stein : même s'ils n'y *comprenaient miette. Les goûts musicaux de Gertrude Stein la portent plutôt, d'instinct, vers The Trail of the Lonesome Pine* [53] que vers la musique contemporaine. Elle saisit, intellectuellement, l'importance de cette musique dans un vaste courant d'avant-garde qui a produit aussi bien Picasso, Braque, Joyce, Proust, que Gertrude Stein. Dans l'*Autobiographie*, Gertrude Stein raconte qu'elle va voir les Ballets russes, et qu'elle a assisté à la deuxième

[52] Interview de Virgil Thomson par Harriet Shapiro, *Intellectual Digest*, octobre 1972, 22-26 (Liston II C 181).

[53] Tout le monde connaît la photo prise par W.G. Rogers à Bilignin pendant l'été 1937 où l'on voit Gertrude chanter, et tenir la partition ouverte sur ses genoux. Dans l'*Autobiographie*, un paragraphe entier est consacré à *The Trail of the Lonesome Pine*, que Mildred Aldrich a en disque, et qui est « Gertrude Stein's favorite ditty ». C'est également un livre dont parlent avec émotion les soldats pendant la guerre (« a book for the doughboy ») *cf. ABT*, 239. *The Trail of the Lonesome Pine* est le titre qui avait d'abord été retenu pour le film de Jill Godmillow (1987) qui s'intitula finalement *Waiting for the Moon*. Sur Gertrude et la musique, voir Claude Grimal, « La Musique de Gertrude Stein » in *Delta*, n°10, mai 1980.

représentation du *Sacre du Printemps*, dont Nijinsky avait fait la chorégraphie ; mais le non de Stravinsky n'apparaît pas une seule fois -dans un livre qui n'est par ailleurs pas avare de « name-dropping ». On peut soupçonner que Gertrude Stein feint d'être plus ignorante qu'elle n'est pour masquer une ignorance réelle : pour la musique, adressez-vous à Alice... !

Quand elle reçoit de Virgil Thomson, comme cadeau de jour de l'an, la partition manuscrite de *Susie Asado*, elle réagit tout à fait à la Mabel Dodge, ravie et plaisantant : « ...I like its looks immensely and want to frame it... » (*VT* 90). Heureusement, il y a Alice, la musicienne : « ... and Miss Toklas who knows more than looks says the things in it please her a lot and when can I know a little other than its looks put I am completely satisfied with its looks... » (*VT* 90). Donc l'alliance avec Virgil Thomson, qui se révéla si fructueuse, doit plutôt être vue comme un contrat de confiance, à l'aveuglette. Du moins Thomson fait-il une musique « écoutable », sans dodécaphonie, sans dissonances barbares : une musique qui plaît.

Gertrude et Virgil ne travaillent pas ensemble, jamais le musicien ne demandera à l'écrivain de modifier son texte, de le rendre plus acceptable, plus conventionnel. *Four Saints* est un projet commun, mais ils se mettront à la tâche l'un après l'autre. Très encouragée par le succès de *Capital Capitals*, on peut comprendre l'enthousiasme de Gertrude Stein à l'idée de devenir l'auteur d'un opéra : c'est presque aussi bien que d'être peintre elle-même... Et c'est tout de même extraordinaire, si l'on y songe, que cela ait abouti ! Qu'on relise le texte de *Four Saints* et son refus total de compromis. On pouvait à bon droit penser que ce texte « expérimental » resterait, comme les autres, confidentiel. Il faudra seulement sept ans, et beaucoup d'obstination de la part de Virgil Thomson, pour que *Four Saints* devienne un spectacle de Broadway.

La première fois, dans ses *Mémoires*, que Virgil Thomson mentionne *Four Saints*, il le présente comme « son » opéra. Et on le comprend un peu. De plus, le musicien est encore vivant, cette œuvre est un de ses titres de gloire, et Gertrude n'est plus là pour souffrir de passer au second plan. Il dit :

> Nevertheless, when in the mid-1930s, after my opera *Four Saints in Three Acts*, for which Gertrude Stein had written the libretto, had received some recognition, Joyce offered me his own collaboration. I demurred, as Picasso had done, and for the same reasons. I did not feel like wounding Gertrude Stein, or choose to ride on both ends of a seesaw.
>
> (*VT* 78)

D'un côté « my opera », mais de l'autre une profession de loyauté sans nul doute véridique. Cela dit, c'est très amusant, rétrospectivement, d'imaginer Joyce jaloux du succès de Stein à Broadway, et rêvant de voir monter sur scène (car c'est cela qu'il proposait à Thomson) un ballet fondé sur le chapitre consacré aux jeux d'enfants dans *Finnegans Wake* : Pourquoi pas moi ? en quelque sorte. Joyce avait également pressenti Léonide Massine pour la chorégraphie. Evidemment, un ballet était une bien moins bonne idée, puisqu'il ne restait rien alors du texte de Joyce (et c'est ce prétexte qu'utilisa Thomson pour refuser) : il n'y a qu'à voir l'indigence des spectacles « d'images » qui se disent inspirés par Beckett...

My reply, however, after reading the chapter, was that though anyone could put children's games on a stage, only with his text would such a presentation have "Joyce quality". I did not add that in place of the pure dance-spectacle proposed, one could imagine a choreographed cantata using Joyce's words.

(*VT* 78)

Et cela ne se fit pas. Alors que *Four Saints* se fit. Avec de magnifiques retombées pour les deux auteurs, mais aussi un résultat au moins qu'on peut considérer comme dommageable à la « théâtralité » steinienne, avec ses défis à la convention, ses architectures paradoxales, ses virtualités explorables à l'infini, sans usure, son pouvoir de stimulation des jeunes talents de l'avant-garde, aujourd'hui encore. C'est qu'il y eut là, datée, historique, une réalisation. *Four Saints* appartient maintenant à l'histoire de Broadway, il s'inscrit, même si c'est en porte-à-faux, dans une mode, et dans les mémoires. Il fit date, mais du coup le voilà fixé dans son époque. Et ce n'est pas par hasard que l'œuvre qui, certes, fait l'objet de « reprises », n'a guère suscité de créations originales, à la différence par exemple de *In Circles* ou de *Listen to Me*. Ne négligeons pas malgré tout l'utilisation de l'œuvre sous forme de « citations » : la plus notable étant celle faite par Robert Wilson dans *Deafman Glance* (*Le Regard du sourd*) en 1968 : L'image des lions débonnaires à l'avant-scène ; l'image plus frappante encore de la femme noire de profil tenant un oiseau, colombe ou corbeau, au poing [54]. L'autre trace durable laissée par l'œuvre est d'ordre folklorique, « Pigeons on the grass alas » étant à peine moins connu et seriné que « A rose is a rose is a rose [55]».

[54] Voir le chapitre "Des Saints en actes".

[55] Pour un avatar récent, et inattendu, de la formule, voir le sous-titre « A Rose is a rose... » dans *Le Monde* dans l'article intitulé « Portrait du président en jeune prisonnier évadé et lettré » à propos de la visite de François Mitterrand à Culoz dans l'Ain et de l'hommage qu'il rendit à cette occasion à Gertrude Stein (article de Michel Kajman, mardi 21 juillet 1987) : « Et, comme j'étais moi-même à ce moment-là un peu hors-la-loi —

***

Origine de Four Saints

Gertrude Stein et Virgil Thomson sont tous les deux d'accord pour dire qu'à l'origine, c'est Virgil Thomson qui proposa à Gertrude Stein d'écrire un opéra pour lui. Version *Autobiographie* :

Virgil Thomson had asked Gertrude Stein to write an opera for him. Among the saints there were two saints whom she had always liked better than others. Saint Theresa of Avila and Ignatius of Loyola, and she said she would write him an opera about these two saints. She began this and worked very hard at it all that spring and finally finished Four Saints and gave it to Virgil Thomson to put to music. He did. And it is a completely interesting opera both as to words and music.

(*ABT* 229)

Une rédaction calculée prend grand soin de donner la part égale aux mots et à la musique : « both as to words and music ». Et le point de départ déclaré est l'amour de longue date pour deux saints, Thérèse d'Avila et Ignace de Loyola, espagnols tous deux. La ville d'Avila a par ailleurs droit, dans l'*Autobiographie*, à un traitement enthousiaste (également calculé, peut-on penser, pour annoncer *Four Saints*) de la part de la narratrice.

Version Virgil Thomson :

The theme we chose was of my suggesting; it was the working artist's working life, which is to say, the life we were both living ... I thought we should follow overtly (...) the format of Classical Italian opera, which carries on the commerce of the play in dry recitative, extending the emotional moments into arias and set-pieces.

(*VT* 91)

---

j'étais évadé d'un camp d'Allemagne — j'allais comme cela d'un ami sûr à l'autre, pour profiter de l'hospitalité. Et c'est ainsi que j'ai connu Culoz, que j'ai pu apprécier cette ville, ses environs, ses promenades, appris que Gertrude Stein s'y trouvait. J'y suis revenu ; je suis allé voir Gertrude Stein qui m'a reçu en compagnie d'Alice Toklas, et, comme j'avais lu quelques années auparavant *L'Autobiographie d'Alice Toklas*, j'étais naturellement curieux à la fois de voir, d'approcher l'écrivain de grand talent et le personnage qui était ainsi raconté... Je suis convaincu que Gertrude Stein — j'en étais déjà convaincu dans mes années d'études — représente l'un des grands noms de la littérature contemporaine avec quelques-uns des plus importants qui ont marqué la suite... On citait tout à l'heure... les noms de Ezra Pound, de Joyce, celui de Proust... il s'agit là de quelques noms qui se trouvent vraiment à l'origine de toutes les formes de pensée et d'expression qui commandent encore nos façons d'être. » (Extrait de l'Allocution prononcée par Monsieur François Mitterrand, Président de la République, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition consacrée à Gertrude Stein, Mairie de Culoz, samedi 18 juillet 1987. Document de travail, inédit, obligeamment communiqué par l'Elysée).

Il s'agit ensuite de se mettre d'accord sur un sujet. Dans la tradition de l'opéra italien, le sujet est mythologique. Virgil Thomson décide d'élargir le terme « mythologie » pour lui permettre d'inclure l'histoire « politique » (par là Virgil Thomson veut sans doute dire moderne) et la vie des saints. Gertrude Stein aurait bien aimé un sujet tiré de l'histoire américaine, et elle propose George Washington. Mais cela ne convient pas à Virgil Thomson à cause des costumes du XVIIIe siècle, « in which everybody looks alike » (*id*). Résultat :

…We gave up history and chose saints, sharing a certain reserve toward medieval ones and Italian ones on the grounds that both had been overdone in the last century. Eventuaily our Saints turned out to be Baroque and Spanish.

(*VT* 91)

En mars 1927, Gertrude Stein écrit à Virgil Thomson :

begun Beginning of Studies for an opera to be sung. I think it should be late eighteenth century or early nineteenth century saints. Four saints in three acts. And others. Make it pastoral. In the hills and gardens. All four and then additions. We must invent them.

(*VT* 91)

Des saints canonisés au XIXe siècle, cela n'est pas si fréquent, et on les connaît mal. C'est peut-être une des raisons qui incitèrent Gertrude Stein à remonter plus loin dans le temps. Et c'est peut-être aussi dans cette lettre qu'on trouve la première mention de la formule qui devait — malgré ou à cause de son inexactitude patente — donner son titre à l'opéra : "Four Saints in Three Acts". Dès le début, Gertrude Stein sait que le titre sera trompeur – une mystification d'entrée de jeu qui sera comme l'annonce des autres irrévérences et pirouette : « And others... All four and then additions. We must invent them. »

***

Composition et fortune de *Four Saints*

Virgil Thomson rappelle dans ses *Mémoires* ce que fut sa méthode de travail pour cet opéra une fois qu'il eut en main le texte de Gertrude Stein :

With the text on my piano's rack, I would sing and play, improvising melody to fit the words and harmony for underpinning them with shape. By mid-December I had a score consisting of the vocal lines and a figured bass, a score from which I could perform.

(*VT* 104)

Il ne s'agit encore que du premier acte. À partir de là, Virgil Thomson peut faire entendre ce premier acte à ses amis. Il tâte le terrain, en quelque sorte, il cherche l'approbation qui lui donnera confiance pour poursuivre son travail :

I had wondered whether a piece so drenched in Anglican chant (running from Gilbert and Sullivan to Morning Prayer and back) could rise and sail.

(*VT* 105)

Virgil Thomson a conscience d'avoir écrit une musique qui a une grande *vitalité*. Et il rend à Gertrude Stein le crédit qui lui est dû :

The origin of that lay in its words, of course, the music having been created in their image.

(*VT* 105)

Il réfléchit à la relation entre texte et musique : la musique, dit-il, a une énergie qu'on ne trouve pas, ou qu'on ne trouve plus dans la prose (ou la poésie), si rythmée soit-elle. Et cela tient à l'emploi simultané, et contrasté, de la ligne mélodique et de l'alternance des temps faibles et des temps forts :

A pattern made up of lengths alone is static, and the stuttering of mere stresses is hypnotic. But together, and contrasted, they create tension and release; and this is the energy that makes music sail, take flight, get off the ground.

(*VT* 105)

Tout ce qui est virtuel, en quelque sorte, dans le texte de Gertrude Stein, passe à l'acte, se trouve pleinement réalisé une fois mis en musique. « Speech alone lacks music's forward thrust » (*VT* 105). I1 faudrait réfléchir à cette phrase : c'est que l'attente, peut-être, est plus clairement balisée dans la musique : on connaît à l'avance le rythme de base, et l'on devine, après la montée de la vague d'une phrase mélodique, ce que sera sa chute, on

l'attend activement, comme l'aboutissement d'une pulsion forte. Quoi qu'il en soit, la prose steinienne va déjà dans cette direction :

I do not mean that her writing lacks music; I mean that it Likes music. Much of it, in fact, lies closer to musical timings than to speech timings.

(*VT* 105)

Virgil Thomson se montre, dans sa tâche, d'une fidélité exemplaire :

I set all of Stein's text to music, every word of it, including the stage directions, which were so clearly a part of the poetic continuity that I did not think it proper to excise them. And for distributing all these parts among the singers, I assumed a double chorus of participating saints and two Saint Teresas (not alter egos, just identical twins); and I added as nonsaintly commentators, or "end men", a *compère* and a *commère*. Though I had Gertrude's permission to repeat things if I wished, I no more took this freedom than I did that of cutting. She was a specialist of repetition; why should I compete? I simply set everything, exactly in the order of its writing down, from beginning to end.

(*VT* 107)

En 1928, la musique de l'opéra (moins l'orchestration) est terminée. En 1929-30, Virgil Thomson fait un voyage aux Etats-Unis, et, avec l'aide de Carl Van Vechten, le fidèle ami de Gertrude, il continue à tâter le terrain en vue d'une éventuelle production américaine. C'est ainsi qu'il rencontre Fiorine Stettheimer — qui, cinq ans plus tard, fera les costumes et les décors de *Four Saints*. C'est en voyant ses tableaux au Metropolitan Museun qu'il sent en elle quelqu'un qui comprend bien le théâtre comme il le comprend lui-même. A peine lui soumet-il ce projet que Florine Stettheimer déborde d'idées : elle voit aussitôt dans sa tête se dresser sur scène la façade de la cathédrale d'Avila « executed in crystal and ostrich feathers and red velvet and gold fringe » (*VT* 136) : on croit y être... Virgil Thomson, qui écrit trente-six ans plus tard, n'est pas sans ironie dans sa description (*VT* 148).

De retour en Europe, il entrevoit un instant la possibilité d'une production à Darmstadt, en Allemagne, qui finalement n'aboutira pas. Eût-elle abouti, remarque Virgil Thomson, le sort de l'opéra en eût été changé : le texte aurait été traduit en allemand. Au lieu des décors de cellophane de Florine Stettheimer, on aurait eu un décor à l'allemande, reflétant la mode du théâtre allemand de l'époque. L'orchestration aurait été différente, prévue pour un plus grand nombre de musiciens. Même si, par la suite, l'opéra avait été

monté aux Etats-Unis, ce n'aurait en aucun cas pu être la production de Hartford et New York en 1934 telle qu'on la connaît, ce « théâtre chorégraphique » dans la tradition de Diaghilev avec un chœur de chanteurs noirs américains, un décor conçu par une femme peintre américaine, et un chorégraphe anglais.

En 1932, Virgil Thomson termine l'orchestration de l'opéra : on lui a promis que l'opéra serait joué pour l'ouverture de l'Avery Memorial Theatre à Hartford, Connecticut. Il fait donc l'orchestration en fonction des capacités du théâtre : il sait qu'il ne pourra faire tenir que dix-neuf musiciens dans la fosse d'orchestre :

> After taking thought I decided on ten strings, one flute-piccolo player, one oboe-English horn, one bassoon, two saxophones (one doubling on clarinet, the other on bass clarinet}), one trumpet, one trombone, one percussion player, and an accordion. This combination was designed to provide for four-part woodwind chords, four-part brass chords (by using the saxophones) complete string chords, and full harmonic support for tutti passages.
>
> (*VT* 224)

Mais un compositeur n'entend vraiment sa partition orchestrée que lorsque l'orchestre commence à répéter. Et là, Virgil Thomson a une surprise : la présence des saxophones au milieu des timbres symphoniques classiques, et la présence dominante de l'accordéon créent un effet de bizarrerie qu'il n'avait pas prévu et auquel il a du mal à s'habituer. Pour cet effet, il fut parfois félicité par la suite, et s'amuse à rappeler qu'il n'avait guère été guidé par un désir d'originalité, mais tout simplement par le souci de régler le problème technique que posait la petite fosse d'orchestre.

Après un certain nombre d'avatars, de querelles avec Gertrude Stein, la production prend forme. Virgil Thomson a rencontré en Angleterre le danseur Fred Ashton, qui a accepté de se charger de la chorégraphie. Son ami le peintre Maurice Grosser a travaillé en étroite collaboration avec lui pour mettre au point un scénario. Quant à Florine Stettheimer, son décor est de toute beauté, Virgil Thomson se dit ébloui :

> Miss Stettheimer's sets are of a beauty incredible, with trees made out of feathers and a sea-wall at Barcelona made out of shells and for the procession a baldachino of black chiffon and bunches of black ostrich plumes just like a Spanish funeral.
>
> (*VT* 241)

En fait, Virgil Thomson se montrait ravi de tout : "That production grew as naturally as a tree", écrit-il (VE 239). Il se montre particulièrement enchanté de ses chanteurs noirs :

Not only could they enunciate and sing, they seemed to understand because they sang. They resisted not at all Stein's obscure language, adopted it for theirs, conversed in quotations from it. They moved, sang, spoke with grace and with alacrity, took on roles without self-consciousness, as if they were the Saints they said they were.

(*VT* 239)

On est à mille lieues du paradoxe du comédien, à mille lieues des querelles entre les tenants du Système de Stanislavsky ou de la Méthode de l'Actors' Studio et les tenants de la distanciation brechtienne. Les chanteurs noirs sont, avec naturel, avec grâce et comme ayant « la grâce », ces saints qu'ils disent être, et à qui on ne demande rien d'autre que d'être ce qu'ils représentent.

La première de *Four Saints* eut lieu à Hartford, Connecticut, au Wadsworth Athenaeum Opera. Elle fut suivie de cinq autres représentations. La première new-yorkaise eut lieu le 29 février au 44th Street Theatre, pour une série de trente-deux représentations, à la suite desquelles le spectacle fut « transféré » à l'Empire Theatre, pour encore seize représentations. Il y eut, en novembre de la même année, quatre représentations au Sullivan Opera House de Chicago. C'est l'une d'elles que vit Gertrude Stein.

Contente ? Moins qu'on n'aurait cru, un peu dépossédée en même temps, c'était elle et ce n'était pas elle. De plus, la distance n'était pas la bonne : par quoi il faut entendre, sans doute, que l'écriture de l'opéra était relativement loin derrière elle, et aussi, tout simplement, qu'elle était placée trop loin de la scène : on sent bien que son idéal aurait été d'être, non pas sur scène (come Marguerite Duras dans *Le Camion*), mais dehors et dedans à la fois : « surrounded ». Dans *Everybody's Autobiography*, voici ce qu'elle écrit, trois ans plus tard :

So we went and we rested and then we went to hear the opera. I was less excited about that than I had expected to be. It was my opera but it was so far away.

Et, un peu plus loin elle précise :

The play began, we were on time and the play began but it was too far away but it did begin. I liked looking at it and I liked hearing. Mrs. Goodspeed had thought we might be too far away and so she had gotten us seats nearer. We took these later and there we were nearer. That was when the second act began. It looked very lovely and the movement was everything they moved and did nothing... it was satisfying.

(*EA* 194)

On remarque que, d'instinct, Gertrude Stein écrit « the play » plutôt que « the opera » : elle en a écrit pendant si longtemps. Et « the opera », à cause de la musique et du spectacle, de tout ce qui est « réalisation », avec quoi elle a si peu à voir, et qu'elle découvre comme tous les autres spectateurs assis autour d'elle, mettrait une distance encore supplémentaire avec ce qu'elle veut, malgré tout, identifier comme né d'elle. Reprenant la vieille distinction sur laquelle elle a fondé tant de paradoxes, elle écrit : « I liked looking at it and I liked hearing. » Elle ne dit pas « hearing it ». « At it », c'est ce qu'elle découvre, « hearing », c'est ce qu'elle voit en fermant les yeux, deux expériences autonomes, presque.

Mais tout de même, elle est sensible à l'incarnation, par des voix vivantes, de ces paroles qu'elle écrivit. Juste avant de quitter les Etats-Unis, on demande à lui parler au téléphone, « Who is it », demande-t-elle, et la voix répond : « Saint Theresa ». Gertrude Stein est ravie : « it was she and a delightful voice... ». Elle en profite pour redire ce que Virgil Thomson a dit et répété de son côté, que les chanteurs noirs avaient adopté leur texte sans la moindre réticence « she explained that ... they all said all the words were such natural words to say. » (*EA* 195). Une fois de plus, l'unité de chant, comme l'unité d'écriture, ce n'est pas la phrase, c'est le mot. Et elle ne dit pas « to sing », elle dit « to say ».

De ce spectacle on se fait une idée par les photographies publiées, en 1948, en même temps que la partition, et par les différents compte-rendus — nombreux furent ceux qui acceptaient le charme de la musique mais se crurent tenus de stigmatiser « le cosmopolitanisme parisien » ou les « cryptogrammes » de la « soi-disant prose steinienne ». On ne retiendra ici que la description faite en 1948, d'après ses propres souvenirs, par le scénariste lui-même, Maurice Grosser :

> One should not try to interpret too literally the words of this opera, nor should one fall into the oppposite error of thinking that they mean nothing at all. On the contrary, they mean many things at once. …In the original production, designed by Florine Stettheimer, the Compère and Commère, who represent the laity, were dressed in modern style. The two Teresas were costumed as cardinals. Saint Chavez, Saint Ignatius, Saint Settlement, and the members of the small chorus wore robes recalling those of saints in Baroque art. The large chorus was dressed in monastic robes and surplices. The settings, composed out of lace, feathers, gold paper, glass beads, cellophane, tarlatan, and tulle, suggested, with no attempt at actual reproduction, the tinsel and glitter, the exuberance and informality of the native altar decorations characteristic of Latin countries.

(*Four Saints in Three Acts* , « Scenario »)

Quant à la musique, on retiendra une jolie phrase de John Cage. Il commence par se moquer des analyses purement techniques qui transforment un morceau de musique en statistiques : « There are 111 tonic-dominants, passages, 632 sequences, 38 references to nursery tunes, and one to “My Country ‘Tis of Thee."... » Lui-même préfère dire :

To enjoy it, one must leap into that irrational world from which it sprang, the world in which the matter-of-fact and the irrational are one, where mirth and metaphysics marry to beget comedy.

(*VTLM* 157)

Hommage à Gertrude autant qu’à Virgil.

Sans entrer ici dans les détails, on se fera ure idée du succès qu’a connu *Four Saints*, de 1934 à nos jours, si l’on sait que dans son recensement des productions jusqu’à 1982, Betsy Ryan ne mentionne pas moins de vingt-cinq productions différentes, et pas moins de cent compte-rendus, parmi lesquels nous relèverons quelques titres : « Strange Stein Song Startles Sophisticates » (1934), « Prepare for Saints » (1934), « Chicago: Gertrude Stein is Fine; Opera, Fun; Brief Run » 1934), « La Stein’s Little Joke or Pigeons-on-the-Grass-Alas » (1934), « Syllabus of Syllables », « Thomson's Four Saints Live Again on Broadway » (1952), « Musicalized Fog » (1952) [56]. Notons seulement, dans le cadre de notre propos, que la première reprise de *Four Saints* n’eut lieu qu’en 1952 : dix-huit ans après la création, et six ans après la mort de Gertrude Stein. Cette reprise (qui reprenait pour l’essentiel les décors originaux de Florine Stettheimer) fut présentée à Paris le 30 mai de la même année, au Théâtre des Champs-Elysées, dans le cadre de l’exposition : « L'Art du XXe siècle ». Autre reprise importante : celle de 1973, au Vivian Beaumont Theatre (Lincoln Center, New York), dans une chorégraphie d'Alvin Ailey.

Notons un élément qui ne fut pas sans importance pour le succès de *Four Saints*, c’est la longévité et la vitalité de l’auteur de la musique : Virgil Thomson est mort en 1988. En

[56] La description de ces productions n'entre pas dans notre propos. Ce serait une tout autre perspective qui montrerait l’évolution des modes théâtrales, l’invention et le talent des metteurs en scène à partir d’un même objet. Bien souvent, une telle description serait, inévitablement, de seconde main, se fiant à des comptes-rendus journalistiques (qui, eux, feraient apparaître l’invention et le talent des journalistes-spectateurs ».

1986, il célébrait allègrement son quatre-vingt-dixième anniversaire, et il y eut en cet honneur à New York une reprise de *Four Saints*. *Four Saints* était l'un de ses titres de gloire, et il ne manquait pas de saisir la moindre occasion de le diriger, soit sous forme d'opéra mis en scène, soit sous forme de concert avec chœurs. L'enregistrement sur disques, puis sur cassettes, a également contribué à rendre l'opéra Populaire (encore qu'on puisse renverser l'ordre des causes et des effets).

***

Pièces écrites entre Four Saints (1927) et la production de l'opéra (1934)

1928

367. *A Lyrical Opera Made By Two To Be Sung* (*OP* 49) *. Gertrude Stein reprend ici la formule utilisée pour *Four Saints* : « an opera to be sung », la main tendue vers Virgil Thomson. Sera mis en scène en 1979 par William Turner.

1930

401. *At Present A Play. Nothing But Contemporaries Allowed* (OP 315) *

416. *Madame Recamier An Opera* (*OP* 355) *

417. *They Weighed Weighed-Layed A Drama of Aphorisms* (*OP* 231) *

419a. *An Historic Drama in Memory of Winnie Elliot* (*LOP* 182) *

420. *Will He Come Back Better. Second Historic Drama. In the Country* (*LOP* 189) *

420a. *Third Historic Drama* (*LOP* 195) *

Bizarrement, ce troisième drame historique mentionné dans le canon Ryan sous le numéro 420a ne figure pas dans la chronologie Bridgman. Les trois « drames historiques » forment, si l'on peut dire, une trilogie : la « distribution » est la même dans les trois pièces : Ashley, Amelia, Harry, Nuña, avec quelques personnages secondaires dans la première.

423. *Play I — (III)* (*LOP* 200) *

Trois pièces qui tiennent en quatre pages. Mises en scène par Lawrence Kornfeld en 1965 à la Judson Memorial Church (sous le titre *Play I, Play II, Play III*). Mises en scène en 1980 par Betsy Ryan, avec d'autres pièces brèves (University of Iowa).

425. *Say It With Flowers. A Play* (*OP* 331) *

426. *The Five Georges. A Play* (*OP* 293) *

436. *Lynn and the College de France* (*OP* 249) *

437. *They Must. Be Wedded. To Their Wife. A Play.* (*LO*P 204) *
C'est cette pièce qui, sous le titre A Wedding Bouquet, sous forme de ballet, et sur musique de Lord Berners, sera montée au Sadler's Wells, à Londres. Gertrude Stein assistera à la première, le 27 avril 1937.

438. *Civilization. A Play In Three Acts* (*OP* 131) *

1932

441. *A Play Without Roses. Portrait of Eugene Jolas*. (*PP* 200) *

442. *A Play of Pounds* (*LOP* 239) *

445. *A Manoir. An Historical Play In Which They Are Approached More Often* (*LOP* 277) *
Mise en scène en 1977 par Lawrence Kornfeld à la Judson Memorial Church sur une musique d'Al Carmines.

446. *A Play A Lion for Max Jacob* (*PP* 28) *

447. *Short Sentences* (*LOP* 317) *

1933

455. *Byron A Play Which They Say Byron A Play* (*LOP* 333) *

Deux éléments domineront la « production dramatique » de ces années :

1. La maison de Campagne de Bilignin, que Gertrude et Alice loueront à partir de 1929, et où leurs amis viendront leur rendre visite.
2. L'association avec Virgil Thomson, qui laisse espérer de façon plus réaliste la possibilité d'avoir un jour un public pour les « Operas and Plays » (la publication, en 1932, du recueil qui porte ce titre témoigne de cet espoir).

La campagne de l'Ain fournit l'inspiration par ses paysages, la maison et les visites fournissent un cadre domestique à ce que James Mellow, dans son introduction à *Operas and Plays*, appellera des « parlor plays ». Mais peut-être Gertrude Stein rêve-t-elle aussi de faire ce qu'elle a finalement renoncé à faire dans *Four Saints* : chercher son inspiration du côté de l'histoire. Comment, à partir de « ce qui s'est passé » — de ce que les historiens nous racontent qui s'est passé — écrire « l'essence de ce qui s'est passé » ? Transformer l'histoire en jeu steinien, voilà qui est un problème de taille et, pour l'instant, Gertrude Stein ne fait

que l'effleurer. En 1930, elle écrit « History Or Messages from History », suite d'aphorismes paradoxaux. Elle écrit aussi trois « drames historiques », qui ne seront publiés qu'à titre posthume dans *Last Operas and Plays*, et dont on chercherait en vain le lien avec l'histoire. S'il y en a un, il est, comme on pouvait s'y attendre, paradoxal et pervers. Alors que l'histoire consiste à enregistrer le passé, le moteur principal de ces trois textes dialogués semble bien être « will » : la marque du futur. « Will » apparaît dès le titre du second texte : *Will He Come Back Better*. On y lit des échanges tels que :

> But will she know what they have said.
>
> Of course she will.
>
> But will they tell.
>
> Just what they will have. To tell.
>
> But not only they will.
>
> (*LOP* 189)

Et le dernier échange du troisième texte est :

> It is well known
>
> That they will all come here with then.
>
> (*LOP* 199)

L'abstraction, la neutralisation de toute information sont là, vigilantes, pour empêcher Gertrude Stein de se laisser aller à la moindre tentation de contenu événementiel ou anecdotique. Pourtant, la tentation est là et cela va donner, en 1932, la rédaction de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*. L'explication de Bridgman, c'est que Gertrude Stein commence à se percevoir, elle-même, comme un personnage historique. Le subterfuge, à la Mark Twain, d'Alice narratrice permet de renoncer au « steinisme » sans trop perdre la face : ce n'est pas moi, c'est elle... Personnage historique, ou de légende, c'est ce qui va être

confirmé par le voyage aux Etats-Unis de 1934 [57]. Et, en épigraphe au chapitre consacré à cette période, Bridgman cite une lettre de Gertrude Stein à Henry McBride, datant du 22 mai 1929 :

…and anyway, what am I I am an American, Alice says a civil war general in retirement, perhaps ...

(*GSP* 209)

Quoi qu'il en soit, et bien que la sagesse suprême, ou la sainteté, consiste à « ne rien faire », Gertrude Stein a toujours aimé l'histoire, toujours aimé lire des livres d'histoire (citons, au hasard de ses lectures, *Decline and fall of the Roman Empire*, de Gibbon, les mémoires de la reine Victoria, les mémoires de Ulysses Grant, les discours de Daniel Webster, et très probablement les trois gros volumes de l'histoire du vote des femmes d'Elizabeth Cady Stanton and Susan B. Anthony (*History of Woman Suffrage*). Elle a toujours aimé l'histoire, et nous n'avons pas de raison de ne pas la croire quand elle nous le confie dans les premières pages de *Wars I Have Seen* :

But naturally all my childhood was not taken up with enjoying past wars, although as an omnivorous reader naturally there was a great deal of war.

(*WHS* 9)

And this brings me back to the time I was little all through my adolescence although I read and read about wars, if you like history and historical novels you have to and historical plays...

(*WHS* 10)

…to come back to Shakespeare, Shakespeare which I read so much mostly the plays about wars, English kings and wars...

(*WHS* 13)

And this brings me back to the time between eight and twelve when I read and read and in between I read all the historical plays of Shakespeare...

[57] Pour l'année 1934, Ray Lewis White, dans son livre intitulé *Gertrude Stein and Alice B. Toklas, A Reference Guide*, ne relève pas moins de 164 articles (pas tous bienveillants, loin de là) consacrés à Gertrude Stein.

(*WHS* 13)

Comme on le voit — et même si l'on peut dire que c'est pour les besoins de la cause, puisqu'elle s'apprête à écrire un livre intitulé *Wars I Have Seen* — l'histoire, pour elle, c'est surtout et avant tout le récit des guerres, anciennes ou moins anciennes — et ce n'est pas le théâtre de Shakespeare qui va infirmer cette conception. Pour elle, il y a les guerres qui sont des « légendes » et puis les autres guerres, sa préférence allant aux premières. Mais tout de même, ce qu'on perçoit, c'est que les guerres c'est surtout une affaire d'hommes, et une affaire d'adultes, et c'est pour cette raison que ce n'est pas tout à fait son affaire et qu'elle préfère dire *Wars I Have Seen* — les guerres auxquelles elle a assisté en spectatrice. C'est le monde des parents, en particulier le monde des pères, et c'est tout ce monde brutal, incompréhensible, qu'elle récusera dans *Everybody's Autobiography* d'une seule formule : « Fathers are depressing » (*EA* 133). Rideau... Ce rapport ambivalent à l'histoire va se manifester dans la production, dramatique ou non, d'après 1934.

***

1934-1946

Il faut d'abord noter le titre *The Geographical History of America*, livre écrit en 1935 après le séjour aux Etats-Unis. L'histoire est mise à plat, se déroule comme un tapis, comme le territoire américain que Gertrude Stein a survolé en avion, de la côte est à la côte ouest. « Histoire géographique » n'est pas l'envers, ou le symétrique de « géographie historique », c'est une notion plus déconstructrice. Voyons maintenant la liste des pièces que Gertrude Stein écrivit de 1934 (elle avait alors soixante ans) à 1946, l'année de sa mort :

Pièces écrites après la production de *Four Saints* (1934-1946)

1934

1935

486. *Identity A Poem* (*WAM* 71) *
Sous le titre *Identity A Play*, jouée du vivant de Gertrude Stein, aux Etats-Unis, à Detroit, Michigan, en 1936, sous forme de spectacle de marionnettes monté par un étudiant de Chicago, Don Vestal.

493. *Listen To Me. A Play* (*LOP* 387) *
Mise en scène par Lawrence Kornfeld à la Judson Memorial Church en 1974, sur une musique d'Al Carmines.

494. *A Play Called Not And Now* (*LOP* 422) *

1937

508. *Daniel Webster. Eighteen in America. A Play* (*Reflection on the Atomic Bomb*, 95)

1938

515. *Doctor Faustus Lights the Lights* (*LOP* 89) *
Un des premiers spectacles montés par le Living Theatre en 1951, au Cherry Lane Theatre à New York : mise en scène, Judith Malina, décors Julian Beck, musique, Richard Banks. Parmi les autres mises en scène, citons celle de Lawrence Kornfeld à la Judson Memorial Church en 1979, sur une musique d'Al Carmines, et celle, en français, de Richard Foreman, au théâtre de Gennevilliers en 1982.

517a. *Lucretia Borgia. A Play* (*Reflection on the Atomic Bomb*, 118) *

1941

537. *Lesson Sixteen. A Play* (*The Gertrude Stein First Reader*, 432) *

1943

543. *In a Garden. A Tragedy in One Act* (*GSFR* 59) *

544. *Three Sisters Who are Not Sisters. A Melodrama* (*GSFR* 63) *

545. *Look And Long. A Play In Three Acts* (*GSFR* 73) *
Ces trois pièces sont trois pièces pour enfants, qui furent jouées à Bilignin par de jeunes voisins et amis.

533. *Yes_is For a Very Young Man* (*LOP* 1) *
Représentée pour la première fois en 1946 - peu avant la mort de Gertrude Stein - le 13 mars 1946 au Pasadena Playhouse, en Californie. Parmi les autres productions : Londres en 1948, Cherry Lane Theatre à New York en 1949 (dans une mise en scène de Lamont Johnson), Baltimore en 1950, San Francisco en 1951, Provincetown en 1954, Berkeley en 1956, Boston en 1965, Chicago en 1966. A Paris en juin 1965, certaines scènes sont jouées au Centre culturel américain dans le cadre d'un « Hommage à Gertrude Stein ». En 1982, une version sera jouée en français, au théâtre du Rond-Point - spectacle « Gertrude Stein » mis en scène par Simone Benmussa et intitulé *Camera Oscura* (avec Lucinda Childs dans le rôle de Constance et dans le rôle d'Ida pour les extraits d'*Ida*).

565. *The Mother Of Us All* (*LOP* 52) *
La première représentation de cet opéra, sur la musique de Virgil Thomson, a lieu après la mort de Gertrude Stein, à Columbia University le 7 mai 1947. Autres représentations notoires : Denver, Colorado en 1948, Cleveland en 1949, Harvard University en 1956, Phoenix Theatre à New York en 1956 (orchestre dirigé par Virgil Thomson, mise en scène de Bill Butler), University Of California en 1965, Guggenheim Museum Theatre en 1972, (mise en scène d'Elizabeth Keen et Roland Gagnon), Saint Clement's Church à New York en 1981 (mise en scène de Stanley Silverman). De nombreuses reprises de cette mise en scène auront lieu au cours des années 80.

Puisque le fil que nous suivons ici est celui de la vision que Gertrude Stein put avoir elle-même de l'efficacité sur scène de son théâtre « virtuel », de son aptitude à la « réalisation », notons que *Doctor Faustus*, écrit en 1938, fut pour elle l'objet d'une déception : Lord Berners avait prévu de faire la musique d'un texte de Gertrude Stein (après le succès du ballet *A Wedding Bouquet*), et c'est pour lui qu'elle écrivit cet « opéra » (c'est ainsi qu'elle le nomme elle-même lorsqu'elle annonce le projet à Carl Van Vechten). C'est en ayant en tête l'accueil qu'elle avait reçu au Sadler's Wells qu'elle insère, ici ou là, un ballet de lumières électriques:

Alright then

the Ballet

(*LOP* 91)

ou encore :

The electric lights commence to dance

and and one by one they go out

and come in...

(*LOP* 94)

ou encore :

A very grand ballet of lights

(*LOP* 109)

The ballet rushes in and out

(*LOP* 109)

avec une petite énigme livrée à l'ingéniosité du chorégraphe pour résoudre ce « the ballet rushes in and out ».

The boy and girl shrilly sing

(*LOP* 115)

Elle insère des arias :

Doctor Faustus looks away for the electric lights and then he sings a song

(*LOP* 92)

Elle insère un chœur :

The chorus sings

(*LOP* 104)

No says the chorus no

(*LOP* 197)

(These words to be distributed among the chorus)

(*LOP* 114)

The chorus gets more lively and says

(*LOP* 114)

Jamais elle n'avait porté autant d'attention aux marques opératiques, jamais elle ne s'était portée en avant, si ouvertement, vers la réalisation de ses propositions de librettiste.

Et voilà que cela ne se fit pas. Survint la guerre et, entre autres conséquences, son effet inhibiteur sur le compositeur Gerald Berners, qui écrivit à Gertrude : « I really feel at the present moment that I shall never be able to write music again. » (*LOP* XVIII). Les musiciens ne vivent pas forcément dans une tour d'ivoire, ils se nourrissent de l'air du temps, ils sont souvent plus fragiles que d'autres : « ... all inspirational sources seen to have dried up »... « I can't write a note of music or do any kind of creative work »... « I feel confronted with the breakdown of things that meant anything to me » (*LOP* XVII).

On comprend ce pessimisme, on pense au suicide de Stefan Zweig et de tant d'autres. Gertrude Stein n'eut même pas la joie de voir son opéra publié, il le fut pour la première fois en 1949 dans *Last Operas and Plays*. Mais la belle carrière qu'il fit par la suite l'aurait consolée, et l'on peut jouer à se demander si elle aurait préféré la musique de Richard Banks pour le Living Theatre (1951), de Meyer Kupferman (1953), de Charles Wuorinen (1958), d'Al Carmines pour Lawrence Kornfeld (1979) — choix qu'on serait tenté de lui recommander — ou encore la musique d'un peu tout le monde, tous décibels dehors, pour Richard Foreman (1982). Et d'être traduite en français, est-ce qu'elle aurait aimé ?

Notons, toujours à titre de consolation, que Gertrude Stein eut connaissance, de son vivant, de la production à Detroit de *Identity A Play*. Ce fut sous forme de spectacle de marionnettes, et il y eut un échange de lettres entre elle et son jeune admirateur Don Vestal :

> …but anyway they did play the play and he sent ne photos of it and they are rather touching,; there are two Gertrude Steins and they are rather touching and they played it twice...
>
> (*EA* 205)

Ce jeune homme avait bien compris le rôle du dédoublement chez Stein, cinq ans avant la publication d'Ida. S'il faut en croire le récit de Gertrude Stein dans *Everybody's Autobiography*, *Identity A Play* aurait été écrite à la demande expresse de Don Vestal. Ce texte n'aurait donc été qu'ensuite publié dans *What Are Masterpieces*, puis repris, plus ou moins verbatim, dans *The Geographical History of America*.

Notons également, pour l'anecdote, la représentation « familiale », à Bilignin, en présence de Gertrude Stein, des trois pièces pour enfants que mit en scène, pour l'occasion, le jeune Pierre Balmain, qui était alors chez sa mère à Aix-les-Bains.

Notons, c'est plus important, que la pièce *Yes Is For A very Young Man* fut jouée à Pasadena du vivant de Gertrude Stein. Ce fut en mars 1946, à l'initiative d'un jeune acteur Lamont Johnson qui, lors d'une tournée de l'USO [58] en Europe avait rencontré Gertrude Stein et obtenu d'elle les droits de représentation. Gertrude Stein avait écrit cette pièce à Bilignin avant son retour à Paris en décembre 1944 [59]. Le titre original était *In Savoy*, et ce fut l'actrice Norma Chambers qui suggéra le changement de titre. Les personnages étaient inspirés par une famille de voisins de campagne, près de Bilignin. Denise est mariée à Henry, qui est dans la résistance. Son jeune frère Ferdinand, est celui qui dit toujours oui : oui à l'armistice, oui à l'ordre de partir travailler en Allemagne. Il y a aussi une Américaine Constance.

Pourquoi et dans quel esprit Gertrude Stein avait-elle écrit cette pièce ?

Living in an occupied country is very complicated and that is what I have tried to make people understand in my play Yes is for a very young man [60].

Ce qu'on croit comprendre, avec le recul, c'est que Gertrude Stein, dans cette région de France divisée, comme tant d'autres, entre ceux qui subissaient passivement l'occupation, les collaborateurs actifs et les résistants, voit ces divisions de son œil d'Américaine. Elle voit mal comment elle pourrait donner raison à un parti ou à un autre puisque c'est au sein même des familles de châtelains ou de hobereaux qu'elle fréquente qu'on voit s'affronter les deux camps : collaborateurs et résistants. Et si elle prend pour modèle la guerre de Sécession, c'est parce que c'est ce qu'elle connaît, historiquement sinon personnellement, le mieux, mais c'est surtout pour prendre une distance. En se tournant vers un modèle légendaire, elle peut contempler les excès et les malheurs de la situation présente sans donner raison ou tort aux uns ou aux autres : ne pas s'indigner, ne pas maudire, comprendre. Faire la part de l'inconséquence de la jeunesse, de ses enthousiasmes mal contrôlés. Elle veut poser sur les haines et les souffrances le regard apaisant, apaisé, d'une vieille dame pacifique qui vient d'un autre pays. Son patriotisme, c'est à l'Amérique qu'elle le doit avant

[58] United Service Organization.

[59] Voir à ce sujet Carl Van Vechten « How Many Acts Are There In It ? », introduction à *Last Operas and Plays*, XII à XVI.

[60] Lettre à Francis Rose, 1946, citée par Bridgman (*GSP* 335).

tout, elle qui se voit, vue par Alice, comme un général en retraite de la guerre de Sécession, elle qui attend, le cœur vibrant, l'arrivée des G.I.

Naturellement, dans le petit texte qu'elle rédigera pour la production américaine de Pasadena, elle insistera, après coup, et peut-être excessivement, sur la prégnance de ce modèle américain :

My mother when I was little used to tell me stories of her girlhood in Baltimore during the Civil War and the divided familes with northern and southern sympathies... and then when I was in France during the occupation, knowing intimately all the people around me, I was struck with the resemblance to the stories my mother used to tell me, the divided families, the bitterness, the quarrels and sometines the denunciations, and yet the natural necessity of their continuing to live their daily life together, because after all that was all the life they had, besides they were after all the same family or their neighbors, and in the country neighbors are neighbors.

(*LOP* XV)

C'est bien clairement à un public américain qu'elle s'adresse — et peut-être était-ce de sa part une preuve d'optimisme que de se représenter déjà, en 1944, qu'un jour elle pourrait s'adresser à nouveau à un public américain :

…and now I want the audience to realize that French families were divided as our American families were divided in our Civil War and even in our Revolutionary War, and it is complicated and simple, and I hope it will make you feel the French as they really were during the long years of the occupation.

(*LOP* XV)

Il y a de sa part un double mouvement : le mouvement, qu'on sent jubilatoire, de dire nous, notre, nos familles, notre guerre ; et le mouvement inverse du témoin : j'y étais, je les ai connus, je vais vous les présenter dans leur vérité, dans les douloureuses contradictions de leur vie quotidienne.

Disons juste un mot d'une production de *Yes* qui faillit se faire et ne se fit pas, à Biarritz en 1946, à l'initiative de l'American Army University. La raison alléguée par Gertrude Stein pour refuser de donner son accord fut que la pièce ne devait pas être jouée de façon symbolique mais réaliste, « ordinaire ». La vraie raison fut peut-être la déception de Gertrude Stein, qui s'était fait une fête d'aller à Biarritz voir sa pièce, lorsqu'elle apprit qu'il s'agirait d'un simple « atelier », d'une lecture, pratiquement, sans décors, et devant un public d'invités. On était loin de Florine Stettheimer et de l'orchestration de Virgil Thomson. Comme le raconte Alice Toklas : « precious Baby blew a fuse... » !

***

Origine de *The Mother of Us All*

Heureusement Gertrude Stein avait un nouveau projet avec Virgil Thomson. Malheureusement, elle n'en vit pas la réalisation. Au printemps 1945, Virgil Thomson reçut une commande : il s'agissait d'écrire un opéra subventionné par le Alice M. Ditson Fund Committee, opéra qui serait monté à Columbia University en 1947 (il le fut). Rien d'étonnant, étant donné le succès de *Four Saints* et la notoriété enfin établie de Gertrude Stein (« nous avons changé tout cela »), à ce qu'il ait aussitôt demandé à son amie Gertrude, qui en fut ravie, sa collaboration [61].

Il semble que l'idée de situer l'opéra dans l'Amérique du XIXe siècle soit venue de Virgil Thomson, et que l'idée de prendre Susan B. Anthony pour héroïne soit venue de Gertrude Stein. Dans ses *Mémoires*, Virgil Thomson écrit :

When I asked her for an opera about nineteenth century America, with perhaps the language of the senatorial orators quoted, she hardly thought at all, just started writing. She must have looked into a book or two, just the same, for the political-meeting scene, which she wrote first [62].

…When she chose Susan B. as her protagonist, I could not deny her the feminist approach.

(*VT* 336)

Et voici comment, de son côté, Gertrude Stein annonce son projet à son ami Carl Van Vechten :

Virgil wants me to do another opera with hin, we have been talking about it, and I have written the prelude and the cast of characters, it is to be around Susan B. Anthony and

[61] Raison supplémentaire s'il en fallait une : l'heure était à la reprise des relations culturelles entre les Etats-Unis et la France, et, en 1945, Virgil Thomson avait été chargé par l'Ambassade de France à Washington d'une mission allant dans ce sens. Quel meilleur pont entre les deux cultures pouvait-on imaginer que Gertrude Stein, cette Américaine qui, sans renier son pays, vivait en France depuis le début du siècle, et qui représentait, auprès des Américains, une figure légendaire de la légendaire « Left Bank ».

[62] « She must have looked into a book or two » : dix ans plus tôt, lors de la reprise de *The Mother of Us All* (1956), il avait été plus généreux, écrivant dans le *New York Times*, sous le titre « How *The Mother of Us All* was created » : « She liked it and began at once to read and reread the works of the period. She exhausted the American Library in Paris and the librarian obtained more books for her from the New York Public Library. »

Daniel Webster, that is if it comes off, I think Susan B. Anthony is a nice subject for an opera what do you think and the title is to be the Mother of us all.

27 octobre 1945 (*GSCVV* 795)

C'est donc le XIXe siècle qu'avait choisi, cette fois, Virgil Thomson, lui qui avait refusé le XVIIIe siècle pour *Four Saints* (et on se rappelle que Gertrude Stein, déjà, avait envisagé, elle, « des saints du XIXe siècle » - pensant déjà, peut-être, à des figures américaines exemplaires, à des « saints laïques » (tels que Lincoln ou Susan B. Anthony). Pourquoi ce choix du XIXe siècle ? Virgil Thomson s'en explique dix ans plus tard, lors d'une reprise de l'opéra qu'il dirige lui-même au Phoenix Theatre, à New York, en avril 1956. Ce qui a inspiré son choix, c'est la chaleur des débats autour des grands thèmes tels que l'égalité politique de tous les citoyens américains, le droit de vote des Noirs, le droit de vote des femmes :

That was a time, rare in history, when great issues were debated in great language. As in the Greece of Pericles and Demosthenes, in the Rome of Caesar and Cicero, in the England of Pitt and Burke, historical changes of the utmost gravity were argued in noble prose by Webster, Clay, and Calhoun in the senate, by Beecher and Emerson in the pulpit, by Douglas and Lincoln on the partisan political platform.

(*New York Times*, 15 avril 1956)

D'oratoire à oratorio, il n'y a qu'un pas... La collaboration entre Gertrude et Virgil fut, par la force des choses, moins étroite que pour *Four Saints*. Voici ce qu'en dit Virgil Thomson :

She showed me the first two scenes in October, 1945. In March, 1946, she sent me the whole libretto. It was her last completed work. In May and June we talked about it, agreed on some transpositions in the order of the scenes and on the possibility of certain cuts, these to be left eventually to my discretion. She obtained also the promise of the painter, Maurice Grosser, who had added to our earlier opera, « Four Saints in Three Acts », a workable scenario for staging, that he would do the same for « The Mother of Us All ». In July she died. I had not yet composed any of the music.

(*New York Times*, 15 avril 1956)

Il composera donc la musique après la mort de Gertrude Stein, et cela fait de la peine de penser qu'elle n'en entendit jamais une note. Cette musique, c'est bien naturel étant donné le thème, est beaucoup plus directement américaine que celle de *Four Saints* :

The music of *The Mother of Us All* is an evocation of nineteenth-century America, with its gospel hymns and cocky marches, its sentimental ballads, waltzes, darn-fool ditties and intoned sermons. Only in descriptions of weather, which has no period, does it engage the dissonant elements. Like the libretto, which deals with the attitudes and speeches, the

play-games and the passions of our Victorian forebears, it is a memory book. It is a souvenir of all those sounds and kinds of tunes that were once the music of rural America and that are still the basic idiom of our country because they are the oldest vernacular still remembered here and used.

(*id*)

Ceci nous rappelle ce que Virgil Thomson disait du pouvoir de suggestion de la musique à propos de ses portraits musicaux. Evoquer le temps qu'il fait (tempête ou clair de lune) est un défi qui a toujours séduit les musiciens, si peu « illustratifs » soient-ils. Par les mots, Gertrude Stein évoque les attitudes, les discours, les jeux, les passions de l'Amérique d'hier - elle les « détoure », les pastiche, les abstrait, mais non sans s'en être imprégnée comme s'il s'agissait de ses propres souvenirs.

Et Virgil Thomson fait appel à ses propres souvenirs d'enfance, dans la nostalgie. Il a connu cette Amérique rurale dont il refuse de croire qu'elle est en voie de disparition : ce qu'il retrouve et préserve, c'est « l'idiome de base », composé de musique et de sons, de simples bruits de la campagne : « still remembered here and used. » C'est une musique, dira John Cage, que chacun croit se rappeler, alors qu'à un air près (London Bridge Is Falling Down), elle est entièrement originale :

It is everything an American remembers, if he remembers how it was at home of an evening when friends and relatives played and sang, how it was to hear a band playing in the park, a Salvation Army band on a corner, a soldier's band going down Main Street, an organ when somebody was married or had died.

(*VTLM* 205)

Ainsi, la dernière œuvre écrite par Stein avant sa mort aura été un retour à l'Amérique. Entre *The Making of Americans* et *The Mother of Us All*, la boucle est bouclée. On est parti du règne des pères, et de l'hymne à la monotone filiation, à l'expansion et à la reproduction des familles, pour finir par l'hymne à la femme sans enfants, combattante héroïque par le prêche et l'assaut verbal sans concessions, qui est notre mère à tous et à toutes. De l'archaïque épopée à l'opéra des temps modernes.

Chapitre II – Le dramatique et le théâtral

Sing a song of sight.
A Circular Play

My voice goes after what
my eyes cannot reach.
Walt Whitman
Song of Myself

The architect of domes of sound.
Herman Melville
Redburn

I could not see to see.
Emily Dickinson

Le dramatique et le théâtral, ce sont deux pôles. On le comprendra mieux, peut-être, si nous parlons de *dramatisation*, et de *théâtralité*. Le titre général de ce travail est « théâtre et théâtralité » : théâtre, en ce cas, c'est le *corpus*, l'œuvre écrite laissée par Stein sous le nom de « Plays ». Quant à théâtralité : ce terme reste à définir, à préciser.

Et d'abord, un point pour éliminer une démarche qui me paraît erronée, et vouée à l'échec. C'est celle qui consiste à partir d'une définition classique du genre théâtral (disons *drama*) pour montrer que Gertrude Stein s'en est volontairement écartée. C'est ce qu'on lit souvent chez les critiques, et ils sont ensuite bien embarrassés pour trouver malgré tout des mérites à un théâtre si décevant. J'en donnerai un seul exemple, choisi parce qu'il est relativement récent, et qu'on peut supposer que l'auteur est au courant des travaux antérieurs. Il s'agit de l'article de Jane Bowers intitulé : « The Writer in the Theatre: Gertrude Stein's *Four Saints in Three Acts*. [63]»

On lit, au début de l'article : « Gertrude Stein approached drama as she did every genre. She examined the genre's conventions, found them inadequate, and proceeded to

[63] Article publié dans la collection d'essais *Critical Essays on Gertrude Stein*, Michael J. Hoffman ed., 1986 (et rédigé, nous est-il dit, expressément pour cet ouvrage).

redefine the genre as she worked within it » (p. 210). Et, un peu plus loin, on lit : « Stein's earliest plays, the dialogue plays of 1913 to 1919, lack that arrangement of action which convention sanctions as the "proper and praiseworthy structure" of drama. [64]» « Proper and praiseworthy » : on croirait entendre le « recommandable » que Michel Cournot appliquait jadis (sous forme négative, on ne s'en étonnera pas) aux pièces de Richard Foreman. Jane Bowers ajoute (en prenant, nous l'entendons bien, ses distances par rapport aux conventions en question) : « Not only did Stein eliminate a pattern of action from these plays, she also minimized isolated actions, thereby defying another convention of drama which J. L. Styan has called "the primacy of occasion" » [65].

Ce que je conteste, ce sont les termes « rejected », « eliminated ». Tout mon travail reflète une démarche inverse : loin de partir d'un modèle qu'elle rejetterait, je pense que Gertrude Stein part d'un tout autre projet, et fait un tout autre trajet. Pour simplifier ici ce que le chapitre "Genèse et fortune" a montré plus en détail, je dirai qu'elle part des portraits et tend vers l'opéra. De la picturalité vers le chant, et tout cela avec des mots, toujours des mots, des mots qui servent à jouer.

Ce n'est pas l'étymologie, ni même l'usage, qui va nous servir à distinguer les deux pôles : *dramatique* et *théâtral*. Tout de même, de *drama* nous retiendrons action. Mais nous ne retiendrons pas, pour théâtralité, la définition du Petit Robert, qui nous ferait piétiner dans la redondance :

Théâtralité : Conformité d'une œuvre (dramatique, musicale, etc.) aux exigences fondamentales de la construction théâtrale.

Par « exigences fondamentales », il faut entendre, une fois de plus, convention, voire convention « digne d'éloges ».

Si le drame c'est l'action, la théâtralité, elle, est du côté de la visibilité de la parole. Dans cette perspective, même une image muette peut être reçue comme du discours (c'est le langage codé des rituels religieux, des icônes et de l'iconographie, du signe de croix qui bénit, de l'Elévation qui consacre (pas sans une formule magique, il est vrai : « Ecce... »), de toute la statuaire des cathédrales. Le catholicisme, plus que d'autres religions plus austères ou plus

[64] « proper and praiseworthy structure » est une citation d'Eric Bentley, dans une introduction aux pièces de Bernard Shaw.

[65] Dans un ouvrage intitulé *Drama, Stage and Audience*, 1975. Ce qu'il entend par « primacy of occasion », c'est que « the picture must always anticipate the words ».

abstraites ou plus domestiques, a été, à ses grandes époques (romane, gothique, baroque entre autres), une formidable explosion de théâtralité. Exemple emblématique entre tous : la Sainte Thérèse du Bernin à Rome.

***

La parole visible

On trouve l'expression chez Dante, déjà : « questo visibile parlare », et sa *Divine Comédie* est un bel exemple de lisibilité des images, aussi bien que de visibilité des paroles. Quant au titre, à lui tout seul, il s'écarte radicalement, « Dieu sait », des conventions du genre : difficile de faire mieux. On y trouve un dialogue, déjà, entre deux personnages qui ne se quittent guère et qui se promènent ensemble. Alice en Virgile : *salva reverentia*, certes, et il ne faudrait pas s'appesantir sur cette image, mais tout de même, laissons-la passer, fantomatique. Théâtrale.

Car l'image du fantôme va bien avec l'idée de la théâtralité. Comme la photographie, trace du corps vue sans le corps, à plat. Comme l'hologramme, immatériel. Faire-semblant presque (mais seulement presque) parfait. La parole visible est, elle aussi, une trace du corps moins matérielle que le corps, portée par une voix qui peut être désincarnée, portée à distance, et vue par ce regard intérieur que connaît si bien Stein : « Que voit-elle quand elle ferme les yeux ? » Un photographe, cela n'a rien d'étonnant, a lui aussi eu cette formule longtemps après Stein : « Voir, c'est fermer les yeux. [66] » Et longtemps avant elle, Melville :

> Because no man can ever feel his own identity aright except his eyes be closed; as if darkness were indeed the proper element of our essences, though light is more congenial to our clayey part.
>
> (*Moby Dick*, chapitre 11, 87)

Il nous faut un instant naviguer au milieu des exemples, pour éviter tout dogmatisme, tout systématisation abusive. Telle la sybille de Delphes ou de Cumes, l'exemple ne prouve rien, mais plusieurs exemples peuvent indiquer une configuration signifiante. A l'exemple (je le dis ailleurs) des constellations.

[66] « Wols, au Goethe Institut. Voir (les yeux ouverts) », *Le Monde* du samedi 15 novembre 1986, propos recueillis par Geneviève Breerette (p. 29).

Voici d'entrée de jeu, pour nous servir de guide, Roland Barthes, incomparable Virgile. La théâtralité, il a passé sa vie à la contempler, les yeux plissés, à la dire en mots. Il y voit une idiosyncrasie presque morbide :

J'ai une maladie : je vois le langage. Ce que je devrais simplement écouter, une drôle de pulsion, perverse en ce que le désir s'y trompe d'objet, me le révèle comme une « vision », analogue (toutes proportions gardées !) à celle que Scipion eut en songe des sphères musicales du monde. À la scène perverse, où j'imagine voir ce que j'écoute. L'écoute dérive en scopie : du langage je me sens visionnaire et voyeur.

(*RBRB* 164)

Gertrude Stein, à sa manière moins instruite, ne dira pas autre chose. Elle aussi voit les mots :

As a matter of fact, as a writer I write entirely with my eyes. The words as seen by my eyes are the important words, and the ears and mouth do not count.

Ou encore :

It is quite natural that some hear more pleasantly with their eyes than with their ears. This is true of me. I do.

(*EA* 87)

Notons qu'elle parle d'*entendre avec les yeux*, ce qui prouve qu'elle sait exactement de quoi elle parle [67]. *Ecouter parler voir* : on n'en a jamais fini de combiner les trois termes, dans l'activité de l'écrivain. Curieusement, elle semble dire que c'est plus important pour l'écrivain que pour le peintre, de voir. C'est ainsi qu'elle dit avoir dit à Picasso :

I said to Picasso, « When you were a kid you never looked at things. » He seemed to swallow the things he saw but he never looked.

Elle précise le paradoxe :

A writer should write with his eyes, and a painter paint with his ears.

(« Transatlantic Interview », *Primer* 311)

Voici maintenant, toujours à propos de la parole visible, un extrait d'un article qui, à propos du Festival d'Avignon, parle de théâtralité :

[67] Les humoristes, dans leur profondeur, savent cela depuis toujours : « Ça s'entend à l'œil nu", dit Raymond Devos. Et un autre : « Allume, j'entends rien. » Sans oublier le petit garçon cité par Freud : « Du moment que quelqu'un parle, il fait clair. »

Il est de fait que les paroles, au théâtre, ne sont pas entendues mais vues... des auteurs... ont compris qu'il s'agissait de rendre ces paroles visibles... Ce n'est pas affaire d'articulation, puisqu'il ne s'agit pas d'entendre mais de voir. C'est affaire, pour la parole, d'accrocher la lumière et de dégager une image, puis une autre image, puis une autre... Il y a encore de vrais acteurs, des personnes qui ont une présence comme supplémentaire et qui sans maniérisme donnent à voir simplement les paroles [68].

Le dramatique, ce serait ce qu'il y a dessous, derrière, ce qu'on ne voit pas : la tension sous-jacente. Voici, toujours à titre d'exemple, une description qui est pourtant celle d'un opéra (mais à partir d'une pièce de théâtre) :

Le développement progressif d'événements antérieurs révélés par l'action est la matière même du drame, jusqu'à l'explosion finale des tensions dissimulées, dans un contexte de luttes religieuses et de peste noire [69].

Chaque mot ici, ou presque, signale et décrit la dramatisation : *événements*, *action*, *drame*, *explosion*, *tensions*, *luttes*. Mais aussi, et surtout, c'est l'intrusion du *temps*, de son inexorable déroulement, et du passé qui vient éclater dans le ciel en apparence serein du présent : développement *progressif*, événements *antérieurs*, explosion *finale*, tensions *dissimulées*. Le dramatique, souvent, c'est la brusque mise à jour d'un secret (Œdipe).

Le dramatique, on vient de le voir, met en jeu un contexte (exil de l'enfant, rencontre du père, ou peste noire). Crise qui se noue, conquête du trône, mon royaume pour un cheval. Légitimité qui n'est jamais tout à fait acquise après la violence des débuts. Retournement des alliances, traîtrise et loyauté. Le mal en lutte contre le bien. Défi, défaite. Triomphe, détresse. Suspense et dénouement. Les méchants punis. Conflit de valeurs (*Le Cid*). La famille, la cité, les dieux. Les frères ennemis, la sœur loyale et rebelle, le père vengé. C'est le tragique ou l'épique, la chevaleresque croisade, honneur au plus vaillant et gloire à la plus belle.

La théâtralité, c'est le temps du repos (puisque c'est le temps du regard). Ou alors, celui de la fausse bataille. Il y a de la théâtralité dans le Tasse, et dans le combat de Tancrède et Clorinde, parce qu'il y a, sous l'armure, une frêle jeune fille amoureuse. Trouble des identités. Les motivations se font motifs chorégraphiques. Cela se met en musique, avec des

[68] Michel Cournot dans le tiré à part du *Monde* consacré au Festival d'Avignon, été 1983.

[69] Jacques Lonchampt dans *Le Monde* du 19 août, à propos de la représentation à Salzbourg de l'opéra de Penderecki, tiré de la pièce en un acte de Gerhart Hauptmann, *Le Masque noir* (1928).

voix de haute-contre. « Voci finte », voix feintes comme dit Giulio Caccini. Pureté graphique du chant.

Face à l'acte, ou à l'action du dramatique, il y a, dans la théâtralité, du geste et de la virtualité. Tancrède et Clorinde sont tous deux trop gracieux, dans leurs mouvements, pour se faire vraiment mal. Ils peuvent s'ôter la vie, certes, c'est autre chose, ce sera le beau prétexte à un chant plaintif. Comme la séparation de Didon et d'Enée, plus théâtrale que dramatique dans la version de Purcell. Et une fois qu'on a dit *virtuel*, il faut bien voir jusqu'où cela entraîne. Cela entraîne jusqu'à des scènes imaginaires, à des sens métaphoriques de théâtre. « Scénographie d'un tableau » dira l'un [70]. « Mise en scène de la vie quotidienne », dira un autre [71]. « L'autre scène », diront les psychanalystes.

Il faut bien voir que la théâtralité virtuelle, ou latente, se retrouve dans bien d'autres spectacles, ou d'autres écritures, que ce qui est désigné, *stricto sensu*, par le genre *dramatique* : destiné à la représentation publique sur une scène de théâtre. Dans la peinture, dans la musique, dans les rêves, dans la poésie. Être attentif aux sons de la langue, et au pouvoir d'image des mots, c'est souvent tout un. Rendre visible l'invisible, c'est cela que font les grands écrivains, et c'est ce que fait, dit Peter Brook, « the holy theatre » : le théâtre proche de ses origines sacrées, cérémonielles. Promenons-nous encore dans les exemples, Voici Cocteau, proche souvent de Gertrude Stein par la façon enfantine et transgressive de jouer avec le pouvoir magique des mots :

Accidents du mystère et fautes de calculs

Célestes, j'ai profité d'eux je l'avoue.

Toute ma poésie est là : Je décalque

L'invisible (invisible à vous).

(*Opéra* 1925)

Dans *Les Voix du silence* (1951) (beau titre pour parler de la théâtralité de la peinture ou des sculptures), André Malraux évoque la théâtralité comme une musique intérieure qui habiterait le poète, et que ses mots ne feraient que rejoindre :

[70] Jean-Louis Schefer, Le Seuil, 1967.
[71] Irving Goffmann.

Chez Victor Hugo, l'obsession des rimes en « ombre », si longtemps accordées au grondement de l'océan, joue le rôle d'une partie d'orchestre, et les mots tâtonnent pour rejoindre cet hymne, plus qu'il n'est lié à leur sens.

(*Les Voix du silence*, 333)

On est ici dans « la parole d'avant les mots », comme dit Antonin Artaud, ou encore, comme dit Rosolato, psychanalyste, dans « ... cette Voix d'avant la Parole ».

***

La voix et le silence

Si le dramatique est du côté de la déclamation, de la profération publique, amplifiée par le masque (« persona »), la théâtralité est du côté de la voix. « Qui, par exemple », demande Jacky Martin, « dans la beauté d'une moulure remarque le fil du bois dans lequel elle a été taillée [72] ? » Eh bien, c'est la théâtralité, justement, qui fait qu'on s'intéresse au « fil du texte ». Et même si l'image est visuelle, il suffit de dire, comme Barthes, le « grain de la voix » pour dire la même chose. On remarque que le masque qui amplifie la voix, c'est *persona*, d'où vient la notion de *rôle*. On peut affirmer que plus il y a du *rôle*, moins il y a de *voix* [73], et vice-versa. Quand il faut non *seulement* comprendre mais obéir (ou désobéir), quand la voix a autorité, responsabilité, et décrète, stipule, « performe » (au double sens de joue sur scène et utilise la parole comme performatif), au diable le grain. La motivation l'emporte, et le signifié sur le signifiant.

Au théâtre, la diction impeccable des comédiens de la Comédie-Française (jadis, car « nous avons changé tout cela ») est du côté de la communication codée, sans reste, on perçoit les paroles sans avoir jamais à se perdre ou, comme disait Gertrude Stein de la voix de Sarah Bernhardt qu'elle ne comprenait pas, dans son enfance, à se reposer dans une voix. Mais qu'un Claude Régy accentue le ton monocorde ou mette au milieu de ses comédiens (comme aussi Peter Brook) un acteur à fort accent étranger, et nous voici distraits de « l'action » au profit de la voix. Nous voici bercés par des intonations inattendues, par un chant parlé. Qu'un Bob Wilson dispose des micros d'où nous parviennent des fragments de discours en plusieurs langues étrangères, même si nous les comprenons toutes, nous ne

[72] La Théâtralité du langage", *Delta*, n° 10, mai 1980, pb. 105, dans le numéro consacré à Gertrude Stein.

[73] En l'amplifiant, on perd le grain, le frottement des cordes.

comprenons pas le tout. L'objet est, précisément, de nous faire entendre des voix. Désincarnées, proches et troublantes, lointaines et troublantes. Rien de plus dérangeant, et qui parle si doucement de nous en secret (comme tout chuchotement) que des voix qui nous parviennent de la chambre d'à côté. C'est cette théâtralité-là que capte Gertrude Stein dans ses pièces des Baléares. Et elle s'en émerveille elle-même :

> What a system in voices, what a system in voices.
>
> (*Pink Melon Joy*, *GP* 356)

Mais n'y a-t-il pas contradiction, dira-t-on, entre ces paroles visibles, qui nous parviennent directement en images, sans l'intermédiaire laborieux de l'élocution linéaire, ces paroles comme immédiates, et la voix qu'on entend comme une musique, présence immatérielle et troublante, qui vous immobilise dans l'écoute comme au bord d'un ruisseau, et l'on voudrait que cela dure toujours ?

Ah, mais c'est qu'il y a parole et parole, et voix et voix. Il y a la parole *seconde* (comme on dit un état second), qu'on voudrait dire inspirée si le mot n'était pas tout émoussé par le « galvaudage ». Et qui n'est autre que cette parole *première*, cette parole « d'avant les mots » : parole magique (qui opère en nous), parole prophétique, parole du poète (encore un mot qu'on ne peut plus toucher sans mille précautions).

Un exemple ? Eh bien par exemple *Intérieurs* de Maeterlinck, tel que l'avait mis en scène Claude Régy au théâtre de Gennevilliers. Pas question ici de décrire ce spectacle, mais c'était une expérience d'émotion et de profondeur dans la vérité où s'abolissait toute distinction sommaire entre écouter, parler, voir : On entendait avec les yeux, la voix faisait image, l'impression était immédiate et durable, dans un silence qu'on dirait religieux, recueilli. « Sing a song of sight » ne dit pas autre chose. C'est dans ce recueillement, cette recherche, qu'est l'écrivain Stein, et l'apparente frivolité n'est là que par pudeur, par politesse. Se mettre hors syntaxe, c'est procéder, par lévitation, à un rapport au langage où les différences inessentielles s'abolissent. « The essence of what happened » : elle n'a pas dissimulé le caractère spirituel de son rapport à l'écriture. Elle le dit comme elle seule sait le dire :

…if you have vitality enough of knowing enough of what you mean, somebody and sometime and sometimes a great many will have to realize that you know what you mean, which is as near as anybody can come to understanding anyone.

(*Four in America*, 127-128)

On est proche de Sainte Thérèse d'Avila, sa sainte préférée. Comprenons donc qu'il y a, encore et toujours, un double mouvement, le mouvement spirituel, vers l'intérieur, ce que je vois quand je ferme les yeux, c'est-à-dire quand je me ferme au monde extérieur, et il y a cette extériorité théâtrale qui rend visible l'invisible.

La voix qui nous parle ainsi n'est pas incompatible avec le silence. C'est une voix qui « garde le silence » comme dit Jacques Derrida [74]. Belle image que celle de la voix gardienne du silence. Sans être phénoménologue, Gertrude Stein le comprend, et se défie du bruit. La voix, ce serait le sens moins le bruit :

Anything you hear gets to be a noise, but a thing you see, well of course it has some sound but not the sound of a noise [75].

(*EA* 86-87)

Beckett, Pinter, Nathalie Sarraute, ont réintroduit le silence dans leur dramaturgie, tournant ainsi le dos au bavardage, à la déclamation, et renforçant du même coup le dramatique (le non-dit sous le dit) et la théâtralité (l'Invisible rendu visible). Si le silence est ce qui encadre les paroles, le silence a un pouvoir terrible, et la plus grande violence est peut-être la violence muette, retenue. Ici deux citations viendront - puisque je navigue ici à l'estime – tirer un trait entre deux points de la constellation. La première est de Pascal Bonitzer dans Le Regard et la voix (ce sont des essais sur le cinéma) :

On s'intéressait auparavant à la violence du fleuve débordant de ses rives, il serait temps de penser à la violence des rives qui enserrent le fleuve.

(*Le Regard et la voix*, 19)

La deuxième est de Thibaudat, à propos des mises en scènes de Grüber. On comprendra pourquoi il me plaît de rapprocher les deux :

---

[74] « … aucune conscience n'est possible sans la voix. La voix est l'être auprès de soi ... la voix est la conscience » (*La Voix et le phénomène*, 1967, 89).

[75] Mais on sait bien aussi que vouloir supprimer le bruit, c'est une pulsion de mort. Silence éternel des cimetières... On sait aussi que si l'on supprime le bruit, on supprime la musique (pas de moulure sans fil du bois, et défauts du bois). Les ingénieurs qui ont fabriqué de la musique synthétique se sont aperçu qu'il y manquait justement ces bruits que font les « vrais » instruments : raclement de la corde, soupir du souffle, infimes grincements, échos. Et ils ont été obligés de chercher des moyens, synthétiquement, de rajouter *aussi le bruit*.

L'émotion maintient le théâtre à flot au bord de l'aphasie scénique ; le silence, cet océan, y prend la parole pour rivage.

(*Art du théâtre*, 61 [76])

***

Questions de cadrage

Ce n'est pas simple, mais c'est important. D'un côté l'accent porté sur le cadrage, les « framing devices », renforce la théâtralité en renforçant la picturalité de l'espace : le théâtre à l'italienne découpe l'espace d'un tableau, c'est pourquoi on le dit « picture-frame stage ». D'un autre côté, l'espace dramatisé (par opposition à théâtralisé, dans le sens que nous lui donnons) est fortement codé, hiérarchisé : le devant de la scène, l'arrière-scène n'ont pas la même valeur, ni la droite et la gauche, ni le hors-scène, fût-il visible, et la scène elle-même. La scène à l'italienne est l'espace même de la tragédie classique. Le *theatron* grec, d'où tout est né pour nous, est fortement symbolique, chaque parcelle d'espace y a un sens. Sur le plan du texte, de la structure, il n'y a pas, dans la dramatisation (« digne d'éloges ») de « loose ends ». Il y a concaténation des causes et des effets, des effets immédiats comme des effets à long terme. Une pièce « dramatique » s'analyse comme une guerre. Stratégie de la préparation, de l'attente, de la confrontation, du déroulement des combats, du « coup de théâtre » (retournement de la situation par effet de surprise), du dénouement.

À l'inverse, une théâtralité plus ouverte, moins étouffante, se voudra sans début ni fin, elle s'atomisera en instants successifs ou simultanés, se déploiera en éventail ou selon la mise en espace/mise en page de la page de journal : chaque encadré a sa valeur propre, autonome. Absence de cadre (ou trop de cadres, ce qui revient au même) va de pair avec absence de centre. Les deux effets contradictoires sont d'une part la *fluidité*, d'autre part la *compartimentation*. C'est cet espace (et cette temporalité) qu'ont exploré, jusqu' à saturation, les Happenings des années 60 - où Gertrude Stein n'aurait qu'à moitié reconnu ses petits.

À examiner cette question de cadrage, il semble bien que le théâtral et le dramatique ne soient pas aussi diamétralement opposés qu'on semblait le suggérer au début. Et le théâtre classique, pour donner la pleine mesure de sa dramaturgie, la présente en pleine

[76] N° 6, Actes Sud.

lumière, comme un tableau, pour une parfaite visibilité/lisibilité. Ce qu'on voit se dessiner, c'est que certains projets esthétiques ont pu retenir du théâtre la théâtralité tout en éliminant la dramatisation. L'avant-garde des années 60 et 70, aux Etats-Unis, mais aussi en Italie (Ronconi, Carmelo Bene, Leo de Berardini) ou en France, a joué à exhiber les conditions de possibilité de la représentation en les transgressant. En jouant, par exemple, sur la visibilité empêchée : donner à voir, oui, mais donner à voir rien, ou pas tout, ou pas tout le temps. Pour prendre un seul exemple, Leo de Berardini avait créé à Venise, en 1985, un *Hamlet* qui était plongé dans le noir, avec parfois certains aspects de la scène qui s'illuminaient partiellement, ou brièvement : on éclairait un carré qui livrait un visage, comme en gros plan, ou une silhouette. Des fragments étaient livrés, mais jamais la scène ne baignait dans cette luminosité également distribuée du théâtre « digne d'éloges ». Du coup la dramaturgie elle-même semblait morcelée, fragmentaire, et la folie du Prince était reflétée par le démembrement de la mise en scène.

Un seul exemple ai-je dit, mais je voudrais le confirmer en revenant un instant à ce que Thibaudat, déjà cité, dit des mises en scènes de Grüber, qui semble bien témoigner d'une crise du dramatique au théâtre (comme en témoignaient déjà, à leur époque, le théâtre de Beckett et celui de Ionesco) :

> Les mises en scènes de Grüber se construisent de plus en plus autour d'un trou, d'une anomalie d'un ressac, jamais d'un centre, d'une perspective ou d'un point nodal. Et son travail scénique consiste moins à peupler le plateau nu qu'à le dépeupler de ce qui déjà l'encombre. Grüber travaille désormais sur la tension de l'effacement.
>
> (*Art du théâtre*, 61)

Où se situe, de ce point de vue, la stratégie de Gertrude Stein ? Il est trop tôt pour le dire de façon sommaire, c'est ce que le reste de ce travail va s'efforcer de montrer en détail, de la façon la plus probante possible - mais sans dogmatisme, ni esprit de système. Disons simplement, par anticipation, que dans une pièce de Gertrude Stein, chaque énoncé, ou chaque « scène » (un groupe de deux ou trois énoncés tels que question, réponse et renforcement par approbation, ou neutralisation par affirmation contraire) a sa pleine valeur. Comme dans les tableaux « saturés » qui occupent chaque carré d'espace sans privilégier le centre par rapport à la périphérie. Comme les musiques « saturées » (John Cage ou Philip Glass) qui renoncent aux effets d'alternance entre temps forts et temps faibles : pas de

phrasé avec développement, pas de ligne mélodique reconnaissable. À propos de la musique de Jon Gibson (musicien de Lucinda Childs pour « Relative Calm » et « Formal Abandon »), on a parlé de musique « fluide » : « Jon Gibson's liquid music [77]».

Fragments, fluidité. Du coup, un texte théâtral de Stein ne se constitue pas en *texte* si nous suivons la définition de Ducrot (définition qu'il assortit prudemment d'un « en effet d'habitude », et qui accompagne, *a contrario*, l'« Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » plus proche de la pratique steinienne :

> Ce qu'on appelle « texte », c'est en effet d'habitude un discours censé faire l'objet d'un choix unique, et dont la fin, par exemple, est déjà prévue par l'auteur au moment où il rédige le début.
>
> (*Le Dire et le dit*, 1984)

Un texte théâtral de Stein se fond dans l'univers, c'est un fantôme de texte qui apparaît et disparaît, aperçu fugitif, qui ne se laisse pas saisir, enfermer entre un début et une fin. Porosité de ce texte avec d'autres textes, avec les impressions dont il est issu, avec la réalité environnante de qui l'écrivit, et de qui le lit ou l'écoute. C'est la vie même, avant qu'elle soit transformée en destin.

***

L'indétermination

Si l'on transpose ce qui vient d'être dit sur le plan psychologique, on peut avancer l'idée que la théâtralité – et en particulier la théâtralité de Stein – est du côté de l'indétermination de l'enfance, ou de l'adolescence. Le dramatique, lui, est du côté de l'âge adulte : les choix sont faits, on a librement consenti les sacrifices nécessaires, on a le sens des responsabilités, de l'autorité – et les problèmes que l'on rencontre sont ceux du conflit entre deux ordres, deux priorités, deux allégeances. La loi fait la loi. Une transgression est une transgression. Avec le théâtral, tout est encore possible, il n'est pas (ou pas encore) nécessaire de choisir, tous les possibles sont compatibles. Pervers polymorphe, le théâtral plaide l'irresponsabilité (personne n'est responsable de ses rêves ou de ses fantasmes, on ne répond que de ses actes, et d'actes, justement, il n'y en a guère). On est dans la logique paradoxale du pays des merveilles, ou de l'autre côté du miroir.

[77] Christine Temin dans *The Boston Globe*, 31 juillet 1982.

***

Le vrai et le faux

Une logique paradoxale : on peut affirmer comme vrai ce qui est faux (et le démontrer), ou comme faux ce qui est vrai, ou, plus grave, comme *vrai et faux à la fois*. « Tout doit être faux à grincer des dents » annonce Genet au début des *Bonnes*, et c'est la traîtrise même, puisqu'il dénonce l'illusion théâtrale au moment même où il la met en place (par le déguisement et, au besoin, le travesti - sans parler de l'échange de Claire en Solange). Peu de termes sont aussi trompeurs que l'expression « illusion théâtrale ». Mais on peut voir qu'elle est du côté du dramatique dans la mesure où 1e dramatique demande au faux de dire le vrai. Le théâtral, lui, par un instinct pervers, préfère ce qui, faux, *a l'air faux*, l'imitation qui se montre comme imitation. Le parapluie en bois, le couteau de fer-blanc ou de carton couvert de papier d'argent, le bois peint imitant le marbre :

I like marble painted. And I like marble imitated.

(*Saints and Singing*, *OP* 80)

C'est l'objet détourné de sa fonction qui, comme le dit Sartre, acquiert une densité poétique. Ou encore c'est la fonction qui se détache de l'acte pour devenir pure représentation : quelle douce musique chante donc le trombone de bois plein découpé avec une minutie précieuse par Anno ? Ce que Gertrude Stein dit aimer, dans le faux marbre, c'est justement de ne jamais savoir, à l'œil, si le marbre est vrai ou faux, il faut le toucher puisque c'est seulement par le froid sous la main qu'on reconnaîtra le vrai du faux [78]. Pas de théâtralité sans ce goût du leurre, au trompe-l'oeil, sans ce goût de la mystification (au cinéma, Peter Greenaway dans *Meurtre dans un jardin anglais*, ou dans *Drowning by Numbers*, Alain Resnais dans *Providence*). Au théâtre, tous les jeux avec l'espace « en matrice » ou « hors matrice », J'aimerais en donner un exemple [79] : le décor représente un paquebot. Le bastingage est au fond de la scène, laissant deviner (toile de fond) l'immense océan. À un moment, le personnage-narrateur enjambe le bastingage. Effroi : va-t-il se noyer ? Non, car il atterrit sur l'espace hors-scène : les planches, derrière le bateau, cachées par le

[78] *Cf. Lectures in America*, p. 72.

[79] *Premier amour*, de Beckett, au théâtre Gérard Philipe à Saint Denis, dans une mise en scène de Christian Colin.

bastingage : ce n'était qu'un décor, on vient de dénoncer, sous nos yeux, le dispositif scénique. On ne s'étonne donc pas de voir réapparaître, au bout d'un instant, le personnage-narrateur, par un enjambement inverse. Mais alors, mais alors, mais alors : pourquoi donc enlève-t-il ses chaussettes et les tord-il sous nos yeux sinon parce qu'elles sont trempées, à tordre ?

Pour résumer ce qui vient d'être dit, je voudrais suivre l'exemple de Brecht (qui dresse en colonnes les caractéristiques, selon lui, du théâtre « dramatique », et celles, selon lui, du théâtre qu'il appelle « épique ». Avec la même absence de dogmatisme : ce sont de simples indications, des polarités. Les voici, dans un ordre aléatoire :

LE DRAMATIQUE	LE THEATRAL
Contre la confusion du vécu, un univers de valeurs se construit, qui donne un ciel à nos aspirations.	On reste dans la confusion du vécu. Fragments, fluidité, compartimentation.
Pleine visibilité (la clarté de l'intelligible).	On privilégie le fugitif, le subliminal : éclairs électriques, scène dans la pénombre, surexposition qui noie les objets.
Suspense : chaque scène prépare les suivantes.	Juxtaposition des scènes.
Confrontation, conflit, crise, lutte pour le territoire.	Coexistence dans un même espace.
Résolution des contradictions.	Compatibilité des incompatibles.
Temps vectorisé : avant, pendant, après : de la vie à la mort, ou du meurtre au jugement.	Temps étale, ou cyclique, au rythme des saisons. Suspens de l'instant.
Responsabilités, choix, sacrifice : âge adulte.	Tous les choix sont ouverts, indétermination : enfance, adolescence.
Univers diurne : l'action.	Univers nocturne : le rêve, le sommeil.
La présence humaine plus importante que le décor.	Présence/absence, paysage.
Le regard pratique.	Le regard poétique.
L'escrime.	La photographie.
La vue.	La vision.
L'apparence du vrai.	Le trompe-l'oeil se montrant comme trompe-l'œil.
L'autre.	Le double.
Le passage à l'acte.	Le virtuel, le latent.
Le rôle.	La voix.
La parole opérante.	La parole joueuse.

Le discours, la prose scandée, l'apostrophe, la harangue, la menace ou la promesse.	Le chant, la parole rêveuse, les voix en écho.
« Je ne serai heureux que si j'obtiens ce que je veux ».	« Images, vous suffisez à mon bonheur ».

Bien entendu, les plus grands écrivains de théâtre ne sont jamais tout à fait dans une colonne ou dans l'autre, l'univers qu'ils ont su créer participe à la fois du dramatique et du théâtral. Shakespeare en serait l'exemple le plus éclatant. Et avant lui Sophocle (What do I see when I shut my eyes). Et, après lui, Racine, Kleist, Tchekhov, Claudel. Et, de nos jours, Beckett, Genet, Tennessee Williams. Genet est un cas particulièrement intéressant, avec son sens sacré du sacrilège, qui crée une contre-dramaturgie en renversant, terme à terme, tous les éléments de la dramaturgie. Il est, très fort, du côté des images, mais, très fort aussi, du côté d'un univers de valeurs construit. Alors que Stein, on le montrera, est presque tout entière du côté de la théâtralité, à cela près qu'elle a le sens de la parole opérante, et que le sacré, chez elle, n'est pas absent, mais déplacé avec irrévérence : mais irrévérence n'est pas sacrilège.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, et de poser le regard sur la pratique steinienne, dans sa singularité, je voudrais prendre un exemple hors-corpus. Ce serait une façon de prouver le bien-fondé de mon dire, qui est que la « théâtralité » est une virtualité qui est parfois absente du théâtre représenté et qui parfois scintille dans des textes destinés à être lus. Henry James, par exemple, est un écrivain dont l'écriture manifeste (j'aurais envie d'écrire : « de façon latente ») une très forte charge de théâtralité. Ce n'est pas de lui que je parlerai ici, mais d'une femme écrivain qui n'est pas sans affinités de regard (sinon d'écriture) avec Gertrude Stein. Il s'agit de Eudora Welty, et je voudrais en présentant quelques phrases d'une nouvelle écrite par elle qui s'intitule « Memory » montrer à l'œuvre cette théâtralité sur un bref exemple [80].

***

[80] Nouvelle extraite de *A Curtain of Green and Other Stories*, Harvest HBJ, 1979 (La nouvelle date probablement des années 30.)

Eudora Welty, « A Memory »

Il peut paraître bizarre qu'un exemple de théâtralité soit lié au souvenir, et la nouvelle commence comme un conte : « On a summer morning when I was a child... » L'enfant est allongée sur le sable [81], au bord d'un lac, et son regard est celui du peintre ou du spectateur de théâtre qui délimite un cadre comparable au « picture-frame stage », à la scène à l'italienne. Ce qu'elle voit est délibérément constitué en spectacle :

Ever since I had begun taking painting lessons, I had made small frames with my fingers, to look out at everything.

(*ACG* 147)

Ce comportement délibéré est explicitement rattaché à l'attitude du peintre, et le détachement du spectateur est évoqué dans « look out » :

All through the summer I had lain on the sand beside the small lake, with my hands squared over my eyes, finger tips touching, looking out by this device to see everything : which appeared as a kind of projection.

(*ACG* 147)

« Projection » : comme si elle créait elle-même ce qu'elle voit, par un mouvement qui va du regard - actif - vers le monde extérieur, comme si c'était le regard qui s'extériorisait et imprimait, comme le disait déjà Démocrite, « la forme intelligible sur l'espace indifférencié ».

Que voit-elle ?

From my position I was looking at a rectangle brightly lit, actually glaring at me, with sun, sand, water, a little pavillion, a few solitary people in fixed attitudes, and around it all a border of dark rounded oak trees, like the | engraved thunderclouds surrounding illustrations in the Bible.

(*ACG* 147)

« From my position » : l'observateur est ici en position de guetteur, presque de prédateur. « Shoot », disent les photographes. On note que le regard suspend l'instant, le spatialise, l'action se fige en geste (« in fixed attitudes »). Le caractère sacré de toute image (toute image est, à un degré plus ou moins grand, une image pieuse, un acte de piété, de

[81] ou allongé : on ne saura à aucun moment si l'enfant est un garçon ou une fille. On sait seulement qu'il ou elle est amoureux ou amoureuse d'un petit garçon. Et si l'on suppose qu'il s'agit d'une petite fille, c'est uniquement par présomption d'autobiographie de la part de l'auteur. En fait, la neutralité délibérée du sexe de l'enfant inciterait plutôt le lecteur, faute de « marques », à le percevoir comme masculin.

révérence, de célébration : portrait, paysage) est évoqué par la référence à la Bible et aux nuages symboliques qui encadrent et isolent la réalité peinte dans les illustrations. L'image pieuse de l'Ancien testament n'est pas seulement isolée sur la page d'un livre, elle est isolée par un cadre de nuages, elle est dans une bulle. On note aussi que le vu est difficile à tenir à distance, il répond, il vous atteint : « actually glaring at me ». « Glaring » : force trop grande de la lumière qui vous aveugle, vous empêche de voir, comme la seiche qui lance de l'encre pour se défendre, et « at » qui est presque « back at me ». « At me », c'est, en retour, un acte, et un acte agressif.

Regarder est en soi, pour l'enfant, un acte sacré, un acte qui doit lui révéler un secret. Regard sacré et regard coupable à la fois (on pense à Hawthorne), car ce qu'on cherche à voir, peut-être, *ne doit pas* être vu – on ne doit pas surprendre la nudité du père, on ne doit pas surprendre le coït des parents, on ne doit pas regarder Dieu en face :

> From any observation, I would conclude that a secret of life had been nearly revealed to me – for I was obsessed with notions about concealment, and from the smallest gesture of a stranger, I would wrest what was to me a communication or a presentiment.
>
> (*ACG* 148)

Le *vu* est une révélation (ordre du sacré), mais une révélation qui vous échappe encore et toujours : « nearly revealed », et c'est peut-être cela, la fascination : on est là retenu, captif (« captive audience »), à toujours espérer, toujours attendre le moment de la révélation, ou ce que Gertrude Stein appelait « the moment of recognition » [82]. Ce moment de révélation, qui n'adviendra peut-être jamais, réclame un effort de la part du regardant – qui est ici l'enfant, mais qui est aussi l'artiste qui écrit la nouvelle. L'enfant est présentée comme apprentie artiste, puisqu'elle apprend la peinture. L'auteur, elle, deviendra photographe, et écrivain. Un effort qui est presque une *lutte* (« I would wrest ») entre celui ou celle qui veut *connaître*, et ce qui se présente, opaque, comme un secret qui refuse de se laisser percer. Un effort qui n'est pas gratuit, mais qui se présente comme une nécessité, un BESOIN :

> To watch everything about me I regarded grimly and possessively as a *need*.
>
> (*ACG* 148)

[82] Et Joyce, « epiphany », et Flannery O'Connor, « revelation », tout simplement.

« Need » est mis en italiques, pour rendre plus fort ce monosyllabe. Il est associé à « possessively » : c'est bien ce sentiment d'appropriation qu'on devinait. « Grimly » est plus bizarre, plus inattendu, mais on peut le comprendre : quand on est dans le besoin, on n'est pas dans le plaisir. Ce qu'on fait, on ne le fait pas « pour le plaisir », c'est-à-dire gratuitement, on est mû par une force qui vous tient, et à laquelle il faut bien obéir, même si c'est sans joie.

On trouve chez Beckett, dans *Molloy* par exemple, des injonctions de ce genre : « Et la voix à laquelle j'obéis... » Chez Gertrude Stein aussi, dans *Stanzas in Meditation* (1932) :

Believe it is not for pleasure that I do it.

Not only for pleasure for pleasure in it that

I do it.

I feel the necessity to do it.

Partly from need.

Partly from pride.

And partly from ambition.

(*SIM* 71)

Dans « A Memory », « grimly » associé à « need » évoque, fugitivement, « greed », pour être simultanément dénoncé par « need », au moment même où cette impression est renforcée par « possessively ». Il ne s'agit pas d'accaparer, de thésauriser, mais, toujours et encore, d'être dans ce besoin, donc dans ce manque. Le secret toujours se dérobe, n'oublions pas qu'il s'agit — qu'il importe – de regarder « everything » : l'attention ne doit rien laisser échapper. Mais ce « tout » est également indifférencié : il n'y a pas, quand on entre dans cette passion qui est celle de l'artiste, de hiérarchie dans l'intérêt, il n'y a pas de détails insignifiants. Proust le savait bien, et l'a dit de bien des façons. Eudora Welty le sait aussi. Peut se révéler significatif, peut-être d'une importance vitale, « the smallest gesture of a stranger ». Qu'apporte-il, ce geste, ou plutôt, que peut-on lui arracher, espérer lui arracher ? « What was to me » (il n'y a pas d'objectivité en ce domaine, ni même de certitude confirmée par l'autre) « a communication or a presentiment. » « Communication » : avec l'incommunicable, peut-être, avec ce qui été appelé plus haut « a secret of life ». Quant à « presentiment » : c'est la communication avec l'avenir, qui est normalement fermé à notre connaissance (avec toujours un fond d'angoisse, l'inconnu étant toujours lourd de menaces).

A partir d'un certain degré de concentration (que connaissent la pythie ou le prophète, et l'artiste), c'est le temps lui-même qui est aboli – ou en tout cas sa forme chronologique qui est la seule qui s'offre à nous, simples mortels. On est proche ici de ce que Proust appelle « un peu de temps à l'état pur ». Citons Deleuze à ce propos :

La formule proustienne, « un peu de temps à l'état pur », désigne d'abord le passé pur, l'être en soi du passé, c'est-à-dire la synthèse érotique du temps, mais désigne plus profondément la forme pure et vide du temps, la synthèse ultime, celle de l'instinct de mort qui aboutit à l'éternité du retour dans le temps.

(*Différence et répétition*, 160 [83])

Ou, comme il dit encore à propos de la scène infantile dite scène originelle - qui ne trouve son effet qu'à distance :

Il n'y a pas lieu de se demander comment l'événement d'enfance n'agit qu'avec retard. Il est ce retard, mais ce retard lui-même est la forme pure du temps qui fait coexister l'avant et l'après.

(*id*)

Répétons : *la forme pure du temps qui fait coexister l'avant et l'après*. Il se trouve que le texte que nous évoquons ici, « A Memory », est précisément un souvenir d'enfance. Le trouble érotique y a sa part - le petit garçon dont il ou elle a frôlé le poignet dans un escalier de l'école, « as if by accident and he pretended not to notice. » Scène mise en regard d'une autre scène, celle de la plage au bord du lac en été, où, dans le cadre de ses mains devant ses yeux, l'enfant va observer les mystères peu ragoûtants de la sexualité adulte et de la vie en famille – la coexistence criarde, inarticulée, d'enfants et d'adultes des deux sexes produite par la promiscuité du couple. L'enfant mène une vie double : il y a deux « séries », comme dit Deleuze à propos de l'expérience proustienne – la madeleine ou la bottine, et le souvenir de la grand'mère :

My love had somehow made me doubly austere in my observations of what went on about me. Through some intensity I had come almost into a dual life, as observer and dreamer.

(*ACG* 149)

Cette intensité – condition de possibilité, semble-t-il, de l'observation et du rêve, et surtout de la coexistence paradoxale entre les deux, on en retrouvera l'équivalent dans

[83] Dans le chapitre intitulé « La répétition pour elle-même ».

l'écriture de Stein, où l'on verra juxtaposés l'invention la plus abstraite ou la plus « déguisée » avec des fragments de la vie quotidienne prélevés et insérés « tels quels » [84].

On remarquera que c'est maintenant le terme « austere » qui remplace « grim ». Il y a simultanéité des deux vies, des deux mondes, des deux regards : le regard vers l'intérieur et regard vers l'extérieur. C'est de la même façon que l'on peut parler d'une *théâtralité* de l'espace scénique : espace paradoxal où le passé coexiste avec le présent et même l'avenir. Temps « pur » spatialisé, monde intérieur coexistant avec le monde extérieur. *The invisible made visible*, et, derrière le visible, un secret non visible. Simultanéité du rêvé et du réel. C'est pourquoi le réel est tenu à distance : pour protéger le rêve.

I still would not care to say which was more real - the dream I could make blossom at will, or the sight of the bathers. I am presenting them, you see, only as simultaneous.

(*ACG* 151)

On notera le « you see » : il s'agit de présenter (rendre présent et montrer), de faire dégorger toute la visibilité contenue dans un instant.

