

Chapitre II – Le dramatique et le théâtral

Sing a song of sight.

A Circular Play

My voice goes after what
my eyes cannot reach.

Walt Whitman

Song of Myself

The architect of domes of sound.

Herman Melville

Redburn

I could not see to see.

Emily Dickinson

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

Et d'abord, un point pour éliminer une démarche qui me paraît erronée, et vouée à l'échec. C'est celle qui consiste à partir d'une définition classique du genre théâtral (disons *drama*) pour montrer que Gertrude Stein s'en est volontairement écartée. C'est ce qu'on lit souvent chez les critiques, et ils sont ensuite bien embarrassés pour trouver malgré tout des mérites à un théâtre si décevant. J'en donnerai un seul exemple, choisi parce qu'il est relativement récent, et qu'on peut supposer que l'auteur est au courant des travaux antérieurs.

Il s'agit de l'article de Jane Bowers intitulé : « The Writer in the Theater : Gertrude Stein's *Four Saints in Three Acts*.¹»

On lit, au début de l'article : « Gertrude Stein approached drama as she did every genre. She examined the genre's conventions, found them inadequate, and proceeded to redefine the genre as she worked within it » (p. 210). Et, un peu plus loin, on lit : « Stein's earliest plays, the dialogue plays of 1913 to 1919, lack that arrangement of action which convention sanctions as the "proper and praiseworthy structure" of drama.²» « Proper and praiseworthy » : on croirait entendre le « recommandable » que Michel Cournot appliquait jadis (sous forme négative, on ne s'en étonnera pas) aux pièces de Richard Foreman. Jane Bowers ajoute (en prenant, nous l'entendons bien, ses distances par rapport aux conventions en question) : « Not only did Stein eliminate a pattern of action from these plays, she also minimized isolated actions, thereby defying another convention of drama which J.L. Styan has called "the primacy of occasion" ³.

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

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

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

¹ Article publié dans la collection d'essais *Critical Essays on Gertrude Stein*, Michael J. Hoffman ed., 1986 (et rédigé, nous est-il dit, expressément pour cet ouvrage).

² « proper and praiseworthy structure » est une citation d'Eric Bentley, dans une introduction aux pièces de Bernard Shaw.

³ Dans un ouvrage intitulé *Drama, Stage and Audience*, 1975. Ce qu'il entend par « primacy of occasion », c'est que « the picture must always anticipate the words ».

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

Si le drame c'est l'action, la théâtralité, elle, est du côté de la visibilité de la parole. Dans cette perspective, même une image muette peut être reçue comme du discours (c'est le langage codé des rituels religieux, des icônes et de l'iconographie, du signe de croix qui bénit, de l'Élévation qui consacre (pas sans une formule magique, il est vrai : « Ecce... »), de toute la statuaire des cathédrales. Le catholicisme, plus que d'autres religions plus austères ou plus abstraites ou plus domestiques, a été, à ses grandes époques (romane, gothique, baroque entre autres), une formidable explosion de théâtralité. Exemple emblématique entre tous : la Sainte Thérèse du Bernin à Rome.

La parole visible

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

Car l'image du fantôme va bien avec l'idée de la théâtralité. Comme la photographie, trace du corps vue sans le corps, à plat. Comme l'hologramme, immatériel. Faire-semblant presque (mais seulement presque) parfait. La parole visible est, elle aussi, une trace du corps moins matérielle que le corps, portée par une voix qui peut être désincarnée, portée à distance, et vue par ce regard intérieur que connaît si bien Stein : « Que voit-elle quand elle ferme les yeux ? » Un photographe, cela n'a rien d'étonnant, a lui aussi eu cette formule longtemps après Stein : « Voir, c'est fermer les yeux. ⁴ » Et longtemps avant elle, Melville :

⁴ « Wols, au Goethe Institut. Voir (les yeux ouverts) », *Le Monde* du samedi 15 novembre 1986, propos recueillis par Geneviève Breerette (p. 29).

