

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

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

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

Words are shocks.
Woodrow Wilson

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

Wish. Win. Why. What.

Mean. I mean.

Yes Sir. Yes. Oh dear yes.

Away. Stay away. Come away.

Again. Come again.

Please. Pleasure. Pleased. Play. Place.

Well. Tell.

Light. Might. Bright. Sight. Night.

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

D'autres ont su dire l'importance du mot comme unité animée chez Stein, du mot « personnifié », ou, comme je préfère dire ici, du mot-personnage, du mot-figurant. En particulier Sherwood Anderson, qui n'utilise pas pour en parler la métaphore scénique, mais deux autres métaphores, l'une guerrière, l'autre domestique. Il s'agit de deux textes proches par la date (1922) et tous deux bien connus : l'un est l'introduction à *Geography and Plays*, l'autre « Four American Impressions », publié dans *The New Republic* (11 octobre 1922)¹. Dans le premier texte (celui que nous appellerons ici le premier texte, même s'il est difficile de savoir lequel des deux fut rédigé le premier), Sherwood Anderson file la métaphore de la « cité des mots ». Les écrivains sont montrés comme des généraux ambitieux rêvant de nobles conquêtes, mais négligeant ces petits soldats que sont les simples mots :

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

¹ Ce texte est reproduit dans *A Story-Teller's Story*, 1924, nouvelle édition critique, Ray L. White ed., 1969. Également reproduit dans *Gertrude Stein: A Composite Portrait*, 1974.

(GP 7)

Les mots sont ici vus comme formant la base de la hiérarchie, dans une image verticale. Les mots sont pris dans un système contraignant, en vue d'un projet commun. La discipline fait la force des armées, mais le moral des troupes est important pour la victoire. Le mot, le soldat, n'est pas anonyme, n'est pas un simple numéro matricule, il faut renverser l'image verticale pour retrouver une horizontalité à la Whitman, démocratique, à l'image des « leaves of grass », L'image du champ de bataille n'est pas, pour Sherwood Anderson, une image de destruction, de sanglant combat, de brutalité meurtrière. Plutôt une image fraîche et joyeuse de jeunes hommes bien portants, pleins d'entrain, se déployant librement au grand air. A l'inverse, la vie « civile » avilit les mots avec ses exigences mercantiles, sa vénalité, son troc à la petite semaine. Il y a bien encore, dans l'esprit de l'écrivain, une hiérarchie implicite (ce qui est noble/ce qui est bas), mais surtout l'opposition se fait entre libre circulation dans un espace sans limites et confinement dans un espace restreint :

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

(GP 7)

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

For me the work of Gertrude Stein consists in a rebuilding, an entire new recasting of life, in the city of words.

(GP 8)

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

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

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

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

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

(*Composite Portrait*, 72)

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

Les mots sont-ils des signes, les mots sont-ils des choses ? Vieux débat. Pour Sherwood Anderson évoquant Gertrude Stein, les mots n'ont ni l'arbitraire des signes, ni la pesanteur des choses. Comme les choses ils touchent nos sens, comme les signes ils sont subtils, immatériels. Pour en rendre compte, il faut parler en termes d'arômes : non pas de parfums capiteux, mais

de bonnes odeurs culinaires. Les mots font palpiter nos narines comme la promesse d'un mets. Tant qu'on parle du son des mots, de leur musique, on reste dans la description précise du signifiant. Mais quand on se met à parler de leur *goût*, de leur *arôme*, on parle non pas des mots eux-mêmes, mais de leur pouvoir sur nous, de notre élan vers eux, de notre besoin de nous les incorporer. On parle par métaphores pour plus de justesse.

...and in her own great kitchen she is making something with her materials,
something sweet to the tongue and fragrant to the nostrils.

...She is laying word against word, relating sound to sound, feeling for the taste,
the smell, the rhythm of the individual word.

(*Composite Portrait*, 72)

Savoir si c'est *vraiment* cela que Gertrude Stein fait, c'est une autre affaire. Et ce n'est bien sûr pas cela qu'elle fait, littéralement, puisque la grande cuisine des mots n'existe que dans l'imagination de Sherwood Anderson (et la nôtre grâce à lui). Il n'est même pas sûr que sa sensibilité olfactive soit un puissant moteur de son inspiration, même dans la section « Food » de *Tender Buttons*, à laquelle Sherwood Anderson, écrivant en 1922, ne pouvait manquer de penser. Mais ce texte de Sherwood Anderson, par la métaphore olfactive, réinsuffle de la sensualité là même où l'auteur a voulu se priver des habituels affects que procurent les associations sémantiques. Enlevez les références, coupez les racines, jetez aux orties les adjectifs descriptifs, les successions d'actions, faites passer par-dessus bord la cohérence narrative : il restera toujours des effluves. L'air que respirent les mots ne peut pas être totalement stérilisé, désinfecté. Dans la plus grande raréfaction imaginable, des odeurs passent sous la porte, dans les moindres interstices, à travers les volets clos. Peut-être que pour Gertrude Stein la sensualité passe davantage par la couleur. C'est ce qu'elle semble indiquer, quand elle répond à l'étudiant de Chicago, à propos de « Rose is a rose is a rose is a rose » :

Now listen: I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying « is a... is a... is a... ». Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years ².

² Cité par Thornton Wilder dans son introduction à *Four Saints in America*, VI. Repris par Patricia Meyerowitz dans son « Editor's Foreword » à *Look at Me and Here I Am*, p. 7.

Cette citation n'a pas sa place dans un chapitre concernant « les mots-figurants » puisqu'elle vise à justifier une manipulation syntaxique, mais elle vient à point nommé mettre l'accent sur la couleur de la rose plutôt que sur le parfum de la rose.

Et nous permettre de justifier notre choix d'une métaphore théâtrale plutôt que culinaire. Non pas la cité des mots, ni la cuisine des mots, mais la parade des mots sur une scène imaginaire. Les mots en enfilade, les mots en mouvement, qui s'appellent les uns les autres (*wish/fish/which, well/hell/tell, say/yes*), les mots qui surgissent, insistants, on ne sait d'où venus, et accueillis, et exhibés. Ceux que nous appellerons ici mots-figurants, c'est ceux qu'on retrouve, souvent monosyllabiques (« I like words of one syllable », *Paris France*, 1940, 65), d'un texte à l'autre, familiers et inquiétants, entêtés, bizarres ou saugrenus, jaculatoires, chacun pourvu d'un minuscule point d'exclamation invisible : WHY! MIGHT! MISSES! KISSES! STAY! AWAY! HEAR! HERE! ONE! WON! NO! MEAN! ME! WE! DO! WISH! SEE! NAME! COME! Symboles dépourvus de symbolisme, comme chez Beckett. Signification détournée, « détournée », comme on dit en photographie, non motivée, et pourtant sourdement opérante. Latente, suspendue. Se crée, hors contexte, un climat de célébration (DELIGHT! YES!}) ou d'inquiétude (HERE! FEAR!) Le sens s'agglutine au son et dérive, inéluctablement, à l'appel d'un son proche. On dirait (pour employer cette fois une métaphore biologique) le lent mouvement des molécules sous le microscope. Il faut bien dire « inéluctablement », car ce n'est pas toujours gai, ce que les sons disent. Quand *plays* appelle *place*, appelle *please*, tout va bien. Mais quand *here*, on vient de le voir, appelle *fear*, l'esprit se trouble et se dit : les sons ne sont jamais innocents. De même, quand *round* appelle *drowned* : *round round round*, et on a dit noyé sans l'avoir voulu. « Words are shocks ». C'est comme si chaque mot avait sa double face, sa face de lumière et sa face d'ombre, sa face rassurante et sa face inquiétante. *Round* est rassurant (*round and round and round*, on est assuré de revenir au point de départ), mais cache *drowned* (on ne reviendra pas). *Here* est rassurant (être ici et être soi, c'est tout un) mais cache *fear* (de n'être plus ici ni soi, de ne plus savoir où et qui l'on est). *Well* est rassurant (tout va bien, et c'est aussi la santé, ou le retour à la santé), mais cache *hell* : enfer peuplé de tout petits démons, mais tout de même... Les mots chez Stein, on ne peut jamais l'oublier, gardent leur pleine valeur sémantique, même lorsqu'elle choisit à dessein les plus dépouillés, les plus vides, les plus grammaticaux. Les mots résistent, et Stein ne leur fait jamais la violence de les dénaturer tout-à-fait. Elle les déforme, joue avec les homonymes, joue avec l'orthographe

phonétique, le propre et le commun, coupe de travers (*Byron/buy one*) mais jamais au point d'empêcher le mot de clignoter dans le noir. Elle a le respect de ses petits soldats, pour revenir à la métaphore guerrière. Dans la concoction d'une minuscule machine de guerre explosive, dans la stratégie d'un dérangement du lecteur dont on trompe l'attente, sa petite armée, docile, reste à sa disposition. À ce détail près que certains de ces petits soldats sont d'encombrants gardes du corps, indiscrets, surgissant de l'ombre là où on ne les attendait pas. Revenons à la scène : pour un groupe de figurants qui joue au cerceau, au ballon, au volant, qui fait la révérence (« thank you », « misses and kisses »), combien portent la hallebarde qui, pour être en carton, n'en est pas moins une arme, l'arc et les flèches, le petit poignard caché dans le ceinturon : (« violences ». « distressing ». « no danger ». « to be thought ». « mistake ». « strange resemblances », « brave », « not lonesome ». « trouble », « troublesome ». « sadden ». « caution », « alarming ». « lost »³).

Présentation

Dans quel ordre présenter ces mots-figurants qui passent et repassent sur le devant de la scène ? Il s'agit d'éviter tout ordre qui imposerait une hiérarchie (classement par ordre d'importance croissante ou décroissante), d'éviter même un aléatoire trop systématique (tirage au sort). Laisser venir les mots comme ils viennent, comme ils se présentent. Ils étaient dans la tête de l'écrivain Stein, ils revenaient avec entêtement. Leur récurrence fait système, mais un système affectif, et, dans ce domaine, bien fort qui peut prétendre connaître les lois. L'idéal de présentation serait la simultanéité, comme sur une photo de famille. Alors que l'état-civil impose une hiérarchie artificielle – père, mère, enfants par rang d'âge – la photo, qui présente tous les membres dans une configuration frontale, certains assis, d'autres debout, certains dans une position centrale, d'autres plus éloignés du centre, certains regroupés, d'autres relativement isolés, certains frappant le regard par le regard dans l'objectif, d'autres

³ Tous ces exemples sont pris « at random », dans *Geography and Plays*, publié en 1922. Cette méthode cavalière, au sens de perspective cavalière, ne permet pas de prouver quoi que ce soit, elle permet seulement de se faire une idée du spectacle, comme lorsqu'on feuillette les illustrations d'un livre pour enfants que l'on songe à offrir.

distracts, distants, pensifs, mal à l'aise, certains spectaculaires, d'autres effacés, oui la photo rend bien compte de cette constellation complexe qu'est une famille.

Quant au choix : on a bien compris que notre critère sera ici le quotient de théâtralité. Sont considérés comme mots-figurants ceux qui non seulement reviennent, sans justification autre que la nécessité d'occuper la scène, mais qui font *bella figura*, ceux qui éclatent, qui savent se faire remarquer, et qui en même temps collent au corps, à la peau (dans ses besoins de s'exposer et dans ses besoins de se protéger) ceux qui s'affichent dans leur extériorité et dans leur intériorité. Ceux qui disent le dedans, le dehors, le là et l'ici, le moi et l'autre, le tu et le toi, le toi et le moi. Entre sens et non sens, entre cour et jardin, entre rideau et coulisses, entre présence et absence, entre mots et choses, entre spectacle et spectateur, entre le regard et la voix : éclats, facettes, loup noir et paillettes, masques et nudité, cri, paraphe. Mesdames et Messieurs, voici les mots, qui souhaitent vous plaire, et que nous vous demandons d'applaudir.

WISH

C'est l'entrée dans l'univers merveilleux du faire semblant : contes et légendes, théâtre et fiction. *Wish*, c'est la formule magique, c'est la ferveur qui accomplit les miracles.

I wish matches.

I wish all right.

I wish coal.

I do wish.

I wish I may.

I wish not a bird.

I wish when I make it.

I wish again.

I wish more than that.

(*Pink Melon Joy*, 1915, GP 370)

I wish anger.

I wish religion.

I wish bursts.

I do wish fancies.

(*Pink Melon Joy*, 1915, GP 368)

I wish I was in the time when all the blame was feelingly added to mercies. I wish I could ask what's the matter now.

(*Pink Melon Joy*, 1915, GP 367)

La chanson populaire dit : « I wish I were a little sparrow, That I had wings and I could fly... ». La formule *I wish I was, I wish I were*, permet de rêver l'impossible, de se le représenter. Changement d'identité, métamorphose, transport instantané d'un lieu à un autre, transgression de la loi des espèces ou des lois spatio-temporelles, voilà de préférence à quoi s'accroche l'imagination quand elle se donne pour tapis volant *I wish I were*. « I wish I was in the time... » « I wish I may... » : il suffit de vouloir pour pouvoir ; entre un vœu et sa réalisation, il n'y a pas d'instances intermédiaires, le délai du travail, de l'effort, de la maturation : changement à vue, comme au théâtre, toutes les pesanteurs sont éliminées, et les retards. « I wish I was a flower » (*Pink Melon Joy*, GP 363). Et, un peu plus tard : « I wish I was maybe I am ». (*id.* 364). Par association phonétique : « I wish I was a fish ». (*Saints and Singing*, 1922, QP 77).

