

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. Détournée, 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 ¹. 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. Écoutons 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 « theater 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 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

¹ 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.

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 le 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 Copsis. *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 lecteur 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, familial, 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 *mis 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 ². 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'infailible 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 d'application graphique qui serait déjà soumission à un modèle, prise en compte de la demande du lecteur, mise au service de cette demande ³.

² 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.

³ 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

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 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 différentes⁴. Suivra une édition pirate en 1967 (Haskell House) et, en 1968, une édition de la Something

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.

⁴ 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/

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*⁵ : 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 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

⁵ Ou même avant la publication de *Geography and Plays*.

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 ⁶.

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 Carmine. Ces derniers ont déjà monté *What Happened* (1963), *Play I-III* (1965), et *In Circles* (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 :

⁶ 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.

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.

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 »⁷. 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.

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

⁷ 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.

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. »)⁸. 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...

⁸ 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 Tchekhov, 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 tenue 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 Thomson⁹ 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.

⁹ 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 ¹⁰. « 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 :

¹⁰ 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 »¹¹, 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)

¹¹ 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 ¹²) 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.

¹² *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 stench, 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 distraitemment, 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 re 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 find 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 minialogues 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 tournés¹³. 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*¹⁴.

¹³ *Film le fut*, par Denis Lenoir (court-métrage de trois minutes) en 1972.

¹⁴ *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 ¹⁵. 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*.

¹⁵ 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 Godot*), 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'exposition¹⁶ présenté comme étant « From a Play by Gertrude Stein¹⁷. » 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 *ixexixexix*, 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

¹⁶ « 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.

¹⁷ « 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 Marsden 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, écrit 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 ¹⁸.

(*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 IIIIIIIII 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 IIIIIIIII 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 », IIIIIIIII 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,

¹⁸ 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'Ezéchiël, 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 »¹⁹. 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. À cold. À collusion. À 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

¹⁹ 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. ²⁰»

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 ²¹! »

²⁰ 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

²¹ 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 ²²). 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 :

²² *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 et been 'ublished — 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 ²³. 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 llllllllll, 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

²³ 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 ²⁴.

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

²⁴ 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. "Raisonné" 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 Je 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) ²⁵.

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.

²⁵ 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 »²⁶, 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 tôt²⁷. 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.

²⁶ 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 ».

²⁷ 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 Espagne²⁸.

²⁸ 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 ²⁹ 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)

²⁹ « 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. Écoutons 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 ³⁰.

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 » ³¹ (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.

³⁰ Cité par M. Joseph Legros-Guers, in *Cahiers Renaud Barrault*, n° 100, 1980, p. 93.

³¹ « 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 no 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) ; Pintillió 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 le 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 then 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 distance 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 érotiques³². 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.

³² 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 ³³)

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

³³ 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.

emploi, 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 an making plays quite a number of them. Conversations are easy but backgrounds are difficult but they come and stay ³⁴.

(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)

³⁴ 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 a 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 ³⁵.

S'il y a un leit-motiv dans ces pièces-îles de la période majorcaïne, 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

³⁵ 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 rapide³⁶ :

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) *

³⁶ 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*³⁷. (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.

³⁷ 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 moins³⁸. 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

³⁸ 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) ³⁹. 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 » ⁴⁰). 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. ⁴¹»

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).

³⁹ 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...

⁴⁰ « 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 ?)

⁴¹ 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'*Antigone* de Cocteau. Gertrude Stein put-elle la voir ? Non, puisqu'elle était cet hiver-là à Saint-Rémy. 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*⁴² & *Marcel*⁴³ & 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*

⁴² *Nations* : soit *Land of Nations*, soit *The Psychology of Nations*.

⁴³ *Marcel* : *Next. (Life and Letters of Marcel Duchamp)*.

Americans, projet qui finira par aboutir en 1925 ⁴⁴. 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 procédera 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* :

⁴⁴ Cf. Donald Gallup, « The Making of *The Making of Americans* », à la fin de *Fernhurst, Q.E.D. and Other Early Writings*.

* Été 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) ^{45*}
- 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* ^{46.*}
- 293. *Am I To Go Or I'll Say So.* (OP 113) *

⁴⁵ 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*).

⁴⁶ 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 ⁴⁷ :

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)

⁴⁷ 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.

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 a 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 funniness ⁴⁸.

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* ⁴⁹ 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

⁴⁸ Interview de Virgil Thomson par Harriet Shapiro, *Intellectual Digest*, octobre 1972, 22-26 (Liston II C 181).

⁴⁹ 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 ⁵⁰. 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 ⁵¹».

⁵⁰ Voir le chapitre "Des Saints en actes".

⁵¹ 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. Eventually our Saints turned out to be Baroque and Spanish.

(VT 91)

En mars 1927, Gertrude Stein écrit à Virgil Thomson :

begin 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.

(VT105)

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). Il 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 (comme 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.

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 cosmopolitisme 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 opposite 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.

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 une 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) ⁵². 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-Élysées, 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

⁵² 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. (LOP 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 ⁵³. 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...

⁵³ 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.

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'USO⁵⁴ 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 1944⁵⁵. 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*⁵⁶.

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

⁵⁴ United Service Organization.

⁵⁵ Voir à ce sujet Carl Van Vechten « How Many Acts Are There In It ? », introduction à *Last Operas and Plays*, XII à XVI.

⁵⁶ 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 families 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 sometimes 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 ⁵⁷.

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 ⁵⁸.

...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 :

⁵⁷ 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 ».

⁵⁸ « 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. »

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 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 '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.