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

(*Moby Dick*, chapitre 11, 87)

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

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

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

(*RBRB* 164)

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

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

Ou encore :

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

(*EA* 87)

Notons qu'elle parle d'*entendre avec les yeux*, ce qui prouve qu'elle sait exactement de quoi elle parle ⁵. *Ecouter parler voir* : on n'en a jamais fini de combiner les trois termes, dans

⁵ Les humoristes, dans leur profondeur, savent cela depuis toujours : « Ça s'entend à l'œil nu », dit Raymond Devos. Et un autre : « Allume, j'entends rien. » Sans oublier le petit garçon cité par Freud : « Du moment que quelqu'un parle, il fait clair. »

l'activité de l'écrivain. Curieusement, elle semble dire que c'est plus important pour l'écrivain que pour le peintre, de voir. C'est ainsi qu'elle dit avoir dit à Picasso :

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

Elle précise le paradoxe :

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

(« Transatlantic Interview », *Primer* 311)

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

Il est de fait que les paroles, au théâtre, ne sont pas entendues mais vues... des auteurs... ont compris qu'il s'agissait de rendre ces paroles visibles... Ce n'est pas affaire d'articulation, puisqu'il ne s'agit pas d'entendre mais de voir. C'est affaire, pour la parole, d'accrocher la lumière et de dégager une image, puis une autre image, puis une autre... Il y a encore de vrais acteurs, des personnes qui ont une présence comme supplémentaire et qui sans maniérisme donnent à voir simplement les paroles ⁶.

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

Le développement progressif d'événements antérieurs révélés par l'action est la matière même du drame, jusqu'à l'explosion finale des tensions dissimulées, dans un contexte de luttes religieuses et de peste noire ⁷.

Chaque mot ici, ou presque, signale et décrit la dramatisation : *événements, action, drame, explosion, tensions, luttes*. Mais aussi, et surtout, c'est l'intrusion du *temps*, de son inexorable déroulement, et du passé qui vient éclater dans le ciel en apparence serein du

⁶ Michel Cournot dans le tiré à part du *Monde* consacré au Festival d'Avignon, été 1983.

⁷ Jacques Lonchamp dans *Le Monde* du 19 août, à propos de la représentation à Salzbourg de l'opéra de Penderecki, tiré de la pièce en un acte de Gerhart Hauptmann, *Le Masque noir* (1928).

présent : développement *progressif*, événements *antérieurs*, explosion *finale*, tensions *dissimulées*. Le dramatique, souvent, c'est la brusque mise à jour d'un secret (Œdipe).

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

La théâtralité, c'est le temps du repos (puisque c'est le temps du regard). Ou alors, celui de la fausse bataille. Il y a de la théâtralité dans le Tasse, et dans le combat de Tancredi et Clorinde, parce qu'il y a, sous l'armure, une frêle jeune fille amoureuse. Trouble des identités. Les motivations se font motifs chorégraphiques. Cela se met en musique, avec des voix de haute-contre. « Voce finti », voix feintes comme dit Giulio Caccini. Pureté graphique du chant.

Face à l'acte, ou à l'action du dramatique, il y a, dans la théâtralité, du geste et de la virtualité. Tancredi et Clorinde sont tous deux trop gracieux, dans leurs mouvements, pour se faire vraiment mal. Ils peuvent s'ôter la vie, certes, c'est autre chose, ce sera le beau prétexte à un chant plaintif. Comme la séparation de Didon et d'Enée, plus théâtrale que dramatique dans la version de Purcell. Et une fois qu'on a dit *virtuel*, il faut bien voir jusqu'où cela entraîne. Cela entraîne jusqu'à des scènes imaginaires, à des sens métaphoriques de théâtre. « Scénographie d'un tableau » dira l'un⁸. « Mise en scène de la vie quotidienne », dira un autre⁹. « L'autre scène », diront les psychanalystes.

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

⁸ Jean-Louis Schefer, *Le Seuil*, 1967.

⁹ Irving Goffmann.

de ses origines sacrées, cérémonielles. Promenons-nous encore dans les exemples, Voici Cocteau, proche souvent de Gertrude Stein par la façon enfantine et transgressive de jouer avec le pouvoir magique des mots :

Accidents du mystère et fautes de calculs

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

Toute ma poésie est là : Je décalque

L'invisible (invisible à vous).