Wish, c'est aussi l'entrée en fiction de l'écrivain « I wish to begin » (*Johnny Grey*, 1915, GP 171). C'est un performatif doux : quand dire, c'est faire, et comme s'il suffisait de dire pour faire. En 1915-1916, Gertrude Stein lit les lettres et les journaux de la Reine Victoria et il y a quelque chose d'impérial, de victorien, dans son exploit fréquent, très fréquent de *wish* : c'est comme une modalité d'être, de rapport au monde. Le roi dit « nous voulons » ; mais la reine, il lui suffit d'exprimer des vœux. *We wish, we do not wish* : et chacun s'exécute. Vos désirs seront des ordres. Il n'est pas question de dire avec certitude qu'il y a là une base biographique, que, dans ses rapports avec Alice, Gertrude s'habitue le plus naturellement du monde à formuler des vœux qu'Alice s'empresse d'exécuter. Bridgman est tenté de nous mener sur cette voie (cf. *Gertrude Stein in Pieces*, 146-148), avec prudence. Il note, dans les écrits majorcaïns, « the voice of command », « the heavy concentration of authoritarian

demands », tout en remarquant bien que cela « may have nothing to do with Gertrude Stein's actual life » (*GSP* 148). Il note, dans *Water Pipe* (1916), en réponse à l'affirmation d'autorité, l'attitude d'obéissance et de soumission (sans qu'on sache jamais qui parle) :

But I see what you wish, you need to have instant obedience and you shall have it.
I will never question. Your lightest wish shall be my law.

(*Reflection on the Atomic Bomb*, 31)

Voyons les choses un peu autrement. Insistons sur l'influence, comme modèle imaginaire, de la Reine Victoria. Dans une situation de double exil, dans une île-tour d'ivoire, pendant que se déroule la guerre de 14 dans le reste de l'Europe, l'écrivain Gertrude Stein, dans un climat de vacances prolongées, rêve au modèle de la femme d'action, Victoria, qui menait des guerres nombreuses aux quatre coins de son Empire, et qui les menait de la plume et de la voix, en convoquant dans son bureau les hommes d'Etat qui étaient sous ses ordres. Elle rêve de cette situation où, dans la courtoisie et la fermeté du propos, on a tout pouvoir sur la vie des hommes et le sort des territoires. Elle s'amuse peut-être de la dérision de son pouvoir à elle, réduit à la stricte sphère domestique :

You will give me orders will you not. You will tell me what you prefer. You will ask for what you want. You do need the door closed. Please do not mind if I refuse at first. I don't like to find out exactly where the draft comes from. But I see what you wish....

(*id.* 31)

Gertrude Stein règne sur les courants d'air. Ou plutôt, elle fait dire à un personnage A qu'il ou elle se mettra en quatre (mais pas trop vite) pour empêcher un personnage B de souffrir des courants d'air. Le personnage A semble au service du personnage B, mais c'est un service librement consenti, le personnage A doit même prier le personnage B de lui donner des ordres : « You will give me orders will you not ». Il y a du pastiche dans le ton adopté par l'esclave volontaire : « Please do not mind if I refuse at first ». Excès de servilité, qui va jusqu'à se dissocier de ses propres sursauts d'indépendance : il faudra m'excuser si je n'obéis pas tout de suite... La situation, dans son abstraction (du concret arraché à son contexte), devient allégorique, d'une façon comparable aux rapports maître-serviteur, tels que les représente Beckett dans *Watt*, ou dans *En Attendant Godot*. Gertrude Stein rêve, dans son écriture, à grand renfort de *wish* et de *please*, d'un monde qui se soumettrait à vos vœux, elle joue à mettre en scène une activité mentale (*I wish, I do not wish*) qui met en branle, imaginativement,

les pesanteurs matérielles de l'univers : jusqu'au moindre courant d'air, faisant mentir Victor Hugo : « Tout appartient aux Princes, hors le vent ».

Wish, dans cette optique, fait système avec *please* (autre mot-figurant) : deux formes de vœu, de prière, deux formes atténuées de la volonté. À quelques pages de distance dans *Pink Melon Joy* :

« I wish I was restless » (GP 366)

« Please be restless » (GP 376)

Paradoxe comparable des deux formules : l'agitation (*restlessness*) est un état indépendant de la volonté, un état qu'on subit malgré soi et dont on ne peut que souhaiter sortir. On peut, par effort, parvenir au calme, et les formules : « I wish I was calm » ou « please be calm » auraient un sens. Mais les deux formules de *Pink Melon Joy*, qui renvoient l'une à l'autre, exhibent une semblable absurdité et, par ricochet, amènent à réfléchir sur les limites de ces vœux et prières. Il est possible de souhaiter avoir des ailes, il ne l'est pas de souhaiter être agité.

Wish, sous forme négative, c'est une façon polie d'exprimer un refus obstiné. C'est une qualité de résistance passive (que Gertrude Stein a toujours reconnue comme étant la sienne, dès l'enfance), l'envers de ce désir de voir le monde se soumettre à ses souhaits.

... I do not wish to see I do not wish to see Harry I do not wish to see Harry Brackett
I do not wish to see Harry Brackett.

(*Advertisements*, 1916, GP 343)

C'est le caractère têtu de la petite Martha Hersland qui jetait son parapluie dans la boue. La personne qui parle ne s'adresse pas à l'éconduit, elle refuse de le voir, justement, et sans doute de le recevoir, et elle s'adresse à quelqu'un, dans sa maison, qui peut servir d'intermédiaire, ou qui s'efforce de la faire céder, puisqu'elle doit s'obstiner dans son refus. Mais ce peut aussi être à elle-même que la personne s'adresse, laissant monter en elle le souci, puis la détermination, dressant un mur entre elle et la sollicitation non désirée. Minuscule scénario qui nous invite à bâtir autour de ce Harry Brackett un personnage importun mais qui a ses entrées, et ses bonnes raisons, et qu'il ne sera pas si facile d'éconduire – surtout que les raisons de ne pas souhaiter le voir sont d'ordre affectif, irrationnel, comment s'en justifier

autrement que par une répétition qui empile brique sur brique. *Wish*, c'est une force : d'imagination ailleurs, de résistance ici. C'est peut-être pour cela que Sainte Thérèse, dans *Four Saints in Three Acts*, posera la question théorique : « Can women have wishes ». Pas seulement « have their wishes » (les femmes peuvent-elles voir leurs vœux accomplis ?) mais : peuvent-elles seulement en formuler, avoir assez d'assurance, d'autonomie, d'autorité, pour n'être pas soumises, toujours, aux vœux d'autrui, et formuler, ne serait-ce que pour elles-mêmes, ce qu'elles désireraient voir s'accomplir ? À un degré à peine moindre que le français « vœu », *wish* est un mot qui reste proche de la religion (autre domaine où l'imaginaire a son mot à dire). Le double sens de « vœu » en français, à la fois « vows »,) engagement religieux, comme dans « prononcer ses vœux », et *wish*, on sent qu'il en reste quelque chose dans *wish* tel que l'utilise Stein.

A saint in seven wished to be convinced by us that the mountains near by and not high can give protection from the wind.

(*A Saint in Seven*, 1922, *Primer*, 79)

Le mot *wish*, parfois, s'égrène en litanie, hors de son Usage habituel, comme un rituel rêveur : l'invocation s'ouvre en *why*, presque comme un bâillement, et se referme en *wish*, presque comme un coup de fouet : WHY do you WISH...

Nelly why do you wish me.

Nelly why do you wish for me.

Nelly why do you wish for me there,

Nelly why do you wish me to be there, Nelly.

(*Saints and Singing*, 1922, *OP 77*)

Semi érotique, semi religieux, le prénom féminin Nelly vient battre avec régularité, comme un gong, comme un battant de cloche, comme un appel entre veille et sommeil : *willy-nilly*, elle ne sait pas ce qu'elle veut, Nelly...

Sait-on jamais ce qu'on veut ? La qualité lancinante de *wish*, sa qualité de *Sehensucht*, n'apparaît jamais si bien que lorsque *wish* se suffit à lui-même, intransitivement : point n'est besoin de souhaiter quelque chose. *Wish*, c'est se tourner vers un avenir plaisant qui peut prendre la forme de la pleine possession de ses moyens intellectuels, du retour à la santé, d'une activité physique harmonieuse et régulière :

In that way we wish.

We think.

We recover.

In that way we swim.

(*Work Again*, 1917, GP 397)

Wish, par affinités phonétiques, se trouve parfois associé à un grand favori steinien, un de ces mots qui ne servent qu'à mener la danse, un maître de ballet : WHICH. Comme *why*, *where*, ou *what*, *which* a le double mérite de lancer à l'infini des questions sans issue, et d'arrondir les lèvres comme pour emboucher une trompette. Dans *Byron A Play*, dix-huit ans après les textes qu'on vient de citer, Gertrude Stein en fait grand usage. Cela commence dès le sous-titre :

But Which They Say Byron A Play.

(LOP 333)

Très tôt commence la promenade, main dans la main, de *which* et *wish* :

They can be thought always to be ready with either of which they refuse wish for relish.

(*id.* 335)

Gertrude Stein est sous le charme : « Be which » (*id.* 335), qu'on peut sans trop d'abus tirer du côté de *Bewitch*, suit immédiatement, développé en :

This is how he sees any or which one.

(*id.* 335)

Sans vouloir reproduire ici la parade au grand complet, présentons quelques entrechats parmi les plus acrobatiques :

To wish to be wished to add which to forget made Byron. Or which rather which which to add which to add wish to add forget or not forget to be not be but Byron this may be made into a mistake which if they wish or do wish to mistake.

(*id.* 343)

A play is this Byron if he wishes is no play. Nor either is Byron a play if in their play there is this with no wishes.

Admire or administer that there are made of which no wishes.

(*id.* 344)

On ne saurait nier l'attraction puissante de ces deux mots, dans leur riche apparat phonétique, dans leur ressemblance de frères pas tout-à-fait jumeaux : entre les deux mon cœur balance, semble dire l'écrivain, qui lance l'un, puis l'autre, et leur construit, comme on fait un nid pour un oiseau, des énoncés pour les abriter :

This which I wish to know I do know.

(*id.* 344)

Which she will. Will which he will watching...

I wish I were

To wish two were

Or wish not what I wish

Byron a play he got it away.

(*id.* 336)

« Will which he will watching » joue phonétiquement avec *will/which* et *which/watch*, avec *which he/watching*. *Will* est un bon moteur : léger, avec des résonances qui se prolongent dans la bouche pendant que la langue prend le temps de se dérouler. Sémantiquement, grammaticalement, « will which he will watching » refuse d'être « which he will be watching », ce qui veut dire qu'il y a malgré tout tension entre ces deux énoncés, et que, lorsque nous entendons le premier, nous construisons quelque chose de proche, du point de vue du sens, de la phrase qui serait grammaticalement possible.

Wish joue avec *were* sous deux formes : *to* se raccroche à l'un et *two* à l'autre et vice versa, ce qui donne :

to wish/two were

two wish/ to were

Les deux se raccrochent au premier énoncé (« I wish I were »), si l'on postule que *I*, dans *I wish I were*, peut aussi se lire comme le chiffre I, un en majuscules romaines :

1 wish 1 were

2 wish 2 were ⁴

Le jeu n'est pas purement formel (j'entends par là mécanique, comme un mouvement de pendule ou de balançoire). Il se prolonge par une « méditation » (les guillemets tendent à indiquer qu'elle reste énigmatique, allusive) sur le un et le deux :

I could be one with one of two.

(*id.* 336)

Un sens possible serait, si l'on se rappelle que Byron était l'un de deux petits chiens amenés ensemble du Mexique, l'un aussi des deux chiens de Gertrude Stein (l'autre étant Basket}, une allusion à la situation de jumeauté. Byron fut aussitôt remplacé par un autre chien, Pépé, à la fois différent et semblable : « not at all like Byron although in a picture of him you can never tell which one is which one. » (EA 49). C'est l'un des sens inclus dans la question *which* : *which of the two, which one is which one. Which* ou l'obligatoire discrimination, *which* qui impose une identité esseulée. « I could be one with one of two » : l'expérience des jumeaux donne un espoir à l'expérience de faire partie d'un couple. Je peux ne faire qu'un avec ce compagnon qui fait la paire avec un autre de son espèce. « Baby and Byron » sera le dernier mot de la pièce, Baby, comme B.B. Bérard : un non qui se dédouble ou se redouble, comme la lettre B elle-même se déplie verticalement, et peut se replier sur elle-même. Jumeauté qu'on porte en soi-même, sans sortir de soi. Jumeauté narcissique : je peux ne faire qu'une avec une autre de mon espèce.

Et, suivant ce rêve impossible de fusion, d'union, une réflexion plus désabusée, pragmatique :

⁴ Ce rapprochement entre I et One a déjà été fait, dans un séminaire de Robert Cilhol, à propos de *An Exercise in Analysis* (1917), et du gommage systématique de Part I (Dissociation I [Je]). Cf Jackie Martin, « Gertrude Stein et la théâtralité du langage », *Delta*, n° 10, mai 1980, p. 118, notes 1 et 12.

I could be one with one of two
But it may do to do what one can do.

(id. 336⁵)

Do rime avec *two*, mais celui ou celle qui fait, c'est toujours *one*. *I wish I were two, I wish two were one* : autant vouloir être un poisson. *I wish I were a fish with a great big tail a lobster or a whale*. (id. 334). *Wish* sera toujours sur la scène des identités rêvées, du déguisement provisoire et qui ne trompe personne, du rôle dans lequel on se drapé, du jeu dans lequel je est un autre, et cet autre est moi-même « tel », dit Genet « que je ne saurais - ou n'oserais - me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. » (*Les Bonnes*, 10)

PLAY

Mot capital, s'il en fut, pour le théâtre de Stein. Capital : en tête. Il figure en titre de textes qui, dès lors, font bande à part, et qui jouent à se dire faits pour la scène. *What Happened. A Five Act Play* (1913). *Not Slightly. A Play* (1915). *For the Country Entirely. A Play in Letters* (1916). *Do Let Us Go Away. A Play* (1916). *Bonne Année. A Play*⁶ (1916). *Captain Walter Arnold. A Play* (1916). *Please Do Not Suffer. A Play* (1916). *I Like It To Be A Play. A Play* (1916) (le titre est « tout un programme »). *Turkey and Bones and Eating and We Liked It. A Play* (1916). *Mexico. A Play* (1916). *Counting Her Dresses. A Play* 1917). *An Exercise in Analysis*.