Mais un regard du réel sur le rêve peut pénétrer celui-ci, le contaminer, l'adultérer. Le spectacle n'est pas indifférent, il agresse en retour. L'enfant se protège derrière son regard qui est à la fois une ouverture et une défense. Mais on ne peut pas regarder (même par le trou de la serrure) sans s'exposer au regard de l'autre. C'est une expérience terrible que d'être soudain atteint par la cible, en boomerang. Il y a un homme qui évolue dans le cadre fait de deux pouces et de deux index :

The man smiled, the way panting dogs seem to be smiling, and gazed about carelessly at them all and out over the water.

(*ACG* 154)

L'homme à son tour, loin d'être l'objet décrit, devient le regard qui englobe tout : « them all », qui fait pendant à « everything ». La différence est une différence d'intensité. Il y a ici indifférence : « carelessly ». Le regard est comme une vitre, comme l'objectif d'une caméra. Même si l'artiste ne sélectionne pas, tout peut être significatif, et l'artiste sollicite une signification. L'homme, lui, est ici présenté comme un animal, une brute, le sourire n'est chez lui qu'un rictus animal (« the way panting dogs seem to be smiling »). Mais il peut voir

[84] Ce futur est un futur d'exposition. Dans la chronologie, les textes de Stein précèdent, dans l'ensemble, ceux de Welty.

loin, son regard balaye le paysage, « out over the water ». Et c'est là qu'est le danger : « he even looked at me, and included me » : voilà qu'il vient saisir à son tour celle qui l'observait. « Included me » : cette inclusion qui fait perdre à l'enfant sa souveraineté pour devenir un élément parmi les autres, la proie d'un regard indifférent à sa prise, est vécue comme une agression à laquelle l'enfant ne peut répondre que par une agression magique, un désir violent de destruction, associé à la stupeur qui est la paralysie de la proie :

Looking back, stunned, I wished that they all were dead.

(*ACG* 154)

On a vu la coexistence des deux mondes, celui du rêve et celui de la réalité. Cela ne va pas sans une savante « théâtralisation » de la temporalité. Le regard lui-même, pour commencer, est un regard alternatif (c'est indispensable pour gérer une réalité double) :

I lay there, opening and closing my eyes. 'The brilliance and then the blackness were like some alternate experiences of night and day.

(*ACG* 156)

C'est donner à la subjectivité, au volontarisme (ouvrir et fermer les yeux) l'inévitabilité d'une soumission aux lois de la nature : l'alternance du jour et de la nuit (ce qu'on voit en fermant les yeux étant tout naturellement du côté de la théâtralité). Les choses se compliquent du fait du trouble amoureux : l'objet d'amour, inévitablement, échappe, le regard le tient à distance. Et, en même temps, lui-même se sentira exposé au regard prédateur de qui l'aime. Quant au rapport au temps : les deux expériences, les deux "séries" se rencontrent : le présent de la plage (raconté au passé) qui coexiste, dans le récit, avec le présent de la remémoration amoureuse (l'épisode du poignet frôlé) vécue sur le mode du rêve éveillé (*day dream*), va faire place à un présent imaginé au futur où c'est la plage qui sera du passé et qui viendra rejoindre le rêve qui, même au présent, reste un rêve :

I could imagine the boy I loved walking into a classroom, where I would watch him with this hour on the beach accompanying my recovered dream and added to my love. I could even foresee the way he would stare back, speechless and innocent, a medium-sized boy with blond hair, his unconscious eyes looking beyond me and out the window, solitary and unprotected.

(*ACG* 157)

A la différence de l'homme, le garçon aimé ne l'inclut pas dans son regard, il regarde au-delà (pris dans son propre rêve ?). Comme l'homme regardait « over the water », il regarde « out the window ». C'est un simple support du fantasme (« medium-sized boy with blond hair ») : les cheveux blonds, comme les princes dans les contes : support du rêve, de l'idéalisation. Ses yeux sont « unconscious » : ce n'est pas tout à fait la même chose que « careless » — ils sont inconscients *de quelque chose*, de son amour pour lui. « He would stare back » : on a eu le rectangle « glaring at me », on a eu, pour l'homme, « gazed » et « looked at me ». Ici c'est « stare » : le regard vide, qui ne perçoit rien, dans sa fixité. Pourquoi est-il « solitary and unprotected » ? Le regard le « détoure », l'isole de tout contexte visuel. L'amour le distingue, en fait l'unique objet. Son regard innocent, son mutisme, font de lui une pure visibilité – un garçon de taille moyenne, avec des cheveux blonds – il n'a pas, pour se protéger, la ressource de projeter des sons autour de lui, ni de percer autrui de son regard.

La nouvelle se termine par ces deux adjectifs, « solitary and unprotected », associés : être seul, c'est ne pas être protégé – par sa famille, son groupe, son espèce. Et cette dernière image – qui est bien une image en effet, sage comme une image – est, de la part de qui écrit, l'acte final d'amour : l'être qu'on aime est toujours unique, toujours vulnérable, puisqu'on rêve d'être fort pour le protéger, et d'être présent pour l'empêcher d'être seul – à jamais. Le paradoxe ici, c'est que celui ou celle qui aime met en posture vulnérable l'être aimé par son double regard : regard réel, qui veille, protecteur ou captateur, on ne sait (« I would watch him »), et regard intérieur, projeté vers l'avenir, prophétique (« I could even foresee ») : regard puissant, celui-là, divinement puissant. Cette toute-puissance rêvée expose l'objet aimé comme muet et innocent pour contredire ou masquer la terrible vérité : il ne me parle pas, il ne me regarde pas.

Nous allons retrouver, chez Stein, ces jeux troublants du regard, de la visibilité. Nous allons retrouver cette double vision et cette vision du double, ces paradoxes de la présence et de l'absence, de l'ici et de l'ailleurs, cette théâtralité « détourée », prise dans les mots mêmes. Et nous allons commencer par la prendre au mot, puisque le mot est pour elle l'unité de base, le moteur de toute l'œuvre. Les mots privilégiés, souvent monosyllabiques, avec lesquels elle joue le plus volontiers (*see*/*saw*/*scene*), nous les appellerons « les mots-figurants », et nous les admirerons dans leur tour de piste. Théâtralité de la valse des mots inscrits dans des *plays* qui sont d'abord faites pour jouer.

Chapitre III - Mots-figurants ou : « Représentations de mots »

Le mot compte plus que la syntaxe.
C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs,
qui viennent et qui s'imposent.
Le temps grammatical suit, d'assez loin.
Marguerite Duras, *Les Parleuses*

There are only a few words and with these
mostly always I am writing
that have for me completely
entirely existing being.
The Making of Americans

Words are shocks.
Woodrow Wilson

Certains mots, dans les pièces de Gertrude Stein, sont comme les personnages de la *Commedia del Arte* : fidèles au poste, reconnaissables, toujours le même costume. Ils apparaissent, ou plutôt ils paraissent, comme appelés par la lumière des projecteurs, les feux de la rampe, la chaleur du texte en train de se produire. Ils sont présents. Ils ne « disent » pas grand'chose. Et pourtant, avec insistance ils reviennent, ils passent par ici, repassent par là, avec leur belle allure allitérative. Proférés, ils occupent l'espace sonore, dessinés, ils occupent un espace dans la ligne, ou la ligne.

Wish. *Win*. *Why*. *What*.

Mean. *I mean*.

Yes Sir. *Yes*. *Oh dear yes*.

Away. Stay away. *Come away*.

Again. *Come again*.

Please. *Pleasure*. *Pleased*. *Play*. *Place*.

Well. *Tell*.

Light. *Might*. *Bright*. *Sight*. *Night*.

A l'inverse des personnages qui, bien souvent, ne sont que des noms, ces noms prennent figure de personnages. Gertrude Stein les convoque, ou ils s'imposent à elle, elle

les voit ou elle les entend, ils dansent pour elle. C'est bien sûr en la détournant du sens que lui donnait Freud (*Wortvorstellung*) qu'on est tenté d'employer à leur propos l'expression « représentation de mot ». On sait que pour Freud elle s'oppose à la « représentation de chose » (*Dingvorstellung*) qui serait essentiellement visuelle, alors que la représentation de mot serait essentiellement acoustique (cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*). Ici, il s'agit plutôt de jouer avec le terme de représentation au sens de « performance », de voir comment à travers les textes, un petit nombre de mots récurrents produisent un spectacle gai ou triste, animé en tous cas.

D'autres ont su dire l'importance du mot comme unité animée chez Stein, du mot « personnifié », ou, comme je préfère dire ici, du mot-personnage, du mot-figurant. En particulier Sherwood Anderson, qui n'utilise pas pour en parler la métaphore scénique, mais deux autres métaphores, l'une guerrière, l'autre domestique. Il s'agit de deux textes proches par la date (1922) et tous deux bien connus : l'un est l'introduction à *Geography and Plays*, l'autre « Four American Impressions », publié dans *The New Republic* (11 octobre 1922) [85]. Dans le premier texte (celui que nous appellerons ici le premier texte, même s'il est difficile de savoir lequel des deux fut rédigé le premier), Sherwood Anderson file la métaphore de la « cité des mots ». Les écrivains sont montrés comme des généraux ambitieux rêvant de nobles conquêtes, mais négligeant ces petits soldats que sont les simples mots :

> We are all busy getting these grand and important thoughts and emotions into the pages of the printed books. And in the meantime the little words, that are the soldiers with which we great generals must make our conquests, are neglected.

(*GP* 7)

Les mots sont ici vus comme formant la base de la hiérarchie, dans une image verticale. Les mots sont pris dans un système contraignant, en vue d'un projet commun. La discipline fait la force des armées, mais le moral des troupes est important pour la victoire. Le mot, le soldat, n'est pas anonyme, n'est pas un simple numéro matricule, il faut renverser l'image verticale pour retrouver une horizontalité à la Whitman, démocratique, à l'image des « leaves of grass ». L'image du champ de bataille n'est pas, pour Sherwood Anderson, une image de destruction, de sanglant combat, de brutalité meurtrière. Plutôt une image fraîche et joyeuse de jeunes hommes bien portants, pleins d'entrain, se déployant librement au

[85] Ce texte est reproduit dans A Story-Teller's Story, 1924, nouvelle édition critique, Ray L. White ed., 1969. Également reproduit dans *Gertrude Stein: A Composite Portrait*, 1974.

grand air. A l'inverse, la vie « civile » avilit les mots avec ses exigences mercantiles, sa vénalité, son troc à la petite semaine. Il y a bien encore, dans l'esprit de l'écrivain, une hiérarchie implicite (ce qui est noble/ce qui est bas), mais surtout l'opposition se fait entre libre circulation dans un espace sans limites et confinement dans un espace restreint :

> There is a city of English and American words and it has been a neglected city. Strong broad shouldered words, that should be marching across open fields under the blue sky, are clerking in little dusty dry goods stores, young virgin words are being allowed to consort with whores, learned words have been put to the ditch digger's trade. Only yesterday I saw a word that once called a whole nation to arms serving in the mean capacity of advertising laundry soap.
>
> (*GP* 7)

Dans quel espace se situe Gertrude Stein ? Ni dans l'un, ni dans l'autre, car elle casse le système, et le reconstruit autrement :

> For me the work of Gertrude Stein consists in a rebuilding, an entire new recasting of life, in the city of words.
>
> (*GP* 8)

Et déjà apparaît l'image domestique, mais sans que l'intérieur soit opposé de façon catégorique à l'aventure, à la vie dans la rue. L'image civile (la cité sans les dieux) rejoint l'image plus archaïque de la cité sacrée. Qu'a fait Gertrude Stein ? Elle a renoncé à trôner avec les grands, à se pavaner sous les couronnes de lauriers,

> ... to go live among the little housekeeping words, the swaggering bullying street-corner words, the honest working, money saving words, and all the other forgotten and neglected citizens of the sacred and half forgotten city.
>
> (*GP* 8)

Il ne s'agit pas de cantonner Gertrude Stein dans un usage domestiqué, *féminin*, de la langue : les « bullying street-corner words » évoquent plutôt les mauvais garçons, les petits ou les grands voyous. Quant au sacré, c'est un domaine réservé aux hommes, dans la plupart des grandes religions, et la fonction sacerdotale est essentiellement masculine. Sherwood Anderson affirme donc indirectement, comme d'autres avant lui et après lui, que le grand écrivain n'a pas de sexe. La dernière image, à peine suggérée, invoque avec légèreté les dieux et présente l'écrivain, dans une image semi-guerrière, semi-sportive, comme celui ou celle qui décoche des mots, qui les lance en l'air, d'une brusque détente, avec sa fronde ou son lance-pierres, pour qu'ils viennent nous frapper au cœur.

Avec « Four American Impressions », au contraire, Sherwood Anderson s'en tient à la métaphore domestique, et ce sont les femmes dans les cuisines de son enfance qu'il évoque. Ce n'est plus « the city of words », c'est « the kitchen of words ». Mais ces femmes, dans le souvenir qu'en a gardé le petit garçon, ne sont pas des images édulcorées de la féminité. Ce sont des figures puissantes, des déesses placides et vigoureuses, sereines, bienveillantes, nourricières :

...Miss Stein is a worker in words with the same living touch in her strong fingers that was characteristic of the women of the kitchens of the brick houses in the town of my boyhood ... And I have always the picture of the woman in the great kitchen of words, standing there by a table, clean, strong, with red cheeks and sturdy legs, always quietly smiling at work.

(*Composite Portrait*, 72)

On note que Sherwood Anderson lui-même aligne ses mots avec un soin de manipulateur consciencieux : « of the women of the kitchens of the brick houses in the town of my boyhood » : les femmes sont dans les cuisines qui sont dans les maisons qui sont dans la ville qui est dans mon souvenir de mon enfance. La mémoire réveille, par emboîtements successifs, l'image d'une femme nourricière.

Les mots sont-ils des signes, les mots sont-ils des choses ? Vieux débat. Pour Sherwood Anderson évoquant Gertrude Stein, les mots n'ont ni l'arbitraire des signes, ni la pesanteur des choses. Comme les choses ils touchent nos sens, comme les signes ils sont subtils, immatériels. Pour en rendre compte, il faut parler en termes d'arômes : non pas de parfums capiteux, mais de bonnes odeurs culinaires. Les mots font palpiter nos narines comme la promesse d'un mets. Tant qu'on parle du son des mots, de leur musique, on reste dans la description précise du signifiant. Mais quand on se met à parler de leur *goût*, de leur *arôme*, on parle non pas des mots eux-mêmes, mais de leur pouvoir sur nous, de notre élan vers eux, de notre besoin de nous les incorporer. On parle par métaphores pour plus de justesse.

…and in her own great kitchen she is making something with her materials, something sweet to the tongue and fragrant to the nostrils.

…She is laying word against word, relating sound to sound, feeling for the taste, the smell, the rhythm of the individual word.

(*Composite Portrait*, 72)

Savoir si c'est *vraiment* cela que Gertrude Stein fait, c'est une autre affaire. Et ce n'est bien sûr pas cela qu'elle fait, littéralement, puisque la grande cuisine des mots n'existe que dans l'imagination de Sherwood Anderson (et la nôtre grâce à lui). Il n'est même pas sûr que sa sensibilité olfactive soit un puissant moteur de son inspiration, même dans la section « Food » de *Tender Buttons*, à laquelle Sherwood Anderson, écrivant en 1922, ne pouvait manquer de penser. Mais ce texte de Sherwood Anderson, par la métaphore olfactive, réinsuffle de la sensualité là même où l'auteur a voulu se priver des habituels affects que procurent les associations sémantiques. Enlevez les références, coupez les racines, jetez aux orties les adjectifs descriptifs, les successions d'actions, faites passer par-dessus bord la cohérence narrative : il restera toujours des effluves. L'air que respirent les mots ne peut pas être totalement stérilisé, désinfecté. Dans la plus grande raréfaction imaginable, des odeurs passent sous la porte, dans les moindres interstices, à travers les volets clos. Peut-être que pour Gertrude Stein la sensualité passe davantage par la couleur. C'est ce qu'elle semble indiquer, quand elle répond à l'étudiant de Chicago, à propos de « Rose is a rose is a rose is a rose » :

> Now listen: I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying « is a... is a... is a... ». Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years [86].

Cette citation n'a pas sa place dans un chapitre concernant « les mots-figurants » puisqu'elle vise à justifier une manipulation syntaxique, mais elle vient à point nommé mettre l'accent sur la couleur de la rose plutôt que sur le parfum de la rose.

Et nous permettre de justifier notre choix d'une métaphore théâtrale plutôt que culinaire. Non pas la cité des mots, ni la cuisine des mots, mais la parade des mots sur une scène imaginaire. Les mots en enfilade, les mots en mouvement, qui s'appellent les uns les autres (*wish*/*fish*/*which*, *well*/*hell*/*tell*, *say*/*yes*), les mots qui surgissent, insistants, on ne sait d'où venus, et accueillis, et exhibés. Ceux que nous appellerons ici mots-figurants, c'est ceux qu'on retrouve, souvent monosyllabiques (« I like words of one syllable », *Paris France*, 1940, 65), d'un texte à l'autre, familiers et inquiétants, entêtés, bizarres ou saugrenus, jaculatoires, chacun pourvu d'un minuscule point d'exclamation invisible : WHY! MIGHT! MISSES! KISSES! STAY! AWAY! HEAR! HERE! ONE! WON! NO! MEAN! ME! WE! DO! WISH! SEE! NAME! COME!

[86] Cité par Thornton Wilder dans son introduction à *Four Saints in America*, VI. Repris par Patricia Meyerowitz dans son « Editor's Foreword » à *Look at Me and Here I Am*, p. 7.

Symboles dépourvus de symbolisme, comme chez Beckett. Signification détournée, « détourée », comme on dit en photographie, non motivée, et pourtant sourdement opérante. Latente, suspendue. Se crée, hors contexte, un climat de célébration (DELIGHT! YES!}) ou d'inquiétude (HERE! FEAR!) Le sens s'agglutine au son et dérive, inéluctablement, à l'appel d'un son proche. On dirait (pour employer cette fois une métaphore biologique) le lent mouvement des molécules sous le microscope. Il faut bien dire « inéluctablement », car ce n'est pas toujours gai, ce que les sons disent. Quand *plays* appelle *place*, appelle *please*, tout va bien. Mais quand *here*, on vient de le voir, appelle *fear*, l'esprit se trouble et se dit : les sons ne sont jamais innocents. De même, quand *round* appelle *drowned* : *round round round*, et on a dit noyé sans l'avoir voulu. « Words are shocks ». C'est comme si chaque mot avait sa double face, sa face de lumière et sa face d'ombre, sa face rassurante et sa face inquiétante. *Round* est rassurant (*round and round and round*, on est assuré de revenir au point de départ), mais cache *drowned* (on ne reviendra pas). *Here* est rassurant (être ici et être soi, c'est tout un) mais cache *fear* (de n'être plus ici ni soi, de ne plus savoir où et qui l'on est). *Well* est rassurant (tout va bien, et c'est aussi la santé, ou le retour à la santé), mais cache *hell* : enfer peuplé de tout petits démons, mais tout de même... Les mots chez Stein, on ne peut jamais l'oublier, gardent leur pleine valeur sémantique, même lorsqu'elle choisit à dessein les plus dépouillés, les plus vides, les plus grammaticaux. Les mots résistent, et Stein ne leur fait jamais la violence de les dénaturer tout-à-fait. Elle les déforme, joue avec les homonymes, joue avec l'orthographe phonétique, le propre et le commun, coupe de travers (*Byron*/*buy one*) mais jamais au point d'empêcher le mot de clignoter dans le noir. Elle a le respect de ses petits soldats, pour revenir à la métaphore guerrière. Dans la concoction d'une minuscule machine de guerre explosive, dans la stratégie d'un dérangement du lecteur dont on trompe l'attente, sa petite armée, docile, reste à sa disposition. À ce détail près que certains de ces petits soldats sont d'encombrants gardes du corps, indiscrets, surgissant de l'ombre là où on ne les attendait pas. Revenons à la scène : pour un groupe de figurants qui joue au cerceau, au ballon, au volant, qui fait la révérence (« thank you », « misses and kisses »), combien portent la hallebarde qui, pour être en carton, n'en est pas moins une arme, l'arc et les flèches, le petit poignard caché dans le ceinturon : (« violences ». « distressing ». « no danger ». « to be thought ». « mistake ». « strange resemblances »,

« brave », « not lonesome ». « trouble », « troublesome ». « sadden ». « caution », « alarming ». « lost » [87]).

***

Présentation

Dans quel ordre présenter ces mots-figurants qui passent et repassent sur le devant de la scène ? Il s'agit d'éviter tout ordre qui imposerait une hiérarchie (classement par ordre d'importance croissante ou décroissante), d'éviter même un aléatoire trop systématique (tirage au sort). Laisser venir les mots comme ils viennent, comme ils se présentent. Ils étaient dans la tête de l'écrivain Stein, ils revenaient avec entêtement. Leur récurrence fait système, mais un système affectif, et, dans ce domaine, bien fort qui peut prétendre connaître les lois. L'idéal de présentation serait la simultanéité, comme sur une photo de famille. Alors que l'état-civil impose une hiérarchie artificielle – père, mère, enfants par rang d'âge – la photo, qui présente tous les membres dans une configuration frontale, certains assis, d'autres debout, certains dans une position centrale, d'autres plus éloignés du centre, certains regroupés, d'autres relativement isolés, certains frappant le regard par le regard dans l'objectif, d'autres distraits, distants, pensifs, mal à l'aise, certains spectaculaires, d'autres effacés, oui la photo rend bien compte de cette constellation complexe qu'est une famille.

Quant au choix : on a bien compris que notre critère sera ici le quotient de théâtralité. Sont considérés comme mots-figurants ceux qui non seulement reviennent, sans justification autre que la nécessité d'occuper la scène, mais qui font *bella figura*, ceux qui éclatent, qui savent se faire remarquer, et qui en même temps collent au corps, à la peau (dans ses besoins de s'exposer et dans ses besoins de se protéger) ceux qui s'affichent dans leur extériorité et dans leur intériorité. Ceux qui disent le dedans, le dehors, le là et l'ici, le moi et l'autre, le tu et le toi, le toi et le moi. Entre sens et non sens, entre cour et jardin, entre rideau et coulisses, entre présence et absence, entre mots et choses, entre spectacle et spectateur, entre le regard et la voix : éclats, facettes, loup noir et paillettes, masques et

[87] Tous ces exemples sont pris « at random », dans *Geography and Plays*, publié en 1922. Cette méthode cavalière, au sens de perspective cavalière, ne permet pas de prouver quoi que ce soit, elle permet seulement de se faire une idée du spectacle, comme lorsqu'on feuillette les illustrations d'un livre pour enfants que l'on songe à offrir.

nudité, cri, paraphe. Mesdames et Messieurs, voici les mots, qui souhaitent vous plaire, et que nous vous demandons d'applaudir.

***

WISH

C'est l'entrée dans l'univers merveilleux du faire semblant : contes et légendes, théâtre et fiction. *Wish*, c'est la formule magique, c'est la ferveur qui accomplit les miracles.

I wish matches.

I wish all right.

I wish coal.

I do wish.

I wish I may.

I wish not a bird.

I wish when I make it.

I wish again.

I wish more than that.

(*Pink Melon Joy*, 1915, *GP* 370)

I wish anger.

I wish religion.

I wish bursts.

I do wish fancies.

(*Pink Melon Joy*, 1915, *GP* 368)

I wish I was in the time when all the blame was feelingly added to mercies. I wish I could ask what's the matter now.

(*Pink Melon Joy*, 1915, *GP* 367)

La chanson populaire dit : « I wish I were a little sparrow, That I had wings and I could fly... ». La formule *I wish I was*, *I wish I were*, permet de rêver l'impossible, de se le représenter. Changement d'identité, métamorphose, transport instantané d'un lieu à un autre, transgression de la loi des espèces ou des lois spatio-temporelles, voilà de préférence à quoi s'accroche l'imagination quand elle se donne pour tapis volant *I wish I were*. « I wish I was in the time... » « I wish I may... » : il suffit de vouloir pour pouvoir ; entre un vœu et sa réalisation, il n'y a pas d'instances intermédiaires, le délai du travail, de l'effort, de la maturation : changement à vue, comme au théâtre, toutes les pesanteurs sont éliminées, et les retards. « I wish I was a flower » (*Pink Melon Joy*, *GP* 363). Et, un peu plus tard : « I wish I was maybe I am ». (*id*. 364). Par association phonétique : « I wish I was a fish ». (*Saints and Singing*, 1922, *QP* 77).

Wish, c'est aussi l'entrée en fiction de l'écrivain « I wish to begin » (*Johnny Grey*, 1915, *GP* 171). C'est un performatif doux : quand dire, c'est faire, et comme s'il suffisait de dire pour faire. En 1915-1916, Gertrude Stein lit les lettres et les journaux de la Reine Victoria et il y a quelque chose d'impérieux, de victorien, dans son exploit fréquent, très fréquent de *wish* : c'est comme une modalité d'être, de rapport au monde. Le roi dit « nous voulons » ; mais la reine, il lui suffit d'exprimer des vœux. *We wish*, *we do not wish* : et chacun s'exécute. Vos désirs seront des ordres. Il n'est pas question de dire avec certitude qu'il y a là une base biographique, que, dans ses rapports avec Alice, Gertrude s'habitue le plus naturellement du monde à formuler des vœux qu'Alice s'empresse d'exécuter. Bridgman est tenté de nous mener sur cette voie (cf. *Gertrude Stein in Pieces*, 146-148), avec prudence. Il note, dans les écrits majorcains, « the voice of command », « the heavy concentration of authoritarian demands », tout en remarquant bien que cela « may have nothing to do with Gertrude Stein's actual life » (*GSP* 148). Il note, dans *Water Pipe* (1916), en réponse à l'affirmation d'autorité, l'attitude d'obéissance et de soumission (sans qu'on sache jamais qui parle) :

> But I see what you wish, you need to have instant obedience and you shall have it. I will never question. Your lightest wish shall be my law.
>
> (*Reflection on the Atomic Bomb*, 31)

Voyons les choses un peu autrement. Insistons sur l'influence, comme modèle imaginaire, de la Reine Victoria. Dans une situation de double exil, dans une île-tour d'ivoire, pendant que se déroule la guerre de 14 dans le reste de l'Europe, l'écrivain Gertrude Stein,

dans un climat de vacances prolongées, rêve au modèle de la femme d'action, Victoria, qui menait des guerres nombreuses aux quatre coins de son Empire, et qui les menait de la plume et de la voix, en convoquant dans son bureau les hommes d'Etat qui étaient sous ses ordres. Elle rêve de cette situation où, dans la courtoisie et la fermeté du propos, on a tout pouvoir sur la vie des hommes et le sort des territoires. Elle s'amuse peut-être de la dérision de son pouvoir à elle, réduit à la stricte sphère domestique :

> You will give me orders will you not. You will tell me what you prefer. You will ask for what you want. You do need the door closed. Please do not mind if I refuse at first. I don't like to find out exactly where the draft comes from. But I see what you wish....
>
> (*id*. 31)

Gertrude Stein règne sur les courants d'air. Ou plutôt, elle fait dire à un personnage A qu'il ou elle se mettra en quatre (mais pas trop vite) pour empêcher un personnage B de souffrir des courants d'air. Le personnage A semble au service du personnage B, mais c'est un service librement consenti, le personnage A doit même prier le personnage B de lui donner des ordres : « You will give me orders will you not ». Il y a du pastiche dans le ton adopté par l'esclave volontaire : « Please do not mind if I refuse at first ». Excès de servilité, qui va jusqu'à se dissocier de ses propres sursauts d'indépendance : il faudra m'excuser si je n'obéis pas tout de suite... La situation, dans son abstraction (du concret arraché à son contexte), devient allégorique, d'une façon comparable aux rapports maître-serviteur, tels que les représente Beckett dans *Watt*, ou dans *En Attendant Godot*. Gertrude Stein rêve, dans son écriture, à grand renfort de *wish* et de *please*, d'un monde qui se soumettrait à vos vœux, elle joue à mettre en scène une activité mentale (*I wish*, *I do not wish*) qui met en branle, imaginairement, les pesanteurs matérielles de l'univers : jusqu'au moindre courant d'air, faisant mentir Victor Hugo : « Tout appartient aux Princes, hors le vent ».

Wish, dans cette optique, fait système avec *please* (autre mot-figurant) : deux formes de vœu, de prière, deux formes atténuées de la volonté. À quelques pages de distance dans *Pink Melon Joy* :

> « I wish I was restless » (*GP* 366)
>
> « Please be restless » (*GP* 376)

Paradoxe comparable des deux formules : l'agitation (*restlessness*) est un état indépendant de la volonté, un état qu'on subit malgré soi et dont on ne peut que souhaiter sortir. On peut, par effort, parvenir au calme, et les formules : « I wish I was calm » ou

« please be calm » auraient un sens. Mais les deux formules de *Pink Melon Joy*, qui renvoient l'une à l'autre, exhibent une semblable absurdité et, par ricochet, amènent à réfléchir sur les limites de ces vœux et prières. Il est possible de souhaiter avoir des ailes, il ne l'est pas de souhaiter être agité.

Wish, sous forme négative, c'est une façon polie d'exprimer un refus obstiné. C'est une qualité de résistance passive (que Gertrude Stein a toujours reconnue comme étant la sienne, dès l'enfance), l'envers de ce désir de voir le monde se soumettre à ses souhaits.

... I do not wish to see I do not wish to see Harry I do not wish to see Harry Brackett I do not wish to see Harry Brackett.

(*Advertisements*, 1916, *GP* 343)

C'est le caractère têtu de la petite Martha Hersland qui jetait son parapluie dans la boue. La personne qui parle ne s'adresse pas à l'éconduit, elle refuse de le voir, justement, et sans doute de le recevoir, et elle s'adresse à quelqu'un, dans sa maison, qui peut servir d'intermédiaire, ou qui s'efforce de la faire céder, puisqu'elle doit s'obstiner dans son refus. Mais ce peut aussi être à elle-même que la personne s'adresse, laissant monter en elle le souci, puis la détermination, dressant un mur entre elle et la sollicitation non désirée. Minuscule scénario qui nous invite à bâtir autour de ce Harry Brackett un personnage importun mais qui a ses entrées, et ses bonnes raisons, et qu'il ne sera pas si facile d'éconduire – surtout que les raisons de ne pas souhaiter le voir sont d'ordre affectif, irrationnel, comment s'en justifier autrement que par une répétition qui empile brique sur brique. *Wish*, c'est une force : d'imagination ailleurs, de résistance ici. C'est peut-être pour cela que Sainte Thérèse, dans *Four Saints in Three Acts*, posera la question théorique : « Can women have wishes ». Pas seulement « have their wishes » (les femmes peuvent-elles voir leurs vœux accomplis ?) mais : peuvent-elles seulement en formuler, avoir assez d'assurance, d'autonomie, d'autorité, pour n'être pas soumises, toujours, aux vœux d'autrui, et formuler, ne serait-ce que pour elles-mêmes, ce qu'elles désireraient voir s'accomplir ? À un degré à peine moindre que le français « vœu », *wish* est un mot qui reste proche de la religion (autre domaine où l'imaginaire a son mot à dire). Le double sens de « vœu » en français, à la fois « vows »,) engagement religieux, comme dans « prononcer ses vœux », et *wish*, on sent qu'il en reste quelque chose dans *wish* tel que l'utilise Stein.

A saint in seven wished to be convinced by us that the mountains near by and not high can give protection from the wind.

(*A Saint in Seven*, 1922, *Primer*, 79)

Le mot *wish*, parfois, s'égrène en litanie, hors de son Usage habituel, comme un rituel rêveur : l'invocation s'ouvre en *why*, presque comme un bâillement, et se referme en *wish*, presque comme un coup de fouet : WHY do you WISH...

Nelly why do you wish me.

Nelly why do you wish for me.

Nelly why do you wish for me there,

Nelly why do you wish me to be there, Nelly.

(*Saints and Singing*, 1922, *OP* 77)

Semi érotique, semi religieux, le prénom féminin Nelly vient battre avec régularité, comme un gong, comme un battant de cloche, comme un appel entre veille et sommeil : *willy-nilly*, elle ne sait pas ce qu'elle veut, Nelly...

Sait-on jamais ce qu'on veut ? La qualité lancinante de *wish*, sa qualité de *Sehensucht*, n'apparaît jamais si bien que lorsque *wish* se suffit à lui-même, intransitivement : point n'est besoin de souhaiter quelque chose. *Wish*, c'est se tourner vers un avenir plaisant qui peut prendre la forme de la pleine possession de ses moyens intellectuels, du retour à la santé, d'une activité physique harmonieuse et régulière :

In that way we wish.

We think.

We recover.

In that way we swim.

(*Work Again*, 1917, *GP* 397)

Wish, par affinités phonétiques, se trouve parfois associé à un grand favori steinien, un de ces mots qui ne servent qu'à mener la danse, un maître de ballet : WHICH. Comme *why*, *where*, ou *what*, *which* a le double mérite de lancer à l'infini des questions sans issue, et d'arrondir les lèvres comme pour emboucher une trompette. Dans *Byron A Play*, dix-huit ans

après les textes qu'on vient de citer, Gertrude Stein en fait grand usage. Cela commence dès le sous-titre :

But Which They Say Byron A Play.

(*LOP* 333)

Très tôt commence la promenade, main dans la main, de *which* et *wish* :

They can be thought always to be ready with either of which they refuse wish for relish.

(*id.* 335)

Gertrude Stein est sous le charme : « Be which » (*id*. 335), qu'on peut sans trop d'abus tirer du côté de *Bewitch*, suit immédiatement, développé en :

This is how he sees any or which one.

(*id*. 335)

Sans vouloir reproduire ici la parade au grand complet, présentons quelques entrechats parmi les plus acrobatiques :

To wish to be wished to add which to forget made Byron. Or which rather which which to add which to add wish to add forget or not forget to be not be but Byron this may be made into a mistake which if they wish or do wish to mistake.

(*id*. 343)

A play is this Byron if he wishes is no play. Nor either is Byron a play if in their play there is this with no wishes.

Admire or administer that there are made of which no wishes.

(*id*. 344)

On ne saurait nier l'attraction puissante de ces deux mots, dans leur riche apparat phonétique, dans leur ressemblance de frères pas tout-à-fait jumeaux : entre les deux mon cœur balance, semble dire l'écrivain, qui lance l'un, puis l'autre, et leur construit, comme on fait un nid pour un oiseau, des énoncés pour les abriter :

This which I wish to know I do know.

(*id*. 344)

Which she will. Will which he will watching...

I wish I were

To wish two were

Or wish not what I wish

Byron a play he got it away.

(*id*. 336)

« Will which he will watching » joue phonétiquement avec *will*/*which* et *which*/*watch*, avec *which he*/*watching*. *Will* est un bon moteur : léger, avec des résonances qui se prolongent dans la bouche pendant que la langue prend le temps de se dérouler. Sémantiquement, grammaticalement, « will which he will watching » refuse d'être « which he will be watching », ce qui veut dire qu'il y a malgré tout tension entre ces deux énoncés, et que, lorsque nous entendons le premier, nous construisons quelque chose de proche, du point de vue du sens, de la phrase qui serait grammaticalement possible.

Wish joue avec *were* sous deux formes : to se raccroche à l'un et two à l'autre et vice versa, ce qui donne :

to wish/two were

two wish/ to were

Les deux se raccrochent au premier énoncé (« I wish I were »), si l'on postule que *I*, dans *I wish I were*, peut aussi se lire comme le chiffre I, un en majuscules romaines :

1 wish 1 were

2 wish 2 were [88]

[88] Ce rapprochement entre I et One a déjà été fait, dans un séminaire de Robert Cilhol, à propos de *An Exercise in Analysis* (1917), et du gommage systématique de Part I (Dissociation I [Je]). Cf Jackie Martin, « Gertrude Stein et la théâtralité du langage », Delta, n° 10, mai 1980, p. 118, notes 1 et 12.

Le jeu n'est pas purement formel (j'entends par là mécanique, comme un mouvement de pendule ou de balançoire). Il se prolonge par une « méditation » (les guillemets tendent à indiquer qu'elle reste énigmatique, allusive) sur le un et le deux :

I could be one with one of two.

(*id*. 336)

Un sens possible serait, si l'on se rappelle que Byron était l'un de deux petits chiens amenés ensemble du Mexique, l'un aussi des deux chiens de Gertrude Stein (l'autre étant Basket}, une allusion à la situation de gémellité. Byron fut aussitôt remplacé par un autre chien, Pépé, à la fois différent et semblable : « not at all like Byron although in a picture of him you can never tell which one is which one. » (*EA* 49). C'est l'un des sens inclus dans la question *which* : *which of the two*, *which one is which one*. *Which* ou l'obligatoire discrimination, *which* qui impose une identité esseulée. « I could be one with one of two » : l'expérience des jumeaux donne un espoir à l'expérience de faire partie d'un couple. Je peux ne faire qu'un avec ce compagnon qui fait la paire avec un autre de son espèce. « Baby and Byron » sera le dernier mot de la pièce, Baby, comme B.B. Bérard : un non qui se dédouble ou se redouble, comme la lettre B elle-même se déplie verticalement, et peut se replier sur elle-même. Gémellité qu'on porte en soi-même, sans sortir de soi. Gémellité narcissique : je peux ne faire qu'une avec une autre de mon espèce.

Et, suivant ce rêve impossible de fusion, d'union, une réflexion plus désabusée, pragmatique :

I could be one with one of two

But it may do to do what one can do.

(*id*. 336 [89])

[89] La formule est, en fait, un réemploi. Elle avait été utilisée déjà en 1927, dans *Four Saints in Three Acts*, à la fois comme indication scénique (si l'on peut dire) et comme formule litanique « à chanter » (*to be sung*) :

Saint Ignatius surrounded by them.
Saint Ignatius and one of two.
Saint Ignatius. And one of two.
Saint Iignatius. And one of two literally.
Saint Ignatius. And one of two and one of two.
Saint Ignatius. And one of two literally.

Do rime avec *two*, mais celui ou celle qui fait, c'est toujours one. *I wish I were two*, *I wish two were one* : autant vouloir être un poisson. *I wish I were a fish with a great big tail a lobster or a whale*. (*id.* 334). *Wish* sera toujours sur la scène des identités rêvées, du déguisement provisoire et qui ne trompe personne, du rôle dans lequel on se drape, du jeu dans lequel je est un autre, et cet autre est moi-même « tel », dit Genet « que je ne saurais - ou n'oserais - me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. » (*Les Bonnes*, 10)

***

PLAY

Mot capital, s'il en fut, pour le théâtre de Stein. Capital : en tête. Il figure en titre de textes qui, dès lors, font bande à part, et qui jouent à se dire faits pour la scène. *What Happened. A Five Act Play* (1913). *Not Slightly. A Play* (1915). *For the Country Entirely. A Play in Letters* (1916). *Do Let Us Go Away. A Play* (1916). *Bonne Annee. A Play* [90] (1916). *Captain Walter Arnold. A Play* (1916). *Please Do Not Suffer. A Play* (1916). *I Like It To Be A Play. A Play* (1916) (le titre est « tout un programme »). *Turkey and Bones and Eating and We Liked It. A Play* (1916). *Mexico. A Play* (1916). *Counting Her Dresses. A Play* 1917). *An Exercise in Analysis. A Play* (1917). *A Circular Play* (1920). *Objects Lie on a Table. A Play* (1922). *Saints and Singing. A Play* (1922). *A Village. Are You Ready Yet Not Yet. A Play in Four Acts* (1923).

Sur ce modèle – modèle du jeu, modèle de la scène, modèle du genre, sans qu'il soit possible de savoir lequel (*which*...) est premier, des textes vont s'affubler d'un autre costume, d'un autre mode d'emploi : *Ladies Voices. Curtain Raiser* (1916). *Every Afternoon, A Dialogue* (1916) : un sous-genre dans le genre. Dans la transgression, des variations, des variantes. Des innovations. *Accents in Alsace. A Reasonable Tragedy* (1918). La machine s'emballe : *A Story*, *A Description*, *A Fantasy*, *A Serial*, *A History*. *An Opera to be Sung*. *A Traveler's Story*. *A Lyrical Opera Made By Two To Be Sung*. *An Historic Drama*. *A Ballad*. *A Poem, a Story and a History*.

Saint Ignatius. And one of two and one of two. One of two.

(*LOP* 470)

On notera le « literally » : Gertrude Stein demande, comme souvent, que l'on prenne au pied de la lettre ses injonctions paradoxales, et, si cela vient d'un saint, nos résistances froidement logiques doivent tomber. Mais on rapprochera aussi ce « literally » du « laterally » de la fin : « Saint Ignatius and left and right laterally be lined. » : quand on met le monde à plat sur la fresque d'un mur d'église ou sur l'espace blanc d'une page, tout est possible. *Naturally*

[90] Sans accent en français.

Tout objet fait texte, tout texte fait objet : *A Book*. *A Picture*. *A Melodrama*. Sous-jacente, la volonté de puissance, ou l'impunité de l'artiste, et surtout, sa volonté d'établir, par jeu, un contrat ludique avec le lecteur, de proposer des règles de lecture qui ne seront pas respectées – cela fait partie du contrat. L'air de dire, on connaît la musique. Ou encore, vous chantiez, j'en suis fort aise, eh bien dansez maintenant. Aimable proposition, dans le charme et la séduction, pas dans la contrainte : entrez dans la danse. Non pas « je veux que ce soit une pièce », non pas « j'ordonne, ou je stipule, dit le roi, que ce soit une pièce », non pas la massive symétrie de la tautologie, « une pièce est une pièce », non pas une autorité de droit sur la progéniture : tu seras une pièce, mon fils (ou ma fille). Mais, tout simplement : Si cela vous plaît, car cela me plaît, et dans un espace commun d'écriture et de lecture : *I Like It To Be A Play. A Play*.

Quatre ans avant la première pièce (*What Happened. A Five Act Play*, 1913), semble être né le mot *Play*, avec un soupçon déjà de ses virtualités scéniques, chorégraphiques, programmatiques, un soupçon de la division, au creux même du monosyllabe, entre la construction d'un objet-pièce (à construire, ou de construction), et un contrat où les règles sont de prendre du champ, du jeu, par rapport aux règles : *Play*. C'est un titre. Ce titre est tout simplement : *Play* (1909). Et cela commence :

> Play, play every day and play and play away, and then play the play you played to-day, the play you play every day, play it and play it. Play it and remember it and ask to play it. Play it and play it and play away.
>
> (*Portraits and Prayers*, 160)

Il y en a deux pages... Le monosyllabe occupe avec densité, de ses petits cubes de quatre lettres, le périmètre de la page, avec parfois un allongement en *playing* (comme si un carré gris se prolongeait en hachures) : parfois un cube un tout petit peu différent, *day* ou *way*, vient mettre sa nuance perle ou gorge-de-pigeon, puis, à intervalles irréguliers, l'espace dense, géométrique, est troué par un corps étranger : *remember*, *remembering*. Deux pages, huit paragraphes. Sur le plan phonique, la plosive initiale se présente comme une petite butée qui forme toboggan pour la liquide et la diphtongue qui suivent, en une même syllabe, Ou encore : on fait une petite bulle avec les lèvres pendant que la langue se prépare à aller caresser l'arrière des dents, puis les lèvres s'étirent en une amorce de sourire : *play*...

Le texte s'élance comme une injonction : *play*, *play every day*, *play and play and play away*... : jusqu'à épuisement, jusqu'à plus soif, jusqu'à tomber dans l'herbe, morts de fatigue.

S'agit-il de jouer à un jeu, ou de jouer un spectacle, pour des spectateurs ? Par la construction du verbe, l'ambiguïté est plus grande en anglais qu'elle ne serait en français, puisqu'on n'y trouve pas la distinction entre jouer, transitif, et jouer à. « Jouez, mais je défends... » : quand le verbe est tout seul, intransitif, on sait en français qu'il s'agit de jeu. S'il saut vraiment établir une distinction, l'anglais dispose du verbe *to act*, mais l'esprit de sérieux de ce verbe (l'esprit de sérieux de tout ce qui se prend pour une activité, et presque pour un acte) enlève au jeu théâtral tout l'aspect ludique qui l'apparente aux jeux de rôles des enfants : si on jouait à jouer une pièce, toi, tu serais... En revanche, la polyvalence du terme *play* est ce qui fait son charme : pour Stein, ou pour nous qui la lisons. Le premier sens que donne le *Webster's* c'est : *to move lightly, to frisk, to flutter ; as sunlight plays on the waves, a smile plays on his lips* (ce même sourire qu'il faut pour prononcer le mot). Lié, on le voit, à la qualité flottante de la lumière. Le deuxième sens, c'est *to have fun*, le troisième sens, *to gamble*, et, dès le quatrième sens, clairement indiqué : *to make love playfully* (incidemment, cela ne dérange pas du tout le *Webster's* d'utiliser *playful* dans une définition de *play*). Ne négligeons pas cette dimension érotique dans les apparitions récurrentes de ce terme. Jouer d'un instrument ne vient qu'en sixième position, quant à la dimension dramatique, elle ne vient qu'en neuvième position : *to act in or as in drama* (la syntaxe du *Webster's* semble ici imiter celle de Stein : *in or as in*...). Le *Webster's*, ce n'est pas la Bible, mais en principe un dictionnaire reflète à peu près fidèlement la conscience linguistique du locuteur moyen, et ne l'oriente, ou ne la désoriente, que dans certaines limites. Si le *Webster's* dit que *play*, c'est faire l'amour, ce chatoiement-là vient sourire sur le texte de Stein.

À la première ligne, c'est la dimension ludique qui domine, érotique ou non : « Play, play every day, play and play away » : une espèce de vertige, un tourbillon, plus rien d'autre n'existe, jour après jour. Il ne s'agit pas de répétition, il s'agit d'un mouvement circulaire qui s'engendre lui-même, jusqu'à l'étourdissement. Mais très vite, c'est bien de pièce qu'il s'agit, et même d'une série de représentations : « and then play the play you played to-day, the play you play every day, play it and play it. » La qualité ludique, étourdissante, n'a pas disparu pour autant. Les deux se fondent dans « play it and play it and play away ». *To play a play*, pour Gertrude Stein, c'est l'activité qui s'oppose à *to write*, c'est produire, mettre en scène : « how it was possible to play the plays that I have written » écrit-elle dans *Everybody's Autobiography*. C'est une activité contrôlée, qui réclame de la mémoire ; c'est une activité

autorisée, et qui a besoin d'autorisation : « play it and remember it and ask to play it. » Il y faut aussi un public : « Certainly everyone wants you to play... » Car c'est une activité qui plaît, qui est destinée à plaire. Ce jeu de mots entre les deux langues n'est pas absolument fortuit, ni gratuit, car en anglais même, Gertrude Stein jouera, par approximations, sur *play*/*plays*/*place*/*please*. Jouer donne du plaisir (gardons-nous bien de préciser s'il faut prendre « plaisir » au sens érotique du terme). Cette dimension est précisée dans le deuxième paragraphe :

This is the way to play, every one wants them to play all day, to play, away to play to-day, to play all day...always to play. Every one is very glad to have them play, to have them play all day, to have them play every day, to have them play and play and play.

(*PP* 160)

Sans que ce soit ici notre propos, on notera en passant que, par un imperceptible glissement, le point de vue s'est modifié : de l'injonction « play » qui s'adresse à « you » (« certainly every one wants you to play »), « you » devient « them ». « Them » est maintenant objet du regard commun à qui parle/écrit et à qui écoute/lit, cependant que le public, indifférencié, universel, anonyme, unanime, demeure « every one ».

Au cours du troisième paragraphe (de la troisième séquence), « every one » s'opposera, massivement, à un « them » divisé en « some of them », cependant que « play » s'actualise en « are playing » (c'est un fait, on le constate, *de visu* : « Every one is certain that some of them are playing ».

Pour la symétrie (le spectateur en face du spectacle doit se couler dans le même moule grammatical, pour partager un commun espace de représentation), « wants » devient, forçant la langue puisqu'il le faut, « is wanting » :

Every one is wanting some of them to be playing and playing and playing and playing, to be playing to-day, to be playing all day, to be playing every day to be playing away.

(*id*)

Le jeu vient saturer l'espace et le temps, bouchant tout autre horizon que le projet de jouer, toujours et encore, jusqu'au bout des forces, dans un élan soutenu par le désir universel de faire jouer, de voir jouer ceux qui jouent, qui sont, toujours au présent, en train de jouer. Prévoir une fin au jeu, ce serait manquer cet univers alternatif que le jeu présente, et qui vient remplacer, point par point, dans sa totalité, l'univers « réel » auquel il se

substitue. Le jeu ne se soutient que d'un mouvement que mime la phrase, d'une relance perpétuellement renouvelée – *to be playing, to be playing*... Mais ce mouvement, comme la toupie qui tourbillonne trop vite pour que l'œil perçoive sa rotation, mime un présent qui se maintient, miraculeusement, l'instant glissant dans l'instant, tournant sur lui-même, en un cercle dont le centre est nulle part et la circonférence partout.

Play/Pray

Parmi les approximations phonétiques auxquelles se prête « play », « plays », il faut noter déjà, à partir de ce texte intitulé « Play », *pray* et *prayers*. Cette approximation pourrait paraître forcée. Rien, à première vue, ne paraît la justifier dans le texte. Mais il suffit de le lire à haute voix pour apprécier sa qualité litanique.

Rappelons que vingt-cinq ans après avoir été écrit, c'est dans le recueil intitulé, par Gertrude Stein elle-même, Portraits and Prayers [91] (1934) qu'il paraît.

C'est l'année de *Four Saints in Three Acts*, l'opéra dans lequel se trouve actualisée l'alliance entre *play* et *prayer* qu'on trouve latente, déjà, dans le petit texte Play écrit en 1909. La prière elle aussi substitue à l'univers visible un univers tout peuplé de forces invisibles qui sont visibles pour l'œil de l'esprit. Dans la prière aussi le fidèle se perd (*prays away* jusqu'au vertige. La prière elle aussi est une pratique quotidienne (*prays every day*),

[91] Dans *Everybody's Autobiography*, dès le premier chapitre, Gertrude Stein raconte dans quelles circonstances elle vit pour la première fois son livre en devanture, à New York, sur la cinquième avenue. L'anecdote transforme en parabole quasi évangélique ce qui ne serait, présenté autrement, que vanité naïve d'auteur :

...and my book Portraits and Prayers was just to come out that day and on the cover was to be a photograph of me by Carl Van Vechten and as we were walking down Fifth Avenue together, a young colored woman smiled and slowly pointed and there it was a copy of the book in a shop window and she smiled and went away. (*EA* 8).

La jeune femme noire apparaît comme un ange de la Visitation, presque irréelle comme une apparition, lente, et souriante, et disparaissant comme elle apparut ; du doigt elle pointe, et *lo and behold* la vraie Gertrude Stein, en chair et en os, entourée de ses amis, voit derrière la vitre Gertrude Stein en photographie, reconnue par les inconnus, auteur, manifestée par un portrait et par une signature et par un titre. *Portraits and Prayers* : de par la grâce d'un portrait, un rêve est réalisé, une prière se trouve exaucée.

une pratique répétitive, jusqu'à l'hypnose, une pratique qui ne prévoit pas de fin, comme le montre la forme circulaire du rosaire.

Play/Work

Mais ce même recueil, *Portraits and Prayers*, par son titre même, nous invite à explorer une autre association, par différence, entre le terme *play*, et l'un de ses contraires : *work*. Soit on joue, soit on travaille. Les uns jouent, les autres travaillent. Et l'artiste, que fait-il ? Doit-on dire de lui qu'il joue ou qu'il travaille ? Répétons ici que la volonté de faire des objets à regarder, comme font les peintres, a produit deux embranchements de la pratique d'écriture de Stein : le *portrait* et la *pièce* (*play*).

Deux genres affichés, l'un pictural, l'autre plus littéraire, mais lié au spectacle – un tableau en mouvement.

Il se trouve que c'est précisément la même année – 1909 – que Stein a écrit le texte *Play*, et deux de ses portraits les plus connus, celui de Matisse et celui de Picasso [92]. Il se trouve que la rhétorique est très semblable dans ces trois textes. Ce sont les portraits de Matisse et de Picasso qui ouvrent le recueil, Or l'un des mots-fétiches du portrait de Picasso, l'un des mots cajolés, caressés par Stein, est le mot *work*, sous la forme *working*. Citons quelques-unes de ses occurrences :

> One whom some were certainly following was one working...
>
> (*PP* 17)
>
> …This one was one who was working...
>
> (*id*. 17)
>
> …This one was one going on working...
>
> (*id*. 17)

[92] La chronologie de Bridgman propose l'ordre suivant :
28. Matisse.
29. Picasso.
30. Manguin A Painter.
31. Play.

…This one always had been working...

(*id.* 17)

…This one was not one completely working.

This one was not ever completely working...

(*id*. 18)

…This one was one who was almost always working...

(*id*. 19)

Il y a là un fil possible dans les invites que les mots font à l'écrivain Stein : si Picasso travaille (« not ever completely »), eh bien moi je vais jouer. *I will play, I will play with plays, I will write* Play. C'est, étant donné la proximité des dates, et l'identification de Stein à Picasso (je ferai en littérature ce qu'il fait en peinture), une forte probabilité. On tiendrait là l'une des clés presque accidentelles, au départ, de ce qui devait devenir un développement générique important dans l'œuvre de Stein. Elle se serait prise au jeu, tout en refusant jusqu'au bout de se soumettre aux règles du jeu. En 1923, le deuxième portrait de Picasso *If I Told Him. À Completed Portrait of Picasso* (qui, dans le recueil, fait suite au portrait de 1909), se termine par les lignes :

Miracles play.

Play fairly.

A well.

As well.

As or as presently.

Let me recite what history teaches. History teaches.

(*PP* 25)

Ceci nous permet de mettre ensemble portrait, théâtre et prière, sans sollicitation excessive. Notons que le portrait d'Eugene Jolas (1932) se présente sous forme de « Play » (*A Play Without Roses Eugene Jolas*).

L'année 1923 (l'année de Saint-Rémy) voit un retour à la notion de *jeu* contenue dans *play*. Ainsi, dans *Capital Capitals* :

First Capital. They play ring around a rosey.

Second Capital. They play London bridges.

Third Capital. They play High Spy.

Fourth Capital. They play horses.

(*OP* 63)

Il y a, si l'on y regarde d'un peu près, du jeu dans le jeu, ou à propos du jeu : une ronde évoquée phonétiquement, une autre ronde transformée par un improbable pluriel : la multiplication des ponts, autant de fois qu'on chante son nom. La troisième ronde est transformée par le H : l'innocent *I spy with my little eye* se transforme sournoisement en dangereux espion. Quant au quatrième énoncé, il abandonne les jeux d'enfants (ou joue sur une équivoque : on peut jouer, enfant, à être un cheval, ou à chevaucher un balai) pour aller chercher le sens de « parier » (bet) qui est l'un des sens possibles de *play* quand ce verbe est transitif.

Mais c'est en 1933, avec la pièce *Byron A Play*, que Gertrude Stein s'attachera le plus systématiquement à explorer la question (ne disons pas « répondre à la question », ce serait excessif, et ce serait une démarche bien peu steinnienne) « what is a play ».

What is a play. Les réponses sont parfois une pirouette, qui tourne le dos à la question, comme pour dire qu'il ne s'agit pas de dire mais de faire (faire quoi ? eh bien, l'objet-pièce, le jeu d'écriture qui se met en scène, *play*, *plays*). Parfois elles apportent un élément qui peut être vu comme constitutif de ce que serait l'essence d'une pièce. Elément énigmatique, qui demande à être interprété – *clear as mud* – l'idée étant toujours qu'il y a une qualité de clarté, une fois la boue déposée, qui est inégalable, sans commune mesure avec la clarté insipide d'une eau qui fut toujours Claire. La connaissance insipide, et sans intérêt, c'est ce que Gertrude Stein appelle « recognition without the quality of experience ». Il faut cette lenteur, imposée par la complication, qui permet, quand on a compris, d'avoir compris vraiment. Avec une profondeur qui est celle de l'expérience, et qui ne saurait se réduire à du verbalisable. Les mots ne doivent pas servir d'étiquette à l'expérience, ils doivent eux-mêmes *constituer une expérience*. L'art imite la nature dans son mode de fonctionnement... Longtemps après Stein, et avec une visée sans doute bien différente, les jeux du maître Lacan ne procèderont pas autrement.

What is a play.

As he lies there he may.

They add a play a play.

(*LOP* 349)

What is a play. As they may like and rises.

(*LOP* 351)

What is a play.

I like which they may.

(*LOP* 350)

On croit d'abord qu'il s'agit de simples pirouettes, d'énoncés ne visant qu'à décourager le sens. Et pourtant, même là : comment se fait-il que les mêmes mots reviennent chaque fois : *may*, et *like* et puis *lies* et *rises*. Permissivité, plaisir. Un monde, peut-être, où ce qui n'est pas permis d'habitude est permis, où les limites du permis et de l'interdit ne sont plus les mêmes. Ce n'est pas dit aussi clairement, mais une fois que la boue se dépose...on voit briller les mots *may*, *like*. Et *which*, proche on l'a vu, de *wish*. J'aime qu'il soit possible de voir réaliser ses vœux, les vœux de chacun, les vœux de ceux qui jouent pour nous, nos vœux à nous qui jouons. Quant à *lies* and *rises* : Lazare, lève-toi. Ils se lèveront d'entre les morts. Mort où est ta victoire. Il ne s'agit que d'un petit chien, mais une petite créature familière et vivante qui est morte et qui ne se réveille plus de ses sommeils peuplés de rêves donne à rêver d'un univers où les morts peuvent encore aboyer, et courir après la balle, et venir boire près de leur maître, de leur maîtresse. Byron comprenait, à n'en pas douter, le steinien, il faut nous faire un peu Byron pour le comprendre aussi.

I wish now to say what the relation is of a play.

To words

Or not to words

Does he understand words

Or if he does not add words...

(*LOP* 348)

C’est bien ce que nous disions, la communication ne passe pas forcément par la parole, elle peut passer par le jeu, par le faire semblant. Ce que l’on *voit* ne se traduit pas forcément en mots que l’on *entend* et que l’on *comprend*, et pourtant, on perçoit ce qu'on voit. Peut-être qu’une utilisation ludique, quasi magique, du langage, va permettre d'établir la communication sur un autre mode, qui reste à découvrir, mais qu’il faut explorer.

A play then may be a day without words

Or indeed if they call at all they may call it a word with which they wish words were thirds.

(*LOP* 348)

What I wish to say is that if he is not interested in speaking perhaps he is not interested in hearing not at all he is interested in either or a play.

(*LOP* 348)

Play est (en 1909 déjà) lié à *day* :

What is a play to-day.

(*id.* 340)

Now a play oh a day by the day in a play.

(*id*. 336)

Il ne faut pas croire qu’il s’agisse d’une simple affinité phonétique. On peut dire qu’une journée c’est, comme une représentation théâtrale, et comme une ronde enfantine, cyclique, voué à la répétition. Aujourd’hui (*to-day*) c’est un maintenant éclairé, et un peu étendu, qui sera suivi par un autre aujourd’hui. Ainsi s’écoulera la vie, comme dans la chanson, doucement, sans événements, sans catastrophe, sans mort. Une journée. « Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un ! » dit Winnie dans *Oh les beaux jours*. Avant d'ajouter : « Malgré tout. » Et, moins gaiment : « Jusqu'ici. » (Beckett, *Oh les beaux jours*, 76).

L’important, c'est que l'instant demeure étale, soit un suspens du temps :

A play does not depend upon what not

It depends upon the way a day is made to stay.

(LOP 337)

Et encore :

What is a play. There is no nearer to yesterday in a play.

(*LOP* 351)

On commence à soupçonner que le terme *play* pourrait bien recouvrir, de façon allusive, toute œuvre d'art – comme c'est le cas pour Tennessee Williams lorsqu'il intitule son introduction à *The Rose Tattoo* « The Timeless World of a Play », et qu'il commence par citer la fin d'un poème de Carson McCullers : « Time, the needless idiot, runs screaming round the world », pour commenter :

It is this continual rush of time, so violent that it appears to be screaming, that deprives our actual lives of so much dignity and meaning, and it is, perhaps more than anything else, the arrest of time which has taken place in a completed work of art that gives to certain plays their feeling of depth and significance.

(*The Rose Tattoo*, 1951, 11)

« There is no nearer yesterday in a play » : la formule est claire comme de la boue. Aujourd'hui, ce n'est pas demain et ce n'est pas hier, ce n'est pas ce mouvement qui conduit d'hier à demain, inéluctablement. C'est, délectablement, aujourd'hui seulement. Mais il y a l'envers de la médaille. Pas question de faire revenir hier, avant la mort de Byron, le jour où ce chien était encore présent au présent, en vivant. Hier, c'est l'absence définitive. Même le jeu scénique ne rapproche pas hier d'aujourd'hui. On est ici et pas ailleurs, et il n'est pas question de se rapprocher. *A play*, c'est le *hic et nunc*, l'ici et maintenant, c'est ce qui est donné par le regard, ce que peut embrasser un seul regard (même pour qui ferme les yeux), et c'est le constat d'échec du souvenir.

Could he look and see. In this is the essential of a play.

(*LOP* 351)

Il faut faire attention, à chaque instant, dans notre lecture, à ne pas aplatir, banaliser, rendre lourdement affirmatif, ce qui est proposé de façon paradoxale et problématique. Gertrude Stein n'a pas écrit « he *can* look and see » mais *could he* : la question se pose, et elle se pose soit au passé soit sous condition.

Hic et nunc :

...and now a theatre is a place.

(*LOP* 333)

Dès la dixième ligne du texte, avant la moindre mention du mot *play*, voici donné le cadre : *a theatre*. On note le *now* : c'est bien grâce à ce maintenant proclamé comme loi du théâtre que celui-ci peut se déployer dans l'espace. Comme un tableau. Comme un tableau ? Mais en trois dimensions, ce qui donne une liberté beaucoup plus grande, et le droit au désordre, à l'hétérogène : « It arranges itself like a purse », dit Stein *(LOP* 333). Comme une espèce de fourre-tout où coexistent, selon les besoins, des objets hétérogènes et familiers, liés à la vie quotidienne, sans aucun souci d'esthétisme.

Le théâtre s'inscrit dans l'espace, et solidement, les pieds sur son socle :

A play may not be removed.

(*LOP* 336)

C'est toujours quelque part, une pièce, ici ou là, ici, où, là :

This play is here

That play is there

Their play is where.

(*LOP* 337)

Et, quand c'est là, ça ne bouge plus. Même lorsqu'on voudrait que ça bouge :

I wish I knew a play to run away

To play is to stay naturally.

(*LOP* 337)

Mais Gertrude Stein a lancé une autre problématique, qui va s'entrecroiser désormais avec celle de la position de la pièce (ou du jeu) dans l'espace. C'est celle du mouvement (ou de l'absence de mouvement), de l'activité (ou de l'absence d'activité). Cette problématique est impulsée par le mot « at rest », employée peut-être à dessein. C'est un ajout à la comparaison avec le sac à main. Comme si la phrase était trop limpide, Gertrude Stein la grève, aussitôt, d'une complication :

It arranges itself as a purse at most or a rest. At rest.

(*LOP* 333)

La notion de jeu qui est incluse dans *play*, même si on a dénoncé plus haut l'esprit de sérieux de « act », et de toute activité, c'est inséparable, lorsqu'il s'agit d'un petit chien, de

toute une agitation, de tout un affairement. La seule activité d'un petit chien, c'est de jouer, et vice-versa, il ne saurait jouer sans bouger. Aller chercher une balle ou un caillou, le ramener. Aller et venir, le contraire du repos, que le chien pratique couché sur un tapis, ou sur une pierre.

Little Byron.

As for the rest.

Little Byron may very well be

For the rest.

He is very lively when he is active.

Which makes a play.

(*LOP* 347)

La pièce en question sera un *requiem* pour un petit chien qui vient de mourir. Mais ce *requiem* célèbrera le petit chien vivant et actif, c'est presque le même mot : *lively*. Pour qui fait une pièce, cette pièce qui s'appelle *Byron A Play*, l'activité, ou le jeu, c'est de jouer avec les mots, comme on irait chercher une balle, comme on courrait pour la rattraper. Et pourquoi pas, pour commencer, jouer avec le mot *play*, en même temps qu'avec le mot Byron :

Byron a play

Byron at play

Byron they play

Byron may play

A play so they say

Byron a play

(*LOP* 337)

Le théâtre, le jeu, se substituent à la vie, qui concerne des êtres mortels, dont certains sont morts. Peut-on magiquement, fictivement, par des formules qui miment le mouvement de la vie, ramener les morts à la vie, les faire revenir, pour qu'ils jouent encore et toujours ? On peut toujours essayer :

I imagine a play

He is not playing to-day

Byron.

Act II

He will come again

If he can come again.

Thursday he can come again

And be one of one

And then the play will come again

To be again of come again Byron

(*LOP* 359)

Voilà, c'est dit, une pièce c'est comme les tables tournantes, esprit es-tu là, entre spiritisme et magie blanche, *Come Back, Jimmie Dean, Come Back*. Rien ne ressemble autant à la nostalgie que le refus de la nostalgie (ou, pour pasticher T.S. Eliot, pour refuser la nostalgie, il faut avoir en soi, très forte, la tentation de la nostalgie). Play ne remplace pas le plaisir (*pleasure*) de la présence :

If Byron were here

It would be a pleasure

To have him here

Byron.

(*LOP* 360)

Mais play aide à faire le travail du deuil :

What is a play a play is pause or loss.

They need repeat a play to stay

But they will anxiously ask less.

(*LOP* 347)

L'optimisme qui vous lance dans *play*, c'est un optimisme durement gagné sur la constatation que rien, dans la vie ne dure, que ce qu'on a, on ne le garde pas, que ce qui est présent ne le restera pas. Par la répétition, on s'efforce d'obtenir que l'instant demeure. Si on ne le peut, il faut se contenter d'un peu moins.

Tout ça pour un chien, dira-t-on, pleurer sur trente-cinq pages la mort d'un petit chihuahua mexicain, n'est-ce pas du maniérisme ? A quoi on peut répondre que les chiens, eux aussi, appartiennent à la communauté des mortels et qu'on peut faire, dès l'enfance, l'apprentissage du deuil par la mort d'un animal aimé. *Byron A Play* est, au moins autant qu'un jeu, et qu'une réflexion sur l'espace géographique et affectif du jeu, une méditation sur la disparition, sur la séparation. Méditation, c'est Gertrude Stein elle-même qui le dit : « …as I meditated upon a play... » (*LOP* 337). Quant à la disparition, la séparation : le ton de la pièce, au-delà de l'accent mis sur *play*, (et sans contradiction puisque *play*, avons-nous dit, est comme un effort de la volonté pour nier les pesanteurs du réel), au-delà des brusques bifurcations joueuses qui empêchent de saisir au bond la balle du sens, est presque constamment élégiaque. *Distress* (ou plus exactement « no distress ») rime avec *tenderness* (*LOP* 365). Ce qui vient renforcer la tonalité élégiaque, c'est la présence répétée de l'exclamation douloureuse, ou mélancolique, ou nostalgique : « oh... » : « Byron, oh little soul » (*id*. 358). « I would like Byron to be here/Oh yes I would like Byron to be here » (*id*. 359) « Oh may they be gracious to Byron » (*id*. 342). Comme en écho « neutralisé » (l'affect s'y retrouve, mais déguisé en froide logique des alternatives), un grand nombre de phrases commencent par « or » : « Or not » (*id.* 337). « Or rather if » (*id.* 339). « Or may he be for my sake... » (*id*. 339). « Or not any more » (*id.* 341). Dans la mesure même où aucun argument suivi n'est repérable dans ces brefs énoncés qui se raccrochent sans lien logique à l'énoncé qui précède, on ne peut s'empêcher de lire, ou d'entendre le « or » comme cet élargissement de la gorge qui laisse passer la plainte ou le soupir douloureux. Pour s'en convaincre, il n'est que de comparer le texte tel qu'il est écrit (la graphie *or*) avec le texte que nous appellerons, pour poursuivre notre hypothèse, le texte palimpseste, celui qui contient le soupir non déguisé :

Can a play be a name to say Or Byron What is a play when they have come Or or none	Can a play be a name to say Oh Byron What is a play when they have come Oh oh none.

(*id.* 341)

***

COME AGAIN

Comme réponse à la séparation du deuil, le texte fait entendre l'appel répété à un impossible retour : « Come again ». Non pas, on le remarque, « come back » - le simple éloignement dans l'espace permet de rebrousser chemin, et de revenir au point de départ – mais « come again » : franchis le saut dans le temps qui te sépare de moi. On peut reprendre ici, pour la relire autrement, la citation de la page 359 :

He will come again

If he can come again.

Thursday he can come again

And be one of one

And then the play will come again

To be a play of come again of come again Byron.

« Come again » a valeur incantatoire. Dans la douleur ou dans le deuil, la plainte se fait « lancinante », comme on dit, périodique comme les élancements nerveux, obsessionnelle. Dans la douleur, le refus d'accepter la réalité met en place un univers alternatif où le vœu se trouverait réalisé. Et la répétition a cette fonction d'endormir la conscience à tout ce qui n'est pas la mise en œuvre, par la volonté, d'un aboutissement magique : « Come again, come again... » Les foules, parfois, ont de ces conduites collectives rituelles, rythmées, pour rappeler leur idole qui a disparu dans les coulisses : « Encore, encore... ». « Bis, bis... ».

En fait, on peut lire aussi, ailleurs, « come back again », l'impérieux appel du maître qui renforce son injonction par l'apostrophe et par la redondance :

Byron come back again.

(*id*. 351)

Le champ est couvert. *Come back*, sous-entendu *here*, *again*, sous-entendu, *this minute*. Je te veux ici et maintenant, *hic et nunc*. Pas de retour sans un espace à parcourir, qu'il soit dans le temps, dans l'espace, ou, plus instantanément, dans l'imagination.

Come again est, depuis les débuts, l'un des plus fidèles moteurs de la dramaturgie steinienne. Il peut s'agir, dans certains contextes, de la simple comédie de salon. On se rend visite, et, à la fin de la visite, le petit rituel de politesse exige qu'on dise (c'est d'ailleurs le contenu sous-jacent de la formule « au revoir ») : *come again*. Revenez, vous nous ferez plaisir, revenez nous voir bientôt. La politesse peut déguiser les vrais sentiments, et *come again* peut être une façon de dire : votre visite a assez duré, je pense qu'il est temps d'y mettre un terme, c'est pourquoi je ne permets d'évoquer la visite suivante. *Come again*, c'est comme « je vous raccompagne », ou « je descends avec vous », ou « merci d'être venu ». C'est une ponctuation qui tourne à la ritournelle dans les pièces majorcaines : entre gens du même monde mais qui n'ont, comme on dit, « rien à se dire », qui n'ont guère de projets communs, qui se retrouvent là ensemble, en marge des événements, doublement isolés dans leur île, mais qui continuent à faire comme si de rien n'était, à préserver les apparences, les formes, à y mettre la manière. Cela commence, chez Gertrude Stein, avec une pièce qui pastiche ce genre extrêmement contraint, élégamment civilisé, qu'est la forme épistolaire (genre éminemment anglais aux yeux d'une Américaine, et même, plus précisément, victorien [93]), *For the Country Entirely, A Play In Letters* (1916) :

Dear Herbert.
Come again.
William.
(*GP* 227)

Dear Mr. Colin Bell.
Do be gracious and come again.
(*id*. 229)

Dear Mr. Cook.

[93] Why do you play in letters.
Because we are English.
It is an English custom.
It is not an American.
(For *the Country Entirely, A Play in Letters*, *GP* 228)

Come again.

Sincerely yours

Daisy Clement.

(*id*. 231)

Quel peut être le contexte, qu'on nous invite à deviner, du « come again » inséré dans une lettre ? Eh bien, par exemple, une réponse à une lettre dite de château. L'invité remercie d'avoir été invité et, pour ne pas être en reste, l'hôte ou l'hôtesse répond à son tour : « Come again », qui n'a pas valeur de nouvelle invitation, puisqu'aucune date n'est proposée, mais qui boucle la boucle afin que l'échange ne reste pas unilatéral. On ne peut s'empêcher de soupçonner un peu de persiflage dans le pastiche, de la part de l'Américaine Stein, comme un enfant qui imiterait les courbettes des petit marquis de comédie. Mais en même temps, elle est sensible au charme de l'aristocratie britannique : ils sont inimitables, ces Anglais, semble-t-elle dire en les imitant.

Dans la pièce écrite la même année, *Every Afternoon. A Dialogue* [94], qui capte de petites bouffées d'échanges quotidiens, et qui commence par un énoncé à la Ionesco (« I get up »), « come », au sens courtois d'invitation à rendre visite, est à l'honneur : « Come and stay » (*GP* 225), « *Come tomorrow./Come tomorrow* » (*GP* 256). L'hospitalité, portes ouvertes, bras ouverts, se fait pressante : « Come in come in » (*GP* 258). Et puis Stein joue un peu : « Come ahead » (*GP* 256) : on dit bien « go ahead », alors pourquoi ne pourrait-on pas dire « come ahead » ?... De façon plus perverse, un énoncé anodin qui pourrait bien recéler un double sens : « Coming very well » (*GP* 257). On peut le lire soit comme un échange dialogué : - Coming ! - Very well ! - soit comme un énoncé elliptique (« I am coming very well ») dont le sens ne peut, être qu'érotique [95]. Finalement, come again est repris en bouquet, en feu d'artifice, par l'orchestre au grand complet, en apothéose, en refrain, en chœur. Décroché de tout contexte (les autres n'en avaient guère, là il n'y en a plus du tout), comme un air populaire est prélevé dans le folklore par Bartok ou Stravinski et réemployé dans une musique qui n'a plus rien de populaire :

Come again

---

[94] *For the Country Entirely. A Play in Letters* porte le numéro 121 dans le catalogue Bridgman, et *Every Afternoon, A Dialogue* le numéro 130.

[95] Ce sens est attesté d'autres contextes, par exemple dans *Lifting Belly* (1915-1917 : la même époque) où on le trouve, entre autres, sous la forme peu équivoque « coming together ». (*Yale GS 6*). Dans *Exercise in Analysis* (1917), « Can you come together » est répété cinq fois (avec Act II, Act III, Act IV... pour les séparer).

Come in again.

Coming again.

Coming in again.

Come again.

(*GP* 258)

Un hymne à l'itératif que l'on peut voir, cette fois, comme mimant dans son mouvement la recherche de l'orgasme. Lorsqu'on est engagé sur cette voie, tout fait système, et à y regarder de plus près, « come ahead » entre bien volontiers dans les jeux du double entendre. On rougit de n'avoir pas su l'entendre plus tôt, et on rougit de savoir l'entendre.

***

PLEASE

Avec *please* on ne quittera ni le domaine du plaisir, ni celui de la fête théâtrale, ni celui du vœu magique, ni même celui de la prière. *Please* fait système avec *pleasure*, avec *plays*, avec *prayers*, et *please* fait aussi système avec *thank you*. Les mots-figurants de Stein se tiennent par la main, par la taille, s'enlacent et se désenlacent, vont de l'un à l'autre, ne quittent un partenaire que pour le retrouver, un peu plus tard, dans une autre pose. Ce n'est pas une pure question de son, ni une pure question de sens, ce n'est pas non plus tout à fait ce que T.S. Eliot appelle « the music of imagery ». C'est, pour rester dans la métaphore théâtrale, par le geste et par le costume que les mots-figurants s'harmonisent. C'est le corps qui se projette en eux, qui se pare d'eux, qui se fait grâce ou menace en eux. Et d'abord, *please*. Les lèvres s'avancent, se bombent comme pour un baiser léger, et si, dans *play*, les lèvres amorcent un sourire, dans *please* c'est le sourire entier, qui prend tout son temps (s'est-on assez moqué du « cheese » des preneurs de photographies). Il n'est pas possible d'articuler *please* (dès qu'on fait les choses un peu sérieusement, avec un peu de concentration, d'expressivité) en prenant une moue renfrognée : le son ne sortirait pas. *Please*, hors contexte, ce peut-être ce qui plaît, ou ce peut être la supplique. C'est le mot qui sert à vous faire obtenir ce que vous voulez. C'est le mot qui s'en remet à la bonne grâce de l'autre - s'il vous plaît. C'est aussi, inculqué dès l'enfance, le plus élémentaire des petits

rituels de politesse : dis s'il te plaît, dis merci, C'est la civilité puérile et honnête. Et il traîne dans ces mots, *please*, *thank you*, un relent d'enfance, d'entente familiale, de convivialité. *Please*, *thank you*, c'est la table mise, c'est l'échange du pain, du sel, de l'eau. Mineur, mais vital. Par là passe l'adoucissement des rapports de prédation. Les animaux ne disent pas s'il vous plaît ni merci (seul l'animal domestique sait remercier, à sa façon, pour la nourriture reçue, mais il n'a pas la parole qui sert à remercier — sauf, on le verra avec *Doctor Faustus*, au théâtre). On a le sentiment que c'est ce genre de résurgence, dans les textes de Stein, qui apaise ce qui pourrait être crainte ou menace, qui conjure les choses qui font peur, la guerre, ce désordre, ou la mort, qui vous laisse sans voix. Voici à nouveau *Pink Melon Joy*, écrit en 1915 aux Baléares :

> Please state it please deny it please mean to be right.
>
> (*GP* 359)

> Please be cautious and recalcitrant and determined to be steady. Please be neglectful. Please be ordered out.
>
> Please be ordered out.
>
> (*id.* 364)

Les deux citations fonctionnent par trois. Il y a comme une dialectique perverse du rapport à la vérité dans le premier cas, du rapport au monde dans le second. *State* et *deny* sont dans un rapport de contradiction et *mean to be right* apporte une tentative de moyen terme. Imaginons un contexte : tu m'as trompée. 1) Avoue-le, 2) nie-le, 3) fais au mieux ou encore : ne te mets plus dans la situation d'avoir à me mentir. *Mean to be right* : quand, par la parole, on cherche à réparer les erreurs ou les manquements du vécu, on a toujours de bonnes intentions, on essaie de rétablir une harmonie, de faire à nouveau régner la raison.

La deuxième citation présente des attitudes opposées vis-à-vis d'un obstacle ou d'une menace : *cautious*, *recalcitrant* ; la prudence, qui invite à contourner l'obstacle, ou à ne pas s'en approcher de trop près le refus tout net d'avancer, d'obéir, de se soumettre, d'accepter un compromis, le caractère précautionneux et le caractère rebelle sont deux tempéraments opposés. *Determined to be steady* : quel que soit le choix qu'on fait, la prudence ou la résistance, il faut s'y tenir. *Determined* redouble en quelque sorte *steady*. Toute attitude déterminée ou stable est une attitude redoublée, qui se replie sur elle-même dans sa volonté de ne pas se laisser déporter à droite ou à gauche par les pressions de l'extérieur. Les deux

énoncés suivants, *neglectful* et *ordered out*, sont dans un rapport qui peut être de cause à effet, si dans *ordered out* on entend *out of order*. Si l'on entend au contraire *order*, dans l'un ou l'autre de ses sens, il y a à nouveau contradiction : *neglectful*, c'est ne pas respecter l'ordre, ou ne pas obéir aux ordres. Si l'on comprend, dans *ordered out*, qu'on vous a donné l'ordre de sortir, cet ordre est contradictoire avec la demande polie, soumise à la bonne volonté de la personne à qui elle s'adresse, contenue dans *please*. S'il y a une règle qui a engendré les énoncés qui suivent *please*, cette règle ne peut être que de trouver des énoncés qui soient incompatibles avec *please*. *Please mean to be right*, *please be recalcitrant*, *please be neglectful* : impossible de se soumettre à de telles injonctions. Ce qui compte, c'est cette façon pressante de s'adresser à l'autre. L'autre ? Sans doute Alice, intégrée dans le texte, hors contexte « I have a real sight. This is so critical. Alice. » (*id*. 363). Les deux premiers mots de la pièce, c'est « My dear ». On peut donc dire que tous ces *please* s'adressent à « my dear ». « Please miss me ». « Please be at rest ». « Please be restless ». Il s'agit d'un jeu affectueux, d'une démarche phatique qui ne vise aucun but pratique. Parfois la démarche semble oublier « my dear » et s'adresser aux choses pour leur demander d'être ce qu'elles sont : « please be dark » (ô nuit, tombe...), « please be straws » ... Parfois « je » s'admoneste et semble comprendre qu'il y a quelque avantage à rester sur son quant à soi : « Not any more begging ». Mais, comme il s'agit d'un jeu, la phrase suivante est : « Please have it ready ». Et celle d'après, constat d'échec : « She did not move » (*id.* 365). *Please* entre dans le même système que *wish* : on se crée, sur simple énoncé d'un vœu, un univers conforme aux rêves les plus absurdes, les plus contradictoires. La même chose se passe dans *If You Had Three Husbands*, écrit la même année (1915) dans le même lieu :

> Please be capable of sounds and shoulders. Please be capable of careful words. Please be capable of meaning to measure further.
>
> (*GP* 380)

On peut tout demander à quelqu'un sauf d'être *capable* de quelque chose. Il y a là une demande perverse. A partir de là, peu importe l'absurdité ou l'encodage énigmatique de la demande. Ce qui est dit, c'est : je te demande des preuves d'amour, mais je les formule de telle façon que tu ne peux pas me les donner. M'obéir n'est pas une preuve, ne pas m'obéir n'est pas une preuve, vouloir m'obéir et ne pas y arriver est à peine une preuve, et pourtant laisse-moi continuer à te demander d'impossibles preuves d'amour. Ce qui suggère cette

interprétation, ce n'est pas tel ou tel énoncé à lui tout seul, c'est la réitération des « please me » (*id.* 390).

Car *please*, c'est aussi et surtout le verbe *to please* : faire plaisir en se soumettant au désir de l'autre. Encore une fois, rien n'est dit qui soit directement sensuel. Il s'agit, plus que d'évocation de la jouissance, de l'évocation de l'accord avec l'autre, avec l'idée d'une soumission : « I made her please me » (*GP* 375) comme il est, une fois, dit en clair. Dans *Bonne Annee. A Play* (1916), on trouve aussi *plaire* au sens de *répondre à la demande de l'autre* :

Why do I say yes sir. Because it pleases you.

(*GP* 302)

Dans cette pièce est introduit le terme *pleasure*, et cette fois, c'est « nous » qui parle, sans qu'il soit possible de déceler de quel *nous* il s'agit : le « nous » du couple, un « nous » de majesté, un « nous » de maître qui donne des ordres (voilà ce que nous allons faire, bien gentiment...). Le plaisir en question est un plaisir bien raisonnable, il consiste à accepter son sort et à obéir. Echo des lectures victoriennes de Stein à l'époque ? Ne nous hâtons pas de donner une clef étroitement biographique. Le scénario suggéré peut être entièrement fictif :

We do understand our pleasure. Our pleasure is to do every day the work of that day, to cut our hair and not want blue eyes and to be reasonable and obedient. To obey and not split hairs. This is our duty and our pleasure.

(*GP* 302)

Il y a là du « private joke », du pastiche ou de l'allusion, la suite d'une discussion ou la reprise d'une lecture, comment savoir. Le titre est *Bonne Annee*, la page se termine par « Happy New Year » : vœux au sens de « Greetings », et conformité aux lois supposées du genre : l'évocation d'un monde où tout n'est qu'ordre et harmonie. Jusqu'à quel point la leçon est ironique, ou sarcastique, ou sincère, il est difficile d'en décider, même à la lecture attentive de l'ensemble du morceau. Le discours se veut rassurant : l'optimisme est de l'ordre du soleil après la pluie ou de la réconciliation :

Do not be upset by anything.

No I won't be. Dear one.

(*id*. 302)

Quelques années plus tard (en 1923), dans *A List*, un échange sous forme de dialogue (entre les deux prénoms Marius et Mabel) met en scène les deux mots-figurants *please* et *pleasure*, les fait miroiter, pour notre plaisir, de façon assez franchement érotique : caresse de mots, jusqu'à la dernière ligne qui reprend, comme si de rien n'était, le ton convenu de la conversation polie :

Marius and Mabel.	Please to please. Please to give pleasure.
Marius.	To please and to give pleasure.
Marius and Mabel.	To please and please and to give pleasure.
Marius.	To please and to give pleasure.
Marius and Mabel.	If you please if you please and if you give pleasure.
Marius.	If you give pleasure and if you please.
Marius and Mabel.	Please please and pleasure.
Marius.	I am very pleased I am indeed very pleased that it is a great pleasure.

(*OP* 92)

Les catégories de l'actif et du passif sont présentes, mais très atténuées, prêtes à glisser de l'un à l'autre pour un plaisir commun, partagé, qui donne autant qu'il reçoit. *If you please* : si cela vous plaît, si cela vous donne du plaisir ; *if you give pleasure*, si à votre tour vous en donnez. *If* adoucit encore la brutalité de l'infinitif, qui avait l'air de donner des ordres. Les consonnes et les voyelles entrent dans la danse : le z de *please* et le g de *give* s'écrasent dans la douceur du j de *pleasure*. Valéry dit de la danseuse : « elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... », « elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... » (*L'Ame et la danse*, 160). Ce sont les syllabes ici qui, comme le dit avec justesse la prosodie, sont les pieds (qui animent la danse des mots). Les pieds matériels de la danseuse tiennent un discours (Valéry parle de leur « volubilité »), et, à l'inverse, les pieds syllabiques prennent un poids, se mettent en branle, se font mouvement rotatif, gracieux dans l'espace. C'est cela, la mise en scène de la parole, *questo visibile parlare*, comme dit Dante dans *Le Purgatoire*. La prose steinienne, comme la danse, se refuse à la fiction pour dire ce qui est. Stein le dit à sa façon : « …without telling what happened... to make a play

the essence of what happened » (*Plays*, 119), et Valéry le dit à sa façon, dans sa rhétorique néo-socratique, avec cravate et moustache : « Point de mime, point de théâtre ! Non, non ! point de fiction ! Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu'il y a de réel dans le réel ? » (*L'Ame et la danse*, 164). La danseuse (la danse des mots) ne fait point (pour parler comme Valéry) « le personnage d'une amante » : il nous manque le contexte, le prétexte, l'argument, pour tout dire. Elle est « l'être même de l'amour » (*id*. 164) (nous dirons ici, plus modestement, du désir amoureux). L'un et l'autre, l'un dans l'autre, l'un qui cherche l'impossible fusion avec l'autre, (*I could be one with one of two*). Pour Phèdre s'adressant, dans *L'Ame et la danse*, à Eryximaque et au Divin Socrate, l'âme de l'amour « est la différence invincible des amants, tandis que sa matière Subtile est l'identité de leurs désirs. » Ce désir qui, « une fois né ne connaît pas le sommeil ni aucune trêve », la danseuse peut « le rendre visible par ses beaux actes. » Elle célèbre « tous les mystères de la présence et de l'absence. » Ne représentant rien, elle peut tout représenter, elle est « l'acte pur des métamorphoses ». Elle « fait voir l'instant ». Elle « jette ses gestes comme des scintillations !... Il faut citer *in extenso* ce qui suit, en gardant en tête la danse des mots chez Stein :

> ...Elle dérobe à la nature des attitudes impossibles, sous l'œil même du Temps ! ... Il se laisse tromper... Elle traverse impunément l'absurde... Elle est divine dans l'instable, elle en fait don à nos regards !...
>
> Eryximaque
>
> L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant.
>
> Phèdre
>
> Elle fuit son ombre dans les airs.
>
> (*id*. 172)

On pourrait se laisser agacer par le maniérisme des points d'exclamation et des points de suspension, et par le regard émoustillé des trois messieurs parisiens drapés dans leur toge romaine de philosophes grecs : ils auront plus tard des mots émus, et convenus, pour vanter le très petit sein qui faiblement palpite... Mais Valéry, dans le cadre même de cette convention, dit des choses importantes et justes sur le rapport de l'instant à la forme dans un mouvement qui s'astreint à la non-représentation. L'absurde a pris, depuis *L'Ame et la danse* (qui date, rappelons-le, de 1921), ses lettres de noblesse, et s'est enrichi, si l'on peut dire, de

l'impensable holocauste. (Disons plutôt qu'il y a trouvé sa justification historique, et qu'il s'est dénudé jusqu'à la dérision métaphysique). *The Waste Land* est de 1922, les lendemains de la guerre de 14-18 étaient eux aussi lourds de traces. *A List* est de 1923. Ce sont de quasi-coïncidences qui donnent à rêver. De quoi protège l'abstraction ? Le langage comme conduite conjuratoire.

*

Please/place/plays/prays

On a dit que *please* faisait (entre autres) système avec *prayers*. Phonétiquement, *please* et *place*, *place* et *plays*, *plays* et *prayers* portent presque le même costume, Gertrude Stein joue sur ces alliances en camaïeu. Mais elle joue aussi à invoquer la forme anglaise, archaïque, qui a pour elle un charme shakespearien, de *please* : c'est la forme *pray*. Et, pour qu'on ne s'y trompe pas, elle l'associe à *forsooth*. C'est dans *If You Had Three Husbands* (1915), et le moteur semble être les allitérations en *s* et des variations sur *day* :

Pleasant days.
So to speak.
Sand today
Sight in there.
Saturday.
Pray.
What forsooth
…
(*GP* 385)

Gertrude Stein joue, comme souvent, avec les approximations phonétiques, et « sand today » se trouve placé, par ressemblance, entre *Saturday* et *Sunday*. *Sand today*, *Sunday*. Et puis, brièvement, l'intrusion d'un échange entre courtisans élisabéthains : – *Pray*. – *What, forsooth* ? L'Américaine jouera, à peine quelques lignes plus loin, à nous replonger dans le monde contemporain ou même américain : « Pleasant days brother » (comme on dirait *brother can you spare a dime*...). Dans *Pink Melon Joy*, *pray* fait une apparition qu'on pourrait dire subliminale, tant elle disparaît aussitôt, n'étant soutenue par rien, ni avant ni après. Sauf que, tout de même, le registre qui l'entoure peut être dit vaguement empreint de religiosité:

on trouve sur la même page (*OP* 367): « Do not repeat the miracle », « By believing in forms... » « That is what clergymen sing ». 1915 : sept ans avant *Saints and Singing* ou *Talks to Saints*, il faut noter, sous l'influence peut-être du spectacle de la piété populaire dans un pays fortement catholique, ces petites intrusions de gestes verbaux de piété mêlées aux petites intrusions des gestes de politesse :

> Good night Mildred.
>
> Good night dear.
>
> (*id*. 367)

***

THANK YOU

Thank you, de même, peut se déployer dans tous les registres, de la simple civilité au geste pieux de l'action de grâces, en passant par le spectacle (« thank you » est la phrase rituelle du « performer », chanteur ou comédien, à son public quand il baisse le masque). C'est l'un des mots-figurants les plus sollicités par Stein, l'un des plus caractéristiques de ses dialogues. Un mot simple comme bonjour ou comme bonsoir (on pourrait fort bien dire « simple comme merci »). Un mot destiné à autrui dans des rapports de don, de dette, d'échange gratuit (merci tient lieu de paiement), de gratitude. On pourrait rêver un peu sur une esthétique du *gré* (toute esthétique devant tenir compte de l'agrément de qui reçoit l'œuvre d'art, ne serait-ce que pour y contrevenir, que pour choquer à bon escient). Mais les jeux autour des vocables *gré* et *merci* ne fonctionnent pas lorsqu'il s'agit du très raide *thank you*, proche du germanique *danke*. « Und der Hund sagt danke schön », tel était le titre du principal article qui parut lors des représentations, à Berlin, en français, de *Faust ou la fête électrique* dans la mise en scène de Richard Foreman, en septembre 1982 [96].

[96] « Und der Hund sagt danke schön », article de C. Bernd Sucher, à propos du Berliner Festwochen, dans le *Süddeutsche Zeitung*, n° 221, p. 16.

En 1925, Gertrude Stein écrit *A Novel of Thank You* [97]. Mais bien avant, dès 1913, elle écrit un texte intitulé *Thank You* [98]. On a dit plus haut que "Do not repeat the miracle" était dans un registre « vaguement empreint de religiosité ». À la lumière des autres occurrences de « thank you », il faut peut-être avancer une autre hypothèse, qui serait l'hypothèse que nous appellerons pudiquement sensuelle, l'hypothèse de l'allusion érotique : la gratitude pour un moment de jouissance miraculeuse. Le contexte immédiat permet-il cette hypothèse ? Il ne l'interdit pas. Quelques lignes plus haut on trouve :

Little dove litttle dove I am loving you with much more love.

(*GP* 366)

Rien n'interdit de penser que L'expression « pink melon joy » elle-même, qui ponctue la pièce, et qu'on trouve par exemple sous la forme :

Pink melon and enjoy

Pink melon by joy

(*GP* 363)

est une formule cryptique renvoyant à une scène amoureuse, à la « consommation » de l'union charnelle [99].

Dans *Turkey Bones and Eating*, le jeu des remerciements est plus anodin, plus linguistique, une sorte d'éventail des formules :

Thanks.

Thanks so much.

I thank you.

I thank you for your kindness.

(*GP* 241)

---

[97] *A Novel of Thank You* ne sera publié qu'en 1958, et donnera son titre au huitième volume à de la Yale Edition des *Unpublished Works of Gertrude Stein.*

[98] Publié dans *Bee Time Vine* en 1953 (Yale University Press).

[99] Bridgman a remarqué que « Much of the sensuality during the Mallorcan period was expressed in terms of food » (*GSP* 151). Parmi les exemples qu'il donne, on trouve :

What is a melon. A little round.

Who is a little round. Baby.

(« A Lesson for Baby », *BTV* 197)

Dans *Mexico*, on trouve les formes « thank you very much » et « thank you so much » (*GP* 307 et 319) au milieu de ce qu'on pourrait appeler un répertoire, hors contexte, des formules toutes faites qui servent à assurer la « mise en scène de la vie quotidienne » (pour reprendre le titre en français du livre d'Erving Goffman *Presentation of Self in Everyday Life*). Ainsi :

Yes of course he does.

Why of course we do.

(*id*. 307)

I am pleased to hear it.

(*id*. 309)

Yes indeed.

(*id*. 309)

Very well then.

(id. 310)

Certainly sir.

(*id*. 310)

Yes indeed and with great pleasure.

(*id*. 312)

Then I can certainly agree with you.

I hoped you could.

It will be a pleasure to meet again.

(*id*. 312)

Le « plaisir » ici n'est que le plaisir du babil des voix inoffensives, attentives à ne pas offenser, fonctionnant comme des mécaniques bien huilées, pas de grincement, pas de sous-entendus, pas de perfidie : des enjeux ténus, ténus, un monde rassurant où rien ne se passe. Vous êtes d'accord ? Moi aussi je suis d'accord. Alors nous sommes d'accord. C'est la retraite

loin des bruits de la guerre, chaque jour est « a day of sweetly enjoyed retirement [100] », on se félicite du temps qu'il fait (« Yes, I am very please with the weather », (*GP* 311), et truismes et redondances contribuent à donner à la sérénité d'immuables assises (« Villages are the country. To go to a village is to leave a city », *GP* 311). Dans *Counting Her Dresses*, le soupçon revient, comme pour *Pink Melon Joy*, qu'il pourrait s'agir, sous déguisement verbal, de passe-temps plus intimes que le thé qu'on prend sur la pelouse chez le consul anglais. En surface, on entre seulement dans l'intimité de femmes qui regardent des vêtements, ou choisissent des vêtements, ce pourrait être des sœurs : « Shall I wear my blue » (*GP* 277). « We need clothes/And wool/And gloves/And waterproofs. » (*GP* 280) ; elles s'affaireraient, tout à la vie domestique : « count her dresses/Collect her dresses/Clean her dresses...She polished the table » (*GP* 284). Mais voici l'entrée en scène de *Thank you* dans un contexte longtemps demeuré cryptique mais sur lequel, depuis longtemps aussi, tout le monde semble s'être mis d'accord : le sens érotique de « caesars » d'une part et de « cows » d'autre part, est mis en évidence déjà par Bridgman (cf. *GSP* 149-152), et confirmé par Linda Simon [101]. Voici donc *thank you* associé, presqu'ouvertement - si l'on entend par « presqu''ouvertement » de façon déguisée mais déchiffrable - au plaisir sexuel :

ACT I

Thank you for the cow.

Thank you for the cow.

ACT II

Thank you very much.

(GP 277)

« Cow » comme *chiffre* renvoyant à des plaisirs intimes et partagés est attesté dans une autre pièce très proche de celle-ci par la date de composition, il s'agit de *The King Or Something*. (*The Public is Invited To Dance*) [102], et voici l'emploi qui en est fait :

There was a little apple eat.

---

[100] L'expression est de Lady Eleanor Butler, l'une des deux « Ladies of Llangollen », dont parle si bien Colette dans *Le Pur et l'impur*.

[101] cf. "Appendix" to *The Biography of Alice B. Toklas*, « An Annotated Gertrude Stein », p. 255.

[102] Les deux pièces sont de 1917. *The King Or Something* porte le numéro 156 dans le catalogue Bridgman, et *Counting Her Dresses* le numéro 158 : difficile de faire plus proche (entre les deux on ne trouve que *Mary Nettie* (jeu de mots sur Marinetti).

By a little baby that is wet.

Wet from kisses.

There was a good big cow came out.

Out of a little baby which is called stout.

Stout with kisses.

There will be a good cow come out.

Out of a little baby I don't doubt.

Neither does she covered with kisses.

She is misses. That's it.

(*GP* 125)

Eh oui, « that's it ». Wow... le ton « Book of Nonsense », à la Edward Lear, n'en fait pas pour autant un poème pour enfants. Dans la voie tracée par Bridgman qui insiste sur la gourmandise culinaire comme métaphore d'autres gourmandises, et qui précise que « the cow is associated with food, with wetness, and with an emergence... » (*GSP* 151), on peut émettre l'hypothèse d'un rapprochement entre « cow » et le sens argotique à l'époque de *white cow* et de *black cow* pour désigner, dans le premier cas un *vanilla milk shake*, mélange de lait et de glace à la vanille, et un *chocolate milk shake*, mélange de lait et de glace au chocolat [103].