(*Opéra* 1925)

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

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

(*Les Voix du silence*, 333)

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

La voix et le silence

Si le dramatique est du côté de la déclamation, de la profération publique, amplifiée par le masque (« persona »), la théâtralité est du côté de la voix. « Qui, par exemple », demande Jacky Martin, « dans la beauté d'une moulure remarque le fil du bois dans lequel elle a été taillée ¹⁰ ? » Eh bien, c'est la théâtralité, justement, qui fait qu'on s'intéresse au « fil du texte ». Et même si l'image est visuelle, il suffit de dire, comme Barthes, le « grain de la voix » pour dire la même chose. On remarque que le masque qui amplifie la voix, c'est *persona*,

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

d'où vient la notion de *rôle*. On peut affirmer que plus il y a du *rôle*, moins il y a de *voix*¹¹, et vice-versa. Quand il faut non *seulement* comprendre mais obéir (ou désobéir), quand la voix a autorité, responsabilité, et décrète, stipule, « performe » (au double sens de joue sur scène et utilise la parole comme performatif), au diable le grain. La motivation l'emporte, et le signifié sur le signifiant.

Au théâtre, la diction impeccable des comédiens de la Comédie-Française (jadis, car « nous avons changé tout cela ») est du côté de la communication codée, sans reste, on perçoit les paroles sans avoir jamais à se perdre ou, comme disait Gertrude Stein de la voix de Sarah Bernhardt qu'elle ne comprenait pas, dans son enfance, à se reposer dans une voix. Mais qu'un Claude Régy accentue le ton monocorde ou mette au milieu de ses comédiens (comme aussi Peter Brook) un acteur à fort accent étranger, et nous voici distraits de « l'action » au profit de la voix. Nous voici bercés par des intonations inattendues, par un chant parlé. Qu'un Bob Wilson dispose des micros d'où nous parviennent des fragments de discours en plusieurs langues étrangères, même si nous les comprenons toutes, nous ne comprenons pas le tout. L'objet est, précisément, de nous faire entendre des voix. Désincarnées, proches et troublantes, lointaines et troublantes. Rien de plus dérangeant, et qui parle si doucement de nous en secret (comme tout chuchotement) que des voix qui nous parviennent de la chambre d'à côté. C'est cette théâtralité-là que capte Gertrude Stein dans ses pièces des Baléares. Et elle s'en émerveille elle-même :

What a system in voices, what a system in voices.

(*Pink Melon Joy*, GP 356)

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

¹¹ En l'amplifiant, on perd le grain, le frottement des cordes.

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

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

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

(*Four in America*, 137-128)

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

La voix qui nous parle ainsi n'est pas incompatible avec le silence. C'est une voix qui « garde le silence » comme dit Jacques Derrida ¹². Belle image que celle de la voix gardienne du silence. Sans être phénoménologue, Gertrude Stein le comprend, et se défie du bruit. La voix, ce serait le sens moins le bruit :

¹² « ... aucune conscience n'est possible sans la voix. La voix est l'être auprès de soi ... la voix est la conscience » (*La Voix et le phénomène*, 1967, 89).

Anything you hear gets to be a noise, but a thing you see, well of course it has some sound but not the sound of a noise ¹³.

(EA 86-87)

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

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

(*Le Regard et la voix*, 19)

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

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

(*Art du théâtre*, 61 ¹⁴)

Questions de cadrage

Ce n'est pas simple, mais c'est important. D'un côté l'accent porté sur le cadrage, les « framing devices », renforce la théâtralité en renforçant la picturalité de l'espace : le théâtre à l'italienne découpe l'espace d'un tableau, c'est pourquoi on le dit « picture-frame stage ». D'un autre côté, l'espace dramatisé (par opposition à théâtralisé, dans le sens que nous lui

¹³ Mais on sait bien aussi que vouloir supprimer le bruit, c'est une pulsion de mort. Silence éternel des cimetières... On sait aussi que si l'on supprime le bruit, on supprime la musique (pas de moulure sans fil du bois, et défauts du bois). Les ingénieurs qui ont fabriqué de la musique synthétique se sont aperçu qu'il y manquait justement ces bruits que font les « vrais » instruments : raclement de la corde, soupir du souffle, infimes grincements, échos. Et ils ont été obligés de chercher des moyens, synthétiquement, de rajouter *aussi le bruit*.

¹⁴ N° 6, Actes Sud.

donnons) est fortement codé, hiérarchisé : le devant de la scène, l'arrière-scène n'ont pas la même valeur, ni la droite et la gauche, ni le hors-scène, fût-il visible, et la scène elle-même. La scène à l'italienne est l'espace même de la tragédie classique. Le *theatron* grec, d'où tout est né pour nous, est fortement symbolique, chaque parcelle d'espace y a un sens. Sur le plan du texte, de la structure, il n'y a pas, dans la dramatisation (« digne d'éloges ») de « loose ends ». Il y a concaténation des causes et des effets, des effets immédiats comme des effets à long terme. Une pièce « dramatique » s'analyse comme une guerre. Stratégie de la préparation, de l'attente, de la confrontation, du déroulement des combats, du « coup de théâtre » (retournement de la situation par effet de surprise), du dénouement.