⁵ La formule est, en fait, un réemploi. Elle avait été utilisée déjà en 1927, dans *Four Saints in Three Acts*, à la fois comme indication scénique (si l'on peut dire) et comme formule litannique « à chanter » (*to be sung*) :

Saint Ignatius surrounded by them.
Saint Ignatius and one of two.
Saint Ignatius. And one of two.
Saint Ignatius. And one of two literally.
Saint Ignatius. And one of two and one of two.
Saint Ignatius. And one of two literally.
Saint Ignatius. And one of two and one of two. One of two.

(LOP 470)

On notera le « literally » : Gertrude Stein demande, comme souvent, que l'on prenne au pied de la lettre ses injonctions paradoxales, et, si cela vient d'un saint, nos résistances froidement logiques doivent tomber. Mais on rapprochera aussi ce « literally » du « laterally » de la fin : « Saint Ignatius and left and right laterally be lined. » : quand on met le monde à plat sur la fresque d'un mur d'église ou sur l'espace blanc d'une page, tout est possible.

Naturally

⁶ Sans accent en français.

A Play (1917). *A Circular Play* (1920). *Objects Lie on a Table*. *A Play* (1922). *Saints and Singing*.
A Play (1922). *A Village*. *Are You Ready Yet Not Yet*. *A Play in Four Acts* (1923).

Sur ce modèle – modèle du jeu, modèle de la scène, modèle du genre, sans qu'il soit possible de savoir lequel (*which...*) est premier, des textes vont s'affubler d'un autre costume, d'un autre mode d'emploi : *Ladies Voices*. *Curtain Raiser* (1916). *Every Afternoon, A Dialogue* (1916) : un sous-genre dans le genre. Dans la transgression, des variations, des variantes. Des innovations. *Accents in Alsace*. *A Reasonable Tragedy* (1918). La machine s'emballe : *A Story, A Description, A Fantasy, A Serial, A History*. *An Opera to be Sung*. *A Traveler's Story*. *A Lyrical Opera Made By Two To Be Sung*. *An Historic Drama*. *A Ballad*. *A Poem, a Story and a History*. Tout objet fait texte, tout texte fait objet : *A Book*. *A Picture*. *A Melodrama*. Sous-jacente, la volonté de puissance, ou l'impunité de l'artiste, et surtout, sa volonté d'établir, par jeu, un contrat ludique avec le lecteur, de proposer des règles de lecture qui ne seront pas respectées – cela fait partie du contrat. L'air de dire, on connaît la musique. Ou encore, vous chantiez, j'en suis fort aise, eh bien dansez maintenant. Aimable proposition, dans le charme et la séduction, pas dans la contrainte : entrez dans la danse. Non pas « je veux que ce soit une pièce », non pas « j'ordonne, ou je stipule, dit le roi, que ce soit une pièce », non pas la massive symétrie de la tautologie, « une pièce est une pièce », non pas une autorité de droit sur la progéniture : tu seras une pièce, mon fils (ou ma fille). Mais, tout simplement : Si cela vous plaît, car cela me plaît, et dans un espace commun d'écriture et de lecture : *I Like It To Be A Play*. *A Play*.

Quatre ans avant la première pièce (*What Happened*. *A Five Act Play*, 1913), semble être né le mot *Play*, avec un soupçon déjà de ses virtualités scéniques, chorégraphiques, programmatiques, un soupçon de la division, au creux même du monosyllabe, entre la construction d'un objet-pièce (à construire, ou de construction), et un contrat où les règles sont de prendre du champ, du jeu, par rapport aux règles : *Play*. C'est un titre. Ce titre est tout simplement : *Play* (1909). Et cela commence :

Play, play every day and play and play away, and then play the play you played to-day, the play you play every day, play it and play it. Play it and remember it and ask to play it. Play it and play it and play away.

(*Portraits and Prayers*, 160)

Il y en a deux pages... Le monosyllabe occupe avec densité, de ses petits cubes de quatre lettres, le périmètre de la page, avec parfois un allongement en *playing* (comme si un

carré gris se prolongeait en hachures) : parfois un cube un tout petit peu différent, *day* ou *way*, vient mettre sa nuance perle ou gorge-de-pigeon, puis, à intervalles irréguliers, l'espace dense, géométrique, est troué par un corps étranger : *remember, remembering*. Deux pages, huit paragraphes. Sur le plan phonique, la plosive initiale se présente comme une petite butée qui forme toboggan pour la liquide et la diphtongue qui suivent, en une même syllabe, Ou encore : on fait une petite bulle avec les lèvres pendant que la langue se prépare à aller caresser l'arrière des dents, puis les lèvres s'étirent en une amorce de sourire : *play...*

Le texte s'élanche comme une injonction : *play, play every day, play and play and play away...* : jusqu'à épuisement, jusqu'à plus soif, jusqu'à tomber dans l'herbe, morts de fatigue. S'agit-il de jouer à un jeu, ou de jouer un spectacle, pour des spectateurs ? Par la construction du verbe, l'ambiguïté est plus grande en anglais qu'elle ne serait en français, puisqu'on n'y trouve pas la distinction entre jouer, transitif, et jouer à. « Jouez, mais je défends... » : quand le verbe est tout seul, intransitif, on sait en français qu'il s'agit de jeu. S'il faut vraiment établir une distinction, l'anglais dispose du verbe *to act*, mais l'esprit de sérieux de ce verbe (l'esprit de sérieux de tout ce qui se prend pour une activité, et presque pour un acte) enlève au jeu théâtral tout l'aspect ludique qui l'apparente aux jeux de rôles des enfants : si on jouait à jouer une pièce, toi, tu serais... En revanche, la polyvalence du terme *play* est ce qui fait son charme : pour Stein, ou pour nous qui la lisons. Le premier sens que donne le *Webster's* c'est : *to move lightly, to frisk, to flutter ; as sunlight plays on the waves, a smile plays on his lips* (ce même sourire qu'il faut pour prononcer le mot). Lié, on le voit, à la qualité flottante de la lumière. Le deuxième sens, c'est *to have fun*, le troisième sens, *to gamble*, et, dès le quatrième sens, clairement indiqué : *to make love playfully* (incidemment, cela ne dérange pas du tout le *Webster's* d'utiliser *playful* dans une définition de *play*). Ne négligeons pas cette dimension érotique dans les apparitions récurrentes de ce terme. Jouer d'un instrument ne vient qu'en sixième position, quant à la dimension dramatique, elle ne vient qu'en neuvième position : *to act in or as in drama* (la syntaxe du *Webster's* semble ici imiter celle de Stein : *in or as in...*). Le *Webster's*, ce n'est pas la Bible, mais en principe un dictionnaire reflète à peu près fidèlement la conscience linguistique du locuteur moyen, et ne l'oriente, ou ne la désoriente, que dans certaines limites. Si le *Webster's* dit que *play*, c'est faire l'amour, ce chatolement-là vient sourire sur le texte de Stein.

À la première ligne, c'est la dimension ludique qui domine, érotique ou non : « Play, play every day, play and play away » : une espèce de vertige, un tourbillon, plus rien d'autre n'existe, jour après jour. Il ne s'agit pas de répétition, il s'agit d'un mouvement circulaire qui s'engendre lui-même, jusqu'à l'étourdissement. Mais très vite, c'est bien de pièce qu'il s'agit, et même d'une série de représentations : « and then play the play you played to-day, the play you play every day, play it and play it. » La qualité ludique, étourdissante, n'a pas disparu pour autant. Les deux se fondent dans « play it and play it and play away ». *To play a play*, pour Gertrude Stein, c'est l'activité qui s'oppose à *to write*, c'est produire, mettre en scène : « how it was possible to play the plays that I have written » écrit-elle dans *Everybody's Autobiography*. C'est une activité contrôlée, qui réclame de la mémoire ; c'est une activité autorisée, et qui a besoin d'autorisation : « play it and remember it and ask to play it. » Il y faut aussi un public : « Certainly everyone wants you to play... » Car c'est une activité qui plaît, qui est destinée à plaire. Ce jeu de mots entre les deux langues n'est pas absolument fortuit, ni gratuit, car en anglais même, Gertrude Stein jouera, par approximations, sur *play/plays/place/please*. Jouer donne du plaisir (gardons-nous bien de préciser s'il faut prendre « plaisir » au sens érotique du terme). Cette dimension est précisée dans le deuxième paragraphe :

This is the way to play, every one wants them to play all day, to play, away to play to-day, to play all day...always to play. Every one is very glad to have them play, to have them play all day, to have them play every day, to have them play and play and play.

(PP 160)

Sans que ce soit ici notre propos, on notera en passant que, par un imperceptible glissement, le point de vue s'est modifié : de l'injonction « play » qui s'adresse à « you » (« certainly every one wants you to play »), « you » devient « them ». « Them » est maintenant objet du regard commun à qui parle/écrit et à qui écoute/lit, cependant que le public, indifférencié, universel, anonyme, unanime, demeure « every one ».

Au cours du troisième paragraphe (de la troisième séquence), « every one » s'opposera, massivement, à un « them » divisé en « some of them », cependant que « play » s'actualise en « are playing » (c'est un fait, on le constate, *de visu* : « Every one is certain that some of them are playing »).

Pour la symétrie (le spectateur en face du spectacle doit se couler dans le même moule grammatical, pour partager un commun espace de représentation), « wants » devient, forçant la langue puisqu'il le faut, « is wanting » :

Every one is wanting some of them to be playing and playing and playing and playing, to be playing to-day, to be playing all day, to be playing every day to be playing away.

(*id*)

Le jeu vient saturer l'espace et le temps, bouchant tout autre horizon que le projet de jouer, toujours et encore, jusqu'au bout des forces, dans un élan soutenu par le désir universel de faire jouer, de voir jouer ceux qui jouent, qui sont, toujours au présent, en train de jouer. Prévoir une fin au jeu, ce serait manquer cet univers alternatif que le jeu présente, et qui vient remplacer, point par point, dans sa totalité, l'univers « réel » auquel il se substitue. Le jeu ne se soutient que d'un mouvement que mime la phrase, d'une relance perpétuellement renouvelée – *to be playing, to be playing...* Mais ce mouvement, comme la toupie qui tourbillonne trop vite pour que l'œil perçoive sa rotation, mime un présent qui se maintient, miraculeusement, l'instant glissant dans l'instant, tournant sur lui-même, en un cercle dont le centre est nulle part et la circonférence partout.

Play/Pray

Parmi les approximations phonétiques auxquelles se prête « play », « plays », il faut noter déjà, à partir de ce texte intitulé « Play », *pray* et *prayers*. Cette approximation pourrait paraître forcée. Rien, à première vue, ne paraît la justifier dans le texte. Mais il¹ suffit de le lire à haute voix pour apprécier sa qualité litannique.

Rappelons que vingt-cinq ans après avoir été écrit, c'est dans le recueil intitulé, par Gertrude Stein elle-même, *Portraits and Prayers*⁷ (1934) qu'il paraît.

C'est l'année de *Four Saints in Three Acts*, l'opéra dans lequel se trouve actualisée l'alliance entre *play* et *prayer* qu'on trouve latente, déjà, dans le petit texte *Play* écrit en 1909. La prière elle aussi substitue à l'univers visible un univers tout peuplé de forces invisibles qui sont visibles pour l'œil de l'esprit. Dans la prière aussi le fidèle se perd (*prays away* jusqu'au vertige. La prière elle aussi est une pratique quotidienne (*prays every day*), une pratique répétitive, jusqu'à l'hypnose, une pratique qui ne prévoit pas de fin, comme le montre la forme circulaire du rosaire.

Play/Work

Mais ce même recueil, *Portraits and Prayers*, par son titre même, nous invite à explorer une autre association, par différence, entre le terme *play*, et l'un de ses contraires : *work*. Soit on joue, soit on travaille. Les uns jouent, les autres travaillent. Et l'artiste, que fait-il ? Doit-on dire de lui qu'il joue ou qu'il travaille ? Répétons ici que la volonté de faire des objets à regarder, comme font les peintres, a produit deux embranchements de la pratique d'écriture de Stein : le *portrait* et la *pièce* (*play*).

Deux genres affichés, l'un pictural, l'autre plus littéraire, mais lié au spectacle – un tableau en mouvement.

⁷ Dans *Everybody's Autobiography*, dès le premier chapitre, Gertrude Stein raconte dans quelles circonstances elle vit pour la première fois son livre en devanture, à New York, sur la cinquième avenue. L'anecdote transforme en parabole quasi évangélique ce qui ne serait, présenté autrement, que vanité naïve d'auteur :

...and my book *Portraits and Prayers* was just to come out that day and on the cover was to be a photograph of me by Carl Van Vechten and as we were walking down Fifth Avenue together, a young colored woman smiled and slowly pointed and there it was a copy of the book in a shop window and she smiled and went away. (EA 8).

La jeune femme noire apparaît comme un ange de la Visitation, presque irréaliste comme une apparition, lente, et souriante, et disparaissant comme elle apparut ; du doigt elle pointe, et *lo and behold* la vraie Gertrude Stein, en chair et en os, entourée de ses amis, voit derrière la vitre Gertrude Stein en photographie, reconnue par les inconnus, auteur, manifestée par un portrait et par une signature et par un titre. *Portraits and Prayers* : de par la grâce d'un portrait, un rêve est réalisé, une prière se trouve exaucée.

Il se trouve que c'est précisément la même année – 1909 – que Stein a écrit le texte *Play*, et deux de ses portraits les plus connus, celui de Matisse et celui de Picasso ⁸. Il se trouve que la rhétorique est très semblable dans ces trois textes. Ce sont les portraits de Matisse et de Picasso qui ouvrent le recueil, Or l'un des mots-fétiches du portrait de Picasso, l'un des mots cajolés, caressés par Stein, est le mot *work*, sous la forme *working*. Citons quelques-unes de ses occurrences :

One whom some were certainly following was one working...

(PP 17)

...This one was one who was working...

(id. 17)

...This one was one going on working...

(id. 17)

...This one always had been working...

(id. 17)

...This one was not one completely working.

This one was not ever completely working...

(id. 18)

...This one was one who was almost always working...