Notre propos est de montrer qu'il y a, dans *thank you*, tel qu'il se présente au détour d'un dialogue, quelque chose de discrètement lascif. On a souvent analysé le phonème *m* ou autres labiales comme une nostalgie des plaisirs infantiles de la tétée au sein, du rapport charnel de l'enfant au sein maternel. *Thank you*, langue entre les dents, est un vocable adulte, mais proche lui aussi du corps de l'autre. Il est de ces mots qui se disent avant la séparation, avant que chacun ne reprenne son quant-à-soi. Et ce qui amuse l'écrivain pervers dans ses déguisements, c'est qu'il se drape dans les tournures usuelles de la plus courante, de la plus banale politesse : merci, merci bien, merci beaucoup, merci encore. *Thank you* sur un tee shirt ou sur une pochette d'allumettes joue, grivoisement, sur cette duplicité de sens.

[103] Cf. *Grand dictionnaire d'américanismes* d'Etienne Deak, 1956, p. 67.

Evoquons un autre registre. *Thank you* a sa place parmi les mots-figurants parce que c'est un mot de spectacle. C'est la phrase rituelle à laquelle nous faisions allusion au début. À la fin de son tour de chant, de son « show », le « performer » dit « thank you ». Il abandonne sa *persona*, retire sa perruque, ou son chapeau, montre la sueur sous le maquillage, salue le public et remercie. De quoi ? L'émotion est celle de la gratitude devant la reconnaissance. Il y a renversement des rôles : c'est lui, c'est elle qui a offert son talent, les applaudissements disent bravo, mais aussi merci, et c'est ce merci qui est renvoyé comme une balle, pour établir l'échange. Parfois on voit les comédiens applaudir à leur tour le public. - Avant, la performance était unilatérale, de la scène vers la salle, mais la salle était plongée dans le noir, et muette. Tout d'un coup, pour un bref moment, a lieu un véritable face-à-face, et le public a l'impression à son tour d'être reconnu, d'avoir joué un rôle, un courant d'amour passe, le mot reconnaissance est transitif.

Mon hypothèse est que Gertrude Stein, écrivain, se met magiquement dans cette attitude de gratitude, convoque la gratitude comme climat, pour, l'attirant comme un aimant, se sentir célèbre et célébrée. Merci, dit-elle à la cantonade. À celui qui dit merci on donne. Il y a une façon de tenir son regard, comme sous le feu des projecteurs, qui vous donne l'allure d'une vedette. Il y a l'air de celui qui semble prêt à distribuer des autographes - et on lui demande des autographes. L'assurance ou, à l'inverse, la timidité, déterminent, en face, l'attitude complémentaire. Jeux de rôles, on n'y échappe pas, et ceux qui en sont le plus conscients affichent le naturel : seul un léger surcroît de naturel vient rappeler, à qui a l'œil, qu'il s'agit d'un rôle. Dans le cas des textes de Stein, les rôles ne sont qu'ébauchés, il y suffit de l'amorce d'une intonation - déférence, affabilité - pour que soit mise en place toute une comédie humaine : déréalisée, fugitive, parfois drôle, et bizarre dans son arbitraire, mais observée avec justesse, toujours. Le metteur en scène italien Carmelo Bene, à la fin des années 60, avait inventé une mise en scène où la scène était séparée de la salle par une paroi de verre qui empêchait qu'on entende ce que se disaient les acteurs, sauf lorsque l'un d'eux, sans qu'on sache pourquoi, ouvrait une petite fenêtre ménagée dans la paroi. On percevait alors des bribes de dialogues. Les pièces majorcaines de Stein donnent, à la simple lecture, l'illusion de ce type de mise en scène : caprice dont nous ignorons les lois, mais dont nous sommes bien obligés de supposer qu'il obéit à quelque instance (qui, d'être inconnue, n'en a que plus de force). *Deus ex machina*, sauf qu'il n'en descend jamais et qu'il reste caché avec elle, là-haut dans les cintres. Gertrude Stein fait celle qui aperçoit parfois un pan de son

manteau, un cordon de sa sandale. Il laisse tomber vers elle quelques paroles sibyllines, elle les transcrit aussitôt et dit merci : *Deo gratias*. Car la reconnaissance est du public vers elle, d'elle vers le public, mais aussi d'elle vers cette force spirituelle qui la pousse à continuer à intituler *dialogues* ou *pièces* ses textes des années de guerre qui tournent le dos à la guerre, réfugiés sur des planches imaginaires, et sur lesquels elle ouvre un rideau non moins imaginaire.

Après une guerre l'autre, la deuxième, guerre dite mondiale, qu'on peut, en 1938, pressentir. Cette année-là, Gertrude Stein écrit *Doctor Faustus Lights the Lights* et crée un chien anonyme, il s'appelle seulement « le chien », un chien qui dit merci, comme une poupée dit maman. Il ne dit pas tout à fait que cela, par exemple il dit aussi « my my what a sky » (« ciel, quel ciel »), mais il dit surtout *thank you*. Il dit merci quand les lumières électriques s'allument et quand elles s'éteignent. Dire merci, pour lui, c'est presque comme une obligation, il le fait parce qu'il le doit, comme un personnage de Beckett, et c'est lié pour lui à l'obéissance puisque c'est à son maître qu'il dit merci :

Dark silence
You obey I obey
There is no moon to-day
Silence
and the dog says
I obey I say
Thank you any day.
(*LOP* 93)

La tonalité de ce *thank you* est loin d'être joyeuse, c'est comme si *merci* était une manière de précaution (on se rappelle qu'être remercié veut dire être congédié, mieux vaut peut-être prendre les devants). Quand le chien est surpris, c'est comme un réflexe de chien battu, il sursaute, courbe le dos et dit merci :

The dog starts and then he shrinks and says

Thank you

(*LOP* 94)

Même dans son sommeil, il murmure d'une voix pâteuse *thank you*, en proie à on ne sait quel cauchemar. Parfois, c'est en soupirant qu'il dit *thank you* : « the dog sighs and says thank you » (*LOP* 99). Ce n'est pas forcément pour célébrer une bonne nouvelle qu'il dit merci : ainsi quand la vipère a piqué ou mordu Marguerite Ida et Hélène Annabel, que dit le chien ? *Thank you* :

…oh thank you everybody thank you he and we thank you, a viper has bitten you thank you thank you.

(*LOP* 101)

C'est comme s'il s'enivrait de cette sonorité, que *k you* était son *cue*, qu'il avait bien compris que son rôle, en tant qu'ami de l'homme, et nourri par lui, était d'accepter son sort, et de montrer qu'en plus il est content. Tout est grâce... Il ne sortira de son attitude perpétuellement gratifiée qu'au début du troisième acte pour émettre malgré tout une plaintive constatation : depuis qu'il y a la lumière électrique, il fait jour de nuit comme de jour, il n'y a donc plus de lune, le chien ne peut donc plus aboyer à la lune, ce qui pourtant faisait partie de son essence ou de son rôle, c'est tout comme, de chien. À la fin de ce même acte, alors que lui et le petit garçon s'étaient efforcés de rester en marge des conflits du drame, tous deux sont pris malgré eux dans l'engrenage d'une logique approximative ou perverse : Faust doit les tuer par vipère interposée pour récupérer son âme, car seul un péché mortel lui permettra d'aller en enfer. C'était bien la peine de lécher la main qui vous nourrissait, cette main soudain va brandir une vipère. Tout à la fin de l'opéra, le chien et le petit garçon sont donc morts, et c'est une petite fille, accompagnée d'un petit garçon qui est sans doute un autre petit garçon (mais ce n'est pas dit très clairement) qui chante non pas *thank you* mais *please* (l'autre face de la médaille) :

Please Mr. Viper listen to me he is he and she is she and we are we please Mr. Viper listen to me.

(*LOP* 118)

Et là-dessus : rideau. La redondance laisse percer l'inquiétude, Mr. Viper est une figure menaçante comme sera, deux ans plus tard, Angel Harper dans *Mrs. Reynolds A Novel*. L'affirmation d'identité suffira-t-elle à apaiser les puissances malfaisantes ? L'Histoire se chargera de répondre non.

***

LIKE/LOOK/ALIKE

Identité, ressemblance. La ressemblance, c'est ce qui plaît, car ressembler, c'est déjà faire semblant d'être ce qu'on n'est pas. Ainsi, on dit « elle ressemble à sa sœur ». C'est pour qu'on croie qu'elle est sa sœur, peut-être, qu'elle lui ressemble. Et quand on la voit, il y a comme un trouble de la perception, car on croit voir sa sœur, qui est absente, au lieu d'elle ou en même temps qu'elle (comment, sinon, établir la ressemblance ? Il faut bien comparer deux images). Il y a comme une présence fantomatique de sa sœur qui flotte sur elle, qui la recouvre comme par transparence. On voit à la fois elle et sa sœur. Pensons à cette perception compliquée que nous avons quand nous murmurons, rêveurs : « comme elle lui ressemble... », Le fantôme est plus troublant encore lorsqu'il s'agit d'une mère et de sa fille. Car le fantôme de la mère que nous évoquons est celui d'un être qui n'est plus, morte ou vivante. Vivante, cette vieille dame n'est pas cette jeune fille - sauf en sa fille. C'est ce thème troublant qui avait été mis en scène par Simone Benmussa, en 1985, sous le titre *Retour à Florence*, à partir d'une nouvelle de Henry James [104]. Borges va plus loin, un siècle plus tard, dans un récit intitulé « L'Autre » (in *Le Livre de Sable*, 1975) : il reprend le thème du double, du *Doppelgänger* : Borges âgé de soixante-dix ans rencontre sur un banc, près du fleuve Charles, en Nouvelle-Angleterre, fleuve qui lui rappelle « le lointain cours du Rhône », celui qu'il fut à vingt ans à Genève. Les deux hommes, celui qui fut, celui qui est, ou encore celui qui est, celui qui sera (selon le point de vue où l'on se place, celui du jeune homme ou celui du vieil écrivain - point de vue qui a tendance à prévaloir puisque, après tout, c'est lui qui raconte l'histoire) sont à la fois semblables et différents. Le narrateur commente :

> Un demi-siècle ne passe pas en vain. Au travers de cette conversation entre personnes de lectures mélangées et de goûts divers, je compris que nous ne pouvions pas nous comprendre. Nous étions trop différents et trop semblables. Nous ne pouvions nous leurrer, ce qui rend difficile le dialogue. Chacun des deux était la copie caricaturale de l'autre... Conseiller ou discuter était inutile, car son inévitable destin était d'être celui que je suis.
>
> (*Livre de sable*, 17)

[104] « The Diary of a Man of Fifty »,1875.

Le paysage n'est pas absent de cette vacillante rencontre, car l'eau qui ressemble à l'eau a donné naissance au récit, et l'apparition de l'autre ne fut peut-être que reflet renvoyé par l'eau du fleuve. Le théâtre n'en est pas absent non plus, et l'auteur, dans un épilogue, fait remarquer que cette apparition fut plutôt peut-être un effet de la mémoire, « qui fait de chacun de nous un spectateur et un acteur » (*id.* 145). Dans *Ida A Novel* (1940), Ida qui s'invente une jumelle (« dear Ida my twin ») veut qu'elle soit une reine de beauté. C'est cette même idée qui la guide, le besoin d'être à la fois actrice et spectatrice. Aussi la volonté d'être deux, qui est la motivation profonde du comédien : « …she decided that she had had enough of only being one and she told her dog Love that she was going to be two she was going to be a twin. » Dans *Krapp's Last Tape*, de Beckett, la mémoire de Krapp fait de lui un spectateur – plutôt un auditeur – et un acteur, à cette différence près que la voix enregistrée tient lieu d'« apparition spectrale ». Dans le récit de Borges, c'est la voix, plus qu'une ressemblance physique, qui est gage de l'identité des deux personnages : « Non, me répondit-il avec ma propre voix, un peu lointaine… » (*id*. 9).

Gertrude Stein bâtit toute une pièce sur ce motif de base de la ressemblance qui est identité, du personnage de théâtre qui joue à être ce qu'il est, et qui du coup ressemble à ce qu'il est. C'est la pièce intitulée *A Play Called Not And Now*, écrite en 1936, après le voyage à Hollywood. Look like est la cheville ouvrière, le miroir à deux faces, de cette pièce. Cela commence – ce qui est exceptionnel – par la liste des personnages :

Characters

A man who looks like Dashiell Hammett

A man who looks like Picasso

A man who looks like Charlie Chaplin

A man who looks like Lord Berners

and a man who looks like David Green.

Women

A woman who looks like Anita Loos

A woman who looks like Gertrude Atherton

A woman who looks like Lady Diana Grey

A woman who looks like Katharine Cornell

A woman who looks like Daisy Fellowes

A woman who looks like Mrs. Andrew Green.

(*LOP* 422)

Un mot sur ces personnages. Gertrude Stein mêle, avec équanimité, les noms des célébrités qu'elle rencontra à Hollywood lors d'un dîner qu'elle raconte dans *Everybody's Autobiography* – Dashiell Hammett, Charlie Chaplin [105], Anita Loos –, les noms de célébrités qui sont ses amis – Picasso –, et les noms des amis anglais qui l'ont reçue lors du voyage en Angleterre qu'elle vient de faire (c'est l'année des conférences à Oxford et à Cambridge) – Lord Berners (qui devait faire la musique et les décors de *A Wedding Bouquet*), Lady Diana Grey. Des aristocrates pour Gertrude Stein sont presque des personnages de théâtre, ils portent des noms qui sont comme des rôles, et on est ému de les voir manger, parler, marcher comme tout le monde. Elle ajoute cette chère Gertrude Atherton qui avait servi de guide en Californie, cette chère Daisy Fellowes qui avait préparé le voyage en Angleterre. Elle ajoute Katharine Cornell chez qui elle a déjeuné à Indianapolis (« best lemon pie there that was ever made anywhere » (*EA* 221), elle ajoute une Mrs. Andrew Greene qui est (ou qui n'est pas) la femme du Andrew Green visiteur jadis de la rue de Fleurus (c'est lui qui aimait Milton et la poésie chinoise, mais pas la peinture), ainsi qu'un David Green qui est ou qui n'est pas le fils ou le neveu de Mrs. Andrew Greene (l'instabilité orthographique ne doit pas nous retenir). Le jeu est au moins double. Une célébrité, comme un aristocrate, c'est d'abord une image. Un acteur de cinéma, c'est son image à l'écran ou, à défaut, sa photographie dans les magazines. Un aristocrate, c'est un portrait dans une galerie de portraits. L'acteur « en chair et en os » ressemble imparfaitement, mais ressemble tout de même à cette image qui est une essence. La rencontre avec de tels personnages à la fois les fait descendre de leur piédestal où ils posent, pour l'éternité, et les anime. Edgar Poe, Oscar Wilde ont joué sur les possibilités d'échange entre le personnage et son semblant peint. Dans *The Oval Portrait*, la femme meurt pour que le tableau vive, dans *The Portrait of Dorian Gray*, le tableau vieillit pour que le vivant emprunte au tableau sa capacité de fixer l'instant et s'approprie une inaltérable jeunesse, une inaltérable beauté. Gertrude Stein a bien perçu les jeux de miroir

[105] Chaplin, de son côté, raconte cette rencontre dans son autobiographie : *My Autobiography*, Simon & Shuster, New York, 1964.

que permettait la situation, elle qui, très tôt, avait commencé à jouer à ressembler à Gertrude Stein, à ressembler au portrait qu'avait fait d'elle Picasso (« il ne lui ressemble pas ? Il lui ressemblera ». C'était bien là une réponse à la Oscar Wilde qu'avait fait le peintre catalan) [106].

À partir du motif de base, Gertrude Stein Va explorer, autour des mots-figurants look et Like et look Like (comme souvent chez elle, les trois font la paire), toute une série de possibilités et surtout d'impossibilités. Le miroir se brise en éclats, le regard saisit des perspectives tronquées, des trucages, des géométries paradoxales :

A man who looks like Doctor Gidon and some one who looks like each one of the other characters.

(*LOP* 422)

Cette impossibilité est dénoncée un peu plus loin : on ne peut ressembler qu'à une personne à la fois (ce qui fait déjà deux, soi et l'autre) :

Nobody looked like each one which was not at all surprising.

(*LOP* 427)

Même se ressembler à soi-même (votre personne ressemblant à votre image), c'est déjà ressembler à un autre, c'est déjà afficher une identité dédoublée :

And so they all began again to look like another one.

(*LOP* 423)

Ce qui ajoute ici au trouble de la perception, c'est cette idée que la ressemblance va et vient, comme un masque qu'on pourrait à volonté mettre et enlever. On pourrait, à l'infini, *recommencer* à ressembler à quelqu'un d'autre (et dans ressembler en français, ou *resemble* en anglais, il y a cette possibilité de comprendre, perversement, sembler à nouveau). Que se

[106] Et c'est dans un esprit très steinien qu'en frontispice de *A Gertrude Stein Companion* (1988) Bruce Kellner a choisi pour illustration « Gertrude Stein, 1963. Photograph by Carl Van Vechten, 1963, of a painting by Richard Banks, 1963, of a photography by Carl Van Vechten, 1934. » Carl Van Vechten en 1963, dix-sept ans après la mort de Stein, et un an avant sa propre mort (qu'il doit savoir proche, il a déjà 83 ans), joue à photographier un tableau peint cette année même d'après une photographie prise par lui-même près de trente ans plus tôt. Fantôme de fantôme, buée de buée. Image qui, paradoxalement, par la *reproduction* qui efface la *trace photographique* qui efface l'effet *pictural*, restitue une présence hallucinante de proximité. Ajoutons que l'absence de talent du peintre est, pour ce paradoxe, plutôt une qualité qu'un défaut. L'effet de « croûte », dans cette reproduction en camaïeu de gris sur le chamois clair du papier de la page de garde, est la première chose qui est atténuée au profit du regard célèbre, de l'icône reconnaissable : c'est nous aujourd'hui que Gertrude Stein regarde.

passe-t-il, est-on en droit de se demander, quand ils cessent (quand ils cessèrent) de ressembler à un autre ? Cessèrent-ils de sembler, de paraître, tout simplement, d'être visibles ? Leur visibilité est-elle à éclipses, et qu'en est-il alors de leur essence ? On est très proche de la problématique de James dans *The Private Life*. Lord Mellifont n'est Lord Mellifont que lorsqu'il a un public pour admirer sa performance en tant que Lord Mellifont : « …how utter a blank mustn't it take to repair such a plenitude of presence! - how intense an entr'acte to make possible more such performances! » (*Fifteen Short Stories*, 186) Lord Mellifont est lui-même à éclipses ou, comme dit Blanche Adney, « not even whole ». Ou, plus précisément (alors que, pour des raisons opposées, l'écrivain est double), Lord Mellifont n'est pas tout à fait un : il n'arrive pas à rassembler de façon stable les éléments qui constituent une identité : « ...I've a fancy that if there are two of Mr. Vawdrey, there isn't so much as one, all told, of Lord Mellifont. » (*id*. 184). Que, lorsqu'on joue un rôle, on n'existe que si l'on est vu, Gertrude Stein elle aussi le dit à sa façon, ou plutôt le met en jeu sans le dire en nouant *look like* à *look* et à *look at*. Chaque image est prise dans le regard d'une autre image. Mais une image n'a pas de regard et donc, le temps du regard, l'image *cesse* d'être un simple reflet pour acquérir, par cette simple activité, le statut de spectateur. Les jeux se multiplient, chacun étant spectateur de chacune des images et image pour chacun des spectateurs :

> The one who looks like Dashiell Hammett looks at the one that looks like Picasso and both together look at the one that looks like Charlie Chaplin and the three of them then look at the one that looks like Lord Berners...
>
> (*LOP* 423)

Artaud le disait, le cinéma nous « assassine de reflets... » Nous voilà pris dans un vertige (le vertige verbal mimant le vertige optique) qui se complique encore quand, précisément, Gertrude Stein introduit, thématiquement, la dimension verbale : *look* fait système avec *see* qui, d'autre part et sous un autre rapport, fait système avec *say*. Phonétiquement, *see*/*say*, mais aussi sémantiquement, spectateur/acteur (l'acteur n'étant pas seulement celui qui se montre, mais celui qui joue un rôle, qui récite un rôle, qui parle). Le vertige se corse. Voici comment se poursuit le passage qu'on vient de citer :

> ...and then they all say, we do not look like any other one and they did not and do not. And they say they say all together we will look at the women and then each one of them says each one as he sees each one another one, at which one.
>
> (*LOP* 423)

Il ne faudrait pas, par inadvertance (par détour de notre regard, par peur de céder au vertige), négliger le regard ’omniscient", le regard qui a le discours sur le spectacle. Et, là encore, celui qui parle n’est pas celui qui regarde, c’est un autre moment d'activité, un autre statut. Et nous qui écoutons (qui lisons), nous cessons de voir pour entendre (le commentaire) : « and they did not and do not ». Moi, Acoetes, j’y étais, « I have seen what I have seen ». C’est le changement de temps qui nous avertit, le présent du discours vient se substituer au présent du récit ou, plus précisément, le discours rejette le récit au passé. J'y étais mais je vous parle. Mais comme ce serait trop simple, Gertrude Stein brouille les pistes temporelles : « they did not and do not ». Quel présent ? Le vertige nous reprend. Nous ne savons plus où ni quand poser les veux. Et comme ces gens, de se dire spectateurs, deviennent acteurs, on ne s’étonne pas de les entendre parler tous ensemble, en chœur. Ils ont répété, peut-être, ils répètent. Ils n’ont qu’une même chose à dire, les voilà qui inventent une nouvelle symétrie regardant/regardé, et ce sera hommes/femmes : « they say all together we will look at the women ». Ils créent simultanément un pôle d'attraction qui les constitue en un seul regard collectif, en une même volonté collective (*we will look*), eux qui jusque-là luttaient reflet à reflet. Voilà que les femmes font d’eux des guerriers armés de miroirs, ils vont retourner vers elles ces miroirs, elles vont se voir vues. Mais cela n’aura qu’un temps, dans le monde des reflets, du faire semblant, du paraître et du disparaître, il n’y a pas prise de pouvoir irréversible, et c’est peut-être ainsi qu’il faut interpréter la formule déjà citée : « And so they all began again to look like another one ».

L'habileté de Stein est diabolique, littéralement iconoclaste puisqu'elle nous jette aux yeux des parcelles d'images brisées. S’il n’y avait pas d’images du tout, nous serions dans le repos des yeux et de l'esprit, mais il y a cette fascination, toujours, pour le miroitement : Baudelaire disait qu'elle était le propre des enfants et des primitifs (ou plutôt, comme il disait, du « sauvage » et du « baby »), mais il disait aussi que ce goût de l’artificiel (ce « dégoût pour le réel ») témoignait à sa façon de l’immatérialité de l’âme... (cf. *Eloge du maquillage*, Pléiade II, 716). Prenons encore un exemple de cette poudre aux yeux :

The one that looked like Charlie Chaplin said.

Charlie Chaplin looked like me.

The one that looked like Lord Berners said.

I do not look like me.

(*LOP* 423)

A quoi on peut ajouter :

The one that looked like Dashiell Hammett said.

If I look at you you will not look like me.

(*LOP* 423)

Charlie Chaplin, par le passé, prend ses distances (mais quel Charlie Chaplin ? Et parlant de quel Charlie Chaplin ? Il y a lutte de préséance entre l'image et le reflet de l'image : qui ressemble à qui ? Celui qui parle, naturellement, s'attribue le beau rôle - mais c'est toujours un rôle. Lord Berners, évidemment, n'emploie pas la formule « myself » puisque je est un autre, et qu'il n'y a justement pas de « self » (pas plus que Lord Mellifont n'a de soi en propre). Quant à Dashiell Hammett - celui qui est soit son image, soit à son image -—, il brave l'autre, le défie, non seulement le tient sous son regard mais affirme qu'il le tient sous son regard, et affirme pouvoir, d'un simple coup-de-regard, briser la ressemblance, obliger l'autre à rester, ou à redevenir autre. Comme si l'éclat de l'œil se mesurait à l'éclat du miroir : lequel brisera l'autre ?

Le jeu des *look* ne s'arrête pas là. Nous avons, il fallait s'y attendre, des « look as if » : la ressemblance vous est imposée, mais l'air qu'on prend, qui se superpose à l'air qu'on aurait si on ne prenait pas cet air, est une initiative qui vous redonne un certain contrôle (par dissimulation) sur le regard de l'autre qui vise à vous exposer :

The one who looked like Dashiell Hammett did not answer but he looked as if he saw the one who looked like Mrs. Andrew Green.

(*LOP* 424)

« He looked as if he saw » : qu'est-ce à dire ? Fait-il semblant de voir parce qu'il ne voit pas ? Ou parce qu'il voit autre chose qu'il ne veut pas qu'on le voie voir ? Après la fausse image (vraie en tant qu'image), le faux regard (qui n'est pas le regard faux, nous restons dans les jeux optiques sans nous lancer dans les eaux troubles du mensonge et de l'hypocrisie). Avec « did not answer », on se lance dans la complication supplémentaire des actions-négatives : car à quoi reconnaît-on la différence entre une action négative et une absence d'action ? Il y faut un regard de discrimination fort aigu, à quoi s'ajoute une attente qui se

voit déçue, trompée (autre jeu de faux-semblants) : la dimension temporelle se glisse insidieusement. Gertrude Stein aperçoit là des travées perceptives qui méritent aussitôt d'être explorées, et elle n'y manque pas :

When he did he was not interested.

The one who was like Picasso was but he did not say so.

The one who looked like Charlie Chaplin did not look.

The one who looked like Lord Berners was not looking that way.

(*LOP* 424)

On voit quelles oppositions délectables viennent jeter, le long des longs corridors logiques, un jour louche, un faux jour : *was like*/*was, looked like*/*did not look, looked Like*/*was not looking*.

Voici maintenant que se glisse la dimension de l'intentionnalité. Après *look*, *look around* : on regarde pour trouver, on cherche, ce qui vous intéresse n'est pas ce qui vient se placer par hasard dans votre champ visuel, mais vous faites vous-même un mouvement d'appareil pour aller capter votre proie. La définition de « look around » dans le dictionnaire (*Longman's*) est sans ambiguïté *: to search*.

They all looked around for the women so that they might look at them...

(*LOP* 424)

« so that » : le fait qu'il y ait une intention est souligné, et le but de la quête, c'est quoi ? De pouvoir regarder. On cherche du regard pour couver du regard.

Mais détournons, un instant, notre regard de *A Play Called Not And Now*, et attrapons, comme au hasard, des bribes de dialogue :

1 - Why were they looking at me. There's nothing strange about me. There's nothing strange about the way I look. I look like anyone.

2 - Look at the way you look at me.

- I'm not... looking at you.

- Look at the way you're looking at me.

3 - What did she look like ?

- You.

4 - What are you saying ? Look at me, she said.

- I didn't. I didn't hear you, she said. I didn't hear what you said.

- But I am looking at you.

Que s'agit-il de démontrer ? Il ne s'agit pas de dire: ces bribes de dialogue ont une qualité steinienne dans le passage de *look at* à *look* à *look like* (première citation), dans le passage de *look at the way* à *you look at me* (deuxième citation), dans le glissement de *what did she look like* à *you* qui répond à la question « whom did she look like? » qui n'a pas été posée (troisième citation), dans la vacillation entre entendre et voir, -besoin de celui qui écoute d'être regardé par celui qui parle pour entendre (quatrième citation). Il s'agit tout simplement d'être sensibilisé par Stein à une certaine théâtralité des rapports de regard (intimidation par exemple : si on me regarde c'est que je suis bizarre, qui me regarde m'expose, ou communication : si l'on s' adresse à moi, on doit me regarder en même temps qu'on me parle; et les acteurs savent bien que c'est en ne regardant jamais le public qu'ils assurent l'étanchéité entre scène et salle): d'être sensibilisé par elle aux jeux de langage qui font qu'il n'y a pas d'apparence sans regard pour la percevoir, que toute ressemblance dilue l'identité, et que cela peut aller jusqu'à l'anonymat (« I look like anyone » : Je ressemble à n'importe qui, à tout le monde, je n'ai rien de spécial); d'être sensibilisé par elle aux bizarreries de la langue, avec des proximités trompeuses (ressemblances) de son et de sens : qu'y a-t-il en commun entre « the way I look » et « the way you look at me » ? On aura peut-être reconnu que les quatre citations étaient empruntées à Pinter : la première à *Landscape* (1968), c'est Beth qui parle (11) ; la deuxième à *Betrayal* (1978), ce sont Jerry et Emma qui parlent (136); la troisième également, ce sont Emma et Jerry qui parlent (19); la quatrième à *Silence* (1969), ce sont Bates et Rumsey qui parlent (44) [107]. Ce qu'il y a de frappant dans la deuxième citation, c'est que le premier « look » n'a rien de visuel : comment quelqu'un se regarderait-il regardant ? C'est un « look » sermonneur, comme la mère qui dit « look what you've done now ». *Look* vous « avertit » : avertir, notons-le, à la même racine que vertige, inadvertance, avertissement ; il s'agit toujours de tourner (*vertere*) ou de détourner le regard. Ce n'est pas look out, non, il est déjà trop tard, vous ne pouvez qu'exprimer, de la voix ou du geste, vos regrets, tenter de réparer, vous amender, présenter vos excuses.

[107] Je ne m'aventurerai pas ici en terrain lacanien, et renvoie, pour une analyse de la « pulsion scopique » chez Pinter, à la belle thèse d'Ann Lecercle.

Dans la deuxième partie de *A Play Called Not And Now*, Gertrude Stein introduit quelques éléments thématiques nouveaux. Mais au début de l'Acte dit III, on revient à la problématique de la ressemblance (être et être comme), avec toutefois un insidieux glissement qui peut n'être pas, de prime abord, perçu. A nouveau nous avons, si l'on peut dire, les personnages :

A mysterious assemblage of women.

Three boys who look like men.

(*LOP* 430)

Si l'on dit d'un garçon « Il ressemble à sa sœur », ce n'est pas la même chose que de dire « Il ressemble à une fille ». Sa sœur existe, alors que cette fille à laquelle il ressemble, elle n'existe pas, c'est lui s'il était une fille. Dans le premier cas, on le compare à un individu, dans l'autre à un type. Un garçon qui ressemble à un homme, c'est encore autre chose : la temporalité, là aussi, entre en jeu, le garçon tend vers son devenir, il est déjà, en partie, ou en puissance, et même en apparence, ce qu'il sera, c'est-à-dire un homme. La pièce est de 1936, *The Geographical History of America* est de la même année, et c'est là qu'on trouve la problématique : « What is the use of being a little boy if you are going to grow up to be a man. » (*Geographical History*, 58). Avec « three boys who look like men », à l'instant même où l'on introduit la notion de temporalité on la nie, on la Spatialise, on la réduit à un effet de miroir, de superposition, à un trouble optique (est-ce un garçon qui ressemble à un homme ou un homme qui ressemble à un garçon ?}), on la théâtralise en multipliant l'image par trois (il y a là comme une série, une ressemblance supplémentaire qui est celle des trois garçons entre eux, comme au music-hall, tout le monde porte le même chapeau-claque, la même canne à pommeau d'or). Mais, en même temps, dans l'image s'introduit une tension du seul fait que l'homme et le garçon ne peuvent être présents en même temps, ni même exister en même temps - la loi du devenir fait que l'un doit s'évanouir pour que l'autre apparaisse. Il y a là un fondu-enchaîné, pour prendre une comparaison avec le cinéma. Ou alors, plus justement, pensons à ces portraits holographiques de deux personnes en une. On règle le jeu de miroirs, les yeux se fondent dans les yeux, avec une forme intermédiaire, la bouche se confond avec la bouche, le nez avec le nez, on ne sait plus au bout du compte qui est C 1 et qui est C2. Personne ne ressemble à personne, mais C1 tend vers C2 qui tend vers C1.

Avec le mystérieux assemblage de femmes, Gertrude Stein s'amuse, et nous avec elle, nous entrons à pas de loup dans un univers de parodie de roman policier, à partir de la banalité même : des petites dames, on croit les voir, assises ensemble à bavarder dans les jardins du Luxembourg (rien de plus provincial, rien de plus éloigné des fastes hollywoodiens) :

> …they did not look like a mysterious assemblage of women, they were a mysterious assemblage of women and they all were in their ordinary clothes and sitting down in chairs under a shelter in the Luxembourg gardens, there were no men or children with then and what were they doing, they were talking not much but some.

(*LOP* 430)

Le mystère n'est jamais dans la chose regardée mais dans l'esprit de qui regarde. Cet assemblage n'a pas l'air mystérieux, il est mystérieux, mais le mystère, qu'est-ce de plus qu'un air ? Elles sont des femmes, c'est un fait, elles sont assemblées, c'est un fait, sous cet abri. Quoi à cela de si mystérieux ? Eh bien, ce qui les a amenées là, ce qu'elles complotent, ce qu'elles peuvent bien faire ensemble. "Assemblage" suggère le disparate (à l'inverse de ressemblance) : elles sont dissemblables sans doute. Si elle se ressemblaient, on trouverait tout naturel qu'elles soient ensemble. Mais la narratrice joue, c'est elle qui met à plaisir du mystère. Et elle en rajoute avec « they all were in their ordinary clothes » : cela même a l'air d'un déguisement, pour mieux tromper l'ennemi, comme dans les histoires policières où rien ne protège mieux que la banalité, sauf que la banalité, du coup, devient suspecte. Un imperméable mastic, une petite vieille avec un cabas, et nous savons qu'il faut craindre le pire. C'est cette théâtralité (transparente) que retrouve Peter Handke, dans *La Chevauchée sur le lac de Constance*, lorsqu'il écrit, à propos du personnage d'Emil Jannings : « Il a l'air costumé, bien qu'on ne voie que des indications de costume : des ruchés assez longs aux manches de la chemise de soie, une écharpe de soie bordeaux autour du ventre. » (*Chevauchée*, 10-11). « Avoir l'air costumé » par opposition à « être costumé », est-ce que cela ne nous jette pas dans les jeux troubles du « look like », dans les « tourniquets d'être et d'apparence » dont parle Sartre à propos des *Bonnes* de Genet ? La pièce *A Play Called Not And Now* se termine en apothéose du vertige de look like : une phrase de plus d'une page qui se compose et se décompose en mille petits éclats optiques et sonores de *look like*, *looks like*, *look at*, à dire d'un seul souffle comme le monologue de Lucky dans *En Attendant Godot*, phrase dont on extraira, en guise de chute, l'envolée finale qui vous laisse à bout de souffle :

…nor was any one of the men looking looking at them but all of them all the men who looked like the ones they looked like were looking at the women who were looking like the women the ones the women did look like and that was what was happening.

Curtain

(*LOP* 439)

Seule la différence des sexes permet de ne pas devenir tout à fait fou, d'échapper au piège absolu de l'identique renvoyant *ad infinitum* à l'identique dans une démultiplication des miroirs en regard. Des hommes regardaient des femmes, voilà ce qui se passait, car il se passait tout de même quelque chose. Dans *Geographical History*, on lit : « I believe I do not like what is not alike ». (*GH* 174) Et nous, par peur d'étouffer, nous relisons Deleuze, nous espérons y trouver l'éloge de la différence, pour faire un peu la leçon à cette enfermeuse, à cette tourneuse en rond, à cette bloqueuse du sens, et voilà que nous tombons sur quoi ? Sur une phrase qui a presque l'air de décrire la sienne, cette longue phrase finale de *A Play Called Not And Now*. Une phrase qui, mais oui, a presque l'air de lui donner raison :

Peut-être est-ce l'objet le plus haut de l'art, de faire jouer simultanément toutes ces répétitions, avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement et leur déguisement respectifs, leur divergence et leur décentrement, de les emboîter les unes dans les autres, et, de l'une à l'autre, de les envelopper dans des illusions dont « l'effet » varie dans chaque cas.

(*Différence et répétition*, 375)

Tout y est, y compris cette habileté de la répétition à feindre la simultanéité. Entre le moment où l'œil jette son regard et où l'image vient le frapper en boomerang, combien de temps s'écoule ? Qu'est-ce qui rend précieux l'échange entre deux regards ? *Arrested time*. *Pictures*? *I like to look at them*. Un tableau vous regarde. Il arrête votre regard.

Tout y est, y compris la théâtralité du déguisement. « Changer le regard », disait-on du temps des Happenings. Comme si le regard lui-même, d'une certaine façon devait se déguiser, se draper de mystère, se faire troublé, troublant, longue fente inquiétante, à l'orientale. Pour voir l'insolite, devenir insolite soi-même. Gertrude Stein va jusqu'à traduire cela en pulsion langagière. On a dit à tort que le mot chien ne mordait pas. Le mot *look at* vous regarde,
de ses deux yeux méchants : LOOK, AT.

***

YES

Pulsion langagière ? La plus forte est celle qui nous pousse à dire non, ou oui. *To say no*, *to say yes*. Dire et dire oui en anglais, par le jeu de l'anagramme, c'est presque la même chose. *Say yes* est un palindrome. Phonétiquement, l'assentiment est très fort dans YES. Visuellement, le regard est rarement absent du geste de dire oui, de faire dire oui, de demander de dire oui. Un seul *oui*, un seul *yes*, est solennel, il a valeur d'engagement, mais dans l'affectif, ou dans l'érotique, il a tendance à rouler comme les grains d'un chapelet :

> …and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountaïn flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

(*Ulysses*, 768)

Comment ne pas évoquer ici le monologue de Molly Bloom. *Eyes* est entraîné dans la ronde sonore de *I yes*, *say yes*, *yes I said yes*. *Yes* ponctue, très fortement, ce long monologue qui fut plus d'une fois et c'est normal, porté à la scène. « La voix humaine », s'il en est une, c'est bien celle-là. C'est un grand moment pour une comédienne. Quoi de plus émouvant que la voix d'une femme prise dans un échange où elle donne (son consentement à la demande qu'elle a voulue), prise dans la communication, le contact, l'ouverture à l'autre. Présence, irremplaçable présence de la femme qui dit oui. Très tôt, ce qui dit par une femme apparaît dans la dramaturgie steinienne. Plus qu'un mot-figurant, c'est un mot-moteur, un mot-pivot. Un mot de joie et de plénitude. Prenons *The King Or Something* (*The Public Is Invited To Dance*), qui est de 1917 :

> I am so happy.
>
> In counting gifts.
>
> Yes.

(*GP* 123)

> You don't mean to make them.
>
> Oh no to give them.
>
> Oh yes.

(*GP* 123)

Wait a minute.

When will you remember about me.

Tomorrow.

Yes.

Tomorrow.

Yes.

(*GP* 124)

Le ton est celui du *carpe diem*, demain sera le temps du souvenir, pour le moment saisissons l'instant. Mais saisir n'est pas le terme, c'est donner qu'il faut. *Yes* est associé à *gifts*. *Oh yes* fait entendre la voix, prise dans le lien à l'autre, la surprise aussitôt surmontée devant la réponse inattendue, l'accord aussitôt accordé. L'accord est ici domestique, rien de directement érotique, mais tout de même, dans le stéréotype des rôles, c'est la femme qui dit oui (à l'amant, à l'amante) :

Lizzie says yes. (*GP* 125)

Gertrude Stein ne remet pas en question ce stéréotype, contrairement aux féministes des années soixante-dix qui s'en moqueront en scandant dans les rues : « oui papa, oui patron, oui chéri, on en a MARRE ». C'est l'éternelle soumission, au lit comme à l'usine, et dès l'enfance. C'est la poupée qui fait oui, et quand, dans la chanson, le chanteur rencontre une poupée qui dit non (« C'est une poupé-ée, qui dit non, non-onon, non, Toute la journé-ée, elle dit non, non-on-on, non ») il n'aura de cesse (Michel Polnareff, nouvel Orphée) qu'elle n'ait appris à dire qui. Mais Stein joue aussi à pasticher l'obéissance militaire, petit doigt sur la couture du pantalon : « Yes sir », ajoutant pour s'amuser « I am very fond of yes sir. » (*Mexico, A Play*, 1916, *GP* 317). Après tout, c'est la guerre... Mais c'est aussi, aux Baléares, la tour d'ivoire, loin de la guerre. Yes est jeté, lumineusement, sur l'espace de la page comme sur l'espace étale des journées :

Every one says oh yes.
And I am very well pleased.
Page XXXII
Yes oh yes.

C’est presque plus fort, chez Gertrude Stein, de supprimer la partenaire, et la fleur de la montagne, et les bras, les seins, le parfum, le cœur qui bat, et de ne laisser que le *yes, oh yes*. Rien de sexuel là-dedans, disions-nous ? On a eu tort de nous croire. Il aurait fallu dire : rien d’ouvertement sexuel, de directement sexuel. Mais, si l'on admet que « caesars » et « cows » sont des mots de passe, alors, le sexuel passe :

The Cow.

Yes Caesars.

The Cow.

Oh you blessed blessed blessed planner and dispenser of joy.

My joy.

The Cow.

(*GP* 127)

Plaisir trois fois béni, ici évoqué presque à découvert. Et une fois que notre plaisir de lecteurs s’est plié à la règle du double-entendre, comment ne pas interpréter et déchiffrer, presqu’à chaque ligne, un blason du corps féminin :

Lift brown eggs.

To me.

Page LVII

Have you splendid pearils.

Have we splendid pearls.

(*GP* 129)

Comment ne pas lever le voile du déguisement et surprendre une intimité qui s’offre à demi à nous, dans son immédiateté miraculeusement préservée, lorsque nous lisons :

When she comes say yes.

When she comes say she is.

(*GP* 132)

La grâce de dire oui s’accompagne, c’est naturel, du pouvoir de dire non - plutôt de *ne pas* dire oui :

I will not say yes.

(*GP* 124)

(Voyons, Lizzie, ce n'est pas sérieux...). On pense à Beckett, qui va plus loin, dans un autre registre : « Not it is yes, replied Watt ». (*Watt*, 1953, 157). En français : « Pas ce n'est oui, répondit Watt ». (*Watt*, 1968, 164). Le narrateur, à entendre une telle formule, demeure saisi : « Cette courte phrase m'occasionna, je le jure, plus d'effroi, plus de douleur, que si j'avais reçu, inopinément, à bout portant, une giclée de plomb en plein dans la raie. » (*id*. 164)

On trouve, dans *Lend a Hand or Four Religions* (1928) une variation sur le oui et le non :

Does she go.

No and not yes.

Yes and not no.

Yes and not no and no and not yes.

No and not yes.

No and not no and not yes.

(*UK* 189)

Pas ce n'est oui, pas ce n'est non, non, pas ce n'est oui, oui, pas ce n'est non, pourrait-on traduire, en pastichant *Watt* (et en se gardant des giclées de plomb). Mais, dans les pièces de 1916-1917, le oui, le plus souvent, triomphe, il est presque brandi comme un drapeau. Ainsi, dans *Every Afternoon* (1916) :

Yes we said yes. Come tomorrow.

(*GP* 257)

Why do the days pass so quickly.

Because we are very happy. Yes that's so.

(*GP* 257)

Yes a une vertu militante, roborative. Il a pour mission d'amplifier, d'orchestrer, de faire résonner le bonheur partagé, l'entente. On croit discerner parfois, sans pouvoir le prouver, deux valeurs de « yes », l'un qui serait « en matrice », pris dans un dialogue fictif, ou rapporté, comme quelqu'un qui écouterait, par la fenêtre, une conversation et la noterait sur

le papier, sans y participer, et un deuxième « yes », « hors matrice », qui vient interrompre l'observatrice dans sa tâche, et qui est sa réponse à la sollicitation intempestive. Voici comment les choses se présentent. Le passage est intitulé « A dialogue » :

A dialogue.

What did you do with your dog.

We sent him into the country.

Was he a trouble.

Not at all but we thought he would be better off there.

Yes it isn't right to keep a large dog in the city.

Yes I agree with you.

Yes.

Coming.

Yes certainly.

Do be quick.

Not in breathing.

No you know you don't mind.

We said yes.

Come ahead.

(*GP* 256)

C'est « Yes Coming » (on croit l'entendre dans sa modulation enjouée) qui est, semble-t-il, hors matrice, qui interrompt le « dialogue » proprement dit. Et puis ensuite, le dialogue ne reprend pas, c'est autre chose, à nouveau codé exprès pour nous échapper. *Quick breathing*, même sous forme négative : on ne peut pas s'empêcher de trouver cela « suggestif », de penser que cela renvoie à certaine situation. Mais on ne voudrait pas non plus se faire accuser de projeter sur un texte innocent ses propres fantasmes, d'avoir l'esprit mal tourné, de soupçonner de l'érotisme partout... Alors disons tout simplement que, à partir de « Yes certainly », le dialogue dérive d'une façon qui ne nous permet pas de le rattacher au dialogue entre voisins concernant le chien qu'on envoie à la campagne.

Rappelons aussi, tout de même, avec obstination, ce que dit Stefan Brecht à propos de Foreman : « toute action humaine de par sa duplicité exige une interprétation : et c'est une perception lubrique des choses qui habituellement la fournit » [108]. N'oublions pas les tabous qui interdisent sans doute à un écrivain femme, en l'an de grâce 1916, et dans la très-catholique Espagne (les Baléares, mais c'est tout comme), et sans savoir où, quand et comment elle sera publiée, de chanter plus ouvertement les plaisirs qu'on dit physiques. Même lorsqu'il s'agit du respectable T.S. Eliot, quand nous lisions, dans *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, qui date presque de la même année (1917), « Do I dare to eat a peach ? » (*Selected Poems*, 16), nous soupçonnons bien qu'il ne s'agit pas d'une pêche posée sur un compotier. Et il nous est bien difficile de ne pas avoir le même genre de soupçon quand nous lisons « Who cares for daisies... That I care for daisies. That we care for daisies. » (*Every Afternoon*, *GP* 257) Que fait-on, « chaque après-midi » ? Bien sûr, on peut aussi lire et tricoter (« And when you have leisure. Reading and knitting. » *GP* 255) ... On peut aussi faire des pique-niques (« We will picnic. Oh yes. » *GP* 257). Mais le « Oh yes » nous met la puce à l'oreille, et quand nous lisons, tout de suite après « We are very happy. Very happy. And content. And content ». (*GP* 258), nous nous disons que si les mots ont un sens, et que si les choses, comme il semble, sont ici dites « en clair », il ne s'agit pas que de tricot, mais bien de « a real picnic ».

Il faut dire aussi, à propos de ce dialogue, indépendamment du rôle joué par *yes* (cinq interventions) que sa « coloratura », si l'on peut dire, est très proche de ce qu'on retrouvera, quelque quarante ans plus tard, dans les dialogues du théâtre de l'absurde. Il n'est pas question d'établir de douteuses filiations, mais de voir comment les mêmes causes produisent les mêmes effets. Causes : contexte gommé, banalité haussée au rang de moteur

[108] S'il m'est permis de me citer, je voudrais rattacher cette citation à l'article consacré à Foreman où j'ai eu l'occasion de l'utiliser, un article intitulé « Un objet qui, par définition, n'a pas de nom », à propos de *Café Amérique* joué au Théâtre de Gennevilliers en novembre 1982. Voici ce que j'écrivais à ce propos : « C'est vrai, les acteurs de Foreman ont souvent l'air bizarre. Coupés pour nous de leurs motivations, ils se livrent à leurs activités avec une obstination compulsive que rien ne vient justifier à nos yeux. C'est cette compulsion même qui les expose au regard (comme les fous, les maniaques ou les obsédés). Ils sont toujours affairés, mais ils tiennent la pose aussi, ce qui leur donne un côté grotesque, un côté mort de Pompéi. Ou simplement un côté photo démodée, album de famille, ou encore vieux film muet. Il y a un ritualisme de leur comportement, entre le sacré et le sexuel. Richard Foreman ne nous met pas dans la confidence, il n'établit aucune complicité avec nous. Stefan Brecht dit qu'il nous laisse ignorants de "son inconographie pornographique intime". D'où une perpétuelle impression de malaise, provoquée par l'équivoque, le double-sens. Non sans méchanceté dirait-on, Foreman nous prive de l'érotique, de l'affectueuse chaleur des corps, et nous impose une situation de voyeurs pour qui tout est soupçon et rien n'est jouissance. » (*Théâtre/public*, « Richard Foreman, *Café Amérique* », hors-série, 4e trimestre 1981)

dramatique, *non sequitur*, précision du langage dans l'imprécision de la Situation, absence de personnages définis dans leurs motivations, leur passé, leurs projets, leurs rapports les uns aux autres. Effets : une impression d'irréalité au sein même de quotidien, une menace latente dans ce familier insolite, une flambée des fantasmes qui viennent se projeter sur des êtres dont on a coupé tout ressort psychologique. Les personnages sont des types, mais des types qui ne sont pas ancrés dans un système de vices et de vertus, ni dans un système de rapports sociaux clairement définis. Ils sont donc nous et l'autre, nous et les autres, comme dans nos rêves et dans nos cauchemars. Ils veulent être nous, ou affirment être nous : on voit facilement, dans cette dramaturgie, l'un prendre la place de l'autre. Regardons, de ce regard formé par l'absurde, le dialogue de Gertrude Stein qu'on vient de citer. On pourrait facilement le jouer dans la menace, dans l'inquiétant. Il y a une urgence dans « Do be quick » qui peut suggérer l'appel au secours et qui peut être joué en ce sens. « No you know you don't mind » peut être pris, à l'inverse, comme intimidation : vous ne vous opposerez pas à ce que je vous demande. Ce n'est qu'une possibilité d'interprétation, mais ce texte a le mérite de permettre toute une diversité de sous-textes, exactement comme l'absurde.

Pour revenir au *oui*, deux femmes auteurs dramatiques d'aujourd'hui ont, elles aussi, introduit systématiquement (sans conscience de la moindre dette, d'ailleurs il n'y a pas dette) cette théâtralité de l'accord verbal minimum dans un échange dialogué. Cela ne veut pas dire qu'on ne trouve pas une fréquence importante des « yes » et des « no » chez des auteurs dramatiques aussi « minimalistes » que Pinter ou Edward Bond, par exemple. Ainsi dans *Saved*, où les personnages sont à peine articulés, et grommellent des monosyllabes pour tout échange, on trouve un grand nombre de « Yeh », « Nah », « No », au même titre que des « O », « Eh ? », « Ha ! ». Les plus amènes des personnages vont jusqu'à un gracieux « Ta ». Chez Pinter, il y a, dès le début, une coquetterie (et une autorité) d'homme de théâtre à écrire des dialogues qui soient à l'opposé des tirades « surécrites » des auteurs trop littéraires, trop déclamatoires. Ses dialogues à lui sont comme une stylisation subtile de la sténographie quotidienne des échanges « en situation » (une sténographie qui est déjà, en elle-même, un système de signes). Les gens, semble dire Pinter, communiquent non pas en exprimant des choses qu'ils auraient à dire, mais par des signaux brefs, le plus brefs possible, de façon à émerger à peine du silence et à exposer le moins possible celui qui s'est ainsi mis

à découvert. L'art de l'écrivain consiste à composer « avec un tout petit orchestre [109] ». Ce qui compte, ce ne sont pas les mots en eux-mêmes (*yes, no, why, what, sorry, I don't, who was, that's right, oh dear, good, ah, you, do I, it is, why not, mmm*...) c'est la façon dont ils viennent se placer dans l'espace de silence qui est à l'auteur ce qu'est la toile pour le peintre. *Yes*, *no*, sont utilisés pour leur laconisme. C'est un os qu'on jette. *Oui*, *non*, chez les deux femmes dont nous voulons parler, sont davantage utilisés pour leurs infinies résonances.

***

Pour un oui ou pour un non

L'une des deux femmes, c'est Nathalie Sarraute, l'exploratrice des tropismes, des « délicats et minuscules mouvements intérieurs », elle qui sait que les paroles « possèdent les qualités nécessaires pour capter, pour protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs » (*L'Ere du soupçon*, 102).

Pour titre d'une pièce publiée en 1982 [110], elle a pris *Pour un oui ou pour un non*. *For No Good Reason*. Pour un oui pour un non, c'est le prétexte. Or souvent le prétexte nous en dit plus long que le texte : tout comme le texte, si nous savons l'écouter (chez Stein, Pinter, Sarraute), nous en dit plus long que lui-même, nous dit, surtout, autre chose que ce qu'il déclare dire. Duplicité, pas seulement des conduites humaines, mais du langage humain. D'où la démarche méthodique du soupçon. Pour un oui ou pour un non, c'est l'ombre d'un doute qui plane, plus menaçante que le doute lui-même. Quant au doute, entre oui et non, ver dans le fruit sous la peau, il est toujours pire que le fait de savoir, enfin, si c'est oui ou si c'est non (oui ou merde, dit le vulgaire, dans son impatience). Quelqu'un qui ne dit ni oui ni non, avec lui sur quoi tabler, comment établir le moindre contrat ? Ou alors, s'il dit tantôt oui tantôt non ? Pour un oui, pour un non : ils ont l'air de dire que c'est moins que rien, un oui, un non. Pourtant : « que votre oui soit oui, que votre non soit non », c'est la base de toute éthique, contre les fluctuations du vécu, les caprices de l'instant.

Rien de plus grave que le oui. Tourné vers le passé, il est aveu. Et, vrai ou mensonger, c'est sur un simple « oui c'est moi » qu'on va me juger, c'est-à-dire, sur la foi de mon oui, me

[109] Comme le disait Paul Klee de sa peinture.

[110] Portée à la scène par Simone Benmussa en 1985 (Théâtre du Rond-Point) avec dans les deux principaux rôles Sami Frey et Jean-François Balmer. Également joué à New York sous le titre *For No Good Reason*. (traduction de Barbara Bray, avec Max Wright et Stephen Keep). En 1989, un film a été tiré de la pièce par Jacques Doillon avec Jean-Louis Trintignant et André Dussollier.

déclarer coupable (alors qu'on ne me déclarera pas innocent sur la foi de mon « non ce n'est pas moi », on cherchera à vérifier que je mens, pour me déclarer tout de même coupable : comme quoi mon assentiment est mieux apprécié que ma dénégation, ils n'ont pas même valeur, pas même statut. Le non de la protestation est mal accepté). Tourné vers l'avenir, le oui est engagement, « till death do us part », jusqu'à ce que la mort nous sépare.

Rien de plus grave que le non. Venant du pouvoir, il est le refus de clémence, l'arbitraire du Prince en acte. Venant de la victime du pouvoir, il est, contre les tentations ou la torture, résistance. Refus de parler. Car parler, c'est toujours exposer quelqu'un, ou s'exposer soi-même, c'est toujours, en dernier recours, affirmer quelque chose. Say yes, tautologie. Beckett (encore lui, toujours lui) va plus loin, une fois de plus. Il fait dire à Murphy : « Yes or no? said Murphy. The eternal tautology ». (*Murphy*, 27). Mais on ne saurait se tenir longtemps dans cette hautaine indifférence. La position de Murphy n'est pas tenable, le reste du roman le prouvera.

Dire oui, dire non, c'est faire un acte de parole (d'où la valeur éminemment dramatique de ces termes, au tribunal, à l'église, au lit). Mais ce n'est pas s'en justifier. « J'ai mes raisons » dit, lèvres serrées, celui qui ne les donne pas. Car pour peu qu'il les donne, on le traque, on le prend au mot. Le voilà pris, fait comme un rat. Ce qu'il dit tombe sous le sens, sous le couperet du sens. Voilà son discours abattu en pleine course.

Pour entendre cela – et le faire voir – Nathalie Sarraute a l'oreille infaillible, comme d'autres ont le « la » absolu. Entre finesse et géométrie, elle a le sens juste. Comme Stein, Sarraute écoute voir, et voit dans l'écoute. Pour elle, il y a les mots qui, « entourés d'un halo semblent voguer suspendus à distance les uns des autres ». Il y a les paroles « bien nettes, carrées, que leur sens occupe tout entières ». (*L'Usage de la parole*, 149). Nathalie Sarraute sait analyser ce que charrie le « flot » des paroles, ces « ondes brouilleuses » (*id*. 31). On dit, sans penser à mal, le « fil » de la conversation. Elle, elle voit ce fil qui se noue, se tord, vient ligoter sa victime, et bientôt l'étrangler. Elle capte tout ce qui se passe entre deux parleurs, pour un simple bonjour bonsoir, pour un oui ou pour un non. Elle aussi sait voir, dans un échange anodin, une « comédie de menace ». Celui qui parle est inconscient, le plus souvent, de ce qu'un mot qui lui a échappé (« mon petit », ou « c'est bien, ça ») peut déclencher de dramatique dans une amicale conversation, car « il ne l'a pas fait exprès, bien sûr que non » (*id.* 111}. Et si on le lui expliquait, « il serait stupéfait de toute cette agitation, de ces troupes traversant les frontières, de ces fils qui enserrent, de ces mots-fusées, de ces remorques, de

PU ces langues étrangères, de ces grenouilles, de ces bœufs, de ces vapeurs brûlantes, de ces bulles, de ces jeux, de toutes ces contorsions, de ces tremblantes tentatives... » (*id.* 112). Cela, c'est Nathalie Sarraute en Clausewitz de la conversation. Assise à une table de café, on voit une vieille dame à l'air intelligent, un peu fatiguée. Mais qui se douterait qu'elle est en train de vivre des instants épiques, de voir flotter les oriflammes, de voir le sang sourdre des blessures, de voir Tancrède et Clorinde, Roland furieux, Alexandre Nevski écrasant les chevaliers teutoniques sur le lac Tchoudsk. À partir d'un « Eh bien quoi » ou d'un et « et pourquoi pas ? », la vieille dame est en train d'écrire la Nouvelle *Jérusalem délivrée* sous le titre *L'Usage de la parole*. Mais quand Nathalie Sarraute est auteur dramatique, elle pratique l'écriture minimaliste. Et cela donne (ce sont les dernières répliques de *Pour un oui ou pour un non*) :

H. 2. — « ...Chacun saura de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent se rendre coupables : ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non ».

H. 1. — Pour un oui ... ou pour un non ?

Un silence.

H. 2. — Oui ou non ? ...

H. 1. —Ce n'est pourtant pas la même chose...

H. 2. — En effet : Oui. Ou non.

H. 1. — Oui.

H. 2. — Non !

(*Pour un oui ou pour un non*, 58)

On voit bien l'importance, sur un texte aussi lisse, du jeu des comédiens, qui doit prendre en compte le sous-texte. Il y a plusieurs partis-pris possibles, sous la responsabilité du metteur en scène, premier interprète. Il y a la manière à la Claude Régy [111] qui est de laisser, au maximum, le texte jouer tout seul, sans intervention univoque, qui bloque les jeux du sens. Comme le dit Régy lui-même : « Si un choix est fait par le ton de l'acteur, s'il *fait passer* tel sentiment ou telle intention dans une réplique, cela et rien d'autre, c'est quelque chose d'imposé. À partir du moment où l'on veut que tout puisse passer : le texte, le sous-

[111] Claude Régy a mis en scène plusieurs pièces de Nathalie Sarraute : *Isma* (Espace pierre Cardin, janvier 1973), *C'est beau* (Petit Orsay, octobre 1975), *Elle est là* (Petit Orsay, janvier 1980).

texte, les sens contradictoires, et l'idée qu'on dit souvent le contraire de ce qu'on veut dire, que ce qu'on veut peut-être faire passer, c'est exactement l'inverse de ce qui est dit, alors il faut faire un tout autre travail. Il faut arriver à des tons ouverts, à des tons neutres – dont certains accuseront la monotonie [112]. » Choix exigeant qui demande beaucoup aux spectateurs, qui demande une écoute « seconde », presque, (comme on dit « être dans un état second » ou « avoir un don de seconde vue »), une écoute qui ne réduit pas à des mots ce que les paroles laissent entendre : une écoute qui est une *expérience*. Simone Benmussa avait pris un autre parti, tout aussi légitime, et qui avait assuré le plein succès auprès du public des représentations : celui de la comédie. Comme l'avait déjà compris Ionesco, il y a une drôlerie irrésistible à voir les mots s'échapper de leur contexte, prendre une vie autonome et choisir leur camp, aiguillonner l'un ou l'autre des assaillants, se livrer à toute une guérilla. Et ce comique de mot-en-situation était bien conforme à l'esprit de Nathalie Sarraute, elle qui ne cesse de pousser au paroxysme les conduites verbales, comme un comique du cinéma muet pousse au paroxysme une gestuelle pour la transformer en gag. Une idée qu'on cherche, pour Nathalie Sarraute, c'est un gag : « ... par un bout il la saisit... Mais que lui arrive-t-il ? Elle lui échappe comme tirée en arrière... comme par un effet de boomerang elle revient à son point de départ... la voici là-bas, retrouvant son élément, s'animant, devenant un être vivant, pareille à un serpent elle se tord, elle se roule, s'entortille sur elle-même, se contorsionne, pareille à un ver elle se tronçonne, elle se convulse et se disloque comme un homme en proie à la danse de Saint-Guy, en toute licence coquettement elle se trémousse, se cajole, se caresse à elle-même, fait des grâces... » (*L'Usage de la parole*, 150). Sous la loupe, sous le microscope, un mot, comme un spermatozoïde ou comme une cellule, se livre à des contorsions qui, mimant nos amours et nos guerres, nous font mourir de rire. Nous rions jaune, car nos propres conduites, mises à distance, disséquées, nous apparaissent dans leur agitation futile, dans leur ferraillement dérisoire. Un simple changement d'échelle (avant Ionesco, Swift l'avait compris et Pascal, que cela ne faisait pas rire), et qu'est-ce que de nous...

***

[112] Marie-Claire Pasquier, « Claude Régy : garder le secret du livre », *L'Art du théâtre*, n°6, Hiver 1986-Printemps 1987, Actes Sud, p. 67.

Le oui de Duras

L'autre femme écrivain de théâtre qui fait du qui une figure de proue de sa dramaturgie, c'est Marguerite Duras. Elle écrit, on le sait, un théâtre hors-théâtre, un théâtre du silence, de la réminiscence, des intervalles, des blancs, des marges, contre le théâtre qui se veut de pure présence et de pur présent. Un théâtre, parfois, des questions et des réponses, parfois même sous forme d'interrogatoire (*L'Amante anglaise*), mais les réponses répondent à de l'innommé qu'on avait dans la tête et qui est réveillé par la question, plutôt qu'à la question elle-même. Qui est rêveur, et en dit long, mais sans dire quoi : comme la musique. Une pièce de Duras s'intitule *Yes, peut-être* (in *Théâtre II*, 1968) : séduction de la langue étrangère, qui pare l'affirmation d'un brouillard, avant même l'ombre du doute. Oui, chez Duras, c'est un mot qui dit l'être, et la difficulté d'être. Ce n'est pas un mot qui décortique des certitudes, qui les délimite. On pourrait dire que « c'est tout elle. » Ainsi, dans le jeu des questions et des réponses qui fait d'une interview une mise en scène soigneusement réglée, Duras, subtilement, change les règles en affectant de les suivre. On lui demande (C'est Xavière Gauthier, dans *Les Parleuses* – presqu'un titre de pièce déjà) :

> Quatrième entretien
>
> X.G. — Qu'est-ce que tu en penses ?
>
> M.D. — Oui.
>
> (*Les Parleuses*, 117)

C'est ça, c'est tout Duras. Oui, laisse-moi réfléchir, oui, je vois ce que tu veux dire, oui, c'est une bonne question, oui, il faudra que nous trouvions un point d'accord, oui, ça me rappelle des choses. Oui, j'accepte de parler avec toi. Ce qui est intéressant (comme, souvent, le hasard), c'est que la question, ici, dans ce quatrième entretien, porte Sur une formule de Duras qui fait intervenir le regard, et une certaine positivité de la négation : que donc la question, elle-même, tourne autour du oui qu'il y a dans le regard (nous disions un peu plus haut qu'il y a du regard dans tout « oui »), et autour de cette expérience qui consiste à être l'objet du regard. Duras a écrit « ne sait pas être regardée », et cela ouvre des horizons ou des abîmes, quant à une certaine subversion de la théâtralité. Elle-même y réfléchit : « J'avais noté ça, que d'habitude on regarde se faire quelque chose, ou bien on regarde se défaire quelque chose. On regarde le plein. Pas le creux. Oui. "Ne voit pas qu'on

regarde", c'est quelque chose qui se fait autant pour moi que : "Voit qu'on la regarde." Cette distraction est plus importante. On sait à peu près d'habitude toujours qu'on est regardé. [*Silence*.] » (*Les Parleuses*, 117)

Ecoutons, regardons maintenant un peu ce oui, qui emporte les personnages loin de nous, loin d'eux-mêmes, loin les uns des autres, au moment même où ils répondent « présent ». *India Song* (1972), on pourrait presque l'ouvrir au hasard :

Voix 1

De Venise.

Elle était de Venise...

Voix 2

Oui. La musique, c'était à Venise. Un espoir de la musique...

Voix 1 (*temps*)

N'a jamais cessé d'en faire ?

Voix 2

Jamais,

Voix 1 (*très lent*)

Anne-Marie Guardi...

Voix 2

Oui.

(*Silence*)

(*India Song*, 41)

Un tout petit peu plus loin :

Voix 2

…Elle a dix-huit ans.

Voix 1 (*se souvient*)

Ah oui… un fleuve…

…elle est assise devant un fleuve. Déjà…

Elle regarde

(*id.* 41)

Encore un peu plus loin :

Voix 1

Anne-Marie Stretter écrit sur la tombe ?

Voix 2

Anna Maria Guardi. Effacé. Sa tombe de cimetière anglais…

Voix 1 (*à peine*)

Oui...

(*id.* 44)

Voix 1

Michael Richardson venait l'été à S. Thala.

Voix 2

Oui.

Elle n'y venait que rarement...

Cet été-là...

L'homme maigre regarde toujours le corps endormi d'Anne-Marie Stretter.

(*id*. 45)

Oui est le mot de passe de la nostalgie. Il dit les sortilèges de ce qui n'est plus. *Oui* évoque une rencontre, jadis, un été lointain dans un lieu lointain. *Oui* peut occuper toute une ligne sur la page, entre deux blancs, entre deux silences sur la scène : il n'est pas question de réponse (à une sommation), il y a ce besoin, pour que la scène du qui lisons ou qui écoutons, qu'elle soit évoquée à deux voix, la voix qui propose, la voix qui confirme. Deux instances que convoquait aussi Nietzsche, dans un dialogue mystérieux que cite Blanchot dans *L'Entretien infini* :

- Pourquoi ce nom ?
- Ce serait une figure ?
- Alors une figure qui ne figure que ce nom.
- Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer ? Il faut être au moins deux pour le dire.
- Mais pourquoi deux ? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ?
- C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre.

(*L'Entretien infini*, 582)

Chez Duras, les voix doivent, entre elles, laisser le temps du regard. D'un double regard. Regard immédiat sur un corps endormi (qui se propose au regard, cependant que le dormeur, la dormeuse, lui échappe), regard perdu, comme un profil perdu, sur une scène qui surgit au-delà de la mort, sommeil plus profond, infiniment profond.

Scansion litanique : « Oui Chrétienne sans Dieu. Splendeur. » La prostitution est proche du sacré. Oui. Pour admettre des vérités choquantes, inadmissibles. Qui force les gonds de la respectabilité. L'orgasme proche de la douleur, du deuil. Et la femme dit oui à l'instant même où elle chasse, où elle rejette, exclut, fait perdre l'espoir à un homme : « Ils me chasseraient », dit le Vice-Consul. « Oui », dit Anne-Marie Stretter. « Que vais-je devenir ? » demande-t-il. « Vous serez nommé loin de Calcutta », répond-elle. « C'est ce que vous, vous désirez », dit-il (sans point d'interrogation cette fois). « Oui », répond-elle, et le sort de l'homme est scellé (*India Song*, 99).

Qu'y a-t-il de commun avec Stein ? La proximité de l'érotique et du sacré. Et puis que rien ne soit dit, ou si peu, pour que plus soit entendu, et plus profond. Le lien paradoxal entre le regard et la voix. « Les voix ne l'ont toujours pas vu », écrit Duras (*id*. 45).

Cette scansion du oui qui chez l'une dirait-on, conjure (les peurs, les menaces), se dresse comme un rempart – tant que je m'entends dire oui, j'existe – affirme à chaque instant l'instant, contre les inquiétants lointains, et chez l'autre... eh bien chez l'autre laisse venir, revenir, lancinants, ces inquiétants lointains. C'est le sens contraire de conjurer : *conjure up*. Evoquer, ramener dans le champ de vision. Refouler est un mauvais calcul, et la menace n'est pas où l'on croit. On cherche, plutôt, une chose perdue, on ne sait pas laquelle, on sait qu'elle est perdue, et qu'on la cherche. Qui fait le vide, crée une absence au creux du présent pour laisser advenir, peut-être, une plus puissante présence, surgie des limbes du passé.

Deux citations contrastées feront bien comprendre cette opposition des registres entre le oui de Stein et le oui de Duras. Du côté de la conjuration, du refoulement militant de tout ce qui inquiète, passé ou à venir, voici *Ida*. Ce texte est écrit en 1941, et la date – l'aube de la deuxième guerre mondiale – peut expliquer que l'heure ne soit pas à la rêverie nostalgique. Ida est quelqu'un qui, mentalement, retrousse ses manches. L'image qu'on évoque est celle d'un animal très petit qui, sur le point d'être dévoré par un animal très gros, au lieu de fuir lui fait face, s'arc-boute, et montre les dents :

Ida never said once upon a time. These words did not mean anything to Ida. This is what Ida said. Ida said yes, and then Ida said oh yes, and then Ida said, I said yes, and then Ida said, Yes. Once when Ida was excited she said I know what it is I do, I do know that it is, yes. That is what she said when she was excited.

(*Ida*, 132)

Yes fait barrage. *Yes* fait l'effet d'une drogue stimulante, et provoque un état appelé ici « excitement ». On peut dire que *yes* est produit par cet état ? C'est possible aussi. Yes repousse « il était une fois » et le remplace par un ressassement affirmatif : comme quand on crie pour ne pas entendre l'autre. Affirmation d'une force de résistance : *yes, oh yes*, *yes*, affirmation également d'une force de connaissance : « Know thy enemy », dit le proverbe. *I know what it is, I do know it is*. Ce oui a presque valeur d'un non, il a presque valeur de défi : je sais ce que tu me caches, tu ne me fais pas peur.

Voici maintenant Duras, et un extrait de *Savannah Bay*. Ce texte est publié en 1982, Marguerite Duras, notons-le, a soixante-huit ans. En 1941, Gertrude Stein avait soixante-sept ans. Quarante ans séparent ces deux femmes, ces deux textes.

La Jeune Femme regarde Madeleine. Silence. Lenteur déclamatoire.

Madeleine. – Ce n'était pas une pièce d'eau. C'était la mer.

Jeune Femme. – Oui.

Madeleine. – Ce n'était pas la France. C'était le Siam.

Jeune Femme. – Oui.

Madeleine. – C'était Savannah Bay.

Jeune Femme. – Oui, c'était Savannah Bay. C'était le Siam. C'était l'embouchure d'un fleuve tropical.

(*Savannah Bay*, 82)

On croit, à première vue, être dans l'évocation, la nostalgie. Puissance envoûtante de la mer, des noms de lieux exotiques, vrais (Siam) ou inventés (Savannah Bay). Le mot « tropical » est convoqué pour sa valeur de dépaysement. Mais ce qui est étonnant, c'est que ce oui, lui aussi, s'affirme sur fond de réfutation : *ce n'était pas, ce n'était pas*, pour pouvoir dire « oui, c'était ». Voilà pourquoi il faut être deux, toujours, le *Jasager*, comme dirait Brecht, faisant face au *Neinsager*. La mémoire fonctionne comme une grammaire, avec ses contraintes formelles. Mais on remarque aussi que les deux femmes - la Jeune Femme, anonyme, qui au théâtre du Rond-Point, dans la mise en scène de Duras elle-même, était jouée par Bulle Ogier, et Madeleine, qui emprunte son prénom à Madeleine Renaud pour qui fut écrit le « rôle » - ne se font pas face. Elles ne s'opposent pas, l'une ne se rend pas aux

raisons de l'autre. Dans la mise en scène, la Jeune Femme se tenait de préférence derrière Madeleine : proche, affectueuse, mais ne lui bouchant pas la vue, laissant le regard vide d'objet libre de capter le passé. Suggestion, mais sans lourdeur naturaliste, de l'anamnèse sur le divan. Suggestion aussi d'un rapport familial entre les deux. Il était dit par Duras que la jeune femme « aime Madeleine de la même façon qu'elle aimerait son enfant, rigoureusement parlant. » Et Duras ajoutait – avec un conditionnel qui montrait bien la part de jeu enfantin ("toi tu serais...") qu'il y a dans toute écriture de pièce : « Madeleine, elle, laisserait faire cet amour pour elle de la même façon qu'un enfant. » *(Savannah Bay*, 8)

Il ne faut pas non plus trop vite dire que le oui est du côté de la mémoire. À la fin de la pièce, Madeleine et la jeune femme ont pris les rôles des « amants de Savannah Bay ». Et voici ce qu'elles disent :

Madeleine. – Monsieur... Monsieur, quelle horreur, vous devriez l'oublier.

Jeune Femme. – Je devrais, oui.

(*Savannah Bay*, 89)

A la fin, c'est le négatif qui l'emporte : « Ainsi, Monsieur, je vois que vous n'êtes pas mort dans les marécages de la Magra » (*id*. 89). Même le positif, rester en vie, est exprimé sous une forme négative : vous n'êtes pas mort. Le vivant est un survivant, il y a de la mortalité qui reste empêtrée dans sa vie, l'odeur de marécage flotte autour de lui, à jamais. « Je ne connais pas cet endroit, Madame, je m'en excuse ». (*id.* 89). « Je ne sais pas ». (*id.* 89) Et la dernière réplique, dite par Madeleine, sera : « Il ne s'est pas retourné vers moi. » (*id*. 89)

***

Yes Is For A Very Young Man

Il ne faut pas oublier que Gertrude Stein, elle aussi, a donné *Yes* pour titre à l'une de ses pièces [113]. Ecrite en 194445, *Yes Is For A Very Young Man*, qui fut jouée à Pasadena tout de suite après la guerre, présente les divisions au sein d'une famille française sous l'Occupation en prenant pour modèle l'expérience américaine de la guerre civile, le Guerre

[113] Même si ce n'était pas le titre original (qui était *In Savoy*), et même si l'idée d'utiliser pour titre une des répliques de la pièce fut le fait, non de Gertrude Stein, mais de la comédienne américaine Norma Chambers (cf. Carl Van Vechten, Introduction à *Last Operas and Plays*, XIV).

de Sécession. On connaît les positions pour le moins « modérées » de Gertrude Stein pendant l'Occupation, et son indulgence pétainiste dont on peut, à juste titre, faire aujourd'hui une critique sévère. Mais si la pièce put être représentée en Amérique en 1946, c'est qu'elle présentait les options possibles (Résistance ou collaboration) de façon à la fois proche et quotidienne (tous ces gens-là sont mes voisins de campagne, et on ne va pas commencer à se critiquer entre voisins), et désincarnée (imaginons un conflit, qui pourrait être la Guerre de Sécession, où la Guerre de Soixante-dix, ou la Guerre de Cent ans, dans lequel, au sein d'une même famille, des frères prennent parti pour des camps opposés). Les Américains purent croire reconnaître une France qui leur était déjà familière grâce à quelques comédies musicales d'avant-guerre et grâce à quelques films hollywoodiens, Une France peuplée d'aristocrates, de fidèles domestiques, et de paysans. Une France des châteaux et des champs. Les Français connaissent de la même façon une Amérique peuplée d'Indiens et de cow-boys. Cette France-là plaisait beaucoup aux Américains, comme cette Amérique-là plaît beaucoup en France, Pour se dédouaner encore davantage, Gertrude Stein n'avait pas manqué de faire remarquer que, selon le schéma habituel du « clear as mud », tout cela était à la fois fort simple et fort compliqué : « ...and now I want the audience to realize that French families were divided as our American families were divided in our Civil War and even in our Revolutionary War, and it is complicated and simple, and I hope it will make you feel the French as they really were during the long years of the occupation. [114]»

Il y a donc, dans cette famille française, deux frères, celui qui dit oui, Ferdinand, et celui qui dit non, Henry. Henry entre dans la Résistance, Ferdinand n'y entre pas. Mais il y a aussi une Américaine, Constance, qui dit non à sa façon, et il y a la femme de Henry, qui dit oui d'une autre façon que Ferdinand. Ferdinand, même dans son oui, est lui-même divisé. Il acceptera d'aller travailler en Allemagne, mais il vengera son père quand celui-ci aura été tué par les Allemands (comment ? On ne le sait pas trop, il est malgré tout suggéré, non sans naïveté, que ce fut sans effusion de sang). Le personnage le moins sympathique de la pièce (du coup, on ne le voit même pas sur scène, on ne le connaît que par sa sœur Denise, la femme d'Henry), c'est Achille qui retourne sa veste par pur opportunisme, et obéit toujours aux puissants du moment. Cette attitude est critiquée. Ferdinand, lui, est sincère, et ce n'est pas de sa faute si les maquisards sont vraiment trop mal élevés, et dépourvus de tout

[114] Note de Gertrude Stein rédigée pour le programme de la Pasadena Community Playhouse, Californie. Citée par Carl Van Vechten dans son introduction à *Last Operas and Plays*, p. XV.

scrupule : Dieu sait ce qu'ils auraient pu lui demander de faire, et, avec eux, c'est l'obéissance totale...

Voici donc, dans une première scène, le *oui* de Ferdinand. Cela commence par un jeu : à toutes les affirmations de Constance (« Denise is very lovely », « And Henry really loves her » – ils viennent de quitter la scène en se disputant comme des chiffonniers), Ferdinand répond par « Yes », point final. On dirait le chien de *Doctor Faustus Lights the Lights* qui ne sait dire que « Thank you ». Cela finit par agacer Constance qui lui fait remarquer que « Yes can be said too often », ce à quoi Ferdinand fait la réponse qu'on attend de lui : « Yes ». Constance continue de s'énerver : « Oh Ferdinand, don't be stupid and annoying ». Là-dessus Ferdinand développe son point de vue de *yea-sayer* :

> Constance, Constance, what can I say, what is there to say but yes, no does not mean anything, no not now, but yes, yes means something. Oh my God, yes means you, it means you, yes, it does, you do not want it to mean you but it does, yes, yes, yes.
>
> (*LOP* 9)

On remarquera dans le style une raideur touchante ou maladroite, propre à ceux qui s'essaient pour la première fois à écrire pour le théâtre, propre aussi aux pièces « pour enfants ». Gertrude Stein fait de naïveté vertu. On imagine les jeunes comédiens de Pasadena Community Playhouse, en 1946, jouant eux aussi sur une certaine raideur juvénile, en même temps qu'ils étaient portés par le sentiment exaltant d'être les premiers à jouer une pièce (jusque-là, on avait chanté un opéra) de la fameuse Gertrude Stein. Je soupçonne que leur sentiment était une bizarre émotion à jouer une pièce d'un auteur dit « d'avant-garde », et à se dire à chaque réplique : « mais on comprend TOUT ! »

Constance, l'Américaine, ne manque pas de répondre à Ferdinand. Elle invoque la différence d'âge, peut-être même de génération. La femme plus âgée qui parle au jeune homme le fait avec indulgence, séduite par son charme, son enthousiasme. Elle-même représente la sagesse, elle parle comme une mère à son fils, presque comme un père à son fils. La différence d'âge fait que la virilité est du côté de la femme, c'est une expérience que Gertrude Stein connaît bien, on la sent derrière ce personnage de Constance (même si elle dit s'être inspirée, pour le rôle, de Clare Boothe Luce [115]. Ferdinand se dit amoureux de

[115] Clare Boothe Luce était la femme de Henry Luce, directeur des journaux *Life* et *Time*. Tous deux avaient rendu visite à Alice et Gertrude à Bilignin pendant l'été 1939, après un voyage en Pologne et en Ukraine qui leur donnait de bonnes raisons de ne pas partager l'optimisme de Gertrude Stein (elle, qui répéta jusqu'au

Constance, mais elle le traite en gamin : il est à l'âge, dit-elle, où il a déjà droit au tabac sur ses cartes de rationnement, mais encore droit au chocolat... « Be a boy, Ferdinand, be a boy, I want you to be a boy » (*LOP* 17). Voici la « tirade » de Constance qui répond à la « tirade » de Ferdinand :

> Yes, yes is for a very young man, and you Ferdinand, you are a very young boy, yes you are, yes is for a very young one, a very young man, but I am not so young, no I am not, and so say no. I always say no. You know, Ferdinand, yes you know that I always say no.
>
> (*LOP* 9)

Le premier « yes » est ambigu : est-ce affirmation de la part de Constance, et donc approbation, sous forme adverbiale, de ce que vient de dire Ferdinand ? Ou est-ce seulement reprise, écho sonore, forme vide, qu'elle transforme en nom dès le second yes, en faisant le sujet de la phrase, qui sera comme le « slogan » de cette pièce : « yes is for a very young man » : « oui, c'est bon pour un tout jeune homme ». La seconde hypothèse est la plus plausible. Le premier « yes » flotte entre un locuteur et l'autre, dit par l'un, attrapé au vol et tenu dans la main par l'autre. Constance, l'ayant attrapé, transforme ce yes têtu, batailleur, ce yes qui ne veut rien entendre, en objet d'analyse, un joli objet tout rond, qui a encore le velouté de l'enfance. Adorable, ton yes, mon petit Ferdinand, tu te feras des bleus et des bosses, c'est de ton âge. On fonce, on fonce : attention, tu vas te cogner. *Yes*, c'est toi, *yes you are*, *and yes you are yes*. Constance dira, deux minutes plus tard : « I love to think of you as yes, Ferdinand. » Et, comme il faut aimer les gens comme ils sont, et pour ce qu'ils sont : « You should love to think of me as no. » Mais ce raisonnement ne convainc pas Ferdinand. Celui qui dit non, c'est l'ennemi, et l'obliger à dire oui, c'est le réduire à quia, lui faire rendre gorge : qui voudrait d'un oui ainsi obtenu, un oui de défaite : « …don't be like a cruel enemy, a cruel enemy who always says no, cruelly no, until at last he says yes and that is death. » (*LOP* 9). Tout naturellement, l'ennemi est mis au masculin. Constance, elle, s'élève au-dessus de ces simplifications. « Clear as mud », n'oublions pas. Il y a des oui qui sont des

---

bout : il n'y aura pas la guerre). Clare Booth Luce écrivait elle-même des pièces et voyait volontiers les choses en termes de théâtre. De retour aux Etats-Unis, elle écrivit à Gertrude : « I'm sick afraid that you're wrong about the war. Everywhere, in Poland and in the Balkans they've got too many guns, and now nobody can think what to do with them but shoot them off... We think they'11 fight and we think we won't. Ours is still an audience psychology. We hoot the villains and cheer the heroine, and pray she'll be rescued, and we fancy because we suffer with her vicariously that we are part of the plot, but we're not, we're still sitting where we feel it is proper to sit on our comfortable fundaments on the plushchaired side of the footlights. (Lettre du 16 août 1939, in *The Flowers of Friendship*, 341) Elle avait raison et jusqu'à Pearl Harbor (7 décembre 1941), les Américains devaient assister en spectateurs à la guerre.

non. « My poor Ferdinand, even if I said yes it would be no ». Ferdinand comprend la leçon et la traduit en termes de duel, ou de conflit armé, l'affrontement entre Constance et lui renvoyant à l'affrontement de nation à nation. Si tout se vaut, tout se vaut : « There is no difference between defeat and victory then. » La scène est très précisément située : juin 40, Juin 40, c'est l'Armistice, et la réponse de Constance dit clairement, et c'est une position sans doute proche de celle de Gertrude Stein, que, pour l'instant, il n'y a rien d'autre à faire que d'accepter l'Armistice : « There is none now certainly not now. » Suspension des hostilités.

L'équivalence des contraires dans une situation bloquée semble contagieuse. Déjà, dès la première scène, Ferdinand avait lui-même fait allusion à ce blocage : « Can you take sides when you are in prison ». Qui peut parler de choix à des gens qui sont pieds et poings liés ?

Dans la scène suivante, Ferdinand, logiquement (la logique d'un jeune homme amoureux, à la Chérubin), oublie sa logique, la retourne. S'il s'agit d'un ennemi cruel, lui faire dire oui, c'est l'avoir à sa merci. S'il s'agit d'une tendre ennemie, et d'une joute amoureuse, le oui est un oui d'accord, de consentement, et pas un oui de capitulation. Ferdinand va jouer à faire dire « oui » (un oui anodin, qui lui échappe par mégarde en réponse à la question : « but you want to... ») à Constance : comme dans les jeux où il s'agit de tromper la vigilance de l'interlocuteur qui n'a le droit de dire ni oui ni non sous peine d'avoir un gage ; les enfants tombent dans le piège dès que l'enjeu les touche d'un peu près ; ils y apprennent la différence entre l'attention au signifiant et l'attention au signifié. Constance a donc dit oui, Ferdinand triomphe. Et Constance, alors : « Did you think that you had deprived me of that pleasant word forever? » L'élément temps compte pour Constance, sa position, elle l'a dit, c'est qu'il faut savoir attendre. Ferdinand chante donc l'hymne au consentement obtenu :

I mean that if I was strong enough to stop your saying yes completely and forever then I was strong enough to eventually make you say yes completely and forever.

(*LOP* 15)

Une force, cela se retourne. Constance est touchée malgré elle, et ne trouve à dire, échappant à l'étreinte du jeune homme, que « silly boy ». Plus que Clare Boothe Luce, on dirait ici la Comtesse Almaviva.

À la scène suivante, deux ans plus tard, la situation est effectivement retournée. Ferdinand annonce son départ, Constance essaie de lui expliquer qu'il se soumet ainsi à l'instant présent, et de lui répéter qu'il y aura des jours meilleurs : « …yes I can say yes to you, Ferdinand. Ferdinand there will be a tomorrow. » (*LOP* 22). Ces deux-là sont toujours en porte-à-faux, quand l'un est dans le pessimisme de la pensée l'autre est dans l'optimisme de l'action, et vice-versa. Toute action qui se heurte à un obstacle, à une objection, prend la forme d'une résistance, d'une réfutation, c'est un oui qui est un non :

…no Constance no, see Constance, see how our rôles are reversed you used to say no, and I used to say yes, and now I say No and you, you say yes, Oh Constance, will it never be that we say yes, both yes, or no, both no, and that it will be So.

(*LOP* 22)

Il faut accepter ici l'interprétation mise en avant par Van Vechten dans son introduction à *Last Operas and Plays* : il ne s'agit pas tant d'une pièce sur l'Occupation et sur la Résistance que d'une pièce qui met en scène les différentes réactions possibles dans une situation de crise [116].

La dernière scène de la pièce se passe le 25 août 1944, le jour de la Libération. Ferdinand arrive et annonce (à tous les présents, qui le savent déjà) : « Paris is free ». Lui-même va repartir en Allemagne, pour une mission mystérieuse qu'il définit comme suit (et c'est tout ce que nous en saurons) : « No I do not go back there to work, but I am being sent to organize my fellow countrymen. » (*LOP* 51). Envoyé où, par qui, pour quel type d'action ? Ce n'est pas ce genre de détail qui doit nous intéresser, on nous demande seulement de retenir que ce jeune homme a pris le sens de ses responsabilités historiques, que son patriotisme va trouver à se déployer, et qu'il croit maintenant lui aussi à la vertu des lendemains. L'avenir, c'est lui. Et, n'ayant rien perdu de cette insolence qui paraît, aux yeux de Constance, faire son charme, il renvoie les autres, d'une phrase, à leur stagnation stérile :

Yes, look facts in the face, Constance, for you it is all over, for Henry it is all over, but for me it is just beginning, yes is for a very young man.

(*LOP* 51)

[116] Carl Van Vechten s'abrite derrière l'interprétation de quelqu'un d'autre, Robert Lewis : « I might add to the above reports the fact that Robert Lewis who has long held a profound respect for this play and hopes eventually to produce it, has always insisted that it is not a war play, not a play about the resistance, but a dramatization of the way different people behave in any crisis. » (*LOP* XV). Ceci est écrit en novembre 1948. À ma connaissance, Robert Lewis ne donna jamais suite à ce projet.

Ce n'est pas la dernière réplique mais presque, Constance a tout juste le temps de murmurer un indulgent « Yes, Ferdinand, yes Ferdinand » (discute-t-on avec si fougueux élan, si droite injustice, si touchante certitude ?) et Ferdinand a tout juste le temps, avant l'échange final des « goodbyes », d'affirmer une dernière négation militante : « I won't have time to think... » (*LOP* 51) : on ne peut pas tout faire... Il faut que jeunesse se passe [117]. Gertrude Stein se rappelle sans doute *The Making of Americans* et son obsession, depuis toujours, des vagues successives des générations qui viennent, d'un ample mouvement régulier, se recouvrir les unes les autres. Alors, laissons aux jeunes gens, le temps d'une chevauchée héroïque, leurs illusions. *Yes is for a very young man*. En 46, quand on joue pour la première fois la pièce, Gertrude Stein a soixante-douze ans, elle mourra quelques mois après les représentations de Pasadena. Il y a une générosité, une confiance indulgente dans ce dernier regard posé sur les très jeunes gens [118].

***

STAY/AWAY

Une autre problématique qui apparaît dans la pièce, liée à celle du oui et du non, est celle qui oppose rester à partir. *Stay* est depuis longtemps, avec *away*, qui rime avec *day*, l'un des fidèles mots-figurants de Stein. Il a pris, au cours des années, des valeurs différentes, mais il est toujours là, fidèle au poste (comme son nom l'indique... : *in character*). *Stay/Away*, c'est un couple d'opéra. « Away, away », chante Didon dans Purcell. « No, no I'll stay » répond, tout casqué, Enée. « Away, away », implore derechef l'amoureuse. C'est ce qu'on appelle un duo, chacun sourd aux raisons de l'autre, qui n'a en tête que de sauver l'autre, ou de prouver son amour. *Away* et *stay* se chantent ensemble, sans chasser le chanteur ni retenir l'amant. Enée partira, Didon mourra. Entre l'ordre des dieux et la loi du cœur s'établit une tension douloureuse. Partir, rester ? Dans l'opéra, il faut au moins rester pour chanter qu'on part. *Stay* n'est pas le contraire de *away*, c'est sa condition de possibilité : c'est le sol, et *away* est l'horizon. Gertrude Stein l'a compris, qui intitule l'une de ses toutes premières pièces, écrite aux Baléares en 1916, *Do Let Us Go Away. A Play* : partons, partons.

[117] Moins jeune que lui, Faust dans *Doctor Faustus Lights the Lights*, du fond de sa mélancolie disait déjà : « I shall not think/I shall not/No I shall not. » (*LOP* 94). Ne pas penser : dernier recours pour se protéger des objets de pensée douloureux.

[118] C'est ce même regard qu'elle portera, après la Libération, sur les jeunes G.I. américains débarqués, une fois de plus, en sauveurs de la France. Elle sera charmée par eux, les accueillera à bras ouverts, fera avec eux une visite en Allemagne, et les mettra en scène dans les dialogues de *Brewsie and Willie*.

La volonté d'être là est l'essence même du théâtre, et est affirmée avec *A Play. Do Let Us Go Away* affirme la volonté inverse, celle de partir, et de partir à deux, ou à plusieurs, de laisser le champ libre. Mais le *Do* montre bien quelle force il faut déployer (de persuasion, ou d'autorité) pour convaincre les autres et soi-même de s'arracher à la présence. Il y a tant de douceur, tant de nonchalance dans le simple fait de rester là où on est. Ne pas croire – ce serait contraire à toute la pratique steinienne - que la pièce exploite systématiquement la thématique annoncée par le titre. Mais tout de même, on y trouve l'exploration d'un terrain adjacent : pour pouvoir rester là où on est, ou pour pouvoir s'installer là où on voudrait, il faut que d'autres s'en aillent, et vous cèdent la place. Ce n'est là qu'un cas particulier de cette grande loi écologique souvent énoncée par Stein au cours de sa vie : il faut que d'autres meurent pour nous laisser la place sur cette planète, et nous laisserons la place à d'autres à notre tour. Seule la succession dans le temps assure un possible coexistence des vivants dans l'espace qui leur est imparti. Dans *Do Let Us Go Away*, il peut s'agir d'une vulgaire question de location (car c'est le thème récurrent de la pièce, la maison louée, le propriétaire, les termes de la location...) :

> They are old. They have taken the house for the month of September and we do hope that they will go away. We do hope that they will go away.
>
> (*GP* 217)

Il peut s'agir de rapports de voisinage. Mais on ne sait pas qui parle. Ce peut être un fragment de conversation, car en effet, la scène, qui s'intitule « The Scene » porte un sous-titre : « Conversation. » Au bout de dix lignes on trouve, entre guillemets, deux prénoms : « (Nicholas and Jane.) » C'est peut-être eux qui ont ensemble la conversation, mais c'est peut-être eux dont on parle, qui sont vieux et dont on souhaite qu'ils partent. Nicholas et Jane, ainsi que Theodore, Henry, Arthur, Albert, Jenny, plus deux autres désignés l'un comme « the lawyer » et l'autre comme « Pirate », ont déjà figuré dans la pièce, munis de ces mêmes parenthèses et, semblerait-il, en position de locuteurs. C'est même indiqué, pour une fois, assez clairement : « They withdraw. Several people come in. With one of them there is a dog. His name is Polybe. They Speak to each other. » (*GP* 214) Plusieurs indications, ici ou là (confirmées, bien entendu, par les éléments biographiques que nous pouvons posséder sur ce séjour provisoire à Palma de Mallorca, en 1915 et 1916), semblent renvoyer au caractère provisoire de l'installation sur place :

Beginning tomorrow can we count a month before they return to the city. Counting tomorrow we can count a month before they leave the country.

(*GP* 211)

We do not know whether it has anything to do with the weather whether they will go away. It is said by every one that almost every one goes away by the middle of October. They came in July.

(*GP* 224)

On notera que « every one » parle et que c'est « almost every one » qui s'en va. Et on est tenté de remplacer « every one » par « les gens du pays » et « almost every one » par « ces touristes, anglais, américains, français, qui viennent pour l'été et repartent chez eux ». Qui est « we » reste mystérieux. Nous sommes si habitués à ce qu'il s'agisse d'Alice et Gertrude que, presque d'instinct, ce sont les deux femmes que nous mettons dans ce « nous », mais rien ne le prouve. Ainsi, qui dit « nous » dans l'énoncé suivant ?

We can see signs that they are going away.

(*GP* 224)

Tout le monde semble épier tout le monde : qui reste, et qui s'en va ? Ce sujet du départ-des-autres est même inclus dans ce qui semble être une lettre, si l'on en croit la formule épistolaire et la signature qui clôt le paragraphe : « Always sincerely yours. Mabel Weeks. » (*GP* 225)

If they go away they leave suddenly. This is not the way they came. They came unexpectedly. They will not go away suddenly.

(*GP* 224)

La pièce se termine par quelques indications de départ et par quelques rituels d'adieu :

(Nicholas.) Not in Palma de Mallorca. You mean that they will all go away.

(Nicholas.) Not right away but they won't stay. Very well. Good-bye.

(May Mary.) Yes I hear. When the girl went away we said they had umbrellas. When the rest went away they said good-bye.

(GR 226)

C'est « the lawyer » qui a le mot de la fin, avec ce que nous disons être l'impérative loi de la présence théâtrale : « Stay to play. » (*GP* 226) Dix-sept ans plus tard, dans la pièce

Byron A Play, Gertrude Stein retrouvera ces alliances, ces assonances, ces affinités entre *stay*, *away*, et *play*. On ne s'en étonnera pas puisqu'elle y évoque un jeune chien joueur et s'efforce de faire ressurgir ce « disparu » par la grâce du « jeu » théâtral :

In view of that he does not play and stay

Nor does he play and remain away.

Nor does he leave to add a way.

Not in any way is there an added way to stay

Byron

Come and stay.

(*LOP* 356)

Comme le dit le texte lui-même, on a « ajouté » à « away » « a way » : la prose s'est faite plus abstraite, *away* se décompose en *a way*, qui s'ajoute aux combinaisons possibles, aux jeux possibles. L'essence du jeu théâtral, comme le jeu du chien avec la balle qu'on lui lance, est un jeu de va-et-vient. *Come and go*, *stay and away*. Il est dit en toutes lettres : « It is not a play if he rests » (LOP 34) Jouer s'oppose ici, non pas à travailler, mais à se reposer. À *rester*, si l'on joue, comme le fait souvent Stein, sur les mots dans les deux langues. *What is a play* ? Dans la série d'indications cryptiques que propose Stein et qui font un système hors sens, si l'on peut dire, ou plutôt un système qui n'est que sens, vectorisation, ici ou là, vers ici ou vers là, un système fléché mais vide de contenu, la configuration sémantique fait intervenir, de façon privilégiée mais paradoxale, stay et away. De la présence qui se maintient, qui ne réussit pas à s'échapper, et de la disparition vers un ailleurs, ou un au-delà, un passé, de l'absence qui n'arrive pas à se rematérialiser en présence.

A play does not depend upon what not

It depends upon the way a day is made to stay.

This play is here

That play is there

Their play is where.

I wish I knew a play to run away.

This play is to stay naturally.

(*LOP* 337)

Il court il court, le furet. Il est passé par ici, il repassera par là. Jeu de leurre et de regard et d'illusion d'optique, on croit le voir, il n'est plus là, trouble et frisson de ce qu'on croit voir et qui n'est pas là où l'on croit, la disparition qui vous fait craindre le brusque Surgissement, là, sous vos yeux, sous vos jupes, comme la souris, une nuit, pour la petite Milly dans *Happy Days*, de Beckett. « Mon passé petit rat sur mes talons » dit aussi Beckett dans *Comment c'est*.

Cinq ans passent et nous voici dans *Doctor Faustus Lights the Lights*. *Stay/away* : c'est le clignotement des lumières électriques qui, vu l'époque (1937, année de L'Exposition universelle, année de l'électricité, de la Fée Electricité), est le moteur de la pièce. *Stay*, il fait jour, *away*, il fait noir. La présence scénique est illuminée, mais c'est une lumière à facettes, une lumière artificielle qui, à tout instant peut s'éteindre : « and the ballet of lights fades away » (*LOP* 110). « Turning the night into day », voilà la magie, voilà le pouvoir de Faust. Faust est un grognon qui voudrait toujours être tout seul et qui chasse tout le monde autour de lui : « Away, away ». Cela commence par Mephistophélès :

…there just is every day all day and when there is no day there is no day, and anyway of what use is a devil unless he goes away, go away old devil go away, there is no use in a devil unless he goes away, how can you remember a devil unless he goes away, oh devil there is no use in you coming to stay...

(*LOP* 90)

Cela continue avec le chien et le petit garçon :

Night is better than day so please go away.