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

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

morcelée, fragmentaire, et la folie du Prince était reflétée par le démembrement de la mise en scène.

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

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

(*Art du théâtre*, 61)

Où se situe, de ce point de vue, la stratégie de Gertrude Stein ? Il est trop tôt pour le dire de façon sommaire, c'est ce que le reste de ce travail va s'efforcer de montrer en détail, de la façon la plus probante possible - mais sans dogmatisme, ni esprit de système. Disons simplement, par anticipation, que dans une pièce de Gertrude Stein, chaque énoncé, ou chaque « scène » (un groupe de deux ou trois énoncés tels que question, réponse et renforcement par approbation, ou neutralisation par affirmation contraire) a sa pleine valeur. Comme dans les tableaux « saturés » qui occupent chaque carré d'espace sans privilégier le centre par rapport à la périphérie. Comme les musiques « saturées » (John Cage ou Philip Glass) qui renoncent aux effets d'alternance entre temps forts et temps faibles : pas de phrasé avec développement, pas de ligne mélodique reconnaissable. À propos de la musique de Jon Gibson (musicien de Lucinda Childs pour « Relative Calm » et « Formal Abandon »), on a parlé de musique « fluide » : « Jon Gibson's liquid music ¹⁵».

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

¹⁵ Christine Temin dans *The Boston Globe*, 31 juillet 1982.

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

(*Le Dire et le dit*, 1984)

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

L'indétermination

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

Le vrai et le faux

Une logique paradoxale : on peut affirmer comme vrai ce qui est faux (et le démontrer), ou comme faux ce qui est vrai, ou, plus grave, comme *vrai et faux à la fois*. « Tout doit être faux à grincer des dents » annonce Genet au début des *Bonnes*, et c'est la trahison même,

puisqu'il dénonce l'illusion théâtrale au moment même où il la met en place (par le déguisement et, au besoin, le travesti - sans parler de l'échange de Claire en Solange). Peu de termes sont aussi trompeurs que l'expression « illusion théâtrale ». Mais on peut voir qu'elle est du côté du dramatique dans la mesure où le dramatique demande au faux de dire le vrai. Le théâtral, lui, par un instinct pervers, préfère ce qui, faux, a l'air faux, l'imitation qui se montre comme imitation. Le parapluie en bois, le couteau de fer-blanc ou de carton couvert de papier d'argent, le bois peint imitant le marbre :

I like marble painted. And I like marble imitated.

(*Saints and Singing*, OP 80)

C'est l'objet détourné de sa fonction qui, comme le dit Sartre, acquiert une densité poétique. Ou encore c'est la fonction qui se détache de l'acte pour devenir pure représentation : quelle douce musique chante donc le trombone de bois plein découpé avec une minutie précieuse par Anno ? Ce que Gertrude Stein dit aimer, dans le faux marbre, c'est justement de ne jamais savoir, à l'œil, si le marbre est vrai ou faux, il faut le toucher puisque c'est seulement par le froid sous la main qu'on reconnaîtra le vrai du faux¹⁶. Pas de théâtralité sans ce goût du leurre, au trompe-l'oeil, sans ce goût de la mystification (au cinéma, Peter Greenaway dans *Meurtre dans un jardin anglais*, ou dans *Drowning by Numbers*, Alain Resnais dans *Providence*). Au théâtre, tous les jeux avec l'espace « en matrice » ou « hors matrice », j'aimerais en donner un exemple¹⁷ : le décor représente un paquebot. Le bastingage est au fond de la scène, laissant deviner (toile de fond) l'immense océan. À un moment, le personnage-narrateur enjambe le bastingage. Effroi : va-t-il se noyer ? Non, car il atterrit sur l'espace hors-scène : les planches, derrière le bateau, cachées par le bastingage : ce n'était qu'un décor, on vient de dénoncer, sous nos yeux, le dispositif scénique. On ne s'étonne donc pas de voir réapparaître, au bout d'un instant, le personnage-narrateur, par un enjambement inverse. Mais alors, mais alors, mais alors : pourquoi donc enlève-t-il ses chaussettes et les tord-il sous nos yeux sinon parce qu'elles sont trempées, à tordre ?