(id. 19)

Il y a là un fil possible dans les invites que les mots font à l'écrivain Stein : si Picasso travaille (« not ever completely »), eh bien moi je vais jouer. *I will play, I will play with plays, I will write Play*. C'est, étant donné la proximité des dates, et l'identification de Stein à Picasso (je ferai en littérature ce qu'il fait en peinture), une forte probabilité. On tiendrait là l'une des clés presque accidentelles, au départ, de ce qui devait devenir un développement générique important dans l'œuvre de Stein. Elle se serait prise au jeu, tout en refusant jusqu'au bout de

⁸ La chronologie de Bridgman propose l'ordre suivant :

28. Matisse.

29. Picasso.

30. Manguin A Painter.

31. Play.

se soumettre aux règles du jeu. En 1923, le deuxième portrait de Picasso *If I Told Him. À Completed Portrait of Picasso* (qui, dans le recueil, fait suite au portrait de 1909), se termine par les lignes :

Miracles play.

Play fairly.

A well.

As well.

As or as presently.

Let me recite what history teaches. History teaches.

(PP 25)

Ceci nous permet de mettre ensemble portrait, théâtre et prière, sans sollicitation excessive. Notons que le portrait d'Eugene Jolas (1932) se présente sous forme de « Play » (*A Play Without Roses Eugene Jolas*).

L'année 1923 (l'année de Saint-Rémy) voit un retour à la notion de *jeu* contenue dans *play*. Ainsi, dans *Capital Capitals* :

First Capital. They play ring around a rosey.

Second Capital. They play London bridges.

Third Capital. They play High Spy.

Fourth Capital. They play horses.

(OP 63)

Il y a, si l'on y regarde d'un peu près, du jeu dans le jeu, ou à propos du jeu : une ronde évoquée phonétiquement, une autre ronde transformée par un improbable pluriel : la multiplication des ponts, autant de fois qu'on chante son nom. La troisième ronde est transformée par le H : l'innocent *I spy with my little eye* se transforme sournoisement en dangereux espion. Quant au quatrième énoncé, il abandonne les jeux d'enfants (ou joue sur une équivoque : on peut jouer, enfant, à être un cheval, ou à chevaucher un balai) pour aller chercher le sens de « parier » (bet) qui est l'un des sens possibles de *play* quand ce verbe est transitif.

Mais c'est en 1933, avec la pièce *Byron A Play*, que Gertrude Stein s'attachera le plus systématiquement à explorer la question (ne disons pas « répondre à la question », ce serait excessif, et ce serait une démarche bien peu steinnienne) « what is a play ».

What is a play. Les réponses sont parfois une pirouette, qui tourne le dos à la question, comme pour dire qu'il ne s'agit pas de dire mais de faire (faire quoi ? eh bien, l'objet-pièce, le jeu d'écriture qui se met en scène, *play, plays*). Parfois elles apportent un élément qui peut être vu comme constitutif de ce que serait l'essence d'une pièce. Élément énigmatique, qui demande à être interprété – *clear as mud* – l'idée étant toujours qu'il y a une qualité de clarté, une fois la boue déposée, qui est inégalable, sans commune mesure avec la clarté insipide d'une eau qui fut toujours Claire. La connaissance insipide, et sans intérêt, c'est ce que Gertrude Stein appelle « recognition without the quality of experience ». Il faut cette lenteur, imposée par la complication, qui permet, quand on a compris, d'avoir compris vraiment. Avec une profondeur qui est celle de l'expérience, et qui ne saurait se réduire à du verbalisable. Les mots ne doivent pas servir d'étiquette à l'expérience, ils doivent eux-mêmes *constituer une expérience*. L'art imite la nature dans son mode de fonctionnement... Longtemps après Stein, et avec une visée sans doute bien différente, les jeux du maître Lacan ne procéderont pas autrement.

What is a play.

As he lies there he may.

They add a play a play.

(LOP 349)

What is a play. As they may like and rises.

(LOP 351)

What is a play.

I like which they may.

(LOP 350)

On croit d'abord qu'il s'agit de simples pirouettes, d'énoncés ne visant qu'à décourager le sens. Et pourtant, même là : comment se fait-il que les mêmes mots reviennent chaque fois : *may*, et *like* et puis *lies* et *rises*. Permissivité, plaisir. Un monde, peut-être, où ce qui n'est pas permis d'habitude est permis, où les limites du permis et de l'interdit ne sont plus les mêmes.

Ce n'est pas dit aussi clairement, mais une fois que la boue se dépose...on voit briller les mots *may, like*. Et *which*, proche on l'a vu, de *wish*. J'aime qu'il soit possible de voir réaliser ses vœux, les vœux de chacun, les vœux de ceux qui jouent pour nous, nos vœux à nous qui jouons. Quant à *lies and rises* : Lazare, lève-toi. Ils se lèveront d'entre les morts. Mort où est ta victoire. Il ne s'agit que d'un petit chien, mais une petite créature familière et vivante qui est morte et qui ne se réveille plus de ses sommeils peuplés de rêves donne à rêver d'un univers où les morts peuvent encore aboyer, et courir après la balle, et venir boire près de leur maître, de leur maîtresse. Byron comprenait, à n'en pas douter, le steinien, il faut nous faire un peu Byron pour le comprendre aussi.

I wish now to say what the relation is of a play.

To words

Or not to words

Does he understand words

Or if he does not add words...

(LOP 348)

C'est bien ce que nous disions, la communication ne passe pas forcément par la parole, elle peut passer par le jeu, par le faire semblant. Ce que l'on *voit* ne se traduit pas forcément en mots que l'on *entend* et que l'on *comprend*, et pourtant, on perçoit ce qu'on voit. Peut-être qu'une utilisation ludique, quasi magique, du langage, va permettre d'établir la communication sur un autre mode, qui reste à découvrir, mais qu'il faut explorer.

A play then may be a day without words

Or indeed if they call at all they may call it a word with which they wish words were thirds.

(LOP 348)

What I wish to say is that if he is not interested in speaking perhaps he is not interested in hearing not at all he is interested in either or a play.

(LOP 348)

Play est (en 1909 déjà) lié à *day* :

What is a play to-day.

(*id.* 340)

Now a play oh a day by the day in a play.

(*id.* 336)

Il ne faut pas croire qu'il s'agisse d'une simple affinité phonétique. On peut dire qu'une journée c'est, comme une représentation théâtrale, et comme une ronde enfantine, cyclique, voué à la répétition. Aujourd'hui (*to-day*) c'est un maintenant éclairé, et un peu étendu, qui sera suivi par un autre aujourd'hui. Ainsi s'écoulera la vie, comme dans la chanson, doucement, sans événements, sans catastrophe, sans mort. Une journée. « Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un ! » dit Winnie dans *Oh les beaux jours*. Avant d'ajouter : « Malgré tout. » Et, moins gaiment : « Jusqu'ici. » (Beckett, *Oh les beaux jours*, 76).

L'important, c'est que l'instant demeure étale, soit un suspens du temps :

A play does not depend upon what not

It depends upon the way a day is made to stay.

(*LOP* 337)

Et encore :

What is a play. There is no nearer to yesterday in a play.

(*LOP* 351)

On commence à soupçonner que le terme *play* pourrait bien recouvrir, de façon allusive, toute œuvre d'art – comme c'est le cas pour Tennessee Williams lorsqu'il intitule son introduction à *The Rose Tattoo* « The Timeless World of a Play », et qu'il commence par citer la fin d'un poème de Carson McCullers : « Time, the needless idiot, runs screaming round the world », pour commenter :

It is this continual rush of time, so violent that it appears to be screaming, that deprives our actual lives of so much dignity and meaning, and it is, perhaps more than anything else, the arrest of time which has taken place in a completed work of art that gives to certain plays their feeling of depth and significance.

(*The Rose Tattoo*, 1951, 11)

« There is no nearer yesterday in a play » : la formule est claire comme de la boue. Aujourd'hui, ce n'est pas demain et ce n'est pas hier, ce n'est pas ce mouvement qui conduit d'hier à demain, inéluctablement. C'est, délectablement, aujourd'hui seulement. Mais il y a l'envers de la médaille. Pas question de faire revenir hier, avant la mort de Byron, le jour où ce

chien était encore présent au présent, en vivant. Hier, c'est l'absence définitive. Même le jeu scénique ne rapproche pas hier d'aujourd'hui. On est ici et pas ailleurs, et il n'est pas question de se rapprocher. *A play*, c'est le *hic et nunc*, l'ici et maintenant, c'est ce qui est donné par le regard, ce que peut embrasser un seul regard (même pour qui ferme les yeux), et c'est le constat d'échec du souvenir.

Could he look and see. In this is the essential of a play.

(LOP 351)

Il faut faire attention, à chaque instant, dans notre lecture, à ne pas aplatir, banaliser, rendre lourdement affirmatif, ce qui est proposé de façon paradoxale et problématique. Gertrude Stein n'a pas écrit « he *can* look and see » mais *could he* : la question se pose, et elle se pose soit au passé soit sous condition.

Hic et nunc :

...and now a theatre is a place.

(LOP 333)

Dès la dixième ligne du texte, avant la moindre mention du mot *play*, voici donné le cadre : *a theatre*. On note le *now* : c'est bien grâce à ce maintenant proclamé comme loi du théâtre que celui-ci peut se déployer dans l'espace. Comme un tableau. Comme un tableau ? Mais en trois dimensions, ce qui donne une liberté beaucoup plus grande, et le droit au désordre, à l'hétérogène : « It arranges itself like a purse », dit Stein (LOP 333). Comme une espèce de fourre-tout où coexistent, selon les besoins, des objets hétérogènes et familiers, liés à la vie quotidienne, sans aucun souci d'esthétisme.

Le théâtre s'inscrit dans l'espace, et solidement, les pieds sur son socle :

A play may not be removed.

(LOP 336)

C'est toujours quelque part, une pièce, ici ou là, ici, où, là :

This play is here

That play is there

Their play is where.

(LOP 337)

Et, quand c'est là, ça ne bouge plus. Même lorsqu'on voudrait que ça bouge :

I wish I knew a play to run away

To play is to stay naturally.

(LOP 337)

Mais Gertrude Stein a lancé une autre problématique, qui va s'entrecroiser désormais avec celle de la position de la pièce (ou du jeu) dans l'espace. C'est celle du mouvement (ou de l'absence de mouvement), de l'activité (ou de l'absence d'activité). Cette problématique est impulsée par le mot « at rest », employée peut-être à dessein. C'est un ajout à la comparaison avec le sac à main. Comme si la phrase était trop limpide, Gertrude Stein la grève, aussitôt, d'une complication :

It arranges itself as a purse at most or a rest. At rest.

(LOP 333)

La notion de jeu qui est incluse dans *play*, même si on a dénoncé plus haut l'esprit de sérieux de « act », et de toute activité, c'est inséparable, lorsqu'il s'agit d'un petit chien, de toute une agitation, de tout un affairement. La seule activité d'un petit chien, c'est de jouer, et vice-versa, il ne saurait jouer sans bouger. Aller chercher une balle ou un caillou, le ramener. Aller et venir, le contraire du repos, que le chien pratique couché sur un tapis, ou sur une pierre.

Little Byron.

As for the rest.

Little Byron may very well be

For the rest.

He is very lively when he is active.

Which makes a play.

(LOP 347)

La pièce en question sera un *requiem* pour un petit chien qui vient de mourir. Mais ce *requiem* célébrera le petit chien vivant et actif, c'est presque le même mot : *lively*. Pour qui fait une pièce, cette pièce qui s'appelle *Byron A Play*, l'activité, ou le jeu, c'est de jouer avec les

mots, comme on irait chercher une balle, comme on courrait pour la rattraper. Et pourquoi pas, pour commencer, jouer avec le mot *play*, en même temps qu'avec le mot Byron :

Byron a play
Byron at play
Byron they play
Byron may play
A play so they say
Byron a play

(LOP 337)

Le théâtre, le jeu, se substituent à la vie, qui concerne des êtres mortels, dont certains sont morts. Peut-on magiquement, fictivement, par des formules qui miment le mouvement de la vie, ramener les morts à la vie, les faire revenir, pour qu'ils jouent encore et toujours ? On peut toujours essayer :

I imagine a play
He is not playing to-day
Byron.
Act II
He will come again
If he can come again.
Thursday he can come again
And be one of one
And then the play will come again
To be again of come again Byron

(LOP 359)

Voilà, c'est dit, une pièce c'est comme les tables tournantes, esprit es-tu là, entre spiritisme et magie blanche, *Come Back, Jimmie Dean, Come Back*. Rien ne ressemble autant à la nostalgie que le refus de la nostalgie (ou, pour pasticher T.S. Eliot, pour refuser la nostalgie, il faut avoir en soi, très forte, la tentation de la nostalgie). Play ne remplace pas le plaisir (*pleasure*) de la présence :

If Byron were here
It would be a pleasure
To have him here
Byron.

(LOP 360)

Mais play aide à faire le travail du deuil :

What is a play a play is pause or loss.
They need repeat a play to stay
But they will anxiously ask less.

(LOP 347)

L'optimisme qui vous lance dans *play*, c'est un optimisme durement gagné sur la constatation que rien, dans la vie ne dure, que ce qu'on a, on ne le garde pas, que ce qui est présent ne le restera pas. Par la répétition, on s'efforce d'obtenir que l'instant demeure. Si on ne le peut, il faut se contenter d'un peu moins.