(*LOP* 94)

Même dans son sommeil, Faust voudrait se débarrasser de tout le monde ou, à défaut, disparaître lui-même :

…does he go away go away to stay no nobody goes away the boy the dog they can stay I can go away go away where where there there where.

(LOP 98)

Et, quand arrive Marguerite Ida et Hélène Annabel qui à été piquée ou mordue par une vipère, la voilà jointe à la liste de ceux qui doivent s'en aller et laisser Faust tranquille, c'est comme une manie chez lui, de ne supporter rien ni personne :

Go away dog and boy go away Marguerite Ida and Helena Annabel go away all who can die and go to heaven or hell go away oh go away go away leave me alone oh leave me alone.

(*LOP* 100)

Comme si d'avoir vendu son âme lui rendait tout intolérable. Même aller en enfer il ne le peut plus, et il arpente la scène en gémissant, en se lamentant, en envoyant tout le monde au diable ! Il a inventé la lumière électrique, mais cette fausse lumière ne lui est d'aucun secours. Bridgman l'appelle à juste titre un Edison irascible (« a disgruntled Edison », *GSP* 290). Marguerite Ida et Hélène Annabel, elle, se pose la question du *here* et du *there*.

Mais si l'on veut bien admettre que, dans cet univers opératique, les sonorités commandent en partie les problématiques, elle échappe à la parade du *stay* et du *away*, car elle se promène dans de tout autres sonorités: *here/there/chair/hair/everywhere/dear*, elle se promène aussi dans les *well/tell/hell*, et dans les *yes/see/eyes/saw*. Là où Faust murmure « what am I », elle affirme et réaffirme (sans se réjouir pour autant) « I am I ». Etre une seule personne qui est elle-même, et être dans un seul lieu qui, du fait qu'elle s'y trouve, est inévitablement ici, voilà ce dont elle semble souffrir : elle ne pourra jamais être là (*there*) puisque là devient ici (*here*) dès qu'elle s'en approche.

Six ans passent et, comme nous l'indiquions au début, *Stay/ Away*, les frères ennemis, entrent en scène dans *Yes Is For A Very Young Man*. Dire oui, pour certains, ce sera partir, pour d'autres ce sera rester. Partir, rester, ce peut être aussi une façon de dire non. Pour Constance (comme, historiquement, pour Gertrude Stein qui ne peut manquer de la prendre ici pour porte-parole, porte-conduite), il y a une force tranquille dans le fait de rester. Elle est américaine, elle pourrait quitter la France occupée, en tous cas elle aurait pu, au début. Elle reste. C'est une sorte de philosophie un peu fataliste, du type « la mort t'attend à Samarkand » : pourquoi fuir le danger si l'on croit au destin, la mort vous rejoindra où vous irez, cela ne sert à rien de fuir. C'est un vieux paysan français qui, dit-elle, lui a appris cette leçon : comme c'est peut-être à Bilignin que, tout imprégnée de sagesse paysanne, Gertrude Stein a décidé de ne pas quitter la France, à son âge et dans ces circonstances (qui la laissèrent longtemps, rappelons-le, incrédule : refuser d'y croire, c'est peut-être une autre

façon de dire non...). Constance était donc prête à partir, à partir pour partir, quand l'un de ses voisins lui a parlé et l'a détournée de ce projet :

Constance. — Yes I too was about to go, to go not somewhere but anywhere and one of my neighbors, a farmer said to me, Mademoiselle go where, I am an old man and I tell in time of danger stay where you are, there if you are killed, you know where you are and you are there, if you live through it you there, there where you are.

...trying to go away from danger is useless… I stayed.

(*LOP* 13)

« To go not somewhere but anywhere » : la formule qui évoque l'exode de mai et juin 40 fait écho pour nous, mais peut-être aussi pour Gertrude Stein, à celle de Scott Fitzgerald dans *Tender Is the Night* : « ... it was almost the first trip he had ever taken With Nicole that was a going away rather than a going toward » (*TN* 186).

« I stayed » : *to stay* pour l'Américaine Constance, c'est, en un sens, comme pour Gertrude Stein, *to stay away* (*from America*). L'Amérique n'est plus le port d'attache, c'est devenu « anywhere ». Retourner en Amérique, ce serait « a going away » : rupture, éloignement, fuite. « You know where you are and you are there » : comme pour Marguerite Ida et Hélène Annabel, ce n'est pas une question oiseuse, c'est une affirmation liée à la situation d'exil, fût-il volontaire. Qu'appellera-t-on « home » ? Dira-t-on, comme dans la chanson, « Mon pays et ma maison/Sont partout où nous allons » ? Tracera-t-on à la craie, autour de soi, un petit cercle, pour faire ses « marques », comme on les fait sur scène pour les comédiens ou les danseurs, pour dire : voici ma place ? Affirmera-t-on tautologiquement : je suis là où je suis, je suis qui je suis là où je suis ? « Away where where » murmurait en dormant le docteur Faust.

Et nous voici en 1946, avec la toute dernière pièce, *The Mother Of Us All*. C'est la grande parade finale des mots-figurants, en costumes historiques. On trouve quelques nouveaux-venus, liés au thème, tels que *right/fight* : on trouve de jeunes coryphées qui ne deviendront jamais premiers danseurs, *spill/thrill/trill* : mais on retrouve surtout ceux qui ne manquent jamais à l'appel : *tell/well/hell*, *dear/hear*, *there/where*. Et on retrouve, à l'honneur, presqu'en tête de parade, *stay* et *away*, accompagnés de *wish*. Dès la deuxième scène du premier acte, c'est John Adams qui leur fait faire leur premier tour de piste :

I wish to say I also wish to stay,

I also wish to go away, I also wish

I endeavor to also wish.

(*LOP* 55)

On les reconnaît, on les salue au passage. Mais leur grand moment vient un peu plus tard, avec Susan B. Anthony, et, là aussi, l'expression « tour de piste » est appropriée, car ils tournent en rond, ne se décidant pas à partir ou à rester :

It was not easy to go away but Susan B. did go away. She kept on going away and every time she went away she went away again. Oh my said Susan B. why do I go away, I go away because if I did not go away I would stay. Yes of course said Anne yes of course, if you did not go away you would stay.

(*LOP* 61)

« All the world's a stage », et c'est seulement si l'on conçoit le monde comme une scène de théâtre, où l'on peut faire sa sortie côté cour, et une nouvelle entrée côté jardin, *ad infinitum*, que l'on peut concevoir quelqu'un qui passe son temps à s'en aller, une femme qui, chaque fois qu'elle s'en va, s'en va à nouveau. C'est ce temps non pas aboli mais suspendu dont nous font rêver, pour un temps, le théâtre et la musique, c'est l'éternel retour, c'est le refus du définitif, de l'irréversible, de l'inéluctable. Rien n'est irréparable outrage, la mort est tenue à distance, nous n'irons pas à Samarkand, et la vieillesse peut attendre, encore, encore un peu, le temps d'un tour de piste, d'un trille, d'un aria qui se prolonge. Il y a dans la redondance (« if you did not go away you would stay ») cet entêtement à la Shéhérazade qui permet de gagner encore une nuit, et encore une, et encore une, avant la sentence, avant le silence mortel. On veut savoir quel fut le dernier mot de la dernière pièce ? Oui, avec curiosité on va le chercher puisqu'il prend, rétrospectivement, figure de message définitif car interrompu. Et on trouve, comme dernière ligne de *The Mother Of Us All* :

(*Silence*)

My long life, my long life.

Curtain

(*LOP* 88)

On ne pouvait rêver plus approprié. Rideau sur une longue vie, une longue vie qui n'est jamais assez longue puisqu''un jour elle s'arrête, mais c'est la loi de la vie. Si ma vie fut longue, ce fut une vie. C'est la voix de Susan B. qui parle, derrière sa statue, dans le grand

hall du Capitole. Les femmes ont obtenu le droit de vote [119]. Dans son discours, Susan B. Anthony élève la voix du paradoxe, « clear as mud ». D'un côté elle dit le progrès (on ne revient pas en arrière), de l'autre elle « aplatit » passé et avenir, comme s'il s'agissait de la droite et de la gauche. Comme dans les discours inspirés, chacun entendra ce qu'il veut entendre :

> We cannot retrace our steps, going forward may be the same as going backwards.
>
> (*LOP* 87)

Ce que la voix de Susan B. Anthony va exprimer ensuite (et, à travers elle, peut-on penser, la voix de Gertrude Stein à la fin de sa « longue vie »), c'est une défiance à l'égard de l'acquis, du définitif : reconnaît-on jamais dans ce qu'on a obtenu ce pour quoi on s'est battu ? C'est une façon de dire : ceux qui se battent ont un certain type d'avenir devant eux, un avenir incertain et plein d'espoir. Alors que ceux qui ont gagné n'ont plus cet horizon devant les yeux, ils tournent le regard en arrière, vers ce qui fut leur lutte, et l'objet de leur lutte. Voici du moins comment on peut comprendre ce discours sur lequel se termine *The Mother Of Us All* :

> Where is where. In my long life of effort and strife, dear life, life is strife in my long life, it will not come and go, I tell you so, it will stay it will pay but
>
> (*A long silence*)
>
> But do I want what we have got, has it not gone, what made it live, has it not gone because now it is had, in my long life in my long life
>
> (*Silence*)
>
> Life is strife, I was a martyr all my life not to what I won but to what was done.
>
> (*Silence*)
>
> Do you know because I tell you so, or do you know, do you know.
>
> (*Silence*)
>
> My long life, my long life.
>
> *Curtain*
>
> *(LOP* 88)

[119] Susan B. Anthony est morte en 1906, et c'est en 1920 que les Américaines ont obtenu le droit de vote.

L'ambiguïté vient de « what was done » : on peut penser que l'expression est préférée à « what I did » pour la rime, et que donc le sens est « what I did ». Mais on peut aussi envisager que le sens soit : ce qui se faisait alors et qui est ce contre quoi j'ai lutté. Dans le deuxième cas, le sens est plutôt : j'ai moins agi pour obtenir quelque chose que pour faire cesser quelque chose. Dans le premier cas, le sens est plutôt : j'ai agi dans le feu de l'action, et sans claire conscience de ce que j'allais obtenir. J'ai voulu me battre, je me suis battue, mais le but de l'action est dans l'action même, et non dans tel ou tel résultat qui subsiste (« it will stay it will pay ») une fois que l'action est terminée, et dans lequel l'action ne se reconnaît pas. Le mot *stay*, qui s'oppose à « come and go », est à la fois valorisé (« it will pay » : argent comptant, action efficace) et dévalorisé (« has it not gone what made it live » : privé d'élan, dépouillé de cette qualité d'*expérience* qui est la seule chose qui compte, mais qui, justement, ne se comptabilise pas). *Stay* a la qualité lourde et inerte d'une pierre tombale, d'une statue dans un lieu public. « Notre nature est dans le mouvement ; le repos entier est la mort », disait déjà Pascal.

La présentation du corps de ballet est bientôt terminée. Il a bien fallu choisir, se laisser porter du côté de ce qui semblait des préférences, des « faiblesses », presque. Ce qui semble confirmer un certain bien-fondé de notre démarche, c'est que lorsque, ensuite, on ouvre presque au hasard telle ou telle page de *Geography and Plays*, ou de *Operas and Plays*, ces mots-figurants, identifiés par nous, semblent nous faire signe, gracieux, amicaux, familiers. Ils sont là, c'est indéniable, ils font tourner la machine, volontiers ils se prêteraient au jeu du pastiche, c'est-à-dire qu'ils seraient presque prêts, derrière le dos de Stein, à nous permettre de faire tourner nous-mêmes la machine. sauf que ce n'est pas si simple qu'il y paraît. Pas plus que de faire un faux dessin d'enfant si l'on n'est pas un enfant, ou du faux art naïf. Restons donc, modestement, dans notre rôle de spectateurs qui assistent à la parade, et repérons encore au Passage quelques postures verbales qui reviennent assez souvent pour mériter notre attention.

***

MEAN

Les jeux de l'absurde

- Well, I mean...

- I mean, I'd have to, I'd have to...
- Well, I could tell you...
- That's... that's it... you see... you get my meaning?
- When the time comes...
- I mean, that's exactly what I'm getting at, you see…
- More or less exactly what you...
- You see, what I mean to say... what I'm getting at... I mean, what sort of jobs...

Pause.

On pourrait croire, à lire cette citation, qu'il y a pastiche, justement : la machine tourne à vide. Il y a, presque jusqu'à l'asphyxie, raréfaction de l'information communiquée. En revanche, le geste qui consiste à établir puis à maintenir la communication avec l'autre est d'une délicatesse, d'une précaution exemplaire. Le mot « jobs », auquel enfin on peut se raccrocher, image mentale minimale qui permet de se dire que quelque chose est dit, n'arrive qu'après d'infinies contorsions verbales, des prudences feutrées, un cheminement laborieux : c'est à qui s'exposera en dernier. Pour pasticher Nathalie Sarraute, on pourrait intituler ce passage « L'Ere du soupçon ». Ou, pour pasticher un dessin du jeune Klee : « Deux hommes se rencontrent, chacun des deux supposant que l'autre lui prépare un coup fourré. » Le dialogue est extrait de *The Caretaker*, de Pinter (1960, *Caretaker*, 43). Il s'agit d'une scène, au deuxième acte, entre Aston et Davies, Aston vient de proposer à Davies de devenir gardien chez lui. Davies est tenté, mais se demande ce que cette offre cache. *Mean* est l'une des chevilles ouvrières du dialogue de théâtre qui explore les ratés de la Communication, les tâtonnements, les esquives, dans toute Situation de parole où les enjeux restent masqués sous une conversation de surface. *I mean*, ou *I mean to say* sont des conduites d'approche du sens. Par approximations successives, on espère passer du flou au précis, c'est une question de réglage de la mise au point. L'autre, à qui l'on parle, ne reste pas inactif : *you mean*... et il suggère une interprétation, ou une rectification. Souvent, *mean* amorce une bifurcation, sert à amener l'autre sur un terrain où il sera moins à l'aise : « You mean the grass » répond la petite fille anglaise à sa gouvernante qui lui interdit de marcher sur le gazon. Et, en corrigeant la prononciation elle remet la gouvernante à sa place, elle évoque un monde strictement hiérarchisé où c'est la petite fille (sa famille, son monde) qui donne les ordres, qui veille au maintien des règles, des conventions. Obéir à sa gouvernante, si elle le fait malgré tout, sera obéir non pas à une personne (à qui on vient de rappeler

qu'elle était une simple domestique, payée pour ses services), mais à un protocole strictement codifié qui garantit à la petite fille ses prérogatives plus qu'il ne protège le gazon. *Mean* peut aussi débusquer, sous la surface polie, anodine, des tonnes de dynamite prêtes à exploser. On en trouverait de nombreux exemples chez Pinter, toujours. Ainsi, dans *A Night Out*, courte pièce qui date de 1960. Cela commence par une scène entre Albert et sa mère. Albert se prépare à sortir, il cire ses chaussures.

Albert. – You seen my tie?

Mother. – Oh, I say, I'll have to put the flag out.

Albert. – What do you mean?

Albert. – What do you mean?

Mother. – Cleaning your shoes, Albert? I'll have to put the flag out, won't I?

(*A Slight Ache and Other Plays*, 43)

Ce n'est pas qu'Albert n'a pas compris ce que sa mère voulait dire. Le spectateur, lui, est un peu pris de court par cette métaphore inattendue qui introduit des connotations patriotiques dans une situation purement domestique. Le spectateur débarque, il s'agit de la toute première scène ; il ne sait rien des rapports habituels entre Albert et sa mère. Personne n'en sait rien, en fait, puisqu'il s'agit de théâtre et que l'auteur a écrit la scène à l'intention des seuls spectateurs. Pinter doit produire, par son écriture, un effet de scène-habituelle-entre-un-fils-et-sa-mère, mais c'est pur trompe-l'œil, obtenu avec les moyens scénographiques habituels. Comme on parle, en termes de décor, de « découvertes [120] » pour désigner l'espace hors-scène « en matrice » (faisant partie de la structure imaginaire de lieu) – jardin, rue, océan – de même il faudrait parler, pour certains effets d'écriture, de « découverte » temporelle : « en matrice » (faisant partie, hors-présent, de la structure imaginaire de temps – référence à l'enfance, aux habitudes, à l'été dernier, etc.).

Si Albert dit à sa mère « What do you mean? », ce n'est pas pour qu'elle explique sa métaphore – eh bien, devant un événement aussi rare, il faut que je pavoise, ça mérite d'être célébré –, ce n'est même pas pour s'assurer que sa mère parlait de façon ironique – je dis

[120] *Découverte* : « Elément d'arrière-plan en trompe-l'œil d'un décor scénique, cinématographique (dit aussi, au théâtre, pantalon) ». (Définition du Petit Robert).

que c’est un événement rare, important, historique, et je souligne par là que ce qui serait normal, ce serait de cirer ses chaussures tous les jours. Non, cela il l'avait compris. C’est plutôt pour pousser sa mère dans ses retranchements, lui signaler qu’il a compris l'hostilité de son propos. À son tour il lui propose un choix : Elle peut en rabattre - non, rien, rien, je me parlais toute seule... Pur mensonge, et tous deux le sauraient, puisque la mère a commencé par interpeller Albert : « Oh, I say... ». Cette dérobade serait interprétée comme un armistice. La mère dirait en fait, je sais, Albert, à ton âge tu fais ce que tu veux, ça ne me regarde pas. Ou bien elle peut réaffirmer sa position, en sachant que ses intentions sont claires pour l'adversaire. En ce cas, les hostilités sont déclarées. Il y a comme un soupçon de menace dans « What do you mean? » : attention, ou alors, à mon tour... La mère fait le deuxième choix. Il lui suffit de préciser le contexte (« Cleaning your shoes, Albert? ») et d’ajouter à sa phrase une formule emphatique qui demande une relance (« won’t I? ») pour affirmer à sa façon : je suis ta mère, tu vis chez moi, j’ai encore le droit de veiller à ce que mon fils soit correctement habillé quand il sort. Le lecteur, qui lit le texte imprimé, n’a pas encore les indications suffisantes pour savoir le rapport de forces entre mère et fils. Mais les acteurs, qui connaissent, avant de jouer cette scène, le reste de la pièce, guident le spectateur, lui donnent une information qui va se confirmer par la suite : la mère tient Albert dans sa dépendance, et ses efforts pour secouer le joug ont été, jusqu'ici, inefficaces. Si Albert a l'habitude d’obéir à sa mère, de céder devant ses demandes, la question : « What do you mean? » prend une valeur légèrement différente, plus défensive. C’est une façon de retarder l'engagement, d’obliger sa mère à se répéter, de la tenir occupée sur un point mineur. Albert gagne du temps, évite que sa mère n’en vienne à un sujet plus directement sensible : le fait qu’il sort. En fait, Albert ne va pas gagner beaucoup de temps, il n’a, comme on dit, rien perdu pour attendre :

Mother. – You’re dressing up tonight, aren’t you? Dressing up, cleaning your shoes, anyone would think you were going to the Ritz.

Albert. – I’m not going to the Ritz.

Mother (*suspiciously*). – What do you mean, you’re not going to the Ritz?

Albert. – What do you mean?

Mother. – The way you said you're not going to the Ritz, it sounded like you were going somewhere else.

Albert (*wearily*). – I am.

(id. 45)

La mère prêche le faux pour savoir le vrai. Quant au fils, il ne dit ni vrai ni faux. Il répond littéralement à l'hypothèse purement rhétorique, évitant ainsi de répondre à la question implicite. « Tu me dis que tu vas à Cracovie pour que je croie que tu vas à Lemberg, alors qu'en vérité je sais bien que c'est à Cracovie que tu vas. [121] »

Le « What dou you mean? » soupçonneux de la mère signale qu'elle a flairé la supercherie. Albert répond à la question par la même question, « What do you mean? », mais pourvue, là encore, d'une valeur différente, une valeur défensive. Et c'est vrai que littéralement, il est difficile de répondre à une question formulée comme l'a fait la mère, « What do you mean, you're not going to the Ritz? » C'est comme si Albert disait : « What do you mean what do I mean? » L'absurde, dans le théâtre anglais de ces années-là, va jouer avec délectation sur ces questions parfaitement limpides si on les entend dans leurs implications sous-jacentes (leurs « implicatures »), et qui deviennent soudain d'une opacité totale si on les prend *verbatim*. On trouve de cela un exemple assez vertigineux de virtuosité dans *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard (1967). Les trois personnages sont le Comédien, Rosencrantz (alias Ros), et Guildenstern (alias Guil). Ils sont en train de discuter de la folie de Hamlet et de ses Causes possibles. Et cela donne :

Player. – Why?

Guil. – Ah. (*to Ros*.) Why?

Ros. – Exactly.

Guil. – Exactly what

Ros. – Exactly why.

Guil. – Exactly why what?

Ros. – What?

Guil. – Why?

Ros. – Why what, exactly?

---

[121] Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905, 189).

Guil. – Why is he mad?

Ros. – I don't know!

(*R&G* 49)

Tout le charme de l'échange tient au fait qu'il est strictement logique mais que chacun des personnages à tour de rôle perd le fil et ne sait plus, à force de répéter ces monosyllabes interrogatifs sur quoi porte la question. *Exactly*, qui annonce une certitude, a aussi un effet déstabilisateur, car on ne sait pas sur quoi porte, exactement, *exactly*. Le premier « why? » sera élucidé seulement à la fin quand Guil consentira à dire sur quoi il portait. Mais, dans un premier temps, il se borne à transporter, tel quel, le *why* du Comédien, et à le proposer à Ros. Celui-ci le comprend (« why is he mad? »} et, au lieu de répondre, apprécie le fait qu'il s'agit là d'une excellente question. *Exactly* veut donc dire, à ce stade : c'est exactement la question qu'il faut poser. Ros le précise quand Guil le lui demande, ce qui fait qu'il répond, de façon adéquate, à la question « exactly what? » « Exactly, why », « why » étant mis, dans son esprit, mais sans doute pas dans son intonation, après une virgule, entre guillemets et en italiques. Entre temps, Guil a oublié sur quoi portait le « why », ou alors, précédé de « exactly », il ne l'a pas reconnu. Il pose donc la question demandant de préciser sur quelle interrogation porte *why*. C'est encore logique, au détail près que c'est lui, Guil, qui, comprenant le *why* du Comédien, a le premier (enfin, le second), posé la question à Ros. Il y a là un truquage qui, dans la rapidité des échanges, passe inaperçu. L'expression *why what?*, pourquoi quoi ? se comprend mais, formellement, elle est bizarre, elle détourne pourquoi de son fonctionnement naturel pour demander une précision sur le code. Un exemple proche serait « merci qui ? », qui n'est pas une vraie question, mais qui rappelle à l'impoli que merci doit être suivi du nom du destinataire. Formellement donc, on se trouve avec une succession d'énoncés qui, hors contexte, ou dès qu'on perd le fil, font figure d'objets non identifiés : *Exactly what/exactly why/exactly why what*. C'est sur cette bizarrerie que Ros réagit en disant *What?* Hein, quoi, qu'est-ce que tu racontes ? Nouvel escamotage, Guil en répétant *Why?* montre qu'il n'a pas perdu le fil, alors que rien, et surtout pas le *What?* de Ros, ne lui a permis de le retrouver depuis sa dernière réplique. Quant à Ros, qui avait tout compris dès le début, il semble que ce soit l'irrecevable *Exactly why what* qui l'ait déboussolé pour de bon, c'est pourquoi il est amusant qu'il cherche à exprimer sa question en reprenant les trois mêmes balles et en les jetant en l'air dans un ordre différent : Comme si l'on pouvait

comprendre « à peu près » *why what*, mais qu'on ait besoin d'une précision supplémentaire s'il s'agit d'apporter une réponse. La réponse, finalement, à la question posée « en clair », est un *anti-climax* qui fait rire de soulagement le public : numéro de clowns qui, après leurs jongleries, retrouvent le chemin de la quotidienne pesanteur, de la douce ignorance de tout un chacun : « A moi tu poses la question ? Qu'est-ce que j'en sais, moi ». « I don't know ».

Beckett a joué, lui aussi, sur ces ratés de la communication, sur ces réponses en porte-à-faux à deux questions équivoques (on croit qu'elles portent sur le message alors qu'elles portent sur le code, ou vice-versa). *I mean* sert, en ce cas, à rectifier le tir. Ainsi dans *Waiting For Godot* où les deux personnages jouent, d'une certaine façon, des numéros de clowns [122]. Au deuxième acte, Estragon a reçu un coup de pied, Vladimir s'occupe de sa jambe et remarque que la plaie est en train de s'infecter. Voici l'échange :

Vladimir (*letting go the leg*). – Where are your boots?

Estragon. – I must have thrown them away.

Vladimir. – When?

Estragon. – I don't know.

Vladimir. – Why?

Estragon (*exasperated*). – I don't know why I don't know!

Vladimir – No, I mean why did you throw them away?

(*Waiting For Godot*, 67)

Le comique de clown d'Estragon exaspéré qu'on puisse lui demander *pourquoi il ne sait pas* (c'est la question par excellence à laquelle on ne peut pas apporter de réponse) a été rajouté par Beckett dans la version anglaise. Dans la version française, l'échange restait plus implicite :

J'ai dû les jeter.

Quand ?

Je ne sais pas.

[122] On citera ici la pièce en anglais, puisqu'on s'intéresse à « mean » plutôt qu'à « vouloir dire », mais sans oublier que *En Attendant Godot* fut composé en français dès 1948 (publié en 1952, joué pour la première fois en 1953 au Théâtre de Babylone), alors que la traduction anglaise, *Waiting For Godot* ne fut publiée, à New York, qu'en 1954, et jouée pour la première fois à Londres en 1955.

Pourquoi ?

Je ne me rappelle pas.

Non, je veux dire pourquoi tu les as jetées.

(*En Attendant Godot*, 113)

Seule la précision apportée par Vladimir, à la fin, permettait de comprendre, après-coup, qu'il y avait eu malentendu. Nous, spectateurs, comprenions la réponse d'Estragon comme voulant dire « je ne sais pas parce que je ne me rappelle pas : j'ai su, mais je ne sais plus ». Le comique était plus direct, plus efficace en anglais, car il est difficile, au théâtre comme au cirque, de jouer sur des effets rétroactifs, qui demandent de garder en mémoire les échanges précédents et de revenir sur une réaction précédente. L'immédiat, au théâtre, est toujours le plus fort.

Stein et le vouloir dire

Trente-deux ans avant *En attendant Godot*, cinquante ans avant *Rosencrantz et Guildenstern*, Gertrude Stein découvre *I Mean*, *you mean*, *do you mean*, ce merveilleux allié des communications tâtonnantes. Elle en fait la cheville ouvrière des dialogues écrits aux Baléares. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit, pour une Américaine vivant à Paris, d'un exil linguistique redoublé (l'espagnol « local » paraît plus brouillé que le français qu'on parle quand on fait ses courses dans le quartier du Luxembourg). Il s'agit d'une situation touristique qui se prolonge, mais qui est aussi vécue comme un exil culturel : Majorque en 1916 est certainement aussi dépaysante que Tanger dans les années cinquante pour les expatriés américains qui ont choisi de s'y fixer. On comprend qu'il faille à chaque instant traduire, interpréter, se faire une idée. IL y a ce que les gens disent, et il y a ce que cela peut bien vouloir dire. Soi-même, on dit des choses, on demande des choses, on croit être claire, et devant l'air médusé de la personne en face de soi, il faut s'expliquer, redoubler les gestes par des mots, ou les mots par des gestes, prendre par la main l'interlocuteur, l'amener à un accord.

Voyons par exemple *For the Country Entirely* (1916). *Mean* est associé à *understand, teach, explain*. Des choses aux mots, des mots aux actes, que d'obstacles à franchir. Il faut s'atteler avec patience à la tâche. Un dialogue, c'est fait pour essayer de comprendre, et de

se faire comprendre, et tout simplement de se comprendre. Ce n'est pas simple, et tout dans le texte (qui a pour sous-titre « A Play in Letters ») témoigne d'une communication embarrassée, malaisée, différée, en même temps que d'une obstination à maintenir le contact verbal. Un *vouloir-dire* l'anime.

Why have you such plain entrances. What do you mean. I mean in Mallorca they do it in such a way that every house has an interesting entrance.

You mean chairs.

Yes I mean chairs.

(*GP* 234)

Receive me and Cuba. You mean the name.

Yes The name.

(*GP* 234)

Do you mean higher up in the hills.

Not so very much higher.

(*GP* 237)

You mean no quarreling. I mean neither one or the other.

O I understand you.

By that I mean that I am poor.

I see what you mean.

(*GP* 236)

« I see what you mean » : il y a du phatique dans cette formule, et elle convient à Gertrude Stein parce que, en même temps que le vouloir-dire, il y a la volonté de ne pas trop en dire, parfois même d'en dire le moins possible. Que voulez-vous dire ? C'est bien ce que je veux dire, ces formules permettent de parler, non pas pour ne rien dire, mais sans dire ce qu'on veut dire. La même chose est vraie de toutes les tentatives affirmées de s'expliquer, de vouloir se faire comprendre :

I do not understand your objection.

It is easy to understand if I explain.

(*GP* 233)

Explain WHAT, diraient Ros, ou Guil. Mais ils seraient plus perdus encore devant un énoncé tel que :

I can understand explaining things to one another.

(*GP* 231)

Certes, il y a le dérapage de *things* à « one another » qui nous jette à bas, mais avant même cela, que peut-on entendre par « understand explaining » ? Le lien entre expliquer et comprendre n'est pas totalement coupé, mais il est rendu inopérant. Le mot *mean* sera souvent rattaché, on ne s'en étonnera pas, au fait de *ne pas* comprendre. Ainsi :

Do you mean that you understand the country.

No indeed.

(*GP* 238)

L'interrogation, comme il convient, porte sur les mots et leur sens : ce sont les mots qui ont à charge de signifier :

What does anybody mean by interesting.

That is not a word that has that position.

(*GP* 236)

Que l'utilisation de « mean » soit systématique, on s'en fera une idée lorsque l'on saura que l'expression revient une trentaine de fois dans les douze pages qu'occupe la pièce. Et cela sous ses diverses formes : *do you mean*, *you mean*, *I mean*, *I do not mean*. On peut à bon droit se demander si *mean* dans le sens d'avoir non pas l'intention de dire quelque chose mais l'intention de faire quelque chose apparaît. La réponse est oui, mais moins fréquemment :

Dear Mr. Henry. What have you been meaning to do.

(*GP* 236)

Ailleurs, on trouve l'expression « do you mean to say », qui fait repasser le vouloir faire du côté du vouloir dire (*Turkey and Bones and We Liked it*, 1916, *GP* 252). Dans *Captain Walter Arnold* (1916), pièce très courte d'à peine une Page, on trouve un échantillonnage

intéressant des différentes acceptions de *mean*. Cela commence par une question qui fait intervenir le mot-figurant *please* :

> Do you mean to please me.
>
> I do.

(*GP* 260)

Parfois on dit, en français, « tu veux me faire plaisir ? » Et on fait suivre cette formule rhétorique d'une requête, qui a plus de chances d'être entendue après un peu de *captatio benevolentiae*. Mais il y a souvent dans la formule de l'agressivité sous-entendue : tu veux me faire plaisir ? Arrête de te ronger les ongles, ou mets la radio un peu moins fort, ou mets tes cendres dans le cendrier. Il s'agit de mettre fin à une activité qui, involontairement peut-être, avait « le don » d'exaspérer l'interlocuteur. Ici, la *captatio benevolentiae* ne sera suivie d'aucune sommation, c'est une simple entrée en matière, c'est comme un contrat qui scelle l'alliance entre *you* et *me* : et, comme il s'agit d'un texte, on peut penser qu'il s'agit d'un contrat de lecture : si votre bienveillance de lecteur, de lectrice, de partenaire d'écriture, m'est assurée, par une affirmation qui vous engage, je peux poursuivre. Même phonétiquement, *mean* rapproche, subtilement, *you* de *me* : *do you mean*... : *do* du côté de *you*, *mean* du côté de *me* : les deux sont tissés dans le texte. Mais qui est *you*, et qui est *me* ? En commençant à écrire, si on a en tête le ou la partenaire de lecture, et qu'on lui donne la parole par une forme dialoguée, c'est l'autre qui d'entrée de jeu peut poser la première question, la question fondatrice. Plutôt que de dire : c'est pour vous plaire que j'écris, on préfère s'engager par le solennel « I do » comme : je déclare la vérité, toute la vérité, rien que la vérité), et on le fait précéder de la formule rituelle également (jurez-vous de dire...) : *Do you mean to*... Ce qui va dans le sens de cette hypothèse, c'est qu'un peu plus loin dans le texte, l'instance écrivaine se fait réponse à une question de lecteur :

> Can you recollect any example of easy repetition.

(*GP* 260)

Et la réponse (qui n'attendait que la question, au point de la susciter, de la faire surgir) est immédiate, sans trace d'hésitation :

> I can and I can explain it. I can explain...

(*GP* 260)

Il ne me fallait qu'un interlocuteur, qu'une interlocutrice, et me voilà lancée, fortifiée dans mon impérieux désir de péroraison, d'explication, de provocation, d'affirmation, de réfutation, d'avancée verbale, d'occupation du territoire de la page. *Mean* qui sert à s'attacher l'autre en l'obligeant à passer de l'intention à l'acte (*do you mean to... I do*), non seulement à faire mais à dire qu'il fait, et qu'il veut faire, est aussi, sous la forme *meaning*, l'objet de l'enquête : se pose, à chaque instant, la question du sens, et de la transmission, par la rhétorique appropriée, d'un sens. Le sens n'est pas dans les mots, il est dans l'intention de qui les profère, et dans l'agencement, et dans l'élan qui procède à cet agencement. Ce n'est ni mécanique ni fortuit. D'où l'importance, si souvent réaffirmée et pratiquée avec constance, de la répétition :

I can explain how by twice repeating you change the meaning you actually change the meaning.

(*GP* 260)

Mean est lié à la répétition parce que la répétition change le sens. Ou plutôt l'acte de répéter : ce n'est pas « the meaning changes » mais *YOU change the meaning*. Le sens est bien quelque chose qu'une personne affirme ou suggère ou impose où laisse passer ; Gertrude Stein est attentive à la parole sous les mots, la parole derrière les mots, à travers les mots. Mais aussi : comme outil de communication, comme cheville ouvrière, ou comme petit harpon pour accrocher l'autre, mean peut inviter à répéter, pour clarifier, pour lever une ambiguïté, pour lever surtout les doutes, ou l'incrédulité de l'auditeur attentif :

Do you really mean you have no preferences.

(*GP* 260)

La situation peut être la plus banale, la plus quotidienne : il ne reste plus qu'une pomme et une poire, ou qu'un éclair au café et un éclair au chocolat, on sait ce qu'on voudrait, mais on ne voudrait pas que l'autre se sacrifie, ou alors, s'il le fait, qu'il déguise vraiment son geste pour enlever tout scrupule à celui, à celle qui pose la question dans l'espoir d'obtenir le meilleur morceau, sans avoir le sentiment de priver l'autre. Il s'agit peut-être d'aller se promener vers la montagne ou vers la mer, de déjeuner dehors ou à la maison, de prendre le côté droit ou le côté gauche du lit, de faire face au mur ou à la salle. On objectera que « preferences » est bizarre, que « preference » est ce qu'on attendrait. « Preferences », en généralisant, déplace un peu l'objet de la question de ce choix particulier

à une question plus générale d'essence : est-il possible que vous soyez quelqu'un à qui il est indifférent de faire ci ou de faire ça ? Me voici, du coup, sournoisement justifiée, à affirmer mes goûts, mes choix, et à obtenir ce que je veux : que le désir le plus fort l'emporte !

Mean, dans l'expression toute faite « I mean » peut viser à réparer une erreur. Dans la langue parlée, on ne peut pas gommer, effacer. On peut se reprendre ; *I mean* annule ce qui précédait, le biffe, pour apporter la correction souhaitée. *I mean* fonctionne dans les deux sens, en avant et en arrière : ce qui précédait est rabaissé au rang de lapsus, d'erreur regrettable, de ce qu'on ne voulait pas dire, au bénéfice de ce qui va suivre qui exprime le fond de votre pensée, ou la vérité, enfin. Dans *Captain Walter Arnold*, cela donne :

> Can you forget Minerva.
>
> I make the mistake.
>
> I mean Monica.
>
> Can you forget Monica.
>
> Or Polybe.

(*GP* 261)

Il ne faudrait pas se tromper d'oubli, tout de même...

« I began to worry lest it meant too much » : pas de souci à se faire. Sauf que c'est justement à force d'en dire si peu que cela se met à « vouloir dire » beaucoup. Moins on nous en dit, plus nous y mettons du nôtre, plus nous nous mettons à « vouloir faire dire » : c'est, depuis toujours, le jeu poétique, qui ne se donne tant de contraintes (y compris celle de raccourcir la ligne) que pour déclencher notre soif d'enquête, notre fonds sans fond d'imaginaire. Le jeu va aller jusqu'à affecter le sens même de *mean* (qui s'en portait garant) en l'employant à contre-emploi, ce que l'on pourrait formuler comme suit : « when mean does not quite mean mean ». Et on en trouve aussitôt un exemple dans *Mexico, A Play* (1916) :

> Genevieve.
>
> I do not mean to know her.
>
> Yes you do.
>
> I mean I have not met her.

Well that's possible.

(*GP* 307)

On comprendrait : « I do not mean to meet her ». On comprendrait : « I do not want to know her ». Le sens flotte entre les deux, puis se fixe dans l'explication, si l'on peut dire : « I mean I have not met her ». L'énoncé, volontairement brouillé (c'est presque une catégorie esthétique, le « brouillé »), joue sur les deux sens de *mean* : vouloir dire et avoir l'intention de faire (*mean to*). Est-on ici dans la référence à l'énoncé ou dans la référence à l'acte ? D'après le sens dans l'un, d'après la forme dans l'autre. Jeu minuscule, voire mineur, mais qui donne un peu le vertige, comme si, au lieu d'une droite et d'une gauche, il y avait deux droites, ou dessus dessus et pas dessus dessous. La logique du langage, de l'expression par le langage, tient à si peu de chose... Très vite on plonge dans des logiques alternatives. Comme chez Lewis Carroll. Dans *Through the Looking-Glass* Humpty-Dumpty, joue, lui aussi, avec le terme *mean*, et l'ambiguïté qu'il propose entre la référence au dire et la référence à la chose dite (qui fera, dira les délices du théâtre de l'absurde) :

« So here is a question for you. How old did you say you were ? »

Alice made a short calculation, and said « Seven years and six months. »

« Wrong! » Humpty Dumpty exclaimed triumphantly. « You never said a word like it! »

« I thought you meant "How old are you ?" », Alice explained.

« If I'd meant that, I'd have said it, » said Humpty Dumpty.

(*Through the Looking-Glass*, 113)

Il faut décider (Alice en fait l'apprentissage) si Sirius étincelle au lexique ou au firmament. Un peu plus loin, Humpty Dumpty prétend détenir le pouvoir d'imposer à n'importe quel mot n'importe quel sens, ce qui étonne Alice :

« There is glory for you ! »

« I don't know what you mean by "glory" », Alice said. Humpty Dumpty smiled contemptuously. « Of course you don't - till I tell you. I meant there's a nice knock-down argument for you ! » « But "glory" doesn't mean "a nice knock-down argument", » Alice objected.

« When I use a word », Humpty Dumpty said in a rather scornful tone, « it means just what I choose it to mean - neither more nor less. » « The question is », said Alice, « whether

you can make words mean so many different things. » « The question is », said Humpty Dumpty, « which is to be master - that's all. »

(*id*. 116)

Cette dimension de l'emprise par le sens, du pouvoir des « petites phrases » que d'autres s'évertueront à débrouiller, à interpréter, cela ouvre toute une dimension politique, et non plus simplement ludique, du langage. Mais, même dans un jeu, il y a celui qui gagne et celui qui perd. Remarquons que Gertrude Stein ne joue jamais toute seule (« I write for myself and for strangers »), l'importance d'un partenaire qui est entraîné dans la danse est attestée par la fréquence et la régularité de la présence du « you ». *You mean*, *I mean*, tentatives de rapprochement, de partage pacifique d'un territoire verbal commun, à l'inverse de Humpty Dumpty qui veut se l'approprier à son seul usage et régner par la dictature, par l'arbitraire : « It means just what I choose it to mean », « the question is which is to be master ». Le contre-emploi ne va pas jusque-là, jusqu'à cet arbitraire terroriste, il joue sur un minimum de complicité, sur une connaissance commune de l'emploi. Cela ne veut pas dire que le terrain ne soit pas miné, que Gertrude Stein ne cherche pas à nous égarer, par les *non-sequitur*, l'arbitraire des séquences, la multiplication des fausses pistes, l'absence de justification des associations, la non motivation des références. *Mean* est un geste de bonne volonté qui va dans le sens de l'apparence, du moins, d'une entente.

C'est dans *Mexico, A Play* qu'on trouve déployé le plus systématiquement le geste d'entente *mean* : quarante-cinq occurrences dans l'espace de vingt-sept pages. Qu'il s'agisse d'un geste de bonne volonté, on le voit en rapprochant des énoncés dispersés qui associent *mean* à *willing* et à *change your mind* : c'est le geste du compromis, le geste qui tient compte des arguments ou des désirs de l'autre :

Oh you don't mean to say you won't change your mind.

(*GP* 319)

I mean that I am willing.

(*GP* 321)

You mean you would be willing to change your mind.

(*GP* 326)

On prend sur soi, on met de l'huile dans les rouages, on enrobe de courtoisie les échanges :

Oh it doesn't make any difference.

You mean it doesn't matter.

Yes that is what I wished to say.

(*GP* 328)

C'est le ton même de la conciliation. À *mean* se substitue le sens le plus gracieux : *wish to say*. Mais ce n'est jamais acquis, c'est un effort de chaque instant, la tentation est constante qui vous pousse à camper sur vos positions. Le péremptoire of course représente le geste inverse, à la limite de l'irritation devant la nécessité d'avoir à se répéter, à redire l'évidence, à la faire admettre : « Of course I am surprised » (*GP* 329), « Would you be disappointed... of course not » (*GP* 326). Avec ce dernier exemple, on est presque au bord de la réprimande : n'as-tu pas de mémoire, oublies-tu les gens au fur et à mesure ? Et trois lignes après le gracieux « That is what I wished to say », soudain surgit, irrépressible, le mouvement d'humeur :

Don't annoy me. (*GP* 328)

Oui, c'est difficile, les rapports humains. Supporter les autres, entendre leurs raisons... Pourtant, on ne peut pas se passer d'eux, il faut entretenir les relations réglées, codifiées par la civilité puérile et honnête, entre voisins et amis ou connaissances, il faut respecter le déroulement, minutieux comme une mise en scène, des visites et des conversations. *Mean* a cette vertu de relancer la conversation en s'appuyant sur ce que vient de dire l'autre, en lui prouvant l'attention bienveillante qu'on lui porte (*mean* a aussi la vertu de permettre de donner cette impression tout en écoutant d'une oreille distraite les propos oiseux, il suffit de se raccrocher à telle ou telle bribe perçue au hasard) :

She was not educated.

You mean not well educated.

She was not educated to travel.

Does it take an education to travel.

It does if you wish to take part in the conversation.

(*GP* 324)

Voilà, même la situation de conversation est évoquée. Gertrude Stein procède par ajouts, approximations, renforcements, précisions : un peu comme travaille le peintre, à petits coups de pinceau dont aucun n'est en soi « figuratif », mais qui contribuent, chacun, au pouvoir de suggestion, sur la toile, par les formes et les couleurs, par le trait ou la tache, d'un portrait ou d'un paysage : surgit l'hallucination d'un visage de femme, de la mer au loin, d'un arbre où chantent des oiseaux. La conversation telle que la « rend », à la manière impressionniste, Gertrude Stein, évoque non pas le référent de la conversation, mais les causeurs eux-mêmes, dans leur situation de causeurs : « Conversation sur l'herbe », ou « Déjeuner à la campagne », ou « The Tea-Party ». Elle efface le prétexte (le « sujet » de la conversation), ou plutôt lui rend son simple rôle de prétexte. C'est une « manière », comme on parle de la « manière » d'un peintre. Mais ici c'est une manière d'être, de se tenir, de causer, d'être dans le rôle de l'hôtesse ou des invités, de ces gens réunis pour entretenir une atmosphère de convivialité. Ils sont réunis, au cœur de l'été, autour de l'âtre de la conversation, et chacun apporte sa branchette, sa petite bûche, son morceau de bois, pour que crépite le feu, que pétille l'art de ne rien dire et de n'offenser personne, et que la fête continue :

Donna Pilar. Is that cheese.

Yes it's very good cheese.

How do you prepare it.

With cognac.

You mean brandy.

One might not call it wine.

(*GP* 323)

Here we have star-fish. You mean little ones.

Yes little ones.

(*GP* 326)

La conversation peut être plus purement domestique, paroles nouées pour orner la vie en commun, psaume et antienne se déroulant sans fausse note :

John Quilly. Do you recollect him.

You mean the color.

Or the effect.

Why yes of course they were beautiful.

So they were.

We will get some more Tuesday.

I rather guess yes.

A great many.

As many as we can.

All of that one kind.

Yes.

(*GP* 327)

La vie s'écoule, paisible, à cueillir des jonquilles (John Quilly/jonquils...), et à raconter qu'on va en cueillir, à lier comme un bouquet souvenirs et projets (*do you recollect/will we get some more*). Le pays est une île, c'est une tour d'ivoire. La conversation maintient au loin les rumeurs de la guerre. Tout de même, une ombre de menace plane. À parler, on la refoule :

Be careful.

Be very careful.

There is no danger.

There is no danger.

(*GP* 321)

Ou encore :

Marcelle Helen. How do you do I have been in a bombardment.

So you have.

And were you evacuated.

We did not leave our village.

We asked the consul to tell us what he thought.

He said that there was nothing to fear.

Nothing at all.

So he said.

(*GP* 330)

C'est rassurant un consul, s'il vous dit qu'il n'y a rien à craindre, c'est qu'il n'y a rien à craindre. On peut se sentir presque touristes, à l'étranger. Et chercher le rapprochement avec la population autochtone, se familiariser avec la langue locale, se pencher sur les problèmes de prononciation :

Do you mean to say that this is the way you pronounce it.

(*GP* 329)

We can pronounce everything.

(*GP* 323)

Mexico is prettily pronounced in Spanish.

Pronounce it for me.

Yes I will.

Mexico.

(*GP* 306)

La prononciation, c'est facile, il suffit d'imiter : « We imitate pronunciation » (*GP* 305). C'est un jeu comme un autre. Question : quelle différence y a-t-il entre une « vraie » prononciation et une prononciation « imitée », une prononciation en trompe-l'œil, si l'on peut dire ? Et quelle différence entre une « vraie » conversation et une conversation rapportée, transformée en « Play » ? Est-ce que la seconde imite la première dans son mode de fonctionnement, comme l'art imite la nature ? « You mean that as a question » (*GP* 329), telle pourrait être la réponse.

***

MAY

Dans la grande parade steinienne, *may* est un favori. C'est un mot de fête, il a tout pour lui. C'est un monosyllabe, il est par le son proche de *me* (et même en français, par un jeu de mots : *le mois de mai*). Il est ambigu, c'est un auxiliaire, un nom, un prénom. Il évoque suivant le cas la permission, le printemps, et un amour de jeunesse. Commençons par là, pour découvrir que « may » est un mot déguisé, un mot-masque. Sous couleur de l'anodin « may » qui se glisse dans les phrases comme un humble auxiliaire, serviteur d'un autre verbe, n'y a-t-il pas moyen de glisser, par nostalgie, le nom de la femme qui fut aimée ? On dira que nous fabulons. Mais le manuscrit de *Short Sentences* (1932), à la Beinecke Library, apporte une preuve assez troublante de cette hypothèse. On sait que Gertrude Stein avait été amoureuse, dans sa jeunesse, de May Bookstaver, et que c'est elle qui servit de modèle à Helen Thomas dans *Q.E.D.* [123]. On sait aussi qu'Alice se montra jalouse de cet amour de jeunesse, et qu'elle alla même jusqu'à détruire dans un mouvement irraisonné, toutes les lettres de May à Gertrude [124]. En quelle année ? En 1932, très précisément, l'année même où Gertrude Stein écrivait *Short Sentences*. Pourquoi la coïncidence est-elle intéressante ? On sait qu'Alice Toklas tapait tous les manuscrits de Gertrude Stein. Or, sur ce manuscrit, au crayon violet, d'un trait que nous appellerons « rageur », sont barrées, à l'oblique, toutes les occurrences du mot May : non seulement quand il apparaît dans la liste des personnages (May Hatteras, May Welch, May Janes [125], May Coleman, May Harriman, May Lidell, May Knowilton, May Sinclair, May Cross, etc. – il y en a vingt, y compris une May Basket), mais même quand il apparaît masqué, dans le texte, sous la forme anodine d'un auxiliaire : « May you be pleased », « She may be seen needless to say », « She may be mine as a choice » (on imagine que celui-là fut barré avec une rage redoublée...) « She may call to see », « May she be first as well as better », etc. On remarque que, le plus souvent (pas toujours), *may* accompagne *she*, ce qui dut renforcer les soupçons d'Alice. Alice, avec la même colère vengeresse, barra, toujours au crayon violet, les occurrences de May en position de nom de

[123] Ecrit en 1903 sous le titre *Things As They Are*, publié seulement en 1950, après la mort de Gertrude Stein, republié en 1971 (après la mort d'Alice) sous le titre *Q.E.D.*

[124] Cf. Leon Katz, « The First Making of *The Making of Americans*: A Study Based on Gertrude Stein's Notebooks and Early Versions of her Novel (19021908) », PhD Dissertation, Columbia University, 1963. Cf. également, Leon Katz, « Introduction » to *Fernhurst, Q.E,D., and Other Early Writing of Gertrude Stein.*

[125] Il peut s'agir d'une erreur de transcription pour « James ». On trouve un peu plus loin un Bartholomew James (*OP* 326). Dans l'écriture (« handwriting ») de Stein, le nombre de bâtons des m et des n est souvent approximatif.

famille (Beatrice May, Olga May, Duncan May, Ethel May, Lena May, Pierre May). Il y avait, comble de l'insulte, une Alice May : celle-là, dans un geste d'insubordination exceptionnel, fut tout bonnement supprimée, on en cherchera vainement la trace dans *Last Operas and Plays*. Disparurent également à la trappe une Alice Winthrop, une Babette (Babette était le deuxième prénom d'Alice, elle n'en garda que l'initiale : Alice B. Toklas), et une Alice Babette : Gertrude, qui avait cru faire un geste gentil, en fut pour ses frais [126].

Cette prédilection pour *may* était-elle consciemment rattachée, pour Gertrude Stein, au souvenir de la femme aimée ? Ce n'est pas certain, elle avait souffert de cette relation, elle n'y repensait sans doute pas volontiers. Mais l'inconscient a ses raisons qu'une amoureuse jalouse se fait fort de débusquer, et c'est peut-être elle qui est dans le vrai. Indiquons encore, pour comprendre les raisons d'Alice, que Gertrude Stein venait de retrouver le manuscrit de *Things As They Are*, qu''Alice l'avait lu, et qu'il n'est sans doute pas entièrement fortuit que le dernier nom de Short Sentences soit May Helen : le vrai prénom de May Bookstaver assorti de son prénom fictif dans *Things As They Are* (Helen Thomas). Celui-là, dans le manuscrit, Alice Toklas le souligna, histoire de montrer qu'elle n'était pas dupe, qu'elle avait saisi la manœuvre...

May Bookstaver était donc l'héroïne de *Things As They Are*. Le titre était emprunté à l'avant-dernière réplique du récit : « Can't she see things as they are and not as she would make them if she were strong enough as she plainly isn't » (Q.E.D., 133). C'était, en somme, une leçon de résignation. Et le roman se terminait sur une note pessimiste : « I am afraid it comes very near being a dead-lock, she groaned dropping her head on her arms. » (*id*. 133). Plus tard, dans la vie de Stein, l'atmosphère se lève, le ciel s'éclaire, et son regard commence à se poser sur *things as they may be*. Dans son introduction à *Q.E.D*., rédigée en 1971, Leon Katz a une formule juste et profonde pour définir l'art de Stein. Il dit : « ... her unique art subsequently emerged as an endlessly full hymn of pleasure in the actual, a nonselective tribute to the uniform splendors of existence. » (Q.E.D., X111). IL a bien saisi cette qualité de célébration que nous ne cessons, de notre côté, de souligner. « Pleasure in the actual », « the uniform splendors of existence », est-ce contradictoire avec « things as they may be » ? Pas forcément, les choses qui existent sont dites, mais les choses dites, du seul fait d'être dites, existent, passent, par la magie du verbe, du virtuel à l'actuel. L'écrivain appelle de ses vœux

[126] Sur les autres noms de la liste, voir le chapitre « Gertrude Stein onomaturge ».

une réalité souriante, le rideau se lève sur elle. « To think of it is a pleasure » dit l'un des « personnages » de *Short Sentences*. Alice Toklas, l'avait bien vu, « may », dans ce texte, est le mot magique qui fait rayonner les possibles. Une courte séquence donne bien le ton :

> Making it be right
>
> Which whenever they doubt
>
> It is because of gratitude
>
> Just why they may
>
> It is in a way a choice
>
> She may be seen needless to say [127].

---

[127] Sur le plan purement technique, la question se pose de savoir si ces énoncés, rattachés chacun à un nom qui est en position de locuteur, sont écrits ligne à ligne (un locuteur, un énoncé), ou s'ils forment des séquences ayant leurs lois propres, indépendamment de la liste qui occupe la marge de gauche. L'étude du manuscrit apporte un élément de réponse. Le nom et la ligne qui lui correspond sont écrits à la suite, d'un même trait de plume, comme on peut le constater lorsque, parfois, l'encre ou la plume changent : le Changement affecte toute la ligne, y compris le nom propre. Contrairement à la version imprimée, il n'y a pas de point après les noms, ce qui renforce l'impression d'un seul mouvement de plume qui anime toute la ligne, à partir de cette tête de pont que serait le nom propre. Le cahier présente des lignes rayées, et une marge finement marquée d'un trait vertical rouge, les noms parfois débordent à droite de cette ligne, mais l'ensemble donne une impression de régularité, d'écriture appliquée. Il n'y a pas de ratures. Ou plutôt si, il y en a une seule, dont nous ignorons la raison : à la troisième ligne, « Amelia » remplace « Charles Lena ». Vers la fin du cahier, l'écriture devient moins soignée, comme si l'élan initial faiblissait, et que la main elle aussi se lassait. Sur la liste des noms elle-même, et la question de savoir comment elle fut établie, j'apporte mon hypothèse, que je crois juste, dans le chapitre consacré aux noms propres, « La mise en scène du nom propre ou : Gertrude Stein onomaturge ». Malgré l'écriture ligne à ligne, les énoncés ne sont pas totalement indépendants les uns des autres, ils forment, par jeux de répétitions, d'échos, de rimes, des unités verticales plus ou moins longues. Le rôle des points est difficile à établir. Parfois ils marquent effectivement une pause, et la fin d'une séquence, parfois la séquence se poursuit sans tenir compte de ce minuscule obstacle. Le point est parfois mis de façon perverse, pour souligner qu'un énoncé qui apparaît comme incomplet s'arrête là et qu'il n'y a pas à aller chercher plus loin. Exemple : « Just why they if. » (*LOP* 318). Voici, à titre d'exemple, la toute première séquence, facilement identifiable comme séquence :

> Will you come
> Oh yes will you come
> But I know you will come
> I ask you to come
> Will you I have been able to come
> Is he better because you bring what you bring when you do come. (*LOP* 317)

La séquence est tout entière tissée autour du noyau « come ». La seconde progresse dans l'abstraction en étant tissée autour du noyau « should » :

> Should my Should they by and by
> Should it be my turn
> Should they
> Should they be
> With them
> Just more than then

(*LOP* 319)

Si l'on part de l'hypothèse que *may* est le noyau autour duquel cette séquence rayonne, on voit comment se forme, autour de lui, une isotopie euphorique : *right choice* et gratitude viennent renforcer ce sentiment que *may* est là pour combler vos désirs. Le mot *doubt* qui aurait pu ternir de son ombre la limpidité de l'atmosphère est strictement encadré, délimité, neutralisé, par « making it be right », et par « it is because of gratitude ». Quant à la dernière phrase, « she may be seen needless to say », elle ajoute un radieux sentiment de visibilité sans obstacle ; c'est le désir réalisé d'un surgissement magique de la présence, qui n'a nul besoin du secours des mots. Les mots ne sont là que pour se substituer aux choses, les évoquer *in absentia*. *May* n'est pas un not, c'est une présence rayonnante, c'est une formule magique qui, (dans l'hypothèse d'Alice) fait surgir l'objet de l'amour. Tout le passage est écrit « en majeur », avec des rimes internes qui sont comme un hommage rendu à *may* : *May, Way, Ray, Say* : ce sont comme les ondes concentriques qui se dégagent du noyau. Avec aussi des diphtongues qui arrondissent la bouche en chant victorieux : *right, doubt, choice*, effet renforcé par *which, why, way.* Un léger sifflement (admiratif ? énergique en tout cas, l'air se presse derrière les dents) vient sceller la glorieuse épiphanie : « ...Choi*ce*/She may be *s*een needle*ss* to *s*ay » : le *s* se dégage du chuintement de *she*. N'oublions pas la fonction martiale, claironnante, des plosives : *Just, choice*. Ce sont des sons qui portent en eux, comme incorporé, leur propre point d'exclamation : Just! Choice!

Gertrude Stein venait donc de retrouver le manuscrit de *Q.E.D.* et sans doute de le relire, et Alice l'avait sans doute à cette occasion lu aussi, d'où sa jalousie. Rien d'étonnant, dans ce contexte, à ce que Gertrude Stein ait été prise dans des sentiments contradictoires :

As well as able
Why they beware
Should she be joined. (*LOP* 317)

L'étude du manuscrit (ligne après ligne dans la continuité, écriture appliquée), donne raison à Ulla Dydo, infatigable spécialiste des manuscrits de Stein, lorsqu'elle suggère que les cahiers manuscrits conservés à la Beinecke Library ne font que recopier des carnets plus petits qui, eux, ont disparu (sans doute volontairement détruits). Il en reste une trentaine qu''Ulla Dydo a examinés avec soin, ce qui lui permet d'infirmer une première hypothèse, celle de Leon Katz : jusqu'à 1913 (on possède les carnets, ou *notebooks* de Stein pour cette période), Stein aurait écrit des brouillons qu'elle aurait ensuite recopiés, mais après cette période, elle aurait cessé de prendre des notes préliminaires). Il paraît beaucoup plus vraisemblable de penser qu'elle continua à travailler suivant la même méthode, mais ne conserva pas les carnets qui étaient purement personnels et qui contenaient, aussi bien que des « premiers jets », ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler des « notes de blanchisseuse » : listes d'adresses, numéros de téléphone, dépenses, brouillons de lettres, listes d'invités... Pour plus de détails, consulter Ulla Dydo, « Reading the Hand Writing: The Manuscripts of Gertrude Stein », in Bruce Kellner ed. *A Gertrude Stein Companion*, 1988.

nostalgie d'un amour de jeunesse, une fois surmontée la tristesse de l'échec. Besoin d'en parler, ou besoin d'écrire ce que Katz appellerait un hymne à la femme aimée, ou du moins à son souvenir épuré, idéalisé, à elle en tant que pur objet d'amour. Besoin tout aussi impérieux de déguiser cet hymne, de l'encoder à l'abri des regards indiscrets. Un certain nombre de techniques se proposent à elle. La première, c'est qu'on ne cache jamais si bien un nom qu'en le noyant sous un déluge d'autres noms : pas de meilleur endroit pour dissimuler un nom propre qu'un annuaire. C'est ce que fait Gertrude Stein dans *Short Sentences* : un nom par ligne. Si l'hypothèse que je développe dans le chapitre consacré à « Gertrude Stein onomaturge » est exacte, elle aurait employé à cet effet une liste de passagers d'une ligne transatlantique, agrémentée par elle de noms fabriqués par combinaisons diverses. Un tel choix serait doublement approprié *: Q.E.D.* relate en effet une telle traversée : déguisement et révélation à la fois. Deuxièmement, à l'excès de noms propres en position marginale correspond une raréfaction (dont on espère peut-être qu'elle passera inaperçue : vous voulez des noms propres ? Vous en avez) de l'identification des personnes dans les énoncés : *she*, *they*, de loin les pronoms personnels les plus constamment employés, sont protégés par l'anonymat : s'agit-il chaque fois de la même et des mêmes ? Impossible de le savoir. Quelques *I*, quelques *he*, très peu de *we*. Du coup, *they* peut être un *we* déguisé, mis à distance, aussi bien que la foule anonyme à laquelle il s'agit d'échapper, celle du qu'en-dira-t-on. Une lecture attentive à cette double dimension : besoin de dire/besoin de déguiser, est captivante, car tout ce qui apparaissait comme arbitraire apparaît dès lors comme relevant d'une cohérence : nous rattrapons la scriptrice dans son désir de fuite, et notre curiosité comble son désir à elle de parler malgré tout, de ressusciter quelque chose d'émotions si anciennes. Quand nous lisons « fearing it felt as well » (*LOP* 324), nous trouvons, exprimée sans détours, cette double dimension des amours clandestines : crainte liée au sentiment, et lui donnant sa qualité de trouble si particulière. Beaucoup de ces brefs énoncés sont de minuscules embarcations qui enferment, telles des oxymores, deux émotions contradictoires qui forment un seul secret : « They may be calm in with peril » (*LOP* 324) : il y a *May*, il y a *they* (peut-être elles deux), il y a le calme au milieu du danger. Le besoin de se cacher, d'éviter de se faire connaître, ou reconnaître, est présent avec insistance (et l'insistance elle-même est dite) :

> They may insist that they change

May be they will not be known

(*LOP* 327)

Ou encore (à l'inverse de ce que nous appelions la visibilité sans obstacle), le vœu que l'objet d'amour, si imposant soit-il, demeure caché :

May she be tall and not seen

(*LOP* 226)

Ce qui fut doit rester secret !

May they have not been known for it.

(*LOP* 329)

Même s'il faut un peu torturer la grammaire pour exprimer ce vœu négatif au passé : *they*, ici, c'est à nouveau peut-être elles deux, alors que dans « they may insist that they change », seul le deuxième « they » peut avoir ce sens, cependant que le premier renverrait & la voix de l'opinion. Il convient d'avoir une attitude prudente :

May they be cautious

(*LOP* 339)

May they be careful

(*LOP* 320)

C'est la seule façon d'éviter de se faire surprendre dans une intimité répréhensible :

They may be caught close

(*LOP* 333)

Ces rapprochements sont hasardeux ? Oui et non, ce qui est dit ost dit, même hors contexte, il se bâtit un texte qui dit ce qu'il dit, sans le dire, tout on le disant, un texte qui demande à être lu, même s'il met des obstacles à la lecture. Devant le lecteur, des barreaux. La tâche du lecteur : établir une grille. Dans la prison de la vie et de l'écriture, ce n'est que stratégie, esquives, poursuites, espionnage et contre-espionnage. Le fin mot, personne ne l'aura jamais, ni qui écrivit, ni qui lira. Être connue, reconnue ou pas, c'est, on l'a vu, un des axes du discours :

All which are known are called my own

She may be liked as well as known

(*LOP* 331)

Plaidoirie *ad usum Aliciae* ? Peine perdue, Si l'on en croit le manuscrit. De plus, la jalousie, c'est toujours insongable, allez donc faire entendre raison à un jaloux (depuis Othello), à une jalouse... L'objet n'est qu'un prétexte, un fantasme :

She may not be the cause finally

(*LOP* 328)

Enfin, si l'on peut parler de cause finale...

May en position initiale, c'est l'expression d'un vœu. May est proche en ce sens du mot-figurant *WISH*, et de *PLEASE* : même ferveur optimiste, même confiance en la providence, même cœur débordant de désirs, la tonalité affective est la même. Et la théâtralité, qui consiste à prendre ses désirs pour des réalités, ou plutôt à faire de désir réalité, à rendre visible et présente toute aspiration de l'âme :

May you be pleased.

(*LOP* 318)

Il y a là l'un des très rares exemples de *you*, comme si la vigilance se laissait un instant surprendre, comme si la volonté de mise à distance, de dépersonnalisation, avait un instant fléchi ; une seconde de contact oral, furtif, d'appel direct, mais pour ne rien demander, pour faire un vœu : le bonheur ou le plaisir de l'autre, c'est si fragile, si inexplicable, que le seul efficace pour le voir se réaliser, c'est l'efficace de la magie, Ce bref élan amoureux passera inaperçu, peut-être, au milieu de tous ces « they » guindés, impersonnels, neutres, qui viennent se dresser entre le lecteur et le monde ouvert par la lecture : « Just why they if », « Just why they will », « Just when they will » : eh oui, *just why, just when*, la question est là, et elle a beau être réitérée, l'énigme reste entière. On est dans la catégorie de l'évasif. Et puis soudain, clair comme le jour : « May you be pleased ». Je ne dis même pas que c'est moi qui suis en mesure de te combler, je dis que je forme le vœu que tu le sois.

Mais il ne faudrait pas trop en dire tout de même, et pour un ou deux vœux « en clair » (« May they come with delight », *LOP* 325), beaucoup sont présentés comme des vœux « blancs » : vides de tout contenu identifiable, grâce à une anomalie syntaxique ou sémantique qui vient occuper le devant de la scène, bouchant toute perspective de sens : la

bouchant, ou du moins, se mettant assez sérieusement en travers pour gêner la perception. Voici deux ou trois exemples :

May she be corrected as yet

(*LOP* 324)

May she be told for which they went

(*LOP* 326)

May they be left as courteous

(*LOP* 332)

Il n'y a pas, on le voit, différence qualitative avec les énoncés précédents, c'est une simple question de degré, comme une question de luminosité : quand peut-on dire qu'il cesse de faire jour ? Quand peut-on dire qu'on est vraiment dans le noir, que plus aucun jour ne filtre, aucun sens ? Le premier énoncé laisse filtrer le vœu de voir la vérité se rétablir, grâce à une correction de l'erreur, ou du pré jugé. À partir de là, on peut interpréter : mais non, Alice a tort de ne pas me croire quand je lui dis que cette histoire ne veut plus rien dire pour moi, c'est elle qui compte à présent. Le deuxième énoncé se prête aussi à une interprétation : il faudrait qu'on lui apprenne la raison pour laquelle elles sont parties ensemble faire ce voyage. Deux cas de figure : elles sont parties ensemble de façon fortuite, parce que leurs dates coïncidaient. Ou bien elles sont parties parce que, depuis longtemps, elles rêvaient de faire un voyage ensemble. Le troisième énoncé invoque la bonne entente, les rapports réglés, malgré les tensions ou conflits latents (« left » indique que ce n'est pas sans effort). L'interprétation n'est qu'une petite partie de l'effet « pictural », semi figuratif, de chacun des énoncés dans ses rapports formels (phonétiques, syntaxiques, grammaticaux) avec les autres. Dans telle ou telle lithographie de Zao-Wou-Ki, on aperçoit, parfois, ce qui pourrait être une petite gare, ou un train, ou de petits personnages transportant des morceaux de bois. On regarde mieux, cela disparaît, ce n'était que traits parallèles ou croisés, esquisses de figures géométriques, pâtons tracés au hasard pour simuler l'écriture. On regarde mieux encore, les petits personnages reviennent, ils s'animent sous nos yeux. Mirage. Paul Klee joue lui aussi sur cette animation du trait, du point, de la spirale, du cercle ou du triangle : ces figures nous parlent, les éléments graphiques se combinent comme, dans la nature, les droites, les courbes, les surfaces. Que retenons-nous d'une promenade à la

campagne : « All kinds of different lines. Blobs of colour. Stippling. Stippled and striped surfaces. Undulatory movement. Broken, articulated movement. Counter-movement. Objects interlaced and interwoven. Masonry, peeling stone. Harmony with one voice. With several voices. Line losing itself, gaining strength (dynamic). » (Klee, cité par G. di San Lazzaro, *Klee, His Life and Work*, 108). Dans cet esprit, *May* ne joue pas seulement, comme le croit Alice, avec le souvenir de May, mais aussi avec les mots qui, dans la langue, lui ressemblent par la fonction, les autres défectifs, *should, could, can, shall, will*. En attribuant à chacun une couleur ou une forme, on pourrait, de ce texte, faire un dessin (un pattern) très structuré. Il leur arrive même de jouer ensemble, oubliant leur rôle instrumental. Et cela donne :

Or will they may if it could

(*LOP* 324)

De quoi faire s'arracher les cheveux à un grammairien. Et pourtant : du brouillard né de la transgression des règles naît comme un sens d'avant les mots, un sens pas encore tout à fait formé, un sens pâteux de l'esprit encore endormi mais exprimant en embryon de vœu qu'on pourrait à peu près formuler comme suit, au réveil : peut-être qu'elles le feraient, si c'était possible. Mais évidemment, il y a un monde entre cette toute sèche hypothèse, coulée dans le moule de la grammaire, et cette suite d'élancements inchoatifs, avortés aussitôt que nés, et tirant une force, malgré tout, du fait de ne pouvoir être rattachés à rien : de l'incertitude à l'état brut, du souhait à l'état naissant.

De *may* simple modal, à *May* nom de mois, à *May* nom de femme : de *word* à *noun* à *name*. Le français n'a pas de mots pour établir cette distinction entre les noms des choses et les noms des personnes, il faut dire noms communs et noms propres. Gertrude Stein va jouer à faire valser les catégories : Lucy Church sera une femme pourvue d'un prénom et d'un nom, mais sera aussi une église qui se trouve à Lucey, dans l'Ain. D'une évidence qui est que les noms de bataille sont les noms des lieux où elles se sont déroulées, Gertrude Stein tire de l'axiome : « Hills give names to battles », qui se développe comme suit : « Battles are named because there have been hills which have made a hill in a battle. » (*How to Write*, 89). Appeler les choses par leur nom, les gens par leur nom, c'est véritablement les « appeler », « call » ou « call out », les faire surgir in absentia ou, qui sait, en personne se lasse pas. Avec,

nous allons le voir, une prédilection pour le nom propre, dans sa singularité. Après les figurants, les protagonistes.

Chapitre IV – La mise en scène du nom propre ou : Gertrude Stein onomaturge

Indiana Elliott. What's in a name.
Susan B. Anthony. Everything.
The Mother of Us All

B. Barker. What is the name of this.
I adore names.
At Present

I make a new name, and yet every name is the same,
it is always in the name.
Saints and Singing

Lucy Church as Edith Church.
Edith Church as Edith Church. Edith Church
Edith Church irreligiously and so forth.
Edith Church as a memento.
Edith Church as a memento.
Lucy Church Amiably

La fascination pour les noms propres est, chez Gertrude Stein, un cas particulier de la fascination pour les noms, et pour la nomination. Ils scintillent dans ses textes, poudre qu'elle nous jette aux yeux pour nous éblouir sans nous éclairer. Vrais noms et faux noms entremêlés, toujours problématiques, insistants, lancés par quelqu'un qui n'a pas de nom, ou par personne, ou par qui le « porte », s'y reconnaît. Elle les manipule : les redouble, les transforme, un peu ou beaucoup, les décline au singulier ou au pluriel. Geste pieux, récitatif, de la litanie, geste mystificateur de l'illusionniste, geste ludique. Hommes, femmes, chiens, voitures. Personnages sans autre identité que ce nom. Choses avec des noms de personne, personnes avec des noms de chose. Féminin valsant avec le masculin. Prénoms, triples prénoms, noms de famille qui sont des prénoms, noms de famille traduits, noms déguisés en initiales, en diminutifs, en pseudonymes. Prénoms de fantaisie s'accolant à des noms célèbres : le fictif fait valser l'historique. Vocalises sur du vocatif. *Ad nauseam*, *ad infinitum*.

Interpellations, dialogue, incessant questionnement : comment vous appelez-vous, quel est votre nom, ce nom, c'est bien votre nom ?

***

Baptiser l'œuvre

Et d'abord, elle donne des noms à ces objets qu'elle crée avec des mots, qu'elle les appelle « plays » ou « portraits » ou rien du tout. Il semble bien que le premier modèle soit la peinture, ou plutôt ce qui l'encadre ou la désigne, le titre. Bizarrement, l'usage du titre (des mots pour donner une identité à de l'image), quand il s'applique à une activité verbale, joue une fonction picturale : désignant le poème comme objet poétique, le roman comme objet romanesque, la pièce comme objet théâtral, les donnant à *voir* comme des touts. Les premiers titres de Gertrude Stein (1908-1912, n° 3 à 9 du catalogue de Bridgman) sont semi-anonymes : ils désignent des images de personnages (tels qu'on les voit sur un tableau ou dans la rue) sans nous donner l'information supplémentaire, publique et confidentielle, que représente le nom :

3. A Man
4. Five of six Men.
5. Two Women.
6. Italians.
7. Orta or One Dancing [128].
8. Four Protégés.
9. Men.

Homme ou femme, et un nombre. Une origine nationale (le costume ? Ou faut-il y voir déjà la façon de s'exprimer, dans quelle langue ?) Une attitude, avec cette fois ce qui peut apparaître comme un nom (Orta), mais insistance sur le neutre : « *one* dancing » : homme ou femme ? Le mot exotique, un peu énigmatique, recouvrant de l'économico-politico-sexuel, « protégés ». Avec le numéro 10 apparaît le premier nom propre (prénom plus patronyme) Elise Surville. Les portraits dont nous venons de citer les noms seront publiés en 1951 seulement, dans le recueil *TWO: Gertrude Stein and Her Brother AND OTHER EARLY PORTRAITS*. Dès le début, Gertrude Stein pratique le double jeu du portrait : faire entrer en littérature, sacralisés, sur piédestal, le nom de ses anis, de ses amies, connus ou

[128] Le modèle est Isadora Duncan. En marge du manuscrit, Gertrude Stein a écrit : « Isadora », et envisage, en cours d'écriture, d'autres titres possibles : « Orta Davray », « Alma Davray », « Isadora. Dora. Ra. ». Cf. Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, 1978. Orta prononcé à l'américaine, Orda, serait l'anagramme de Dora.

inconnus : mais aussi sacraliser son entreprise à elle, la parer de prestige grâce à des noms célèbres, comme les photographes peuvent se faire une réputation à photographier des célébrités. Prenons l'année 1909 :

28. Matisse.
29. Picasso.
30. Manguin A painter.

On fera remarquer que Matisse et Picasso étaient moins célèbres en 1909 qu'aujourd'hui. C'est exact, mais Matisse avait tout de même quarante ans déjà, il était reconnu, depuis 1905, comme le chef de file des « Fauves », grâce au Salon d'automne, et il avait, en 1908, ouvert à Paris son propre atelier. Picasso n'avait que vingt-huit ans, mais, fixé à Paris depuis 1904, il avait déjà derrière lui les œuvres de la « période rose », et avait donné au cubisme sa première œuvre majeure avec *Les Demoiselles d'Avignon* en 1907. Quant à Henri Manguin, il était sans doute mieux connu, au contraire, à l'époque que de nos jours, mais Gertrude Stein marque cependant la différence de notoriété en signalant « A Painter ».

Insistons sur le fait que par le titre, souvent, une œuvre plastique (voire musicale) peut se chercher une dimension littéraire, cependant que l'œuvre littéraire, ces pages qui se succèdent sans se regarder, vise par le titre une qualité picturale. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1915-1923), *Tu m'* (1918), *L.H.0.0,0*. Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Klee, *Qu'est-ce qui lui manque ?* (1930), *Monologue du petit chat* (1938), *Petit péril en mer* (1928), *Symptôme à diagnostiquer en temps utile* (1938), *Du nouveau sur un soleil ancien* (1931), *Il se vengera* (1933). On remarque que dans ces derniers titres, la mémoire et l'imagination jouent leur rôle, le passé et l'avenir viennent informer le geste saisi au présent, et permettent de voir ce qu'il indique d'inquiétant ou de menaçant. Côté littéraire, Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*. Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, *Le Belvédère*, *La Motocyclette*, *Le Cadran lunaire*. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Danièle Sallenave, *Paysage de ruines avec personnages*. Le titre est un trompe-l'œil, il fait sortir le tableau du cadre en prétendant être ce qu'il n'est pas. Aragon, *Théâtre/Roman*. Cocteau, *Opéra*, *Plain-Chant*. Parfois on est franchement (c'est-à-dire en mentant effrontément) dans la mystification : Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Peter Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance*. Le théâtre des années quatre-vingt utilise ce type d'accroche efficace et trompeuse avec des affiches

n'ayant rien à voir avec le spectacle : photographie jaunie, paysage naturel somptueux, gravure d'époque, document agrandi : dès l'affiche on vous rappelle que le théâtre est l'art du déguisement, et le meilleur déguisement, c'est le naturel - qui est précisément ce qu'on ne trouvera pas dans le spectacle.

***

L'art du leurre

Gertrude Stein pratique, dans ses titres, toutes les formes de la tromperie, avouée ou non, toutes les supercheries, toutes les petites énigmes à peine perceptibles. Elle consacre l'œuvre comme œuvre, mais dans l'irrévérence, c'est là, comme ailleurs, sa double démarche. On va en voir quelques exemples. Cela commence avec *Tender Buttons* : incompatibilité des deux termes qui oblige à se demander qu'est-ce que c'est que ces boutons-là ? L'incompatibilité peut jouer sur le plan à la fois logique et syntaxique : *After At Once*. Un léger vertige de la temporalité nous saisit : sommes-nous dans le successif ou dans l'instantané ? Par l'imperceptible bizarrerie syntaxique, par la petite énigme proposée, Gertrude Stein fait le geste de donner sans donner tout à fait, de laisser comme un suspens de sens. Parfois le terme de titre ou le fait de nommer sont eux-mêmes remis en question : : *I Have No Title To Be Successful*. On peut l'interpréter comme : il faut un titre pour que le texte se fasse *œuvre*, pour être comme une médaille, signe de réussite, pour assurer, qui sait, la gloire de l'auteur. Mais, fausse modestie, ou dénégation, le titre dit ici, au moment même où il s'énonce, non pas qu'il *n'est pas* un titre, mais que quelqu'un (l'auteur qui dit je et qui est en train de trouver un titre, de le donner) *n'a pas* de titre. Proposition qui s'annule elle-même sauf si l'on prend « titre » dans son autre acception. Titres portant sur le nom : *What is the Name of a Ring*. *Can You See the Name*. « Can » – pouvoir ou ne pas pouvoir – est, sous forme souvent interrogative, un grand démarreur de titre : *Why Can Kipling Speak. Can You Behave Better. Can Call Us* (énoncé flottant, fragmentaire, coupé de tout locuteur). *Can You Imitate Disaster* (le trompe-l'œil est ici thématique). *Can You Climb in Little Things*. *Why Cannot You Speak in Pieces* (la réponse à cette question sera le livre de Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*). Tous ces titres datent d'avant 1918.

L'art du leurre peut prendre la forme de l'invite au renoncement. Les titres négatifs refusent (jouent sur ce refus) de proposer un programme, d'imposer un contenu. *He Didn't*

Light the Light (1915) (qui ça ? eh bien peut-être celui qui plus tard les allumera, dans *Doctor Faustus Lights the Lights*). Not a Hole (dans la mesure où il y a de l'absence, ou du manque, ou du négatif, dans la notion même de trou, peut-être que le négatif du négatif produit du positif). *Not Slightly: A Play*. Là encore, un faux négatif, un négatif en trompe-l'œil, du positif abordé par la voie du négatif. *A Play Called Not and Now*. « Une pièce qui s'appelle » : le titre, ce bonimenteur, prend en quelque sorte la parole pour annoncer qu'il est le titre, et qu'il va nous dire comment la pièce s'appelle (au lieu de nous dire tout simplement comment elle s'appelle). Celle qui donne le titre peut aussi nous faire la grâce de monter sur scène en personne : *I Like It To Be A Play: A Play*. C'est la souveraineté des enfants qui font semblant. Est pièce ce qui est déclaré tel, et voilà, je l'ai fait. Tout de même, je n'impose rien, mon bon plaisir sera aussi le vôtre : *I Like it to be a play*. Cela me plaît que ce soit une pièce. Je n'impose rien, peut-être que je viens de découvrir que c'était une pièce, je l'ai en ce sens inventée, c'est un objet trouvé. L'objet trouvé, c'est, dans l'énoncé, le premier « A Play ». Le second, de l'autre côté des deux points, qui annoncent le résultat de cette heureuse découverte, c'est un statut symbolique et même un contrat avec le lecteur ou spectateur, une règle de lecture ou de jeu (et une règle qui joue) [129].

Théâtre. Beaucoup de titres sont en forme d'énoncés, comme prélevés sur quelque contexte inconnu de nous, et qui semble antérieur ou étranger au texte qu'ils annoncent. Qui parle, pour poser une question, ou répondre à une question sous-entendue, pour nier ou affirmer ? C'est souvent « je » (et « je » est souvent l'auteur), parfois « nous », et l'on a tendance à penser qu'il s'agit de « nous deux », Alice et Gertrude : *We Have Eaten Heartily and We Were Alarmed. Turkey and Bones and Eating and We Liked It*. Le « nous » est dans les deux cas un « nous » de convivialité, mais dans le premier cas, l'effet de surprise, de choc presque, vient de la rupture brutale entre les deux versants de la phrase, enfermés dans des temps incompatibles, dans une géométrie cubiste qui juxtapose deux irréconciliables moments de l'expérience (même si l'on avale un os): le *present perfect* et le prétérit qui lui succède, contre toute raison, accentuent la disjonction, aussi puissante qu'inattendue. *What Does She See When She Shuts Her Eyes*. L'anaphorique privé de tout contexte prend une valeur quasi universelle : *what do we see when we shut our eyes*. Mais surtout le seul fait de poser la question pose une valeur paradoxale : ce qu'on voit quand on ferme les yeux, les

[129] Voir mon analyse de *play* et de *like* dans le chapitre : « Les mots figurants ».

yeux faits pour voir à condition, croyait-on, d'être ouverts. Parfois l'énoncé n'est qu'un fragment d'énoncé : *Is Dead*. Vestige, comme si l'on disait : un bout du titre, c'est tout ce que l'on a pu sauver.

Théâtre ou faux théâtre ? Certains titres dénoncent la convention théâtrale au moment même où ils l'annoncent. *A Village Are You Ready Yet Not Yet. A Play in Four Acts* (1928). « A Village » apparaît comme le titre de ce titre, qui fonctionne non pas comme un emblème mais comme un échantillon. L''échantillon consiste en un fragment de dialogue où la question et la réponse sont cimentées ensemble sans l'indication scénique (question, réponse), que constituerait une ponctuation, fût-ce une simple virgule, faute de quoi nous avons deux sœurs siamoises privées de leur liberté de mouvement, de leur droit à signifier. *What Happened, a Five Act Play. He Said It a Monologue*. « What Happened », c'est la définition même du roman. Et s'il l'a dit, il a fini de le dire. Or une pièce, c'est ce qui se passe au présent, ce qui se déroule sous nos yeux. Il y a là conscience du genre et esquive du genre, parodie, pastiche : toujours le leurre. Autre malaise provoqué par : *Do Let Us Go Away, a Play*. Si le théâtre est présence, cette affirmation, dès le titre (si nous considérons le titre comme antérieur à la lecture ou au spectacle), par son affirmation de la volonté de partir, est en contradiction, ou du moins en tension douloureuse, avec la volonté d'être là qui est l'essence même de l'acte théâtral.

***

Dite pièce, tu seras pièce

Mais l'acte théâtral, on l'a vu avec *I Like It To Be A Play: A Play*, est affirmé dès le titre et par le titre : baptême au sens sacramentel, *ego te baptizo*, et cela quel que soit le contenu, dramatique ou non dramatique. Dans la table des matières de *Geography and Plays* (1922), le titre proprement dit est suivi d'une indication en italiques : *A Play in Five Acts, Three Acts, À Play, A Play in Letters, A Dialogue* : le jeu est celui du sérieux professionnel, technique (comme, dans les plaquettes destinées aux comédiens amateurs, on indique : pièce pour deux hommes et trois femmes, pour cinq hommes et une femme...). Dans la table des matières de *Operas and Plays* (1932) - on remarque que le titre du recueil suit le modèle binaire du recueil précédent - ces indications (contrairement à ce que semble indiquer la

bibliographie de Robert A. Wilson, cf. A 18, p. 26) n'apparaissent pas : *At Present, Parlor, Say It With Flowers*. Mais elles apparaissent, en forme de sous-titre, à l'intérieur du recueil. Peut-être que le titre, *Operas and Plays*, est assez explicite en lui-même pour qu'on évite ce qui apparaîtrait comme une redondance. L'appartenance à un genre n'est patente que dans les deux titres du début et les deux de la fin, séparés du reste par un blanc :

Four Saints in Three Acts (1927)

A Lyrical Opera Made by Two (1928)

d'un côté du cadre, et, de l'autre :

A Movie (1920)

Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs (1929)

On remarque que les deux derniers titres font apparaître un genre qui n'était pas prévu par le titre du recueil, « genre » forcément trompeur puisqu'il pourra s'agir tout au plus d'un scénario et non d'un « film » ou d'un « movie ». On remarque aussi que les dates font partie, graphiquement, du titre (qui est présenté en majuscules), faisant mentir à demi la légende qui veut que Gertrude Stein se désintéresse de la chronologie (cf. *GSP* 170) : à demi seulement puisque l'ordre chronologique n'est pas respecté. La date est comme un ornement, un petit supplément affectif (si près... si loin...) donné avec le cadeau du titre.

Il faut s'abstenir de tout commentaire sur la table des matières du troisième recueil théâtral, *Last Operas and Plays*, puisqu'il fut publié à titre posthume, en 1949, et que c'est Donald Gallup qui en choisit le titre, et non Gertrude Stein elle-même. Mais on remarque, parmi les titres des pièces non publiées jusque-là, l'apparition d'une nouvelle notion parodique, celle de « drame historique » : *An Historic Drama in Memory of Winnie Elliot* (1930). *Will He Come Back Better*. *Second Historic Drama In the Country* (1930). *Third Historic Drama* (1930). Comble de l'irrévérence puisque comble d'imitation de l'esprit de sérieux.

***

La célébration

Irrévérence. Célébration. Les deux sont inséparables. Reliées, ou plutôt juxtaposées, ou plutôt confondues par l'esprit de jeu. Le sens de la célébration, on le trouve dans l'ensemble de l'écriture de Stein, mais plus particulièrement dans ses titres. Admirons la fréquence du pluriel qui est chez elle de révérence : *Alphabets and Birthdays*. Célébration

des lettres qui forment les noms, célébration des dates qui, avec le nom, sont comme le chiffre d'un individu : nom, prénom, date de naissance (ce chiffre, unique, que vise à effacer un matricule, série). Dans le titre même, début d'alphabet et redoublement de l'alpha beta du mot « alphabet » avec le A et le B ; mystère imperceptible du pluriel du mot « alphabet » : comment peut-il y avoir plus d'un alphabet ?

Portraits and Prayers (1934). La connotation religieuse est ici explicite. Par rapprochement avec la prière, la peinture (l'art pictural du portrait) est vue comme célébration fervente, glorification de la créature humaine. Mais pourtant « prayers » c'est autre chose, c'est presque le contraire, les yeux sont fermés pour oublier le monde et ses vanités, et entrer en communication avec Dieu. « Que voit-elle quand elle ferme les yeux ». Mais aussi : où est-elle quand elle ferme les yeux. Le temple, un théâtre où le rideau se lève derrière les paupières closes. Le théâtre, un lieu où l'on rêve les yeux ouverts. Un portrait, le résultat d'une ascèse spirituelle, une forme de méditation qui permet de capter « the internal melody of existence » (*LA* 197). L'art du portrait, ce n'est pas de décrire, c'est de saisir une essence : comme le mystique, c'est en se vidant de tout ce qui est accessoire, contingent, anecdotique, qu'on y parvient : « …when I was completely emptied of knowing that the one of whom I was making a portrait existed I had made a portrait of that one. » (*LA* 179). *Saints and Singing, a Play* (1922). C'est la même alliance, inversée : ce qui est sanctifié ici, c'est le chant ; toute musique – en particulier la musique vocale – est musique sacrée, chant de louanges au Créateur. *Stanzas in Meditation* (1932). Après peinture et religion, musique et religion, voici poésie et religion. Avec une intégration plus forte : *Stanzas in Meditation*.

Four Saints in Three Acts. Finalement, théâtre et religion. Il n'y a pas d'art profane. On remarque que Stein n'a pas dit « A Play in Three Acts » ou « An Opera in Three Acts », mais bien « *Four Saints* in *Three Acts* » comme on parle des Actes des Apôtres. Difficile de dire si ce sont surtout les Saints qui basculent du côté de la comédie musicale (*act: a short performance on a program, as in vaudeville* : définition du Webster's) ou si c'est l'opéra qui est tiré du côté de l'oratorio. On remarque aussi l'utilisation de deux chiffres fortement marqués symboliquement, le quatre et le trois, qui, par addition, forment le sept, chiffre sacré, et par multiplication le douze. Le caractère sacralisant de leur emploi est renforcé, sur le plan prosodique, par le fait que deux monosyllabes longs, puis deux autres, pivotent autour du « in » central : lourdeur et lenteur processionnelles du rythme spondéique... Il faut

rapprocher ce titre de *A Saint in Seven* (1922) : « Seven » se rattache à « Saint » par allitération, et aussi par jeu de mots (« A Saint in Heaven »). *Seven* le numérique, privé de tout déterminé, est ambigu : s'agit-il de saints, d'actes, de jours ? Il y a comme un dépliement en éventail des auréoles, *omnes sancti* tous les saints en un...

Praises (1923). C'est le titre des titres, celui qui dit ce qu'est un titre. S'il fallait un titre à l'ensenble de l'œuvre, on aurait le choix me semble-t-il entre *Things As Thay_Are* et *Praises* (pourquoi pas les deux, d'ailleurs, ce paradoxe « Things As They Are: Praises » ne serait pas non conforme à l'esprit steinien). *Praises*, par un à-peu-près phonétique tel que les pratique Stein, est proche de *prayers* (*praise/prayers*), proche lui-même de *plays* et de *please*. À nous de jouer : Plays and prayers are praises that please.

***

Les noms des saints

Le titre *Portraits and Prayers*, qui a la piété naïve d'un ex-voto, rend compte à sa manière de la vénération que porte Gertrude Stein au nom propre. Les "Portraits", du côté séculier, exaltent le nom de ceux qui se sont illustrés dans le monde. Ils célèbrent la célébrité ou concourent à la faire advenir ; même les inconnus brillent d'être ainsi inscrits en médaille et présentés au public : Cézanne, Matisse, Picasso, Apollinaire, Satie, Max Jacob, Monsieur Vollard, Bernard Faÿ, Juan Gris, Nadelman, Manguin, Lipschitz, Georges Hugnet, Christian Bérard, Cocteau, Dan Raffel (neveu de Gertrude), Madame de Clermont-Tonnerre, Edith Sitwell, Mrs. Edwardes, Mabel Dodge, Kate Buss, les d'Aiguy, Mildred Aldrich, Sherwood Anderson, Georges Maratier, Genia Berman, Hemingway, Jo Davidson, Virgil Thomson, Harold Loeb, Bravig Imbs, Eric de Haulleville, Kristians Tonny, Pavlik Tchelitcheff... Les jeunes peintres, les jeunes sculpteurs, les voisins de campagne, les marchands de tableaux, les agents littéraires. Les Français, les Espagnols, les Suédois, les Russes, les Américains... Les WASP, les Juifs, les aristocrates, les roturiers. Porté par la célébrité, le nom perd sa valeur strictement onomastique de définition ethnique ou sociologique et prend un nouveau contour, il est comme « détouré » et claque dans ses couleurs : Picasso, Cocteau, Hemingway...

Du côté régulier, les « Prayers ». Prières à quel Dieu ? Gertrude Stein oublie le plus souvent qu'elle est juive, n'a rien retenu des rituels (même si nous savons par son frère que son père, à San Francisco, fut enterré selon le rite de sa religion). Par deux fois elle a été confrontée aux fastes et aux rites de la religion catholique : la première fois en Espagne en 1912 : Avila reste un haut lieu de l'Europe pour elle, mais s'il faut l'en croire, sa vénération pour Sainte Thérèse remonte à plus tôt encore : « We did however stay there ten days and as Saint Theresa was a heroine of Gertrude Stein's youth we thoroughly enjoyed it. » (*ABT* 116). San Francisco, ne l'oublions pas, commença à s'établir autour d'une mission espagnole qui avait pris le nom du saint italien Saint François d'Assise. Nul doute que dans cette ville qui est restée à forte population espagnole, Sainte Thérèse d'Avila n'ait été à l'honneur dans les églises. La deuxième fois, c'est en 1922, à Saint Rémy de Provence où Alice et Gertrude passent presque une année, en une douce retraite. À Noël, Gertrude découvre les crèches et les santons de Provence (*santoun*, c'est un petit saint...). *Portraits and Prayers* ne comporte pas à proprement parler de prières, mais les saints se mettent à envahir le théâtre de Stein :

Saints and Singing (*RB* 264)

A Saint in Seven (*RB* 268)

Talks to Saints (*RB* 276)

à quoi on peut ajouter, par proximité thématique, *Lend a Hand or Four Religions* (*RB* 269), tout cela pour la seule année 1922.

Comme l'artiste, ou le génie vu par Stein, un saint est une *figura*, un saint ne *fait* rien, il *est*. Et il est, d'abord et avant tout, son nom, un nom que les fidèles vénèrent, qu'ils récitent à l'église pour se mettre dans ses bonnes grâces, et pour qu'il joue le rôle d'intercesseur auprès de Dieu. Car Dieu soi-même en personne est protégé de la piété directe : tu n'invoqueras pas en vain le Nom du Seigneur. Alors que les noms des saints sont récités pieusement, en interminables listes scandées de *ora pro nobis, orate pro nobis*, au cours des prières litaniques. Dans la pénombre de l'église, l'après-midi, c'est le refuge des femmes jeunes ou Vieilles : elles ont à leur tour le droit de ne rien faire, rien d'autre que de marmonner des noms, dressant autour d'elles un mur verbal qui les protège magiquement contre les agressions du vaste univers :

Sancta Maria, ora pro nobis,

Sancta Dei Genitrix,

Sancta Virgo virginum,

Sancte Michael,

Sancte Raphael, orate pro nobis,

Sancte Joannes,

Sancte Thomas,

Sancte Philippe,

Sancte Bartholomae,

Sancte Matthae,

Sancte Simon...

Tout cela est dit dans une langue cérémonielle, une langue qu'on apprend par cœur sans la comprendre, et qui ne sert qu'à cela, à dire ces noms des saints protecteurs. Ensuite, dans le calendrier, on les retrouvera, et ils serviront, francisés, de répertoire à prénoms pour tous les petits enfants qu'on baptise et qui grandiront s'appelant à leur tour Gabriel, Thomas, Philippe, Matthieu...

Comme les gens ne sont pas toujours très alphabètes, dans les campagnes françaises, il peut arriver des bizarreries. Giono raconte l'histoire d'une petite fille en Provence, la Provence de Saint Rémy, justement, qui s'appelait Cather. Pourquoi Cather ? Parce qu'elle était née le jour de la Sainte Cather (pour Catherine). On peut rêver à des enfants qui s'appelleraient Francdass (pour Saint François d'Assise), Gallabé, Lucévang, Angesgard (Anges Gardiens). Après tout, les petites filles espagnoles s'appellent bien Pilar (pour Vierge du Pilier), Nieves (pour Notre-Dame des Neiges), Mercedes, les petites filles françaises s'appellent bien Régine, plus proche que Reine du *Regina* de la liturgie catholique - (*Salve Regina, Regina Coeli*...). Et dans le roman de Toni Morrison, *Song of Solomon*, on trouve bien une petite Noire américaine qui s'appelle First Corinthians parce qu'elle a été nommée d'après le Nouveau Testament, et que le doigt est tombé par un hasard divin sur la Première Epitre aux Corinthiens de Saint Paul.

En France, et en particulier à Paris, au moment de la Révolution, on décida de mettre fin à l'obscurantisme religieux et de donner aux enfants des prénoms mieux adaptés à l'ère de bonheur éclairé qui s'ouvrait. C'est ainsi qu'on trouve, dans les documents de l'époque,

des prénoms qui furent effectivement donnés, et qui ne peuvent que réjouir le cœur de ceux qui partagent avec Gertrude Stein l'amour vif des noms propres. En voici une courte liste, dont la théâtralité naïve a bien sa place ici :

Régénéré Anatole

Probité Etienne,

Poissonnière Brutus,

Mars Marat,

Rose Sensitive,

Jean-Jacques Rousseau,

Peuplier Benjamin,

Jean l'Invariable,

Claire Récolte,

Amant Fidel Constant,

Télégraphine Virginie,

Montagne Stoïque... [130]

Même si l'on reste, par piété, proche du calendrier, tous les saints n'ont pas au même titre « les honneurs du nom », certains qui y aspireraient peut-être n'ont pas su se hisser à la gloire de servir de prénom-usuel, et l'on voudrait réparer cette injustice et élire pour des enfants qui sauraient mériter cette distinction des prénoms originaux tels que Prochore, Athanase, Héribert, Symphorien, Procope, Callixte, Frumence ; mieux encore, et plus proche du cœur de Gertrude Stein, Apollinaire. Le 27 décembre, on trouve avec ravissement une fête dont le nom pourrait être un titre de pièce de Stein : Les 7 dormeurs. Et puis on trouve un nom de saint ou de sainte qu'on n'oserait pas donner à un enfant, de peur de lui porter malheur : Némésis.

Qui a le goût des noms a le goût des listes. Gertrude Stein n'y manque pas, comme on le verra avec *Short Sentences* (1932), comme on le voit avec le choix de *A List* pour titre d'une

[130] Recherche faite par Dominique Raoul-Duval.

des pièces (1923) qui seront publiées dans *Operas and Plays*. Comme on le voit surtout avec les listes de saints que Gertrude Stein se délecte à créer pour *Four Saints in Three Acts* (1927). À croire que dans son attrait pour le théâtre, le fait qu'une pièce commence toujours par « The Cast of Characters » y serait pour quelque chose. L'ennui étant que si l'on veut se conformer aux conventions du genre, il faut ensuite mettre en scène, en situation, en conflit, en crise et résolution de crise ce qui n'était jusqu'alors qu'un annuaire, un catalogue, une litanie, un index, voire un menu (en italien, ce n'est autre que « la lista »).