¹⁶ Cf. *Lectures in America*, p. 72.

¹⁷ *Premier amour*, de Beckett, au théâtre Gérard Philipe à Saint Denis, dans une mise en scène de Christian Colin.

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

LE DRAMATIQUE

Contre la confusion du vécu, un univers de valeurs se construit, qui donne un ciel à nos aspirations.

Pleine visibilité (la clarté de l'intelligible).

Suspense : chaque scène prépare les suivantes.

Confrontation, conflit, crise, lutte pour le territoire.

Résolution des contradictions.

Temps vectorisé : avant, pendant, après : de la vie à la mort, ou du meurtre au jugement.

Responsabilités, choix, sacrifice : âge adulte.

Univers diurne : l'action.

La présence humaine plus importante que le décor.

Le regard pratique.

L'escrime.

La vue.

L'apparence du vrai.

L'autre.

Le passage à l'acte.

Le rôle.

La parole opérante.

Le discours, la prose scandée, l'apostrophe, la harangue, la menace ou la promesse.

« Je ne serai heureux que si j'obtiens ce que je veux ».

LE THEATRAL

On reste dans la confusion du vécu. Fragments, fluidité, compartimentation.

On privilégie le fugitif, le subliminal : éclaircs électriques, scène dans la pénombre, surexposition qui noie les objets.

Juxtaposition des scènes.

Coexistence dans un même espace.

Compatibilité des incompatibles.

Temps étale, ou cyclique, au rythme des saisons. Suspens de l'instant.

Tous les choix sont ouverts, indétermination : enfance, adolescence.

Univers nocturne : le rêve, le sommeil.

Présence/absence, paysage.

Le regard poétique.

La photographie.

La vision.

Le trompe-l'oeil se montrant comme trompe-l'œil.

Le double.

Le virtuel, le latent.

La voix.

La parole joueuse.

Le chant, la parole rêveuse, les voix en écho.

« Images, vous suffisez à mon bonheur ».

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

Avant d'entrer dans le vif du sujet, et de poser le regard sur la pratique steinienne, dans sa singularité, je voudrais prendre un exemple hors-corpus. Ce serait une façon de prouver le bien-fondé de mon dire, qui est que la « théâtralité » est une virtualité qui est parfois absente du théâtre représenté et qui parfois scintille dans des textes destinés à être lus. Henry James, par exemple, est un écrivain dont l'écriture manifeste (j'aurais envie d'écrire : « de façon latente ») une très forte charge de théâtralité. Ce n'est pas de lui que je parlerai ici, mais d'une femme écrivain qui n'est pas sans affinités de regard (sinon d'écriture) avec Gertrude Stein. Il s'agit de Eudora Welty, et je voudrais en présentant quelques phrases d'une nouvelle écrite par elle qui s'intitule « Memory » montrer à l'œuvre cette théâtralité sur un bref exemple ¹⁸.

Eudora Welty, « A Memory »

Il peut paraître bizarre qu'un exemple de théâtralité soit lié au souvenir, et la nouvelle commence comme un conte : « On a summer morning when I was a child... » L'enfant est allongée sur le sable ¹⁹, au bord d'un lac, et son regard est celui du peintre ou du spectateur

¹⁸ Nouvelle extraite de *A Curtain of Green and Other Stories*, Harvest HBJ, 1979 (La nouvelle date probablement des années 30.)

¹⁹ ou allongé : on ne saura à aucun moment si l'enfant est un garçon ou une fille. On sait seulement qu'il ou elle est amoureux ou amoureuse d'un petit garçon. Et si l'on suppose qu'il s'agit d'une petite fille, c'est uniquement par présomption d'autobiographie de la part de l'auteur. En fait, la neutralité délibérée du sexe de l'enfant inciterait plutôt le lecteur, faute de « marques », à le percevoir comme masculin.

de théâtre qui délimite un cadre comparable au « picture-frame stage », à la scène à l'italienne. Ce qu'elle voit est délibérément constitué en spectacle :

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

(ACG 147)

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

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

(ACG 147)

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

Que voit-elle ?