Tout ça pour un chien, dira-t-on, pleurer sur trente-cinq pages la mort d'un petit chihuahua mexicain, n'est-ce pas du maniérisme ? A quoi on peut répondre que les chiens, eux aussi, appartiennent à la communauté des mortels et qu'on peut faire, dès l'enfance, l'apprentissage du deuil par la mort d'un animal aimé. *Byron A Play* est, au moins autant qu'un jeu, et qu'une réflexion sur l'espace géographique et affectif du jeu, une méditation sur la disparition, sur la séparation. Méditation, c'est Gertrude Stein elle-même qui le dit : « ...as I meditated upon a play... » (LOP 337). Quant à la disparition, la séparation : le ton de la pièce, au-delà de l'accent mis sur *play*, (et sans contradiction puisque *play*, avons-nous dit, est comme un effort de la volonté pour nier les pesanteurs du réel), au-delà des brusques bifurcations joueuses qui empêchent de saisir au bond la balle du sens, est presque constamment élégiaque. *Distress* (ou plus exactement « no distress ») rime avec *tenderness* (LOP 365). Ce qui vient renforcer la tonalité élégiaque, c'est la présence répétée de l'exclamation douloureuse, ou mélancolique, ou nostalgique : « oh... » : « Byron, oh little soul » (*id.* 358). « I would like Byron to be here/Oh yes I would like Byron to be here » (*id.* 359) « Oh may they be gracious to Byron » (*id.* 342). Comme en écho « neutralisé » (l'affect s'y retrouve, mais déguisé en froide logique des alternatives), un grand nombre de phrases commencent

par « or » : « Or not » (*id.* 337). « Or rather if » (*id.* 339). « Or may he be for my sake... » (*id.* 339). « Or not any more » (*id.* 341). Dans la mesure même où aucun argument suivi n'est repérable dans ces brefs énoncés qui se raccrochent sans lien logique à l'énoncé qui précède, on ne peut s'empêcher de lire, ou d'entendre le « or » comme cet élargissement de la gorge qui laisse passer la plainte ou le soupir douloureux. Pour s'en convaincre, il n'est que de comparer le texte tel qu'il est écrit (la graphie *or*) avec le texte que nous appellerons, pour poursuivre notre hypothèse, le texte palimpseste, celui qui contient le soupir non déguisé :

Can a play be a name to say
Or Byron
What is a play when they have come
Or or none

Can a play be a name to say
Oh Byron
What is a play when they have come
Oh oh none.

(*id.* 341)

COME AGAIN

Comme réponse à la séparation du deuil, le texte fait entendre l'appel répété à un impossible retour : « Come again ». Non pas, on le remarque, « come back » - le simple éloignement dans l'espace permet de rebrousser chemin, et de revenir au point de départ – mais « come again » : franchis le saut dans le temps qui te sépare de moi. On peut reprendre ici, pour la relire autrement, la citation de la page 359 :

He will come again
If he can come again.
Thursday he can come again
And be one of one
And then the play will come again
To be a play of come again of come again Byron.

« Come again » a valeur incantatoire. Dans la douleur ou dans le deuil, la plainte se fait « lancinante », comme on dit, périodique comme les élancements nerveux, obsessionnelle. Dans la douleur, le refus d'accepter la réalité met en place un univers alternatif où le vœu se trouverait réalisé. Et la répétition a cette fonction d'endormir la conscience à tout ce qui n'est pas la mise en œuvre, par la volonté, d'un aboutissement magique : « Come again, come again... » Les foules, parfois, ont de ces conduites collectives rituelles, rythmées, pour rappeler leur idole qui a disparu dans les coulisses : « Encore, encore... ». « Bis, bis... ».

En fait, on peut lire aussi, ailleurs, « come back again », l'impérieux appel du maître qui renforce son injonction par l'apostrophe et par la redondance :

Byron come back again.

(*id.* 351)

Le champ est couvert. *Come back*, sous-entendu *here, again*, sous-entendu, *this minute*. Je te veux ici et maintenant, *hic et nunc*. Pas de retour sans un espace à parcourir, qu'il soit dans le temps, dans l'espace, ou, plus instantanément, dans l'imagination.

Come again est, depuis les débuts, l'un des plus fidèles moteurs de la dramaturgie steinienne. Il peut s'agir, dans certains contextes, de la simple comédie de salon. On se rend visite, et, à la fin de la visite, le petit rituel de politesse exige qu'on dise (c'est d'ailleurs le contenu sous-jacent de la formule « au revoir ») : *come again*. Revenez, vous nous ferez plaisir, revenez nous voir bientôt. La politesse peut déguiser les vrais sentiments, et *come again* peut être une façon de dire : votre visite a assez duré, je pense qu'il est temps d'y mettre un terme, c'est pourquoi je ne permets d'évoquer la visite suivante. *Come again*, c'est comme « je vous raccompagne », ou « je descends avec vous », ou « merci d'être venu ». C'est une ponctuation qui tourne à la ritournelle dans les pièces majorcaines : entre gens du même monde mais qui n'ont, comme on dit, « rien à se dire », qui n'ont guère de projets communs, qui se retrouvent là ensemble, en marge des événements, doublement isolés dans leur île, mais qui continuent à faire comme si de rien n'était, à préserver les apparences, les formes, à y mettre la manière. Cela commence, chez Gertrude Stein, avec une pièce qui pastiche ce genre extrêmement contraint, élégamment civilisé, qu'est la forme épistolaire (genre éminemment anglais aux

yeux d'une Américaine, et même, plus précisément, victorien ⁹), *For the Country Entirely, A Play In Letters* (1916) :

Dear Herbert.

Come again.

William.

(GP 227)

Dear Mr. Colin Bell.

Do be gracious and come again.

(id. 229)

Dear Mr. Cook.

Come again.

Sincerely yours

Daisy Clement.

(id. 231)

Quel peut être le contexte, qu'on nous invite à deviner, du « come again » inséré dans une lettre ? Eh bien, par exemple, une réponse à une lettre dite de château. L'invité remercie d'avoir été invité et, pour ne pas être en reste, l'hôte ou l'hôtesse répond à son tour : « Come again », qui n'a pas valeur de nouvelle invitation, puisqu'aucune date n'est proposée, mais qui boucle la boucle afin que l'échange ne reste pas unilatéral. On ne peut s'empêcher de soupçonner un peu de persiflage dans le pastiche, de la part de l'Américaine Stein, comme un enfant qui imiterait les courbettes des petit marquis de comédie. Mais en même temps, elle est sensible au charme de l'aristocratie britannique : ils sont inimitables, ces Anglais, semble-t-elle dire en les imitant.

Dans la pièce écrite la même année, *Every Afternoon. A Dialogue* ¹⁰, qui capte de petites bouffées d'échanges quotidiens, et qui commence par un énoncé à la Ionesco (« I get up »), « come », au sens courtois d'invitation à rendre visite, est à l'honneur : « Come and stay » (GP

⁹ Why do you play in letters.
Because we are English.
It is an English custom.
It is not an American.

(*For the Country Entirely, A Play in Letters*, GP 228)

¹⁰ *For the Country Entirely. A Play in Letters* porte le numéro 121 dans le catalogue Bridgman, et *Every Afternoon, A Dialogue* le numéro 130.

225), « *Come tomorrow./Come tomorrow* » (GP 256). L'hospitalité, portes ouvertes, bras ouverts, se fait pressante : « *Come in come in* » (GP 258). Et puis Stein joue un peu : « *Come ahead* » (GP 256) : on dit bien « *go ahead* », alors pourquoi ne pourrait-on pas dire « *come ahead* » ?... De façon plus perverse, un énoncé anodin qui pourrait bien recéler un double sens : « *Coming very well* » (GP 257). On peut le lire soit comme un échange dialogué : - *Coming ! - Very well ! -* soit comme un énoncé elliptique (« *I am coming very well* ») dont le sens ne peut, être qu'érotique ¹¹. Finalement, *come again* est repris en bouquet, en feu d'artifice, par l'orchestre au grand complet, en apothéose, en refrain, en chœur. Décroché de tout contexte (les autres n'en avaient guère, là il n'y en a plus du tout), comme un air populaire est prélevé dans le folklore par Bartok ou Stravinski et réemployé dans une musique qui n'a plus rien de populaire :

Come again

Come in again.

Coming again.

Coming in again.

Come again.

(GP 258)

Un hymne à l'itératif que l'on peut voir, cette fois, comme mimant dans son mouvement la recherche de l'orgasme. Lorsqu'on est engagé sur cette voie, tout fait système, et à y regarder de plus près, « *come ahead* » entre bien volontiers dans les jeux du double entendre. On rougit de n'avoir pas su l'entendre plus tôt, et on rougit de savoir l'entendre.

¹¹ Ce sens est attesté d'autres contextes, par exemple dans *Lifting Belly* (1915-1917 : la même époque) où on le trouve, entre autres, sous la forme peu équivoque « *coming together* ». (*Yale GS 6*). Dans *Exercise in Analysis* (1917), « *Can you come together* » est répété cinq fois (avec Act II, Act III, Act IV... pour les séparer).

PLEASE

Avec *please* on ne quittera ni le domaine du plaisir, ni celui de la fête théâtrale, ni celui du vœu magique, ni même celui de la prière. *Please* fait système avec *pleasure*, avec *plays*, avec *prayers*, et *please* fait aussi système avec *thank you*. Les mots-figurants de Stein se tiennent par la main, par la taille, s'enlacent et se désenlacent, vont de l'un à l'autre, ne quittent un partenaire que pour le retrouver, un peu plus tard, dans une autre pose. Ce n'est pas une pure question de son, ni une pure question de sens, ce n'est pas non plus tout à fait ce que T.S. Eliot appelle « the music of imagery ». C'est, pour rester dans la métaphore théâtrale, par le geste et par le costume que les mots-figurants s'harmonisent. C'est le corps qui se projette en eux, qui se pare d'eux, qui se fait grâce ou menace en eux. Et d'abord, *please*. Les lèvres s'avancent, se bombent comme pour un baiser léger, et si, dans *play*, les lèvres amorcent un sourire, dans *please* c'est le sourire entier, qui prend tout son temps (s'est-on assez moqué du « cheese » des preneurs de photographies). Il n'est pas possible d'articuler *please* (dès qu'on fait les choses un peu sérieusement, avec un peu de concentration, d'expressivité) en prenant une moue renfrognée : le son ne sortirait pas. *Please*, hors contexte, ce peut-être ce qui plaît, ou ce peut être la supplique. C'est le mot qui sert à vous faire obtenir ce que vous voulez. C'est le mot qui s'en remet à la bonne grâce de l'autre - s'il vous plaît. C'est aussi, inculqué dès l'enfance, le plus élémentaire des petits rituels de politesse : dis s'il te plaît, dis merci, C'est la civilité puérile et honnête. Et il traîne dans ces mots, *please*, *thank you*, un relent d'enfance, d'entente familiale, de convivialité. *Please*, *thank you*, c'est la table mise, c'est l'échange du pain, du sel, de l'eau. Mineur, mais vital. Par là passe l'adoucissement des rapports de prédation. Les animaux ne disent pas s'il vous plaît ni merci (seul l'animal domestique sait remercier, à sa façon, pour la nourriture reçue, mais il n'a pas la parole qui sert à remercier — sauf, on le verra avec *Doctor Faustus*, au théâtre). On a le sentiment que c'est ce genre de résurgence, dans les textes de Stein, qui apaise ce qui pourrait être crainte ou menace, qui conjure les choses qui font peur, la guerre, ce désordre, ou la mort, qui vous laisse sans voix. Voici à nouveau *Pink Melon Joy*, écrit en 1915 aux Baléares :

Please state it please deny it please mean to be right.

(GP 359)

Please be cautious and recalcitrant and determined to be steady. Please be neglectful. Please be ordered out.

Please be ordered out.

(*id.* 364)

Les deux citations fonctionnent par trois. Il y a comme une dialectique perverse du rapport à la vérité dans le premier cas, du rapport au monde dans le second. *State* et *deny* sont dans un rapport de contradiction et *mean to be right* apporte une tentative de moyen terme. Imaginons un contexte : tu m'as trompée. 1) Avoue-le, 2) nie-le, 3) fais au mieux ou encore : ne te mets plus dans la situation d'avoir à me mentir. *Mean to be right* : quand, par la parole, on cherche à réparer les erreurs ou les manquements du vécu, on a toujours de bonnes intentions, on essaie de rétablir une harmonie, de faire à nouveau régner la raison.

La deuxième citation présente des attitudes opposées vis-à-vis d'un obstacle ou d'une menace : *cautious, recalcitrant* ; la prudence, qui invite à contourner l'obstacle, ou à ne pas s'en approcher de trop près le refus tout net d'avancer, d'obéir, de se soumettre, d'accepter un compromis, le caractère précautionneux et le caractère rebelle sont deux tempéraments opposés. *Determined to be steady* : quel que soit le choix qu'on fait, la prudence ou la résistance, il faut s'y tenir. *Determined* redouble en quelque sorte *steady*. Toute attitude déterminée ou stable est une attitude redoublée, qui se replie sur elle-même dans sa volonté de ne pas se laisser déporter à droite ou à gauche par les pressions de l'extérieur. Les deux énoncés suivants, *neglectful* et *ordered out*, sont dans un rapport qui peut être de cause à effet, si dans *ordered out* on entend *out of order*. Si l'on entend au contraire *order*, dans l'un ou l'autre de ses sens, il y a à nouveau contradiction : *neglectful*, c'est ne pas respecter l'ordre, ou ne pas obéir aux ordres. Si l'on comprend, dans *ordered out*, qu'on vous a donné l'ordre de sortir, cet ordre est contradictoire avec la demande polie, soumise à la bonne volonté de la personne à qui elle s'adresse, contenue dans *please*. S'il y a une règle qui a engendré les énoncés qui suivent *please*, cette règle ne peut être que de trouver des énoncés qui soient incompatibles avec *please*. *Please mean to be right, please be recalcitrant, please be neglectful* : impossible de se soumettre à de telles injonctions. Ce qui compte, c'est cette façon pressante de s'adresser à l'autre. L'autre ? Sans doute Alice, intégrée dans le texte, hors contexte « I have a real sight. This is so critical. Alice. » (*id.* 363). Les deux premiers mots de la pièce, c'est « My dear ». On peut donc dire que tous ces *please* s'adressent à « my dear ».

« Please miss me ». « Please be at rest ». « Please be restless ». Il s'agit d'un jeu affectueux, d'une démarche phatique qui ne vise aucun but pratique. Parfois la démarche semble oublier « my dear » et s'adresser aux choses pour leur demander d'être ce qu'elles sont : « please be dark » (ô nuit, tombe...), « please be straws » ... Parfois « je » s'admoneste et semble comprendre qu'il y a quelque avantage à rester sur son quant à soi : « Not any more begging ». Mais, comme il s'agit d'un jeu, la phrase suivante est : « Please have it ready ». Et celle d'après, constat d'échec : « She did not move » (*id.* 365). *Please* entre dans le même système que *wish* : on se crée, sur simple énoncé d'un vœu, un univers conforme aux rêves les plus absurdes, les plus contradictoires. La même chose se passe dans *If You Had Three Husbands*, écrit la même année (1915) dans le même lieu :

Please be capable of sounds and shoulders. Please be capable of careful words.
Please be capable of meaning to measure further.