Dans la version publiée dans *Operas and Plays* en 1932 de *Four Saints*, (et reproduite dans *Last Operas and Plays*, que nous citerons ici) même si on nous annonce d'entrée de jeu, « prepare for saints », il faut attendre plusieurs pages avant de voir apparaître des saints nommés. À tout seigneur tout honneur, c'est d'abord « Saint Therese » : Saint en anglais, Therese francisé mais sans accent. Elle est précédée d'un *sanctus* annonciateur :

Saint saint saint saint.

Pourquoi quatre fois ? La ligne suivante fait mine de répondre à la question :

Four saints an opera in three acts.

Puis un couplet patriotique inattendu à cet endroit (et c'est sans doute l'une des raisons de sa présence ; il sera d'ailleurs supprimé « à la scène », c'est-à-dire dans la version « opéra » de l'œuvre) :

My country tis of thee sweet land of liberty

to thee I sing.

Effet de collage, réminiscence de jeunesse et d'outre-atlantique. Puis enfin :

Saint Therese something like that.

Saint Therese something like that

…

Saint Therese not knowing of other saints.

(*LOP* 444)

Est ensuite nommé Saint Ignatius :

Saint Ignatius. Meant and met.

Une seule fois dans la pièce il portera son nom complet : Saint Ignatius Loyola (459). Dans l'opéra, il est avec Sainte Thérèse le personnage principal.

Puis vient ce que j'aimerais appeler (d'après le *kyrie eleison* une *kyrielle* de saints, présentés sur deux colonnes, comme suit :

Saint Therese
Saint Martyr
Saint Settlement
Saint Thomasine
Saint Electra
Saint Wilhelmina
Saint Evelyn
Saint Pilar
Saint Hillaire
Saint Bernadine

Saint Ignatius
Saint Paul
Saint William
Saint Gilbert
Saint Settle
Saint Arthur
Saint Selner
Saint Paul Seize
Saint Cardinal
Saint Plan
Saint Giuseppe

(LOP 444)

La liste est maintenue dans l'opéra : celle de gauche est chantée par la « Commère », celle de droite par le « Compère », tout de suite après le prologue changé par le Chœur. Il s'agit bien évidemment d'une liste fantaisiste « menée » par les deux patrons : les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Côté femmes, Saint Hilaire, ce moine bénédictin du XIe siècle, se glisse (avec un l en trop), sans doute à la faveur de la trompeuse terminaison en aire, comme Claire, de son nom. Sainte Martyre, à qui il manque un r, prend pour nom propre l'indication de sa catégorie : comme si l'on disait Sainte Vierge – et d'ailleurs on le dit ; mais seulement pour la Mère de Jésus. Martyr ou martyre, dans l'Eglise catholique, c'est un titre de gloire, même si Vierge et martyre c'est encore mieux. De là à dire « Martyr, quel joli nom pour un saint » ... il n'y a qu'un pas. Côté hommes, on verra la même chose avec Saint Cardinal. Electra est sans doute présente pour marquer le désir de ne pas rester enfermé dans une seule mythologie, tout de même, et de rendre hommage aux héroïnes de l'ère préchrétienne. Wilhelmine était à l'époque reine des Pays-Bas, elle le fut pendant un demi-

siècle, et Gertrude Stein avait sans doute pour cette représentante d'une institution anachronique (une reine au XXe siècle !) une admiration comparable à celle qu'elle vouait à la reine Victoria. Evelyn a beau être un nom d'homme, il passera pour Evelyne.

On remarque – et pas seulement ici, tout au long de l'œuvre – une prédilection de Gertrude Stein pour les prénoms en « ine », du fait de leur ambiguïté sexuelle : Augustine (*Ladies' Voices*), Celestine, Severine. *Settlement* (en français, soit on lui laisse son nom « Sainte Settlement », soit on le traduit par Sainte Etablissement : que le mot soit masculin en français ne peut gêner personne) semble être ici comme pour dire : voilà tout ce que l'Amérique a à offrir en fait de saints. Vous, les Espagnols, les Italiens, les Français, vous avez pris tous les saints. Mais nous, nous sommes des pionniers, des *settlers*, nous avons donc des *settlements*, parfois aussi des missions (comme celle à laquelle San Francisco doit sa fondation). Sainte Colonie serait une meilleure traduction.

Côté hommes, on retrouve un Saint Settle qui fait pendant, comme si « ment » était une marque du féminin (pourquoi pas après tout). Mais il faut plutôt y voir une répartition traditionnelle des rôles. Le saint pioche, creuse, défriche, tue les Indiens, plante, sème, et le résultat, c'est une terre fertile, paisible, avec une maison spacieuse, une femme souriante, des enfants bien nourris. *Settle*, c'est le processus, *settlement*, le résultat. *Settle*, *settlement*, deux mots qui restent sacrés dans l'Amérique de la Frontière, l'Amérique des fermiers héroïques, l'Amérique, terre d'une épopée. Si le saint, c'est l'image même du héros, le héros par excellence de la fondation de l'Amérique, c'est le pionnier.

Enfin n'oublions pas l'hypothèse de Bridgman qui est que, étant donné l'intérêt de Gertrude et d'Alice pour la cuisine, le nom de Sainte Settlement est certainement inspiré par le fameux *Settlement Cook Book* (*GSP* 177). On retrouve un mélange de « vrais » et de « faux » saints, avec une répartition équitable entre noms de diverses origines linguistiques et culturelles. William peut être la traduction de Guillaume, et Guillaume pourrait être Saint Guillaume de Guilhem, autre moine bénédictin. Paul Seize est comme un nom de pape apocryphe (Gertrude Stein n'a même pas connu Paul VI ; mais elle connaît, de nom, Louis XVI, c'est peut-être lui qui souffle de loin cette inspiration). Et voici maintenant la liste des saints et des saintes telle qu'elle apparaît dans la distribution de 1934 de l'opéra sur la musique de Virgil Thomson et le scénario de Maurice Grosser.

Rappelons que Virgil Thomson avait décidé - pour des raisons qui furent dites purement vocales, et qui reçurent l'approbation de Gertrude Stein – qu'il y aurait deux Sainte

Thérèse, St Teresa I et St Teresa II, et que le rôle de St Teresa II fut chanté par un homme, Bruce Howard. On ne peut s'empêcher de penser que l'androgynie constitutive de toute personnalité exceptionnelle est ainsi mise en valeur. La colonne de droite indique les noms en français (ce qui permet d'identifier ceux qui sont des saints et celles qui sont des saintes :

St Ignatius	Saint Ignace
St Teresa I	Sainte Thérèse I
St Teresa II	Sainte Thérèse II
St Chavez	Saint Chavez
St Settlement	Sainte Etablissement
St Ferdinand	Saint Ferdinand
St Plan	Saint Plan
St Stephen	Saint Etienne
St Cecilia	Sainte Cécile
St Giuseppe	Saint Joseph
St Anselmo	Saint Anselme
St Sara	Sainte Sara
St Bernardine	Sainte Bernardine
St Absalon	Saint Absalon
St Answers	Sainte Réponses
St Eustace	Saint Eustache

auxquels il faut ajouter onze saintes et six saints qui constituent le chœur, mais qui ne portent pas de nom. Ignace, c'est donc Ignace de Loyola, né au pays basque en 1491, mort à Rome en 1556. Il est, comme on sait, le fondateur de la Compagnie de Jésus. Sa fête est le 31 juillet. À part le fait qu'il ait été fondateur d'un ordre, ce qui peut avoir plu en lui à Gertrude Stein, c'est un cosmopolitisme dans lequel elle pouvait se reconnaître. Avant d'aller mourir en Italie, cet Espagnol avait fait une partie de ses études à Paris. Gertrude Stein le connaissait par l'église Saint Ignace à San Francisco (n'oublions pas qu'elle habita Oakland, tout à côté,

de l'âge de six à dix-sept ans, et San Francisco même de dix-sept à dix-huit ans. (cf. *GSP* 182). Quant à Sainte Thérèse, c'est de toute évidence une image identificatoire forte. Le partenaire qu'il aurait fallu, logiquement, lui choisir, eût été Saint Jean de la Croix, avec qui elle établit la réforme de l'ordre des carmélites. Sa fête est le 15 octobre. Elle et Saint Ignace auraient-ils pu se rencontrer ? Ce ne serait pas absolument impossible, mais c'est fort peu probable. Lui avait vingt-quatre ans de plus qu'elle, et mourut vingt-six ans avant elle. Quand, à l'âge de trente ans, il entreprend des études de latin à l'université de Salamanque, Thérèse n'a que onze ans. Et quand, en 1562, la réforme qu'elle a mise en œuvre est approuvée par Pie IV, Ignace de Loyola est mort depuis six ans. On peut penser que probablement, elle entendit parler de lui, mais pas lui d'elle. Voyons bien que les personnages historiques ne sont ici pour Gertrude Stein qu'un simple support (la situation sera un peu différente dans *The Mother Of Us All*, mais, même là, une grande désinvolture régnera).

La distribution qui fut retenue s'inspire naturellement des indications du texte original qui présente les noms de Saints le plus souvent sous forme de listes, sans indication de récitant, avec toutes les indications d'une totale improvisation. On trouve par exemple des variantes, dont rien ne permet de déceler si elles sont volontaires ou de pure négligence : *Saint Paul Seize* (444), *Saint Louis Paul* (448), *Saint John Seize* (448), *Saint Paul Six* (448), Saint Paul Seze (451), suivi de peu par une *Saint Therese Seze* (451). Ce culte de nom propre et du nom sanctifié n'est pas dépourvu de frivolité, voire même d'une irrévérence affichée. L'influence de Paris et de ses églises se fait sentir, au hasard des associations : on trouve les noms de Saint Eustache, Saint placide, Sainte Geneviève. Même *Saint Severine* semble bien inspiré par Saint Séverin. On peut penser que le nom évoque pour la Parisienne de la rue de Fleurus davantage la paroisse que la biographie du porteur du nom.

Gertrude Stein joue parfois à inventer des noms de saints qui sont des chiffres (le chiffre étant plus ou moins sacré, il s'agit là d'une attitude plus respectueuse qu'il n'y paraît) : « Saint Two and Saint Ten » (450). Les amis ne font que passer, mais ils passent. Ainsi Fernande : « Saint Louise and Saint Celestine and Saint Louis Paul and Saint Settlement Fernande and Ignatius » (448). On dira que Fernande n'est pas précédé de « Saint », mais, dans cet exemple, Ignace non plus. Et quelques pages plus loin, Fernande aura son auréole « Saint Pilar and Saint Fernande » (472). Il y a même un clin d'œil pour la famille : « Saint Michael and Saint Sarah » (466) prennent de toute évidence pour modèle le frère de Gertrude Stein et sa femme. Il y a également l'intrusion d'un petit couplet qui brode sur le

thème familier « Lucy Lily » sans S'embarrasser d'auréole de martyre ou de la caution du calendrier. Un nom de saint pose un problème, une fois de plus, d'« embryologie » : c'est celui de Chavez. Gertrude Stein a pu connaître, que l'on sache, deux Chavez : l'un Geo Chavez qui était pilote et qui se tua en effectuant, en 1910, la traversée des Alpes. L'autre – et c'est le choix le plus probable – c'est Carlos Chavez, qui était un musicien faisant partie du cercle de Virgil Thomson, Aaron Copland, Paul Bowles et quelques autres. Il arrivait que des œuvres de Chavez et de Virgil Thomson soient jouées au cours d'un même concert, et Gertrude Stein le savait, car Virgil Thomson lui écrivait chaque fois que l'on jouait une œuvre de lui sur un texte d'elle, tel que *Capital Capitals*, *Susie Asado* ou *Preciosilla* (cf. *Virgil Thomson by Virgil Thomson*, p. 146 ou 167 par exemple). Mais l''embryologie reste anecdotique, elle est réservée au cercle des amis avec qui se joue une complicité, et au petit nombre des curieux professionnels qui veulent avoir « the inside story ». L'œuvre, surtout sous sa forme d'opéra, est destinée à un public qui n'a cure des associations fortuites ou calculées qui ont présidé à la naissance de ces saints de scène, de ces saints-acteurs (comme on a pu parler de saints-soldats, ou de moines-soldats), de ces saints de tulle et de cellophane, comme on a dans les églises des saints de bois ou de plâtre, de ces saints de circonstance, de ces saints réunis l'espace d'un soir et d'une fête, de ces quatre saints qui sont une bonne trentaine, de ces saints en actes, de ces saints de vitrail et de music-hall, de chorale et de chorus, de ces saints baroques à Broadway, de ces saints qui se font prendre en photo et à qui on chante la sérénade, de ces saints sacramentels et sacrilèges, de ces saints de pourpre et de candeur, de ces saints noirs dans leur robe blanche, de ces saints qui recueillent non pas des prières mais des applaudissements, de ces saints de glace et de feu, de musique et de lumière.

Pour les spectateurs de l'opéra, l'effet conjugué de la présence des saints et de leurs noms chantés est celui d'une communauté œcuménique des saints. L'introduction des noms dans le chant produit un effet combiné de célébration et d'innocence. Il y a une bizarrerie calculée dans l'énumération : Teresa Martyr Settlement Thomasine Electra... Ignatius Paul William Gilbert Settle Arthur... Saint est là comme un écho du mot « innocent » (l'écho ne retenant et ne répercutant dans les montagnes que la dernière syllabe). La *composition* est semi-figurative (les noms qu'on connaît ou reconnaît allant du côté de la figuration : ce ne sera d'ailleurs pas forcément les mêmes pour tous). Des noms tels que « Martyr » ou « Cardinal » ont des connotations directement chrétiennes et apportent un « effet de piété » de solennité, même si la part onomastique est faible, et ne permet pas d'identifier un

personnage. William, Gilbert, Arthur ont, sur un public anglophone, un effet de rapprochement, de familiarité, tandis que Wilhelmina, Pilar, Hillaire, Selmer, Giuseppe, ont un effet contraire, un effet de distanciation, de défamiliarisation. On les écoute différemment. Giuseppe évoque l'opéra italien, on entend claquer les consonnes. On se dit que c'est bien vrai que « la langue italienne est faite pour l'opéra ».

La démarche de Stein est proche ici de celle de Proust dans « Noms de pays : le nom » : « Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre ; Lannion avec le bruit, dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche : Questembert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviatiles et poétiques » ... (*Du Côté de chez Swann*, II, 222). À cette différence près que les associations ne sont pas effectuées dans l'écriture même, elles sont laissées à l'imagination créatrice de qui les entend. Le travail d'écriture n'a consisté que dans les rapprochements incongrus qui attirent l'attention et stimulent l'imagination : trop peu nous est donné, à nous de faire le reste. On remarquera que Proust comme Stein est tiré par les noms propres du côté de la piété, de la religion naïve. Il parle noble dentelle, vieil or, vitrage ancien, cathédrale, verrière. Ce n'est pas tout à fait fortuit si l'on suit le fil tendu par cette idée que l'acte de révérence vis-à-vis de la nomination, acte essentiel à la fonction quasi sacerdotale de l'écrivain, est un acte de pieuse célébration. Qu'il s'y mêle, dans le cas de Stein, de l''irrévérence vis-à-vis des pieuses institutions d'une religion qu'elle ne regarde que de loin, en touriste plutôt mécréante, et que cette irrévérence puisse faire figure d'humour (distance rachetée par la complicité), cela ne change rien à l'essentiel, au fondement de la démarche même.

***

Saints and Singing

Gertrude Stein est plus proche de Proust encore par sa manière d'utiliser les noms de saints dans la pièce *Saints and Singing*, écrite en 1922, soit cinq ans avant *Four Saints in Three Acts* (et douze ans avant que l'opéra ne soit mis en scène). Jugeons-en. La question du nom est clairement mise en avant dans cette pièce, comme on peut le voir par la phrase mise en exergue de ce chapitre : « I make a new name, and yet every name is the same, it is always in the name » (*OP* 73). Cette question du nom est tout aussi clairement rattachée aux saints, non pas sous l'angle des noms de saints, mais sous celui du nom que chantent les

saints : puisque la pièce s'intitule *Saints and Singing*. Les saints chantent la gloire de Dieu, c'est même leur seul rôle. N'oublions pas que les saints sont toujours posthumes, ils ne deviennent saints qu'après leur mort, il faut donc les imaginer comme un chœur céleste qui réside le plus près possible de Dieu lui-même, dans cette demeure céleste (*heavenly mansion*) dont on voit la maquette au cinquième tableau de *Four Saints*. « Saints and singing they adore » (*OP* 71). Ils ne font rien d'autre, encore et toujours, ils chantent le Nom de Dieu :

I wonder I do wonder about saints and singing.

They sing the same name.

(*OP* 73)

Cette phrase est précédée d'une autre, toujours dite par « I », qui joue son rôle dans cette question du nom, des noms, des noms qui servent à appeler :

I do believe in calling. Call me call me back call me back again, call me by a name.

(*OP* 73)

« I do believe » : c'est un acte de foi. Croire en Dieu, n'est-ce pas croire dans le Nom de Dieu, et pourrions-nous connaître Dieu si nous ne connaissions pas son Nom. Mais « call me back again », c'est un tout autre registre, le coup de téléphone amical, on retombe sur terre. « Call me by a name », ce n'est pas « appelez-moi par mon nom », ou par mon prénom, c'est plutôt façon de dire : « n'importe quel nom fera l'affaire, l'important c'est qu'il y ait du nom ». C'est une façon aussi de remettre en cause la distinction nom propre/nom commun : appeler par un non, c'est donner un nom, le nom juste de préférence, à un objet, un arbre par exemple. Appelez-moi par un nom : mettez-moi dans une catégorie, femme, fleur, rivière, que je sois là, bien rangée, là où vous m'avez mise, par ce nom.

Voici maintenant les saints appelés par leurs noms, des noms qui sortent tout droit d'un livre de messe d'une église provençale, ou d'un calendrier, des noms qui font partie du pieux répertoire des Catholiques, d'un bréviaire comprenant le propre des saints :

…and really asking blessings on San Francisco, Saint Francis, Saint Nicholas Saint Chrysostom and Saint Bartholomew. Saint Bartholomew is nearest to raised eyelashes, eyebrows end columns, and trees begin with a trunk and mountains with meadows.

(*OP* 81)

Un nom propre, on le dit, on l'écrit, on l'appelle, on 1e récite, on le chante, et c'est déjà un portrait, ou c'est déjà une prière. L''affinité entre les deux genres se retrouve tout naturellement ici.

Portraits and Prayers. L'artiste, du côté des portraits, lutte pour voir ou dire l'essence, pour capter l'instant et 1e rendre durable, permanent, sorti de lui-même une bonne fois pour toutes. Le fidèle, du côté des prières, se dépouille de l'inessentiel et tourne son âne vers Dieu.

San Francisco : depuis le petit village provençal de Saint Rémy (ce saint n'est pas mentionné ici, ni comme nom de saint, ni comme nom de lieu), Gertrude Stein rend hommage au saint de la ville de son enfance. Il y a une candeur toute franciscaine dans cette évocation en « à plats » de la piété populaire : des yeux levés au ciel, des colonnes qui se dressent, droites elles aussi, vers le ciel, des arbres qui en font autant, ainsi que les montagnes avec pourtant les Prairies en pente douce : « a little nature makes religion ». Relisons ce beau passage tout désencombré de pièges : « Saint Bartholomew is nearest to raised eyelashes, eyebrows and columns, and trees begin with a trunk and mountains witn meadows », Il n'est pas dépourvu de la « patte » steinienne, avec cette manière de « dessiner », en quelque sorte, les cils et les sourcils à côté des colonnes et des troncs d'arbres : le tout petit à côté du très grand, ce qui est à l'intérieur de l'église à côté de ce qui est dehors, là-bas, tout près ou jusqu'à l'horizon.

Et puis il y a un petit jeu presque invisible : on déjoue l'attente de « trees begin with a t » ; on croyait avoir affaire au mot arbre, et voilà qu'on nous donne la chose. De proche en proche, par contamination peut-être, on s'aperçoit que ces saints sagement alignés les uns à la suite des autres dans la litanie ne sont pas seulement des noms, mais bien des hommes qui furent des âmes pures tournées vers Dieu. Dieu est invisible, mais les saints, eux, sont bien visibles, ils sont des images pieuses ou des tableaux ou des statues ou des santons. Et puis ils sont présents dans notre vie quotidienne parce qu'ils sont les prénoms des enfants et des grandes personnes, et des noms de ville, et des noms de jours. En chantonnant leurs noms, inlassablement, nous maintenons cette présence proche, elle remplit l'espace enfermé dans la petite église et se répand dehors, dans la pureté du ciel provençal, jusqu'aux montagnes bleutées.

Chrysostome mentionné ici, c'est Saint Jean Chrysostome, ou Saint Jean Bouche d'or, prêtre d'Antioche puis patriarche de Constantinople au quatrième siècle de l'ère chrétienne.

Priez pour nous, Saint Jean Bouche d'or, et nous célébrerons votre nom le 27 janvier. Bartholomew, c'est Saint Bartholomé ou Saint Barthélemy, tristement célèbre à cause de la Saint Barthélemy, jour de pogrom parisien : c'est le massacre de quelque trois mille protestants (trois mille !) dans la nuit du 23 au 24 août 1572.

Depuis, on n'ose plus trop appeler les enfants Barthélemy. Mais Gertrude Stein ignore sans doute cette histoire, et n'a retenu que la sonorité chatoyante de Bartholomew.

***

La nature problématique du nom

Dans le récit steinien, dans le dialogue steinien, la question du nom revient, lancinante. Le nom comme question. On dit un nom, et puis ensuite on dit : est-ce votre nom ? Est-ce bien comme ça que vous vous appelez ? Ah oui, je pensais bien que c'était votre nom (comme si un nom pouvait se deviner, s''anticiper, d'après la personne -la personne quand on la rencontre et qu'on ne connaît pas encore son nom). Qu'est-ce pour nous, pour chacun de nous, qu'une personne dont on ne connaît pas le nom ? Qu'est-ce qu'une personne dont on ne connaît *que le nom* ?

So he said to her Ida, your name is Ida isn't it, yes she said, and he said I thought your name was Ida, I thought you were Ida and I thought your name is Ida.

(*Ida*, 77)

Ida semble être née avec son nom, si l'on en croit la toute première phrase du récit : « There was a baby born named Ida. Its mother held it with her hands to keep Ida from being born but when the time came Ida came » (*Ida*, 7). Cela fait penser à l'histoire-vraie dans laquelle on demande à une petite fille comment son frère nouveau-né s'appelle, et celle-ci répond : « On n'en sait rien. Il n'est là que depuis hier, et on ne comprend pas ce qu'il dit. » Histoire qui nous invite à rêver sur un ailleurs d'avant la naissance, sur le nouveau-né qui débarque en terre étrangère et qui ne trouve au mieux qu'une jeune sœur attentive à cette langue qu'il parle, et qu'il oubliera quand il apprendra à parler la nôtre.

Dans *The World Is Round*, l'héroïne s'appelle Rose. Ce nom est, pour elle aussi bien, problématique, comme il est dit dès la deuxième page :

And then there was Rose.

Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again. Would she have been Rose if her name had not been Rose and would she have been Rose if she had been a twin.

(*WIR* 2)

Le problème des jumeaux est un cas particulier du problème de l'identité (du côté de l'identique ou du côté de la différence). On bascule là vers le pôle « and yet every name is the same ». On remarque qu'il ne s'agit pas d'avoir un jumeau ou une jumelle, comme un plus qui vous redouble, mais d'être un jumeau ou une jumelle : un être en deux. Ida est une jumelle qui s'appelle Ida : c'est-à-dire que sa jumelle s'appelle aussi Ida, ou plutôt que la jumelle s'appelle Ida-Ida :

And as Ida came, with her came her twin, so there was Ida-Ida.

(*Ida*, 7)

Ida écrit à sa jumelle « Dear Ida my twin », et sa lettre se termine par :

Do not let them know you have any name but Ida

and I know Ida will win, Ida, Ida, Ida,

from your twin

Ida

(*Ida*, 19)

Le nom est brandi trois fois à la fin de la lettre come un hourra d'encouragement à sa sœur qui sera, pour elles deux, reine de beauté, qui gagnera un concours. On peut dire qu'Ida se projette dans un moi idéalisé qui est chargé de réaliser ses fantasmes (ce qui est dire que la réalité, par voie de réalisation, passe du côté de l'idéal et que c'est Ida, l'auteur de la lettre, qui se déréalise : « Are you beautiful as beautiful as I am dear twin Ida, are you, and if you are perhaps I am not. » (*Ida*, 18). Il s'agit bien là, de la part de Stein, de mise en scène du nom propre, d'onomaturgie, dans la mesure où le nom crée le personnage, et un personnage double ; dans la mesure où le problème de l'identité du sujet n'est pas présenté théoriquement mais représenté scéniquement, sous forme de couple narcissique, où les problèmes de séparation du moi font l'objet d'un jeu de miroir, de projection à distance, d'un jeu épistolaire entre moi qui suis ici et moi-non-moi, ma jumelle, qui n'y est pas :

I can not go away Ida, I am here always, if not here then somewhere, but just now I am here, I am like that, but you dear Ida you are not, you are not here if you were I could not write to you.

(*Ida*, 19).

La petite fille s'invente une jumelle qui n'est pas en face d'elle, car alors elle pourrait lui parler, mais qui est absente, ce qui lui permet de lui écrire. Un personnage *in absentia*, au théâtre, est souvent figuré par un message écrit qu'il fait porter, et qui lui permet de parler de loin. Ici, c'est différent puisque le message crée, par hallucination, sa destinataire. La séparation entre Ida et sa jumelle va se faire plus complète quand Ida aura gagné le concours de beauté. La gagnante va y gagner un nom rien que pour elle :

Dear Ida,

So pleased so very pleased that you are winning, I might even call you Winnie because you are winning...

…and now I will call you Winnie because you are winning everything and I am so happy that you are my twin.

Your twin, Ida-Ida (*Id*a,23)

La séparation n'est pas encore parachevée : pour un bref instant, elles ont trois noms pour deux, Winnie, Ida-Ida. C'est parce que Winnie n'a pas encore gagné, elle est en train de gagner. Mais dès la lettre suivante :

Dear Winnie,

Everybody knows who you are, and I know who you are. Dear Winnie we are twins and your name is Winnie. Never again will I not be a twin.

Your twin

Ida

(*Ida* 24)

Par la notoriété, la reconnaissance, Winnie se sépare de Ida. « Ida was not the same as Winnie. Not at all." (Ida, 26). Mais certains s'y trompent encore (ou plutôt s'y reconnaissent) :

The officer smiled. I know he said I know what you mean. Winnie is your name and that is what you mean by your not being here.

(*Ida*, 29)

Le prix de l'identification, c'est l'absence. C'est un mode d'être paradoxal qui n'est pas forcément sans agrément, si l'on garde la parole pour le dire :

I am not here, she said, I am very careful about that. No I am not here, she said, it is very pleasant, she added and she turned slightly away, very pleasant indeed not to be here.

(*Ida*, 29)

Pour pouvoir se détourner, ne serait-ce que légèrement, quand on n'est pas là, il faut être comme le chat du Cheshire.

Revenons à Rose, qui n'est pas une jumelle. Son rapport à sa propre identité n'en est pas simplifié pour autant. Elle change, on peut donc croire que tout va bien ; mais chanter la rend si triste que bientôt elle se met à pleurer. Rose est une petite fille qui s'appelle Rose, mais pourquoi, où ça, quand ça, comment ?

I am a little girl and my name is Rose, Rose is my name.

Why am I a little girl

And why is my name Rose

And when am I a little girl

And when is my name Rose

And where am I a little girl

And where is my name Rose

And which little girl am I am I the little girl named Rose which little girl named Rose.

(*WIR* 3)

L'identité est bien mal protégée s'il suffit de changer de lieu et de moment pour qu'elle soit mise en danger. Et surtout si d'être une petite fille qui s'appelle Rose ne vous assure pas que vous êtes la seule petite fille qui s'appelle Rose : comment, en ce cas, savoir laquelle vous êtes ? Quant au pourquoi : chère Rose, la curiosité est un vilain défaut. Et puis, n'as-tu jamais entendu parler de l'arbitraire du signe ? Quant au fait d'être une petite fille, relis Gertrude Stein, et tu pourras aussi demander : à quoi est-ce que ça sert d'être une petite fille s'il faut devenir une femme ? si c'est vrai des petits garçons (« What is the use of being a little boy if you are to grow up to be a man. »), c'est sûrement vrai aussi des petites filles (« And yet everybody does so unless it is a little girl going to grow up to be a woman. ») (*GHA* 58). Cesse de pleurer, petite fille, la meilleure philosophie, c'est l'indifférence : « Oh dear human nature is not interesting. » (*GHA* 172).

En jouant avec le nom dans ce que Genette appellerait un « ballet onomastique », Gertrude Stein montre, démontre et remontre à quel point elle est consciente de « ce qu'il y a dans un nom ». Ou plutôt, des conditions à respecter (c'est parfois en ne les respectant pas qu'elle le montre) pour que le nom fonctionne comme nom : la part de déterminisme qu'il y faut, et de respect d'une tradition, pour que le nom à la fois inscrive l'individu dans un réseau familial et le différencie des autres individus de cette famille. Ainsi, trop de noms, c'est comme de n'en pas avoir. À propos de Picasso qui avait pris le nom de sa mère, Gertrude Stein écrit, au début de *L'Autobiographie de tout le monde* : « In Spain you take your father's and your mother's name like Ruiz y Picasso like Merry y del Val, del Val was Spanish and Merry was Irish and finally the names pile up and you take your choice ». (*EA* 10). Les noms s'accumulent, et on choisit celui qui vous plaît. On sait que les féministes, en France, ont récemment envisagé ce mode de double identification pour ne pas privilégier indûment le nom du père en éliminant systématiquement celui de la mère, mais il est clair que dès la deuxième génération l'enfant se retrouve avec quatre noms propres - deux du côté du père et deux du côté de la mère, et que ses enfants à lui ou à elle en auront huit, selon le même principe; il est clair aussi qu'à partir du moment où l'on peut choisir son nom de famille, parmi quatre, ou parmi huit, ou seize, ce n'est plus à proprement parler un nom de famille, c'est un pseudonyme comme un autre : qui masque l'identité au lieu de la constituer.

Rêvons au problème de cette petite fille anglaise (c'est un fait-divers qu'on a lu dans les journaux) dont les parents ne sont pas arrivés à faire un choix : ils ont attribué cent quarante prénoms à leur fille. On peut même se demander, du coup, pourquoi ils se sont arrêtés là. Pourquoi pas trois cent soixante-cinq prénoms, par exemple, un par jour de l'année ? Même avec cette relative modération dans le délire, les problèmes techniques furent importants. Les vingt premiers prénoms seulement purent figurer sur le certificat d'état-civil, les cent vingt suivants sur un feuillet joint en annexe. L'enregistrement, qui revêt un caractère officiel donc empreint d'une certaine cérémonie bureaucratique, fut étalé sur dix mois. Dix mois pendant lesquelles l'identité de la petite Anglaise fut dangereusement flottante. Plutôt que l'indécision, on peut penser que ce qui motiva les parents, ce fut un vertige d'originalité : notre fille ne sera pas comme les autres. Il serait amusant d'apprendre que les parents de la petite fille s'appelaient Smith – voire, dans le cas de la mère, Smith née Smith, et qu'ils ont voulu se rebeller contre cette insignifiance. Pour l'avenir, on peut penser

que les contemporains de la petite fille la gratifieront d'un surnom comparable à ceux qu'arborent les personnages de Toni Morrison (*Macon Dead* ou *First Corinthians*) un surnom du genre *Too Many Names* ou simplement *Too Many*, ou bien encore *One Hundred and Forty* (pour les intimes : *One*).

Dans *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938), Gertrude Stein donne à son héroïne quatre prénoms : Marguerite Ida and Helena Annabel. Ce nom fait l'objet d'un constant questionnement de la part de celle qui le porte - qui les porte :

> And I am I Marguerite Ida or am I Helena Annabel
>
> Oh well
>
> Am I Marguerite Ida or am I Helena Annabel
>
> Very well oh very well
>
> Am I Marguerite Ida very well am I Helena Annabel [131].

(*LOP*97)

Son nom est dans l'opéra l'objet d'une célébration insistante et apostolique : tell, tell, go tell, il faut répandre la nouvelle, son nom est bien (il faut sans cesse l''affirmer, comme s'il y avait doute, voire contestation) Marguerite Ida and Helena Annabel. Lorsqu'on étudie le manuscrit de *Doctor Faustus Lights the Lights*, dans son gros cahier cartonné vert au dos entoilé, on s'aperçoit qu'originellement, le prénom de l'héroïne était double : Ida and Annabel. À propos d'Annabel, notons que, dans la graphie steinienne, le n ou les deux n d'Annabel peuvent aller de deux à quatre, voire cinq jambages, suggérant suivant les cas un seul n ou deux n ; la plus ou moins grande surface d'occupation de la ligne semble de son côté suggérer une plus ou moins grande puissance d'affirmation vitale. Ceci est confirmé par d'autres cas d' « enthousiasme graphique », l'exemple le plus caractéristique étant « everything » qui, invariablement, avec quelques jambages en trop, occupe une ligne entière.

Pour ce prénom, donc, les prénoms de la tradition faustienne, Marguerite et Hélène, ont été rajoutés après coup. Gertrude Stein, au fur et à mesure que se précisait l'idée d'un opéra jouable, a voulu donner à l'héroïne une identité qui la rattache à la tradition au même

[131] Sans qu'elle songe jamais à « décoller » l'un de l'autre Marguerite et Ida, ou Helena et Annabel. Les deux prénoms sont comme en surimpression, on ne saurait tenter de séparer l'un de l'autre sans faire disparaître l'autre, irrémédiablement.

titre que Faust et que Méphisto. Et elle a eu alors le coup d'audace de ne pas renoncer aux deux prénoms « steiniens » originellement choisis par elle. Ida, c'est le prénom qu'on retrouvera dans *Ida A Novel*, deux ans plus tard (1940). Et c'est bien le prénom matrice, peut-être le point de départ de l'opéra : « Ida has become an opera... an opera about Faust... some day she will be a novel too, she is getting ready for that. » (lettre à Thornton Wilder, 11 mai 1938, *GSP* 30). Dès 1937 Ida était le titre donné à un bref récit publié dans *The Boudoir Companion* (cf. *GSP* 305) : « Am I one or am I two », se demande Ida. Elle a une double personnalité, elle joue un double rôle, au début dans la confusion et l'inquiétude, mais elle finit par savoir distinguer un rôle de l'autre et cesse d'être troublée : « They did not know which was which but Ida did ». (*The Boudoir Companion*, 35). Elle cesse même d'être deux : « Ida was no longer two she was one ». C'est également en 1937 que Gertrude Stein projette d'écrire un roman qui aura la Duchesse de Windsor pour héroïne et qui s'appellera Ida : « about three years ago I told you I was doing a novel about the duchess of Windsor and it was to be called Ida... I have written it over almost three times completely. » (lettre à Carl Van Vechten, 21 avril 1940).

Le second prénom original, Annabel, a peut-être pour modèle l'Annabel Lee d'Edgar Poe. C'est déjà, en soi, un prénom double : Anna-Belle, ce qui fait que Ida and Annabel a déjà trois prénoms. Ceci la rend proche de la Anna Livia Plurabelle de Joyce. Gertrude Stein ne peut pas manquer d'y avoir pensé (de même que Lucy Church fait penser à Anna Liffey). Gertrude Stein, plutôt que de corriger, élaguer, amender, préfère procéder par ajout, par greffe. Sur le manuscrit, une petite griffe en forme de v à l'envers vient insérer, à chaque occurrence du prénom, Marguerite et Helena. Marguerite et Helena viennent doubler, affirmer, assurer dans leur son, dans leur être, Ida et Annabel. C'est en cours de travail que la modification a eu lieu. C'est à partir de l'acte II scène I qu'on trouve pour la première fois, et pour toute la suite, sans griffe et sans correction :

> And she is one
>
> Marguerite Ida and Helena Annabel as well.

(*LOP* 107)

C'est justement quand la décision est prise de donner un deux fois double prénom qu'est affirmée l'univoque identité de l'héroïne. Et pourtant, elle est bien une Plurabelle elle aussi : une Quadribelle. Deux doubles noms qui se regardent en miroir, noms de légende

ornés d'un double gonflement gracieux comme une coiffure qui aurait valu à celle qui la porte un prix de beauté. À elle seule deux noms du côté de la Marguerite de la tradition et deux prénoms du côté d'Hélène de Troie. Mais Marguerite et Hélène sont, eux aussi, des prénoms steiniens. En 1932 Gertrude Stein a écrit *Marguerite Or A Simple Novel of High Life* (*RB* 443) et *Margite Marquerite and Margherita* (*RB* 450) : une en trois... Quant à Helen (Helen, Helene and Helena, pourrait-on dire), elle était l'une des trois héroïnes de *Q.,E.D*., le tout premier roman de Gertrude Stein écrit en 1903 (et publié en 1950 seulement sous le titre *Things As They Are*). Quatre prénoms, c'est beaucoup, mais un des personnages - anonyme, lui, il s'appelle seulement « l'homme d'au-delà des mers » (*the man from over the seas*) – souhaiterait qu'elle en ait plus encore. Au dernier acte il dit, ou plutôt il murmure rêveusement :

> Pretty pretty pretty dear here I am and here you are here and yet and yet it would be better yet if you had more names and not only four in one...
>
> (*LOP* 114)

On en revient à l'idée de célébration, comme dans les litanies, les noms de la Vierge s'accumulent par piété fervente, Sainte Mère de Dieu, Sainte Vierge des Vierges, Mère de la divine grâce, Mère toujours Vierge, Miroir de justice, Trône de la sagesse, Rose mystique, Tour de David, Tour d'ivoire, Maison d'or, Arche d'alliance, Porte du ciel, Etoile du matin... Ou alors, l'idée est que, devant la crainte de la désintégration, de la perte d'identité, on se protège en accumulant les prénoms, ce serait, comme il est dit des bois dans la pièce, le manteau du pauvre. On peut rajouter *y de… y de... y de...* jusqu'au trentième quartier, on peut accoler des prénoms sur ce modèle : *y de... y de*.

Trop c'est trop, mais il faut au moins *un* nom. Dans *At Present. A Play*, sous-titrée *Nothing But Contemporaries Allowed* (1930), la « Scene VII » commence par : « And what is your name. » (Pas de nom de locuteur). À la ligne du dessous :

> T. Thoma. — I have no name in short have no name.
>
> (*OP* 320)

Pas de nom, c'est vraiment trop peu. Mais on notera le jeu pervers qui veut que celui qui répond cela soit justement doté d'un nom {même s'il lui manque un s) alors que celui qui pose la question ne l'est pas. On notera aussi (sans se demander si cela est voulu ou non, en considérant plutôt que cette distinction n'est pas ici pertinente, outre le fait qu'il est

impossible d'en décider) que, de l'autre côté de « in short » – qui rallonge – la répétition de la réponse prive le sujet de son identité en le privant de son « I » (« in short have no name ») : confirmation ou illustration de ce qui vient d'être déclaré.

Autre cas de figure : il ne sert à rien d'avoir un nom si l'on ignore quel nom l'on a. Cette éventualité (absurde puisqu'au même instant on nous donne le nom qui, loin d'être un secret, est rendu public) est envisagée dans *The Five Georges* (1931) : « He never knew his name was Francis » (*OP* 311). Ce qui rend l'énoncé plus paradoxal encore, c'est que le « he » semble bien renvoyer à l'un des cinq Georges, héros éponymes, si l'on peut dire, de cette pièce. Les cinq Georges, même si le texte joue sur la similitude des prénoms (« The five Georges never made the nearness to likeness be amazing ») (*OP* 296) n'est pas un cas particulier de « yet every name is the same ». Chacun d'eux est pourvu d'une marque distinctive sous forme d'initiale : George L., George M., George G., George S., seul le dernier est identifié, mais il lui manque, en appendice, l'ordinal qui le classerait dans la série : George of England [132].

Autre cas où le nom ne joue pas son rôle : c'est si vous pouvez en changer à volonté. Il faut un minimum de contraintes pour maintenir un minimum de stabilité et, drôlement, Gertrude Stein évoque parmi ces contraintes l'hypothèse de la pénurie - ce qui est bien près de prendre le nom pour une chose, pour une marchandise qui circule. On pourra avancer l'argument qu'il y a bien des gens qui achètent un nom puisqu'il y en a pour le vendre (et on appelle cela « redorer son blason »). Ce n'est pas le cas que Stein évoque, elle dit simplement : « Still there are so many names and anybody nowadays can call anybody any name they like ». (*EA* 10). La situation qu'elle évoque est donc une situation d'abondance, de surplus presque, dont on se demande en quoi elle peut bien caractériser « notre » époque (1936) par rapport à celles qui l'ont précédée : cosmopolitisme accru ? Appréciation subjective tenant à ce que Gertrude Stein, du fait qu''elle-même est maintenant connue,

[132] George L. serait George Platt Lynes, photographe. George M. serait George Maratier (« l'ami de tout le monde »), George G. bizarrement Georges Hugnet. En 1928, Gertrude Stein avait écrit *Finally George A Vocabulary of Thinking* (qui sera publié en 1931 (la même année que *The Five Georges, A Play*) dans *How to Write*. On y lit : « George is the name of George Lynes George, George Braque, George Ullman, George Joinville, George Williams and will with it George Middleton. This makes it recognizable as the name of George. » (*HTW* 273). Un peu plus loin, (*HTW* 279), à partir du nom Georges en français, qui se termine par un s, Gertrude Stein joue à affubler d'autres prénoms de ce s qui est aussi la marque du pluriel : « Georges Allans Pauls Christians and Virgils ». Ressemblances et dissemblances sont l'objet de sa réflexion dans ce texte, avec déjà (douze ans avant Ida), la fascination pour les jumeaux : « identical twins do not look alike » (*HTW* 274). Elle réfléchit aussi sur l'arbitraire des prénoms : « Frank could be called George if one were used to it but one is not. » (*HTW* 286) (cf. *GSP* 194-195).

connaît beaucoup beaucoup de gens ? Coutume des surnoms dans le monde des arts ? On a l'impression que pour que le nom « vous fasse », qu'il vous modèle, il faut appartenir à une société patriarcale plus ou moins fermée comme le XIXe siècle, en Europe et dans certaines villes ou campagnes américaines, en présentait encore la possibilité. Ce serait un des rares cas de nostalgie de la part de Gertrude Stein (nostalgie, par exemple, de *The Making of Americans*, avec ses Hersland et ses Dehning, ses Martha, ses David, ses Fanny, ses Julia, ses Sherman épousant des Herman, ses Kohler et ses Keller : monde stable, germanique, solide). Mais il faut reconnaître que, même si c'est le cas, le ton n'est pas celui de la lamentation : que tout le monde puisse appeler n'importe qui comme ça lui chante, cela fait perdre du pouvoir au non et à la nomination, mais cela donne, après tout, une liberté.

Il y a, dans un tout autre contexte, et un tout autre registre, un autre écrivain de théâtre qui a joué de ce pouvoir qu'a le nom, quand on en change, de brouiller votre identité, de masquer votre histoire, de la dérober à vos ennemis. C'est après la guerre et les camps, c'est en Angleterre, c'est Harold Pinter. Le nom est, comme la parole, ce qui donne barre sur vous, et il donne lieu à des jeux d'esquive répondant à des menaces plus ou moins voilées, et dont les motifs restent toujours obscurs.

Goldberg. – Webber! Why did you change your name?

Stanley. – I forgot the other one.

Goldberg. – What's your name now?

Stanley. – Joe Soap.

(*The Birthday Party*, 1958, 50)

Il s'agit de l'interrogatoire parodique et terrifiant que Goldberg et McCann font subir au malheureux Stanley : questions vicieuses, absurdes décochées à toute vitesse, et auxquelles il faut parer, lunettes arrachées, comme on pare des coups. Dans *The Caretaker*, Davies, le clochard, craint tout le monde, ment comme i1 respire, donnant prise au soupçon et se faisant traiter d'imposteur au moment même où il détale comme le lièvre et change de peau comme le caméléon : tactiques furtives, instinctives, adaptées à on ne sait quelle menace omniprésente :

Davies. – You see, what it is, you see, I changed my name! Years ago. I been going around under an assumed name! That's not my real name.

Aston. - What name you been going under?

Davies. - Bernard Jenkins. That's my name. That's the name I'm known, anyway. But it’s no good me going on with that name. II got no rights.

Davies. - That's not my real name. If I take that card along I go in the nick.

Aston. - What's your real name, then?

Davies. - Davies. Mac Davies. That was before I changed my name.

(*The Caretaker*, 1960, 20)

La question portant sur le nom est, comme dans les dialogues de Gertrude Stein, un puissant moteur d’échange verbal. On n’en finit jamais de cette inlassable curiosité, de ces réponses évasives, de cette difficulté à faire coïncider la connaissance imparfaite, intime parfois mais toujours incertaine, tâtonnante, indéfinissable, qu’on a de quelqu'un, de l’autre, avec cette étiquette rassurante, offerte à tous et à chacun, qu'est son nom.

Kedge. – And Betty. Betty’ll be there. They’ll all be there.

Seeley. – Betty? Who's Betty?

Kedge. – What do you mean? You don’t know Betty?

Seeley. – There is no girl in the office called Betty.

Kedge. – Betty! The dark bit! The new one. The one that came in last week. The little one, in the corner!

Seeley. – Oh, her ! Is her name Betty? I thought it was -

Kedge. – Betty. Her name’s Betty.

Seeley. – I’ve been calling her Hetty.

[*Pause*.]

(*A Night Out*, 1960, in *A Slight Ache and Other Plays*, 55)

Rien de plus fragile qu’un nom, rien de plus fragile que notre identité sous un nom, semble dire Pinter après Gertrude Stein. Le jeu est plus grinçant chez Pinter, l'agression directe ou indirecte, motivée ou immotivée, est toujours sous-jacente. Même dans le cas de *A Night Out*, plus ludique, on sent les deux mâles prêts à se battre s’ils n'arrivent pas à se mettre d'accord. Le ton monte, comme lorsque l’on n’arrive pas à se faire comprendre, il y a de l’hostilité dans l’air. Chez Gertrude Stein, on reste plus civil, il s’agit d’un jeu de société, entre gens du même monde, mais on est tout aussi énigmatique, l’obsession trahit une vague inquiétude, comme si tout pouvait vaciller à tout moment :

Augustine. Is that her name.

It is.

(*Mexico, A Play*, 1916, *GP* 311)

Mildred. Mildred is your name isn't it.

I do not mind anything very much.

Millicent Millicent is your name is it not.

Yes.

(*ibid* 317)

Ce qui vacille ici, c'est la convention qui veut que le prénom en début de ligne soit une indication de personnage. À cette anomalie près, les deux énoncés « Mildred is your name isn't it » et « Millicent is your name is it not » renvoient à des situations où il peut fort bien arriver qu'on demande à quelqu'un qu'on ne connaît pas mais dont on connaît le seul nom de vous confirmer, soit qu'il est bien la personne qui porte ce nom, soit que ce nom est bien celui qu'il porte. Une jeune fille se présente, peut-être pour avoir une place de domestique. Je vous envoie Mademoiselle Une Telle, a dit une amie. Ah, c'est vous Mildred. Mildred ? Vous vous appelez bien Ou bien c'est la jeune fille de la maison, qui reste timidement dans son coin. Comment engager la conversation avec elle. C'est vous, Millicent ? C'est bien vous, vous n'êtes pas sa sœur, ou une amie ? Non, c'est bien moi. Un enfant, pour lui parler, on ne sait pas quoi lui dire, on lui dit : comment t''appelles-tu ? Quel âge as-tu ? C'est une forme de reconnaissance minimale, l'adulte montre à l'enfant qu'il a su le percevoir comme individu dans sa singularité. D'ailleurs [133], un peu plus tôt, dans *Mexico, A Play*, on trouve :

How old is Allan.

I do not know. I think he is seventeen. (*GP* 307)

Et un peu plus tard :

[133] « D'ailleurs » introduit en principe « une restriction ou une nuance nouvelle » ; l'esprit envisagerait « un autre aspect des choses » (Petit Robert). Je l'utilise ici plutôt dans le sens d'une confirmation qui n'a pas valeur de preuve, d'une heureuse rencontre qu'on ne saurait tenir pour fortuite. Ce sens me paraît conforme à l'usage. Ainsi : « Il était brave ; d'ailleurs il l'a prouvé. » Ou encore : « Il avait toujours dit qu'il mourrait jeune ; d'ailleurs c'est ce qui s'est passé. » La rencontre, pour être malheureuse dans les faits, n'en demeure pas moins heureuse du point de vue de la logique. Quelles sont, en anglais, les traductions de « d'ailleurs » ? On trouve des adverbes ou locutions adverbiales aussi divers que : *anyway, besides, moreover*. Ou encore *I may add, for that matter*. J'aurais préféré *in fact*.

I do not know that child. He speaks to you.

Yes he does.

And what does he say. (*GP* 319)

Remarquons comment les règles de l'échange dialogué sont ici subverties par l'intervention d'un tiers qui prend la parole, un peu comme lorsque, dans un bal, quelqu'un tape sur l'épaule d'un danseur et subtilise sa partenaire. L'enfant continue à parler en voix off, en quelque sorte, ou en « muet », et l'échange verbal se fait entre la personne à qui l'enfant parle et l'intrus qui se place en position d'observateur.

***

Entre le propre et le commun

Rose est le nom d'une petite fille, c'est aussi un nom de fleur. Dans *The World is Round*, sur la page de garde, on trouve en forme de cercle le monogramme ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS A ROSE. Et, à l'intérieur, la dédicace :

To Rose Lucy Renée Anne d'Aiguy

A French Rose

Le premier Rose est un nom de petite fille, le deuxième un nom de fleur. Gertrude Stein est fidèle à sa préoccupation : *not mean too much*. Sa prédilection pour les noms propres s'explique en partie par cette particularité qu'ils ont de ne rien « vouloir dire » : si toute fois il est vrai qu'ils ne « veulent rien dire ». Car il existe, on le sait, comme le rappelle Genette dans *Mimologiques*, une vieille tradition qui veut que les noms soient de véritables définitions : « Everything's in a name ». C'est le cratylisme, « cette heureuse croyance », comme dit Genette, selon laquelle « le nom de chaque chose, personne, étoile, etc. lui convient parce qu'il lui ressemble » et « Sirius étincelle au lexique autant qu'au firmament » (4è de couverture de *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, 1976). Cette croyance est plus répandue qu'on ne croit. En voici un exemple que Gertrude Stein a pu connaître. Il s'agit de la préface au *Dictionnaire français-anglais* d'Alfred Elwall, publié chez Delamain-Delagrave en 1907 : « Pour la botanique, mon docte collègue et ami, M. Reynolds, a bien voulu m'aider de son savoir, et m'a mis à même de donner leurs vrais noms à toutes ces jolies fleurs qu'on

rencontre aujourd'hui, non seulement dans les promenades, mais aussi dans les livres. » On rêve sur ces « vrais noms »... Comme on y rêve depuis Cratyle et Hermogène. Il faut relire le chapitre que Genette consacre à « L'éponymie du nom », par quoi il entend sa valeur de surnom, l'accord de sa désignation et de sa signification, sa « motivation indirecte ». Il y évoque le passage de la motivation indirecte à la motivation directe. Cratyle, adversaire d'Hermogène (tenant de la thèse conventionnaliste) croit en la capacité mimétique des éléments du langage, c'est-à-dire à la valeur expressive des phonèmes. Est-ce là l'attitude de Gertrude Stein ? Vouloir corriger ce que Mallarmé appelle « le défaut des langues », qui fait que le mot nuit n'évoque pas plus la nuit que le mot jour n'évoque le jour. Elle tourne autour de ce problème, mais, au contraire de la volonté de tout tirer vers le sens, c'est « not mean too much » qui la guide. Du sens il y en a toujours trop, tendons plutôt vers la musique qui, comme le dira plus tard Marguerite Yourcenar, « n'est pas indiscrète et lorsqu'elle se lamente ne dit pas pourquoi ». Tendons vers le non-figuratif : on se souvient de la fameuse analyse des noms de lieux, dans *Du Côté de chez Swann*. Tandis que les mots communs présentent des choses « une petite image claire et usuelle », les noms de personnes ou de lieux nous donnent une « image confuse », monochrome, simplifiée. Cette image est décevante (pas pour Stein, bien au contraire), parce que, ce que notre imagination a « enfermé dans le refuge des noms », elle ne le retrouve pas dans la réalité. Car – c'est attendrissant de voir Proust s'en désoler – « les mots ne sont pas très vastes », et « on ne peut pas faire tenir dans un nom beaucoup plus de durée que d'espace ». Chez Stein, on a le sentiment qu'elle aspire à donner aux noms de choses eux-mêmes la monochromie essentielle des noms propres. Le mot « rose » par exemple. La première fois que l'on trouve dans l'œuvre de Stein la fameuse formule qui deviendra comme le monogramme, sinon de son œuvre, du moins de son style, le mot de passe de ses admirateurs et de ses détracteurs, c'est dans *Sacred Emily* (1913), et c'est sous la forme « Rose is a rose is a rose is a rose ». (*GP* 187). Le premier Rose est, comme Emily, un prénom. Ou bien un nom de famille, qui peut donc servir de patronyme à un homme tout aussi bien, et on lit page 181 : « Jack Rose Jack Rose » : on dirait un héros de Genet (ou deux marins chaloupant dans les rues du port), un nom de pirate, un nom de whisky. Rappelons une nouvelle fois le commentaire qu'elle fit elle-même de cette trouvaille stylistique :

> …I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years.

(*FIV* VI)

Pourquoi rouge ? Peut-être à cause de « my love is like a red red rose ». Peut-être parce que, dans *Tender Buttons*, la rose était rouge et l'œillet rose : « A cool red rose and a pink cut pink ». Mais savoir quelle couleur l'imagination découvre dans le refuge du mot rose n'est pas ici notre propos. Il s'agit plutôt de verser cette phrase au dossier de la problématique du nom propre et du rapport non moins problématique entre le propre et le commun.

Il n'est pas possible d'éviter ici une parenthèse qui prenne en compte le commentaire de Blanchot sur cette formule. Parenthèse digressive, car ce qui est visé par le commentaire de Blanchot, c'est plutôt - comme par celui de Stein d'ailleurs - le procédé répétitif que le rapport d'assonance, de consonance, de correspondance, entre Rose et rose. Mais parenthèse obligée dans la mesure où l'on ne lit plus tout à fait de la même façon « Rose is a rose is a rose is a rose » quand on le lit éclairé par la lecture qu'en fait Blanchot. Il voit cette formule (qu'il appelle un vers) comme « le lieu d'une contradiction perverse ». Voir dans une tautologie le lieu d'une contradiction, voilà qui n'apparaît pas au premier regard. « D'un côté il [le vers] dit de la rose qu'on ne peut rien dire qu''elle-même et qu'ainsi elle se déclare plus belle que si on la nommait belle. » Blanchot est ici très proche de Stein en ce qu'il ne s'embarrasse pas de signifiés ni de signifiants, et qu'il lui semble (comme à Stein) que « a rose is a rose » dit la rose « elle-même ». Rouge pour l'une, belle pour l'autre, essence de la rose dans les deux cas. « Mais, d'autre part, par l'emphase de la réitération, il lui retire jusqu'à la dignité du nom unique qui prétendait la maintenir dans sa beauté de rose essentielle ». Cette fois-ci le deuxième « rose » est vu comme n'étant pas exactement l'équivalent du premier, ou plutôt comme n'en étant que l'équivalent. « Nouns are the name of anything ». Mais voilà qu'un nom qu'on répète se révèle n'être qu'un *noun* (commun) et non pas un *name* (propre). « La pensée, pensée de rose, résiste bien ici à tout développement, elle est même pure résistance ; *a rose is a rose* : cela signifie qu'on peut la penser, mais qu'on ne peut rien se représenter à son sujet et pas même la définir (au point que, comme on l'a suggéré, la tautologie pourrait n'être que le refus entêté de définir). »

Ce n'est là qu'un premier tour, et Blanchot va maintenant s'attaquer à un de ces « tourniquets » comparables à ceux que pratiqua Sartre dans son analyse des *Bonnes* de Genet :

Mais *a rose is a rose is a rose...* vient à son tour démystifier le caractère emphatique de la nomination et de l'évocation d'être : le « est » de la rose et le nom qui la glorifie comme rose à jamais sont, l'un et l'autre, déracinés, et tombent dans la multitude du bavardage, bavardage qui à son tour surgit comme la manifestation de toute parole profonde, parlant sans commencement ni fin.

(*L'Entretien infini*, 504)

La boucle est bouclée, Blanchot a bien vu qu'il s'agissait là d'un cercle magique, ou plutôt d'une sorte de bande de Moebius où la torsion qui se noue sans fin est constituée par faire et défaire, tautologie/contradiction. « And then later made that into a ring. » « And what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun. » (*LIA* 231). Parmi les intuitions de Stein voici maintenant l'idée un peu vertigineuse qui est que l'on pourrait s'adresser à un non. Ce qui n'est pas dire, bien entendu, qu'un nom est une chose, bien au contraire. Mais revenons à Rose. Elle non plus n'est pas une chose. Même si elle est « a rose » - Stein n'écrit pas « A Rose » ; mais ailleurs elle parle de « a Paul », « an Alice » : la frontière, on le voit, est tout à fait brouillée entre le propre et le commun, hors de toute étymologie, de toute tentation cratyliste : « People if you like to believe it can be made by their names. Call anybody Paul and they get to be a Paul call anybody Alice and they get to be an Alice perhaps yes perhaps no, there is something in that. » (*LIA* 210). Retenons dans cette phrase la prudence toute normande de Gertrude Stein : « perhaps yes perhaps no », et retenons cette leçon, faisons nôtre cette prudence dans nos analyses. On va peut-être (peut-être que oui peut-être que non) plus loin, on prend peut-être plus de risques si l'on n'est pas obligé à chaque instant de s'assurer de la vérité absolue, définitive, de ce qu'on avance.

Rose grave son nom sur l'écorce d'un arbre. C'est une pratique d'un fétichisme naïf mais courant : *hic fuit*... C'est se rattacher, durablement espère-t-on, à un lieu, c'est laisser une trace de l'éphémère, enraciner un bout de soi dans un moment du temps. Rose, naturellement, en fait un cercle : « She would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose until it went all the way round ». (*WIR* 53). Ce dur travail d'inscription dans le bois fait prendre conscience du fait qu'un nom est fait de lettres, des lettres qui ont chacune leur forme particulière, leur dessin. On perd de vue la lisibilité fluide du mot entier pour parcourir un chemin laborieux, fait de coudes et de coins : « And Rose forgot the dawn forgot the rosy dawn forgot the sun forgot she was only one and all alone there she had to carve and carve with care the corners of the Os and Rs and Ss and Es in a Rose is a Rose is a Rose is a Rose. » (*WIR* 53). Je choisirais volontiers de voir dans ce souci d'expression qui se heurte à la matière,

aux obstacles naturels, qui réclame patience et savoir-faire et toute une sagesse artisanale, une métaphore de la mise en scène. À plus d'un titre puisque le théâtre a entre autres pour fonction de rendre la parole *visible*, et que ceci peut être pris littéralement, comme lorsque Foreman amène sur scène des cubes portant chacun une lettre, et qu'en les assemblant on obtient : M.E.A.N.

Le héros de Genet, Querelle de Brest, lui aussi, « gravait au couteau, dans l'écorce humide d'un acacia, le dessin très stylisé des initiales de son nom. » Ce détail est cité par Jacques Derrida dans *Glas*, au moment où il s'interroge sur la nomination par Genet de ses personnages :

> Quand Genet donne à ses personnages des noms propres, des espèces de singularités qui sont des noms communs majusculés, que fait-il ? Que donne-t-il à lire sous la cicatrice visible d'une émajusculation qui menace toujours de se rouvrir ? S'il appelle Mimosa, Querelle, Divine, Yeux-Verts, Culafroy, Notre-Dame-des-Fleurs, Divers, etc. arrache-t-il violemment une identité sociale, un droit de propriété absolue ?
>
> (*Glas*, 14)

Il faudrait tout citer, dans la fascination. Il faudrait tout relire en tout cas. Voici Genet lui-même à propos du nom Divers :

> Qu'il s'appelle Divers lui conférait un caractère de rêve terrestre et nocturne suffisant pour m'enchanter. Car on ne s'appelle pas Georges Divers, ni Jules, ni Joseph Divers, et cette unicité nominale le plaçait sur un trône comme si, dès le bagne d'enfants, la gloire l'eût reconnu. Ce nom, c'était presque un sobriquet royal, bref, hautain, une convention.

Et, plus loin, à nouveau Derrida :

> J'ai voulu qu'ils aient droit aux honneurs du non, cet énoncé se multiple, se métamorphose sans fin jusqu'à obséder la totalité du corpus. Le (sur)nom propre donné relève la tête qui tombe sur l'échafaud mais simultanément redouble l'arbitraire de la sentence par la décision nominante, consacre et glorifie la chute, coupe une fois de plus, et grave — sur un monument littéraire.
>
> (*Glas*, 16)

Entre le propre et le commun, Genet, comme Stein, sont des noms de choses. Stein ne joue pas avec, sur son patronyme. Genet, l'enfant trouvé, le fait. Derrida commente :

> Le grand enjeu du discours - je dis bien discours - littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi mais se tournant plutôt en dérision, de son nom propre, *rebus*, en choses, en nom de choses.
>
> (*Glas*, 11)

Ainsi lestés, revenons à Stein. Stein ne fait pas de rébus avec son propre nom, elle en fait avec les noms des autres (ceux de ses amis et connaissances, célèbres ou non, ou ceux qu'elle invente). Dans *Sacred Emily*, déjà cité, on trouve (je veux dire on lit) : *Deal own a*. (*GP* 188)

La bizarrerie nous met sur la voie (sur la voix) de la lecture phonétique. Ce qui donne, par à-peu-près interlinguistique, à la *Mot d'Heures Gousses Rames* (sauf que c'est le contraire) : Delaunay. La ligne suivante confirme :

Robber

(*GP* 188)

qu'on peut lire comme Robert. Et voilà un petit « portrait » codé, l'inscription amicale du peintre Robert Delaunay. (Voir les pages le concernant dans le cinquième chapitre de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*). Cassure du nom en trois petits morceaux, désarticulation et intégration dans une langue étrangère.

Du coup nous en cherchons d'autres : mais sans beaucoup de succès. « So great so great Emily » orthographié, à la ligne suivante, « Sew grate sew grate Emily » montre une même volonté de variation par homonymie approximative, mais ne livre rien ni personne [134]. Quant à *See at till* qui suit *Settle stretches*, on peut (à condition de « tirer par les cheveux ») y lire le nom – et la prononciation approximative – de la ville Seattle. Notons également, dans le même texte, l'intégration grammaticale, ou l'utilisation « commune » de noms propres :

[134] Rappelons-nous tout de même le titre « Sacred Emily. » Il peut y avoir, par association phonétique peu rigoureuse, un jeu entre sacred/sacré/so great/sew grate. *Sacred Emily* (cf. note de Ed Burns dans *Staying On Alone*, 122) : le titre serait la traduction de « Sainte Amélie », parce que Derain disait en riant d'Amélie Matisse, femme du peintre : « Sainte Amélie, la plus grande martyre de notre siècle. » On voit que Gertrude Stein passe sans difficulté de Amélie à Emily. *Sacred Emily*, portrait de Madame Matisse, ne fait pas partie du « canon » Ryan. Une page de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas* est consacrée à Madame Matisse (36) : « Madame Matisse was an admirable housekeeper. Her place was small but immaculate. She kept the house in order, she was an excellent cook and provider, she posed for all of Matisse's pictures. It was she who was La Femme au Chapeau, lady with a hat. She had kept a little millinery shop to keep them going in their poorest days. She was a very straight dark woman with a long face and a firm large loosely hung mouth like a horse. She had an abundance of dark hair....
…there was a profound feeling of life in her for any one who knew her. »

À cause de la phrase « a firm large loosely hung mouth like a horse », Matisse se brouillera avec Gertrude Stein au moment de la parution de l'Autobiographie (cf. lettre d'Alice Toklas du 9 janvier 1955 à William Byler, *Staying On Alone*, 312). En février 1935, il participera au pamphlet collectif intitulé *Testimony Against Gertrude Stein*. Le *New York Herald Tribune* publiera (le 5 mars 1935) la réponse de Gertrude Stein à certaines des accusations. À propos de la bouche de Madame Matisse : « I'm crazy about horses. You know there are many beautiful horses... »

…so very Susie

(*GP* 181)

« A hand is Henry » (*GP* 180) qui joue peut-être sur « a hand is handy ». Dans Henry, il y a (presque) *hand*, une petite main cachée comme dans les dessins où l'arbre dissimule le lapin. Volonté de déguisement. Dans *Deal own a*, on ne trouve jamais le lapin. IL n'y a pas non plus d'arbre, il y a juste le mécanisme de camouflage. *Deal own a* ne « veut rien dire », ne « veut pas » « dire » Delaunay, l'énoncé fait écran à Delaunay et le révèle quand on se détourne de l'image écrite des mots pour les transformer en image parlée. Mais il y est forcé, on le contraint à tenir lieu de Delaunay, qui à son tour ne veut rien dire (non motivé) et renvoie à une personne, un personnage, c'est un *name* qui n'est pas un *noun*. S'il s'agit d'un rébus, c'est un rébus bien particulier, car « deal », « own » et « a » ne sont pas représentables en dessins comme seraient, par exemple « deux », « l'eau », « nez » (ce dernier un grand favori des rébus). *Private joke*, volonté de chiffrer le message, de mystifier le lecteur, de jouer devant lui mais pas avec lui. Goût pour le cryptogramme, le message secret, qu'il faut faire passer à la barbe des grandes personnes ou des Visages-Pâles. À l'inverse du cratylisme, fascination pour l'opacité des mots, pour leur ressemblance qui fait toute la différence : *let/met/yet*. *round/drowned. way/away. well/hell*. Il semble qu'il y ait une sorte de vénération pour le pouvoir occulte des mots réduits de préférence à des éléments simples, les monosyllabes. Il s'agit d'apprivoiser des signes qui, sinon, peuvent se faire menaçants.

***

Et si le chien mordait ?

Couper le nom en deux ou en trois est une pratique qui était connue déjà par les anciens Egyptiens. On lit dans le Larousse :

Les hiéroglyphes n'étaient pas considérés par les Egyptiens comme de simples dessins immobiles. En effet, d'après les croyances égyptiennes, toute forme sculptée ou dessinée, humaine ou animale, était susceptible de s'animer magiquement, chaque signe étant ainsi une enveloppe virtuelle, potentielle, de vie. C'est pourquoi, dès les Textes des Pyramides,

certains signes (comme le serpent, l'hippopotame ou le crocodile), qui risquaient éventuellement de devenir dangereux, ont été coupés en deux par le sculpteur : le sens du mot demeurait, mais le signe devenait inoffensif.

Ceci nous ramène au théâtre. Car le théâtre « essentiel », comme dit Artaud, est un théâtre dangereux, un théâtre où les mots et les gestes ont gardé ou retrouvent un pouvoir magique. Un théâtre, qui, comme la peste (dit encore Artaud), dégage des forces, déclenche des possibilités. Qui est révélation. Artaud évoque « cette peur mystérieuse » qui serait selon lui un des éléments les plus agissants du théâtre. Comment apprivoiser « round » pour échapper à « drowned » ? Peter Brook, dans « The Holy Theatre », s'interroge sur les pouvoirs d'un langage actif, d'un langage de sons : « Is there a language of word-as-part-of-movement, of word-as-lie, word-as-parody, of word-as-rubbish, of word-as-contradiction, of word-shock or word-cry? » (*The Empty Space* 49).

Après Gertrude Stein, c'est Ionesco qui ira le plus loin dans la voie de « faire dire aux mots des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire » (*Notes et contre-notes*). Il décrit dans une conférence la « tragédie du langage » qu'il a déclenchée dans *La Cantatrice chauve* (1948) :

> Hélas ! les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés ; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles !...
>
> (*Notes et contre-notes*, 256)
>
> ...Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens ; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire.
>
> (*ibid*. 251)

Dans ce monde détraqué, les personnages « décomposés », « vidés de leur psychologie », perdent leur caractère d'être unique signifié par un nom unique. Une façon de naturaliser les noms propres, de les rendre *communs*, c'est, tout simplement, de les rendre *communs* : communs à tous et à chacun, homme ou femme. Le signe de la différentiation, de l'individualisation, devient une espèce de badge que tous portent : « D'autres choses alarmantes se produisirent : les Smith nous apprenaient la mort d'un certain Bobby Watson, impossible à identifier, car ils nous apprenaient aussi que les trois quarts des habitants de la

ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson. » (*Ibid.* 251). Reprenons la pièce elle-même :

Mme Smith. — La pauvre Bobby.

M. Smith. — Tu veux dire "le" pauvre Bobby.

Mme Smith. — Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson, Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre.

(*La Cantatrice chauve*, 22)

Et un peu plus loin :

M. Smith. — De quel Bobby Watson parles-tu ?

Mme Smith. — De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.

M. Smith. — Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre.

C'est Bobby Watson, le fils de la vieille. Bobby Watson la tante de Bobby Watson, le mort.

Mme Smith. — Tu veux parler de Bobby Watson, le commis voyageur ?

M. Smith. — Tous les Bobby Watson sont commis voyageurs.

Mme Smith. — Quel dur métier !

(*ibid* 24)

Gertrude Stein est souvent plus proche de Ionesco qu'on ne croit, par les territoires qu'elle explore, et même chronologiquement : Elle a écrit jusqu'en 1946, et Ionesco a écrit *La Cantatrice Chauve* en 1948, Voici un extrait de *Paris France*, écrit en 1939 et publié en 1940 :

The other thing that was french there in San Francisco were the family of Henry Henrys, That was their name. There was a father and mother they were known as Monsieur and Madame Henry and there were five children the oldest Henry Henry played the violin.

(*Paris France*, 6)

Ce qui « déstabilise » le nom, c'est sa répétition, qui rend confuse la distinction entre patronyme et prénom. Un patronyme peut parfaitement être en forme de prénom, encore faut-il que le prénom ne vienne pas alors redoubler ce nom, Dans *Arthur A Grammar*, écrit

en 1928, Gertrude Stein (préfigurant le Humbert Humbert de *Lolita*) joue de cette déstabilisation :

Howard Howard

Arthur Arthur.

(*HTW* 56)

Le mot « Grammar » lui-même est employé comme *name* et fait fonction de *locuteur* dans le texte, comme l'atteste la disposition suivante, si proche de celle des *Plays* :

Grammar. With or without windows.

Grammar. Leave projects to be known by having plainly disturbed with it a profusion.

Grammar. Lets be all well.

Grammar. Different differently doubled in excuse.

(*HTW* 68)

Chaque « Grammar » est responsable d'un énoncé dont certains sont clairement « dits » : « lets be all well », ou encore, ailleurs : « How many hours are there in asking for mats » ou « How are Howards held out » (un exemple de prénom qui, par le pluriel, retombe au rang de *noun*). Par un lapsus de ponctuation sans doute involontaire (je ne l'ai pas retrouvé dans le texte de Stein), Bridgman sanctionne cette élévation de « Grammar » au rang de *name* (tout confirme qu'il y a une hiérarchie clairement établie entre *name* et *noun*) lorsqu'il écrit, par un lapsus tout steinien : *Arthur A. Grammar* : comme on dirait *Alice B. Toklas*. (*GSP* 197).

Une autre façon de jouer avec le commun du propre, c'est de prendre en compte son contenu sémantique : ainsi, par la traduction, alors que le nom propre est, en principe, ce qui est intraduisible. La bonne Jeanne Poule devient Jenny Chicken : « Jenny Chicken does not sing a song about the chicken » (*Do Let Us Go Away, APlay* , 1916, *GP* 218) [135]. Dans *A Lyrical Opera Made By Two To Be Sung*, écrit en 1928 (la même année que *Arthur A Grammar* : numéros 367 et 368 du catalogue Bridgman), c'est un nom commun qui est déguisé en nom propre par un à-peu-près phonétique : « John Quilly John Quilly my babe baby is sweeter than even John Quillies are. » (*OP* 49). C'est avec le pluriel que les jonquilles masquées vous

[135] Cf « Genèse et fortune ».

sautent aux yeux - ou aux oreilles, si l'on peut dire. Mais elles peuvent aussi nous sauter à la mémoire, car douze ans plus tôt, dans Mexico (1916) les jonquilles avaient déja pris, pour rire, des allures de nom propre :

> John Quilly. Do you recollect him.
>
> You mean the color.
>
> Or the effect.
>
> Why yes of course they were beautiful.
>
> (*GP* 327)

On a ici un exemple du réemploi par l'artiste Stein de sa palette affective de base. On a beau liquider la mémoire, les souvenirs sont là intacts, éclatants dans leur belle couleur bouton d'or.

Il y a des gens qui portent des noms de fleur, c'est vrai, ce qui inspire à Gertrude Stein dans *Pink Melon Joy* (1915) la réflexion suivante : « A flower should never lack an admirer in its namesake » (*GP* 364). Gertrude Stein, à l'infini, s'arrête sur les noms, les caresse, comme elle dit, les prend dans son écriture, les fait passer et repasser. *Arthur A Grammar* est une véritable « guirlande d'Arthur ». « Are Arthurs hurried » (*HTW* 53), ce qui permet de se demander si l'association d'Arthur et de la grammaire n'a pas sa source dans le fait que ce prénom commence comme la troisième personne du pluriel du verbe être (a:). On notera aussi qu'il n'y a aucun moyen de bousculer ou de « bouler » (*hurry*) la prononciation des deux premières syllabes, les deux A long de « Are Arthurs hurried ». Seul « hurried », se sauvant en vitesse, peut rattraper le temps perdu. Sur la lenteur et la vitesse, le jeu se noue entre signifiant et contenu sémantique.

« Why is Arthur grammatical » (*HTW* 46). (Il y a une « réponse » à cette question, mais elle ne nous éclairerait guère ici). Whoever « Arthur » may be, finit par se demander Bridgman. En fait, on le sait, puisqu'il apparaît une fois au moins pourvu de son nom de famille : « Arthur Raffel ». C'est le neveu de Gertrude Stein, le fils de sa sœur Bertha. Nous savons même (par la sœur d'Arthur) que le nom Raffel « used to be Rafael but got changed when a sign painter spelled it wrong by mistake » (*A Primer*, 131). Et on peut s'amuser du fait qu'un nom né d'une faute d'orthographe fortuite soit porté par l'heureux élu qui sert de paradigme aux déclinaisons steiniennes. C'est ici l'occasion de remarquer que, plus souvent

qu'on ne croit, Gertrude Stein inscrit sa famille (c'est-à-dire s'inscrit elle-même dans une constellation familiale) dans ses textes. Arthur est pourvu de « His brother Daniel » (*HTW* 76) : Daniel Raffel, fils lui aussi de Bertha (celle qui grinçait des dents la nuit). Ailleurs dans *Arthur A Grammar* on lit : « Walter a grammar repeat a name and call it Danny that is if he was called Sarah Amelia and there was callousness. » (*HTW* 56). Sarah, on le sait, c'est la femme de Michael, frère aîné de Gertrude et Leo. Quant à Amelia, c'est le nom de la mère de Gertrude. Dans le même paragraphe est mentionné Simon (autre frère de Gertrude), Hypothèses ? Oui, simples hypothèses, qui peut parler de preuves quand le langage est ainsi invaginé dans les énigmes. Surtout qu'on ne sait pas qui est Walter.

Ce qu'on remarque surtout dans cette phrase, c'est le glissement insidieux du prénom masculin - Walter, ou Danny - au prénom féminin —Sarah, ou Amelia. Nous avons vu Ionesco le pratiquer avec Bobby Watson. Il récidive sur le tard avec un conte pour enfants, destiné en principe aux enfants de moins de trois ans - conte à faire dresser les cheveux sur la tête de tout psychologue un peu averti de la façon dont les enfants de cet âge ont à affirmer, par tâtonnements, leur moi sexué en face du reste du monde, ont à « régler leur œdipe ». Dans ce conte sans titre (ça commence...), « conte numéro 1 », le papa raconte à Josette une histoire qui peut lui faire perdre deux ans, facilement, dans son processus de maturation et d'individuation. La petite fille s'appelle Jacqueline.

- Comme Jacqueline ? demande Josette.
- Oui, dit papa, mais ce n'était pas Jacqueline. Jacqueline était une petite fille. Elle avait une maman qui s'appelait Madame Jacqueline. Le papa de la petite Jacqueline s'appelait Monsieur Jacqueline. La petite Jacqueline avait deux sœurs qui s'appelaient toutes les deux Jacqueline, et deux petits cousins qui s'appelaient Jacqueline et une tante et un oncle qui s'appelaient Jacqueline.

Les trois poupées s'appelleront toutes les trois Jacqueline, le petit camarade aussi, et les chevaux de bois et les soldats de plomb du petit garçon : Jacqueline. C'est, dans le conte, la femme de ménage (bon sens populaire) qui est chargée par Ionesco de dire : « Vous allez la rendre folle, cette petite, Monsieur ! » … Mais comme la femme de ménage s'appelle aussi Jacqueline, sa crédibilité est très entamée...

À part quelques prénoms androgynes comme Claude ou Dominique (très rares dans les prénoms anglo-saxons), à part l'usage qui a consacré l'octroi de certains prénoms féminins aux garçons (Jean-Marie chez les catholiques qui veulent mettre leur fils sous la

protection de la Sainte Vierge) ou masculins aux filles (Stéphane, sans doute à cause de la terminaison « féminine » du prénom), un prénom renseigne en principe sur le genre de l'individu prénommé, et aide - disent encore les psychologues - à constituer l'identité sexuée de l'enfant. Gertrude Stein, dans certains textes, va jouer jusqu'au vertige à brouiller les pistes. Dans deux textes en particulier, où la question du nom est agitée ou brandie plutôt agitée dans l'un : *Lucy Church Amiably* (1927, RB 362) ; plutôt brandie dans l'autre : *Short Sentences* (1932, RB 447).

Lucy Church Amiably. Dès l'avertissement, la motivation sémantique du nom de l'héroïne est dévoilée :

> Lucy Church Amiably. There is a church and it is in Lucey and it has a steeple and the steeple is a pagoda and there is no reason for it and it looks like something else. Besides this there is amiably and this comes from the paragraph.
>
> (*LCA* 7)

Lucy Church prend son nom dans la réalité, mais une réalité, attention, qui est un signe puisqu'elle ressemble à quelque chose d'autre, et un signe non motivé puisque « there is no reason for it ». Une imitation, un faux semblant, et le tout est très vite renvoyé à la construction grammaticale : « and this comes from the paragraph. »

> ...Lucy Church Amiably is a novel of romantic beauty and nature and of Lucy Church and John Mary and Simon Therese.
>
> (*id*.)

John Mary, ce n'est pas une alliance aussi habituelle que Jean-Marie, on effectue le masculin (paradigme du masculin) et le féminin (paradigme du féminin) quand on les lit, qu'on les entend accolés l'un à l'autre. Cette impression est renforcée par son redoublement dans Simon Therese. Deux prénoms très vite identifiés comme deux noms de saints : Saint Simon et Sainte Thérèse (*Four Saints in Three Acts* est écrit la même année que *Lucy Church Amiably*.). Lucy Church, John Mary et Simon Therese sont la matrice d'une litanie où, pieusement, vont s'engendrer quelques autres noms, noms de personnes ou noms de lieux mal dégagés les uns des autres : noms encore pris dans la terre ou déjà réclamés par Le Livre et par Dieu : Milly Lamartine. Claudel : « Claudel is a mountain », (*LCA* 16), « Every time Claudel wrote he spoke and vice versa. » (*LCA* 20). Belle et Belley : « Says my very famous

Belle not Belley. » (*LCA* 21). Noms de personnes, noms pris dans le rythme du temps, les mois et les saisons : « John Mary in August and John Mary in August and in July. » (*LCA* 59). Dans une fraternité franciscaine, les objets sont honorés de noms qui sont presque des noms de personne. La miche de pain : « Miche is not Michel. It is ed i belle. » (*LCA* 21). Les poires : « This was not said of Duchess pears or indeed of Williams. » (*LCA* 60). Les femmes sont encore toutes proches des prairies où elles sont nées : « Pansy Lewis was named after a flower as was her sister Rose Lewis and her sister Lily Lewis ». (*LCA* 108). Les personnages (il faut bien dire les personnages, mais ce sont plutôt les noms des personnages qui évoluent sous nos yeux) sont reliés entre eux par des liens de parenté douce, ils sont frères, ils sont sœurs, parfois ils se marient, ils se donnent des noms, ils se frottent aux noms les uns ces autres, les échangent, se glissent l'un dans l'autre, par modifications imperceptibles, par association, par permutations fluides :

Lucy Church made her sister be named Frances Church, the sister was older and had been named Frances Church.

(*LCA* 109)

James Mary is six or seven or seven or six years younger than his brother John Mary. There are other John Marys in the town...

(*LCA* 118)

On est loin du climat cocasse mais brutal instauré par Ionesco. Il y a là comme une révérence pour les créatures du bon Dieu, comme une douce piété diffuse, à peine parodique, un murmure continu comme celui de l'eau courante qui orne la couverture du livre ou comme les marmonnements qu'on peut entendre, l'après-midi, dans une église de campagne un peu endormie. Dans les mémoires dodelinantes des pieuses femmes réunies, qui est qui, qui a épousé qui, qui s'appelle une telle ou une telle, la nièce, la tante, tout cela se mêle doucement, et le temps s'écoule doucement, dans l'oubli et dans la mémoire.

Simon Church could be the name of any one named.

(*LCA* 137)

Lucy Church in meadows and very well remembering and very well remembering and very well remembering Lily Lilian very well remembering mauve lilies with a short stem.

(LCA 136)

Une nostalgie des temps d'avant la séparation, la coupure, la séquestration dans le règne animal, minéral ou végétal ; une rêverie whitmanienne de fusion dans un tout originel. Le découpage de la phrase lui-même est rarement imposé, il n'est que proposé, la plupart du temps. Le processus est celui, comme il est dit, de l'addition par degrés (*gradually adding*).

...Madeleine Lucy Church Celestine Lucy Church Susy Lucy Church Mary Lucy Church.

(*LCA* 116)

Lucy Church ponctue sans séparer, fait respirer, proches par l'haleine, ces noms de femmes, Madeleine, Celestine, Susy, ces noms champêtres, démodés, provinciaux. Lucy Church est comme un « amen » entre les prières : l'apaisement, l'acceptation par la répétition, ainsi soit-il. On est dans la ferveur religieuse, dans l'acte de piété (présent dès *Saints and Singing* cinq ans plus tôt), qui consiste à chanter un nom, des noms.

Saints and Singing fait allusion de façon presque explicite à la répétition litanique, à la monotonie des *ora pro nobis*, à leur pouvoir incantatoire. Cette façon lancinante de dire les noms des saints, de les rendre présents, et bienveillants, et intercesseurs, par l'invocation :

I do believe in calling. Call me, call me back call me back again, call me by a name. I wonder I do wonder about saints and singing. They sing the same name. Could they sing the same name just the same.

(OP 73)

Name appelle *same* par paronomase, et un peu plus bas on trouve :

I make a new name, and yet every name is the same, it is always in the name.

(*ibid*.)

Gertrude Stein joue sur « call » et « calling », avec le double sens d'appeler - de donner un nom - et d'interpeller - d'appeler à voix haute quelqu'un par ce nom : « Coming, I am coming. Yes I am coming. He called me by my name ». « Call me back » mêle le profane au sacré en évoquant la communication téléphonique, à distance. Quant à « saints and singing, they sing the same name » : on croit d'abord que ce sont les saints qui chantent, comme ils le feront ans *Four Saints*, mais « they », c'est plutôt ceux, dans l'église de Saint Rémy, qui chantent, inlassablement, les noms des saints. Pourquoi « the same name » ? Précédés de « Sancte », « Sancte », « Sancta », les noms baignent dans la même lumière, sont portés par la même intonation, la même ferveur, ils tiennent la même place dans le

chant. Les prières, comme Gertrude Stein, poursuivent le vieux rêve d'abolir la différence, la différentiation, la séparation, la coupure. Dans le chant grégorien, par la monotonie, par la faible amplitude des variations, chaque note est la même et chaque seconde est la même, le temps est suspendu. Par le processus du gradual adding, Gertrude Stein tend elle aussi vers l'abolition des contrastes et du binarisme universel (masculin/féminin, voix/silence, privé/public, sacré/profane) :

> Make names.
>
> Make their names.
>
> Make their names say.
>
> Make their names make sense when they say.

(*OP* 74)

***

Rivaliser avec l'état-civil

La litanie, en somme, est une liste, un rouleau qui se déroule. La fascination pour les noms propres, inhérente à la vocation littéraire, peut être comblée par la lecture d'un simple annuaire : là se découvre, à l'infini, la saveur des noms propres, leur magie énigmatique, leur arbitraire, leur pouvoir de suggestion, leur vertu incantatoire. Comme les photos de groupe – de préférence anciennes, où l'on scrute ces visages de soldats, d'élèves, de pensionnaires, uniformisés par le temps - la lecture d'une liste des bienfaiteurs, des membres d'un club, des candidats reçus à un concours, des habitants de la même adresse dans l'annuaire des rues, vous plonge dans une rêverie morbide et joyeuse, comme la visite d'un cimetière. Les écrivains ne s'y trompent pas, ils en font leurs délices. Ainsi Scott Fitzgerald faisant, au chapitre IV de *The Great Gatsby*, la liste en trompe-l'œil – une imitation plus vraie que le vrai - des invités de Gatsby. Ainsi Roland Barthes qui, au début de son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), avoue avoir été, dans l'enfance, sensibilisé à l'écoute des noms propres : « Une partie de son enfance a été prise dans une écoute particulière : celle des noms propres de l'ancienne bourgeoisie bayonnaise qu'il entendait répéter à longueur de journée par sa grand-mère, éprise de mondanité provinciale. » (*RBRB* 55). Retenons, car ce

ne sera pas si différent pour Gertrude Stein (le futur n'est pas ici chronologique), que ces noms propres sont liés à « l'ancienne bourgeoisie » (presque l'aristocratie, le cercle de ceux qui *ont un nom*) et à la « mondanité provinciale ». Pas parisienne, car là, ce serait quasiment le cosmopolitisme ; non, provinciale : des cérémonies, des visites, recevoir, être reçu, tenir son rang : toute une comédie humaine fortement ritualisée, dans une société strictement codifiée, hiérarchisée, où les rôles sont distribués avec rigidité et tenus avec rigueur. Barthes ne craint pas de nous donner les noms eux-mêmes :

> Ces noms étaient très français, et dans ce code même, néanmoins souvent originaux ; ils formaient une guirlande de signifiants étranges à mes oreilles (à preuve que je me les rappelle très bien : pourquoi ?) : Mmes Leboeuf, Barbet-Massin, Delay, Voulgres, Poques, Léon, Froisse, de Saint-Pastou, Pichoneau, Poymiro, Novion, Puchulu, Chantal, Lacape, Henriquet, Labrouche, de Lasbordes, Didon, de Ligneroles, Garance.
>
> (*RBRB* 55)

Gertrude Stein connaîtra, à Bilignin, un monde tout aussi traditionnellement provincial. En tant qu'Américaine, en tant qu'écrivain, elle aussi sera à l'écoute des noms : comme l'enfant Barthes. Aux Baléares, en 1915 et 1916, il y aura eu aussi un petit monde clos, avec quelques diplomates anglais, une bonne bretonne, un propriétaire et des commerçants espagnols. Et puis, en Angleterre, à chaque visite, la vie de château, le raffinement, un mode de vie et des êtres pour qui le XIXe siècle n'en finit pas de mourir. Après Henry James son compatriote, Gertrude Stein est sous le charme. Je vois en partie son désir d'intégrer dans ses pièces le nom vrai de certains amis, de certains hôtes, et les noms faux fabriqués, en trompe-l'œil eux aussi, par imitation, comme un besoin de recréer, magiquement, chacun de ces mondes clos, ritualisées. Mais de les recréer par jeu, en cassant d'autres jeux (le jeu mondain, le jeu théâtral}, parodiquement ou obsessionnellement.

« Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres ? » demande Barthes - qui sait bien, avec Whitman et Proust et tant d'autres, qu'on le peut. Et lui aussi lie le charme des noms à la nostalgie et à l'obsession de la disparition :

> …le nom, comme la voix, comme l'odeur, ce serait le terme d'une langueur : désir et mort : "le dernier soupir qui reste des choses", dit un auteur du siècle dernier.
>
> (*RBRB* 55)

Notons comment cette fascination se noue au théâtre. Barthes ne fait pas explicitement mais implicitement le lien, lui qui dit de lui-même :

Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre : il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu. La comédie humaine dont on est spectateur, enfant chez sa grand-mère ou bien à l'orchestre ou au poulailler.

(*RBRB* 179)

Pour Gertrude Stein, ce qui se noue c'est sans doute le passage de *nom de personne* à *nom de personnage*, et de *personnage porteur d'un nom* à *réplique dite par ce personnage*. Plus fortement encore que l'activité du romancier (on sait que Barthes disait à peu près, je n'ai jamais pu écrire de romans, parce que je n'ai jamais pu inventer de noms de personnages), l'activité d'un auteur dramatique, puisqu'il doit s'effacer, consiste d'abord à *inventer des personnages*. Et la première expérience, dès l'enfance, de lecture d'une pièce, c'est celle des'habituer à cette discontinuité des énoncés précédés, toujours, d'un nom propre. Dorimène. Dorante. Monsieur Jourdain. Dorimène. Dorante. Dorimène. Jourdain.... Ou bien : Rosalind. Corin. Rosalind. Corin. Rosalind. Celia. Corin... Qui est qui ? Qui dit quoi ? Casse-tête pour le néophyte. Dans sa conférence *Plays*, Gertrude Stein fait allusion à ce problème :

When one reads a play and very often one does read a play, anyway one did read Shakespeare's plays a great deal at least I did, it was always necessary to keep one's finger on the list of characters for at least the whole first act...

(*LIA* 109)

I can remember quite definitely in the reading of plays that there were very decidedly these three things, the way of getting acquainted that was not an imitation of what one usually did, but the having to remember which character was which.

(*LIA* 110)

I remember Henry the Sixth... which I liked to read because there were so many characters and there were so many bits in it that were lively words.

(*LIA* 111)

***

Jeu de noms : *Short Sentences*

En hommage semi-parodique, peut-être, à ce souvenir de *Henri VI*, Gertrude Stein écrit en 1932 *Short Sentences* où nous disons qu'elle brandit la question du nom, pièce qu'Alice Toklas évoque sous le nom de « A Play of Nouns ». Dans *Short Sentences*, la « distribution » comporte un peu plus de cinq cents « personnages », chacun pourvu, sauf exception, d'un prénom et d'un nom de famille. (Au début, on trouve quelques prénoms, et un William H. qui rayonne au milieu de la foule, d'être ainsi semi-incognito). Chaque « locuteur » est pourvu d'un énoncé, d'une ligne, séparé ou non des suivants par un point, et qui peut être complet ou incomplet. Il existe également un « chœur » (*chorus*) qui toutes les dix ou douze ou treize, ou plus tard, se lassant, toutes les vingt ou vingt-cinq lignes, articule une phrase, que rien ne distingue des autres. Comment fabrique-t-on cinq cents noms fictifs ? Nous ne savons rien, à ma connaissance, de « l'embryologie » de ce texte particulier et la constitution de la série reste pour nous conjecturale : emprunt à un annuaire, à un carnet d'adresses, à un index de livre (ou à plusieurs) ? Combinaison de plusieurs méthodes ?

De façon prédominante, les prénoms sont anglo-saxons et reflètent, en gros, la mode victorienne, que ce soit pour les hommes ou pour les femmes : Winifred, Bertha, Egbert, Edna, Louise, Mildred, Edith, Walter, Arthur naturellement - ce prénom revient plus de vingt fois ; il y a deux Arthur Balfour et deux Arthur Blaine (erreur de « script » ? Le retour du même locuteur ne fait pas partie, en principe, de la règle du jeu, mais, mène de ce jeu inventé par elle, il se peut que Gertrude Stein ait voulu transgresser les règles). Quelques prénoms sont reconnaissables comme étant ceux d'amis ou de connaissances : Nathalie (Barney), Mabel (Dodge), Etta (Cone), pourvus de noms de fantaisie. Quelques prénoms « exotiques » : Fredigond, Olga, Elihu ; quelques prénoms français ou d'allure française : Gustave, Marguerite, Genevieve, Marius, ou encore « mixtes » : Amalie, Isadore. Il n'y a pas d'alternance hommes/femmes, mais plutôt des petites grappes de femmes - quatre ou cinq noms - suivies de quatre ou cinq noms d'hommes. Certains prénoms reviennent périodiquement, déclinés avec des noms de famille différents (c'est, en un sens, logique, puisque les prénoms sont moins nombreux que les noms) : John, May, Henry... À l'inverse, on trouve des familles dispersées, ou regroupées, laissant imaginer des cousinages, ou des filiations : Janet Blaine, Norman Blaine, Charles Blaine, Edith Blaine...Nathan Lane, Jane Lane... Les noms de famille, comme il arrive, sont parfois des prénoms (James, Allen, Arnold),

et l'on voit parfois certains prénoms (même parmi les plus improbables dans la fonction de patronyme) qui se promènent en première et en deuxième position : Agatha Winship/May Agatha/Ethel May. Grace Fane/Arthur Grace. Quand le prénom en deuxième position est un prénom féminin, il fait figure d'anomalie, car il ne paraît pas légitime à sa place de patronyme. L'effet, dans le cas d'un prénom féminin, est celui d'un double prénom : Barbara Edith, Edith Rose, Maria Christine, Dorothea Hilda, Belinda Ruth. Dans le cas où le prénom est masculin, l'effet est celui d'un jeu transgressif, à la limite du travesti : Fred Susan, Ferdinand Marcelle, et, plus surprenant encore, Ezra Hildegarde. Parmi les noms de famille, certains sont « sémantiques » : Court, Hall, Beach, Bliss, Winter, Almond, Church, Hat, Sweet, Hope, Lamb, d'autres ne le sont pas. Certains sont des noms connus pour avoir été portés par un homme célèbre, mais ils sont affublés (à l'exception d'Arthur Balfour) du « mauvais » prénom : Albert Lincoln, Bartholomew Franklin, Sylvia Hawthorne, George Garfield (quand « James Abram » serait le « vrai » prénom), Arthur Noble (et pas Alfred). On remarquera, de façon impressionniste, qu'il semble y avoir un équilibre entre les noms de famille anglais et les noms de famille américains (parfois il n'est pas facile de les discerner). Peu de noms juifs ou aisément identifiables en tant que tels : Edith Adler, John Moses. Un nom *inclassable*, celui de Meraude Guevara, se trouve être un vrai nom, il s'agit de la femme d'un peintre chilien dont Gertrude Stein parle dans les deux *Autobiographies*, car c'est par son intermédiaire qu'elle devait rencontrer Francis Rose.

Au début, on identifie quelques noms : Madame Bucher (dont on peut penser qu'il s'agit de Jeanne Bucher, de la célèbre galerie Jeanne Bucher. C'est elle qui devait en principe publier la traduction de « Enfances », de Georges Hugnet, par Gertrude Stein.). Barbette, le célèbre travesti et trapéziste américain, qui saluait en enlevant sa perruque. C'est peut-être l'une des clefs du texte, si l'on insiste sur le fait que, dans son état-civil en trompe-l'œil, Gertrude Stein joue sur l'ambiguïté sexuelle. Mildred Aldrich (l'amie dont il sera beaucoup question dans *L'Autobiographie*). Nathalie, on l'a dit, malgré la différence d'orthographe, peut être Natalie Barney. Eugene peut être Eugene Berman, peintre et décorateur qu'on appelait aussi Genia. Ensuite arrive une Mrs. Andre Paquet dont on a l'impression que c'est un « vrai » nom. On pense aux croisières Paquet, et tout à coup, on est sûr d'avoir trouvé la clef : cette liste, c'est clair, c'est la liste des passagers d'une traversée transatlantique, entre New York et Southampton, ou New York et Le Havre. Il y a comme un « effet croisière » pourrait-on dire en se moquant un peu (de soi). On relit, et cela se confirme. C'est même sans doute la liste

des passagers de première classe. Mais cette idée ne rend pas compte de tout, des multiples plaisanteries et clins d'œil. Que faire, par exemple, de la famille des Basket, de lignée secrètement canine (James Basket, William Basket…), que faire d'un certain Robert Caesar, de lignée publiquement impériale, même s'il ne s'appelle pas Jules ou Julius, et même si, comme Marius, le nom est resté bien vivant dans la tradition méridionale française ? (Gertrude Stein raconte dans *Everybody's Autobiography* une longue anecdote qui concerne une Madame Steiner et une Madame Caesar.) (*EA* 79-80).

Puisque c'est ici le nom propre qui nous intéresse, ce n'est pas le lieu d'analyser les énoncés qui composent *Short Sentences*. Qu'on en sache pourtant que rien, sauf la mise en page (un nom propre/une ligne de texte) ne permet de les rattacher au locuteur supposé. Les deux systèmes coexistent mais dans une autonomie presque totale. Les références sont neutralisées par les diverses méthodes habituelles : *he*, *they*, *it*, *she*, *you*, *we,* et autres anaphoriques sont les sujets habituels des phrases ; *may*, *could, should,* et autres modaux, en sont les opérateurs constants, de même que which ou for which. Exemple :

With which is it more known

Could they be too nearly there

Which is it that they like the best

By which they knew.