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

(ACG 147)

« From my position » : l'observateur est ici en position de guetteur, presque de prédateur. « Shoot », disent les photographes. On note que le regard suspend l'instant, le spatialise, l'action se fige en geste (« in fixed attitudes »). Le caractère sacré de toute image (toute image est, à un degré plus ou moins grand, une image pieuse, un acte de piété, de révérence, de célébration : portrait, paysage) est évoqué par la référence à la Bible et aux nuages symboliques qui encadrent et isolent la réalité peinte dans les illustrations. L'image pieuse de l'Ancien testament n'est pas seulement isolée sur la page d'un livre, elle est isolée par un cadre de nuages, elle est dans une bulle. On note aussi que le vu est difficile à tenir à distance, il répond, il vous atteint : « actually glaring at me ». « Glaring » : force trop grande de la lumière qui vous aveugle, vous empêche de voir, comme la seiche qui lance de l'encre pour

se défendre, et « at » qui est presque « back at me ». « At me », c'est, en retour, un acte, et un acte agressif.

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

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

(ACG 148)

Le *vu* est une révélation (ordre du sacré), mais une révélation qui vous échappe encore et toujours : « nearly revealed », et c'est peut-être cela, la fascination : on est là retenu, captif (« captive audience »), à toujours espérer, toujours attendre le moment de la révélation, ou ce que Gertrude Stein appelait « the moment of recognition »²⁰. Ce moment de révélation, qui n'advient peut-être jamais, réclame un effort de la part du regardant – qui est ici l'enfant, mais qui est aussi l'artiste qui écrit la nouvelle. L'enfant est présentée comme apprentie artiste, puisqu'elle apprend la peinture. L'auteur, elle, deviendra photographe, et écrivain. Un effort qui est presque une *lutte* (« I would wrest ») entre celui ou celle qui veut *connaître*, et ce qui se présente, opaque, comme un secret qui refuse de se laisser percer. Un effort qui n'est pas gratuit, mais qui se présente comme une nécessité, un BESOIN :

To watch everything about me I regarded grimly and possessively as a *need*.

(ACG 148)

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

²⁰ Et Joyce, « epiphany », et Flannery O'Connor, « revelation », tout simplement.

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

Believe it is not for pleasure that I do it.

Not only for pleasure for pleasure in it that

I do it.

I feel the necessity to do it.

Partly from need.

Partly from pride.

And partly from ambition.

(SIM 71)

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

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

(*Différence et répétition*, 160 ²¹)

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

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

(*id*)

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

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

(ACG 149)

Cette intensité – condition de possibilité, semble-t-il, de l'observation et du rêve, et surtout de la coexistence paradoxale entre les deux, on en retrouvera l'équivalent dans l'écriture de Stein, où l'on verra juxtaposés l'invention la plus abstraite ou la plus « déguisée » avec des fragments de la vie quotidienne prélevés et insérés « tels quels » ²².

²¹ Dans le chapitre intitulé « La répétition pour elle-même ».

²² Ce futur est un futur d'exposition. Dans la chronologie, les textes de Stein précèdent, dans l'ensemble, ceux de Welty.

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

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

(ACG 151)

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

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

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

(ACG 154)

L'homme à son tour, loin d'être l'objet décrit, devient le regard qui englobe tout : « them all », qui fait pendant à « everything ». La différence est une différence d'intensité. Il y a ici indifférence : « carelessly ». Le regard est comme une vitre, comme l'objectif d'une caméra. Même si l'artiste ne sélectionne pas, tout peut être significatif, et l'artiste sollicite une signification. L'homme, lui, est ici présenté comme un animal, une brute, le sourire n'est chez lui qu'un rictus animal (« the way panting dogs seem to be smiling »). Mais il peut voir loin, son regard balaye le paysage, « out over the water ». Et c'est là qu'est le danger : « he even looked at me, and included me » : voilà qu'il vient saisir à son tour celle qui l'observait.

« Included me » : cette inclusion qui fait perdre à l'enfant sa souveraineté pour devenir un élément parmi les autres, la proie d'un regard indifférent à sa prise, est vécue comme une agression à laquelle l'enfant ne peut répondre que par une agression magique, un désir violent de destruction, associé à la stupeur qui est la paralysie de la proie :

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

(ACG 154)

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

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

(ACG 156)

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

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

(ACG 157)

A la différence de l'homme, le garçon aimé ne l'inclut pas dans son regard, il regarde au-delà (pris dans son propre rêve ?). Comme l'homme regardait « over the water », il regarde « out the window ». C'est un simple support du fantasme (« medium-sized boy with blond

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

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

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