(GP 380)

On peut tout demander à quelqu'un sauf d'être *capable* de quelque chose. Il y a là une demande perverse. A partir de là, peu importe l'absurdité ou l'encodage énigmatique de la demande. Ce qui est dit, c'est : je te demande des preuves d'amour, mais je les formule de telle façon que tu ne peux pas me les donner. M'obéir n'est pas une preuve, ne pas m'obéir n'est pas une preuve, vouloir m'obéir et ne pas y arriver est à peine une preuve, et pourtant laisse-moi continuer à te demander d'impossibles preuves d'amour. Ce qui suggère cette interprétation, ce n'est pas tel ou tel énoncé à lui tout seul, c'est la répétition des « please me » (*id.* 390).

Car *please*, c'est aussi et surtout le verbe *to please* : faire plaisir en se soumettant au désir de l'autre. Encore une fois, rien n'est dit qui soit directement sensuel. Il s'agit, plus que d'évocation de la jouissance, de l'évocation de l'accord avec l'autre, avec l'idée d'une soumission : « I made her please me » (GP 375) comme il est, une fois, dit en clair. Dans *Bonne Année. A Play* (1916), on trouve aussi *plaire* au sens de *répondre à la demande de l'autre* :

Why do I say yes sir. Because it pleases you.

(GP 302)

Dans cette pièce est introduit le terme *pleasure*, et cette fois, c'est « nous » qui parle, sans qu'il soit possible de déceler de quel *nous* il s'agit : le « nous » du couple, un « nous » de

majesté, un « nous » de maître qui donne des ordres (voilà ce que nous allons faire, bien gentiment...). Le plaisir en question est un plaisir bien raisonnable, il consiste à accepter son sort et à obéir. Echo des lectures victoriennes de Stein à l'époque ? Ne nous hâtons pas de donner une clef étroitement biographique. Le scénario suggéré peut être entièrement fictif :

We do understand our pleasure. Our pleasure is to do every day the work of that day, to cut our hair and not want blue eyes and to be reasonable and bedient. To obey and not split hairs. This is our duty and our pleasure.

(GP 302)

Il y a là du « private joke », du pastiche ou de l'allusion, la suite d'une discussion ou la reprise d'une lecture, comment savoir. Le titre est *Bonne Année*, la page se termine par « Happy New Year » : vœux au sens de « Greetings », et conformité aux lois supposées du genre : l'évocation d'un monde où tout n'est qu'ordre et harmonie. Jusqu'à quel point la leçon est ironique, ou sarcastique, ou sincère, il est difficile d'en décider, même à la lecture attentive de l'ensemble du morceau. Le discours se veut rassurant : l'optimisme est de l'ordre du soleil après la pluie ou de la réconciliation :

Do not be upset by anything.

No I won't be. Dear one.

(id. 302)

Quelques années plus tard (en 1923), dans *A List*, un échange sous forme de dialogue (entre les deux prénoms Marius et Mabel) met en scène les deux mots-figurants *please* et *pleasure*, les fait miroiter, pour notre plaisir, de façon assez franchement érotique : caresse de mots, jusqu'à la dernière ligne qui reprend, comme si de rien n'était, le ton convenu de la conversation polie :

Marius and Mabel.

Please to please. Please to give pleasure.

Marius.

To please and to give pleasure.

Marius and Mabel.

To please and please and to give pleasure.

Marius.

To please and to give pleasure.

Marius and Mabel.

If you please if you please and if you give pleasure.

Marius.	If you give pleasure and if you please.
Marius and Mabel.	Please please and pleasure.
Marius.	I am very pleased I am indeed very pleased that it is a great pleasure.

(OP 92)

Les catégories de l'actif et du passif sont présentes, mais très atténuées, prêtes à glisser de l'un à l'autre pour un plaisir commun, partagé, qui donne autant qu'il reçoit. *If you please* : si cela vous plaît, si cela vous donne du plaisir ; *if you give pleasure*, si à votre tour vous en donnez. *If* adoucit encore la brutalité de l'infinif, qui avait l'air de donner des ordres. Les consonnes et les voyelles entrent dans la danse : le z de *please* et le g de *give* s'écrasent dans la douceur du j de *pleasure*. Valéry dit de la danseuse : « elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... », « elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... » (*L'Âme et la danse*, 160). Ce sont les syllabes ici qui, comme le dit avec justesse la prosodie, sont les pieds (qui animent la danse des mots). Les pieds matériels de la danseuse tiennent un discours (Valéry parle de leur « volubilité »), et, à l'inverse, les pieds syllabiques prennent un poids, se mettent en branle, se font mouvement rotatif, gracieux dans l'espace. C'est cela, la mise en scène de la parole, *questo visibile parlare*, comme dit Dante dans *Le Purgatoire*. La prose steinienne, comme la danse, se refuse à la fiction pour dire ce qui est. Stein le dit à sa façon : « ...without telling what happened... to make a play the essence of what happened » (*Plays*, 119), et Valéry le dit à sa façon, dans sa rhétorique néo-socratique, avec cravate et moustache : « Point de mime, point de théâtre ! Non, non ! point de fiction ! Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu'il y a de réel dans le réel ? » (*L'Âme et la danse*, 164). La danseuse (la danse des mots) ne fait point (pour parler comme Valéry) « le personnage d'une amante » : il nous manque le contexte, le prétexte, l'argument, pour tout dire. Elle est « l'être même de l'amour » (*id.* 164) (nous dirons ici, plus modestement, du désir amoureux). L'un et l'autre, l'un dans l'autre, l'un qui cherche l'impossible fusion avec l'autre, (*I could be one with one of two*). Pour Phèdre s'adressant, dans *L'Âme et la danse*, à Eryximaque et au Divin Socrate, l'âme de l'amour « est la différence invincible des amants, tandis que sa matière Subtile est l'identité de leurs désirs. » Ce désir qui, « une fois né ne connaît pas le sommeil ni aucune trêve », la danseuse peut « le rendre

visible par ses beaux actes. » Elle célèbre « tous les mystères de la présence et de l'absence. » Ne représentant rien, elle peut tout représenter, elle est « l'acte pur des métamorphoses ». Elle « fait voir l'instant ». Elle « jette ses gestes comme des scintillations !... Il faut citer *in extenso* ce qui suit, en gardant en tête la danse des mots chez Stein :

...Elle dérobe à la nature des attitudes impossibles, sous l'œil même du Temps ! ... Il se laisse tromper... Elle traverse impunément l'absurde... Elle est divine dans l'instable, elle en fait don à nos regards !...

Eryximaque

L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant.

Phèdre

Elle fuit son ombre dans les airs.

(*id.* 172)

On pourrait se laisser agacer par le maniérisme des points d'exclamation et des points de suspension, et par le regard émoussé des trois messieurs parisiens drapés dans leur toge romaine de philosophes grecs : ils auront plus tard des mots émus, et convenus, pour vanter le très petit sein qui faiblement palpète... Mais Valéry, dans le cadre même de cette convention, dit des choses importantes et justes sur le rapport de l'instant à la forme dans un mouvement qui s'astreint à la non-représentation. L'absurde a pris, depuis *L'Ame et la danse* (qui date, rappelons-le, de 1921), ses lettres de noblesse, et s'est enrichi, si l'on peut dire, de l'impensable holocauste. (Disons plutôt qu'il y a trouvé sa justification historique, et qu'il s'est dénudé jusqu'à la dérision métaphysique). *The Waste Land* est de 1922, les lendemains de la guerre de 14-18 étaient eux aussi lourds de traces. *A List* est de 1923. Ce sont de quasi-coïncidences qui donnent à rêver. De quoi protège l'abstraction ? Le langage comme conduite conjuratoire.

*

Please/place/plays/prays

On a dit que *please* faisait (entre autres) système avec *prayers*. Phonétiquement, *please* et *place*, *place* et *plays*, *plays* et *pravers* portent presque le même costume, Gertrude Stein

joue sur ces alliances en camaïeu. Mais elle joue aussi à invoquer la forme anglaise, archaïque, qui a pour elle un charme shakespearien, de *please* : c'est la forme *pray*. Et, pour qu'on ne s'y trompe pas, elle l'associe à *forsooth*. C'est dans *If You Had Three Husbands* (1915), et le moteur semble être les allitérations en s et des variations sur *day* :

Pleasant days.
So to speak.
Sand today
Sight in there.
Saturday.
Pray.
What forsooth
...

(GP 385)

Gertrude Stein joue, comme souvent, avec les approximations phonétiques, et « sand today » se trouve placé, par ressemblance, entre *Saturday* et *Sunday*. *Sand today*, *Sunday*. Et puis, brièvement, l'intrusion d'un échange entre courtisans élisabéthains : – *Pray*. – *What, forsooth* ? L'Américaine jouera, à peine quelques lignes plus loin, à nous replonger dans le monde contemporain ou même américain : « Pleasant days brother » (comme on dirait *brother can you spare a dime...*). Dans *Pink Melon Joy*, *pray* fait une apparition qu'on pourrait dire subliminale, tant elle disparaît aussitôt, n'étant soutenue par rien, ni avant ni après. Sauf que, tout de même, le registre qui l'entoure peut être dit vaguement empreint de religiosité : on trouve sur la même page (OP 367) : « Do not repeat the miracle », « By believing in forms... » « That is what clergymen sing ». 1915 : sept ans avant *Saints and Singing* ou *Talks to Saints*, il faut noter, sous l'influence peut-être du spectacle de la piété populaire dans un pays fortement catholique, ces petites intrusions de gestes verbaux de piété mêlées aux petites intrusions des gestes de politesse :

Good night Mildred.
Good night dear.

(id. 367)

THANK YOU

Thank you, de même, peut se déployer dans tous les registres, de la simple civilité au geste pieux de l'action de grâces, en passant par le spectacle (« thank you » est la phrase rituelle du « performer », chanteur ou comédien, à son public quand il baisse le masque). C'est l'un des mots-figurants les plus sollicités par Stein, l'un des plus caractéristiques de ses dialogues. Un mot simple comme bonjour ou comme bonsoir (on pourrait fort bien dire « simple comme merci »). Un mot destiné à autrui dans des rapports de don, de dette, d'échange gratuit (merci tient lieu de paiement), de gratitude. On pourrait rêver un peu sur une esthétique du *gré* (toute esthétique devant tenir compte de l'agrément de qui reçoit l'œuvre d'art, ne serait-ce que pour y contrevenir, que pour choquer à bon escient). Mais les jeux autour des vocables *gré* et *merci* ne fonctionnent pas lorsqu'il s'agit du très raide *thank you*, proche du germanique *danke*. « Und der Hund sagt danke schön », tel était le titre du principal article qui parut lors des représentations, à Berlin, en français, de *Faust ou la fête électrique* dans la mise en scène de Richard Foreman, en septembre 1982 ¹².

En 1925, Gertrude Stein écrit *A Novel of Thank You* ¹³. Mais bien avant, dès 1913, elle écrit un texte intitulé *Thank You* ¹⁴. On a dit plus haut que "Do not repeat the miracle" était dans un registre « vaguement empreint de religiosité ». À la lumière des autres occurrences de « thank you », il faut peut-être avancer une autre hypothèse, qui serait l'hypothèse que nous appellerons pudiquement sensuelle, l'hypothèse de l'allusion érotique : la gratitude pour un moment de jouissance miraculeuse. Le contexte immédiat permet-il cette hypothèse ? Il ne l'interdit pas. Quelques lignes plus haut on trouve :

Little dove little dove I am loving you with much more love.

(GP 366)

¹² « Und der Hund sagt danke schön », article de C. Bernd Sucher, à propos du Berliner Festwochen, dans le *Süddeutsche Zeitung*, n° 221, p. 16.

¹³ *A Novel of Thank You* ne sera publié qu'en 1958, et donnera son titre au huitième volume de la Yale Edition des *Unpublished Works of Gertrude Stein*.

¹⁴ Publié dans *Bee Time Vine* en 1953 (Yale University Press).

Rien n'interdit de penser que L'expression « pink melon joy » elle-même, qui ponctue la pièce, et qu'on trouve par exemple sous la forme :

Pink melon and enjoy

Pink melon by joy

(GP 363)

est une formule cryptique renvoyant à une scène amoureuse, à la « consommation » de l'union charnelle¹⁵.

Dans *Turkey Bones and Eating*, le jeu des remerciements est plus anodin, plus linguistique, une sorte d'éventail des formules :

Thanks.

Thanks so much.

I thank you.

I thank you for your kindness.

(GP 241)

Dans *Mexico*, on trouve les formes « thank you very much » et « thank you so much » (GP 307 et 319) au milieu de ce qu'on pourrait appeler un répertoire, hors contexte, des formules toutes faites qui servent à assurer la « mise en scène de la vie quotidienne » (pour reprendre le titre en français du livre d'Erving Goffman *Presentation of Self in Everyday Life*). Ainsi :

Yes of course he does.

Why of course we do.

(id. 307)

I am pleased to hear it.

(id. 309)

¹⁵ Bridgman a remarqué que « Much of the sensuality during the Mallorcan period was expressed in terms of food » (GSP 151). Parmi les exemples qu'il donne, on trouve :

What is a melon. A little round.

Who is a little round. Baby.

(« A Lesson for Baby », BTV 197)

Yes indeed.

(*id.* 309)

Very well then.

(*id.* 310)

Certainly sir.

(*id.* 310)

Yes indeed and with great pleasure.

(*id.* 312)

Then I can certainly agree with you.

I hoped you could.

It will be a pleasure to meet again.