To go, *to come*, sont l'un des motifs dominants, avec leurs motifs associés, *to stay*, *to be sent*, *to go away*, (variations sur le thème de la traversée, du *passage* ?). C'est ainsi que « l'indication scénique » inaugurale est : « The scene is one in which nicely they go », et que les premières lignes sont une variation sur « come » (on a déjà souligné la dimension érotique sous-jacente dans l'emploi qu'en fait Stein) :

Will you come

Oh yes will you come

But I ask you to come Will you

I have been able to come

(*LOP* 317)

Ainsi isolé, difficile de ne pas lire ce fragment comme un appel à l'orgasme. Mais, encore une fois ceci est « hors propos ». Parmi les autres motifs : *pleased* et *pleasure* (qui vient renforcer l'hypothèse du sens que nous donnions à *come*) ; la rime habituelle *thought*/*bought*. Du côté (sémantiquement) de *bought* : *treasured*, *added*, *generous*, *exchange*, *precious*, *furnished*, *account*, *count* : dimension économique de la communication. Du côté de *thought* : *think*, *know*, *ask*, *thoughtful* : activités cognitives. Très peu de noms (*nouns*) : *brother*, *country*, *day light*, *winter*, *flower*... Ces noms interviennent dans la deuxième partie du texte, comme si la tension qui consiste à les éliminer, effort contre nature, se relâchait. On note que *winter* se retrouve des deux côtés de la barrière, de la « rampe » (cf colonne de gauche : Godfrey Winter), un des rares exemples de porosité entre les deux systèmes ; on en trouve un autre avec l'intrusion d'un prénom dans la colonne de droite : « May Edith go away ». En toute rigueur, il faut se rappeler que « May », dans la colonne de gauche est prénom féminin, ce qui donne comme lecture possible : May Edith : go away (May Edith, va-t'en) [136].

Short Sentences n'a, semble-t-il, jamais fait l'objet d'une production théâtrale. On comprend que ce ne soit pas l'un des textes les plus immédiatement attirants pour un metteur en scène. À titre d'exercice théâtral, il présente pourtant un intérêt certain, à cause justement des contraintes techniques qu'il impose et auxquelles il faut se heurter. Comment intégrer dans le spectacle la colonne de gauche ? Sans se substituer au travail du metteur en scène, avec la part d'invention, de trouvailles imprévisibles et évidentes après coup qui sont le propre de l'artiste et de lui seul, on peut déjà voir qu'il y aurait plusieurs cas de figure possibles : un maître de cérémonies annonce (en déroulant devant lui une liste} les noms de chacun des invités/passagers/hôtes/candidats (il faut inventer une situation et s'y tenir) qui se présentent alors, à tour de rôle (l'expression est ici pleinement justifiée et récitent leur texte. S'il y a par exemple dix acteurs, ils effectuent un mouvement tournant pour être à nouveau disponibles quand on a besoin d'eux, dix répliques plus tard. On peut imaginer un découpage en « sketches » de cinq ou six répliques (comme dans la séquence initiale citée}, qui serait alors « jouée » par les cinq ou six « personnages » concernés. Ce pourrait être un exercice pour apprentis comédiens que d'imaginer une trame sur laquelle bâtir leur jeu pour ces mini-sketches. Il faut décider si c'est forcément un homme qui dit le texte quand la colonne de gauche est un nom d'homme, une femme quand c'est un nom de femme. Car se

[136] À propos du prénom May, voir « Les Mots figurants ».

pose alors le problème des cas mixtes, qui est bien intéressant. Et c'est à cause de ce problème que surgit une nouvelle possibilité de mise en scène, plus proche sans doute de l'inspiration steinienne : dissocier prénom et nom en les faisant dire par deux voix différentes. Une voix (pas forcément toujours la même) « apporte » le prénom, une autre voix « apporte » le nom. On peut imaginer qu'on tire les noms au sort, à l'aveugle : les prénoms seraient dans un Chapeau, les noms de famille dans un autre. Les deux se rapprochent, s'accolent (les deux comédiens), comme deux cellules qui fusionnent : naît le nom complet qui est alors pris en charge soit par l'un des deux, soit par un troisième. Car il me semble que ce qui apparaît, dans ce catalogue en trompe-l'œil, c'est le nom comme *composition*. Il me semble que l'attention se porte sur les deux éléments qui interviennent, prénom d'une part, nom de l'autre. L'accent est mis sur le fait qu'un nom de famille est porté par plusieurs individus ; et que c'est presque un geste d'artiste que de juxtaposer les deux.

Pour parler en termes de peinture, prénom et nom sont deux *valeurs*. Comme on passe de la pomme à la pomme peinte, du nom « réel » né du hasard historique (le nom du père et le prénom de la tante, par exemple) le nom fictif extrait comme un ton, deux tons plutôt, qu'il s'agit de juxtaposer en plissant les yeux pour mieux juger de l'effet : un ton chaud et un ton froid, un acidulé avec un moelleux (puisque la peinture elle aussi emploie des métaphores empruntées aux autres sens que le regard). Evidemment, si on dit qu'« Olga » est un ton froid, on triche puisqu'on fait entrer en ligne de compte l'usage scandinave ou russe du prénom. Mais avec les noms on est bien obligé de tricher : témoin Proust avec les noms de lieux :

> Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle...
>
> (*Du Côté de chez Swann*, 2, Gallimard, 222)

Ce qui est à l'œuvre ici, c'est, comme le dit Genette, « la contagion réciproque du nom par l'idée du nom », et c'est ce qui « constitue la motivation imaginaire du signe linguistique ». (*Figures II*, 237).

Mais attention, je ne dis pas que Gertrude Stein choisit des alliances plus harmonieuses que celles choisies, pour d'autres raisons que d'euphonie, par les familles. Difficile de savoir si elle encode ou si elle décode, difficile de savoir quand elle recopie et quand elle invente, quand elle veut « faire vrai » ou « faire faux ». Tout de même, les

exemples de transgression sont assez flagrants pour qu'un projet se dessine (que la mise en scène doit mettre en relief) derrière la modestie apparente de la tâche de scribe : transgression, par l'exagération, *ad absurdum*, de la règle du théâtre écrit qui veut qu'un nom propre précède tout énoncé, et défi lancé à la transposition scénique de cette convention. (On peut imaginer des pancartes (cinq cents pancartes !) portées par chaque « personnage » pour rendre visible son nom ; mais cette visibilité même, qui rend le nom graphique, lui fait perdre sa petite musique personnelle, que le ressassement intérieur permet au lecteur de reconstituer mentalement. À la lecture, le nom est donné à entendre autant qu'à voir. Transgression, plus importante à mon sens, de la tradition qui veut que le patronyme soit transmis de façon patrilinéaire. Sans vouloir tirer Gertrude Stein abusivement du côté de féminisme, mais en éclairant *Short sentences* de la douceur lumineuse de *Lucy Church Amiably*, on peut voir une manière plus équanime, plus fraternelle de distribuer les noms, une manière qui passe par les femmes, volontiers, et qui n'exclue pas nos frères mortels, les animaux, de notre communauté. S'il s'agit, comme nous l'avons suggéré à titre hypothétique, de traversée, de passage, c'est une métaphore qui s'applique aussi à la transmission : une transmission fluide, réversible, non obligatoirement patriarcale. La mise en scène devrait, d'une manière ou d'une autre (chorégraphiquement peut-être), nous donner à voir ces échanges sans brutalité des noms et des prénoms. C'est pour cela qu'il est préférable, sans doute, que chacun ne dise pas son propre nom : comme s'il se l'appropriait. Mieux vaut prendre en compte cette façon subtile, non imposée, qu'a Gertrude Stein de naturaliser, ou renaturaliser le symbolique, sans lui faire perdre sa valeur de symbolique. Pour cela, l'attention doit se porter sur ce qui a été choisi, comme noms sémantisés.

Bien sûr, certains plaideront le hasard objectif, qui veut que Gertrude Stein ait en fait connu un Cook ou un Lamb ou une Beach ou un Church. Ceci ne me paraît pas infirmer mon argument qui est que, parmi les couleurs que lui offre sa palette, l'artiste choisit. Et je remarque, dans les « noms de choses » que sont certains de ces noms propres, une prédilection pour les simples activités domestiques, pour les noms évoquant un paysage champêtre, pour les noms de mois ou de saison. Certains diront que, comme les noms existants sont la plupart du temps traditionnels, ils reflètent une civilisation traditionnelle. Je n'irai pas chercher les exemples *a contrario*, mais ils abondent. J'insiste plutôt sur la configuration formée par *church*, *lamb*, *cook*, *winter*, *bird*, *lane*, *bell*, *bloom*, *rose*, *garden*, une fois privés de leurs majuscules qui les dressaient les uns contre les autres, et rendus à

leurs origines pastorales. Il faudrait que la mise en scène, de manière naïve mais sans trop de lourdeur, fasse intervenir ces éléments, soit par le décor soit par le geste (mais j'appelle lourdeur ce qui consisterait à *mimer* le contenu sémantique des noms propres).

***

Baptiser les objets, les animaux

Un homme, une femme, peuvent s'appeler église ou agneau, ou cloche : s'intégrer dans le paysage comme des figures peintes, peintes avec le même bleu, le même brun, qui, dans le même tableau, représentent le ciel ou la terre. De Vermeer à Cézanne à Nicolas de Staël. À l'inverse, on peut hisser à la dignité d'individu nommé comme unique un objet ou un animal qui n'aurait droit, en principe, qu'à un nom générique : chien, cheval, voiture. Il faut ici remarquer que le fait de nommer est d'abord un geste de propriétaire, une marque d'appropriation. Il peut être fonctionnel ou ludique. Le geste du paysan qui nomme ses vaches ne sera pas le même que celui du propriétaire d'une écurie de courses qui nomme ses chevaux ou du styliste qui, pour une collection, nomme des robes ou des chapeaux, ou des parfums. La publicité a généralisé la pratique des noms de marques, des noms d'objets, les a tous pris dans la grande valse commerciale. « Appelez les choses par votre nom » disait un slogan récent. Le nom est une plus-value, un argument de vente. Malgré tout, un bateau dans une régate ou une traversée, un grand cheval de course, acquièrent une dignité, une personnalité qui leur est propre et qui est légitimement fixée par un nom. On *s'attache* un objet ou un animal en le nommant, mais, une fois nommé, on *s'attache* à lui, affectivement.

Avant de faire entrer en littérature son univers affectif, Gertrude Stein est tout simplement la bourgeoise (je le dis ici dans un sens naïf, dans le sens où, au XIXe siècle, le petit peuple regarde passer les bourgeois) qui, par la nomination, établit un rapport de domination affectueuse sur ce qui, sinon, ne serait qu'un rapport de possession anonyme : on « a » des chiens comme on « a » des voitures, mais on décide que ce sera plutôt comme on « a » des amis. Les amis, on leur donne des surnoms affectueux ou drôles, qui valent non pas dans le tout de leur vie mais dans le rapport entre vous et eux; les chiens, on leur donne un nom pour les *appeler* par ce nom — et ce sera, pour cette raison, le plus souvent un

prénom, ou une imitation de prénom (j'appellerais Médor une imitation de prénom) : les voitures, on leur donnait aussi un nom à l'époque où l'on gardait une voiture aussi longtemps qu'un chien, où l'on restait sensible à l'investissement financier et donc affectif que représentait l'acquisition de cet objet, à la mobilité quasi magique que vous procurait cet objet animé. Il était d'autant plus facile d'assimiler la voiture à un animal domestique qu'on pouvait avoir l'impression, quand on sortait, d'aller promener la voiture, et quand on rentrait, de rentrer la voiture (dans son garage, dans sa niche); enfin qu'il ne fallait pas oublier de lui donner à boire, ni de l'étriller. C'est aussi une époque où la santé de ces nouveaux animaux était encore fragile et donnait lieu à mille auscultations, pannes, aventures :

> On the way back to Paris, we as I say had everything happen to the car but Gertrude with the aid of an old tramp on the road who pushed and shoved at the critical moments managed to get it to Nevers...

(*ABT* 179)

Ou encore, en plein Paris :

> Of course the first thing she did was to stop dead on the track between two street cars. Everybody got out and pushed us off the track.

(*ABT* 172)

Gertrude Stein nomma donc ses voitures : Auntie, comme la tante de Gertrude, la première, ou Pauline, ce qui la faisait entrer très officiellement dans la famille. La suivante fut nommée Godiva, comme la lady Godiva de la légende. Pourquoi ce nom ?

> This was one of the last trips Auntie made... Very shortly after it went its honourable way and was succeeded by Godiva, a two-seated runabout, also a little ford. She was called godiva because she had come naked into the world and each of our friends gave us something with which to bedeck her.

(*ABT*191)

Avec Godiva, on passe du « it » au « she ».

***

Un chien nommé Byron : *Byron A Play*

Les voitures, les chiens, les tableaux : Gertrude en est l'heureuse propriétaire, elle s'en entoure, elle les appelle par leur nom. Ils sont sa « distraction » :

Gertrude Stein always says that she only has two real distractions, pictures and automobiles. Perhaps she might now add dogs.

(*ABT* 210)

En 1928, le chien Basket entre dans la vie de Gertrude et d'Alice. Alice raconte :

We named him Basket because I had said he should carry a basket of flowers in his mouth. Which he never did.

(*WIR* 124)

En 1932, ce sera le tour de Byron, un chihuahua mexicain donné par Picabia. Gertrude Stein reconnaît l'importance que prennent, à ce moment-là de sa vie, les chiens :

Everything changes I had never had any life with dogs and now I had more life with dogs than with any one.

(EA 48)

Cette phrase apparaît comme un commentaire sur la précédente information : « ...and then we lost Byron ». Byron n'est introduit que *post mortem*, que comme un chien qu'on a perdu. Et, en 1933, Byron entrera dans le théâtre de Stein grâce à un monument funéraire, *Byron. A Play*, pièce qu'on pourrait intituler *Tombeau d'un petit chien*, *Pavane pour un chien défunt*, ou *Variations sur le nom de Byron*.

Ce que Gertrude Stein a à dire sur les chiens, c'est surtout dans *The Geographical History of America* (1935) et dans *Ida* (1940) qu'on le trouvera (en particulier dans les dix pages insérées après coup, « My Life With Dogs » : (cf *GSP*, 309, note). Basket, on l'a vu, tient son rôle dans *Short Sentences* (1932), il donne son nom à deux textes écrits en 1929 et publiés dans *Portraits and Prayers* en 1934 : « Left Alone. To Basket », et Basket, c'est le mieux connu des chiens de Gertrude Stein, il donnera son nom à d'autres Basket après lui. Le chien anonyme qui dit merci sera un personnage à part entière de *Doctor Faustus Lights the Lights* en 1938. Mais dans la mise en scène du nom propre, *Byron A Play* occupe une place tout à fait privilégiée. On y voit comment le théâtre (*play*), c'est fait pour jouer avec les

noms, sur les noms, c'est fait pour jouer à appeler : « Byron a play to call Byron a play to call it Byron or to call it Byron ». (*LOP* 336). *Byron A Play*, c'est une pièce qui sert à appeler Byron, et même à le rappeler puisqu'il n'est plus là (« we lost Byron »).

On donne un nom à un chien et on l'appelle par ce nom pour qu'il vienne, ou revienne quand on l'appelle. Un chien reconnaît son nom, reconnaît son maître, qui l'appelle, cet appel suscite sa présence ; car un chien, il faut le souligner, c'est vite disparu : il court plus vite que son maître, se dissimule aisément, mais aussi il vit moins longtemps que son maître. D'où l'importance d'appeler un chien : pour le faire venir, pour garder son souvenir. Ce geste est proche du théâtre en ce que le théâtre est aussi, entre autres choses, un geste magique pour *représenter*, rendre présent ce qui ne l'était plus, ou ce qui était ailleurs, montrer par simple invocation. Le nom, c'est ce qui remplace la présence, c'est ce qui fait surgir, *in absentia*, un fantôme de présence : comme le personnage sur la scène est un fantôme de personne.

Certains, récemment (Valère Novarina), ont mis l'accent sur le jeu des entrées et des sorties dans l'appareil théâtral, sur le perpétuel défilé : *exit*, *enter*, *exit*, *enter*. *Exeunt*, fin de la pièce. Et il suffit de le dire, à la limite, pour que ce soit. Un personnage qui reste sur scène en proclamant, voire en chantant : « andiam, andiam » est plus dans la vérité du départ, de la disparition, que celui qui, sans mot dire, s'éclipserait. *Byron A Play* est une pièce que Gertrude Stein fait pour appeler la pièce Byron pour appeler Byron :

> Byron a play to call Byron a play to call it Byron or to call it Byron.
>
> (*LOP* 336)

Faisons, semble-t-elle dire, comme si le nom pouvait me faire le plaisir de faire exister Byron sous cette forme tout du moins de *Byron A Play* :

> Or may he be for my sake all his for the name of Byron. (*LOP* 339)

Un chien ne parle pas, mais il reconnaît son nom, grâce à cela un échange verbal est possible avec lui :

> He could Byron could. Byron and called Byron.
> Byron will you come.
> Of course he could not know a name but of course.
>
> (*LOP* 340)

« But of course », chez Stein, on le sait, peut introduire soit la répétition de ce qui précédait soit son contraire. Un chien ne connaît pas à proprement parler un nom puisqu'il ne possède pas le langage, mais il sait (*but of course*) reconnaître le sien.

Byron does not speak but hears.

(*LOP* 335)

Byron A Play, *Byron A Name* : deux thèmes qui, tout au long, s'entremêleront : « Can a play be a name to say » (*LOP* 341). L'objet fétiche de la pièce, c'est le *nom même* de Byron :

Byron was his name which they will name

As next to name a name

(*LOP* 341)

Nommer un nom ? Oui, c'est cela qu'on fait (affirme Stein). On nomme un nom, un nom nomme et on est nommé par un nom : C'est tout comme. Être nommé vous célèbre, mais aussi vous expose, et un nom peut être ce qu'on cache :

If no one knew his name was Byron

(*LOP* 362)

Mais le jeu est pervers, puisqu'en masquant le nom on le donne : jeu théâtral une fois de plus du caché/montré. Un chien ne choisit pas son nom (puisqu'on le lui donne). Gertrude Stein entonne un petit couplet qui tisse ensemble les mots Byron/name/given :

Byron has may be not made a name

But a name has been given to him.

The name given to him has been Byron Or whether a name which is Byron is given.

He does not ask give me the name Byron.

He only says if you call Byron I am coming

(*LOP* 372)

C'est comme un jeu de marionnettes : on tire sur le fil du nom, et la créature va et vient. Un chien vient et repart, c'est le jeu. On lui lance une balle, il la ramène.

Act II

Byron come back again.

Scene I

He comes bringing something. Of course he comes back and of course bringing something.

(*LOP* 351)

Pourquoi l'a-t-on appelé Byron, ce chien ? Eh bien pour une histoire d'inceste. Dans le cas des chiens, c'est fréquent, avec en plus des chevauchements de générations. Gertrude Stein raconte l'anecdote dans *Everybody's Autobiography* : une dame mexicaine admiratrice de Picabia lui a fait envoyer deux petits chihuahuas par bateau, ils sont arrivés au Havre. Gertrude Stein a sûrement été sensible à cette image de deux petits chiens, plus ou moins identiques, dans une cage mexicaine :

He went to see and there was a native Mexican servant who spoke only Mexican and who had a hand-made cage and on side was one little Mexican dog and on the other side was another little Mexican dog, and having delivered the cage and the little dogs the man went back on the boat to Mexico.

(*EA* 49)

Cette arrivée par bateau dans une cage est, semble-t-il, évoquée dans la pièce, mise dans une capsule d'écriture steinienne :

Byron may be enclosed by a passage.

(*LOP* 362)

Double enfermement : dans une cage qui est sur un bateau qui est sur la mer, et enfermement double de deux chiens. Gertrude Stein enfermera dans une pièce ce chien qui fut double. Une pièce, pour jouer à n'importe quel jeu :

There can never be more than two to play. One for one.

(LOP 345)

Au théâtre comme dans la vie, Byron est deux en un, un qui fut deux :

That he knew

Two from one.

... Busily if emptily with one

Byron.

(*LOP* 361)

Dans la vie :

Byron maybe Byron was a twin.

(*LOP* 378)

Et pour sa maîtresse :

And now I have lost two in one. Byron.

(*LOP* 361)

Mais aussi, tout simplement, par son nom, que Stein tiraille, phonétiquement : By - comme *bi* dans *bicycle* (deux) :

One.

Le glissement vers one se fait par l'intermédiaire de *won* :

May you be surely Byron

Not only which you name

But welcome to the claim

That Byron won.

One and the name is Byron

May it be that which they name one.

Byron.

(*LOP* 355)

L'autre association phonétique, c'est avec *run* : *by run*. Approprié pour un chien ; Gertrude Stein utilise une fois de plus le rébus :

Byron

By run

They may

It is

One.

By and by it is one

Byron

(*LOP* 346)

Autre jeu phonétique : entre *by*/*bi* et *be* :

May Byron be one of one of one.

Or may Byron be one.

(*LOP* 343)

On peut comprendre ceci comme un jeu sur la généalogie circulaire de Byron telle qu'elle apparaît dans *Everybody's Autobiography*, et qui lui vaut son nom irrévérencieusement allusif aux amours incestueuses du noble et romantique poète Lord Byron :

So they called the two little Mexican dogs Monsieur and Madame and Byron was a son and a grandson. We called him Byron because he was to have as a wife his sister or his mother and so we called him Byron.

(*EA* 49)

La phrase elle-même est ronde, comme une médaille. Q.E.D. La tautologie boucle la boucle en circuit fermé comme l'inceste qui ne sort pas du cercle familial. Avec les chiens, innocentes créatures qui ne connaissent pas le péché, Gertrude Stein se permet d'y rêver, de s'en amuser. Comme elle se permet, avec irrévérence, de comparer cet inceste courant, naturel chez les bêtes, avec la noble culpabilité dont il est source chez un poète romantique. Il y a là chez elle, une fois de plus, une double attitude : fascination (semi avouée) pour la grande tradition aristocratique anglaise, et irrévérence américaine, ou démocratique, ou même sang-mêlé, en face d'une société exclusive et fortement hiérarchisée. Irrévérence moderne aussi en face des traditions, de la transmission des titres, de la survivance du passé dans le présent. Ecrire cette pièce, *Byron A Play*, c'est rendre hommage au poète, au nom du poète Lord Byron, c'est aussi imiter, par un jeu verbal cérémoniel, le sens britannique de la cérémonie. C'est également faire de la mystification : celui que j'appelle, dans cette pièce,

Byron, n'est pas qui vous croyez. Théâtralité d'un nom à double face, la face poète-anglais et la face chien-mexicain [137].

Qui est célèbre, en fin de compte ? Ce n'est pas clair. Car en dressant un tombeau au jeune chien qui vécut une vie romantique (il traversa l'océan pour être donné à un grand peintre qui le donna à un grand écrivain...) et mourut d'une mort romantique (le typhus, pas moins), après avoir été doté d'un non romantique, Gertrude Stein ne fait pas que jouer : elle médite aussi sur ce que c'est que jouer, jouer avec un nom, jouer à rendre présent un absent! elle médite sur l'absence même; on dirait qu'elle s'exerce, grâce à une disparition mineure, à accepter l'idée même de disparition.

Et, si le nom vous fait, quelque chose de la nature romantique du poète est passé dans l'âme du chien, dans sa nature :

Poor little Byron his name gave him a strange and feverish nature, he was very fierce and tender and he danced strange little war dances and frightened Basket. Basket was always frightened of Byron. And then Byron died suddenly one night of typhus.

(*EA* 49)

Comme si, de lui avoir donné ce non, Gertrude Stein se sentait une sorte de culpabilité, elle a fait mourir ce chien qui est allé jusqu'au bout de sa nature fiévreuse liée à son nom. Il y a dans cette pièce ce qu'on pourrait appeler « a mood », ou plutôt « a blending of moods » : cela va de la tendresse à une sorte de nostalgie qui trouve son expression la plus directe dans :

Byron o little soul

et dans :

[137] Comme Gertrude Stein l'a fait avec Claudel, avec Lamartine, et avec Mme Récamier. Claudel le poète et Claudel nom local dans *Lucy Church Amiably* : « Claudel is a mountain which is is is a cascade which is is is a little better than where bread actually and white of egg actually is reputed. » Claudel est un nom de fromage et le nom d'un poète qui parle de Dieu. Lamartine, figure romantique, mais rattaché à un pays où l'on aime manger et en parler, le pays de Brillat-Savarin : « Every country talks about eating but in that country they talk about about talking about eating. Lamartine came from that country and Brillat-Savarin and Madame Recamier. » (*EA* 172). Quant à Madame Récamier, alors qu'on a en tête la ravissante créature immortalisée par le portrait de David et le portrait de Gérard, il faut s'amuser de savoir qu'on peut la rencontrer, en chair et en os, quand on fait Ses courses à Belley : « They eat and they talk about eating while they eat and while they are talking about eating they eat. Madame Recamier had a niece and the niece married Monsieur Lenormant. Monsieur Lenormant had a son and his son had another one and and then there was Henri Lenormant... (EA 173). Et, déjà dans l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas* : « Madame Récamier also comes from this region and the place is full of descendants of her husband's family ». (*ABT* 223). *Madame Recamier An Opera*, qui est de 1930, sera publié dans *Operas and Plays*.

I would like Byron to be here

Oh yes I would like Byron to be here.

(*LOP* 359)

D'autres émotions, liées à la perte d'un être cher, trouvent à s'exprimer : …« and so in a minute there was no relief ». Il y a, entrelacé avec la méditation steinienne qui classe la pièce dans le « entity writing » (cf Robert Haas, *A Primer*, 115), un ton élégiaque qui rappelle le « fear no more the heat of the sun ». Ainsi par exemple :

Leave or let Byron lie in the sun on the stone. Even if it is not a stone only as if it were a stone which however it is it is a stone and Byron can lie in the sun on the stone as if the sun were setting but not set yet

Byron never dreams.

(*LOP* 353)

Ou encore :

A shadow of Byron falls upon the wall. He needs no one to defend him from the sun or the wall not to disturb him.

Scene I

Do not walk away Byron.

Do not leave there to come here.

Do not refuse the sun for the shade

Or the shade for the sun

Do not run if Byron if you run

Do not run.

(*LOP* 354-355)

Et la pièce se termine sur une invocation qu'il faut plutôt lire comme une inscription, inscription qui se contente, avec simplicité, d'accoler deux noms : « Baby and Byron » *(LOP* 386). Gertrude Stein se désigne elle-même, à côté de son chien à nom de poète, par le surnom affectueux dont elle a hérité dès l'enfance. Il faut rappeler ici que, comme Walt Whitman, Gertrude Stein manifeste un attachement, presque une sorte de révérence, à ce

qui est vivant, sans respecter les hiérarchies habituelles. Dans « A Transatlantic Interview » (1946), elle déclarera :

> After all, to me one human being is as important as another human being, and you might say that the landscape has the same values, a blade of grass has the same value as a tree.
>
> (*A Primer*, 16)

Baby and Byron : cette épitaphe finale, où celle qui pleure inscrit son nom à côté de celui qu'elle pleure, même si ce n'est qu'un chien, un brin d'herbe dans la création, on peut la lire de plusieurs façons. C'est la cérémonie des adieux, la reprise du « by by Byron » qu'on a eu plus tôt (*LOP* 372). *Byron A Play* est un jeu théâtral, on l'a vu en analysant la réflexion sur *play* dans la pièce, c'est aussi une pierre tombale qui inscrit le nom de Byron parce que le nom c'est tout ce qui reste quand il ne reste rien. Quand tout ce qui reste c'est un nom sur une tombe, dans un cimetière que personne ne visite, peut-être qu'un nom ce n'est pas grand' chose. Mais quand la pierre tombale est immatérielle, quand elle est signature d'une œuvre littéraire, par la notoriété sa pérennité est peut-être mieux assurée. Le nom de Lord Byron, c'est grâce à l'œuvre poétique que nous le connaissons. D'ailleurs il ne faut pas confondre l'aristocrate et le poète, ce personnage est double lui aussi : « They may make a mistake in mistaking Lord Byron for Lord Byron ». Baby and Byron : deux noms en miroir de chaque côté de *and*. Deux noms inscrits dans la théâtralité du double en même temps que dans la mortalité qui, en termes de théâtre, se traduit par : pouvoir rester ou devoir partir, être présent ou absent, être dans l'instant, mais absent dans la durée, toujours en passe de disparaître. La mort de Byron, un petit chien, est l'occasion pour Gertrude Stein d'une méditation sur la double contrainte du rester et du partir, sur l'aspiration à la présence de l'absent « I would like Byron to be here. Oh yes I would like Byron to be here ». (*LOP* 359). Le théâtre, c'est un lieu symbolique magique où la présence est assurée, mais il ne faut pas que ce soit dans l'immobilité définitive de la mort, le mouvement garantit la vie. C'est peut-être en ce sens qu'on peut comprendre le vœu étrange : « I wish I knew a play to run away », qu'il faut rapprocher de : « A play may not be removed » (*LOP* 336). De sa pièce, Gertrude Stein dit elle-même (dans une lettre à Van Vechten du 22 décembre 1935) : « But it does move and it is a romantic tragedy ». Ce qu'elle souhaiterait, c'est que Virgil Thomson la mette en musique et que la pièce soit mise en scène (après le succès, en 1934, de *Four Saints in Three Acts*, tout semble possible). Gertrude Stein ne se masque pas les difficultés, ou plutôt si, elle

les minimise : « it would take a lot of stage imagination to put it on ». Ce que nous retiendrons ici, plutôt que le fait que personne, à part Richard Foreman qui a rêvé à une mise en scène sans aller jusqu'à la mettre en œuvre, n'ait jamais eu cette imagination-là, c'est cette idée de mouvement, dans le jeu verbal, dans l'objet scénique tel que se le représente Stein, associé à l'idée de « romantic tragedy ». « Romantic », c'est clair, est là pour atténuer l'esprit de sérieux de « tragedy ». Gertrude Stein s'amuse à demi, comme quand elle écrit, à propos de *Lucy Church Amiably*, « a novel of romantic beauty and nature ». Mais elle semble entrevoir dans ce texte que le théâtre, de manière ludique (*play*), nous habitue à l'idée de la mort.

Si l'on trouve que c'est un peu excessif de voir une oraison funèbre là où il n'y a mort, après tout, que d'un petit chien, je donnerai deux exemples qui frappent. L'un, c'est tout au début de la pièce (*LOP* 334), une formule qui semble presque incongrue par son sémantisme brutal sous le déguisement :

I have lost Byron in a play of worms.

La chute a presque la qualité d'un lapsus : Stein a voulu écrire *words*, et c'est *worms* qui est venu, elle l'a laissé : après tout... Et du coup, ce qu'on a là, c'est un vers qui a presque la facture et la gravité de « I will show you fear in a handful of dust » dans *The Waste Land* d'Eliot (qui date de onze ans plus tôt, 1922, et que Gertrude Stein, même si elle n'y pense pas consciemment, ne pouvait manquer de connaître).

Le deuxième exemple, c'est un dialogue (*LOP* 359) qui tourne autour du thème, non seulement de partir, comme ailleurs dans la pièce, mais de savoir qu'on part. A un premier niveau, le dialogue peut être lu comme un jeu formel jouant sur les affinités phonétiques entre *go* et *know* :

May I know if I go.

Of course you may know if you go.

But may I know if I go

Of course you may as well know

If you go.

But if I go may I know

Not if you go

If you go you may know

But not if you go. Byron may not know if he is to go.

(*LOP* 359)

A ce premier niveau, les apparentes contradictions (« If you go you may know/But not if you go ») semble confirmer qu'il s'agit d'un jeu formel, le paradoxe balance le sens entre deux extrêmes et lui interdit de se poser quelque part. Mais savoir qu'on part, cette expression n'a de sens que dans un contexte où partir est un euphémisme pour mourir : « se voir partir », « il s'est vu – ou ne s'est pas vu – partir ». L'objet du débat, si on relit attentivement, ne peut être que : puis-je savoir que je vais mourir ? Gertrude Stein (dont on ne sache pas qu'elle ait été malade, ou inquiète pour sa santé, cette année-là) est séparée – mais elle l'ignore – de sa propre mort par treize années, la célébrité tant attendue, inattendue, et une guerre mondiale. Elle est entrée, le 3 février, dans sa soixantième année. Et voici qu'elle adresse, que I s'adresse à quelque instance non nommée, pour lui poser, avec insistance, la même question : « May I know if I go ? » Le *But* repose la question par scepticisme, n'osant croire à la réponse donnée, et portant peut-être l'accent, cette fois, davantage sur le *may*, ou sur le *know*. La réponse se place toujours dans l'évidence rassurante (*of course*), mais dans une optique plus pessimiste la deuxième fois (un pessimisme que l'inquiétude de la question a su révéler derrière le masque de l'optimisme de commande, hâtif et peu sincère) : you may *as well* know, il n'y a rien à perdre, de toute façon. L'apparente contradiction de la fin n'est peut-être qu''apparente. La question a à nouveau déplacé l'accent : *But if I go may I know* ? Quand je partirai et si je dois partir, pourrai-je savoir (tout ce qu'il y a à savoir) ? La réponse dit : *Not if you go/If you go you may know/But not if you go*. Une fois partie, et partie pour de bon, même si tu t'es vu partir, il n'y a plus de connaissance qui tienne, c'est le trou noir. Cette interprétation n'est pas aussi subjective qu'il y paraît, car elle se trouve confirmée par la remarque qui clôt la « scène », et qui est dite par une voix anonyme qui semble n'être ni celle de la question ni celle de la réponse :

Byron may not know if he is to go.

Connaître sa mort, ou du moins savoir qu'on mourra, ou qu'on va mourir, c'est le propre de l'homme.

Ce qu'il faut admirer dans cette pièce (comme dans d'autres, mais à un très haut degré dans celle-ci), c'est la théâtralité de l'écriture même. Une écriture taillée à facettes, une écriture qui pratique le faux-semblant, l'illusionnisme, qui multiplie les chausse-trappes, les faux plafonds : une fois de plus stratégie guerrière et tromperie esthétique du théâtre sont étroitement imbriquées. Une écriture qui s'offre et qui se dérobe, qui donne du sens quand on se croit dans l'absurde, et l'escamote quand on croit le saisir.

Il y a, pour commencer, la multiplication des anaphores. Il y a les interpellations, les exhortations, les réfutations, les dénégations véhémentes, qui créent – par un jeu d'illusion là encore – la présence de l'autre dans le discours :

May you think so. (*LOP* 336)

A think I have steadily said yes. (*LOP* 337) : on a beau ne rien savoir de la situation, on a l'image d'un ou d'une qui est dans la générosité, la persévérance, et qui prend ses

distances (*I think*) par rapport à son propre rôle.

What I wish to say (*LOP* 348) : L'orateur à son public.

I could I would I did (*LOP* 349) : Le même tempérament têtu, et l'air de répondre à autant d'objections.

I have no doubt that he has gone away (*LOP* 355) : Réponse, là encore, à une question, sous-entendue, une question à laquelle.la réponse donne le mode de présence troublant d'un hologramme.

Of course you ask why had you no ball (*LOP* 357) : les questions de l'auditoire fantôme sont intégrées, en style direct malgré la suppression de toute ponctuation, dans le discours.

L'autre voix, c'est celle qui s'adresse au héros éponyme, Byron, sur le ton de la prosopopée, qui rend présent l'absent :

Oh Byron wil come

Come Byron come

(LOP 374)

ou qui lui donne la parole :

I love not cold no freezing

I love not following when a sound js coming

(*LOP* 372)

ou qui l'évoque avec nostalgie. La voix joue son double rôle de chœur, qui alternativement se tourne vers le héros, alternativement vers le public.

Mais surtout, c'est le jeu incessant, entre grammaticalité et agrammaticalité, le jeu de brouillage des références, les informations qui font semblant d'être un apport factuel irréfutable et qui sont inutilisables faute de contexte, de mode d'emploi, c'est ce jeu qui crée un constant malaise mêlé de plaisir. On pense à Huck et Jim dans la maison du mort, qui emportent comme de précieux trésors un archet de violon, une jambe de bois et des médicaments sans étiquette. Eux disent : ça peut toujours servir, et le lecteur pense : voilà des objets poétiques qui flottent hors de toute utilisation possible, des objets devenus saugrenus et qui remettent en cause, du seul fait qu'ils nous font rire, la notion même d'utilisation des objets. Un objet n'a-t-il pas le droit de demeurer comme Breton le dit de l'œuvre d'art, « délié de toute espèce de but pratique » ? (Breton, *Position politique du Surréalisme*, 1935). On pense aussi aux architectures paradoxales de M.C. Escher ou de Mitsumato Anno. Ce qui est pratiqué ici, c'est souvent l'alternance d'un énoncé limpide, presque anecdotique, et d'un énoncé sans rapport avec le précédent et dénonçant, par la rupture du code alors que le ton n'a pas changé, le contrat de communication. Exemple :

Italy and Italian a wife cooking and a husband cleaning. This may make it as seeming.

(*LOP* 385)

L'énoncé numéro un est limpide. Nous savons par *Everybody's Autobiography* (*EA* 50) que Gertrude Stein avait à ce moment-là à son service un couple d'Italiens, Mario et Pia, dont les noms apparaissent, comme en ex-voto, également hors contexte, à un autre moment de la pièce :

Maybe a king or twin.

Maybe Byron.

Maybe Mario

Maybe Pia

Maybe anything.

Mais, même limpide, l'énoncé concernant les deux domestiques, mari et femme, est totalement incongru là où il est : sans rapport ni avec ce qui précède, ni avec ce qui suit, et surtout sans rapport avec ce qu'on croit déceler du « thème » de la pièce. L'effet est un effet de collage, comme soudain, au milieu du tableau un morceau de journal découpé, où l'on peut encore lire un fragment de titre ou d'information.

Même lorsqu'elle nous déroute, la « voix » sait, de façon perverse, regagner à chaque instant notre confiance, nous faire rentrer dans le jeu :

I can clearly understand now what a play is.

(*LOP* 345)

Cela tombe bien, cela répond à notre curiosité latente, depuis le début. Nous nous disons que, nous aussi, nous allons bientôt le savoir. Mais ce qui nous est donné est peu, beaucoup trop peu, et on nous le fait attendre, beaucoup trop pour si peu :

I feel I know what a play is there are many kinds of then.

(*LOP* 350)

Et pourtant, il ne faudrait pas passer à côté d'un trésor caché sous l'insignifiance. Ce qu'est une pièce (disons plutôt *a play*), c'est justement ce qui se déploie sous nos yeux, avec ses verroteries verbales, ses parallèles qui se rejoignent, ses ici qui sont des ailleurs. *Byron A Play*, ou : ceci n'est pas une pipe. Ceci n'est pas un chien, car c'est *A Play*. Ceci n'est pas un poète, car c'est un chien. Ceci n'est pas un chien, car c'est un aristocrate anglais. Le double fait que toujours la chose elle-même échappe : on a vu dans *Kagemusha*, film japonais [138], l'indispensable fonction guerrière du double. Byron est double de tous les côtés, si l'on peut dire : il est *one of two*, il est présent/absent, il est ici et là, il est et il n'est pas *where* : *where*, catégorie intermédiaire entre quelque part et nulle part, limbes ou paradis des chiens morts ; *where* sépare l'interrogation de l'affirmation, l'espace du temps.

This play is here

That play is there

[138] *Kagemusha ou l'ombre du guerrier*, Akira Kurosawa, 1980.

Their play is where.

(*LOP* 337)

Act IV

Why should Byron have been where.

When he never had been there.

(*LOP* 384)

Ce qui fait la vertu magique du théâtre, face à la mort, c'est l'illusion. Elle est ici thématisée :

There is but there has not been an illusion of Byron.

(*LOP* 371)

La seule façon dont l'illusion puisse être pratiquée, c'est à chaque instant, au présent, sans aucune possibilité de se prolonger. C'est peut-être la seule différence, finalement, entre l'illusion et ce qui n'est pas elle.

Les actes et les scènes, dans *Byron A Play* comme ailleurs, ce sont des corridors sans issue, c'est un labyrinthe où l'on revient sur ses pas alors même qu'on croyait progresser, c'est un espace déguisé qui feint d'être l'habit du temps. On va voir avec le début de « Act VI » un bon exemple de « tulle » verbal (le tulle, au théâtre, grand facteur d'illusion), de déréalisation insidieuse, alors même qu'il semblerait que nous contemplons un portrait de chien couché.

Act VI

1. If she knew how old Byron was she knows how old Byron is.

Scene I

2. Part of the time in which Byron rests although he trembles he is not restless.

Scene II

3. If moreover Byron is placed where he is to be rested he may not protest because he inquires but not enough.

Scene III

4. If in waiting he does not pray to wait this is because of their place there where they have placed him.

(*LOP* 374)

À la surface, de façon benoîte, nous est donné :

4. Méthode de calcul de l'âge.
5. Etat intermédiaire entre repos et agitation.
6. Développement de la proposition précédente (*moreover*).
7. Explication « géographique » de l'attente.

Mais, à y regarder de plus près, les anomalies invisibles à la surface rendent l'ensemble du propos suspect : il y a du vide, ou plutôt des vides, sous la croûte.

1. Si elle savait l'âge de Byron, quand le savait-elle, ou l'a-t-elle su ? Quel est le rapport entre ce passé et ce présent ? Quelle est la coupure entre les deux ? À quel moment a-t-elle cessé de savoir ce qu'elle savait ? Et par quel tour de passe-passe peut-elle maintenant avoir recours à ce savoir qu'elle n'a plus ?
2. Rapport paradoxal de l'affirmation à la négation, les deux étant amoindries par un *part of the time* qui les relativise toutes les deux : on n'effectue pas tout de suite le rapport d'équivalence entre *he rests et he is not restless*, les deux déclarations étant séparés par un *he trembles* qui est intermédiaire entre *rest[ful]* et *restless*. Comme le trille prolonge la note sur un instrument à percussion, le tremblement est un mouvement uniforme et léger qui permet le repos. À mi-chemin entre état et activité.
3. La prétention de la phrase à être un argument solidement présenté (if + moreover demande de notre part une attention qui s'accroche au raisonnement) nous rend insensible à la non motivation de *he may not protest* (pourquoi protesterait-il ?) et à l'incongruité du *because he inquires* : un chien a les moyens de protester, mais avec « inquire » on entre dans les subtilités du langage humain. La demande rudimentaire, *ask*, est à la portée du vocabulaire expressif d'un chien, le questionnement et l'enquête lui sont interdits. La nuance ajoutée, *but not enough*, suppose que nous avons avalé sans broncher l'absurdité précédente.
4. De « rest » nous passons à « wait » qui représente, dans la même immobilité, une attitude opposée, tournée vers le *tout à l'heure*, impatiente dans l'apparence de patience. If « enchaîne » sur les deux « if » précédents : nous n'avons pas encore

appris à nous méfier, il en serait temps pourtant. Nous croyons comprendre *he does not pray to wait* parce que nous avons cru lire, distraitement, *he does not wait to pray* ; et nous croyons qu'un simple rétablissement va nous donner un sens, différent certes, mais analogue, du même ordre. Il faut un effort d'analyse qu'on ne croyait pas avoir à faire pour *effectuer le sens*, ou comprendre les raisons de l'absence de sens de la tournure (négative, qui plus est) « he does not pray to wait ».

L'anomalie de la fin de la phrase est d'un autre ordre : deux corps ne peuvent se tenir ensemble en un même lieu. Or il nous faut bien admettre, au bout du compte, que c'est ce que prétend effectuer « *their* place there where they have placed him. »

Une page plus loin, sur le thème du rapport de Byron à la nourriture (*If he loves food he did not always love it*), le portrait de Byron prend un caractère de litanie. Gertrude Stein reprend un procédé de répétition du nom propre qu'elle avait déjà utilisé dans *They Must. Be Wedded. To their Wife* (1931). Le système codé selon lequel le nom qui précède l'énoncé désigne le personnage qui prend la parole est mis en déroute par un blocage de la machine, un dérèglement systématique. On *donne à voir* le nom propre et un segment de phrase, cela se déroule ligne à ligne, mais cela n'a plus rien à voir avec les règles de l'échange dialogué, ni avec celles de la stichomythie. Le nom de Byron semble fait pour être chanté, comme à l'église, par un chœur ou une voix qui joue le rôle de chœur :

Scene I

Byron. If he loves food.

Byron. He did not always love it.

Byron. Now he will take it.

Byron. Even when it is not given to him.

Byron. He will take it.

Byron. He moves quickly.

Byron. In taking it.

Byron. Oh yes.

Byron. And he is punished for it.

Byron. As much as ever as quickly.

Byron. And fiercely.

Byron. And back well back.

Byron. And pleasing.

Byron.

(*LOP* 375)

« Oh yes » évoque le « Yes Lord » des *Negro spirituals*. Piété fervente d'une communauté. Le thème est développé affectueusement, ludiquement. Le jeu avec la grammaire fait partie de cet aspect ludique (on jouait avec un chien, on joue avec le souvenir de ce chien, évoqué par le nom de ce chien) : une liberté est affirmée, le sens est « flottant », non imposé, il passe comme une balle qu'on lance. Dans « as much as ever as quickly », la balle est lancée rapidement, c'est cette rapidité qui est le *sens* de la phrase, et pas seulement parce qu'elle est dite par le « quickly » final, mais grâce aux trois petits tremplins du « as », grâce au rythme : trois bons petits coups sont assénés au chien pour le punir (as *much* as *ever* as *quickly*) quand le chien se précipite pour manger une nourriture à laquelle il n'a pas droit. Le couplet se termine par une résolution harmonieuse :

« And back well back » : de trois temps on revient à deux temps, et on boucle la boucle.

« And pleasing ».

« Byron » : comme on dirait Amen. Plus rien à dire sur ce sujet. Ou pour l'instant.

***

Le nom, corps glorieux

Avoir un nom, se faire un nom : toujours à l'horizon le ciel de la célébrité. Certains tournent leur regard vers la lignée des ancêtres qui se perd dans la nuit des temps, se promènent dans la galerie des portraits où une place leur est réservée : posthume ; de leur vivant un simple vide, un *emplacement* : il faut que la vie soit achevée, transformée en destin, pour qu'ils aient droit aux honneurs de l'effigie ; du coup, le vivant se sent presque de trop, encombrant, non fiable, versatile, il est trop tôt pour *fixer ses traits* ; mais une fois fixés, lui n'a plus qu'à disparaître, et l'emplacement vide se déplace un peu plus loin dans l'enfilade

: *ad infinitum*. Gertrude Stein rêve volontiers sur les généalogies, sur les grandes traditions aristocratiques. À l'autre pôle, certains se sont vus promus, de leur vivant, au rang d'idole (*eidolon* : image). Les stars de Hollywood brillent au firmament des étoiles, leur image sur l'écran nous hante, en gros plan, et leur image sur photographie est diffusée dans le monde entier, elles font rêver les adolescents sur les murs de leur chambre, les soldats dans leur caserne, les routiers dans leur camion. C'est un phénomène nouveau, lié au XXe siècle, et à l'Amérique. Gertrude Stein, Américaine du XXe siècle, ne peut pas y être insensible. Et un jour, célèbre elle aussi, devenue un *nom* elle aussi, elle retourne en Amérique. Elle découvre que célébrité veut dire privilège, et elle serait la dernière à s'en plaindre :

But first we were on the boat and we liked it. It was the beginning of traveling being a celebrity and all the privileges attached to that thing.

(*EA* 167)

Elle a longtemps rêvé de ce jour, sans y croire :

I used to say that I would not go to America until I was a real lion a real celebrity at that time of course I did not really think I was going to be one. But now we were coming and I was going to be one.

(*EA* 168)

Les *media* ont, depuis, banalisé cette expérience, mais, en 1935, être photographiée, interviewée, passer à la radio, c'est grisant. Le plus grisant de tout, c'est de voir son nom intégré au paysage de la rue en lettres qui défilent sur une bande :

…and then we saw an electric sign moving around a building and it said Gertrude Stein has come...

(*EA* 175)

Grisant, mais cela a quelque chose d'inquiétant aussi ; votre moi, exposé en public, cesse de vous appartenir. Le nom se détache de vous, comme une adresse où vous n'habitez plus (une adresse où l'on habite, c'est comme une partie de votre nom) et cela fait une impression bizarre. La fin de la phrase « …and it said Gertrude Stein has come », c'est : « and that was upsetting. » Oui, c'est troublant. C'est à la fois moi et pas moi, je me reconnais et je ne me reconnais pas :

Of course it has happened to me pretty often and I like it to happen just as often but it always does give me a little shock of recognition and nonrecognition.

Où est mon identité, dans tout cela ?

It is one of the things most worrying in the subject of identity.

(*EA* 175)

Gertrude Stein, au cours de ce voyage en Amérique, en 1934, ira jusqu'en Californie. Comme on fait dans ces cas-là, on lui demandera : qui voulez-vous rencontrer, et elle sera, à Beverly Hills, l'invitée d'honneur d'un dîner où elle rencontrera les vedettes de cinéma de Hollywood, en chair et en os. Elle a raconté le dîner dans *Everybody's Autobiography*, sous forme d'un projet qui se réalisa (façon de mettre l'événement dans une bulle un peu magique : est-ce que je vais rencontrer tous ces gens ? Eh bien oui).

We were to go to dinner at Beverly Hills which is the same as Hollywood this I have said we were to meet Dashiell Hammett and Charlie Chaplin and Anita Loos and her husband and Mamoulian who was directing everything and we did.

(*EA* 282)

Au début de *Everybody's Autobiography* Gertrude Stein raconte sous forme d'anecdote le mal qu'on a eu à mettre la main sur Dashiell Hammett qu'elle désirait rencontrer. Elle se place au centre du récit, Hammett puis Chaplin sont mis en position d'interlocuteurs, ils sont l'occasion pour elle d'exposer ses théories sur la littérature du XXe siècle, et sur *Four Saints*. Mais en 1936, de retour en France, c'est cette question de l'identité des personnages célèbres qu'elle explore dans une pièce intitulée *A Play Called Not and Now* (*RB* 494). Dans cette pièce, elle traite à sa façon la dimension théâtrale du nom célèbre, est-ce bien une personne qu'on rencontre, ou est-ce une *image* qui correspond à l'image publique qui circule un peu partout en l'absence de la personne ?

Dans une nouvelle intitulée « The Private Life », Henry James avait abordé un problème très proche. Un certain nombre de personnages londoniens sont réunis dans une station suisse : la scène est un salon (l'hôtel où ils sont réunis) avec pour toile de fond les Alpes. Parmi les personnages Lord Mellifont, le parfait aristocrate, le parfait mondain ; une actrice, Blanche Adney, gloire de la scène à Londres ; et l'écrivain Clare Vawdrey, gloire littéraire. Henry James répète à plusieurs reprises le terme *glory*. Le narrateur et l'actrice vont découvrir à propos du mondain et de l'écrivain une chose étonnante, ou, comme dirait Gertrude Stein, « upsetting », quant à l'identité de l'un et de l'autre. Lord Mellifont a une

telle présence publique, une telle perfection (« perfect manner ») dans la représentation qu'il n'existe que *quand il est en représentation* : quand il se sait vu. « He represented to his wife and was a hero to his servants ». (*Fifteen Short Stories*, 186). Mais quand personne ne le voit ? Le narrateur se demande « what blank face such a mask had to cover ». Le contrecoup d'une telle plénitude de présence, c'est que, dans l'absence, l'absence est totale. James va jusqu'au bout de cette hypothèse, il la prend au pied de la lettre, la pousse jusqu'au fantastique, lui qui a su inventer des semi-fantômes qui en disent plus long sur notre univers mental que bien des non-fantômes. Dans l'absence, Lord Mellifont cesse littéralement d'exister, son identité est alternative :

> How utter a blank mustn't it take to repair such a plenitude of presence! – how intense an *entr'acte* to make possible more such performances!
>
> (*FSS* 186)

Si l'on arrivait à entrer sur la pointe des pieds dans sa chambre quand il est seul, on découvrirait qu'il n'y a *personne* ! Le narrateur s'émerveille de « the absolute singleness of his identity » (*FSS* 186). À l'inverse, l'écrivain, lui, délègue en public une sorte de double de lui-même. Il n'est *l'écrivain* que tous admirent que dans la solitude de son cabinet, il est celui qu'on ne peut jamais rencontrer. Celui qu'on rencontre n'est qu'un aimable substitut. C'est un cas de « duplication of character » (*FSS* 188). James pousse ici l'hypothèse du double jusqu'à la satire :

> ...for after all they''re members of a firm, and one of them would never be able to carry on the business without the other. Moreover mere survival would be dreadful for either.
>
> (*FSS* 188)

Encore une fois, l'hypothèse est prise au pied de la lettre. Les deux personnages, celui de l'aristocrate mondain et celui de l'écrivain, sont mis en regard. Par rapport à leur identité, leur problème est exactement inverse. C'est l'actrice Blanche Adney qui le dit avec candeur et sans ambiguïté :

> Well, then, my dear friend, if Clare Vawdrey's double – and I am bound to say the more of him the better – his lordship there has the opposite complaint : he isn't even whole.
>
> (*FSS* 184)

Le problème posé est celui de la non-compatibilité de la vie privée et de la vie publique : la vie privée n'est pas « la vie » puisque vivre, c'est vivre sous le regard des autres, et la vie publique n'est pas « la vie » puisque c'est un simple rôle qui est joué pour des *spectateurs*. Le narrateur, comprenant le secret de la perfection immaculée que représente Lord Mellifont (une coulée de miel...), écrit :

> …he struck me as so essentially, so conspicuously and uniformly the public character that I read in a flash the answer to Blanche's riddle. He was all public and had no corresponding private life, just as Clare Vawdrey was all private and had no corresponding public.

(*FSS* 185)

Il faut prendre au sérieux les trois adverbes qui accompagnent « the public character » : *essentially*, *conspicuously*, *uniformly*. L'essence, paradoxalement, n'est pas autre chose que ce que l'on voit, et l'uniformité n'est qu'une autre façon de dire l'unité absolue (« absolute singleness »). Quand il ne joue pas son rôle, Lord Mellifont se dilue, se fond dans le paysage, il perd conscience et visibilité. Les représentations (*performances*) sont une telle concentration d'énergie que, symétriquement, les entr'actes doivent être d'une égale intensité. *L'intensité d'un entr'acte*, qu'est-ce que cela peut bien être ? C'est une intensité négative, une intensité de non-être, une opacité de pure transparence. Le contraire de la présence, c'est le blanc (*blank*), une éclipse, une trace vide, un vide qui est une trace, un magnétisme centrifuge qui repousse toute occupation de ce territoire vierge, défendu, inattaquable. Il faut imaginer ce noyau dense de non-existence, sinon, si la présence est véritablement absorbée par l'environnement (« Has he been re-absorbed? » demande, à un moment, Blanche Adney) ; rien ne permettra de faire ressurgir, presqu'instantanément, le « performer », celui qui « fills the stage ».

Le théâtre est présent à plus d'un titre dans « The Private Life » : Blanche Adney est une actrice professionnelle, une gloire du théâtre, et Clare Vawdrey écrit pour le théâtre. Si Blanche Adney cherche désespérément à entrer en relation avec l'écrivain (et non avec son double insignifiant qui lui tient des propos aimables dans les dîners), c'est qu'elle veut qu'il écrive pour elle LE ROLE qu'elle attend comme point culminant de sa carrière. Elle voudrait être la Olga Knipper de ce Tchékhov, en quelque sorte. Mais où se situe l'acteur professionnel par rapport aux deux pôles présentés, l'homme en représentation et le créateur solitaire, cela n'est pas dit. On dit souvent, peut-être avec légèreté, que l'acteur se *dédouble*. Mais ce

n'est pas comme l'écrivain puisque sa Création est sur scène, en contact avec le public, devant lui et pour lui. Il est plus proche en cela de Lord Mellifont. Son existence, selon James, serait donc plutôt de l'ordre de l'alternatif. Celui qu'on rencontre dans sa loge après le spectacle n'est, à la limite, plus personne.

La nouvelle de James a été, c'est bien logique, portée à la scène : par Simone Benmussa en 1979 (Petit Orsay) dans une adaptation qui portait le titre approprié de *Apparences*. La comédienne Susannah York y tenait le rôle de Blanche Adney. C'est une aventure courante, mais tout de même assez vertigineuse, pour une comédienne, que de *jouer* le rôle d'une comédienne : il faut surjouer, redoubler et non plus dédoubler son rôle, et pourtant garder les deux rôles à distance au moment même où ils viennent se plaquer l'un sur l'autre.

Pour mieux comprendre ce que l'on cherche à saisir ici, il faut relire ce que Régy écrivait à propos de *La Chevauchée sur le lac de Constance* dans un court texte intitulé « La Fragile apparence » :

> La pièce est à plat comme si on regardait le déroulement d'une pellicule en négatif – la pellicule d'un film expressionniste allemand des années 30, où les maquillages blancs, les lèvres, les sourcils peints, sortent avec les meubles et les objets d'un magasin d'accessoires.
>
> L'auteur, glissant une lame de canif dans l'épaisseur de la pellicule, a réussi à décoller les acteurs en créant autour d'eux un étrange vide où ils se meuvent avec précaution comme s'ils traversaient sans le savoir la surface d'un lac à peine gelé.
>
> (in *À Propos de La Chevauchée*, 24)

Susannah York, donc, évoquant son expérience d'actrice, dans une interview (*Le Monde*, 24/11/1979, 27}, va tout à fait dans le sens de cette absorption par le rôle :

> Les acteurs ont une vie publique, ils fabriquent une image qui existe dans la tête des spectateurs et qui influence leur vie privée... Ce que la pièce raconte, rend visible, c'est le va-et-vient des gens qui jouent de leur image comme d'un éventail et qui cherchent à connaître la vérité des autres... Tous mes efforts consistent à trouver le centre du personnage pour qu'il devienne le mien et que je puisse dire : je suis, je suis, je suis... Parfois, j'ai eu la sensation de la perte de mon corps. À onze ans, j'ai joué Puck, et pendant des jours entiers, je me sentais comme intouchable, je vivais mon apparence.

Quant au fait de jouer une actrice, c'était la première fois que cela lui arrivait. Mais un redoublement de distance se faisait, presque naturellement, parce qu'elle jouait, en France

et en français, une actrice anglaise (parlant français avec un accent, son accent anglais : l'accent anglais de l'actrice Susannah York signifiant en ce cas que Blanche Adney est anglaise; parler dans une langue qui n'est pas la vôtre, c'est jouer un rôle, se mettre en représentation; par contiguïté, l'accent de Susannah York, qui n'était pas feint, qui était sa façon sincère de produire une parole française, signifiait la fonction de Blanche Adney, la mise à distance par rapport à son rôle.

Mais dans la nouvelle (ou dans l'adaptation théâtrale), Blanche Adney n'est jamais vue sur scène, elle est à l'hôtel et en vacances, comme les autres, simplement elle reste professionnelle puisqu'elle est à la recherche d'un rôle : pas au sens de se voir donner un rôle déjà existant, mais de voir un écrivain écrire un rôle pour elle : qui corresponde à sa personnalité de comédienne, et qui lui permette de révéler son talent ; donc, paradoxalement, qui ne corresponde à rien qu'elle ait fait déjà, qu'on ait vu déjà; quelque chose de complètement neuf, d'inédit, et qui corresponde à ses virtualités, qui lui permette un travail de création. Comment écrire, pour une comédienne, le grand rôle qu'elle réclame, puisqu'il doit surgir de l'imagination de l'écrivain, et doit étonner tout le monde, l'écrivain en premier, la comédienne, le public...

Jouer une comédienne, pour une comédienne, c'est aussi, ne l'oublions pas (et c'est ainsi que Susannah York ressentait les choses) jouer quelqu'un qui est très proche de vous. C'est ici qu''intervient la notion de vulnérabilité. La distance est protectrice {les schizophrènes le savent bien), jouer son propre rôle, ou un rôle proche de soi, c'est s'exposer. Gertrude Stein ne rédigea son autobiographie qu'à la troisième personne, sous le masque d'une narratrice, scribe et compagne, miroir fidèle mais miroir. Susannah York terminait l'interview en disant : « Quand je vais jouer à Londres – donner l'apparence d'une comédienne anglaise aux spectateurs anglais – je vais me sentir très vulnérable ». Protégée, à ce moment-là, sans doute, par son expérience parisienne. Dans la situation de retour (au lieu d'origine, au lieu naturel) une distance invisible est préservée, par le *souvenir* de la distance (je fus Blanche Adney en français).

Revenons un instant sur ce terme de *gloire*, qu''utilise James à propos de Clare Vawdrey et de Blanche Adney (une gloire qui les entoure d'un halo lumineux si l'on « cratylise » un peu les prénoms de l'un et de l'autre - Clare, Blanche), Le corps glorieux, dans la théologie chrétienne, c'est le corps des bienheureux après la résurrection. Un corps immatériel, délié de la mortalité, mais un corps propre, qui peut s'approcher du Divin et jouir

de Sa Présence. Un corps rêvé par l'âme à son image : libéré des servitudes, délivré des sens dans leur matérialité organique, mais capable de sentir et de ressentir. Souvent, on a rêvé le théâtre sur ce modèle. Aristote à sa façon païenne, Genet à sa façon blasphématoire donc religieuse (« me voir, sur la scène, tel que je ne saurais — on n'oserais - me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être ») (*Les Bonnes*, 10) ; Thomas Mann aussi, lui qui se méfiait de l'empire des sens, et qui, à ce titre, se méfiait du théâtre, lieu public, « foire aux sens », kermesse, rassemblement d'une « foule malodorante ». Art inférieur en ce que, comme le tribunal ou la fête populaire, on y voit régner « l'optique, l'acoustique, le corps humain » {voir, entendre, toucher, quelle horreur...). Dans l' « Essai sur le théâtre », publié pour la première fois en 1908 (et cité ici dans sa traduction française [139], *Cahiers Renaud Barrault*, n°98, 1978), Thomas Mann rêve d'un autre théâtre, rêve d'un « lieu plus exigeant » qui se hausserait à la dignité du Livre ou de la musique. Que trouverait-on en ce lieu ?

L'invisible remuement, le remuement silencieux et passionné des plus hautes sphères de l'esprit... l'effet médiat et silencieux de la parole animée... le nom comme idée, la personnalité comme gloire.

[C'est moi qui souligne].

(*CRB* 98, 127).

Je n'affirme pas ici, ce serait trop s'avancer, que Gertrude Stein, avec son théâtre immatériel, presque injouable, son théâtre de jeux d'écriture, rejoint ce que Thomas Mann avait en tête, ni que, s'il avait rencontré ce théâtre, il eût été comblé. Ce qu'il avait en tête, c'était plutôt Richard Wagner et son « épopée scénique », révélation qu'i1 disait avoir dû « dérober au théâtre ». Mais je dis qu'on retrouve dans *A Play Called Not and Now*, qu'il est temps de regarder de plus près, cette intuition théâtralisante du nom comme idée, et de la personnalité comme gloire.

A Play Called Not and Now, qu'est-ce à dire ? Il y a, dans le titre, du *not* et du *now*, voilà, dans un premier temps (*now*), ce qu'on peut dire. L'agrammaticalité du titre protège le sens (le dissimule) mais aussi nous donne pour jouer cet énoncé, nous le donne à regarder, à écouter, à démonter et remonter, et si, dans un sens ou dans un autre, nous trouvons du sens, eh bien tant mieux. Comment s'appelle cette pièce ? C'est une pièce qui s'appelle « une pièce qui s'appelle... » Il y a du nom dans son nom, et du jeu (*play*), et de l'oralité (*called*), et

[139] Par Béatrice Berlowitz.

de la passivité (-ed), et de la négativité (not), et de l'instantanéité (now). *Not* ne fait pas système avec *now*. *Now* pourrait faire système avec *here* par exemple (« here and now »), ou avec *ever* (« now and ever ») ou *never* (« now or never »). Mais « and » entre « not » et « now », c'est un peu cette lame de canif dans l'épaisseur de la pellicule dont parle Régy : « Not 'n now » : de même que *where* serait un état intermédiaire entre *here* et *there*, un entre-ici-et-là propre à l'univers suspendu hors-lieu de la scène, not-n-now, par cette toute petite retenue du n de now, ce léger bégaiement de la nasale, la langue qui prend le temps de rouler un peu derrière les dents avant de proférer le *now*, « notn ...now », de même, serait un état intermédiaire entre le présent et tout ce qui n'est pas lui, avant ou après, un suspens de l'instant. Hors-lieu, hors-temps, presque hic et pas tout à fait nunc, la scène s'entr'ouvre dans une toute petite faille de l'être. Non, dire cela, ce n'est pas s'éloigner dans la pure subjectivité. Qu'on relise ce que Gertrude Stein dit dans « Plays » sur la non-coïncidence entre la chose vue et l'émotion du spectateur, à cause d'une différence de *tempo* : il semble bien qu'elle soit à la recherche d'un *no man's land* commun à la scène et à la salle. Car si la scène se met à se soumettre à la salle, à mettre ses pendules à l'heure de la salle, à fonctionner en temps « réel », rien n'est gagné, on a juste perdu la théâtralité du théâtre.

La pièce commence par la distribution (*cast of characters*), et cette distribution, telle qu'elle est représentée, va être la matrice de toute la pièce (dix-huit pages) :

Characters

A man who looks like Dashiell Hammett

A man who looks like Picasso

A man who looks like Charlie Chaplin

A man who looks like Lord Berners

and a man who looks like David Green.

Women

A woman who looks like Anita Loos

A woman who looks like Gertrude Atherton

A woman who looks like Lady Diana Grey

A woman who looks like Katharine Cornell

A woman who looks like Daisy Fellowes

A woman who looks like Mrs. Andrew Greene

(*LOP* 422)

A play : si on joue, on joue, et le dîner californien ne sert que de point de départ, de prétexte. On mêle aussitôt aux invités qui étaient là (Dashiell Hammett, Charlie Chaplin, Anita Loos) des noms qui auraient pu « être là », car ils sont des noms (Picasso), ou qu'ils ont des « noms de gloire » par leur appartenance à une lignée aristocratique (Lord Berners, le « Sweet William » de *Listen to Me*, la même année, Lady Diana Grey), ou qu'on les associe à la fête parce qu'ils ou elles ont été les bonnes fées de ce voyage : Katharine Cornell, Gertrude Atherton, l'idole de la jeunesse d'Alice, celle que Avery Hopwood avait amenée un jour, sensible à l'homonymie des deux Gertrude, en disant : « I want the two Gertrudes whom I love so much to know each other. » (ABT 139).

On remarquera au passage que Mamoulian « who was directing everything » n'a pas droit aux honneurs du nom. Il est un peu comme le chef de police dans *Le Balcon*, de Genet (1956), où se déploie une problématique comparable : entre emblème et substance, il faut choisir. Le chef de police est le seul, au moment où se déclenche la révolution, à détenir un pouvoir réel. Les autres, l'évêque, la reine, ne sont que des emblèmes. La reine « s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être ; la Reine » ; elle n'a plus, lorsque la révolution gronde, qu'à « porter jusqu'à l'extrême les prérogatives royales », qui sont : l'Absence. (*Le Balcon*, 102). L'évêque dit de lui-même : « Or, évêque, c'est un mode d'être. C'est une charge. Un fardeau. Mitre, dentelles, tissu d'or et de verroteries, génuflexions. » (26). Tout en haut de la hiérarchie, l'évêque, la reine, le général, ne sont que des simulacres. Ils sont des corps de lumière : « Personne ne pouvait nous reconnaître, nous étions dans les dorures. Aveuglés, tout le monde en avait un éclat dans l'œil. » Et le chef de police, qui mate les émeutes, au lieu de jouir de son pouvoir, se désole de ne pouvoir, dans la maison des illusions de Madame Irma, accéder au rang de simulacre : « Personne n'a encore éprouvé le besoin de s'abolir dans votre fascinante image », lui lance l'Envoyé, ironique. (126).

S'abolir dans une fascinante image : *look like*. Une image fascine parce qu'elle est et qu'elle n'est pas. Rien d'étonnant à ce que *look like* soit l'un des mots-figurants sur la scène cernée de miroirs de Gertrude Stein. Et rien de plus fascinant, quand on rencontre des

« célébrités », que ce sentiment d'avoir affaire à des reflets, à des porte-images : J'ai dîné avec un homme qui était le portrait de Charlie Chaplin. Qui, mieux que Chaplin, cet imitateur né, saurait imiter l'inimitable Chaplin ? On se serait cru au cinéma, j'avais Chaplin en face de moi. Charlot. Ce devait être une illusion, car on ne peut pas imaginer Charlot, tout de même, mangeant et buvant *pour de vrai*. Les célébrités, quand on les rencontre « pour de vrai », sont souvent un peu moins *vraies* que l'image qu'on en avait, par les médias. C'est comme un frère jumeau, ou la fille quand on se souvient de la mère au même âge, il y a un je ne sais quoi qui cloche, quelque chose de moins affirmé, de moins *décisif*. Ce profil de médaille, le voilà flou, et cette force expressive du visage, comme sculptée par Rude, la voilà atténuée, parcourue par des courants parasites : l'homme d'Etat serait tout simplement courtois, ou gentil, ou fatigué, ou irritable : quelle déception. La « star » de cinéma n'est pas séparable du halo de lumière qui la protège et la révèle. Hors écran, hors studio, elle n'a plus, telle Garbo, qu'à se dissimuler derrière des lunettes noires : au point que les lunettes noires, par un effet pervers, sont devenues l'emblème de la star. La fumée dit le feu par métonymie, et un individu anonyme, donc invisible, peut se donner une visibilité en exhibant le fait qu'il se cache : ce sont les charmes de l'*incognito*.

Comme James, Gertrude Stein nous présente donc des fantômes, disons des hologrammes. Ce qu'elle fait, tout simplement, c'est dire non pas : l'image ressemble à la personne, mais la personne ressemble à l'image. A *man*, a *woman* : c'est la personne, Dashiell Hammett, Anita Loos, c'est l'image. Déjà, les échanges entre portrait peint et personne avaient été contés par Edgar Poe et par Oscar Wilde. Déjà, la phrase qu'on prête à Picasso à propos de la non ressemblance entre son portrait de Gertrude Stein et le modèle (« il lui ressemblera ») intervertissait les termes en fixant le modèle et en animant le tableau. Parfois c'est sur le pouvoir maléfique de l'image qu'on insiste, parfois sur son pouvoir tout court. Toujours, on soupçonne que l'image est première, que c'est elle le modèle. Et la personne peut se voir dépossédée de son identité au profit de son image. La fascination de Gertrude Stein pour les jumeaux tient sans doute en partie au fait que, lorsqu'il y a jumeaux, ou jumelles, on peut être tenté de voir l'un des deux individus comme le modèle, l'autre comme son image ; ou alors on peut être tenté de penser qu'il n'y a qu'une seule identité qu'il faut se partager à deux. Et qu'est-ce qu'une moitié d'identité ? Quand nous nous regardons dans le miroir, est-ce que nous sommes deux, ou est-ce que, le reflet et nous, nous ne faisons qu'un ?

Chaque personnage qui porte un nom célèbre a pour caractéristique d'avoir une apparence identique (*look like*, plus fort que la simple ressemblance) à lui-même. Comme les Saints, il est une FIGURA. Il représente lui-même, il est en représentation. Au début, à un moment, il est dit :

Hullo they say, and they do each go away. Not that that makes any difference, as the real one is not there but the one that is just like him.

(*LOP* 422)

Pour un peu on en voudrait presque à Gertrude Stein de mettre Les points sur les i, de se montrer explicite, explicative, de perdre ainsi la force que lui donne l'allusion, la complication, le décalage, tous ces déplacements entre logique et illogisme, grammaire et agrammaticalité auxquels elle nous a habitués. Comme si nous étions concentrés pour un effort musculaire d'un certain type, et que la valise vide se soulève comme une plume, la bûche de carton se fend comme d'elle-même. I1 y a déception, inadéquation du type de lecture que nous avions mis en œuvre. Heureusement, Gertrude Stein nous entraîne bientôt, sur ce motif de base de la fausse apparence, dans une sorte de danse un peu délirante qui explore les possibilités du motif, ou même, sans Ciller, ses impossibilités :

A man who looks like Doctor Gidon and some one who looks like each one of the other characters...

(*LOP* 422)

Ou encore :

And so they all began again to look like another one.

(*LOP* 423)

Il y a là une valse du même et de l'autre qui donne le vertige et provoque une légère hallucination. Si chacun ressemble à un autre qui ressemble à soi-même, qui ressemble à qui en fin de compte ? On lit aussi :

All who look like any one of them do stay

(*LOP* 423)

Le thème de partir/rester (*stay*/*go away*) et ses habituels paradoxes se mêle au thème des identités empruntées, et ce thème lui-même se glisse, par le biais de look, look at,

dans les reflets du thème du regard : quand un hologramme regarde un autre hologramme, qui voit qui et qui voit quoi et comment ?

The one that looked like Picasso was not looking at the one that looked like Doctor Gidon he was looking at the one that looked like Charlie Chaplin looking at the women.

(*LOP* 425)

On remarque qu'assez vite, le temps présent, le temps de la représentation en direct, disparaît au profit du temps diégétique, du temps du récit. La théâtralité n'est pas dans l'imitation des marques théâtrales, mais dans la réflexion sur l'imitation (parfaite, imparfaite) [140].

Entre ces personnages en représentation s'échangent des propos soigneusement neutralisés, des *civilités*. Regarder, c'est tout ce qu'ils font, et quand ils parlent, ils disent qu'ils regardent :

The one that looked like Picasso did not say what he said but he did say that he was looking.

(*LOP* 425)

Ils ne disent pas ce qu'ils disent : on est proche ici des analyses de Genette sur fiction et représentation, où il fait remarquer que « le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique : bref un discours ne peut imiter que lui-même ». (« Frontières du récit » in *Figures II*, 55). Dans quel sens faut-il prendre « did not say what he said » ? J'ai vu ce que j'ai vu, dit le héros épique (« I have seen what I have seen » dit Acoetes dans le deuxième Canto de Pound), comme si la tautologie était garante de véracité ; parce que le témoin qui raconte est quelqu'un qui « looks like » celui qui a vu la scène, il faut que son discours actuel, de narrateur, colle sur ce qu'a vu l'observateur, il est au moins à double distance, parce ce que ce qu'il a vu était d'ordre non verbal, et qu'il doit en faire du discours, il sera donc dans l'imitation imparfaite, et parce que la scène a disparu, il doit en croire non ses yeux mais la mémoire de ses yeux, c'est « loin » tout ça, il faut le faire surgir pour des auditeurs incrédules. Car, en plus, la scène était inouïe, prodigieuse, elle allait contre toute logique. Dans le cas d'Acoetes de Lydie et de son récit, il s'agit, on s'en souvient, de la scène

[140] Cf. Gérard Genette, in Figures II, p. 55-56 et son analyse de l'opposition *mimesis/diegesis* chez Platon.

où le jeune Bacchus, enlevé par des marins, transforme la scène marine en scène de forêt : « du lierre s'enlace aux avirons, des vrilles de vignes prennent la place des cordages, et l'on voit surgir partout des léopards, des panthères, des lynx, et l'odeur des bêtes fauves remplace celle du goudron ». « Looks like », on est dans la fausse apparence : dans la métamorphose, on n'est plus dans la valse réversible à l'infini du même et de l'autre, c'est l'autre qui vient se substituer au même, l'investir du dedans, dans un changement organique qui précipite la lente, très lente marche du temps.

Imitation ou métamorphose. Ce qui apparente la scène hallucinée de *A Play Called Not and Now* au récit de métamorphose tel qu'on le trouve chez Homère (qui était aveugle : « And poor old Homer, blind, blind as a bat », dit irrespectueusement Pound) ou chez Ovide, c'est le rapport paradoxal à la réalité et au temps, tel qu'on le trouve aussi dans le sommeil, ou dans l'ivresse (thèmes qui seront explorés dans *Doctor Faustus Lights the Lights*). Il faut s'y arrêter un instant, comme à une des modalités virtuelles de la théâtralité steinienne. Dans le récit de métamorphose, ce qui est saisi, c'est l'instant insaisissable où la métamorphose se produit. *Avant*, il y avait un homme, une femme. *Après*, il y a un rocher, un oiseau, un serpent : rien qui semble déranger l'ordre naturel des choses. Mais pendant un moment magique qui est comme une césure, un suspens, un hiatus dans le déroulement ordinaire du temps, il se produit un brouillage. Ce qui était n'est plus tout à fait, ce qui ra n'est pas encore. Contrairement à la vie, où tout ce qui pousse et mourra se modifie insensiblement, mais reste protégé dans son identité par un nom stable, garantissant son appartenance à une espèce, dans la métamorphose il y a passage clandestin, transgressif, instantané, d'une espèce à une autre. Le nom n'est plus qu'une simple griffe, une imitation de nom, un trait d'union entre deux ordres hétérogènes, un certificat de non-identité. Philomène n'est ni femme ni rossignol, Cadmus n'est ni homme ni serpent. Dans la description du corps saisi par la métamorphose, dans la transformation « à vue », le poète doit montrer un talent de prestidigitateur, de metteur en scène, d'illusionniste.

Reprenons. « The one that looked like Picasso did not say what he said. » Il ne faut pas sous-estimer, comme nous l'avons fait dans un premier temps, le fait que l'énoncé est au passé. Il y a même deux passés, celui de « did not say », et celui de « what he said », et la question qui se pose est celle de savoir s'ils sont équivalents ou si le second est antérieur au premier. La phrase est-elle la mise au passé de « does not say what he said » ou de « does not say what he says ». *Il n'a pas dit ce qu'il a dit, il n'a pas dit ce qu'il disait, ou il n'a pas dit*

ce qu'il avait dit ? Remarquons que dans « il n'a pas dit ce qu'il disait », *disait* est antérieur à *a dit*. Par exemple : il n'a pas dit (une fois interrompu) ce qu'il était en train de dire (quand on l'a interrompu). Tout ceci, dans l'hypothèse où « he » représente « The one that looked like Picasso », et non pas un personnage de la phrase précédente. Pour qu'en puisse en juger, voici la phrase précédente :

The one that looked like Katharine Cornell said that she was talking to the one that looked like him.

Rien ne nous permettant dans cette phrase d'identifier « him », il faut remonter encore un peu :

The one that looked like Dashiell Hammett did not say that he was ready to stay.

Cette fois-ci, l'énoncé est bien le début de la séquence, car Ce qui précède, c'est :

One after the other they said they were ready to stay.

Les uns et les autres *disent* que les uns et les autres *parlent*, ils font de l'imitation de discours. Le discours est émondé de tout énoncé identifiable. Plutôt que de dire qu'il est vidé de tout sens, comme s'il était un vase, un contenant, l'image appropriée est plutôt que rien ne dépasse, rien ne sort, il n'y a qu'une carcasse de discours, il y a de la machine à discourir :

The one that looked like Anita Loos did not say anything... The one that looked like Gertrude Atherton said something... The one that looked like Lady Diana Grey said a great deal...

On parle de *textes aveugles* pour les imitations de texte qui ne servent qu'à couvrir une surface (d'affiche, par exemple) sans qu'on puisse y lire quelque chose de déchiffrable. Le latin, censé de nos jours être quasiment de l'hébreu, joue parfois ce rôle. Bob Wilson fait parler simultanément des voix enregistrées disant des textes dans différentes langues étrangères, dans des systèmes linguistiques incompatibles pour l'oreille. Gertrude Stein s'y prend autrement, le discours est une image qui se mêle à ces images regardantes que sont les imitations de personnages les uns pour les autres. Comme si dire c'était donner de l'imitation de langage à regarder :

What did they say when they looked like the one they looked like. What did they say. They said everything.

Tout dire, dire tout, c'est comme ne rien dire. C'est l'autre forme de silence selon Pinter :

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is employed...One way of looking at speech is to say it is a constant stratagem to cover nakedness.

(*Speech*, 1962, in Martin Esslin, *The Peopled Wound*)

Oui, on peut *regarder* le langage, Pinter dit bien, lui aussi, sans faire sursauter, « look at speech ». Il veut dire « considérer » ? Mais il choisit de dire *look at*. Et le langage qui sert *à couvrir la nudité* est une image visuelle, l'image de ce qui couvre et recouvre une certaine forme de visibilité exposée. Quel est ce costume qui couvre quelle nudité ? Les personnages de Gertrude Stein ne sont pas nus, ils ne sont pas habillés, ils sont sans corps puisqu'ils sont des imitations. Leur seul corps c'est ce qu'ils disent : un langage qu'on peut regarder et qu'eux-mêmes regardent : ils ont un corps si un miroir a un corps. Un miroir a une âme, on le sait bien (comme un violon, comme une statue, comme un canon), cela ne prouve pas qu'il ait un corps. Est-il besoin d'un corps pour capter et diffuser des reflets immatériels ?

Attardons-nous un peu dans l'œil au tourbillon qu'une fois déclenché Gertrude Stein tarde elle-même à faire cesser. Tout bouge et rien ne bouge, l'introduction de la négation vient nous brouiller encore un peu plus la vue. On est pourtant près du tomber de rideau, mais rien ne le laisse présager, sinon une accélération qui annonce le final, un crescendo muet, une trépidation du rythme des phrases (puisqu'il reste là de l'oral, dans toute cette visualisation « aveugle ») :

The one who looked like Charlie Chaplin did not say what did he say, he did look at each one and the one he looked at was not the one who looked like Picasso and not the one who looked like Dashiell Hammett. The one who looked like Lord Berners had that to say and he looked at the one who looked like Dashiell Hammett he had looked at the one who looked like Charlie Chaplin and he knew what to say when he looked at the one who looked like Picasso and he said it then.

(*LOP* 428)

« Peindre avec un tout petit orchestre », disait Klee. Il y a ici de minuscules modifications, d'imperceptibles anomalies, une minutie persévérante, tout cela aboutit à une finesse graphique qui demande de notre part un regard attentif. Comment ponctuer « did not say what did he say » ? Sans doute : *did not say : « what did he say?* » La forme

emphatique *he did look* vient contrebalancer, comme un plein contrebalance un délié, la forme négative. La neutralisation du référent prend une forme inédite avec « had that to say » : un « cela » qui veut tout dire, et qui ne veut rien dire, qui renvoie par exemple à ce qui vient d'être dit (mais qui ne l'a pas, ici, été) ou à ce qui va être dit (qui ne le sera pas davantage). Un plus-que parfait qui vient structurer avec force l'architecture temporelle est intégré au tableau sans violence grâce à l'absence de ponctuation, il faut la mettre mentalement, on le fait souvent, mais ici, on s'en aperçoit trop tard, il faut revenir en arrière : « He looked at the one who looked like Dashiell Hammett. He had looked at the one... and he Kknew... and he said it then. » Le dernier « and he said it then » est une pirouette qui ajoute la touche finale de « deceptiveness ». Beckett en fera autant dans *Mercier et Camier* (1946), préfigurant certains des procédés du théâtre de l'absurde. C'est la fameuse scène du massepain, qu'on peut rappeler ici. Un peu de concret nous est prétendument donné avec le mot « massepain » qui, par répétition, va perdre en réalité et gagner en présence obsédante :

> Camier ! s'écria Mercier.
>
> Camier se retourna.
>
> Un massepain ! s'écria Mercier.
>
> Quoi ? s'écria Camier.
>
> Un massepain ! s'écria Mercier.
>
> Camier rentra précipitamment sous la voûte.
>
> Tu veux me faire écraser, dit-il. Qu'est-ce que tu veux ?
>
> Un massepain, dit Mercier.
>
> Un massepain, un massepain, dit Camier. Qu'est-ce que c'est un massepain ?
>
> Mercier le lui dit.
>
> (*Mercier et Camier*, 40)

Il y a rupture, par l'ellipse, du contrat de lecture de la scène, qui était en dialogue direct. Par passage à l'indirect, ce qui fut dit par Mercier est à tout jamais ignoré de tout autre que Camier. Le narrateur se porte garant du fait que cela fut dit, et nous renvoie, pour information, aux définitions de nos dictionnaires.

Civilités, disions-nous. Chez les personnages de Stein, ce n'est pas comme avec ce malotru de Camier, irritable sous la pluie, irritable comme les sourds, ou comme tout un chacun quand on vous somme d'avoir entendu ce qu'on ne vous a pas permis d'entendre (« un massepain ! » crié à pleine voix, mais qui vous agresse par-dessus le bruit de la pluie et des voitures). Tout baigne dans la lumière étale, surexposée des studios de cinéma. Les personnages sont ensemble dans un lieu de visibilité mutuelle. Pas de décor décrit, peu de mouvements. Une atmosphère raréfiée. Un ralentissement de l'image : « They all looked at him but nobody began speaking ». (*LOP* 424). Des commencements qui se succèdent, comme si la scène était enregistrée, et qu'on pouvait la « repasser » aussi souvent qu'on veut, comme dans *L'Invention de Morel* de Bioy Casares.

That is the way it began.

(*LOP* 424)

So everything began.

(*LOP* 425)

Mais, parfois, comme un cadeau bien mérité par le patient lecteur, un énoncé limpide, sans traquenard, où un tout petit peu d'émotion courtoise est suggéré. Cela ne va pas jusqu'au sentiment, non, mais « very pleasantliy » suggère une démarche, et une élégance, et une attention à l'autre, et un rapport cérémonieux mais avec naturel :

The one that looked like Lord Berners very pleasantly went up to the one that looked like Gertrude Atherton and asked her if she had seen the one that looked like David Greene.

(*LOP* 425)

C'est comme un verre d'eau pour la gorge desséchée du lecteur, c'est aussi une fleur faite aux deux amis, Lord Berners dans son Angleterre, Gertrude Atherton dans sa Californie, et peut-être aussi une fleur faite à David Greene [141].

Quand le rideau tombe, la visibilité cesse, mais les choses sont dites de façon si bizarre qu'on ne sait pas qui cesse de voir qui, ni si ce rideau sépare des acteurs d'un côté et des spectateurs de l'autre, ce qui est le rôle du rideau. L'effet d''étrangeté est très réussi, parce qu'insaisissable :

[141] L'orthographe fluctue d'une page à l'autre entre Greene et Green, on trouve aussi une Mrs. Andrew Green ou Greene.

...and then as they looked the curtain fell not between but so that no one could see any of them.

(*LOP* 428)

« Not between » : de façon caractéristique, *between*, dont la définition est : « in or through the space that separates (two things) » (Webster's), n'est pas utilisé dans une construction qui soit conforme à son sens. Gertrude Stein supprime l'un des deux termes nécessaires à la séparation, ou à la différence (*what is the difference between*), ou à la comparaison, ou à la rencontre. Wittgenstein a beau dire que la grammaire donne toute la liberté nécessaire, Gertrude Stein en prend un peu plus. Elle utilise de la même façon *met*, ou *alike* (« the one who looked like Picasso said that he did not look alike ») (*LOP* 427). Le rideau ne tombe pas « entre », il ne sépare pas. Malgré tout il tombe, peut-être comme la nuit tombe, remplaçant uniformément la lumière par du noir : personne ne peut plus voir personne, sans qu'on ait les moyens de savoir si « no one » correspond, terme à terme, à « any of them », ou si « any of them » représente les personnages dotés d'un nom propre et « no one » tout observateur anonyme, en position de spectateur : privé de regard parce que, peut-être, plongé dans la nuit lui aussi, ce spectateur doublement privé d'existence, d'être privé d'objet à voir, et d'être présenté à la forme négative : *no one*.

Des reflets se mirant dans des reflets identiques qui leur renvoient leur propre image : tel est l'univers que crée, fantasmagoriquement, à partir d'un petit nombre de vocables (*look like*, *look*, *look at*, *look around*) Gertrude Stein. L'image qui vient à l'esprit, c'est celle d'un palais des glaces, où les images se brisent, se transforment, par déformations progressives, l'une en l'autre ; se multiplient, se révèlent par fragments, par facettes ; où, comme au cinéma, l'arme brise le miroir et non le criminel poursuivi, où les fausses perspectives créent un univers de profondeur en trompe-l'œil. A l'inverse du trompe-l'œil peint, qui semble faire relief sur la surface plane, ce trompe-œil-là troue la surface et nous piège à inventer un lieu là où il n'y en a pas. Mais plutôt que les ruptures, les fausses perspectives, les obstacles transparents brusquement dressés, c'est plutôt la tautologie de l'image qui nous encercle, comme si le miroir était sphérique. Le discours se sature (« What is there to say when you look like the one you look like » (*LOP* 427), comme la glace qui prend sur le lac. Petit à petit tout mouvement se fige, l'aile de l'oiseau reste prise, ne reste qu'une image d'oiseau immobile, gelé. La bouche reste ouverte et ne finira pas sa phrase : « What is there to say » ... Inanité de la parole dans un univers où les sons ne sont que des reflets de sons, des échos

se réverbérant en cercles concentriques. L'identique vous enferme dans l'identique. Le cerveau s'agite, mais rien ne prend forme, il manque cette *différence* qui permet l'avancée, et la sortie. Comme l'a dit Deleuze : « Avec l'identique on pense bien de toutes ses forces mais sans avoir la moindre pensée ». (*Différence et répétition*, 292).

Une fois le rideau tombé, un bref Acte II entremêle avec *look like* les motifs phonétiquement associés de *sigh*, *smile*, et *die*. Intervient également un motif peut-être codé (allusion cryptique) : « the sun as it set and the little moon ». Puis un Acte III (le premier de deux Actes III) propose un changement de scène et de personnages, même si le motif « look like » reste dominant :

ACT III

A mysterious assemblage of women.

Three boys who look like men.

(*LOP* 430)

Pour commencer par les garçons « who look like men », on ne s'aperçoit pas forcément tout de suite qu'on a glissé subrepticement vers un sens de « look like » qui n'est pas tout à fait le même que dans l'acte I. Ces garçons, on dirait des hommes, ils sont assez grands déjà pour passer pour des hommes. Le modèle ici n'est pas quelqu'un à distance, dans l'espace ou dans le temps, c'est un devenir de l'être. Gertrude Stein avait, peu avant, dans *The Geographiçal History of_America* (publié en 1936, mais écrit en 35), écrit sa fameuse phrase : « What is the use of being a little boy if you are going to grow up to be a man » (*GHA* 58). *Look like* : Cet homme auquel chacun des jeunes garçons ressemble, il n'existe qu'en puissance. De la même façon, ce n'est pas dans le même sens qu'on peut dire d'un garçon « il ressemble à sa sœur », ou « il ressemble à une fille ». Sa sœur existe, on peut les voir, lui et elle, sur la même photo, alors que la fille à laquelle il ressemble n'existe pas. C'est lui s'il était une fille.

Quant au « mystérieux assemblage de femmes », il y a une théâtralité indéniable de ce simple énoncé, de cette simple *formule* : c'est presque une recette pour créer, sur l'espace clos de la scène, un suspense. Des personnages rassemblés sur une scène, un espace commun, c'est presque fatalement un mystérieux assemblage : que font-ils là réunis, et pourquoi ? Il y a du complot dans *plot*, comme il y a dans toute réunion, fût-elle la plus

officielle, ou la plus familiale, l'ombre d'un secret qui plane. *Assemblage* : le mot est assez rare en anglais pour évoquer *resemble* : qui se ressemble s'assemble. Nous ne sommes pas trop éloignés de *look like*. Le mot est aussi assez rare pour évoquer le français qui sans doute l'inspira : assemblage. Cette action de mettre ensemble, c'est le premier geste de la mise en scène.

Dans *Listen to Me* (de 1936 également), l'un des motifs est « come together » : « The three characters and sometimes two come together... » (*LOP* 393). « Now very earnestly all the characters do not come together... » (*LOP* 403). Le jeu d'écriture de Stein, qui « imite » ce geste, consiste bien souvent, par assemblage, à séparer les personnages, les faire sortir, rentrer, se regrouper, leur faire dire qu'ils partent, qu'ils restent, qu'ils vont partir, rester... Le mot assemblage évoque aussi, à cause du français, l'idée que la scène "se passe" en France. Et c'est bien le cas. Quelques lignes plus loin, font leur apparition les jardins du Luxembourg, et la scène se détache, au milieu de l'abstraction du palais des glaces, comme une scène présentant une qualité de vécu, comme une scène observée :

> ...they did not look like a mysterious assemblage of women, they were a mysterious assemblage of women and they all were in their ordinary clothes and sitting down in chairs under a shelter in the Luxembourg Gardens...
>
> (*LOP* 430)

Très amusant, cette idée qu'elles ne jouent pas à être un assemblage mystérieux, car elles *sont* cet assemblage mystérieux : « The Real Thing », dirait Henry James. Mais pour l'être avec ce naturel, ne faut-il pas (dirait encore James) que ce naturel soit joué ? Paradoxalement, la présentation de la phrase semble indiquer que le mystère serait *dans* la chose regardée : des femmes, trois peut-être, comme les garçons, mais cela n'est pas dit, assises sous un abri - lieu clos et transparent et ouvert comme une scène de théâtre - dans les 'jardins du Luxembourg, ce jardin à la française, mélange de pierre et d'allées sablées et de bassins et de perrons et d'arbres séculaires bien alignés, lieu théâtral, construit, fait pour les réunions, les rencontres, les Conversations. Le Luxembourg et le Palais-Royal, les deux lieux les plus chargés de théâtralité de la ville de Paris. Le mystère, en principe, est plutôt, par ignorance et par crainte soupçonneuse, dans l'esprit de celui qui regarde. Le mystérieux, ici, c'est que ce soit des femmes (et non pas une famille, ou des couples), et qu'elles se retrouvent ensemble, se connaissant, se parlant :

…there were no men or children with them and what were they doing, they were talking not much but some.

L'observateur anonyme les voit parler sans entendre ce qu'elles disent, leur trouve des airs de conspirateurs, et se dit : qu'est-ce qu'elles peuvent bien se dire, qu'est-ce qu'elles complotent ? Trois (ou quatre) femmes, dont on ignore l'âge, rassemblées sur des chaises, hors de toute occupation identifiable (pas en train de surveiller des enfants, pas en train de tricoter), cela suffit à créer un climat de comédie policière. Quelqu'un qui, en public, ne fait rien, cela suffit à éveiller les soupçons. Quelqu'un dans la rue, qui n'a pas l'air d'aller quelque part, on dit qu'il rôde. Qu'ils soient deux ou trois dans ce cas, les soupçons se confirment, et les policiers ne s'y trompent pas : à l'inverse du metteur en scène, leur premier geste, c'est de disperser. Ce que nos conspiratrices ont de suspect, aussi, c'est leur costume : « They all were in their ordinary clothes ». Cela même a l'air d'un déguisement, pour mieux tromper l'ennemi, comme dans les histoires policières, où rien ne protège mieux que la banalité. C'est cette théâtralité (transparente) que retrouve Peter Handke dans *La Chevauchée sur le lac de Constance*, lorsqu'il écrit, à propos du personnage à qui on a donné le nom du célèbre acteur de cinéma Emil Jannings :

Il a l'air costumé, bien qu'on ne voie que des indications de costume : des ruchés assez longs aux manches de la chemise de soie, une écharpe de soie bordeaux autour du ventre.

(*La Chevauchée*, 10-11)

Soit les vêtements « ordinaires » : sur scène, c'est presque une proclamation non-matricielle (refus de faire porter au costume une charge fictionnelle); soit de simples indices : le spectateur suppléera le reste. Dans les deux cas, c'est une façon de se situer, ostensiblement, par rapport à la « matrice de personnage » (ou structure imaginaire). Dans le cas d'Emil Jannings (« il a l'air costumé »), on comprend bien que le personnage de la pièce de Handke est l'acteur, et non le personnage que cet acteur est censé, dans telle ou telle pièce ou tel ou tel film, figurer. Les indices de costume disent : vous avez devant vous un acteur, dont le rôle est de jouer d'autres que lui-même.

Il y a de toute façon, au théâtre, une surcharge de sens du moindre détail, du seul fait de l'exposition éclairée sur scène : tout signifie. L'insignifiance même est lourde de sous-entendus. « In their ordinary clothes ». Au théâtre, ce sont forcément des « ordinary clothes which look like ordinary clothes ». Le metteur en scène qui aura à réaliser cette indication

devra en faire un tout petit peu plus que la personne qui s'habille le matin pour donner aux « vêtements ordinaires » un air ordinaire, pour qu'un « effet d'ordinaire » se dégage des vêtements devenus, malgré eux, costumes : un aspect terne, peut-être, ou un peu froissé, une cravate mal nouée. Mais des dames dans un jardin public, que veut dire « ordinaire » en ce qui les concerne ? Il peut s'agir de clochardes, auquel cas leur costume est d'emblée théâtral : rien de plus spectaculaire, ostentatoire que les « guenilles » (d'où leur aspect faux au théâtre, dont on ne peut sortir qu'en poussant à l'extrême l'artificialité). Plus probablement, ce ne sont *pas* des clochardes (Gertrude Stein n'aurait pas dit à leur sujet « a mysterious assemblage of women »). Ce sont donc des dames qui se sont habillées pour sortir -gants, chapeau peut-être, elles ont fait de leur mieux pour donner d'elles-mêmes une image publique conforme, qui sait, au bon goût, ou à la respectabilité, ou à la mode. C'est cela qui est « ordinaire » pour elles.

Dans *Outrage au public* (1966), le même Peter Handke avait joué, dans la foulée des Happenings américains, à dématricialiser un texte dramatique : pas de matrice d'action, ni de lieu, ni de personnage. Ceci affectait bien entendu le costume, mais il fallait que les acteurs présents sur scène et s'adressant directement au public s'en expliquent :

> La lumière qui nous éclaire n'a pas de signification non plus. Même les vêtements que nous portons n'ont pas de signification particulière. Ils ne disent rien, ils ne tranchent pas ; ils ne signifient rien de particulier. Ils n'ont pas été choisis pour vous donner une quelconque indication sur l'époque, le climat, la Saison, le degré de latitude. Il n'y a aucun motif de les avoir choisis eux plutôt que d'autres. Ils n'ont aucune fonction. Même nos gestes n'ont aucune fonction qui puisse vous renseigner.
>
> (*Outrage au public*, 23)

La pièce de Handke se terminait, de façon à justifier le titre, par des insultes. Parce qu'insulter est une façon de communiquer. C'est sûrement vrai si l'on constate que les civilités des personnages de *A Play of Not and Now* sont un moyen de protéger leur isolement, au sein même de la visibilité totale.

> En insultant nous devenons naturels. Nous avons prise sur vous. Nous renversons l'obstacle qui nous sépare. Nous renversons le mur. Nous allons vers vous.
>
> (*Outrage au public*, 46)

Deux pôles de théâtralité radicalement opposés. Mais si le propos des acteurs dans la pièce de Handke était de communiquer en insultant, le propos de Handke, lui, était

didactique : supprimons la barrière symbolique de la rampe et voyons ce qui se passe. Dans *A Play of Not and Now*, si les personnages ont la courtoisie extrême, les uns vis-à-vis des autres, de ne pas même être qui ils sont (c'est encombrant, d'être soi, on occupe du territoire, on réclame de la place, du temps, de l'attention pour soi) mais seulement les images, discrètes, glissantes, d'eux-mêmes, le propos de Gertrude Stein est plus ambigu, et d'une agressivité feutrée. La transgression la plus spectaculaire des bonnes manières attendues d'un auteur dramatique est de baptiser « Pièce » une narration qui est presque entièrement au passé, et où il est dit que les personnages disent des choses, sans que jamais ce qu'ils disent soit dit. La pièce se termine par un 1ong paragraphe monotone Composé de deux phrases : l'une a cinq lignes, l'autre, presque irrespirable, a trente-huit lignes, sans une virgule. Vers la septième ligne, sans le moindre préavis, on passe du présent au passé. Vers le milieu du Paragraphe, 1e lecteur déjà passablement éprouvé tombe sur un énoncé qui l'achève :

…and as all of them were like each one of them and each one of them and each one of them was like the one that was like…

Ce sont les miroirs circulaires déjà évoqués, la redondance *ad nauseam*. Mais il faut poursuivre, car c'est là l'un des paradoxes non résolus : Gertrude Stein lutte, bravement, sans répit, contre la linéarité de l'écriture. Contre vents et marées le lecteur avance, de gauche à droite, syllabe après syllabe, mot à mot, ligne à ligne. À contrecourant, Gertrude Stein envoie une vague, une autre vague, pour entraver son mouvement. C'est un jeu à qui perd gagne. Un jour, tout de même, la phrase se termine, et la pièce, par un énoncé rétrospectif, de droite à gauche, un énoncé qui reprend comme en résumé tout ce qu'on a lu jusque-là :

…and that was what was happening.

Curtain.

(*LOP* 439)

***

Le nom de Stein

« C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle ». C'est la dernière phrase de *Détruire, dit-elle* (1969) de Marguerite Duras. Le nom de Stein, parce qu'il est juif sans doute (« Je m'appelle Stein, dit-il. Je suis juif »), exerce une fascination sur Marguerite Duras (qui ignore, au sens anglais, Gertrude Stein) : *Le Ravissement de Lol. V. Stein* (1964). Ensuite il y aura Aurélia Steiner, juive elle aussi. Dans *Détruire, dit-elle*, on vient de le voir, Stein est un homme, il n'a pas, dans le roman, de prénom. D'où, rendue possible, la musique sur le nom de Stein. Marguerite Duras dit (dans *Les Parleuses*) avoir horreur de son nom : « [je n'ai] jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père ». (*Les Parleuses*, 23). Et de Lol. V. Stein, elle dit, « Son vrai nom, c'est elle qui se le donne. Après sa maladie, elle se nomme elle-même...et pour toujours. » (*id.* 23). Mais Duras qui déteste son nom n'a pas choisi d'en changer. Gertrude Stein n'a pas changé le sien non plus. Elle abrège tout au plus son prénom en *Gtrde*, quand elle signe ses lettres à ses amis, par une sorte de sténographie avocalique. Dans *The Mother of Us All*, elle apparaît sous la forme de ses deux initiales : G.S. On sait par Richard Bridgman qu'en fait, Gertrude Stein avait envisagé d'utiliser un pseudonyme : c'est un peu, en somme, se choisir un nom comme on choisit un titre. Avec en plus l'idée de masque, de distance prise par l'écrivain par rapport à l'auteur (ou faut-il dire le contraire ? Celui, celle qui porte le pseudonyme, est-ce l'auteur ou l'écrivain ? Et celui, celle qui se cache derrière le pseudonyme ?). Elle hésita entre Jane Sands, Jane Sandys, Pauline Manders, Pauline Sandys [142]. De Stein à Sands : de la pierre aux sables. Un pseudonyme obtenu par pulvérisation du patronyme. Hommage, également, peut-on penser, à Jane Austen, cette presque *Austein*, par le prénom, et par le non, Sands, Sandys, à George Sand. Avec le « s » final rajouté comme pour indiquer une descendance {comme dans Richards pour Richardson, Johns pour Johnson). Quant à Pauline, c'est en hommage sans doute à cette même tante de Gertrude qui servit à baptiser sa première Ford :

> …our little ford was almost ready. She was later to be called Auntie after Gertrude Stein's aunt Pauline who always behaved admirably in emergencies and behaved fairly well most times if she was properly flattered.
>
> (*ABT* 172)

[142] Voir Leon Katz, « The First Making of *The Making of Americans* » et *GSP* 46.

Pauline était la femme de l'oncle Salomon, frère du père de Gertrude. Quant à Manders ? Faute d'information, on peut supputer. Pourquoi remplacer le S par un M ? Dans *Madrigal and Mardigras*, Gertrude Stein avait affirmé : « J'ai toujours aimé écrire la lettre M », et aussi : « cela me rappelle Em qui est un diminutif de Emma. » (« Em, which is a name for Emma. » (PP 247). Gertrude Stein n'utilisa jamais, finalement, aucun de ces pseudonymes, et c'est dans le privé seulement, avec Alice ou avec leur ami Van Vechten, qu'elle utilisa le surnom Baby, ou encore Baby Woojums. Sur la scène décorée comme un goûter d'enfants de leur amitié, ils avaient inventé, à l'abri des grandes personnes, toute une petite famille carrollienne ; Papa Woojums (Carl, alias Carlo), Mama Woojums (Alice), Baby (Gertrude), et, un peu à l'écart, incluse par courtoisie, Madame Woojums (Fania Marinoff). For the Snark *was* a Boojum, you see.

Gertrude Stein n'a donc pas changé son nom. En 1932, dans l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*, elle s'est offert le plaisir de le dire et redire, à la troisième personne, avec révérence ouverte et narcissisme masqué, presqu'à chaque paragraphe : « Gertrude Stein always says that... » « Gertrude Stein and I... » « He and Gertrude Stein... » « Gertrude Stein at that time wrote... » « But how can I, said Gertrude Stein [143]». On croit entendre, en voix *off*, plutôt la voix de Gertrude que celle d'Alice quand on lit : « Gertrude Stein enjoyed all these complications immensely », ou « Gertrude Stein was perfectly ready to drive the car anywhere... she was even resigned to getting up in the morning, but she flatly refused to go inside of any office and interview any official. » (*ABT* 177).

Au troisième chapitre d'*Everybody's Autobiography*, elle présente une réponse calculée à la question posée par une Madame Giraud, celle dont il est dit « Who is Madame Giraud » dans la pièce intitulée *Louis IX and Madame Giraud* (1930) : « And how did you happen to be called Gertrude Stein. » (*EA* 115). Tiens, c'est vrai, voilà une bonne question, se dit Gertrude Stein, qui va à la ligne pour dire : « Well how did I. » Il faut parler du nom Stein et du nom Gertrude, et, dans les deux cas, sa réponse va être : parce que c'était un nom facile. Facile à quoi ? Sans doute à prononcer, et à retenir. Les noms de famille remontent à l'époque où il a fallu écrire tous les noms dans des registres d'état-civil, les prénoms sont

[143] On sait que Gertrude Stein signait même les *brouillons* de ses lettres et qu'elle écrivait volontiers son nom à la place prévue pour ce faire sur les couvertures des cahiers d'écolier qu'elle utilisait pour ses manuscrits : cf Ulla Dydo : « Reading the Hand Writing: The Manuscripts of Gertrude Stein », in Bruce Kellner ed., *A Gertrude Stein Companion*, 1988, p. 89.

choisis dans le stock familial et établissent un lien avec les générations précédentes. Mais tout cela se fait sans trop y réfléchir, sans y accorder trop d'importance. Un concours de circonstances plus ou moins fortuit a abouti au nom : Gertrude Stein.

Steins were called Steins in the time of Napoleon before that any name was a name but in the time of Napoleon in any country he went through the name of any one had to be written and so they took the name they gave them and Stein was an easy one. 'Then when any of us were named we were named after some one who is already dead, after all if they are living the name belongs to them so any one can be named after a dead one, so there was a grandmother she was dead and her name not an easy one began with G so my mother preferred it should be an easy one so they named me Gertrude Stein. All right that is my name.

(*EA* 115)

Et c'est à la suite de ce paragraphe que Gertrude Stein écrit, avec plus de gravité : « Identity always worries me and memory and eternity. » On remarque l'idée qu'un nom vous *appartient*, mais seulement tant que vous êtes vivant, après votre mort, il retombe en quelque sorte dans le patrimoine, on peut se l'attribuer (ou se le voir attribué). On remarque aussi que Gertrude Stein ne fait pas état d'un autre patronyme que celui de son père. En revanche, c'est sa mère seule qui intervient pour le choix du prénom, et c'est le prénom d'une grand-mère dont on ne dit pas si elle est du côté paternel ou maternel. Stein du côté du père, Gertrude du côté de la mère, et cela donne une synthèse : « so they named me Gertrude Stein ». De la grand-mère on a gardé le G, la lettre initiale. La grand-mère paternelle de Gertrude s'appelait Hanne, ce n'est donc pas d''elle qu'il s'agit. Et sa sœur aînée s'appelait Bertha, on peut se demander à quelle aïeule elle avait pris ce nom. Elle appela sa propre fille Gertrude, du vivant de sa tante, et celle-ci, une fois sa tante célèbre (et morte) choisit de se faire appeler Gertrude Stein Raffel. Dans un texte intitulé « There Was Once A Family Called Stein » que publie Robert Haas dans *A Primer*, elle cite le couplet que connut peut-être sa tante :

There once was a family called Stein

There was Ep, there was Gert, there was Ein.

Ep's sculpture is punk, Gert's poetry the bunk

And nobody understands Ein.

Si le couplet regroupe plaisamment les trois noms de Einstein, Epstein et Stein, le physicien, le sculpteur et l'écrivain, Gertrude Stein de son côté, avec le plus grand sérieux, mentionne un seul autre nom propre dans le paragraphe consacré à son nom : celui de Napoléon. Les anecdotes impliquent parfois l'emploi de « Mademoiselle Stein » ou de « Mademoiselle Gertrude », dans des scènes où l'Américaine Gertrude Stein se montre vue à travers le prisme déformant, comique, de la gesticulation française, interpellée par des pantins au débit précipité : où elle se montre elle-même saisie comme le personnage de l'Américaine porteuse de ce prénom bien-français quand il est prononcé à la française, un peu trop pompeux, un peu ridicule, et s'en amuse avec bonhomie [144].

I used to think the name of anybody was very important and the name made you and I have often said so.

(*EA* 10)

C'est tout au début de *Everybody's Autobiography* (1937). Arrêtons-nous un instant sur cette idée que le nom vous fait. (L'autre pôle de ce qu'on peut appeler la réflexion, ou l'intuition steinienne, ce sera : « and yet every name is the same » : comme si l'identité, ce n'était pas ce qui vous différencie, mais ce qui vous rend *identique* : à quel niveau ?). Le nom vous fait. Cette idée n'est pas nouvelle, elle est même très ancienne. Epictète, dans ses Entretiens, pour rappeler l'homme à ses différents devoirs, lui rappelle ses différents noms : homme, citoyen, père, frère :

Car toujours chacun de ces noms, si on les considère attentivement, suggère les actes appropriés. Mais si tu vas critiquant ton frère, je te dis : « tu as oublié qui tu es et quel est ton nom ».

(*Entretiens*, 133 [145])

Il ne s'agit pas ici de « nom propre », mais d'une liste de *rôles*, dans la famille ou la société. Tout de même, il y a du « name » dans ces noms, puisqu'on peut s'en servir pour appeler quelqu'un, pour l''apostropher : « aux armes citoyens », « mon cher fils », « Père » ... L'appartenance à une famille, elle aussi, crée des devoirs, dicte des conduites : être un York ou un Lancaster, par exemple, vous impose de coûteuses loyautés. Quant au prénom, il

[144] Gertrude, qu'on peut aussi prononcer à l'allemande, et dont Mallarmé nous rappelle, dans *Les Mots anglais*, qu'il est germanique et qu'il veut dire LA FIANCEE DE GUERRE.

[145] *Livre II*, Les Belles Lettres.

constitue, à titre plus ou moins important, un modèle identificatoire; pas forcément en tant que « langage des prénoms », comme il y a un « langage des fleurs » ou un « langage des rêves », mais par le biais des modèles bibliques ou des saints patrons sous la protection desquels on met l'enfant qu'on baptise, ou encore, par le biais de l'oncle ou de la tante, paternel ou maternel, dont on donne le prénom à l'enfant : l'appartenance familiale et la transmission des vertus se rejoignent dans le choix non arbitraire d'un prénom

Il y a enfin la chanson particulière que fait un prénom choisi par les parents quand il vient s'accoler au patronyme que les parents ne font que transmettre. Martin Black, Neith Heathcote, Barbara Coates. Agatha Winship, Archibald Hunter, Gustave Frederick. (*Short Sentences*, 1932). Si l'on peut parler de mise en scène du nom propre, ou d'onomaturgie [146], c'est qu'il y a, dans *Short Sentences*, cinq cents noms fictifs porteurs chacun d'un seul énoncé, sans qu'on sache si les locuteurs sont plutôt portés par les énoncés ou les énoncés par les locuteurs, sans qu'on sache qui a la charge, quel majordome à la mémoire impeccable ou défaillante, de lire ou de proférer cette liste litanique. Le nom, cette musique iambique, trochaïque ou anapestique, accompagne toute une vie durant l'individu comme un emblème, un insigne fortement chargé symboliquement. Rêve de chacun de voir son nom en haut de l'affiche. Son nom reconnu comme petite étoile de *renommée* : *recognition*. Reconnu pour les œuvres que ce nom a signées, reconnu comme signature. Cette signature qui, dans tout contrat, a force d'engagement. Même signer d'une croix, c'est signer, et se voir octroyer par exemple le droit d'aller se faire tuer à la guerre. Ce n'est pas signer d'un simple X (qui a valeur d'inconnue), mais s'engager par la croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ : s'en dédire, c'est s'excommunier.

***

Le nom du père

[146] Pour reprendre un terme utilisé par Gérard Genette dans *Mimologiques.*

En 1945-46, la dernière année de sa vie, Gertrude Stein écrit *The Mother of Us All*. La question du nom ne la lâche pas, on peut même dire qu'elle se fait obsessionnelle. Cela commence par le nom du père. Un chœur composé de « All the characters » entonne, dès la première scène du premier acte :

Daniel was my father's name,

My father's name was Daniel.

(*LOP* 53)

Ce refrain est repris par le personnage Jo the Loiterer puis par Chris the Citizen, puis par G.S., présente en personne sous forme de ses initiales. Elle n'est présente, en fait, que dans cette première scène et pour chanter le prénom de son père. Mais dans le scénario de Maurice Grosser établi pour l'opéra de Virgil Thomson (qui ne fut composé, rappelons-le, qu'après la mort de Gertrude Stein), le personnage de Gertrude S. (Stein) et le personnage de Virgil T. (Thomson) sont présents à l'avant-scène pendant tout le spectacle, « en tant que narrateurs » : l'équivalent, en quelque sorte, du Compère et de la Commère de *Four Saints*. Cela donne toute latitude aux metteurs en scène pour utiliser au mieux ces deux « personnages » que sont l'auteur de la pièce et le compositeur de l'opéra. Reconnaissables et reconnus, mais intégrés dans la distribution par le fait d'être pourvus de la seule initiale de leur nom de famille : les personnages présents sur scène ne sont que Me les doubles des deux auteurs.

Gertrude S. chante donc :

My father's name was Daniel, Daniel and a bear, a bearded Daniel, not Daniel in the lion's den not Daniel, yet Daniel my father had a beard my father's name was Daniel.

(*LOP* 53)

Puis elle chante :

My father's name was Daniel he had a black beard he was not tall not at all tall, he had a black beard his name was Daniel.

(*LOP* 53)

Il est paradoxal de commencer par chanter le nom du père dans un opéra qui s'intitule *The Mother of Us All* : Notre mère à tous ou à toutes [147]. Susan B. Anthony n'est pas une mère selon la généalogie, mais une *Alma Mater*, comme Columbia. Une femme qui est une statue, qui est une allégorie. Le personnage G.S. choisit de s'inscrire dans une filiation familiale. Et G.S. (personnage fictif) choisit de donner à son père le *vrai* prénom du père de Gertrude Stein : Daniel. Mais elle mentionne le seul prénom de ce père. Stein, le nom qu'il lui a légué, n'apparaît pas - peut-être parce qu'il est le nom qui signe l'œuvre. Muni de son seuil prénom, Daniel s'inscrit davantage dans une fratrie horizontale que dans une lignée proprement dite. On sait qu'il avait quatre frères, tous également porteurs, dans une famille juive respectueuse de la tradition, de prénoms bibliques : Meyer, Samuel, plus âgés, Solomon, Levi, plus jeunes. Que le nom de Daniel soit biblique, qu'il ait son modèle (verticalité symbolique) dans le Livre qui s'appelle Daniel, cela est dit de façon négative mais claire, « not Daniel in the lion's den ». Il nous est donné de lui ici une image emblématique, une véritable image de père : « he had a black beard ». On peut s'étonner de cet ultime hommage quand on sait la façon cavalière dont Gertrude Stein évoquait le rôle de son père dans sa famille une dizaine d'années plus tôt, dans *Everybody's Autobiography* : « fathers are depressing » (*EA* 133). Peut-être ne s'agissait-il pas du sien ? Mais si : « As I say fathers are depressing but our family had one ». (*EA* 134). La mort de ce père est évoquée sans aucun sentimentalisme. La phrase où elle raconte l'événement a souvent été citée dans sa sécheresse cruelle :

Then one morning we could not wake up our father. Leo climbed in by the window and called out to us that he was dead in his bed and he was.

(*EA* 141)

On se passe très bien d'un père :

Then our life without a father began a very pleasant one.

(*EA* 142)

Selon les périodes de l'histoire, les pères ont plus ou moins d'importance :

---

[147] La première qui se soit appelée « the mother of us all », c'est la terre, et cela remonte aux Romains. Voici l'anecdote citée par le Collins Dictionary :

When Brutus and the sons of Tarquin asked the Delphic oracle which of them should succeed to the throne of Rome, the answer was : "He who first shall kiss his mother;" the princes sped home to do so, but Brutus fell to earth and kissed it, saying : "Thus I kiss thee, O Earth! the great mother of us all."

And fathers come up and fathers go down.

(*EA* 142)

À l'époque où elle écrit (1936), les pères, comme au Moyen-Age, se mettent à prendre trop d'importance :

Well feudal days were the days of fathers and now once more these days are the days of fathers.

(*EA* 139)

Il ne faut pas s'en réjouir :

The periods of the world's history that have always been most dismal ones are the ones where fathers were looming and filling up everything.

(*EA* 133)

Figures d'autorité, (*looming*), figures encombrantes (*filling up everything*), qui assombrissent le paysage. Envions les Anglais, chez qui il n'y a pas de Figure-du-Père (1936, c'est l'année de l'abdication d'Edouard VIII). Partout ailleurs (et Gertrude Stein ne s'embarrasse pas de nuances politiques), c'est le règne des Pères : Mussolini, Hitler, Roosevelt, Staline, Blum, Franco. Et même, pour faire bonne mesure, entre le petit père Staline et le père Blum, John L. Lewis, la grande figure syndicaliste qui vient de quitter l'AFL pour fonder le CIO.

Pourtant en 1903, quand elle commençait à écrire *The Making of Americans*, la figure du père, David Hersland, pour lequel Daniel Stein avait servi de modèle, n'était pas une figure entièrement négative, il était même « in some ways a Splendid kind of person » (MOA 48). Malgré tout, ce qui revient dans son portrait, c'est son caractère irritable, ses changements d'humeur : « in other ways he was an uncertain changeful angry irritable kind of person » (*MOA* 49}; ce qui revient, c'est aussi la nécessité de résister à une autorité aussi arbitraire : « One always had a kind of feeling that what one needed to protect one from him was to stand up strongly against him ». (*MOA* 49). Le résultat, c'est une maison où règne une tension perpétuelle :

... and it made a household where there was much fierce talking and much frowning, and then the father would end with pounding on the table and threatening and saying that he was the father they were the children, he was the master, they must obey else he would now the way to make then.

(*MOA* 49)

A travers les lignes, on découvre l'image d'une petite Gertrude rebelle déjà contre le patriarcat et qui luttera à sa façon : pas de façon militante, malgré cette dernière pièce, *The Mother of Us All*, hommage à une grande féministe ; mais plutôt en se mettant hors course, en refusant de reproduire le modèle. Pas de mari, pas d'enfants, elle sera « fille de ses œuvres ». C'est elle qui se fera un nom, qui fera son nom. Je fais allusion ici aux analyses d'Otto Rank, disciple de Freud, dans *Le Mythe de la naissance du héros*, 1909, telles qu'elles sont reprises par Marthe Robert dans *Roman des origines et origine du roman* (1972). Le héros (cf Bela Grunberger, *Le Narcissisme*, 1972) est « quelqu'un *qui ne veut devoir la vie à personne* ».

Né en dehors des lois naturelles, sans accouplement, il est celui qui s'engendre lui-même, le fils de dieu, ou, à son niveau plus humain, le fils de ses œuvres... Il faut qu'il reste sans famille, c'est-à-dire qu'il renie la sienne, pour que son autogenèse et la solitude qui en résulte confirment sa mission.

(*Roman des origines*, 53).

La figure du héros est évidemment masculine, mais on peut transposer. Au début de *The Mother of Us All*, voici les trois cas de figure qui sont présentés, en ce qui concerne le rapport au père, au nom du père :

- G.S. — My father's name was Daniel.

- Susan B. Anthony. — I had a father, Daniel was not his name.

- Indiana Elliot. - I had no father no father.

(*LOP* 54)

Susan B. Anthony (qui porte un nom selon le cœur de Gertrude Stein, un nom fait de deux prénoms, l'un masculin, l'autre féminin, on dirait un nom sorti de *Lucy Church*) affirme une seule chose, à savoir que son père n'était pas celui de Gertrude Stein. On remarque que les trois femmes parlent au prétérit : celles qui ont eu un père, celle qui n'en a pas eu : aucune des trois ne dit : « *j'ai* un père » ou : « je n'en ai pas »". Remarquons aussi que l'une (l'écrivain) dit *my father*, l'héroïne (historique) dit *a father*, l'héroïne (inventée) dit *no father*. Le père réel a une existence par rapport aux deux autres, grâce au possessif et à son prénom.

Le second père est indéfini, le troisième est nié, par deux fois : « no father, no father ». Entêtement de la dénégation.

Auparavant, Susan B. Anthony, quand Indiana Elliot lui a enjoint : « Choose a name », a répondu par une prise de position sur la question du nom : on ne choisit pas son propre nom :

Susan B. Anthony is my name to choose a name is feeble, Susan B. Anthony is my name, a name can only be a name my name Can only be my name, I have a name, Susan B. Anthony is my name, to choose a name is feeble.

(*LOP* 53)

Ce qu'elle semble dire, c'est qu'on se fait un nom avec celui qui vous a été donné au départ. Le nom célèbre vient se coller, lumineusement, sur le nom de baptême, le nom familial. G.S. n'intervient pas. Mais puisque Gertrude Stein, elle non plus, n'a pas choisi de prendre un nom d'emprunt, on peut penser qu'elle fait ici de Susan B. Anthony son porte-parole, d'autant qu'à la question d'Indiana Elliot, « What's in a name », elle répond : « Everything ».

À la déclaration de principe de Susan B. Anthony, Indiana Elliot répond par une objection inattendue. Elle répond à peu près : oui, bien sûr, c'est facile, avec un nom comme Susan B. Anthony (sous-entendu : une fois qu'on a rendu son nom célèbre). Mais moi, avec un nom comme le mien... et là deux possibilités :

1. Comment voulez-vous que j'aie envie de garder un nom pareil, j'ai bien le droit de choisir un autre nom.
2. Avec le nom que j'avais, j'ai bien le droit de choisir de m'appeler plutôt Indiana Elliot.

Or il faut se rappeler que le nom de Indiana Elliot est un nom inventé par Gertrude Stein (au milieu des noms historiques ou des noms d'amis) [148].

Si l'on se rappelle que George Sand et George Eliot avaient toutes les deux, à la différence de Gertrude Stein, changé leur non, on ne peut s'empêcher de remarquer que c'est le roman *Indiana* qu'Aurore Dupin signa pour la première fois du nom George Sand, et

[148] Ceci m'a été confirmé par Joseph Barry, modèle de « Jo the Loiterer » dans la pièce. Dans une lettre datée du 14 août 1984, il écrit :

Indiana Elliot is a name completely made up. Gertrude loved names like Tennessee Williams and soon we'll all be seeing a movie called *Indiana Joe* or something similar [*Indiana Jones and the Temple of Doom*) by Spielberg and co. It has a nice trochaic beat, too : 'Indi'ana 'Elliot.

que Elliot ressemble beaucoup à Eliot. Il ne serait pas délirant de voir dans le nom choisi pour Indiana Elliot un hommage combiné aux deux romancières. Dans le texte, voici donc ce que dit (ou plutôt chante) Indiana Elliot :

Yes that's easy, Susan B. Anthony is that kind of name but my name [is] Indiana Elliot. What's in a name.

(*LOP* 53)

Dans la version opéra, c'est quelqu'un d'autre (« somebody else ») qui dit « What's in a name. »

À la scène 5 de *The Mother of Us All* a lieu le mariage de Indiana Elliot et de Jo the Loiterer. Et, à l'acte suivant, Jo vient annoncer qu'Indiana a accepté de prendre son nom à lui : « Indiana Loiterer », ce qui est une plaisanterie sur les noms, puisque *The Loiterer*, le flâneur, ou le rôdeur, ou le vagabond, est un surnom. Mais on sait bien que les noms dits « propres » sont, au départ, bien souvent, des noms de métier, ou des surnoms (Lebèqgue, Lechauve, Lereclus, Lesage...).

A propos de son surnom dans la pièce, une lettre de Joseph Barry me précise :

Gertrude did discuss the play with me and asked what role TI'd4 like. ZT said I'd like to wander about on stage talking to myself. So, initially I was Joe the Wanderer with all the Fugene Sue associations, L suppose, though I'm not certain.

(14 août 84).

Il confirme donc ce qu'il avait déjà expliqué dans une lettre à Carl Van Vechten datée du 10 avril 194- (et que Van Vechten cite dans son introduction, « How Many Acts Are There In It » à *Last Operas and Plays*). Dans cette lettre, il explique en outre comment Gertrude est passée de "Wanderer* à "Loiterer" :

Then I told her about the time I weas arrested in Ann Arbor at the University for picketing. But the charge was loitering ! There was no law against picketing. I was found guilty and went to jail for one night.

(*LOP* XI)

Titre de gloire pour un étudiant que de se faire arrêter pour vagabondage alors qu'en réalité il faisait un geste politique. Indiana veut donc à son tour se faire appeler La Vagabonde. Non sans avoir résisté et refusé de prendre le nom de son mari, comme l'apprend aux spectateurs Jo lui-même :

Indiana Elliot wants to come in, she will not take my name she says it is not all the same, she says that she is Indiana Elliot and that I am Jo and that she will not take my name and that she will always tell me so.

(*LOP* 77)

Elle avait d'ailleurs commencé par ne pas vouloir se marier du tout : « We never said we were going to marry » (*LOP* 71). Et elle chasse le malheureux Jo : « Disgrace to the cause of women, out » (*id*). C'est donc comme une grande victoire que Jo peut finalement annoncer : « She has decided to change her name ». (*LOP* 82). Mais Indiana Elliot ne lui permet pas de tirer avantage de la situation :

Not because it is his name but it is such a pretty name, Indiana Loiterer is such a pretty name I think all the sane he will have to change his name, he must be Jo Elliot, yes he must, it is what he has to do, he has to be Jo Elliot and I am going to be Indiana Loiterer...

(*LOP* 82)

Le propos est à prendre sans excès d'esprit de sérieux. Si toute l'idée du changement de nom des femmes dans le mariage est d'assurer une unité patronymique à la famille, le chassé-croisé manque le but. Susan B. Anthony, si l'on peut penser qu'elle représente dans la pièce l'orthodoxie féministe, a une position différente, on se rappelle qu'elle a dit au début : « to choose a name is feeble ». C'est la sagesse que semble partager Gertrude Stein : prenons le nom qui nous est donné, et tenons-nous y.

***

Une « partition picturale »

Etudier la pratique du nom dans l'œuvre dramatique de Gertrude Stein nous a permis, me semble-t-il, de voir son théâtre. Non pas de le voir sous un jour nouveau, ou sous un différent éclairage, mais bien de le *voir*, picturalement. Dans ces textes qui s'appellent des « plays », le jeu entre le propre et le commun est constant, dans le souci constamment affiché de ne pas se diluer dans la signification, de rester compact : « not mean too much ». Dans son livre intitulé *Les Mots dans la peinture* [149], Michel Butor nous apprend à regarder

[149] Les Sentiers de la création, 1969.

l'écriture peinte, il voit les mots « s'objectiver » dans une image, être peints comme s'ils étaient tracés, gravés, tissés, brodés sur ou dans les choses. Il regarde aussi « ce qui arrive lorsque le peintre cherche à représenter un objet sur lequel sont inscrits des mots. » (*MP* 138). Ces objets sont plus nombreux qu'on ne croit, il en établit un rapide inventaire :

> Pancartes, enseignes, affiches, étiquettes, plaques, bannières, de toutes tailles et tous matériaux, tableaux d'annonces, panneaux de signalisation, horaires, menus, avis, timbres, graffitis, marques, journaux lumineux, projections, vapeurs d'avions, tissus, tatouages...
>
> (*MP* 139)

Il montre comment « dans le collage, les mots ne sont plus quelque chose que l'on trace, mais que l'on trouve ». (*MP* 154). Ces réflexions éclairent la démarche steinienne. Le nom propre est bien quelque chose qu'elle dresse pour arrêter la transitivité de l'écriture. Elle pratique « l'écriture-emblème », elle fait du nom un motif, comme un monogramme, qu'elle tisse dans la grammaire pour la désorienter. Entre signe et objet, le nom propre chante sans rien dire. « Partition picturale » : Butor a trouvé cette formule qui trouble le regard, et l'entendement. Une partition, si on la regarde, on ne l'entend plus. Si l'on s'attache à son graphisme (comme lorsque le peintre « imite » une écriture qu'on ne peut pas lire), on la détourne de sa fonction, puisqu'elle est non pas à regarder mais à déchiffrer. Pour un musicien, c'est une écriture, qui se traduit immédiatement en phrases musicales. Pas en sons, ce serait trop grossier, trop physique, mais en cette sorte d'architecture musicale qu'est une mélodie, une polyphonie, qui se déploie virtuellement dans la tête, et auquel un instrument fera prendre corps. La frontière entre le vu et l'entendu n'est pas nette, dans la musique virtuelle. Il y a, dans la légende, des compositeurs sourds. De même la frontière entre le perçu et le compris. Qu'est-ce que « comprendre » un nom propre ? Le nom propre est-il une « description déguisée » ?

Et la signification d'un nom est-elle simplement, comme le pense Russell, « ce qui porte ce nom » ? Les théoriciens de la référence ont là-dessus de longs débats où ils peinent à se mettre d'accord, et à nous faire entendre les subtils arguments sous-jacents à leurs différends. Il serait présomptueux de s'engager sur un terrain si savant, de poser un pied naïf dans une chasse si bien gardée. Donnons-leur, à ces théoriciens, un os, comme T.S. Eliot dit

que le sens d'un poème est ce que le cambrioleur donne au chien pour le tenir occupé pendant qu'il fait son travail [150].

Mais cet os ne sera pas de nature à les pacifier, plutôt de nature à les rendre perplexes, par sa nature énigmatique, difficilement réductible à une mise en formule, mais difficile également à renvoyer à une ineptie constitutive. Voici cet os, c'est une citation de « Poetry and Grammar » (1934) :

Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming then.

(*Lectures in America*, 236)

Dans le même texte, Gertrude Stein chante les mérites des noms de personne (par opposition aux noms communs) en les disant moins usés, puisqu'après tout ils ne servent qu'une fois. Ils sont plus *vivants* puisqu'on les donne à la naissance d'un nouvel être humain, et puis ce n'est pas comme une immuable étiquette, une personne peut changer son nom [151]. Il y a cette idée bizarre, difficile à effectuer, que lorsque la personne change (et c'est bien le propre d'une personne vivante, que de changer), elle change son nom, et ce serait alors comme si le nom lui-même changeait. L'ambiguïté porte sur le terme *changer*. Quand on change de chemise, ce n'est pas la chemise qui change, on prend une autre chemise et voilà tout. Si on change de nom comme on change de chemise, c'est aussi qu'on substitue à une étiquette une autre étiquette. Gertrude Stein préfère envisager les choses d'une autre façon, en rattachant le nom à la personne (et pas au répertoire des noms d'où le non est extrait). Le nouveau nom serait le même en différent, de même que l'homme qu'est devenu le petit garçon est le même en différent :

Now actual given names of people are more lively than nouns which are the name of anything and I suppose that this is because after all the name is only given to that person

---

[150] Plus précisément :

The chief use of the "meaning" of a poem, in the ordinary sense, may be... to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him: much as the imaginary burglar is always provided with a bit of nice meat for the housedog. (*The Use of Poetry*, 1933)

[151] Voir à ce sujet - le fait qu'un nom s'use ou pas, et le fait qu'on peut changer de nom - *Ellen Foster*, de Kaye Gibbons (1987). La petite Ellen ne veut plus porter le nom de sa famille, elle préfère s'adjuger le nom de sa nouvelle famille, sa famille adoptive ou « foster family », et c'est ce nouveau nom qu'elle met en tête de ses devoirs, à l'école. Le psychologue scolaire s'en émeut, et Ellen lui répond : « That may not be the name God or my mama gave me but that is my name now. Ellen Foster. My old family wore the other name out and I figured I would take the name of my new family. That one is fresh. Foster. I told him all that. » (*Ellen Foster*, 103).

when they are born, there is at least the element of choice even the element of change and anybody can be pretty well able to do what they like, they may be born Walter and become Hub, in such a way they are not like a noun. A noun has been the name of something for such a very long time.

(*LIA* 214)

Le nom propre est constitutif du problème de l'identité tel que l'explore, dans son opacité, Gertrude Stein. Dans cette mesure, il est constitutif de son *theatrum mundi*. Et puis, par le fait qu'il se dresse pour faire barrage à la linéarité de l'écriture, il est constitutif de la théâtralité de cette écriture. Et c'est à ce double titre que j'ai pu parler de Gertrude Stein onomaturge. Il s'agit bien d'une mise en scène du nom propre : jeux d'échanges des noms des personnages, profération pieuse ou impie du nom qui donne un pouvoir sur le personnage référent (dans le cadre du *theatrum mundi*). Chiffre, emblème, monogramme, médaille, inscription des prénoms et des noms dans une écriture qui est une forme en mouvement, une partition picturale (dans le cadre de la théâtralité de l'écriture). Au moment où l'on tente de la déchiffrer, cette écriture dit : regardez-moi, et si on la regarde, elle dit : prenez-moi au mot. On est piégé à tous les coups.

Il semble que la « musique d'inscriptions et d'emblèmes » (Butor, *MP* 168) soit bien, de façon privilégiée, la petite musique des tréteaux en trompe-l'œil de Stein. Qu'on feuillette au hasard n'importe lequel des recueils d' « operas and plays » : c'est comme un immense registre de masques. De masques, car les noms sont déguisés, travestis, camouflés, apocryphes, inventés, on ne peut rien tirer de ce registre, aucune information sûre, on ne peut lui faire aucune confiance. Et pourtant les noms sont là, dressés (plutôt que « couchés », comme on dit, la stèle est debout), avec scrupule, comme s'il s'agissait de se porter, tel l'employé d'enregistrement d'état-civil, garant de quelque chose. Des noms muets, éloquents dans ce mutisme. Ils inversent la relation du nom à la personne -et c'est peut-être là un rôle théâtral, comme le théâtre inverse la relation de l'apparence à la réalité, du vrai au faux. Le faux signifie le vrai, le nom « aveugle » signifie l'essence du nom. Le geste d'appeler se répète, obsédant, comme si l'on n'en avait jamais fini d'appeler pour la première fois le premier nom du premier jour, le nom inconnu de celle sur qui s'est porté le premier regard. D'appeler, encore et encore, c'est peut-être, hors de toute réminiscence, rappeler, faire revenir, réenregistrer la scène qui ne fut jamais vécue, la vivre dans une intensité dépouillée

de toute substance. Geste érotique (ah, dire le non), geste de deuil (n'avoir plus que le nom à dire).

Ouvrons au hasard une pièce qui, croit-on, va faire exception. En effet, elle s'appelle *A Circular Play* (1920). Pour enfoncer le clou (en boucle), elle est sous-titrée : « A Play in Circles ». Et toute cette circularité annoncée — et mise en œuvre - semble impropre à cette façon de dresser les noms pour retarder l'écoulement horizontal des lignes. Et pourtant, la griffe steinienne, plus forte que le propos affiché, vient gratter et inscrire des noms, encore des noms, comme une compulsion. Cela commence par une petite énigme proposée :

How can Cailloux be dead again.

(*LOP* 139)

suivie d'un énoncé en forme de faire-part :

Napoleon is dead.

Les érudits, incorrigibles, chercheront qui est Cailloux, ils penseront qu'à la faveur d'une faute d'orthographe fréquente, entre manuscrit peu lisible et dactyloscrit, il doit falloir lire Caillaux (qui en 1920, venait de se faire condamner, on pouvait lire son nom dans les journaux : une condamnation, n'est-ce pas une forme de mort, etc.). Les érudits auront sans doute raison. Ils pourront aller vérifier à la Beinecke Library à Yale, s'ils ne trouvent pas en outre un de ces petits cahiers qui, si souvent, servent de point de départ à telle ou telle association. Napoléon, pour entretenir le patriotisme des petits écoliers parisiens où provinciaux, est un grand favori des couvertures de cahiers (avec la table de multiplications). Une fois leur lanterne éclairée, reste que pour le commun des mortels Cailloux est un, inconnu (consonance française, et son nom, tiens, pourrait se traduire par *stones*, ce qui ne serait pas loin de Stein). Le commun des mortels peut ruer devant l'obstacle (une référence dont on n'a pas la clé), regimber contre l'aiguillon, tout comme les plus chevronnés ou tatillons des érudits. Et alors ? Cailloux n'en est pas moins un nom dont la fonction est d'être celui d'un « illustre inconnu ». Et Napoléon n'en est pas moins le nom d'un homme-illustre. L'Empereur Napoléon, comme Jules César. Dire « Napoléon est mort », c'est comme dire « Le Pape est mort », ou « Le Christ est mort en croix ». C'est une semi-plaisanterie (l'enfant qui veut justifier son retard, dans le premier cas, le Juif qui pleure parce qu'il vient de

l'apprendre dans le deuxième cas). Le ton badin, ou grinçant, comment en décider, se poursuit avec :

Not again.

auquel il manque, le lecteur y supplée, un point d'exclamation : *not again!* (sur le ton : « oh no! not again! » devant une panne d'électricité). Mais la suite avertit d'avoir à prendre les choses autrement :

A morning celebration.

And a surprising birthday.

Les érudits auront du fil à retordre : y a-t-il un espoir de savoir quel jour ce texte fut écrit, s'il y a un rapport avec la date de naissance ou de mort de Napoléon ? Les ingénieux feront le rapprochement entre « dead » et « birthday », tireront « dead again » du côté de « born again », par contamination. Les gens de bon sens se diront que ce qui ne leur est pas révélé est fait pour exciter leur curiosité, peut-être, mais que toute enquête menée derrière le dos de l'écrivain qui les amènerait à satisfaire cette curiosité la tuerait du même coup. L'attitude qu'on attend d'eux est donc d'accepter « l'effet de paradoxe » de « dead again » sans en chercher une justification dans les faits.

Nous avons ensuite l'habituelle inscription-dédicace, fleur faite à une amie :

Miss Mildred Aldrich is isolated. Is isolated with the President.

(*LOP* 140)

Allusion à usage privé. S'il s'agit du Président des États-Unis, il peut s'agir du Président Wilson ou du Président Harding (élu en 1920). Une clé (réservée aux seuls initiés) peut être donnée à la ligne précédente :

Who can be won to believe that the President saw through the trick.

S'il s'agit du Président de la République française, il peut s'agir de Poincaré ou de Deschanel (élu la même année). La fleur faite à Mildred consiste ensuite à la tisser dans le texte, sans majuscule :

A mildred circle.

Elle devient *noun*, comme dans les *Métamorphoses* une nymphe deviendrait fleur ou oiseau.

Puis vient le climat d'innocence et de gaieté donné par une guirlande de prénoms féminins : les prénoms sans nom de famille se détachent avec légèreté de toute attache familiale, et viennent, former le cercle avec cette indétermination charmante de l'adolescence. On imagine des silhouettes gracieuses et interchangeables :

Jennie dance to Marguerite. Vera dance alone.

…Amelia and Susan were not scared.

…Jessie Jessie said.

…Jessie Jessie is not messy.

(*LOR* 141)

Jessie se prête à une petite comptine qui joue sur les assonances. Puis viennent les douairières. Les « ladies » qui sont l'objet des conversations de salon : rien à en dire que de dire leur nom enveloppé d'une phrase déclarative, un embryon de scénario : c'est l'art du *gossip*, plus papillonnant et moins malveillant que son homologue le potin ou le cancan, moins vulgaire que le commérage :

Mrs. Monzy has adopted a child.

…Mrs. Welles lives in Palma da Mallorca.

…Mrs. Whitney before her door.

(*LOP* 142)

Après tout la pièce s'appelle *In Circles*, et parmi les sens on peut aussi comprendre ces cercles plus ou moins fermés où se rencontrent, l'après-midi, autour du thé ou du porto, les gens du même monde :

How do you like Morocco.

…Let me amuse you.

(*LOP* 146)

Après les douairières et les jeunes filles, les enfants. Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'enfants, car leur liste est précédée, trois lignes plus haut, de :

A circle of her children.

C'est une liste, où joue systématiquement l'alternance propre/commun, comme si chaque nom était suivi d'un bref élément figuratif, comme un fragment de portrait, ou comme ce jeu de société où l'on dit : et si Frédéric était un arbre, et si Georges était un objet. Mais bien sûr, Gertrude Stein ne joue pas tout à fait les règles du jeu, à peine a-t-elle suggéré le jeu avec ses règles que par une pirouette elle s'en écarte, montrant bien, comme dans le collage, que son propos est de faire, à partir d'éléments figuratifs disparates, une composition non figurative :

> Now we come to the circle.
> Frederick.
> A Palm.
> Jacky.
> Leaves.
> George.
> A diary.
> Marion.
> Wishes.
> Mabel.
> Reckless.
> And Harriet,
> Dear Harriet.

(*LOP* 147)

La dernière ligne est une pirouette affectueuse. De Harriet, qu'y a-t-il à dire ? Rien d'autre que de s'adresser à elle directement, à cette chère Harriet, pour lui dire « chère Harriet ». C'est l'essence des rapports phatiques, et quel meilleur modèle souhaiter pour les rapports humains ? Se rapprocher mais pas trop, se parler mais sans rien dire -puisque se dire quelque chose, c'est toujours prendre le risque du conflit, du désaccord, de la crise. S'appeler par son prénom, dans une courtoise complicité.

« Palm » et « leaves » évoque aussi l'éventail, ces éventails de Palma de Majorque, ou bien ces éventails sur lesquels, du temps de Mallarmé, on traçait quelques vers en hommage à une gracieuse hôtesse !

> Toujours ce sceptre où vous êtes
> Bal, théâtre, hier, demain
> Donne le signal de fêtes

Sur un vœu de votre main.

(« Eventails », Pléiade, 108)

Une lecture possible du « cercle des enfants » serait de prendre chaque prénom comme une indication de locuteur, et chaque fragment qui suit come une réplique. C'est peu probable, car ce serait la seule occurrence de ce genre dans ce texte. Mais, malgré tout, la structure « feuilletée », comme dirait Barthes, évoque une pluralité des voix, et est théâtrale à ce titre. Les noms posés "hors-syntaxe" ne sont pas posés hors-scène, hors-présence (fût-ce une présence de fantômes, ou d'hologrammes), et la présence est attestée avec force avec la dernière ligne : « Dear Harriet ». Même si l'on suggère qu'il s'agit plutôt d'une formule épistolaire, et donc d'une présence à distance, ou d'une présence différée.

La question que poserait un esprit mal disposé, c'est : nous donnerions-nous tout ce mal (pour situer, déchiffrer, faire rendre-sens à qui en donne si peu) si ce texte n'était pas protégé, mis sous scellés, par la signature de l'écrivain Stein ? Si nous tombions sur le manuscrit dans une malle de grenier, sans indication de provenance ? Il faut répondre à cela sans doute ce que Larry Kornfeld répondait à ses comédiens, lorsqu'il leur faisait travailler cette pièce, ou l'une des cinq autres qu'il a montées. Il leur disait de surmonter leur méfiance - méfiance vis-à-vis de Stein, et vis-à-vis d'eux-mêmes. « Once they begin to trust her and trust themselves, they have great joy [152]. »

***

Après Stein, la pratique du nom

J'espère avoir attiré l'attention sur la spécificité de la démarche steinienne quant à l'utilisation picturale, scénique, visuelle, musicale, du nom propre dans ses pièces et dans ses opéras. Dans le grand corpus de l'œuvre, il y a plein de petites statuettes incrustées, comme sur les portails des cathédrales. Chacune a sa place, sa niche minuscule. Le pourquoi de sa présence est le plus souvent caché, ce qui préserve la valeur cryptique du grand Livre des Noms. Mais chacune reprend vie, au hasard d'une lecture, d'une mise en scène : intacte sous la poussière des années. C'est bien ce qu'a dit Faulkner :

[152] Interview du 9 septembre 1980, New York.

The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.

(« Paris Review Interview », in *Writers at Work*, 139)

L'intéressant, c'est que Faulkner ajoute :

This is the artist's way of scribbling "Kilroy was here" on the wall of the final and irrevocable oblivion through which he must someday pass.

(*id*)

Hic fuit... Si c'est là une forme d'immortalité, d'avoir son nom gravé sur un tronc d'arbre ou sur un mur, Gertrude Stein, avec patience et générosité, ne s'est pas lassée, de *Things as They Are* à *The Mother of Us All*, quarante-trois ans plus tard, de graver les noms de tous ces Kilroy, de tous ces John Doe, connus ou inconnus. Entreprise dérisoire et frivole si on la compare au *Livre des morts* qui perpétue, dans l'irréductibilité de leur nom, la mémoire des millions de victimes de l'Holocauste, en ce siècle le nôtre. Mais entreprise qui, à sa manière ludique, témoigne d'un respect whitmanien pour la communauté des mortels et d'un respect biblique pour tout ce qui, parce que nommé, a acquis le droit à l'existence.

A-t-elle, sur ce point, fait école ? Celui qui a le mieux retenu la leçon, et à qui on pense en premier, c'est Hemingway, qui a su faire rêver son public américain par la simple mention de noms de villages italiens, lui qui a compris que le nom pouvait être la forme la plus brève, et la plus efficace, du portrait. Mais nous ne parlerons pas de lui ici, puisque c'est sur le théâtre que nous portons notre regard.

Ionesco, Beckett

Et, pour ce qui est du théâtre, il semble bien qu'on observe, à partir des années cinquante, une pratique tout autre. Le théâtre de l'absurde se devait d'inventer le degré zéro du nom propre. Si les personnages sont dépersonnalisés, interchangeables, ils sont anonymes, ou ils portent tous le même nom, ce qui revient au même. Ainsi dans Ionesco, les personnages de *La Cantatrice chauve* (1950) sont les Smith et les Martin, ceux de *Jacques ou la soumission* (1955) sont, outre Jacques, Jacqueline sa sœur, Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-mère, Robert I et Robert II, Robert père et Robert mère. Dans *Les Chaises* (1952), ce sont La Vieille, et Le Vieux. Beckett donne à ses personnages des noms qui ne sont pas ceux de l'état-civil, prénom plus nom, mais des demi-surnoms, comme on pourrait en donner aux clowns, ou aux artistes de music-hall : Dans *En Attendant Godot*, Vladimir et

Estragon (qui ne s'appelleront que par leur diminutif, Gogo et Didi), Pozzo et Lucky, à quoi il faut ajouter Godot, nommé, absent. Quand on fait remarquer à Beckett qu'il a donné à ses quatre personnages des noms qui sont respectivement russe, français, italien et anglais, il refuse d'y attacher de l'importance. Quand Pozzo demande à Estragon son nom, celui-ci répond : Adam. Beckett s'est toujours montré réticent quant à l'interprétation symbolique du nom de Godot, même si on la rapproche de celle du nom d'Adam. Le nom d'Estragon est une trouvaille dans la mesure où la belle sonorité du nom, sa terminaison masculine, en font un support adapté à un surnom d'homme, mais pas la signification du nom commun, cette modeste plante, amie des cuisinières. Dans *Fin de partie*, les quatre noms des personnages sont réduits à des monosyllabes, Hamm, Clov, Nagg, Nell. Le symbolisme des deux premiers est atténué par le fait qui l'un « fonctionne » en anglais et l'autre en français. Dans *Krapp's Last Tape*, il est difficile à Beckett de soutenir que le nom du personnage n'a aucune Signification particulière, et c'est la qualité clownesque qui est à nouveau accentuée. Dans *Happy Days*, on revient aux noms de deux syllabes, et on a deux diminutifs qui se font écho en miroir, comme si la marque du masculin ou du féminin était cette consonne centrale qui les différencie : Winnie, Willie.

Il n'est pas question ici d'enrôler (inscrire sur des rôles) dans un ordre déterminé tous les personnages nouveaux qui ont surgi du théâtre dit « nouveau théâtre » pour venir représenter sur scène une image neuve de nous-mêmes, pas question de leur demander leurs fiches d'identité. Il s'agit juste d'indiquer quelques tendances dominantes, parmi lesquelles :

1. Celle de détacher les personnages de tout contexte sociologique trop précis, trop réaliste, et par conséquent de les affubler d'une étiquette ouvertement fictive, ou passepartout, ou parodique : Winnie/Willie, Krapp, Didi, Gogo.
2. Celle de considérer les personnages comme de simples pantins, et de souligner ce côté mécanique par des étiquettes adéquates : Robert père, Robert mère, et toujours Didi et Gogo.
3. Celle de reprendre la veine satirique qui est de donner des noms qui sont à nouveau comme des étiquettes, mais sur des produits dont on signale la teneur. Cette tendance n'est pas nouvelle, mais elle est adaptée aux formes burlesques du nouveau théâtre. Ainsi, dans *A Resounding Tinkle* de N.F. Simpson (1957), les critiques s'appellent respectivement Mustard, Pepper, Miss Salt et Miss Vinegar.

4. Celle de considérer que le nom n'a aucune importance, et d'attribuer aux personnages des monosyllabes d'usage courant, dépourvus de toute valeur sentimentale ou culturelle, même si la tendance au diminutif connote deux traits : jeunesse, et milieu populaire (culture de la rue dominante). Les personnages de *Saved*, d'Edward Bond (1965) s'appellent Len, Fred, Harry, Pete, Colin, Mike, Barry, Pam, Mary, Liz. L'indication de personnage donnée pour Liz est (à l'exclusion de toute autre) : « exactly as she sounds ». Pas de non-dit éloquent, pas de complexité enfouie, pas de profondeur, pas de secret, pas d'inconscient, pas de refoulé : « exactly as she sounds ».
5. On peut aller plus loin dans cette tendance et, se privant même de toute connotation socio-culturelle, préférer l'anonymat. F1, F2, F3, F4, H1 et H2 sont les personnages du *Silence* de Nathalie Sarraute (1967), le silence étant celui de Jean-Pierre, qu'on appelle par dérision Jean-Pierre-la-Terreur. Dans *Isma* (1973), en plus de H1, 2 et 3, et F1, 2 et 3, on trouve LUI et ELLE. Dans *C'est beau* (1978), LUI, ELLE, et LE FILS. Dans *Outrage au public*, de Peter Handke, les acteurs ne sont pas nommés puisqu'ils ne sont pas pris dans un rôle, ils restent « hors matrice » : « Leur allure ne trahit rien de particulier, ils portent des vêtements quelconques... L'ordre dans lequel ils parlent est laissé à leur propre choix. Ils ont à remplir un rôle à peu près égal. » (*Outrage au public* 17).
6. On peut au contraire aller moins loin et nommer les personnages par leur fonction et elle seule (comme le fait déjà Nathalie Sarraute avec « Le FILS ») : Le général, l'évêque, le juge, le chef de la police, dans *Le Balcon* de Genet (1956). Les prostituées porteront naturellement des prénoms, qui sont comme l'insigne obligé de leur fonction, comme pour les call girls et les mannequins : Irma (ou plutôt, Madame Irma), Carmen, Chantal. Carmen, la meilleure employée de Madame Irma, se pare du nom de putain, en fait un titre de gloire. Madame Irma l'a remarqué :

Mais quand tu t'exaltes à partir du mot putain, que tu te répètes et dont tu te pares comme... comme... comme d'une parure, ce n'est pas tout à fait comme lorsque j'utilise ce mot pour désigner une fonction.

(*Le Balcon*, 69)

Dans *Les Paravents* (1961) on trouve le notable, l'académicien, le banquier, la petite communiante, l'homme très-français, la femme très-française (c'est déjà une indication de personnage, et de style de jeu), mais on trouve aussi les deux personnages principaux de Saïd et Leïla. Ils ont droit à un prénom car ils ont droit à une individualité, ce sont eux les héros (la mère n'est que « la mère »), mais ce sont des prénoms-archétypes qui ne disent presque rien de plus que « Arabe ». On n'est pas dans le réalisme, on le sait dès le titre, et dès les indications de costume : « Mais ici déjà, les costumes, indiquant la misère de Saïd et de sa Mère, seront somptueux ». (*Les Paravents*, 21). Les colons eux aussi sont affublés de noms de colons : Sir Harold, Monsieur Blankensee, Madame Blankensee, Monsieur et Madame Bonneuil.

7. On peut enfin dégager une tendance qui est proche de celle de Stein (*Madame Récamier*, *Byron*), c'est celle du réemploi de personnages historiques. Ce peut être en s'imposant certaines contraintes : *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard (1967), où les contraintes par rapport au Hamlet de Shakespeare sont très strictes et formalisées, et où le jeu consiste aussi à rendre interchangeables ces deux noms compliqués, d'origine étrangère, à voir deux personnages comme les deux faces d'une même pièce de monnaie (ce qui est thématisé par le jeu de pile ou face auquel ils jouent). Ce peut être dans une très grande ou totale liberté : réemploi burlesque de la Reine Victoria et de Florence Nightingale dans *Early Morning* de Bond (1968), emploi plus sombre du personnage du Roi Lear et de ses filles dans *Lear* du même Bond (1971), avec une grande liberté vis-à-vis du modèle shakespearien. Bond garde le nom de Cordelia mais change celui de ses sœurs, qui deviennent Bodice et Fontanelle, et de leurs maris respectifs, qui deviennent Duke of North et Duke of Cornwall.

Pinter, Nathalie Sarraute

Tout ceci se déroule hors de l'influence de Stein, mal connue des Anglais et des Français. Mais Stein n'est pas non plus ce contre quoi ce nouveau théâtre - dans l'irréductible pluralité de ses manifestations - s'élève. Quand Pinter affirme ne rien savoir de plus de ses

personnages que ce qu'il en apprend en voyant l'un assis dans une pièce (*room*) et l'autre entrer dans la même pièce, ce n'est pas Gertrude Stein qui affirmera en savoir plus, elle en saurait même plutôt un peu moins. C'est l'interview souvent citée (par John Sherwood, BBC European Service, 3 mars 1960) :

> …the explicit form which is so often taken in twentieth century drama is... cheating. The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience.
>
> (Martin Esslin, *The Peopled Wound*, 38)

Gertrude Stein ne triche certainement pas de cette façon, mais là où la pratique de Pinter s'écarte de la sienne, même si tous deux croient à une certaine théâtralité qui naît du langage lui-même, c'est que Pinter part d'une situation dramatique de base, il part de la scène comme représentation d'un territoire qui va être l'enjeu d'affrontements.

> When the curtain goes up on one of my plays, you are faced with a situation, a particular situation, two people sitting in a room, which hasn't happened before, and is just happening at this moment, and we know no more about them than I know about you, sitting at this table. The world is full of surprises. A door can open at any moment and someone will come in.
>
> (*id*)

L'onamastique pintérienne est efficace (jeu des contrastes, noms simples à retenir), économique (quand seul le prénom est nécessaire, seul le prénom est donné) et montre une sensibilité aux origines ethniques de ses personnages qui sont généralement ancrés, à des degrés divers, dans la société anglaise multiraciale contemporaine. Dans *The Birthday Party* (1958), les deux logeurs s'appellent Petey et Meg (des diminutifs populaires), le locataire s'appelle Stanley, les deux étrangers qui vont le soumettre à la question s'appellent Goldberg et McCann : un nom juif, un nom irlandais. La question du *vrai* nom de Stanley est agitée, nous l'avons vu : connaître le nom de quelqu'un (ses origines, ses antécédents) donne un pouvoir sur lui. Le passé, mal connu, est toujours louche, et le soupçon porte sur la volonté de dissimuler ce passé. Le nom, c'est la réputation. Goldberg lui-même, quand il évoque son oncle Barney, « a cosmopolitan », le dit : « Otherwise my name was good ». (*The Birthday Party*, 28). McCann appelle Goldberg « Nat », et lui dit, pour le complimenter : « You've always been a true Christian ». « In a way », répond Goldberg (29). Goldberg appelle Petey « Mr. Boles », il appelle Stanley « Mr. Webber ». À l'acte III, McCann n'obtenant pas de

réponse quand il appelle Goldberg « Nat » l'appelle « Simey » (à l'acte II, Goldberg s'est plus ou moins coupé, en disant que c'est ainsi que l'appelait sa vieille mère). C'est l'occasion d'une réaction extrêmement violente de la part de Goldberg :

GOLDBERG (*murderously*). — Don't call me that ! (*He seizes* MCCANN *by the throat*.) NEVER CALL ME THAT!

(*The Birthday Party* 76)

Radouci, vers la fin de la même scène, il appellera McCann par son prénom irlandais : Seamus. Pinter est extrêmement attentif aux nuances des appellations entre ses personnages, c'est un jeu qui n'est jamais innocent. Un Juif d'après l'Holocauste le sait bien, et aussi un Anglais né dans les années 30. Si Pinter voulait aller jusqu'au bout de l'ignorance affectée vis-à-vis de ses personnages, il devrait les laisser dans l'anonymat (come fait, pour d'autres raisons, Nathalie Sarraute). Or il ne le fait pas ; en leur donnant des noms, il leur donne une identité (même si elle est invérifiable, fuyante, mensongère), un ancrage dans la société, et il le sait bien. Ce n'est pas qu'il triche, mais il manipule avec une trompeuse objectivité ses personnages. Ce sont des êtres de langage (come les personnages de Sarraute), mais aussi des êtres sociaux, manipulés par leur créateur à l'image de la société qui les meut comme des pantins. Si Nathalie Sarraute, elle, ne donne pas de noms, c'est que, à l'échelle où elle se place, dans l'infiniment petit du tropisme, il n'y a plus d'individualités distinctes, il n'y a plus qu'un inconscient qui, s'il n'est pas collectif, est du moins commun à tous, et comme indifférencié. Chacun des deux fait inévitablement, un choix, qui masque une autre dimension de son projet. Car les personnages de Pinter ne sont pas seulement des êtres sociaux, ils manifestent aussi, dans leur comportement verbal, un non-dit qui s'apparente à la sous-conversation de Sarraute (comme Pinter le dit fort bien dans son analyse des deux sortes de silence). Et ceux de Sarraute sont aussi pris dans des conflits sociaux — la réussite professionnelle dans *Pour un oui ou pour un non* (1982). Pour bien faire (pour tenir ensemble les contradictions inhérentes à cette double condition d'être scénique), il faudrait pouvoir à la fois donner un non à un personnage et n'en pas donner. Le donner sans le dire (ne pas le faire apparaître dans le corps du texte) n'est pas la solution. Le donner comme louvoyant, fluctuant, est une esquisse de solution, c'est du moins une façon de montrer qu'il y a problème.

Bob Wilson : le nom, figure mythique

Chez les Américains, on se tournera tout naturellement, pour la question du nom, vers ceux qui se réclament, ouvertement ou non, de Stein, à savoir Bob Wilson et Richard Foreman. Que remarque-t-on ? Là où la pratique de Bob Wilson rejoint celle de Gertrude Stein, plus exactement, là où sa pratique effective à lui rejoint sa pratique virtuelle à elle, c'est dans l'organisation d'un spectacle à partir d'une figure mythique de l'époque contemporaine. Sa fascination à elle tournait autour de figures telles que Ulysses Grant, les frères Wright, Henry James et le Général Washington - ce sont les quatre personnages autour desquels elle écrit *Four in America* (1933). Le XIXe siècle américain est présent dans *The Mother of Us All* (1946) avec Daniel Webster, Andrew Johnson (dix-septième président des Etats-Unis), John Quincy Adams (sixième président des Etats-Unis), à nouveau Ulysses Grant, et Susan B. Anthony. Bob Wilson, lui, choisit quelques géants de l'histoire récente ou moins récente. Par ordre chronologique il crée *The Life and Times of Joseph Stalin* (1969), *A Letter for Queen Victoria* (1974), *Einstein on the Beach* (1976), *Edison* (1979). Deux Américains, un Russe, une Anglaise. Un dictateur, une reine, deux savants. Il faudrait y regarder de plus près, montrer comment l'utilisation (ce que j'appelle le « réemploi ») de la reine Victoria n'est pas le même que celui d'Edison où il y a véritablement ébauche de biographie et reconstitution d'une époque.

Le prologue d'*Edison* évoque la rencontre de La Fayette et de George Washington à Mount Vernon (La Fayette : voilà quelqu'un qui, par ses seuls prénoms, pourrait entrer dans le panthéon steinien. Ne s''appelait-il pas Marie Joseph Paul Yves Roch Gilbert Motier, marquis de La Fayette ?). Dans ce théâtre qui est essentiellement fondé sur des images, l'identification des personnages passe difficilement par un nom. C'est ainsi que dans la « distribution », Edison est successivement « homme endormi », « homme en noir », « homme en blanc », « homme à la chemise bleue »". Madame Edison est « femme en brun », « femme en noir », puis « femme en blanc ». Le spectacle le plus ambitieux (si l'on entend par là le plus exigeant en moyens, le plus orgueilleusement déployé dans le temps et l'espace) de Bob Wilson à ce jour, c'est *The CIVIL warS*. La graphie volontairement erratique attire l'attention sur le graphisme justement, sur le dessin de chaque lettre - s'efforçant peut-être de donner (et là aussi ce serait steinien) à un nom commun la dignité et le caractère

unique du nom propre : ce n'est pas, dit ce titre, seulement les guerres civiles mais un spectacle qui a pour nom *les guerreS CIVILES*.

Bob Wilson avait déjà pratiqué ce graphisme lettriste avec *KA MOUNTAINS AND GUARDenia Terrace* (1972). Foreman joue aussi avec la disposition des lettres, leur visibilité. L'exemple le plus frappant en est HOTEL CHINA qu'il choisit d'écrire *HcOhTiEnLa*. Citons également l'utilisation des parenthèses dans *TOTAL RECALL (SOPHIA = (WISDOM) : PART 2)* : le titre ne peut pas être dit tout haut avec exactitude, il faut le voir écrit, vraiment le voir, comme un dessin. *The CIVIL warS*, c'était donc, en vue des jeux olympiques de 1984, un spectacle multimédia. Le pluriel choisi pour le titre, et qui visait à montrer qu'il ne s'agirait pas seulement de la guerre de sécession, mais bien de la guerre civile en tant que thème, était un pluriel qui convenait aussi pour désigner la genèse de l'œuvre : le programme initial (qui finalement ne devait pas aboutir, du fait peut-être de son gigantisme même) était d'assembler séparément, en divers lieux, des parties de l'ouvrage, qui devaient se trouver rassemblées, comme un formidable Happening, dans le Shrine Auditorium (encore un nom à la Stein, ce rapprochement contre nature de « shrine » et de « auditorium ») de Los Angeles. Les lieux (où effectivement eurent lieu les premières des différentes parties) : Rotterdam, Paris, Cologne, Tokyo, Rome, Minneapolis : un rêve Olympique à l'échelle mondiale.

On peut voir chez Bob Wilson et chez Gertrude Stein un même rapport à l'Histoire : non pas la négation de l'Histoire, mais une façon de la déployer à plat dans l'espace sans s'embarrasser de mettre en perspective le lointain par rapport au proche : tout est là, tout peut se dérouler sous nos yeux comme un ruban. Les siècles sont des étiquettes commodes qu'on peut déplacer pour les besoins de la cause (une cause qu'il faut appeler *composition* chez elle, *événement* ou *performance* ou *activité* ou *assemblage* chez lui) : à droite, le XVIIIe, par exemple, et à gauche le XIXe, et entre les deux le XXe. Mais rien n'interdit de déplacer les cases. L'Histoire est créatrice de climat, mais comme la fumée qui s'échappe de la scène pour envahir la salle (*Alcestis*, 1986), ou la musique qui s'échappe des haut-parleurs sont créatrices de climat. Il y à là un mélange commun de respect et d'irrespect, une appropriation qui refuse les hiérarchies, ou demande à les bousculer. Patrimoine veut dire, « qui nous appartient », un héritage, c'est fait pour être dépensé. Et la dépense est dissémination, déploiement tous azimuts.

Ce qu'ils ont en commun également, c'est cette exaltation de la guerre de Sécession comme mythe fondateur de l'Amérique moderne. Gertrude Stein y consacre plusieurs pages

dans *Wars I Have Seen* (1942). Mais Gertrude Stein va plus loin dans le refus entêté des faits, pour ne retenir, d'un nom mythique tel que celui de Ulysses S. Grant, que le fait qu'il est un nom et qu'elle n'en a jamais fini de méditer sur les noms, sur la valeur quasi religieuse du nom, ou, comme elle préfère dire, « names and religion » :

Names and religion are always connected just like that. Nobody interferes between between names and religion.

(*FIA* 7)

Et comme le nom est sacré, on peut tirer le nom d'un grand chef militaire du côté de la religion :

If Ulysses S. Grant had been a religious leader who was to become a saint what would he have done.

C'est l'hypothèse de départ, sur la page de garde de *Four in America*. « War and religion », voilà un autre sujet de méditation dont ni Stein, ni Wilson, ni le théâtre ne semblent se lasser.

Hors de l'Histoire contemporaine ou de l''Histoire américaine, Bob Wilson et Gertrude Stein se sont tournés vers d'autres mythes. Gertrude Stein s'est tournée, avec *Four Saints*, vers les fondateurs ou les réformateurs d'ordres religieux : et si Ignace de Loyola avait été un chef militaire... pourrait-elle à juste titre se demander (n'oubliant pas que sa conversion date de l'époque où il fut blessé au siège de Pampelune, en 1521). Et si Sainte Thérèse avait été Jeanne d'Arc... Avec *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938), elle se tourne vers le vieux mythe de Faust en le rattachant au mythe moderne de la Fée Electricité : « Faust ou la fête électrique » ... Bob Wilson, lui, pour des raisons qui furent peut-être de circonstance, se tourne, pour un rôle plus classique de metteur en scène, vers les mythes grecs : la *Médée* d'Euripide (1984), et l'*Alcestis* d'Euripide (1986).

Médée, la mère qui tue ses enfants, c'est un objet de fascination majeur, comme l'on avait vu en 1970 avec *Deafman Glance* (*Le Regard du sourd*). Et on retrouve dans ce spectacle ce sens qu'a Wilson de la coexistence des grands mythes, hors du souci de la chronologie. Au deuxième acte, Jason et Médée sont confrontés à des juges qui ne sont autres, sous forme de statues animées, que Mao Tse-Tung, Moïse, Marx, Gandhi, Confucius, Bouddha. Ce sont des statues, donc des portraits, dont la ressemblance vise à évoquer un

nom, et ce nom à son tour est porteur d'un monde, un monde qui à son tour bascule dans la fiction à force d'alimenter nos fantasmes : Moïse, Mao, Marx... C'est comme la coexistence, au mont Rushmore, des quatre « Grands », Washington, Jefferson, Theodore Roosevelt et Lincoln, taillés côte à côte dans le granit, et veillant ensemble sur ce paysage américain dont ils ont fait le Nouveau Monde.

Les spectacles de Wilson ont rarement pour point de départ un texte, ils n'aboutissent pas toujours à un texte, c'est pourquoi il est difficile de comparer des objets sans commune mesure : Stein, des textes ayant une virtualité théâtrale, Wilson, de la théâtralité aboutie mais sans texte. Toutefois, lorsqu'un texte est le point de départ, on voit Wilson se faire, comme Stein, chambre d'échos de fragments de conversation, ou de dialogue. C'est le cas du monologue intitulé *I WAS SITTING IN MY PATIO THIS GUY APPEARED I THOUGHT I WAS HALLUCINATING* (1977). C'est la première ligne du dialogue qui est ici éponyme. Le monologue est en fait un double monologue puisque, dans la production originale, il était dit d'abord (et mis en scène) par Bob Wilson lui-même, puis redit (et mis en scène) par la danseuse et chorégraphe Lucinda Childs. La répétition steinienne désorientait la perception du texte comme naissance spontanée d'un discours, le donnait à voir comme production fabriquée, ou onirique, et provoquait une écoute autre. A la différence de Gertrude Stein, les fragments prélevés ne l'étaient pas sur des voix entendues par la fenêtre ou par la porte donnant sur la cuisine, ou sur des visites de voisinage, à l'heure du thé ou du dîner, mais plutôt sur des feuilletons télévisés, les fameux « soap operas ». Malgré cette différence de climat (beaucoup plus brutal et violent dans *I Was Sitting On My Patio* que dans, par exemple, *The King or Something (The Public is Invited To Dance)* (1917) ou dans *Do Let Us Go Away, A Play* (1916), l'insertion de noms hors de tout contexte produisait un effet comparable d'immédiateté et de distance à la fois. Immédiateté : la mention du non crée l'illusion de la présence de celui ou de celle qu'on interpelle, qu'on accroche par son discours, qu'on vise à convaincre, ou à effrayer, ou à empêcher d'agir. Distance : pour cette même raison, ce n'est pas à nous que ce discours s'adresse. Et, hors de la présence visible d'un interlocuteur, d'une interlocutrice, le locuteur semble perdu dans un rêve, une réminiscence, une hallucination. *I thought I was hallucinating*. Quand on dit « j'ai cru que j'avais une hallucination', c'est pour certifier que la chose s'est bien passée pour de vrai, le type qui est entré, qui a fait son « apparition », était bien réel. Mais le mot « hallucinating » est dit, même dans la dénégation il opère sur nous : c'est un type qui a des hallucinations, ou qui

croit en avoir, et c'est peut-être quand il croit n'en pas avoir qu'il en a. Voici maintenant, pour percevoir l'effet produit, un fragment de ces fragments :

> they're going to burn the place all up
> they're going to set it all on fire
> Rosemary
> it's after two
> stop swallowing air you swallow air when you get more excited
> do you know the district is he Gary
> we have a male victim here
> Jonny Jonny
> Jonny Jonny
> there's a snake behind you
> don't move
> Codie Codie
> NO NO 15 years ago I remember the address

(*Performance Art Journal* 11, 205)

Il y a une urgence que ne freine en rien l'absence de contexte repérable. C'est comme des pleurs ou des cris qu'on entend derrière une porte fermée, l'imagination file bon train, le cœur bat, on avale de l'air. Faudrait-il faire quelque chose ? Que pourrait-on faire ? Prévenir la police ? Défoncer la porte ? Mais c'est un coup à s'attirer des ennuis. À recevoir un mauvais coup. Tout de même, on ne peut pas rester sans rien faire. Et si c'est à la télévision, l'impression délicieuse est que tout ça se passe ailleurs, très loin, des gens qu'on ne connaît pas, les mauvais coups seront pour les autres.

Codie, c'est Buffalo Bill, tout Américain l'aura reconnu, le décor *Western* est planté. Et l'urgence, la présence du danger imminent, la menace, sont là, avec le serpent, l'intimation « don't move », la répétition qui est comme un bégaiement dans la peur, Codie Codie, les majuscules du cri, NO NO. L'image sans le son, c'est l'onirisme poétique, les gestes déréalisés, perçus comme au ralenti, dans une atmosphère ouatée. Mais la bande-son sans l'image, c'est l'accélération, la présence trop proche, qui vous souffle dans le cou, c'est l'angoisse, comme les bruits qu'on entend dans le noir. Dans *I Was Sitting In My Patio*, Bob Wilson jouait sur le double registre : images glacées, élégantes, en noir et blanc, comme une publicité pour une liqueur rare qui imiterait une atmosphère de film hollywoodien, et, sur un ton monocorde, dites par la silhouette élégante, en noir et blanc, ces phrases saccadées, urgentes, angoissantes, entrecoupées de l'inanité des commentateurs de documentaires télévisés, qui prétendent vous intéresser à n'importe quoi de géographique ou d'exotique ou d'animal ou de végétal ou de géologique ou d'archéologique ou d'encyclopédique :

penguins have an amazing ability to keep shivering to keep them warm...

(*IWS* 207)

Rocky River is called Rocky River because it has a lot of rocks.

(*IWS* 208)

Et puis à nouveau l'urgence, l'incident ou l'accident, le fait-divers, mais avant qu'il ne soit dans les journaux, quand c'est à vous qu'il arrive :

lock the door on Mrs. Miller

(*IWS* 210)

Martha wake up a car's coming

(*IWS* 213)

look act natural like nothing is happening everything is all right we'll do a little experiment

(*IWS* 214)

Le délicieux frisson, quand c'est aux autres que ça arrive, du moment où l'instant familier est suspendu jusqu'au moment où l'on *sait* que tout va basculer dans l'horreur. Et, si c'est à vous que cela arrive, le même moment vécu comme au ralenti, comme en rêve, parce que CA NE PEUT PAS ETRE VRAI, Réveillez-moi, pincez-moi.

Wilson est à la fois dans la théâtralité et en train de faire un commentaire sur la théâtralité. Il ne rompt pas l'alternance temps fort/temps faible, il supprime l'anecdote et ne garde que l'affect. Il montre comment l'affect opère. Il montre comment la mise en scène - la simple présentation visuelle de quelqu'un qui prend en charge des discours prélevés — altère la réalité, la dramatise, la renforce, change sa qualité. Il n'invente rien, il cadre, il décompose et recompose, et notre regard auditif perçoit non pas un feuilleton télévisé mais l'univers wilsonien. L'univers wilsonien, c'est un regard sur du regard. Si nous regardons quelqu'un qui joue à crier, nous regardons, en surimpression, celui qui crie (et qui a bonne raison de crier) et celui qui imite celui qui crie (et qui n'a pas d'autre raison que de chercher à atteindre la perfection de l'imitation). Pour juger de cette perfection, nous devons entendre, sous le cri, le cri. Nous devons vouloir arracher, devant le tableau, le voile peint qui le cache, mais nous devons aussi comprendre que ce voile C'EST le tableau.

Le va-et-vient est incessant, entre illusion et réalité, perception de l'une et évocation de l'autre. Nous fabriquons à tout instant une ébauche de contexte qui n'a pas le temps de se matérialiser, de se confirmer, nous y croyons et nous n'y croyons pas ; non située, non datée, mais cadrée, éclairée, donnée dans sa visibilité pure, la scène pure nous est donnée, l'ivresse sans le flacon :

> would you like to come in
> sure
> would you like something to drink
> nice place you've got
> don't shoot
> don't shoot

(IWS 202)

Et voici maintenant un autre cadrage, un autre éclairage, une autre scène pure :

Conversation. I asked him did he like to hear the dog bark. He said he would shoot at him. I said did he like to hear it.

(GP 217)

Une cinquantaine d'années plus tôt, la chambre d'échos steinienne, *Do Let Us Go Away* : Oh oui, partons. Et restons sur scène le temps de chanter que nous partons. On glisse ici de la forme du dialogue, forme réglée, contrainte, à la forme plus libre de la conversation. C'est une forme plus vagabonde, plus paresseuse, qui se permet des ellipses, des silences, des monotonies, des digressions, des ruptures de ton, des absences. Ici, le passage intitulé « conversation » se permet une forme qui est à mi-chemin entre discours direct et discours indirect :

I said did he like to hear it.

(*GP* 217)

La forme n'est pas « correcte » grammaticalement, mais c'est une forme parlée naturelle, entre « j'y étais » et « je vous le raconte ».

Voici maintenant un exemple « wilsonien ». Bien souvent, plutôt que d'influence directe de Stein sur Wilson, il faut parler d'affinités de sensibilité, d'un même rapport à la théâtralité. *Do Let Us Go Away* est une « vraie » pièce en ce sens que des énoncés sont attribués à des locuteurs pourvus de prénoms, cette convention-là au moins est respectée. La pièce s'ouvre sur un prologue qui est un dialogue entre Theodore et Nicholas. Puis suivent

des indications scéniques tout-à-fait acceptables, au détail près que Theodore qui vient de se retirer est encore là.

They withdraw. Several people come in. With one of then there is a dog. His name is Polybe. They speak to each other.

100 dollars good bye good bye good bye.

(*GP* 215)

Ce qui n'est pas clair, malgré tout, c'est de savoir si c'est ceux qui se sont retirés qui disent et répètent au revoir, ou si ce n'est pas plutôt ceux qui viennent d'arriver. Respecter les formes, c'est bien, mais pas jusqu'au point de s'y soumettre sans regimber. Une scène d'exposition, c'est fait pour se dire au revoir. Ensuite, on y voit plus clair.

(Jane and Nicholas and Theodore and the lawyer and the children.)

(Jane.) I speak slowly. I do it intentionally.

(Henry.) We have fragments. We call out sometimes.

When two bands are playing they play in the distance.

Some people play in people's houses. We say hush.

(GP 215)

Tout y est. Le ton théâtral donné par la *persona* signalant son élocution artificielle publique en quelque sorte, affichée et simplifiée comme l'est le dessin dans une fresque : *I speak slowly*. Comme si l'indication scénique donnée par l'auteur ou le metteur en scène, « speak slowly », ou, « she speaks slowly », était prise en compte par la comédienne qui ne fait rien d'autre que de parler comme on lui dit de parler. *I do it intentionally*.

Il y a derrière ce débit ralenti une volonté délibérée, une intention avouée, mais une intention de qui ? De moi qui parle, ou du démiurge qui me met en scène, qui fait que je parle plutôt que de me taire, et que je suis là plutôt que de ne pas exister ? De la même façon, Henry ne fait rien d'autre que prendre pour thème de son discours les modalités mêmes de ce discours : *We have fragments*. Des fragments de quoi ? De dialogue. Des bribes de discours.

Comme si nous, qui parlions, étions si loin qu'on ne nous entendait qu'imparfaitement. Mais comment avoir soi-même conscience de son propre éloignement ?

Ce sont ceux qui nous écoutent qui sont loin. Nous, nous sommes là, sur place, et nous disons tout, complètement. Pour qu'on nous entende mieux, pour nous sentir moins isolés : *We call out sometimes*. Ne vous plaignez pas, spectateurs, nous faisons tout ce que nous pouvons, tout ce que Gertrude Stein nous permet de faire. Nous ne pouvons pas suppléer à son manque, où à son refus de mise en place d'une intrigue dramatique. Mais nous pouvons nous faire entendre. Et, sur ce thème du son entendu imparfaitement, à distance, que le thème soit, comme il convient, un thème musical : *When two bands are playing they play in the distance*. Image fugitive non pas d'un orchestre mais de deux, de deux musiques qui se font écho sans se troubler, de loin, peut-être dehors, peut-être dedans, dans ces grandes maisons de Majorque, ces grandes maisons blanches qui rappellent les maisons coloniales du Sud des Etats-Unis, porteuses de légende, et que Bob Wilson montrera sur scène, dans Edison, en s'inspirant du fameux tableau de Hopper, « Maison sur la colline ». Ces maisons sont suscitées, dirait-on, et au pluriel d'abondance, de prospérité, par le faste des musiques de fête : *Some people play in people's houses*. Jouent ? de la musique sans doute. Mais peut-être aussi de ces jeux de hasard ou de société qu'on joue dans les fêtes. Jouent une pièce, peut-être, comme nous qui parlons pour dire que nous jouons, qu'on nous fait jouer un rôle dans un texte de Gertrude Stein intitulé *A Play*. L'image musicale se fond en un silence musical de trois syllabes : *We say hush*. Ce n'est pas n'importe quel silence, c'est le silence assourdi des sons qu'on éteint, pour ne pas troubler le repos - d'un bébé qui dort : *hushaby* dit-on au début des berceuses. Qui sont ceux qui parlent, qui écoutent, qui demandent qu'on se taise ? Jane, Henry, Albert et Jenny. Nous ne savons rien d'eux sauf qu'ils sont deux garçons et deux filles, et qu'ils sont ce que veulent leurs noms, victoriens, bien élevés, avec des voix courtoises et bien posées. Comme il sera dit dans *Four in America* :

> It does make a difference that everybody born at any time under any condition is named a name, they have the career and the character of that name.
>
> (*FIA* 4)

Richard Foreman : du personnage au « performer »

Plus encore que Robert Wilson, Richard Foreman reconnaît ouvertement sa dette envers Gertrude Stein : Je suis un enfant de Stein, a-t-il déclaré, quitte à dire ensuite qu'il fallait qu'il brise le lien ombilical avec cette mère-là s'il ne voulait pas mourir étouffé. Il lui a

rendu hommage de bien des façons, ne serait-ce qu'en mettant en scène *Doctor Faustus Lights the Lights* (sous le titre *Faust ou la fête électrique*) à Berlin et à Paris en 1982. La répétition foremanienne doit beaucoup à la répétition steinienne, et les « obssesive theoretical outpours » de Foreman, comme il nomme lui-même ses « ontological-hysterical manifestoes », publiés à intervalles réguliers, sont ni plus ni moins obsessionnels, ni plus ni moins théoriques, et ni plus ni moins éclairants que les conférences de Stein, Mais on ne trouvera pas de ressemblances voulues ou involontaires avec Stein dans la pratique du nom propre chez Foreman. Sa pratique de nomination de ses personnages est minimale : quelques prénoms de préférence monosyllabiques pour les hommes et bisyllabiques pour les femmes, toujours les mêmes d'une pièce à l'autre. Max, Ben, Rhoda sont les piliers, et l'unité est d'autant plus marquée que, pendant toutes les années soixante-dix, c'est Kate Manheim qui a joué Rhoda. Autour d'eux, Karl, Walter I et Walter II (à la Ionesco), Weinstein (exception d'un nom de famille), Agatha (*Angelface*, 1968). Leo, Hannah, Sophia (*Total Recall*, 1970). Le titre complet, on l'a dit, est :

Total Recall

Sophia = (Wisdom): Part 2

Le prénom de Sophia est donc éponyme et symbolique, c'est la Sagesse. Karl et Karl II, Eleanor, Angel (*Hotel China*, 1971). Plus une Ida, peut-être hommage plus direct à Stein. Elle aussi est éponyme dans la pièce de 1969 intitulée *Ida-Eyed*. On note l'amorce de palindrome (comme dans *round-drowned*, ainsi que la façon de naturaliser le nom propre en le faisant entrer dans un adjectif composé. Bientôt, Ida y perdrait sa majuscule.

Il est normal que les noms des personnages comptent peu, car ils sont à peine des personnages. Dans une pièce plus récente jouée à Paris, *La Robe de chambre de Georges Bataille* (1983), ils ne portaient pas de nom du tout, car ils étaient « hors matrice », ils étaient de simples *performers* : « Les acteurs », disait Foreman, « tourbillonnent furieusement sur toute la scène, comme le font leurs gestes cassés et leurs phrases disloquées. » (Programme du spectacle) [153]. C'est depuis le début que Foreman anime sur scène les objets - c'est eux, bien souvent, qui devraient porter des noms - cependant que les êtres dits animés sont disloqués, mécaniques, réglés au quart de tour, raides dans leurs gestes, marchant au fouet,

[153] En français.

comme Lucky dans *En Attendant Godot*. Ce sont de purs instruments soumis à la manipulation du Grand Manipulateur, des automates qui soudain se figent, qui tiennent la pose ou la grimace, se tapent dessus comme des marionnettes, répètent leurs gestes avec une impassibilité de robots. Ce sont de simples exécutants, des objets. Souvent, ils sont même privés de leur voix, ou plus précisément coupés d'elle. Son enregistrement préalable et sa reproduction artificiellement amplifiée, sur magnétophone, opèrent une séparation castratrice et projettent leurs paroles au-dessus d'eux, autour d'eux, comme des « bulles » sonores. L'effet est celui de voir une bande dessinée s'animer, et le grotesque (déformations, simplifications, exagérations) des bandes dessinées est l'esthétique dominante. Cocteau, dans sa préface aux *Mariés de la tour Eiffel* parlait de « diction noire comme de l'encre, aussi grosse et aussi nette que les majuscules d'une réclame ». C'est une bonne description de la distanciation de la parole telle que la pratique Foreman. Les paroles sont rendues visibles, mises en espace, mais aussi rendues impersonnelles comme ce que Cocteau appelle « la réclame ». Ceci n'est pas éloigné de Stein. En 1927, dans sa première conception du roman Ida, elle disait à W.G. Rogers, « The Kid », qui l'a rapporté dans *When This You See Remember Me* :

> I want to write a novel about publicity, a novel where a person is so publicized that there isn't any publicity left. I want to write about the effect on people of the Hollywood cinema kind of publicity that takes away all identity. It's very curious, you know, very curious the way it does do just that.
>
> (*When This You See*, 168)

En un sens, nous l'avons vu, ce n'est pas seulement dans Ida, mais aussi dans la pièce *A Play Called Not and Now* qu'elle exploita cette idée.

Mais les personnages de Foreman, pour impassibles qu'ils soient, ne sont pas de pures machines. Ils sont aussi très physiques. Ils sont préoccupés par le corps - leur propre corps, le corps des autres, avec une curiosité infantile et perverse. Ils se livrent à des expériences, à des découvertes, comme les enfants. Et même si la parole est ce qu'il y a chez eux de moins physique, puisqu'elle leur est enlevée, pour être mise à distance, ils s'interrogent sur les noms des choses, sur les sens des mots, sur leur propre nom. Dans *Hotel China*, Eleanor et Rhoda sont reliées l'une à l'autre par un long morceau de tissu qu'on leur a enfoncé à chacune dans la bouche. Eleanor se met à épeler son propre nom : E... E... E... E... L... E... E... A... N... O... R… Rhoda épèle aussi son propre nom et ajoute : « That spells

Rhoda ». (*Plays and Manifestos*, 107). Pour épeler son propre nom, il faut déjà le connaître en entier, mais celui qui l'entend épeler le découvre lettre à lettre comme on découvre le nombre des doigts de la main. Le nom y prend une densité toute matérielle, perd sa valeur de signe et l'échange pour une valeur d'objet. Le mot est au plus près du corps. Cela peut aller jusqu'à la grossièreté : dans *Pain*(t) (1974), une voix enregistrée (« Voice » est presqu'un personnage à part entière) dit : « Oh Rhoda, try stuffing the word painter up your ass. » (*PM* 198). Mais cette grossièreté n'est pas gratuite, tout le thème de la scène est un retour des mots aux objets, comme si, au lieu de désigner, de représenter, les mots étaient eux aussi des corps matériels dans le monde ; et le mot « painter » est apparu, avec chaque lettre sculptée dans une sorte de morceau de mousse. Dans la même scène, Ida voudrait pouvoir parler avec le corps. Pas dire des mots avec sa bouche, elle voudrait que le corps parle : comme il danse, ou comme il mange, ou comme il respire :

Ida

It's too bad we can't say words with our body isn't it.

Rhoda

(*smears paint on her mouth*)

What about this part of our body.

Ida

I meant

Max

Shhhhhh

Ida

(*Pause*.)

My whole body.

(Rhoda paints on a canvas with her mouth.)

Legend : RHODA PAINTS WITH HER MOUTH.

(*PM* 197)

Ce qui est suggéré ici, c'est un échange entre les différentes fonctions du corps : on devrait pouvoir jouer davantage, comme dans le récit de Leonora Carrington où un fantôme, qui n'était fait que de trous, pouvait parler par n'importe lequel des trous de son corps... Dans la séquence suivante (on hésite à parler de « scènes »), la légende dit :

ANY SENTENCE CAN MEAN ANYTHING. EACH WORD (CERTAIN WORDS IN THE SENTENCE) STARTS GOING IN A DIFFERENT DIRECTION. 2) CAN THE BODY (AS A WHOLE) TALK MEAN.

Nous revoici plongés dans les abîmes de « Mean ».

Sam Shepard : des noms-graffiti, des noms « Rock »

Quand on cherche, dans le théâtre américain contemporain, qui a, comme l'eut Stein, un rapport ludique et fort à l'onomastique, qu'il s'agisse de nommer ses personnages ou de nommer ses propres pièces, il est un nom qui, très vite, s'impose, c'est celui de Sam Shepard. Non qu'il soit question ici d'une influence directe de Stein. Mais plutôt, dans un registre très différent et sur un fond culturel totalement étranger au monde que connut Stein, d'une démarche également originale, également attentive, également déroutante. Les titres, d'abord, dont nous avons un peu vu la pratique chez Stein. Ils accrochent l'attention, avec des télescopages saisissants, des effets d'allitération, une densité, une liberté : entre l'économie du titre de journal et la verticalité du poème.

Richard Gilman, dans son introduction à *Seven Plays* (1981), fait très justement remarquer que les titres de Shepard flottent en l'air, comme des ballons qui seraient rattachés par des ficelles aux pièces elles-mêmes :

Most of his titles float, bob up and down from the plays on shorter and longer strings. They appear as aggressions, put-ons ou parodies... They seem crazily theatrical in themselves; they scare you or break you before the curtain has even risen.

(*Seven Plays* XVII)

Et c'est vrai que, lorsqu'on les met bout à bout, qu'on les dresse en liste comme Gertrude Stein aime à faire, l'effet cumulatif est saisissant :

DOG
KILLER'S HEAD
4-H CLUB

THE HOLY GHOSTLY
COWBOY MOUTH
SHAVED SPLITS
FOURTEEN HUNDRED THOUSAND
BACK BOG BEAST BAIT
THE TOOTH OF CRIME
BLUE BITCH
ACTION
THE MAD DOG BLUES
ANGEL CITY
GEOGRAPHY OF A HORSE DREAMER
OPERATION SIDEWINDER
CURSE OF THE STARVING CLASS
FORENSIC AND THE NAVIGATORS
ICARUS'S MOTHER

Chacun déroute, étonne. Certains pourraient être des titres de « tubes », mais dans le genre provocateur : The *Mad Dog Blues* ; des titres de films policiers : *Operation Sidewinder* ; de livres pour enfants : *Forensic and the Navigators* (avec tout de même, pour les enfants en question, une petite énigme : qui est Forensic ?) ; des légendes de photographies : *Angel City* ; de tableaux de pop art à la Warhol : *Cowboy Mouth*. L'un des plus oniriques, *Geography of a Horse Dreamer*, se révélera être d'une stricte exactitude. La condensation peut aller jusqu'au monosyllabe : Dog, après amputation de toutes les habituelles précautions de présentation (telles l'article), de tout bavardage descriptif (tel l'adjectif), de tout contexte. On retrouve une prédilection pour les monosyllabes : *Blue Bitch* ; pour les allitérations : *Back Bog Beast Bait*, qui imposent un son dominant, un ton, ce que Gertrude Stein appelle, picturalement, une « valeur ». Dans *Back Bog Beast Bait*, les quatre monosyllabes dominés par B sont juxtaposés dans une grammaticalité équivoque : si concaténation il y a, nous n'avons pas la clé.

Gilman fait remarquer qu'on dirait des noms de groupes de Rock, ou des graffiti, ou des slogans sur des teeshirts :

They don't denote finished, discrete dramas as much as a continuing action, a calling of attention; they're less identifications than announcements.

(*Seven Plays*, XVII)

On peut dire qu'en un sens, cela a toujours été le cas. Le titre d'une pièce est ce qui doit faire image sur l'affiche ; et c'est vrai aussi du cinéma, le premier rôle du titre, c'est

d'accrocher (le regard, l'oreille du potentiel client). Le titre, c'est la première pub. C'est aussi une sorte de contrat avec le public, il y a également par le titre une amorce de définition du public ciblé : comme on le voit avec les titres de films pornographiques : avis aux amateurs, et pour les autres, passez votre chemin. *La Ville dont le Prince est un enfant* ne fait pas un clin d'œil en direction du même public que *Mad Dog Blues*. À moi les nostalgiques du passé (enfance et Ancien Régime), dit l'un, à moi les amateurs de beau langage, de cadences, de belles images calmes ou violentes. Et l'autre dit : à moi les jeunes, les paumés, les amateurs de rock, tous ceux qui ne sont ni *straight* ni *square*.

Les noms de personnages, aussi, sont *travaillés* : vers un maximum d'efficacité, entre réalisme et dérive du fantasme. Gilman, à propos de ces noms, a une idée amusante. Il dit qu'on a l'impression que les personnages se sont nommés eux-mêmes, ou que, derrière le dos de l'auteur, ils ont été chercher, pour leur donner un nom, un maître du « hype », ou un poète du juke-box. On dirait des couteaux, des panneaux de signalisation, des marques de produits. Et parfois, ce sont, c'est vrai, des marques de produits : Salem et Kent dans *La Turista*, par exemple. Ici encore, donnons une liste :

> GALACTIC JACK
> SLOE GIN MARTIN, BOOGER MONTGOMERY
> KOSMO, YAHOODI, WACO TEXAS
> ICE, BLOOD, BLADE, DUKIE, DUDE
> BEAUJO, SANTEE
> HOSS, CROW, CHEYENNE
> JEEP, LUPE, SHOOTER
> TYMPANI, RABBIT, SAX SLIM, CAVALE, LOBSTER MAN

Les indications de personnages sont, elles aussi, des fiches d'identité axées sur l'image choc, le look. Par exemple, dans *Cowboy Mouth* (1971) :

> CAVALE : a chick who looks like a crow, dressed in raggedy black.
>
> SLIM : a cat who looks like a coyote, dressed in scruffy red. They are both beat to shit.
>
> (*Angel City & Other Plays*, 199)

Sam Shepard est un écrivain qui entend ce qu'il voit et voit ce qu'il entend. C'est du rythme de la phrase — même pour une simple description de costume - qui naît la vision. Le contraste entre la *chick* et le *cat*, le *crow* et le *coyote*, le *raggedy black* et le *scruffy red* sont dans l'écriture avant d'être traduits en termes scéniques. C'est une vision, c'est bien le terme

(une vision avec ses potentialités infinies, sa suspension hors espace, hors temps) avant de devenir un spectacle : sous les spots, au milieu des débris, tapant comme un sourd sur la batterie tout en hurlant au microphone, Slim est un acteur costumé en Slim.

Ils sont comme autant de starlettes de cinéma, ou de stars du rock :

> Their names seen to confer one or another quality on their persons, soliciting us to read them as dangerous or alluring or zany — in any case as original. This is a function of nicknames or pseudonyms at any time, but in Shepard they're the names first given: his characters start with a flight from anonymity.
>
> (*Seven Plays*, XVII)

Pour le dire à ma façon, les personnages redoublent leur statut théâtral par leur non qui est un nom du paraître, ou du faire-semblant, un nom choisi, un nom expressif, et non un nom de filiation, qui fait système dans une généalogie, dans une fratrie, verticalement et horizontalement. Le nom est ici comme un masque. Susan B. Anthony ne manquerait pas de nous rappeler : « to choose a name is feeble ». Et c'est peut-être grâce aux héros de Shepard que l'on comprend enfin ce qu'elle veut dire : faut-il être peu assuré de sa légitimité, de sa place assignée au sein d'une lignée ou d'une communauté sociale, pour avoir à se choisir un nom, à changer de nom. Ou alors, il faut vouloir se créer une légitimité autre, celle par exemple du talent, de la notoriété (éventuellement la gloire de celui que Genet appelle « le criminel » : il y a plus d'une forme de notoriété). Le nom-de-plume ou le nom-de-scène (les Johnny Holliday ou les Eddy Mitchell chez nous) se constitue contre le nom de l'état-civil considéré comme une forme d'anonymat, simple élément d'une liste qui comprend, pour ce qui est du nom propre, tous les autres membres de votre famille, et pour ce qui est du prénom, tous les autres porteurs de même prénom : certains ne sont pas sensibles à la petite musique de leur prénom plus nom, et rares sont les combinaisons qui ne permettent pas de tomber, un jour, sur un homonyme; c'est pour pallier cet inconvénient que certains jouent sur les combinaisons de nom de famille : par juxtaposition de deux « communs » on concocte un « propre ». L'alliance prénom plus nom apparaît comme arbitraire – filiation d'un côté, choix des parents de l'autre, alors que dans le pseudonyme, les deux forment un tout. C'est l'emblème chargé d'une forte valeur symbolique, une *mantra* douée d'une valeur spirituelle. À propos de l'invention onomastique de Shepard, Gilman parle de chamanisme, de totémisme, et insiste sur la théâtralité de cette pratique : « The selves behind the names, the characters, are avid to be but above all to be seen to be. » (*Seven Plays*, XIX). Entre le

nom et le moi du personnage se joue tout un drame tragi-comique. L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se conquiert, elle se négocie, elle se masque et se démasque. Sous l'influence de drogues psychédéliques, elle fait éclater ses limites, le moi se fond dans l'univers. Rien n'est stable, rien n'est figé, et se déroule sous nos yeux la représentation, verbale ou gestuelle, de ces métamorphoses dangereuses et jubilatoires. Gilman note comme une constante « the transformations, the splitting of characters, the masks, the roles within roles, the mingling of legendary figures with invented ones. » (*Seven Plays*, XX).