(*id.* 312)

Le « plaisir » ici n'est que le plaisir du babil des voix inoffensives, attentives à ne pas offenser, fonctionnant comme des mécaniques bien huilées, pas de grincement, pas de sous-entendus, pas de perfidie : des enjeux ténus, ténus, un monde rassurant où rien ne se passe. Vous êtes d'accord ? Moi aussi je suis d'accord. Alors nous sommes d'accord. C'est la retraite loin des bruits de la guerre, chaque jour est « a day of sweetly enjoyed retirement ¹⁶ », on se félicite du temps qu'il fait (« Yes, I am very please with the weather », (*GP* 311), et truismes et redondances contribuent à donner à la sérénité d'immuables assises (« Villages are the country. To go to a village is to leave a city », *GP* 311). Dans *Counting Her Dresses*, le soupçon revient, comme pour *Pink Melon Joy*, qu'il pourrait s'agir, sous déguisement verbal, de passe-temps plus intimes que le thé qu'on prend sur la pelouse chez le consul anglais. En surface, on entre seulement dans l'intimité de femmes qui regardent des vêtements, ou choisissent des vêtements, ce pourrait être des sœurs : « Shall I wear my blue » (*GP* 277). « We need clothes/And wool/And gloves/And waterproofs. » (*GP* 280) ; elles s'affairaient, tout à la vie domestique : « count her dresses/Collect her dresses/Clean her dresses...She polished the table » (*GP* 284). Mais voici l'entrée en scène de *Thank you* dans un contexte longtemps demeuré cryptique mais sur lequel, depuis longtemps aussi, tout le monde semble s'être mis

¹⁶ L'expression est de Lady Eleanor Butler, l'une des deux « Ladies of Llangollen », dont parle si bien Colette dans *Le Pur et l'impur*.

d'accord : le sens érotique de « caesars » d'une part et de « cows » d'autre part, est mis en évidence déjà par Bridgman (cf. *GSP* 149-152), et confirmé par Linda Simon ¹⁷. Voici donc *thank you* associé, presque ouvertement - si l'on entend par « presque"ouvertement » de façon déguisée mais déchiffrable - au plaisir sexuel :

ACT I

Thank you for the cow.

Thank you for the cow.

ACT II

Thank you very much.

(GP 277)

« Cow » comme *chiffre* renvoyant à des plaisirs intimes et partagés est attesté dans une autre pièce très proche de celle-ci par la date de composition, il s'agit de *The King Or Something. (The Public is Invited To Dance)* ¹⁸, et voici l'emploi qui en est fait :

There was a little apple eat.

By a little baby that is wet.

Wet from kisses.

There was a good big cow came out.

Out of a little baby which is called stout.

Stout with kisses.

There will be a good cow come out.

Out of a little baby I don't doubt.

Neither does she covered with kisses.

She is misses. That's it.

(GP 125)

Eh oui, « that's it ». Wow... le ton « Book of Nonsense », à la Edward Lear, n'en fait pas pour autant un poème pour enfants. Dans la voie tracée par Bridgman qui insiste sur la

¹⁷ cf. "Appendix" to *The Biography of Alice B. Toklas*, « An Annotated Gertrude Stein », p. 255.

¹⁸ Les deux pièces sont de 1917. *The King Or Something* porte le numéro 156 dans le catalogue Bridgman, et *Counting Her Dresses* le numéro 158 : difficile de faire plus proche (entre les deux on ne trouve que *Mary Nettie* (jeu de mots sur Marinetti).

gourmandise culinaire comme métaphore d'autres gourmandises, et qui précise que « the cow is associated with food, with wetness, and with an emergence... » (GSP 151), on peut émettre l'hypothèse d'un rapprochement entre « cow » et le sens argotique à l'époque de *white cow* et de *black cow* pour désigner, dans le premier cas un *vanilla milk shake*, mélange de lait et de glace à la vanille, et un *chocolate milk shake*, mélange de lait et de glace au chocolat ¹⁹.

Notre propos est de montrer qu'il y a, dans *thank you*, tel qu'il se présente au détour d'un dialogue, quelque chose de discrètement lascif. On a souvent analysé le phonème *m* ou autres labiales comme une nostalgie des plaisirs infantiles de la tétée au sein, du rapport charnel de l'enfant au sein maternel. *Thank you*, langue entre les dents, est un vocable adulte, mais proche lui aussi du corps de l'autre. Il est de ces mots qui se disent avant la séparation, avant que chacun ne reprenne son quant-à-soi. Et ce qui amuse l'écrivain pervers dans ses déguisements, c'est qu'il se drape dans les tournures usuelles de la plus courante, de la plus banale politesse : merci, merci bien, merci beaucoup, merci encore. *Thank you* sur un tee shirt ou sur une pochette d'allumettes joue, grivoisement, sur cette duplicité de sens.

Evoquons un autre registre. *Thank you* a sa place parmi les mots-figurants parce que c'est un mot de spectacle. C'est la phrase rituelle à laquelle nous faisons allusion au début. À la fin de son tour de chant, de son « show », le « performer » dit « thank you ». Il abandonne sa *persona*, retire sa perruque, ou son chapeau, montre la sueur sous le maquillage, salue le public et remercie. De quoi ? L'émotion est celle de la gratitude devant la reconnaissance. Il y a renversement des rôles : c'est lui, c'est elle qui a offert son talent, les applaudissements disent bravo, mais aussi merci, et c'est ce merci qui est renvoyé comme une balle, pour établir l'échange. Parfois on voit les comédiens applaudir à leur tour le public. - Avant, la performance était unilatérale, de la scène vers la salle, mais la salle était plongée dans le noir, et muette. Tout d'un coup, pour un bref moment, a lieu un véritable face-à-face, et le public a l'impression à son tour d'être reconnu, d'avoir joué un rôle, un courant d'amour passe, le mot reconnaissance est transitif.

Mon hypothèse est que Gertrude Stein, écrivain, se met magiquement dans cette attitude de gratitude, convoque la gratitude comme climat, pour, l'attirant comme un aimant, se sentir célèbre et célébrée. Merci, dit-elle à la cantonade. À celui qui dit merci on donne. Il y

¹⁹ Cf. *Grand dictionnaire d'américanismes* d'Etienne Deak, 1956, p. 67.

a une façon de tenir son regard, comme sous le feu des projecteurs, qui vous donne l'allure d'une vedette. Il y a l'air de celui qui semble prêt à distribuer des autographes - et on lui demande des autographes. L'assurance ou, à l'inverse, la timidité, déterminent, en face, l'attitude complémentaire. Jeux de rôles, on n'y échappe pas, et ceux qui en sont le plus conscients affichent le naturel : seul un léger surcroît de naturel vient rappeler, à qui a l'œil, qu'il s'agit d'un rôle. Dans le cas des textes de Stein, les rôles ne sont qu'ébauchés, il y suffit de l'amorce d'une intonation - déférence, affabilité - pour que soit mise en place toute une comédie humaine : déréalisée, fugitive, parfois drôle, et bizarre dans son arbitraire, mais observée avec justesse, toujours. Le metteur en scène italien Carmelo Bene, à la fin des années 60, avait inventé une mise en scène où la scène était séparée de la salle par une paroi de verre qui empêchait qu'on entende ce que se disaient les acteurs, sauf lorsque l'un d'eux, sans qu'on sache pourquoi, ouvrait une petite fenêtre ménagée dans la paroi. On percevait alors des bribes de dialogues. Les pièces majorcaines de Stein donnent, à la simple lecture, l'illusion de ce type de mise en scène : caprice dont nous ignorons les lois, mais dont nous sommes bien obligés de supposer qu'il obéit à quelque instance (qui, d'être inconnue, n'en a que plus de force). *Deus ex machina*, sauf qu'il n'en descend jamais et qu'il reste caché avec elle, là-haut dans les cintres. Gertrude Stein fait celle qui aperçoit parfois un pan de son manteau, un cordon de sa sandale. Il laisse tomber vers elle quelques paroles sibyllines, elle les transcrit aussitôt et dit merci : *Deo gratias*. Car la reconnaissance est du public vers elle, d'elle vers le public, mais aussi d'elle vers cette force spirituelle qui la pousse à continuer à intituler *dialogues* ou *pièces* ses textes des années de guerre qui tournent le dos à la guerre, réfugiés sur des planches imaginaires, et sur lesquels elle ouvre un rideau non moins imaginaire.

Après une guerre l'autre, la deuxième, guerre dite mondiale, qu'on peut, en 1938, pressentir. Cette année-là, Gertrude Stein écrit *Doctor Faustus Lights the Lights* et crée un chien anonyme, il s'appelle seulement « le chien », un chien qui dit merci, comme une poupée dit maman. Il ne dit pas tout à fait que cela, par exemple il dit aussi « my my what a sky » (« ciel, quel ciel »), mais il dit surtout *thank you*. Il dit merci quand les lumières électriques s'allument et quand elles s'éteignent. Dire merci, pour lui, c'est presque comme une obligation, il le fait parce qu'il le doit, comme un personnage de Beckett, et c'est lié pour lui à l'obéissance puisque c'est à son maître qu'il dit merci :

Dark silence
You obey I obey
There is no moon to-day
Silence
and the dog says
I obey I say
Thank you any day.

(LOP 93)

La tonalité de ce *thank you* est loin d'être joyeuse, c'est comme si *merci* était une manière de précaution (on se rappelle qu'être remercié veut dire être congédié, mieux vaut peut-être prendre les devants). Quand le chien est surpris, c'est comme un réflexe de chien battu, il sursaute, courbe le dos et dit merci :

The dog starts and then he shrinks and says
Thank you

(LOP 94)

Même dans son sommeil, il murmure d'une voix pâteuse *thank you*, en proie à on ne sait quel cauchemar. Parfois, c'est en soupirant qu'il dit *thank you* : « the dog sighs and says thank you » (LOP 99). Ce n'est pas forcément pour célébrer une bonne nouvelle qu'il dit merci : ainsi quand la vipère a piqué ou mordu Marguerite Ida et Hélène Annabel, que dit le chien ?
Thank you :

...oh thank you everybody thank you he and we thank you, a viper has bitten you
thank you thank you.

(LOP 101)

C'est comme s'il s'enivrait de cette sonorité, que *k you* était son *cue*, qu'il avait bien compris que son rôle, en tant qu'ami de l'homme, et nourri par lui, était d'accepter son sort, et de montrer qu'en plus il est content. Tout est grâce... Il ne sortira de son attitude perpétuellement gratifiée qu'au début du troisième acte pour émettre malgré tout une plaintive constatation : depuis qu'il y a la lumière électrique, il fait jour de nuit comme de jour, il n'y a donc plus de lune, le chien ne peut donc plus aboyer à la lune, ce qui pourtant faisait partie de son essence ou de son rôle, c'est tout comme, de chien. À la fin de ce même acte, alors que lui et le petit garçon s'étaient efforcés de rester en marge des conflits du drame, tous

deux sont pris malgré eux dans l'engrenage d'une logique approximative ou perverse : Faust doit les tuer par vipère interposée pour récupérer son âme, car seul un péché mortel lui permettra d'aller en enfer. C'était bien la peine de lécher la main qui vous nourrissait, cette main soudain va brandir une vipère. Tout à la fin de l'opéra, le chien et le petit garçon sont donc morts, et c'est une petite fille, accompagnée d'un petit garçon qui est sans doute un autre petit garçon (mais ce n'est pas dit très clairement) qui chante non pas *thank you* mais *please* (l'autre face de la médaille) :

Please Mr. Viper listen to me he is he and she is she and we are we please Mr. Viper listen to me.

(LOP 118)

Et là-dessus : rideau. La redondance laisse percer l'inquiétude, Mr. Viper est une figure menaçante comme sera, deux ans plus tard, Angel Harper dans *Mrs. Reynolds A Novel*. L'affirmation d'identité suffira-t-elle à apaiser les puissances malfaisantes ? L'Histoire se chargera de répondre non.

LIKE/LOOK/ALIKE

Identité, ressemblance. La ressemblance, c'est ce qui plaît, car ressembler, c'est déjà faire semblant d'être ce qu'on n'est pas. Ainsi, on dit « elle ressemble à sa sœur ». C'est pour qu'on croie qu'elle est sa sœur, peut-être, qu'elle lui ressemble. Et quand on la voit, il y a comme un trouble de la perception, car on croit voir sa sœur, qui est absente, au lieu d'elle ou en même temps qu'elle (comment, sinon, établir la ressemblance ? Il faut bien comparer deux images). Il y a comme une présence fantomatique de sa sœur qui flotte sur elle, qui la recouvre comme par transparence. On voit à la fois elle et sa sœur. Pensons à cette perception compliquée que nous avons quand nous murmurons, rêveurs : « comme elle lui ressemble... », Le fantôme est plus troublant encore lorsqu'il s'agit d'une mère et de sa fille. Car le fantôme de la mère que nous évoquons est celui d'un être qui n'est plus, morte ou vivante. Vivante, cette vieille dame n'est pas cette jeune fille - sauf en sa fille. C'est ce thème troublant qui avait

été mis en scène par Simone Benmussa, en 1985, sous le titre *Retour à Florence*, à partir d'une nouvelle de Henry James ²⁰. Borges va plus loin, un siècle plus tard, dans un récit intitulé « L'Autre » (in *Le Livre de Sable*, 1975) : il reprend le thème du double, du *Doppelgänger* : Borges âgé de soixante-dix ans rencontre sur un banc, près du fleuve Charles, en Nouvelle-Angleterre, fleuve qui lui rappelle « le lointain cours du Rhône », celui qu'il fut à vingt ans à Genève. Les deux hommes, celui qui fut, celui qui est, ou encore celui qui est, celui qui sera (selon le point de vue où l'on se place, celui du jeune homme ou celui du vieil écrivain - point de vue qui a tendance à prévaloir puisque, après tout, c'est lui qui raconte l'histoire) sont à la fois semblables et différents. Le narrateur commente :

Un demi-siècle ne passe pas en vain. Au travers de cette conversation entre personnes de lectures mélangées et de goûts divers, je compris que nous ne pouvions pas nous comprendre. Nous étions trop différents et trop semblables. Nous ne pouvions nous leurrer, ce qui rend difficile le dialogue. Chacun des deux était la copie caricaturale de l'autre... Conseiller ou discuter était inutile, car son inévitable destin était d'être celui que je suis.