C'est la notion même de personnage qui est remise en cause, pour être conçue en termes visuels, ou en termes musicaux. Le costume, les gestes, le nom, tel accessoire – bottes ou lunettes noires – telles inflexions de la voix : autant d'éléments à prendre en compte. Les tics de langage en particulier, les gestes codés, presque chorégraphiques. Ceci explique entre autres pourquoi les personnages de Shepard se transplantent si mal, perdent leur saveur et leur vérité dans les tentatives d'adaptation sur la scène française. Dans ses notes aux acteurs pour *Angel City* (1976), Shepard va très loin dans cette idée de désintégration du personnage classique, du personnage construit à partir d'une cohérence logique, d'une motivation. Voici ce qu'il dit :

> Instead of the idea of a "whole character" with logical motives behind his behavior which the actor submerges himself into, he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of character flying off the central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation.
>
> (*Angel City & Other Plays*, 6)

« Bits and pieces of character flying off the central theme » : si l'on prend *theme* au sens pictural de motif plutôt qu'au sens musical, on n'est pas loin de la conception du personnage telle qu'on la trouve chez Gertrude Stein : tournant le dos à la psychologie, des aperçus fugitifs, des touches disparates, une composition semi-abstraite. Shepard précise bien qu'il ne s'agit pas, pour l'acteur, de jouer plusieurs rôles distincts, et de passer instantanément de l'un à l'autre (cela, c'est ce que permettaient, par exemple, les techniques d'improvisation de l'Open Theatre, qui ont fait école). Il s'agit d'autre chose, de quelque chose qui ne permettra pas forcément de *comprendre* le personnage, au sens intellectuel, mais de le saisir intuitivement comme on sent une tension dans l'air, ou une lourdeur orageuse, comme on perçoit une lumière froide ou chaude :

This is not the same thing as one actor playing many different roles, each one distinct from the other (or "doubling up" as they call it), but more that he's mixing many different underlying elements and connecting them through his intuition and senses to make a kind of music or painting in space without having to feel the need to completely answer intellectually for the character's behavior.

(*Angel City & Other Plays*, 6)

Retenons, même s'il ne faut pas la prendre trop littéralement, l'idée lancée par Gilman de chamanisme, de totémisme. La scène de théâtre, comme l'avait vu Artaud, est un lieu magique où opèrent des forces spirituelles intenses, qu'on les appelle vibrations, ou esprits. Proférer des paroles n'est pas inoffensif, c'est accomplir quelque chose, c'est, par un infime ébranlement, mettre en déséquilibre l'ensemble de l'univers. Ce jeu dangereux, qui réclame de la foi et une audacieuse insolence vis-à-vis des dieux, chacun le pratique à sa manière, depuis les Grecs, dès qu'est prise au sérieux l'idée même de théâtre. C'est le théâtre que Peter Brook appelle « The Holy Theatre », ou encore « The Theatre of the Invisible-Made-Visible », Nous sommes à la recherche de nouveaux rituels. Ces racines religieuses du théâtre (au sens le plus primitif, le plus enfoui dans l'inconscient du terme « religieux », ou « religion »), le besoin pour le théâtre non pas de copier la vie mais, comme le dit encore Artaud, de se mettre en « communication avec des forces pures », c'est cela que nous voudrions maintenant explorer à partir de certains textes de Gertrude Stein où, visiblement, elle cherche à entrer en contact avec de l''invisible. « Talks to Saints », c'est bien une forme de chamanisme.

Il s'agit d'aller rendre visite aux esprits – puisque, rappelons-le, les saints sont des morts qui, dans leur robe blanche, se tiennent dans le voisinage immédiat, ou très proche de Dieu. IIs Lui parlent comme je vous parle, ils touchent le bas de Son manteau. Mais la piété est une sorte de ferveur diffuse qui se tient à distance des Eglises constituées. Gertrude Stein n'est pas catholique, rappelons-le, elle n'est plus très juive non plus. S'il faut la rattacher à une tradition, c'est peut-être la grande tradition américaine transcendentaliste qui serait le modèle le moins inadéquat : un sens religieux lié à la nature, à la retraite spirituelle, à la méditation - la solitude du saint qui est aussi l'ascèse de l'artiste. Tout cela sans excès de solennité, car c'est un jeu aussi : un jeu exigeant, sophistiqué (le primitivisme est sincère, il est aussi une pose), un jeu orgueilleux d'artiste, un jeu joueur d'enfant. Quand un adulte adopte la solennité sans pose de l'enfant, il ou elle est-il, est-elle, dans cette solennité sans pose, ou dans la parodie qui est un jeu, ou dans la nostalgie qui est l'échec du jeu ? Est-il, est-

elle, possédé par l'esprit d’enfance ? Esprit es-tu là ? Enfance es-tu là ? Saint, saint, saint, es-tu là ? Viens voir là-haut si j’y suis, répond, avec une totale irrévérence, l'esprit, l’esprit d'enfance, le trois fois saint. Allons-y voir nous aussi.

Chapitre V – Paysage et prière ou :

Des saints en actes

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

Thoreau, *Walden*

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

Saints and Singing

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

"Plays"

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

Four Saints in Three Acts

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

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

(*OP* 81)

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

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

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

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

> We went straight to Avila, and I immediately lost my heart to Avila, I must stay in Avila forever I insisted. Gertrude Stein was very upset, Avila was alright but, she insisted, she needed Paris, I felt that I needed nothing but Avila. We were both very violent about it. We did however stay there for ten days and as Saint Theresa was a heroine of Gertrude Stein's youth we thoroughly enjoyed it. In the opera *Four Saints* written a few years ago she describes the landscape that so profoundly moved me.
>
> (*ABT* 116)

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

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

Autre exemple, toujours à propos de *Four Saints*, c'est, dans *Everybody's Autobiography* (écrit en 1936, deux ans après le séjour de Gertrude Stein aux Etats-Unis), le récit de la rencontre avec Charlie Chaplin. C'est une rencontre qui semble avoir eu pour principal objet de permettre à Gertrude Stein d'expliquer au génie du cinéma muet ce qu'elle a voulu faire dans *Four Saints* (et de l'expliquer à ses lecteurs du même coup). C'est d'ailleurs une idée originale et importante, et il fallait que ce soit dit. Mais on reste un peu sur sa faim en ce qui concerne le reportage en direct sur Chaplin. Ce que Gertrude Stein a à dire, c'est cette idée proche de l'idée centrale de Genet dans Le Balcon, que les saints *représentent* la sainteté et n'ont pas à la prouver par des actes. Leur présence au théâtre en fait donc un théâtre de *contemplation*, et pas un théâtre d'action, ou de situations. C'est une idée qui sera reprise par l'avant-garde des années 70, et un numéro du *Performing Arts Journal* consacré au « Performance Art » au cours de ces années se donnait pour titre « The American Imagination », et pour sous-titre : « A Decade of Contemplation » [154]. Le nom de Gertrude Stein était-il mentionné dans ce numéro ? Parfaitement. Dans un article de Bonnie Marranca, rédactrice-en-chef de la revue, à propos de Lee Breuer et des Mabou Mines. L'article était intitulé « The Self As Text » et sous-titré : « Uses of Autobiography in the Theatre ». Un certain nombre de traits communs était évoqué, et était citée à l'appui, la fameuse phrase : « A sentence is not emotional, a paragraph is. » (*PAJ* 89). C'est dans ce même numéro qu'était publié *I Was Sitting On My Patio* de Bob Wilson, texte dont nous avons montré les affinités avec Stein, et le texte d'un spectacle de Richard Foreman, *The American Imagination*, précisément.

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

We talked a little about the Four Saints and what my idea had been, I said that what was most exciting was when nothing was happening. I said that saints should naturally do nothing if you were a saint that was enough and a saint existing was everything, if you made them do anything then there was nothing to it they were just like any one so I wanted to

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

write a drama where no one did anything where there was no action and I had and it was the Four Saints and it was exciting.

(*EA* 283)

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

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

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

(*ABT* 209)

Gertrude Stein (ou, si l'on préfère, Alice) énumère alors certaines des œuvres qui furent écrites cet hiver-là. Parmi elles, *Saints in Seven in Saint-Rémy* (sic, il s'agit en fait de *A Saint in Seven*) et *Talks to Saints* [155]. Elle mentionne également *Lend a Hand or Four Religions* (qui fut publié dans *Useful Knowledge* en 1928) en y attachant, semble-t-il, une importance toute particulière :

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

(*ABT* 209)

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

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

> It was during these long trips that she began writing a great deal again. The landscape, the strange life stimulated her. It was then that she began to love the valley of the Rhône, the landscape that of all landscapes means the most to her. We are still here in Bilignin in the valley of the Rhône.
>
> (ABT 185)

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

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

– TITRES	– RECUEILS
– *Saints and Singing* (1922)	– (*Operas and Plays*, 1932)

– (RB 264)
– *A Saint in Seven* (1922)
– (RB 268)
– *Lend a Hand or Four Religions* (1922)
– (RB 269)
– *Talks to Saints* (1922)
– (RB 276)
– (*Composition as Explanation*, 1926)
– (*Useful Knowledge*, 1928)
– (*Painted Lace*, 1955)

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

– *Cézanne* 1923
– (RB 283)
– *Capital Capitals* (1923)
– (RB 287)
– *A Village*
– *Are You Ready yet Not Yet*
– *A Play in Four Acts*
– (RB 290)
– (*Portraits and Prayers*,1923)
– (*Operas and Plays*, 1932)
– (Galerie Simon, 1928)

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

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

> Saints and singing. I have mentioned them before.
>
> (*OP* 71)

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

***

TALKS TO SAINTS

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

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

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

(*PL* 108)

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

Sachons que nous ne saurons pas tout du point de départ des phrases et des images, du prétexte visuel ou mental qui présida au déclenchement du texte [156]. Prenons ce qui nous est donné comme une prière qu'on entend dans une église, dans une langue qu'on comprend imparfaitement, et voyons le thème pastoral mis en place avec une simplicité apostolique :

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

(*PL* 108)

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

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

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

(*PL* 108)

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

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

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

(*Les Mots dans La peinture*, 141)

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

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

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

(*PL* 111)

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

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

I feel that saints feel as saints for me.

(*PL* 109)

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

(*PL* 109)

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

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

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

(*PL* 109)

À nouveau : et si le mot chien mordait ?

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

They attributed saints to houses and hills to roads.

They attributed saints to roads and hills to houses.

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

(*PL* 117)

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

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

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

(*PL* 117)

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

Les santons

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

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

Sell saints sell saints sell saints today, sell saints

sell saints sell saints in that way.

(*PL* 116)

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

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

Color saints.

They color their saints here.

Color saints.

(*PL* 109)

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

La Camargue

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

Gypsies and saints.

Do you remind me of that.

No the Saint Marys remind me of that.

(*PL* 111)

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

The gypsies saw the saints.

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

(*PL* 122)

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

Les taureaux

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

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

(*PL* 110)

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

Les « cows »

Je ne dis pas les vaches, mais je garde exprès le terme « cows » car on a tout lieu de penser qu'il s'agit ici du terme érotique codé, *cows* associé à *caesars*. L'interprétation aujourd'hui bien connue de Bridgman et de Linda Sinon paraît irrécusable [157]. Ce qui est très amusant ici, c'est le déguisement parfait, du type lettre volée : on est en pleine pastorale, avec des prairies, des figues, des arbres, quoi de plus naturel que de mettre des vaches dans le paysage (pour bien distinguer, je dis ici des vaches). Mais, en fait de vaches, on introduit des *cows*, et un petit poème érotique à peine voilé, irrévérencieux et même sacrilège dans ce contexte, mais qui peut passer inaperçu :

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

(*PL* 112)

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

Je voudrais citer pour finir une phrase qui retient l'attention car elle est comme la clef qui donne la tonalité du morceau : une tonalité joyeuse et paisible à la fois. C'est aussi une

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

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

And the saints can slumber tenderly and the saints sigh and by and by to sigh to cry to fly and the saints settle presently settle it all presently and the saints say I pray... [158]

(*LP* 117)

***

A SAINT IN SEVEN

La deuxième pièce de notre corpus-paysage, c'est *A Saint in Seven* [159]. Nous l'examinerons en second pour faire apparaître ses affinités avec *Talks to Saints*.

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

---

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

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

8. A saint with a lily.

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

9. A guardian of a museum holding a cane.
10. A Woman leaning forward.
11. A woman with a sheep in front of her a small tree behind her.
12. A woman with black hair and two bundles one under each arm
13. A night watchman of a hotel who does not fail to stand all the time.
14. A very stout girl with a basket and flowers summer flowers and the flowers are in front of a small tree.

(*Primer* 76)

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

Cette liste de personnages-santons est-elle bien aussi simple, aussi dénuée d'artifice qu'il y paraît au premier abord ? Oui et non. Il y a, par exemple, un jeu steinien dans le choix qui est fait entre soit un attribut (un lis, un coq, un panier, une canne), soit une attitude (qui

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

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

> Saint Joseph.
> A girl.
> A woman standing with two bundles.
> Standing.
>
> (*Primer*, 76)

Saint Joseph est un personnage logique dans les crèches. Mais il est peu probable que ce charpentier soit représenté un lis à la main (« a saint with a lily »). Le voici donc peut-être ajouté en cours de route. En revanche il est facile de reconnaître la jeune fille au coq avec un

petit arbre derrière elle dans le paragraphe qui suit la mention « a girl », et qu'on peut appeler la *variation numéro un* :

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

(*Primer*, 76)

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

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

La royauté

Induite par les termes de royalistes, et de trône. Soit la source en est dans l'église même, les hiérarchies affichées, l'or et la gloire ; soit, plus probablement, la source en est extérieure, occasionnelle, Gertrude Stein intègre un titre de journal, un souvenir de conversation, une couverture de cahier (les rois de France). Les rois et les Saints vont bien ensemble. De toute façon, on les trouve dans les mêmes pays, et certains rois furent des saints : Saint Louis.

Les noms de lieux

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

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

(*Primer*, 77)

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

La pastorale

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

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

(*Primer* 78)

Vous aviez lu « makes the tea » ? Vous aviez sans doute raison. Là encore, palimpseste, il faut lire l'un sous l'autre, l'autre est venu recouvrir l'un pour suivre la série numéro deux, celle des objets naturels (*orange trees*, *celery*) parallèle à la série des objets fabriqués par l'homme, ou recueillis par lui, ou transformés par lui (*honey*, *coal*, *rugs*). Monde harmonieux où cohabitent ce qui est donné, ce qui est trouvé, ce qui est tissé et, pourquoi pas, ce qui est écrit (donné, trouvé, tissé par l'artiste). On retrouve le terme « settle » dont on commence à voir la valeur que lui donne Stein : *settle* prend son sens

assorti de *well away* : c'est au loin qu'on est à l'abri. Mais c'est un paradoxe parce que, dans l'opposition du *here* et du *there* (qui sera développée dans *Doctor Faustus*), *here* c'est le foyer, l'identité, *there* c'est le danger, l'inconnu, la forêt. C'est l'opposition que l'on retrouve, exploitée par Stein, entre *stay* et *away*, Souvent résolue (résolue ?) en *stay away*.

L'irrévérence érotique

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

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

(*Primer*, 77)

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

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

(*Primer*, 80)

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

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

(*Primer*, 80)

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

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

(*Primer* 79)

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

And the woods being a poor man's overcoat.

(*PL* 117)

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

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

(*LOP* 95)

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

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

(*Primer*, 79)

Il y a un « mais » chaque fois, mais dans *Doctor Faustus*, le « mais » introduit un doute quant à l'efficacité de la protection (*but they do cover me*), alors que dans *A Saint in Seven* le « mais » introduit l'idée que la protection s'étend à l'ensemble du paysage : les collines aussi vous protègent. En outre on a « I » et « me » dans un cas - l'isolement, la terreur solitaire - et « we » et « us » dans l'autre : un couple serein. Il faut dire que *Doctor Faustus* est écrit, non pas au lendemain d'une guerre (1922), dans une période de relative paix et sérénité, mais à la veille d'une autre (1938), et que certains aspects sombres, voire très sombres, de cette « fête électrique » tiennent au sentiment latent des désastres à venir. Quant à l'origine du proverbe dans l'esprit de Stein (lecture, couverture de petit cahier,

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

*

Du paysage-homme à l'homme-paysage

D'une manière plus générale, et qui nous intéresse ici pour examiner comment du paysage on fait théâtre, l'homme découpe la nature à son image [160]. Quand il pleut, c'est comme vache qui pisse. Et si le ciel se dégage, on y voit une culotte de gendarme. Pour peu que les champs soient cultivés, on y voit volontiers, s'ils sont petits, des mouchoirs de poche. Cela, c'est pour ceux qui ne bougent pas de leur coin de terre. Mais les hardis navigateurs eux aussi voient partout des nez, des têtes - ou *cap*, ou *cabo*, ou *cabeza*. Tennessee Williams, sensible au symbolisme latent des noms de lieux, fait mourir Sebastian, dans *Suddenly Last Summer*, à Cabeza de Lobo. L'échelle fait problème ? Qu'importe, on baptise Chaussée des Géants un ensemble de colonnes basaltiques disposées en plateau sur la mer, en Irlande, ou Dent du Géant une pointe alpine particulièrement acérée. On voit des géants partout, qui ont laissé la trace de leurs pas, ou mordu les montagnes, on voit partout des sorcières, qui ont laissé leurs tétons. Aux Etats-Unis même, dans l'Etat de New York, des lacs sont disposés

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

comme les doigts de la main, on les baptise Finger Lakes. Les coteaux ont des flancs, comme de paisibles vaches laitières, les monts plus abrupts ont des cols, des gorges. L'homme voit la terre à l'image, sinon à l'échelle, de son propre corps. Il base le sol qui l'a nourri, ils se réfugie dans l'œil du cyclone (le cyclone et le cyclope ont tous deux cette particularité de n'en avoir qu'un). Il mène sa barque sur les bras du fleuve, et le suit, lorsqu'il fait un coude, 'jusqu'à son embouchure. La géographie est une anatomie.

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

> Un coquillage vaut pour une oreille, c'est une *Métaphore*. Un amas de poissons vaut pour l'eau - dans laquelle ils habitent - c'est une *Métonynie*. Le Feu devient une tête flamboyante, c'est une *Allégorie*. Répéter le poisson pour en faire ici un nez et là une bouche, c'est une *Antanaclase*... Evoquer une chose par une autre qui a même forme (un nez par la croupe d'un lapin), c'est faire une *annomination d'images*.
>
> (*FMR* n° 6, janvier 1987)

Visages composés de courges, de radis et de poires, ou bien de carpes, de crevettes et de brochets. Visages d'une théâtralité éclatante, puisque leur substance même n'est que figuration. « Composition as explanation », dirait Gertrude Stein, leur composition est démonstrative. Mais il s'agit d'une démonstration perverse, puisque chaque détail peut être pris dans deux ensembles (l'ensemble floral ou animal, et l'ensemble visage), mais chaque

vision détruit l'autre : on ne peut voir le visage que si l'on fait abstraction des fruits ou légumes ou fleurs ou bêtes qui le composent. C'est le principe même du symbole ou de la métaphore, dira-t-on. Ces visages n'ont leur place que sur une scène imaginaire, pour laquelle ils sont conçus (ils ne sont faits que pour être vus). Car ils n'ont pas leur place dans la nature (assemblage composite comme un bouquet ou un compotier ou une nature morte) ni dans la nature humaine : ces yeux ne voient pas, ces oreilles n'entendent pas, ces nez ne soufflent pas le moindre vent coulis.

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

***

SAINTS AND SINGING

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

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

(*OP* 71)

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

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

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

> What is a saint.
> Stamp on a flag.
> Believe in your country.
> Singing at night [161].

(*GP* 224)

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

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

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

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

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

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

The door anymore why adore a shut the door.

(*PL* 236)

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

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

(*PL* 236)

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

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

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

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

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

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

B. — I choose *you*.

Ou faut-il lire :

A. — I choose you.

B. — And what do you choose?

C. — I choose you.

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

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

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

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

*

Théâtre et prière

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

> And wind sounds like rain, wind when it is turning. How a little nature makes religion, and how a little religion makes creation makes a saint in singing and now rush and hush. We are not going to meeting.
>
> (*OP* 75)

Et voici un second exemple :

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

(*OP* 86)

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

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

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

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

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

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

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

Saints and singing I do care.

How do you care, I care for their care.

(*OP* 86)

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

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

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

(*OP* 86)

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

We recall sisters.

(*OP* 72)

I feel very well now.

(*OP* 72)

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

(*OP* 73)

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

(*OP* 78)

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

(*OP* 77)

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

I mean to be especially seen and very nearly established.

(*OP* 81)

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

> Harden come in.
> Harden come in to tea.
> Harden come in to see me.
> …
> Come in again it is always a pleasure to see you.

(*OP* 83)

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

(OP 81)

> Harden do you go away. No not today.
> Read to me while you stay.

(*OP* 85)

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

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

(*OP* 85)

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

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

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

(*OP* 74)

Ainsi que :

A Scene between a Woman an Egyptian and an Australian.

(*OP* 76)

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

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

(*OP* 72)

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

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

And now do you remember recognition.
a play.
I play.
You play.
Mistinguett can play.
What can we play.
We can play that to-day letters say,
Mistinguett have a day.
Oh that way.

I say.
Mistinguett does not get away.

(*OP* 74)

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

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

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

(*Collected Poems*, 63)

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

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

> Lipschitz Lipschitz Lipschitz and his friend.
> Lipschitz Lipschitz do you love to blend,
> Lipschitz how many are there here.
> Lipschitz Lipschitz you can guess it without fear.
>
> (*OP* 77)

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

***

LEND A HAND OR FOUR RELIGIONS

Flux et reflux, ou : le temps suspendu

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

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

(*Primer*, 17)

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

Voyons comment Gertrude Stein s'y prend, à partir du titre double, simple proposition, au choix, « as you like it », « or what you will » : *Lend a Hand or Four Religions*, pour créer un objet suspendu dans le temps et qui bouge. *Lend a Hand*, c'est un souvenir d'enfance [162]. Ce qui suggère à Bridgman le commentaire : « Just as saints entered her imagination, Gertrude Stein was also thinking about the lost directness of childhood. » (*GSP* 171). Est-ce à dire que la religion, ses rituels qui vous bercent, ont à voir avec ce qui protège l'enfant de la grande confusion effervescente de la vie ? Mais Bridgman dit « directness » : les impressions immédiates, les réactions ou les émotions non médiatisées par les

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

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

> Somehow or other in war time the only thing that is spontaneously poetic is children. Children themselves are poetry.
>
> (*Primer* 23)

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

La dimension que Stein elle-même met en avant, en cet an de grâce 1922, quatre ans après la fin des combats, c'est « théâtre et religion » : *Lend a Hand or Four Religions*. Four Religions : Là où il y a du sacré, il y a du chiffre [163]. Trois, quatre, sept, sont, dans la plupart des religions, des chiffres privilégiés pour leur forte charge symbolique. Gertrude Stein en est bien consciente : la même année, elle choisit le titre *A Saint in Seven*, et cinq ans plus tard son grand opéra s'intitulera *Four Saints in Three Acts*. Quatre semble particulièrement à l'honneur ces années-là, puisque *A Village* fait figurer *quatre* villages, et *Capital Capitals*, *quatre* capitales. Peut-on rapprocher cette démarche, là encore, de celle de T.S. Eliot qui redouble la puissance du quatre dans ses *Four Quartets* ? Oui et non, car les *Four Quartets* ont été écrits beaucoup plus tard. Notons tout de même que, sous le signe du quatre, la problématique de l'arrêt du temps est loin d'en être absente, c'est même par là que T.S. Eliot commence :

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

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past. If all time is eternally present
All time is unredeemable.
…
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

(*Collected Poems*, 189)

Et un peu plus loin :

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

(*Collected Poems*, 191)

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

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

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

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

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

(*id*. 106)

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

À propos de paysage, Sutherland dit :

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

(*id*. 114)

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

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

(*UK* 170)

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

(*EA* 86)

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

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

(*UK* 170)

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

Fin du prologue. A partir de là, la forme change. "Entrent en scène", si l'on peut dire, les quatre personnages que sont les quatre religions, qui seront nommés par simple

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

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

(*UK* 201)

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

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

(*UK* 201)

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

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

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

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

1. Petit scénario pastoral, la brebis et son agneau, l'une poussant l'autre.

2. Petit scénario horticole, comment faire mûrir les citrouilles.

3. Absence de référents ici, la composition est plus abstraite, la phrase se meut par alliances de sons : *they/that/this/they, say/way/gay* (un tout petit orchestre).

4. Un pas en arrière pour ce qui est de l'abstraction, on revient à l'horticulture avec les oranges. Par contiguïté, « oranges » nous donne une idée (ou du moins la curiosité de chercher) ce que pourrait être « they » dans « they spread out ». Mais les échos sonores fonctionnent aussi : *there/where/rare*. C'est eux qui vont engendrer les « répliques » qui suivent :

Do not despair
Do please care
Do do share.

(*UK* 201)

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

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

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

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

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

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

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

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

> Do not despair
> Do please care
> Do do share.

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

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

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

1. Ne te laisse pas décourager (par ce que tu peux reprocher à ma conduite).

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

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

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

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

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

Entre mouvement et immobilité. Reprenons le début du texte. *Four Religions* progresse à la manière des vagues à marée montante. Le paysage bouge et ne bouge pas. La marée monte, par vagues successives (la métaphore militaire n'est pas loin, et c'est normal puisque l'armée, elle aussi, a affaire au paysage, qu'elle baptise terrain ou territoire) : *advance* est l'un des tout premiers mots du texte. La mer accomplit son travail de construction/déconstruction : recouvrir la plage (je n'ai pas écrit « recouvrir la page »). Le fait qu'elles soient quatre, ces religions, anonymes, interchangeables, l'une toujours prête à venir à la rescousse, à prendre la relève (on n'échappe pas aux métaphores militaires) quand l'autre s'essouffle, rend pertinente cette image des vagues, avec leur façon de se recouvrir partiellement (*overlapping*) :

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

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

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

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

(*UK* 170)

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

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

Dans le mouvement suivant, la vague suivante, il y aura un ajout : « As she advances she is led ». Le lien est moins frappant que l'incongruité, l'énigme supplémentaire ajoutée. On ne dit pas *led by whom*. Pourtant, un lien, il y en a. On n'avance pas sans être mû, que ce

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

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

(*UK* 171)

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

Un peu plus loin, on lit :

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

(*UK* 272)

Nous avons ici une scène, une scène dont seuls quelques éléments sont perçus. Il n'y s pas véritablement description, à cause du caractère allusif (*it, in a way, in that way*) qui fait qu'il faudrait voir la scène pour comprendre le texte. Le texte ne se substitue pas à la vision, mais il semble en émaner. Il y a ce qui nous est donné, et qui vise à faire tableau, et puis il y a ce qui n'est que suggéré et qui nous est, d'un même mouvement, voilé. Le commentaire, pour ne pas être injuste, doit citer la phrase qui précède immédiatement, et qui a introduit le thème :

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

(*UK* 171)

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

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

1. Qu'il s'agit, avec *Lend a Hand or Four Religions*, de la première pièce qui soit véritablement une pièce-paysage.
2. Que *Lend a Hand* est influencée par le paysage français, tout comme les précédentes l'étaient par le paysage majorcain, et comme *Four Saints* le sera par le paysage espagnol. Une différence entre paysage français et paysage espagnol, dit Sutherland, est que dans le Midi les gens vivent dans et avec le paysage, alors qu'en Espagne ils vivent contre le paysage, ou dans un rapport d'équilibre avec lui (« in equation with it »). Ce qui sert de base à cette pièce (et c'est aussi le cas pour *Lucy Church Amiably*), c'est la facilité avec laquelle les éléments humains et les éléments naturels parviennent à s'intégrer dans une même composition.

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

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

(*Selected Writings*, 522)

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

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

(*UK* 174)

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

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

- Eléments ajoutés : *stable/stable man/Italians*. Ces éléments sont introduits pour la première fois dans cette dixième version. On les retrouvera ensuite sous diverses formes « did she think a stable was for a stable man or for the caring of Italians... »). Le « sémantème » *stable man* joue sur l'ambiguïté entre homme stable et palefrenier. Quant aux Italiens, il faudrait un peu d'embryologie pour expliquer leur introduction. Encore un *private joke* qui nous échappe. Une fois introduits, ils réapparaîtront plusieurs fois, en

particulier dans une liste qui reprend en gerbe les éléments qui ont été peu à peu déposés dans le texte :

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

(*UK* 177)

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

Autres éléments ajoutés :

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

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

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

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

Sutherland fait un sort à ce « as well » en en faisant le mot-clef du passage - lui-même dit : *l'essence* du passage : « a sort of welcome to anything that is there to come into the composition. » (*GS* 122). Il ajoute que cet accueil caractérise le génie de la France, et, bien souvent, celui de l'Amérique. Sutherland voit là à l'œuvre une sympathie à la Whitman, une exaltation intime à fondre la vie humaine dans la vie du monde :

The existence of the woman in the passage is intimately involved with the existence, growth, and movement of things in the landscape. Her kneeling and the water flowing and

the grass growing four times yearly and the caring for Italians are all part of the same slow natural living of the place and the world.

(*GS* 122)

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

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

Nous avons ensuite :

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

- *furnish* (*a house*) : après la nature et les activités en plein air, l'intérieur domestique. Sutherland a raison, le passage se fait sans violence, les travaux de champs sont complétés par les travaux domestiques... Une odeur de sainteté flotte sur le tout, avec le terme *mission*. La violence n'intervient qu'avec les termes *separate/remove/lose* : les trois vont dans le même sens, celui d'une rupture plus ou moins brutale. Même le tri (« separate the green grasses from one another ») indique une violence faite à la nature pour la transformer : adieu la douce confusion naturelle, les jardins sans jardiniers, où les herbes se mêlent aux herbes.

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

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

> The theme of our domestic resurrection circus is our domestic resurrection. Because we recognize that we are drowning in a domestic mudpuddle of gigantic proportions we propose and exercise the rites of domestic resurrection. In this year's rite St Francis is the leitmotiv for 2 reasons.
>
> 1 - 1982 is his 800th birthday.
>
> 2 - He is a bright and clear man who sets the human record Straight. He preaches to pigeons as well as to popes. He tells us that the sun is our brother and the toothbrush our sister. He calls things by their names and puts us in our proper place concerning our relationship to the world. The arrogance of our humanizing and civilizing history has jeopardized that simple relationship. We need St Francis to correct that situation.

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

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

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

(*GS* 123)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*UK* 181)

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

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

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

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

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

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

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

Mais on s'étonne :

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

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

…a stone breaker uses her arms from the elbows and it looks mechanical and she furnishes a house as well. She does not use the rope which is attached to the mountain. That is used by those who roll the stones down to her. She does not kneel there where the water is running.

(*UK* 184)

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

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

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

(*UK* 185) [164]

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

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

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

- *I can see the sea* (*UK* 190) : C'est la quatrième religion qui parle, et son énoncé lance une série de variations : *I can see that sea*, *I can see to the sea*, *I see the sea*. Gertrude Stein

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

n'est ni la première ni la dernière à s'émerveiller de l'homophonie entre *sea* et *see*, et à en jouer. Témoin la ritournelle « I joined the Navy to see the world, and what did I see, I saw the sea. »

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

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

C'est Scott Fitzgerald dans la nostalgie du « jazz age », en 1931 [165].

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

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

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

…accidents birds and messages

…leaves wood and disturbances

…melons and smoke and violence

(*UK* 195)

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

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

- une clarification (peut-être) de l'introduction, après les melons, des bananes : ...*did they ever before have such an opportunity of colouring bananas*. (*UK* 196). Il s'agirait, comme on pouvait le supposer, de santons qui sont de l'argile peinte. On pose de la couleur, une fois

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

de plus, non pas sur le fruit banane, mais sur de la pâte à modeler modelée en forme de banane, à petite échelle. Les régimes de bananes sont aisément reconnaissables, par la forme et par la couleur (jaune), et ne peuvent être que des favoris de cette forme populaire.

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

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

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

(*UK* 195)

Un sous-verre. Un globe comme on en trouve dans les Campagnes et qui contient quelques reliques, ou une couronne de fleurs d'oranger ou une statue de la Vierge. Une scène que le verre recouvre. Quelle scène ? Une femme agenouillée au bord de la rivière. La

femme et la rivière, et la femme penchée au bord de l'eau. Mais cette rivière est peut-être tout simplement une fontaine. Et que faire de « compter moins la ramène, la ramène à ce qu'ils découvrent que... » Mais d'abord qui, ils ? Recouvrons cette scène de verre, pour du moins ne plus rien entendre, ni le murmure de l'eau qui coule, ni le babil de la femme qui laisse les paroles couler comme l'eau qui court, ni cette rumeur que Stein répand sur le papier, avec une patience sournoise.

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

On en revient à l'importance de la surprise et de la reconnaissance, au rapport intime entre le même et l'autre. Dans *Everybody's Autobiography*, Gertrude Stein dit qu'elle est comme un chien quand il se promène, il veut tout reconnaître, et il veut aller de surprise en surprise : « I want it to be the same and I want it to be completely unalike. » (*EA* 98). C'est

une bonne définition de chaque nouvelle œuvre que produit un artiste, par rapport aux précédentes : un Klee, un Cézanne, un Rembrandt, un Faulkner, un Duras... À l'inverse, l'académisme est prévisible, et il y manque ce soubassement organique qui fonde le caractère unique, et reconnaissable, de l'oeuvre d'un artiste. « The painting anybody was painting Just then was not the same and it was completely alike. » (EA 98). De quoi désespérer un chien en promenade.

***

COMPOSITION ET REPRESENTATION

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

> Le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt et si varié que je crois que je pourrais m'occuper plusieurs mois, sans changer de place, en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche.
>
> (*Leçon de la Sainte-Victoire*, 34)

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

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

> Courbet, comme l'indiquent ses titres qui localisent très exactement le sujet, a vu dans les scènes de la vie quotidienne les véritables événements historiques. Ses figures, rien qu'en tamisant du blé, rien qu'en se tenant debout devant une tombe, rien qu'en habillant

une morte, rien qu'en revenant du marché, au crépuscule, forment dans l'imagination une procession continue (tout comme ses personnages simplement assis en train de se reposer, de dormir ou de rêver).

(*LSV* 29)

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

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

(*LSV* 30)

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

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

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

(*PRI*, 134)

Fascination du silence, qui transforme la réalité en tableau :

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

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

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

(*The Encantadas*, 170)

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

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

(Peter Handke, *LSV* 22)

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

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

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

Plus loin, plus près. On a peut-être là un des secrets de l'hermétisme steinien. Elle est dans la *composition* — tout près de ses pinceaux, de ses couleurs, de ses mots, de ses Syllabes (que Boyer appelle encore « des lamelles ou des éclats de mots ») - elle est aussi dans la représentation - elle porte sur le monde qui l'entoure le regard serein, inoccupé, d'une expatriée volontaire : loin des bruits. Boyer se place du point de vue du spectateur, qui peut à son gré s'éloigner ou se rapprocher. L'artiste, lui, doit à la fois plisser 1e regard et manier le pinceau, afin de prévoir l'effet à distance d'une touche colorée. Les Impressionnistes ont bien compris ce problème, et avant eux Ver Meer, Courbet, Corot. Quand on travaille avec des mots, qu'en est-il des effets de détail et de la vue d'ensemble ?

Je ne dis pas que j'apporte ici une réponse à la question, mais je pense poser un peu autrement la vieille question de l'écriture steinienne en rivalité avec ce qu'on appellera ici, pour les besoins de la cause, l'écriture picturale. Que veut dire s'éloigner, prendre la bonne distance, pour le « spectateur » de Stein ? J'ai dit un jour que c'était la traduire [166], ce qui est une manière de l'*interpréter*, comme un instrumentiste interprète un air ou un morceau, de la faire entendre, à d'autres et à soi-même. Plus littéralement, il est possible - et cela a été fait - de la mettre en musique, comme l'a fait Virgil Thomson : il n'a pas « déposé de la musique le long de ses vers », il a fait du chant virtuel un chant audible. IL a mis les mots debout, dans un espace à trois dimensions, eux qui étaient à plat. C'est aussi ce que font ceux qui, en musique ou non, la mettent en scène. La mise en voix, mise en espace, rétablissent la communication, ou plutôt l'espace de représentation (à partir de ce qui était composition).

Mais nous allons maintenant faire la démarche inverse, nous rapprocher. *Four Saints in Three Acts* fut un spectacle de Broadway, en 1934. Ce spectacle n'appartient que partiellement à Gertrude Stein, tout comme le film qu'on dit « tirer » d'un roman n'appartient guère à l'auteur du roman, fût-il bon ou mauvais (le film, et le roman, ou l'un ou l'autre). Il mit en acte (en actes serait plus juste) une théâtralité latente qui ne demandait pour s'épanouir qu'à être, comme une fleur en papier, immergée dans l'aquarium transparent de la scène - et la transparence, à grand renfort de cellophane, fut l'esthétique de ce spectacle-là. Mais il faut citer à l'ordre du mérite Virgil Thomson qui fit la musique, Maurice Grosser, qui fit un scénario auquel les images scéniques doivent presque tout (Maurice Grosser était peintre), Florine Stettheimer qui conçut et fit exécuter les décors. I1 faut citer à l'ordre du mérite aussi la distribution de chanteurs noirs (et aussi Thomson qui eut cette idée) qui apportaient leur présence, leur théâtralité à eux, et surtout leurs voix, et puis les autres œuvres contemporaines telles *Verts Pâturages* (*The Green Pastures*), de Marc Connelly, ou *Run Little Chillun*, de Hall Johnson, qui « prêtèrent », si l'on peut dire, leur esthétique, et avec lesquelles *Four Saints in Three Acts* vint faire système. C'est une règle générale d'ailleurs, que toute œuvre portée à la scène vient faire système, en harmonie ou en disharmonie, avec ce qui est porté à la scène au même moment. Nous allons donc ici, dans l'optique où nous nous sommes placés de l'étude des *landscape plays* de Gertrude

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

Stein, revenir à la composition de *Four Saints in Three Acts*, composition au double sens : revenir au moment où la pièce fut *composée*, 1927, cinq ans après Saint-Rémy, et non pas avancer jusqu'à 1934, année où le spectacle fut créé et découvert. Et composition au sens pictural défini plus haut : que voit-on quand on se met tout près, là où Gertrude Stein elle-même se mit pour écrire [167] ?

***

FOUR SAINTS IN THREE ACTS : AN OPERA TO BE SUNG

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

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

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

(*LIA* 129)

Plus précisément, on les voit donc monter et descendre, mais comme si le ciel était une toile de fond, et que les pies étaient tirées vers les cintres, dans un espace à deux dimensions. Cela n'est pas possible scientifiquement ? Peu importe, c'est ce qu'on

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

voit : « But anyway whether the magpies at Avila do do it or do not at least they look as if they do do it » (*LIA* 129). Et Gertrude Stein ajoute :

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

(*LIA* 129)

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

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

(*LIA* 130)

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

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

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

(*LIA* 131)

Des photographies, une figurine en porcelaine : images déjà mises en scène. Mais il faut aussi remarquer le surcroît de théâtralité qui leur est donné par le fait qu'elles sont vues à travers le cadre « à l'italienne » d'une devanture de magasin. Les photographies ne sont pas de simples photographies de bonnes sœurs, mais, comme les pies, quelque chose qui bouge sans bouger. Il s'agit d'une série de clichés qui, de proche en proche, aboutissent à une métamorphose. Le caractère mortifère de l'art photographique est attesté en même temps que son caractère sacralisant. Il s'agirait en effet, si l'on en croit Gertrude Stein, d'une photo-souvenir (telle peut-être que celles qu'on place sur les tombes, dans leur ovale de camée) obtenue à partir d'une photographie de la jeune fille avant qu'elle n'entre au couvent (puisque, dans les ordres stricts, il n'est pas question de laisser photographier les religieuses). Comme la famille veut malgré tout se souvenir qu'elle a donné une de ses filles à Jésus, Par

un jeu de retouches successives, on déguise, en quelque sorte, la jeune fille en ce qu'elle était devenue. On lui donne le costume, et sans doute l'expression appropriés. Peut-être lui fait-on joindre les mains, ou tenir un cierge ou un missel, comme pour les premières communiantes ? Le procédé est comparable aux procédés d'animation, voire au procédé cinématographique lui-même tel que Gertrude Stein le décrit dans une autre de ses conférences de la même époque, *Portraits and Repetition* :

> In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before.
>
> (*LIA* 177)

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

> For years I had stood and looked at these when I was walking and finally when I was writing Saint Therese in looking at those photographs I saw how Saint Therese existed from the life of an ordinary young lady to that of a nun. And so everything was actual and I went on writing.
>
> (*LIA* 130)

Il ne s'agit pas de simples clichés vus par hasard, ils furent vus, gravés dans la mémoire de la spectatrice debout Qui s'arrêtait pour les voir, comme les habitués de l'opéra italien montent au promenoir et vont, plusieurs fois dans la Semaine, entendre leur air favori. Gertrude Stein, dans ce bref récit, s'inclut dans le spectacle : elle se promène Boulevard Raspail, ou rue de Rennes, avec son chien peut-être, et elle s'arrête, et elle regarde, et nous la regardons regarder, elle est le personnage au premier-plan du tableau, à l'avant-scène. « When I was writing » est parallèle, grammaticalement, à « when I was walking », ce qui noue plus fortement les deux activités, et semble donner raison à Proust lorsque celui-ci affirme que le style n'est pas une question de technique mais de vision. C'est en marchant

qu'on regarde, en regardant qu'on écrit. On est soi-même dans le paysage et l'on écrit un paysage : sur le motif. Comme on sait que Gertrude Stein s'identifie à Sainte Thérèse, n'est-ce pas elle-même qu'elle voit dans la devanture, à travers le reflet de la vitre ? On remarque qu'elle ne dit pas « and so everything was real » mais « and so everything was actual ». Pour que ce soit bien clair, elle récidive avec Saint Ignace :

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

(*LIA* 131)

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

Qui était ce jeune soldat en porcelaine, peut-on par curiosité se demander. On suppose généralement qu'il s'agissait de Saint Martin partageant son manteau. C'est possible, car Saint Martin était parfois représenté en légionnaire romain, ou même en hussard. Gertrude Stein ne le décrit cependant pas comme faisant l'aumône de son costume, mais comme faisant l'aumône, d'une part, et se dépouillant de son armure d'autre part, ce qui paraît difficile à représenter, dans sa complexité, sur un simple biscuit de Saxe. Peu importe. Ce qu'il faut retenir, c'est le charme évoqué, d'une théâtralité maniériste, de la fragilité de la porcelaine associée au fracas des armes, à la dureté martiale et métallique du casque et de l'armure. On retiendra aussi que, dans les deux cas, Gertrude Stein prend la peine de mentionner « young » : on est dans la grâce du combat de Tancrède.

*

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

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

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

...I did not like the marble and then I looked at the marble I did like and I began to touch it and I found gradually that if I liked it there was always as much imitation oil painted marble as real marble. And all being mixed together I liked it. It was very hard to tell the real from the false. I spent hours in those hot summer days feeling marble to see which was real and which was not.

(*LIA* 72)

Ici encore Gertrude Stein est le personnage au premier plan du tableau, et cette fois elle s'arrête pour toucher : fraîcheur du marbre des églises par les chaudes journées de l'été italien : et peut-être est-ce une tiédeur sous les doigts qui permet de détecter la supercherie délectable. Car il y a du plaisir pour l'œil à être trompé : « if it was all granite or if it was all

marble *there was nothing to content the eye by deceiveing it*. » (LIA 72) (C'est moi qui souligne). C'est tout le plaisir du trompe-l'œil :

> …and I like a false window or a vista painted on a house as they do so much in Italy.
>
> (*LIA* 60)

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

> Tell Baby Bérard... to keep an eye out for scarecrows they are most saintish. We saw a white shirt on a Crow, a petticoat tied top and bottom very good and a bird with wing outstretched on a stick and we are going to see others as the grain ripens...
>
> (Lettre à Virgil Thomson, 9 juillet 1927)

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

> There were magpies in my landscape and there were scarecrows. The scarecrows on the ground are the same thing as magpies in the sky, they are part of the landscape.
>
> (*LIA*)

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

Pour la même raison, Gertrude Stein aime les livres en marbre qu'on trouve dans les cimetières : à la différence des parapluies en bois qui ne peuvent pas s'ouvrir, eux ne peuvent pas se fermer. Elle aime les santons : ces paysannes ne poseront jamais leur panier, ces poules ne mangeront jamais le grain qu'on leur tend. Un soldat de porcelaine peut bien tendre son armure, il n'ira jamais à la guerre. Mais la fascination pour le soldat, ou le saint de porcelaine, dont les dimensions sont rapidement évoquées (« a rather large porcelain group »), tient aussi, c'est certain, au fait qu'il s'agit d'un modèle réduit. La scène de théâtre est un microcosme, et les images scéniques les plus fortes sont Souvent celles qui nous proposent des répliques, à l'échelle réduite, des objets qui nous entourent : petit avion, petit train, maison de poupées, sans parler des poupées et marionnettes. La réplique du château dans *Tiny Alice*, d'Edward Albee (1964), fait partie intégrante du drame, de son énigme et de

sa dimension symbolique. Ce qui fascine, c'est ’entrer dans un univers à double échelle, et Liliane Kerjan a raison de rappeler, à propos de *Tiny Alice*, *Alice au pays des merveilles* (*Albee*, 96). Comme elle a raison de rappeler qu’il y a à l’intérieur de la maquette une autre maquette identique qui, à l’infini ... et d'évoquer le vertige de la composition en abyme.

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

> There was a moment though when I worried about the Courbets not being an oil painting but being a piece of country in miniature as seen in a diminishing glass. One always does like things in little.
>
> (*LIA* 75)

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

> Models of furniture are nice, little flower pots are nice, little gardens are nice, penny penny peep shows are nice, magic laterns are nice and photographs and cinemas are nice and the mirrors in front of automobiles because they give the whole scene always in little and yet in natural colors like the receiver of a camera.
>
> (*LIA* 75)

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

Dans *La Pensée sauvage* (1962), Claude Lévi-Strauss s’est intéressé à la vertu esthétique du modèle réduit, et s’est demandé le pourquoi de la fascination exercée par « la reproduction fil par fil, et dans un scrupuleux trompe-l’œil, d’une collerette de dentelle » dans un portrait de femme de Clouet. (*Pensée sauvage*, 34). Comme on le voit, l’idée de modèle réduit est associée à l’idée de trompe-l’œil. Son analyse est à rapprocher de celle qu’il fait, dans son *Anthropologie structurale* (1958), du « dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique », où il montre en particulier les rapports entre visage et décor, et où il étudie l’utilisation du masque. Pour ce qui est du modèle réduit, « la question se pose », dit Lévi-Strauss, « de savoir si le modèle réduit, qui est aussi le "chef-

d’œuvre" du compagnon, n’offre pas, toujours et partout, le type même de l'œuvre d'art. » (*PS* 34). Même les œuvres d'art monumentales sont, fait-il remarquer, des modèles réduits, qu’il s'agisse par exemple des fresques de la Chapelle sixtine qui illustrent la fin des temps, ou du symbolisme cosmique des monuments religieux. Et puisqu'il prend des exemples « sacrés », remarquons à sa suite que toute représentation du Paradis (jardin édenique) ou de l’Enfer sont des mondes en miniature.

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

Revenant à la collerette peinte par Clouet, Lévi-Strauss découvre que tout l’art du peintre consiste à la montrer « telle qu'elle est absolument, mais aussi telle qu’au même instant son apparence est affectée par la perspective où elle se présente », à instituer une union « entre l’ordre de la structure et l’ordre de l'événement. » (*PS* 37). Il faudrait se demander si cette intégration de la contingence à une Structure n’est pas l’un des ressorts de la création théâtrale (si l’on se place du point de vue des spectateurs). Autre source pour nous de réflexion, c’est la remarque que fait Lévi-Strauss à partir de la peinture non figurative, qui rejette à la fois ce qu’il appelle la « contingence de destination » (comme la peinture dite de chevalet) et la « contingence d'exécution ». Adoptant des « manières » en guise de « sujets », la peinture non figurative produit « des imitations réalistes de modèles non existants. » C’est, ajoute Lévi-Strauss, « une école de peinture académique où chaque artiste s’évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux si d’aventure il en peignait ». (*PS* 43).

Mais il y a là encore, sans doute, une question d'échelle, et c’est sans doute ce que Barthes veut dire quand il affirme : « il suffit de changer les niveaux de perception: Nicolas de Staël est dans 3cm de Cézanne » (« Réquichot et son corps » in *L’Obvie et l’obtus*, 209), ou

lorsqu'il se demande si l'instrument virtuel de la peinture ne serait pas la loupe « qui permet de changer l'objet en le faisant tourner... : tout cela non pour mieux voir ou voir complètement, mais pour voir autre chose : la taille est un objet en soi. » (*id*. 203). Il faudra réfléchir encore à ces questions d'échelle. Signalons seulement ici que leur importance semble ne pas avoir échappé à Maurice Grosser pour la mise en scène « sacrée » de *Four Saints* puisqu'il introduisit, dans son scénario, un télescope.

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

*

Le sacré, le provocant

Il peut paraître choquant de rapprocher le théâtre « sacré » qu'est *Four Saints*, avec ses saints et ses saintes, des « profanities » de Foreman, de son théâtre ouvertement érotique, voire lubrique... Stefan Brecht a pu parler de « l'iconographie pornographique » de Foreman. Mais il faut bien voir la part de sacralisation (ici, par exemple, du corps humain) qu'il y a dans toute volonté de désacralisation, de profanation. Le corps féminin en particulier est un cosmos, un objet de vénération, un territoire qu'on n'en finit pas d'explorer. Le corps propre est l'objet de mille pratiques rituelles destinées à conjurer des peurs ancestrales : ce n'est pas la peur de la castration, de la mutilation, ou de la pénétration, c'est plutôt une curiosité à l'envers, on se demande ce qui va bien pouvoir sortir de là, de cet antre obscur. Et il en sort, en effet, plein de choses étonnantes. Par exemple, dans *Hotel China* (1971), sortent de la bouche de Karl, dans l'ordre, un marteau, une assiette, une vitre, une paire de lunettes, une chaise...

Il faut bien voir aussi que l'opéra *Four Saints* prend lui-même des libertés avec la liturgie, avec la piété traditionnelle, et l'on peut considérer comme blasphématoire le fait de

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

> Toute action humaine de par sa duplicité exige une interprétation : et c'est une perception lubrique des choses qui habituellement la fournit.
>
> (cité dans *Le Théâtre de Richard Foreman*, 56)

Ce qu'il faut retenir ici, c'est l'idée du double sens. La duplicité cache, sous des apparences convenables, un monde de jouissances interdites, Et le mystique voit, dans ses visions, un monde qui reste invisible au commun des mortels. Dans la pornographie, comme dans le mysticisme, où l'ésotérisme, le monde se partage entre ce qui peut être vu et ce qui doit demeurer caché, avec, dans les deux cas, la jouissance d'accéder à la vision de ce qui doit demeurer caché. Le voyeur préfère regarder par le trou de la serrure, le devin est de préférence aveugle. C'est en fermant les yeux, où en les écarquillant sur le vide, que le mystique est illuminé. Le théâtre est, en un sens, ce qu'on voit en fermant les yeux, puisque les yeux se ferment sur le monde de la salle pour s'ouvrir sur un mur aveugle, le « quatrième mur ». Une fois franchie cette barrière symbolique, les yeux se rouvrent, de l'autre côté du miroir, sur un monde qui n'est pas contigu au nôtre, qui n'est pas « face à nous », mais qui est, comme une bulle, comme la voûte de l'église où est peinte l'Annonciation, un lieu autre, d'une autre nature, et non situé dans la réalité, un lieu « inséré de force dans l'univers », selon la formule d'André Bazin. C'est André Bazin aussi qui disait, du décor de théâtre : « il existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre » (« Théâtre et cinéma », *Esprit*, juin-août 1951).

*

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

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

Jetons nous-mêmes un coup d'œil sur ces *Annonciations* de primitifs italiens du Quattrocento que Gertrude Stein avait pu voir, soit au Louvre récemment, soit plus tôt, avant la guerre, à Florence, à Sienne ou à Padoue, soit dans les grands musées espagnols, soit tout simplement à la National Gallery à Londres. Toutes les *Annonciations* ne représentent pas le Saint-Esprit sous forme d'oiseau, mais plusieurs le font. Dans celle de Crivelli (Londres), peintre vénitien (1486), un rayon surnaturel né d'un nuage doré traverse (grâce à un orifice percé à cet effet) le mur du palais où se trouve la Vierge, embrase de sa lumière l'oiseau divin qui se trouvait sur son trajet, et vient se poser sur le diadème de la Vierge. L'oiseau n'est presque que pur éclat lumineux dépourvu de substance ; mais d'autres oiseaux, au-dessus du nuage, occupent le ciel. Ils sont perchés comme des notes sur une partition grâce à des tiges qui émergent du mur d'une haute bâtisse. À droite, sur la corniche au-dessus de la chambre de la Vierge, un paon magnifique orne comme un tapis la pierre sculptée. Sur une tige de balcon un oiseau plus modeste, de la taille d'un pigeon, surveille de l'œil une cage qui semble vide. Comme on le voit, l'Esprit Saint se démultiplie, et la figure ailée s'incarne en divers volatiles plus ou moins décoratifs dont la fonction semble être de mettre du ciel, de la légèreté perchée, au milieu de l'architecture lourdement dorée. Dans celle du Maître de l'Annonciation du Portioncule d'Assise, la colombe est une vraie colombe, sans ors ni rayons, qui se fond presque dans les gris du portique de ce *cortile* florentin. Son oblique contrarie celui des ailes de l'ange, du côté de qui elle se trouve, mais prolonge celui du profil de la Vierge, vers qui elle pique du bec. Dans l'une des nombreuses *Annonciations* de Fra Filippo Lippi, l'oiseau est posé sur une colonne, au centre même du tableau (et non contre le « ciel de côté » comme dans la description de Stein). Ii ressemble davantage à un cygne qu'à la

traditionnelle colombe. IL se détache sur fond de ciel, mais un ciel en demi-cercle, cerné par l'arche de la voûte, un ciel prisonnier qui tient l'oiseau comme dans une cage. Chez Fra Angelico (*Annonciation* de Cortone, 1433), l'oiseau a l'air d'un satellite de l'auréole de la Vierge : même cercle doré, en plus petit, à l'intérieur duquel on discerne mal l'oiseau lui-même. Le cercle doré se détache sur un pan de mur brun, et il est situé à sa place favorite : sous l'arc de cercle de l'arche, au-dessus de la tête de la Vierge. Dans l'*Annonciation* de Giusto de' Menabuoi (Baptistère de Padoue, 1376), l'oiseau, blanc et or, de belles dimensions, dessiné avec soin, aérostable, descend doucement vers la main droite de la Vierge, dressée dans le prolongement de son manteau, presque à la verticale. On voit trois mains dressées, dans le tableau, la troisième étant celle de l'ange, et l'oiseau a l'air d'une main lui-même, une main de paix, une main qui porte le message de l'un vers l'autre.

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

Cette *Annonciation* a été choisie par Butor pour ses *Mots dans la peinture*, à cause du dialogue figuré en lettres d'or entre l'ange et la Vierge. (Butor dit que l'ange « prononce en lettres d'or » la formule consacrée, *Ave Gratia Plena Dominus Tecum*. Quant à la Vierge, qui répond *Ecce Ancilla Domini*, sa réponse est présentée la tête en bas, pour deux raisons, dit Butor : parce que cela nous oblige à lire *d'abord* l'annonce de l'ange. Mais aussi parce que « les mots de la vierge sont la réponse de la Terre au Ciel, c'est donc d'en haut qu'il faudrait les lire, en regardant vers le bas » (*MP* 135). De l'écriture présentée tête en bas, comme un cadeau, cela fait penser à la description par Deleuze de l'enfant au livre, avant l'apprentissage de la lecture, quand le livre est encore un objet magique, presque un objet sacré :

L'enfant qui commence à manier un livre par imitation, sans savoir lire, ne se trompe jamais : il le met toujours à l'envers. Comme s'il le tendait à autrui, terme réel de son activité,

en même temps qu'il en saisit lui-même l'envers comme foyer virtuel de sa passion, de sa contemplation approfondie.

(*Différence et répétition*, 1968, 132)

Cette *Annonciation* retient l'attention de Butor, et, grâce à lui, la nôtre, pour sa très complexe et paradoxale représentation de l'espace, pour sa « disposition scénique extrêmement élaborée ». Cela mérite qu'on s'y attarde un peu, puisque, en mettant ses *Quatre Saints* sous le signe de l'*Annonciation*, Gertrude Stein a signalé à sa façon qu'elle avait traité à sa manière - et nous allons le voir - le problème de la figuration symbolique du lieu. Le retable de Van Eyck est composé de quatre panneaux. Aux deux extrémités, l'ange et la Vierge, au centre, deux panneaux qui représentent des éléments du décor de la chambre : reliés et non reliés aux deux protagonistes, et pas forcément vus du même point de vue, ni à la même échelle : on connaît aujourd'hui au cinéma, ou dans les systèmes vidéo, ces images multiples simultanées qui présentent en même temps que l'acteur en pied, en en pleine action, « incrusté » dans la scène, un gros plan de son visage, ou de son arme. Les deux images bougent au rythme qui leur est propre à chacune, et pourtant leur simultanéité crée une interdépendance, un lien rhétorique fort entre elles, chacune des deux jette une lumière sur la signification de l'autre. Cela bouscule nos habitudes de lecture linéaire de l'image en mouvement, et cela joue à fond sur l'efficacité visuelle de l'image qui réclame justement une appréhension autre que linéaire. Nous avons en même temps la scène et son commentaire, ou la scène et son pouvoir dramatique renforcé, ou la scène et les différents points de vue des protagonistes, ou la scène dans son immédiateté et ses rapports avec un passé et un avenir, avec des causes et des conséquences. Et puis nous avons, par dérangement de nos habitudes, l'intrusion de l'événement dans nos cadres de pensée ; le mode narratif mime et reproduit ce qu'il s'applique à représenter : désordre, attente, menace, crime. Ici ce n'est pas de crime qu'il s'agit, mais de faire entrer dans un même espace - tout en gardant visible tout ce qui les sépare - l'envoyé du Seigneur et la servante du Seigneur. « Il s'agissait », dit Butor, « de relier ces deux acteurs d'abord si lointains, de faire bien une seule scène avec ces quatre panneaux de profondeur si différente » (*MP* 132). Butor, on le remarque, emploie tout naturellement une terminologie théâtrale : scène, disposition scénique, acteurs. Voici maintenant comment Van Eyck s'y prend :

…dans les deux panneaux externes, pour les lier optiquement d'une façon très forte, Van Eyck donne à la chambre un double fond : les arcades ouvrent sur une autre pièce qui

ouvre elle-même par une fenêtre sur la ville ; au contraire, dans le panneau du centre gauche, l'arcade ouvre directement sur la rue, ce qui produit l'impression que la chambre entoure la ville, renversant le rapport vécu.

(*MP* 131)

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

Au fond, ce qu'on comprend, c'est que l'unification du point de vue n'est qu'une habitude figurative parmi d'autres possibles. Cette unification est obtenue, à la Renaissance, grâce à l'invention de la perspective, par quoi il faut entendre la convergence des lignes de fuite vers un point donné. L'art primitif, l'art d'Extrême-Orient ne s'en soucient guère. Et quand, en Italie, ou aux Pays-Bas, cette esthétique réaliste, ou encore objective, s'impose, c'en est bientôt fini de la peinture sacrée. C'est avec ce primitivisme que renoue, en somme, le cubisme. Dualité de la conception du monde, multiplicité des points de vue. Dans un livre intitulé *L'Homme en perspective : les primitifs d'Italie* (1986), Daniel Arasse montre fort bien ce moment où la juxtaposition des points de vue bascule dans ce qu'il appelle « l'unité dynamique ». Mais cela ne va pas sans une interrogation sur la conception même de l'art qui est le propre de l'art dit moderne. Dans *Four Saints* et ailleurs, on voit Gertrude Stein intégrer à son écriture dramatique le processus même de l'écriture, les affres de la création : « Come, panic, come ». Le peintre ferrarais qui a peint la *Vierge à l'enfant* conservée à la National Gallery d'Edinbourg ne procède pas autrement lorsqu'il peint sur le cadre même de son tableau une toile déchirée qu'il feint d'avoir accrochée au châssis de bois. Que vise-t-il en faisant cela ? D'abord, il trompe notre œil, comme le faisait Parrhasios lorsque, pour surpasser Zeuxis qui avait peint des raisins capables d'attirer les oiseaux, il avait peint sur la muraille un voile destiné à tromper Zeuxis, et que celui-ci voulut le soulever pour voir le tableau qu'il y avait derrière (cf. Lacan in « La Ligne et la lumière », *Séminaire XI*, 85). Comme dans l'art non-figuratif décrit par Lévi-Strauss, la manière se substitue au sujet. Mais, de plus, conne le montre encore Daniel Arasse, il « nous invite à viser un au-delà de la peinture elle-

même » (et pas seulement cet en-deçà que constitue la manière, pour parler, comme Arasse, en termes de spatialisation symbolique) :

> L'image peinte devient vision dans un espace impossible à situer matériellement… ce qui mérite d'être vu... Ce n'est pas le matériau même de la peinture (la toile déchirée), ce n'est pas le matériel ou la matière (le paysage représenté), c'est ce qui est visé à travers la fenêtre immatérielle que doit être toute peinture : la réalité « spirituelle » de Jésus et de Marie.
>
> (*HPPI* 306)

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

> L'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, Dieu dans l'homme, le non-figurable dans la figure, l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible, le contenant dans le contenu.
>
> (*id*.206)

Univers duel, qui se traduit par une dualité des espaces figurés. L'espace perspectif est l'espace humain, tandis que le divin est représenté dans un espace emblématique : fond d'or, espaces plans, lumière mystique, rayon divin, message à l'envers ne pouvant être lu que du point de vue de Dieu. La précision méticuleuse du détail (par exemple, dans l'*Annonciation* de Simone Martini (1333, Offices, à Florence) que décrit Arasse - marqueterie du trône, livre ouvert, marbre du pavement) garantit, dit-il « la présence de la représentation ». Il dit *présence*, il ne dit pas véracité ou authenticité ou réalité. La chose est là, la chose telle qu'elle est. *Things as they are*. Au présent, rendue présente, et pas seulement re-présentée. J'y étais, dit le témoin. Et il montre un bouton ou une touffe de cheveux, ou un morceau de voile ou de toile arrachés à la scène. Ceci nous ramène aux questions d'échelle. Dans la représentation emblématique, l'importance de l'objet est symbolique, et il n'y a pas davantage unité des proportions qu'unité de point de vue. Ceci est particulièrement frappant pour les objets architecturaux. Maisons miniatures, églises miniatures. Dans *Le Songe d'Innocent III* de Giotto, conservé au Louvre, le pape voit la basilique de Latran, dont la façade a à peu près la largeur de son propre lit, sur le point de

tomber et retenue par un moine qui la soutient à peu près comme le Christ soutenait sa croix. Les objets se déploient dans un ciel intelligible qui n'a que peu à voir avec le ciel météorologique. Ainsi, dans *La Vision des sièges*, du même Giotto, à Assise, où Frère Léon voit en rêve le trône réservé à Saint François au paradis, le trône en question flotte au milieu du bleu, majestueux au milieu de quatre trônes plus modestes qui sont placés sagement à sa droite et à sa gauche. Objets hyperréalistes en ce qu'ils sont arrachés à leur habitat naturel (une maison, un temple, un palais, une église) pour s'exhiber à la vue hors de toute contingence de pesanteur ou d'équilibre, dans une série qui semble reproductible à l'infini.

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

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

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

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

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

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

(Scénario de Maurice Grosser)

Théâtre dans le théâtre, redoublement de l'encadrement, picturalisation et symbolisme. Le *petit rideau* est emblématique, il tient lieu de colonne (entre l'ange et la Vierge), il sépare l'espace des spectateurs de l'espace du Spectacle. Chaque « tableau » est ainsi soustrait au très relatif réalisme du reste de la scène, C'est le retable des merveilles de Cervantès. Quant à la colombe, elle est reconnue comme emblème pictural de l'Esprit-Saint,

elle a aussi, sur une scène de théâtre, un effet iconographique fort, comme toute présence d'un animal vivant. Elle évoque le faucon que le chasseur tient au poing et, par sa double connotation (scène de chasse, scène sacrée), elle établit un contraste ironique avec l'image moderne de l'appareil photographique.

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

L'idée de cette colombe semble tout à fait en accord avec les « intentions » de Gertrude Stein telles qu'elle les révèle, après coup, dans « Plays ». Mais il faut bien voir que cette idée n'apparaît pas explicitement dans le texte datant de 1948 qui ne contient, en fait d'oiseaux, que les pies et les pigeons du troisième acte. Maurice Grosser, dans le petit texte

où il dit assumer la responsabilité de certaines solutions aux problèmes de mise en scène, ajoute : « Gertrude Stein, however, did intend Saint Ignatius's aria *Pigeons on the Grass Alas* to represent a vision of the Holy Ghost. » Bridgman qui n'a pas une très grande sympathie pour *Four Saints*, se montre peu convaincu, et dit mal comprendre par quel miracle les pies et les pigeons se fondent pour aboutir à cette vision mystique du Saint-Esprit. Il voit mal ce qui, dans le texte lui-même, se prête à cette interprétation :

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

(*GSP* 183)

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

> Pigeons on the grass alas.
>
> Pigeons on the grass alas.
>
> Short longer grass short longer longer shorter yellow grass.
>
> Pigeons large pigeons on the shorter longer yellow grass alas pigeons on the grass.
>
> If they were not pigeons what were they.
>
> If they were not pigeons on the grass alas what were they.
>
> He had heard of a third and he asked about it it was a magpie in the sky. If a magpie in the sky on the sky can not cry if the pigeon on the grass alas can alas and to pass the pigeon on the grass alas and the magpie in the sky on the sky and to try and to try alas on the grass alas the pigeon on the grass the pigeon on the grass and alas.

(*LOP* 468)

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

> Saint Ignatius. As if a fourth class.

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

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

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

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

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

One bird casts its gleam on another.

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

Sur le plan réaliste toujours, quelques oiseaux sont plus apprivoisés que d'autres, prisonniers dans les villes : les moineaux que les enfants espèrent attraper en leur mettant du sel sur la queue, les pigeons sur les pelouses de nos jardins publics, Traditionnellement, dans les espaces clos (châteaux), les pigeons faisaient le lien entre l'extérieur et l'intérieur. On leur bâtissait des pigeonniers, parce qu'ils pouvaient, à tire-d'aile, aller se ravitailler à l'extérieur, et revenir pour fournir aux habitants assiégés ou enfermés une alimentation carnée que ceux-ci ne pouvaient plus se procurer par la chasse. Autre oiseau qu'on voit au sol, entravé qu'il est dans son vol par la somptuosité même de ses plumes, c'est le paon. Flannery O'Connor, recluse, infirme, élève des paons : cloués au sol comme elle-même est clouée dans sa maison avec ses cannes. Grands oiseaux encombrés comme l'albatros de leurs ailes inutiles, et pourtant, ils portent sur eux, par ces mêmes ailes, comme un souvenir du ciel. « Alas », dans « Pigeons on the grass alas », indique bien un souvenir du ciel, cette nostalgie. Des oiseaux, ce n'est pas fait pour rester cloué au sol, pas plus que l'homme n'est fait pour rester enfermé dans une maison. Pour nous attarder une seconde sur l'image du paon, grand favori des tableaux primitifs italiens jusqu'à Carpaccio, restons un peu avec Flannery O'Connor. Il y a une photographie extraordinaire où on la voit, devant sa grande

maison de Milledgeville, en Géorgie, tenant debout comme un oiseau sur ses pattes, sur le perron. Entre ses deux cannes, elle penche un peu d'un côté, l'équilibre est précaire. Elle se tient debout sans grâce, l'air « anglais » : lunettes, cheveux « convenables », petit collier qui pend comme il veut, chaussures de dame, trop fines, malcommodes, mais bien comme il faut, robe unie, sans col et sans manches. Sur le même perron, devant la porte moustiquaire de la véranda, un paon. Le corps est presque inexistant par rapport aux ailes : une patte sèche, un œil. Il se tient près du sol, de profil, l'air aussi maladroit que Flannery. Ce qu'on voit, ce sont les ailes (dans la photo en noir et blanc, on ne voit pas leurs couleurs prismatiques). On voit surtout les longues nervures des ailes : interminables, inutiles, loin de l'animal. Les plumes ne sont pas somptueuses, elles sont un peu desséchées, comme souvent les palmes des palmiers. De sa propre infirmité, Flannery O'Connor écrit à une amie :

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

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

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

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

(14 septembre 61, *id*. 448)

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

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

(10 juillet 64, *id*. 592)

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

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

Shorter longer yellow grass alas.

Je vois là deux possibilités. Sur le plan réaliste, Gertrude Stein peut avoir en tête comme paysage tel paysage d'Espagne ou de Provence ou d'Italie desséché par l'été, ou bien les chaumes : c'est quand on a coupé le blé que les oiseaux viennent manger les grains qui restent. « Shorter longer yellow grass », c'est bien l'image d'un champ de chaume. La deuxième possibilité, c'est sur le plan emblématique. Le jaune est du côté du doré, de l'or. Dans les tableaux primitifs, la part d'or, héritée de l'art byzantin, est la part réservée à Dieu ou à ses anges : ciel d'or, trône d'or, pierres d'or. Le tableau est traité comme une icône, il perd toute profondeur au profit d'une surface qui éblouit le regard. Ces pigeons sur fond doré sont bien le Saint-Esprit. Mais alors, que faire de *alas* ? C'est un problème, les deux lectures (nostalgie du Ciel chez un ange déchu, chez une créature aux ailes infirmes, ou bien créature toute spirituelle sur fond de gloire) sont incompatibles, et « alas » fait pencher pour la première. Mais, comme nous allons le voir, il y a, de façon presque systématique dans la pièce, coexistence des contraires, compatibilité des incompatibles : on revient pour être absent, on se précipite pour rester sur place, on est à l'intérieur et à l'extérieur du mur. Autorisation semble donc nous être donnée de nous livrer Simultanément à deux

interprétations contradictoires d'un même énoncé. N'oublions pas la valeur sémantique faible de « alas » induit par la rime : plus le charme de l'absurde est dans la rencontre fortuite, incongrue, de *grass* et *alas*, moins le trait « lamentation » est présent dans les deux syllabes qui, transcrites autrement, veulent dire une jeune fille, une innocente fille de la campagne (*a lass*). N'oublions pas non plus que tout cela se chante, est destiné, dès l'écriture, à être chanté (« an opera to be sung »). Ne mettons pas de force dans cet univers bénin une férocité à la Flannery O'Connor, qui donne à manger sa sauterelle à un canard, la barbare.

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

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

> large pigeons in small trees
>
> (*LOP* 443)

et on lira/verra :

> ordinary pigeons and trees
>
> (*LOP* 474)

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

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

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

(*LOP* 469)

La phrase fait d'assez près écho à « he had heard of a third and he asked about it » pour que la même interprétation, si interprétation il y a, s'applique aux deux énoncés. Dans le livret, « he » (malgré le scepticisme de Bridgman) semble bien renvoyer à Saint Ignace : c'est Compère qui parle, et Saint Ignace vient de parler avant lui (enfin, chanter). Sans aller chercher du sens à tout prix, remarquons la picturalité nette de « distant magpies », transmise par l'élégance animée du rythme trochaïque. Ce rythme, s'il faut en croire Henri Suhamy, « crée un effet de vitesse et d'énergie » (*Versification anglaise*, 29} : effet on ne peut plus approprié pour des pies sur fond de ciel.

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

Pigeons on the grass alas.

Difficile d'en décider. Consultons Coleridge :

Trochee trips from long to short.

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

Iambics march from short to long.

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

Interrogeons la musique de Virgil Thomson. Le compositeur choisit de faire dire le thème musical, très simple, par Saint Ignace, sur fond d'une basse continue qui souligne la scansion sans ajouter la moindre mélodie : comme l'herbe crée l'espace où se déploient les pigeons, l'accompagnement instrumental crée un effet de profondeur sur lequel se déploie la voix en solo. Comme une corne de brume perce l'espace épais et lui rend ses points cardinaux. La voix déroule son ruban, l'accompagnement instrumental, avec une seule note obstinée, bat la mesure, Puis le chœur reprend le thème *a capella*, puis Saint Ignace reprend l'aria en solo. Autre thème, autre rythme, introduits par Compère pour « He had heard of a third » : rythme à trois temps, comme il convient.

L'intervention suivante est le fait du peintre :

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

(*LOP* 475)

À la phrase suivante il sera dit : « showing against the horizon ». Il s'agit bien de travailler sa perspective et de décider d'un « arrangement », d'une composition qui soit

satisfaisante pour l'œil. Deux cas de figure sont envisagés, il n'est pas dit que l'un est préférable à l'autre, ni que l'un est forcément exclusif de l'autre. Le rapport paradoxal à l'espace implique aussi que *un* ne soit pas en contradiction avec plusieurs.

*

Mise en scène du dedans et du dehors

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

> l'espace de la scène, bien sûr, mais aussi les déplacements de l'acteur, les rapports de son corps avec l'espace qui l'entoure, ses mouvements, ses gestes, l'angle d'un visage par rapport à la position d'un bras, d'un regard par rapport à une lumière, comme également l'espace des mots.
>
> (*Cahiers Renaud Barrault*, n° 104, 32 [168])

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

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

simultanéité des images. Il s'agit de « donner à voir simultanément des espaces différents, de rendre perceptible cette situation ambiguë entre « l'ici » et « l'ailleurs ». (*id.* 134).

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

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

> One at a time regularly regularly by the time that they are in and in one at at time.
>
> (*LOP* 473)

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

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

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

Imagine four benches separately.

(*LOP* 441)

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

Tangle wood tanglewood.

Four saints born in separate places.

Saint saint saint saint.

(*LOP* 444)

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

Pour Gertrude Stein, même si cela peut paraître étonnant, le banc dit : que voit-elle quand elle ferme les yeux ? En effet, dans « Pictures » elle évoque le souvenir des bancs dans 1es musées, en Italie, sur lesquels, sans que les gardiens y trouvent à redire, elle s'allongeait parfois. L'expérience de regarder de la peinture est liée pour elle à l'expérience de s'endormir et de se réveiller devant de la peinture :

> There were very few people in the galleries in Italy in the summers in those days and there were long benches and they were red and they were comfortable at least they were to me and the guardians were indifferent or amiable and I could really lie down and sleep in front of the pictures.
>
> (*LIA* 70)

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

aussi (et il n'y a donc pas que les clochards qui le sachent) un endroit où l'on peut dormir, une espèce de lit de campagne, ou de lit public.

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

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

> Saint Therese very nearly half inside and half outside outside the house and not surrounded.
>
> (*LOP* 446)

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

naturellement chargé symboliquement, et dit soit la protection contre l'ennemi venu du dehors, soit la prison.

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

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

Lear. — I started this wall when I was young. I stopped my enemies in the field, but there were always more of them. How could we ever be free? So I built this wall to keep our enemies out. My people will live behind this wall when I'm dead. You may be governed by fools but you'11 always live in peace. My wall will make you free.

(Bond, *Lear*, 3)

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

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

(Bond, *Lear*, 80)

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

la clôture, qui signifie la coupure à vie d'avec le reste du monde ? Le mur de la clôture est un mur d'autant plus infranchissable qu'on l'a dans la tête :

None to be behind. Enclosure.

(*LOP* 449)

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

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

(*New York Times*, 9.11.1986)

Le mur n'est pas tout à fait le contraire du jardin, il est ce qui permet le jardin, puisqu'un jardin, à la différence d'une *prairie* à l'américaine, est un espace enclos. On ne peut pas rêver d'un jardin sans limites. Mais on peut rêver d'un jardin *des deux côtés* du mur. Comme Giotto nous fait rêver d'un espace où la chambre entoure la ville ou, ailleurs, d'un ciel à l'intérieur de la maison (ciel captif sous la voûte). Et, puisque la pratique de l'écrivain Stein est verbale, que son matériau à elle ce sont les mots, son mur à elle c'est la grammaire, qui dresse des règles, impose des contraintes (même si ces contraintes, comme le dira Wittgenstein, donnent « assez de liberté »), Quand elle écrit ses phrases, elle rêve donc d'un

jardin qui soit à la fois dans les murs et hors des murs. Par ses transgressions insidieuses, elle franchit le mur sans nier le mur. Son jardin à elle, c'est comme la peinture italienne, comme les marbres italiens dans les églises : le charme, c'est de ne pas arriver à distinguer le vrai du faux, le licite de l'illicite, Phrases qui commencent à l'intérieur du mur (dans les conventions de la grammaire) et qui tout d'un coup se trouvent de l'autre côté du mur, dans un jardin peint, avec des imitations de règles, mais des règles qui se moquent de la règle, des sujets de rien ou des compléments de rien où des anaphoriques de rien.

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

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

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

(*LOP* 445)

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

Saint Therese could be in moving sitting.

(*LOP* 450)

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

(*LOP* 446)

On dirait que c’est la négation qui est le grand moteur, un facteur d’excitation, la phrase s'accélère, ce qui *n’est pas* force la voie, force la voix à admettre sa *non existence*, ce qui ‘a ‘as lieu et n’a pas de lieu vient se mettre à côté, à la place de ce qui a lieu et a un lieu. Double vision, le *non visible* est le double du visible, le *non assis* est le double de l’assis, le *non entouré* est le double de l’entouré. Chaque posture, chaque geste a ainsi un double, son fantôme, son sosie négatif, comme un hologramme de lui-même qui vient se plaquer sur lui. Il n’y a pas place, côte à côte, pour une chose et son contraire ? Soit. Le contraire pourtant affirme, sur le plan du principe, son droit à l'existence, à la *place*. Si tu ne t'ôtes pas de là, je m’y mets quand même, il faudra bien t’en accommoder.

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

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

(*Giotto*,73)

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

On remarque, avec la phrase « a great many places and persons near together », l’équivalence affirmée des lieux et des personnes. Lucy Church était, sera à la fois femme et église, Sainte Thérèse est une personne qui est un lieu, elle est entourée de personnes et de lieux, le paysage se compose de formes découpées qui représentent des saints ou des

jardins. Sur l'espace peint, un même pinceau avec les mêmes couleurs trace les uns et les autres.

*

Panoramas and Happenings

Surrounded, c'est l'espace à trois dimensions. La sainte n'est plus figure peinte (ou pas seulement) elle est (aussi, simultanément) statue, on peut tourner autour, l'entourer. Dans *surround*, il y a *round*, cela s'entend. Comme dans *entourer* il y a *tour*, on peut faire le tour. Ce qu'on ne sait pas toujours, c'est que cette idée d'être *entouré* est, contrairement à la pratique courante qui est d'être *en face* d'un tableau pour le regarder, lié dans la mémoire de Gertrude Stein à sa toute première expérience de spectatrice de tableau (et « spectactrice » est bien le terme qui convient dans ce cas; remarquons au passage que l'activité de regarder un tableau ou des tableaux n'est pas gratifié d'un terme propre, qui serait à cette activité ce qu' « auditeur » est à un concert. Dans un musée, on parle des « visiteurs » : comme si l'on ne faisait que passer, comme si la promenade était ce qui compte.) Cette toute première expérience est celle d'avoir été voir, quand elle avait environ huit ans (donc à Oakland ou à San Francisco sans doute) un *Panorama*. Il faut se rappeler ce qu'étaient les Panoramas, totalement disparus de notre culture, au XIXe siècle [169].

Quand les Parisiens d'aujourd'hui traversent, près de la Bourse, le Passage des Panoramas, qu'évoque ce nom pour eux ? Et quand les spectateurs de théâtre se rendent au Théâtre du Rond-Point, ils savent qu'ils vont à l'ancien Palais de Glace, et pensent donc que la forme de rotonde de l'édifice fut conçue en fonction de la patinoire qu'elle abritait à l'époque. Mais ils ne savent pas forcément que la patinoire ne faisait que remplacer ce pourquoi la rotonde avait à l'origine été conçue, à savoir un *Panorama*. Le panorama était un « spectacle constitué par un vaste tableau circulaire peint en trompe-l'œil et destiné à être regardé du centre » (*Petit Robert*). L'inventeur des panoramas ou *vues d'ensemble* fut Robert

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

Barker, un Ecossais qui reçut un brevet d'invention en en 1787. Le panorama fut introduit en France en 1799, la vogue en fut grande, en Angleterre et en France, entre 1800 et 1830, avec un regain après 1840. Le panorama est défini par l'Institut National des Sciences et des Arts en fonction de son pouvoir d'illusion : « Le Panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout l'horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète. » C'est ce même pouvoir d'illusion qui, aux yeux des puristes, des tenants de l'esthétique classique, lui interdisait toute prétention au rang d'œuvre d'art : « Imiter n'est pas reproduire, mais donner à comparer. Pas de trompe-l'œil, pas de panorama. L'œuvre d'art n'est telle que par ce qui lui manque pour paraître réalité ». (Quatremère de Quincy cité par Robichon, *CRB* 101, 97).

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

> It was an oil painting a continuous oil painting, one was surrounded by an oil painting ... I remember standing on the little platform in the center...
>
> (*LIA* 63)

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

> …and I who lived continuously out of doors and felt air and sunshine and things to see felt that this was all different and very exciting.
>
> (*LIA* 63)

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

> There was no air, there was no feeling of air, it was just an oil painting and it had a life of its own and it was a scene as an oil painting sees it and it was a real thing which looked like something I had seen but it had nothing to do with that something that I knew because

the feeling was not at all that not at all the feeling which I had when I saw anything that was really what the oil painting showed.

(*LIA* 63)

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

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

(*CRB*, n° 101, 96)

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

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

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

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

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

(*id*. 91)

Et voilà, c'est exactement ce que les Happenings vont faire. Avec la même audace que le metteur en scène de Colette au music-hall s'écriant soudain « Lâchez un sein ! » les auteurs de Happenings vont s'écrier : « Ouvrez les portes ! Sortons dans la rue ! À la campagne ! » Rendant compte de cette expérience, Jean-Jacques Lebel pourra écrire :

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

(*Le Happening*, 1966).

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

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

(*LIA* 70)

Que voit-elle quand elle ferme les yeux ? Que voit-elle quand elle tourne le dos ? Quand elle tourne le dos elle voit une fenêtre, une fenêtre qui donne sur « the real thing », comme elle dirait, ou comme dirait Henry James, mais qui l'encadre comme un tableau.

Quand on regarde par la fenêtre d'un musée, la pupille encore impressionnée par le tableau sur lequel elle était fixée, on voit un paysage pictural, on voit l'encadrement de la fenêtre comme un tableau. De l'autre côté de la vitre, i1 y a l'air, et *the feeling of air*, peut-être, mais on est de l'autre côté de la vitre, *within*, et les tableaux sont « behind within » : dans la salle, derrière vous. C'est une expérience comparable à celle de s'endormir sur une banquette de musée recouverte de peluche rouge : on rêve tableaux. LA, on voit Paris comme une vue de Paris :

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

(*LIA* 63)

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

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

(*LIA* 73)

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

profondeur, ses effets de relief, ses mises à plat. Et là où les choses se compliquent, c'est que c'est par des moyens verbaux que Gertrude Stein veut donner tout cela à voir.

Reprenons le thème « seated and not surrounded » :

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

(*LOP* 446)

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

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

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

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

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

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

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

Avec *seated and not standing*, on était dans la redondance : quelqu'un qui est assis est forcément non-debout ; mais de le dire évoque cette possibilité, met la posture assise en relation avec le fait de se lever - et pas avec celui de se coucher, comme si le fait d'être assis était d'une positivité forte, une résistance à ce ressort qui vous dresse pour vous mettre debout. *Surrounded* est compatible avec soit *seated*, soit *standing*, mais est incomplet : *surrounded* ne commence à faire sens que si l'on sait *par quoi* l'objet est entouré. Faute de quoi on ne peut pas commencer à se *représenter* « surrounded », de peur de se lancer sur une fausse piste. Entouré par un lac, ou par un mur, ou par la foule, ou par ses amis : l'image est toute différente. *Surrounded* déclenche un deuxième segment de phrase, il faut le lire avec ce qui suit : *and not seated*. Nous sommes donc dans un deuxième mouvement, successif ou simultané mais en tous cas incompatible avec ce qui précédait. *And not seated* a en commun avec *surrounded* de ne pouvoir se représenter : si l'on n'est pas assis, on peut être debout ou couché, alors, que voir ? La répétition insiste : vous avez bien lu. Ou alors elle amorce un troisième mouvement : *and not standing* : on ne voit toujours rien ; *and not surrounded* : la figure est « détourée » comme disent en termes techniques les photographes. Mais quelle figure ? Une figure dont on ne voit pas le contour.

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

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

(*LOP* 447)

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

*

Un théâtre virtuel

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

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

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

Mais nous somme entre théâtre et peinture, nous sommes dans un espace virtuel. De plus, l'auteur (Gertrude Stein) se souvient que le projet est un opéra, qu'elle écrit pour son

collaborateur, Virgil Thomson. Elle écrit donc sous forme de propositions. En voici quelques exemples :

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

(*LOP* 441)

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

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

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

(*LOP* 441)

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

> Who settles a private life.
> Could she know that that he was not not to be to be very to be dead not dead.
> Can she sing.
> Can women have wishes.
> How many are they halving.
> How many saints can remember a house which was built before they can remember.
> Is there a difference between a sound a hiss a kiss as well.
> Could they grow and tell it so...

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

How much of it is finished.

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

> Who makes who makes it do.
> Saint Theresa and Saint Teresa too.
>
> Who does and who does care.
> Saint Chavez to care.
>
> Who may be what is it when it is instead.
> Saint Plan to may to say to say two may and inclined.
>
> Who makes it be what they had as porcelain.
> Saint Ignatius and left and right laterally be lined.

(*LOP* 480)

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

Saint Ignatius could be in porcelain actually.

(cette possibilité ne fut pas retenue).

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

A la page suivante :

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

Parmi les autres exemples frappants, on trouve :

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

(*LOP* 459)

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

(*LOP* 462)

Saint Absalom. Might be annointed.

(*LOP* 465)

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

(*LOP* 464)

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

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

(*LOP* 468)

Saint Ignatius. Might be admired for himself alone.

(*LOP* 469)

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

(*LOP* 470)

*

Paysages

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

Barcelona in the distance

(*LOP* 465)

Might it be mountains if it were not Barcelona

(*LOP* 465)

Barcelona can be told.

(*LOP* 466)

There is a difference between Barcelona and Avila

(*LOP* 470)

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

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

Saint Therese in a cart drawn by oxen moving around.

(*LOP* 454)

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

Tangle wood tanglewood.

(*LOP* 444)

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

(*LOP* 445)

Snow in snow sun in sun one in one out.

(*LOP* 451)

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

(*LOP* 451)

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

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

(*LOP* 455)

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

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

(*LOP* 473)

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

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

(*LOP* 479)

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

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

(*GS* 121)

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

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

(*GS* 121)

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

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

(*LOP* 471)

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

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

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

(*LOP* 470)

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

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

(*LOP* 480)

Et il commente :

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

(*GS* 128)

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

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

*

Immobilité indienne

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

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

(*EA* 316)

Le mouvement dans l'immobilité et, à l'inverse, l'illusion d'immobilité au sein même du mouvement, voilà, s'il s'agit d'*arrêter l'instant*, l'ambition de tout danseur, de tout chorégraphe. C'est Nijinsky, selon la légende, qui, au sommet d'un saut, reste un petit instant là-haut avant de redescendre, au mépris de toutes les lois de la pesanteur. À l'immobilité est lié le silence - ambition de tout musicien : établir une qualité de silence au sein même d'un son, ou d'une phrase musicale. Au théâtre, un personnage qui ne parle pas acquiert, par son seul mutisme, une qualité énigmatique. Ceci peut être utilisé pour son effet burlesque, comme lorsque, dans *En Attendant Godot*, Lucky, chapeau sur la tête, met soudain en marche la machine à parler, et elle s'emballe, elle s'emballe, jusqu'au moment où Pozzo arrache à Lucky son Chapeau, et il se tait. Dans une autre tonalité, Sutherland évoque, à propos de *Four Saints* et de la façon dont le silence Y était utilisé, Eschyle :

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

(*GS* 118)

***

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

Trois termes vont ensemble : muet, immobile, et incompréhensible. Un maître contemporain du théâtre-paysage, Bob Wilson, dont la dette vis-à-vis de Gertrude Stein est grande, a joué avec insistance sur ce triple registre. Si dette il y a, précisons que celle de Stein est grande aussi, puisque Bob Wilson a contribué à montrer que la voie suivie par Stein n'était pas une impasse, qu'il y avait là bien au contraire la voie royale de la théâtralité, hors des poncifs et des déclamations du théâtre conventionnel. Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail du théâtre de Bob Wilson, mais simplement de noter quelques-unes des

affinités, ou ressemblances, entre *Four Saints* et le spectacle de Wilson qui fit date, *Le Regard du sourd* (*Deafman Glance*, 1970/71), et entre la qualité de « performer » de Wilson lui-même, ou de ses principaux « interprètes » dans tel ou tel de ses spectacles, et la qualité de « performers » des saints de *Four Saints* (dans l'opéra « virtuel » ou dans l'opéra réalisé) [170].

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

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

Dans son important travail réalisé pour *Les Voies de la création théâtrale*, l'équipe du C.N.R.S. que dirigeait Jean Jacquot et à laquelle collaborent depuis longtemps Odette Aslan et Denis Bablet, s'est souvent heurtée à cet écueil que représente la prétention à l'exhaustivité. Comme dans *L'Emploi du temps*, de Michel Butor, l'écriture, fût-elle la plus scrupuleuse, n'arrive ni à se tenir d'un pas égal à côté du spectacle (ou d'une journée quotidienne) - tout de suite elle s'essouffle, se laisse dépasser - ni à rendre compte de la totalité des éléments qui ont contribué à l'expérience, Les plus anodins ont leur importance,

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

un instant qui passa inaperçu peut ressurgir, par ses effets, longtemps après qu'il a replongé dans le néant. Une des tentatives les plus ambitieuses et dont l'échec fut, en quelque sorte, exemplaire, fut le travail intitulé « Etude et reconstitution du déroulement du spectacle » (le titre déjà indique l'embarras et se présente comme tout embarrassé lui-même), travail mené par Serge Ouaknine à propos du *Prince Constant* de Grotowski au Théâtre Laboratoire de Wroclaw.

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

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

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

(*id*. 33)

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

bien ses fameux croquis qui donnent à tout moment la disposition relative des éléments visuels (acteurs ou objets) sur la scène.

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

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

Mais c'est l'expérience même du spectateur que Stefan Brecht cherche à restituer, dans sa subjectivité. Il *regarde* le spectacle, il ne le reconstruit pas. Ou plutôt, ce qu'il reconstruit, c'est le regard. Il n'a pas les réponses à l'avance, il retrouve la surprise devant les enchaînements non motivés. Il sait que son compte-rendu est porté par ses phrases, et il travaille leur rythme pour leur permettre de transmettre soit une impression de lenteur, soit un effet de précipitation. Son parti-pris - qui a ses limites et ses défauts, mais qui était sans doute le seul possible - est de dissocier la description de l'interprétation. Dans un premier temps, on suit le déroulement, dans un deuxième temps, sous la rubrique « Meaning », il fait ouvertement de la glose, du commentaire. Ce qui lui facilite la tâche, en un sens, c'est qu'il

s'agit, avec *Le Regard du sourd*, par exemple, d'un spectacle presque entièrement muet : cet élément éliminé sur la partition permet une plus grande lisibilité (fût-ce dans l'énigmatique) de ce qui s'offre à la vue des spectateurs, Avec un opéra comme celui de Stein, où le sens se dégage de la musique et des images proposées plus que du sens littéral des mots (qui ont pourtant inspiré la musique et les images), il semble que la méthode de Stefan Brecht serait la bonne : ne pas renoncer à sa sensibilité et à son intelligence de spectateur au moment où il reçut le spectacle, et transmettre par un talent d'écriture ce que d'aucuns appellent « le choc des images et le poids des mots » - sauf qu'il faudrait parler ici de la légèreté des mots : le poids léger des images et des mots. Nous avons procédé autrement, puisque c'est Stein que nous scrutons, ce n'est pas Virgil Thomson ou Frederick Ashton ou Broadway en 1934. Mais il aurait fallu, en 1934, un témoin de la qualité de Stefan Brecht.

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

> Je n'ai jamais rien vu de plus beau en ce monde depuis que j'y suis né, jamais jamais aucun spectacle n'est arrivé à la cheville de celui-ci, parce qu'il est à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos, la confusion qui se fait entre le monde de tous les jours et le monde de chaque nuit, la réalité mêlée au rêve, l'inexplicable de tout dans le regard du sourd.
>
> (Lettre ouverte à André Breton, *The Theatre of Visions*, 434)

Entre anciens surréalistes, on ne s'encombre pas de nuances. Et puis un mort n'a peut-être pas lui-même l'oreille trop fine, mieux vaut lui asséner tout de suite un grand coup : jamais jamais... On remarque avec « à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos » qu'Aragon retrouve pour parler de Bob Wilson la problématique steinienne : « what does she see when she shuts her eyes ». On remarque aussi, sans même rien savoir du spectacle, que le regard du sourd semble jouer un rôle de métaphore (« L'inexplicable de tout dans le

regard du sourd ») comparable à l'inactivité des saints pour Stein : se contenter de ne rien faire et les choses se transformeront d'elles-mêmes, sous le regard du saint ; c'est quand il ne se passe rien qu'il peut enfin se passer quelque chose. Et, pour celui qui porte sur le monde un regard muet, et à qui le monde ne répond que par le silence : l'inexplicable - qui est ce à quoi se heurte l'art depuis le début des temps. Y a-t-il là une qualité religieuse, un sens du sacré ? Ni plus ni moins que Chez Stein. Aragon parle « de ce grand jeu du silence, de ce miracle des hommes et non des dieux » (id. 434). C'est bien là la *sainteté séculière* évoquée par Sutherland, et le « present space of this world ». Même les relations latérales y sont :

> ...Ces garçons-là et ces filles qui passent à la limite profonde de la scène et de l'inconnu, est-ce une plage, un champ de courses... comme de simples coureurs de gauche à droite, et perpétuel retour, et qui sont l'horloge du temps humain.
>
> (*id*. 435)

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

> Wilson commands attention as a performer even when immobile, his face inexpressive of anything but tensed awareness of something or other possibly grave but inevident, without enotional gesture.
>
> (« Robert Wilson as Performer », *id*. 174)

Son corps n'est ni élégant ni non élégant. Brecht dit « His body barely *diverges* from elegance ». Et ce n'est pas en s'extériorisant qu'il impose la fascination de sa présence fascinante : « But he proceeds on the weighty assunption that a perfect containnent will shoot out like shrapnel, over and over again, exploding in the spectators. » (*id*. 174). C'est cette même qualité de présence que les spectateurs de 1934 avaient reconnue aux « performers » noirs de *Four Saints*. Donald Sutherland, à tort ou à raison, expliquait cela par des causes d'ordre sociologique (comme on a pu, pour Robert Wilson, expliquer son art par

les difficultés d'élocution qu'il eut à résoudre dans son enfance, et qui lui firent comprendre que le langage articulé n'était pas forcément la seule manière de communiquer, ni la plus efficace).

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

(*GS* 130)

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

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

(*Virgil Thomson*, 239)

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

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

(*Theater of Visions*, 326)

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

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

(*id*. 167)

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

Le geste efficace est silencieux, fluide :

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

(*id*. 167)

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

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

(*id*. 167)

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

que nous voyons lorsque, à la Brooklyn Academy of Music, le 25 février 1971, à neuf heures du soir, nous nous installons, et nous voyons :

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

(*id*. 54)

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

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

ou fille ? à ce moment-là on ne le sait pas encore) dans le sommeil. Précision des couleurs, des contrastes entre elles. Retour à la salle qui n'est pas encore installée pour de bon, le spectacle n'a pas « officiellement » commencé puisque le rideau est encore baissé - la scène se passe devant le rideau - et puisque personne n'a encore esquissé le moindre geste. Dernier élément du décor : face au public, un lion de plâtre.

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

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

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

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

Revenons à la description de Stefan Brecht. Admirons le pouvoir mimétique de la langue chez qui sait s'en servir. Ainsi, pour dire la longue main nue de la femme, et la couleur

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

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

devant nos yeux, pour que nous ne pensions pas au couteau : « gleaming glasses » : l'allitération en *gl* et les deux syllabes allongées leur donnent tout l'éclat du verre où vient se jouer la lumière.

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

*

La criminelle et la sainte

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

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

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

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 [171], 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 ») :

[171] Pour Gertrude Stein, c'est : « en mangeant ».

Romano nos : no (Romanos, no)

Mauros, si (Moros, si)

(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* [172]:

> 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 harbour. 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,

[172] Nous l'avons rencontré déjà dans le chapitre « Genèse et fortune ».

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 :

(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 [173].

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 transparaît (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 [174]. Expérience aussi qui apparaît, 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 a 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

[173] 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 ».

[174] 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) [175]. 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 comme 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

[175] 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 [176] ». 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, Hyram). 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)

[176] 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.

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 :

...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 [177].

***

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

[177] 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*.

« 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 :

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 [178].

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

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

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* :

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 animales [179]. 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

[179] 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.

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) :

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 « '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 [180]. 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

[180] Cf. entre autres *Hope and Glory*, de John Boorman (1987).

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.

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 bien gagner sa position avant de s'y tenir. Les guerres de maquis, les guerres de partisans, ou de harcèlement, ne sont qu'incessants déplacements.

Qu'on relise dans le roman de Primo Levi, *Se non ora, cuando?*, 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 [181] ». 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.

(*EA*196)

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

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

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, grimages, 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

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 bout 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 à 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 [182] ? 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 indiscrète et lorsqu'elle se lamente elle ne dit 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 » [183]). 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

[182] Cf. l'écrivain Pierre Klossowski, à propos de l'œuvre de son frère le peintre Balthasar 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 sa termine, on le voit, par une interrogation.

[183] Texte de 1947, cité dans le catalogue de l'exposition Balthus.

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 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 <u>just happens in the way that an avalanche just happens</u>. [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 irrépressiblement 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 [184]. 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

[184] Je prie les historiens de ne pas lire ce paragraphe.

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)

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 [185].

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

[185] 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*.

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 :

> Grant Lincoln Webster and Calhoun take their places and Andrew Johnson is dead.
>
> (Daniel Webster, *Eighteen in America* [186])

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)

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

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 ».

***

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 » [187]. 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 Lodge [188] :

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

[187] 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 Sein. Son propos est centré sur l'identification de Stein à Susan B. Anthony, à sa carrière et à son combat.

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

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 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) [189]

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)

[189] *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.

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)

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 ta 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 [190], 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. Ecoutons 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'infirme 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 Etats 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.

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

(*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 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 » [191].

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 :

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

[191] 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 ».

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 [192]. 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)

[192] Beckett dirait : l'éternelle tautologie...

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) 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.