(*Livre de sable*, 17)

Le paysage n'est pas absent de cette vacillante rencontre, car l'eau qui ressemble à l'eau a donné naissance au récit, et l'apparition de l'autre ne fut peut-être que reflet renvoyé par l'eau du fleuve. Le théâtre n'en est pas absent non plus, et l'auteur, dans un épilogue, fait remarquer que cette apparition fut plutôt peut-être un effet de la mémoire, « qui fait de chacun de nous un spectateur et un acteur » (*id.* 145). Dans *Ida A Novel* (1940), Ida qui s'invente une jumelle (« dear Ida my twin ») veut qu'elle soit une reine de beauté. C'est cette même idée qui la guide, le besoin d'être à la fois actrice et spectatrice. Aussi la volonté d'être deux, qui est la motivation profonde du comédien : « ...she decided that she had had enough of only being one and she told her dog Love that she was going to be two she was going to be a twin. » Dans *Krapp's Last Tape*, de Beckett, la mémoire de Krapp fait de lui un spectateur – plutôt un auditeur – et un acteur, à cette différence près que la voix enregistrée tient lieu d'« apparition spectrale ». Dans le récit de Borges, c'est la voix, plus qu'une ressemblance physique, qui est gage de l'identité des deux personnages : « Non, me répondit-il avec ma propre voix, un peu lointaine... » (*id.* 9).

²⁰ « The Diary of a Man of Fifty », 1875.

Gertrude Stein bâtit toute une pièce sur ce motif de base de la ressemblance qui est identité, du personnage de théâtre qui joue à être ce qu'il est, et qui du coup ressemble à ce qu'il est. C'est la pièce intitulée *A Play Called Not And Now*, écrite en 1936, après le voyage à Hollywood. Look like est la cheville ouvrière, le miroir à deux faces, de cette pièce. Cela commence – ce qui est exceptionnel – par la liste des personnages :

Characters

A man who looks like Dashiell Hammett

A man who looks like Picasso

A man who looks like Charlie Chaplin

A man who looks like Lord Berners

and a man who looks like David Green.

Women

A woman who looks like Anita Loos

A woman who looks like Gertrude Atherton

A whom who looks like Lady Diana Grey

A woman who looks like Katharine Cornell

A woman who looks like Daisy Fellowes

A woman who looks like Mrs. Andrew Green.

(LOP 422)

Un mot sur ces personnages. Gertrude Stein mêle, avec équanimité, les noms des célébrités qu'elle rencontra à Hollywood lors d'un dîner qu'elle raconte dans *Everybody's Autobiography* – Dashiell Hammett, Charlie Chaplin²¹, Anita Loos –, les noms de célébrités qui sont ses amis – Picasso –, et les noms des amis anglais qui l'ont reçue lors du voyage en Angleterre qu'elle vient de faire (c'est l'année des conférences à Oxford et à Cambridge) – Lord Berners (qui devait faire la musique et les décors de *A Wedding Bouquet*), Lady Diana Grey. Des aristocrates pour Gertrude Stein sont presque des personnages de théâtre, ils portent des noms qui sont comme des rôles, et on est ému de les voir manger, parler, marcher comme tout le monde. Elle ajoute cette chère Gertrude Atherton qui avait servi de guide en Californie, cette

²¹ Chaplin, de son côté, raconte cette rencontre dans son autobiographie : *My Autobiography*, Simon & Shuster, New York, 1964.

chère Daisy Fellowes qui avait préparé le voyage en Angleterre. Elle ajoute Katharine Cornell chez qui elle a déjeuné à Indianapolis (« best lemon pie there that was ever made anywhere » (EA 221), elle ajoute une Mrs. Andrew Greene qui est (ou qui n'est pas) la femme du Andrew Green visiteur jadis de la rue de Fleurus (c'est lui qui aimait Milton et la poésie chinoise, mais pas la peinture), ainsi qu'un David Green qui est ou qui n'est pas le fils ou le neveu de Mrs. Andrew Greene (l'instabilité orthographique ne doit pas nous retenir). Le jeu est au moins double. Une célébrité, comme un aristocrate, c'est d'abord une image. Un acteur de cinéma, c'est son image à l'écran ou, à défaut, sa photographie dans les magazines. Un aristocrate, c'est un portrait dans une galerie de portraits. L'acteur « en chair et en os » ressemble imparfaitement, mais ressemble tout de même à cette image qui est une essence. La rencontre avec de tels personnages à la fois les fait descendre de leur piédestal où ils posent, pour l'éternité, et les anime. Edgar Poe, Oscar Wilde ont joué sur les possibilités d'échange entre le personnage et son semblant peint. Dans *The Oval Portrait*, la femme meurt pour que le tableau vive, dans *The Portrait of Dorian Gray*, le tableau vieillit pour que le vivant emprunte au tableau sa capacité de fixer l'instant et s'approprie une inaltérable jeunesse, une inaltérable beauté. Gertrude Stein a bien perçu les jeux de miroir que permettait la situation, elle qui, très tôt, avait commencé à jouer à ressembler à Gertrude Stein, à ressembler au portrait qu'avait fait d'elle Picasso (« il ne lui ressemble pas ? Il lui ressemblera ». C'était bien là une réponse à la Oscar Wilde qu'avait fait le peintre catalan)²².

À partir du motif de base, Gertrude Stein Va explorer, autour des mots-figurants look et Like et look Like (comme souvent chez elle, les trois font la paire), toute une série de possibilités et surtout d'impossibilités. Le miroir se brise en éclats, le regard saisit des perspectives tronquées, des trucages, des géométries paradoxales :

²² Et c'est dans un esprit très steinien qu'en frontispice de *A Gertrude Stein Companion* (1988) Bruce Kellner a choisi pour illustration « Gertrude Stein, 1963. Photograph by Carl Van Vechten, 1963, of a painting by Richard Banks, 1963, of a photography by Carl Van Vechten, 1934. » Carl Van Vechten en 1963, dix-sept ans après la mort de Stein, et un an avant sa propre mort (qu'il doit savoir proche, il a déjà 83 ans), joue à photographier un tableau peint cette année même d'après une photographie prise par lui-même près de trente ans plus tôt. Fantôme de fantôme, buée de buée. Image qui, paradoxalement, par la *reproduction* qui efface la *trace photographique* qui efface l'effet *pictural*, restitue une présence hallucinante de proximité. Ajoutons que l'absence de talent du peintre est, pour ce paradoxe, plutôt une qualité qu'un défaut. L'effet de « croûte », dans cette reproduction en camaïeu de gris sur le chamois clair du papier de la page de garde, est la première chose qui est atténuée au profit du regard célèbre, de l'icône reconnaissable : c'est nous aujourd'hui que Gertrude Stein regarde.

A man who looks like Doctor Gidon and some one who looks like each one of the other characters.

(LOP 422)

Cette impossibilité est dénoncée un peu plus loin : on ne peut ressembler qu'à une personne à la fois (ce qui fait déjà deux, soi et l'autre) :

Nobody looked like each one which was not at all surprising.

(LOP 427)

Même se ressembler à soi-même (votre personne ressemblant à votre image), c'est déjà ressembler à un autre, c'est déjà afficher une identité dédoublée :

And so they all began again to look like another one.

(LOP 423)

Ce qui ajoute ici au trouble de la perception, c'est cette idée que la ressemblance va et vient, comme un masque qu'on pourrait à volonté mettre et enlever. On pourrait, à l'infini, *recommencer* à ressembler à quelqu'un d'autre (et dans ressembler en français, ou *resemble* en anglais, il y a cette possibilité de comprendre, perversement, sembler à nouveau). Que se passe-t-il, est-on en droit de se demander, quand ils cessent (quand ils cessèrent) de ressembler à un autre ? Cessèrent-ils de sembler, de paraître, tout simplement, d'être visibles ? Leur visibilité est-elle à éclipses, et qu'en est-il alors de leur essence ? On est très proche de la problématique de James dans *The Private Life*. Lord Mellifont n'est Lord Mellifont que lorsqu'il a un public pour admirer sa performance en tant que Lord Mellifont : « ...how utter a blank mustn't it take to repair such a plenitude of presence! - how intense an entr'acte to make possible more such performances! » (*Fifteen Short Stories*, 186) Lord Mellifont est lui-même à éclipses ou, comme dit Blanche Adney, « not even whole ». Ou, plus précisément (alors que, pour des raisons opposées, l'écrivain est double), Lord Mellifont n'est pas tout à fait un : il n'arrive pas à rassembler de façon stable les éléments qui constituent une identité : « ...I've a fancy that if there are two of Mr. Vawdrey, there isn't so much as one, all told, of Lord Mellifont. » (*id.* 184). Que, lorsqu'on joue un rôle, on n'existe que si l'on est vu, Gertrude Stein elle aussi le dit à sa façon, ou plutôt le met en jeu sans le dire en nouant *look like* à *look* et à *look at*. Chaque image est prise dans le regard d'une autre image. Mais une image n'a pas de regard et donc, le temps du regard, l'image cesse d'être un simple reflet pour acquérir, par

cette simple activité, le statut de spectateur. Les jeux se multiplient, chacun étant spectateur de chacune des images et image pour chacun des spectateurs :

The one who looks like Dashiell Hammett looks at the one that looks like Picasso and both together look at the one that looks like Charlie Chaplin and the three of them then look at the one that looks like Lord Berners...

(LOP 423)

Artaud le disait, le cinéma nous « assassine de reflets... » Nous voilà pris dans un vertige (le vertige verbal mimant le vertige optique) qui se complique encore quand, précisément, Gertrude Stein introduit, thématiquement, la dimension verbale : *look* fait système avec *see* qui, d'autre part et sous un autre rapport, fait système avec *say*. Phonétiquement, *see/say*, mais aussi sémantiquement, spectateur/acteur (l'acteur n'étant pas seulement celui qui se montre, mais celui qui joue un rôle, qui récite un rôle, qui parle). Le vertige se corse. Voici comment se poursuit le passage qu'on vient de citer :

...and then they all say, we do not look like any other one and they did not and do not. And they say they say all together we will look at the women and then each one of them says each one as he sees each one another one, at which one.

(LOP 423)

Il ne faudrait pas, par inadvertance (par détour de notre regard, par peur de céder au vertige), négliger le regard 'omniscient", le regard qui a le discours sur le spectacle. Et, là encore, celui qui parle n'est pas celui qui regarde, c'est un autre moment d'activité, un autre statut. Et nous qui écoutons (qui lisons), nous cessons de voir pour entendre (le commentaire) : « and they did not and do not ». Moi, Acoetes, j'y étais, « I have seen what I have seen ». C'est le changement de temps qui nous avertit, le présent du discours vient se substituer au présent du récit ou, plus précisément, le discours rejette le récit au passé. J'y étais mais je vous parle. Mais comme ce serait trop simple, Gertrude Stein brouille les pistes temporelles : « they did not and do not ». Quel présent ? Le vertige nous reprend. Nous ne savons plus où ni quand poser les yeux. Et comme ces gens, de se dire spectateurs, deviennent acteurs, on ne s'étonne pas de les entendre parler tous ensemble, en chœur. Ils ont répété, peut-être, ils répètent. Ils n'ont qu'une même chose à dire, les voilà qui inventent une nouvelle symétrie regardant/regardé, et ce sera hommes/femmes : « they say all together we will look at the women ». Ils créent simultanément un pôle d'attraction qui les constitue en un seul regard collectif, en une même volonté collective (*we will look*), eux qui jusque-là luttaient reflet à

reflet. Voilà que les femmes font d'eux des guerriers armés de miroirs, ils vont retourner vers elles ces miroirs, elles vont se voir vues. Mais cela n'aura qu'un temps, dans le monde des reflets, du faire semblant, du paraître et du disparaître, il n'y a pas prise de pouvoir irréversible, et c'est peut-être ainsi qu'il faut interpréter la formule déjà citée : « And so they all began again to look like another one ».

L'habileté de Stein est diabolique, littéralement iconoclaste puisqu'elle nous jette aux yeux des parcelles d'images brisées. S'il n'y avait pas d'images du tout, nous serions dans le repos des yeux et de l'esprit, mais il y a cette fascination, toujours, pour le miroitement : Baudelaire disait qu'elle était le propre des enfants et des primitifs (ou plutôt, comme il disait, du « sauvage » et du « baby »), mais il disait aussi que ce goût de l'artificiel (ce « dégoût pour le réel ») témoignait à sa façon de l'immatérialité de l'âme... (cf. *Eloge du maquillage*, Pléiade II, 716). Prenons encore un exemple de cette poudre aux yeux :

The one that looked like Charlie Chaplin said.

Charlie Chaplin looked like me.

The one that looked like Lord Berners said.

I do not look like me.

(LOP 423)

A quoi on peut ajouter :

The one that looked like Dashiell Hamnett said.

If I look at you you will not look like me.

(LOP 423)

Charlie Chaplin, par le passé, prend ses distances (mais quel Charlie Chaplin ? Et parlant de quel Charlie Chaplin ? Il y a lutte de préséance entre l'image et le reflet de l'image : qui ressemble à qui ? Celui qui parle, naturellement, s'attribue le beau rôle - mais c'est toujours un rôle. Lord Berners, évidemment, n'emploie pas la formule « myself » puisque je est un autre, et qu'il n'y a justement pas de « self » (pas plus que Lord Mellifont n'a de soi en propre). Quant à Dashiell Hamnett - celui qui est soit son image, soit à son image —, il brave l'autre, le défie, non seulement le tient sous son regard mais affirme qu'il le tient sous son regard, et affirme pouvoir, d'un simple coup-de-regard, briser la ressemblance, obliger l'autre à rester,

ou à redevenir autre. Comme si l'éclat de l'œil se mesurait à l'éclat du miroir : lequel brisera l'autre ?

Le jeu des *look* ne s'arrête pas là. Nous avons, il fallait s'y attendre, des « look as if » : la ressemblance vous est imposée, mais l'air qu'on prend, qui se superpose à l'air qu'on aurait si on ne prenait pas cet air, est une initiative qui vous redonne un certain contrôle (par dissimulation) sur le regard de l'autre qui vise à vous exposer :

The one who looked like Dashiell Hammett did not answer but he looked as if he saw the one who looked like Mrs. Andrew Green.

(LOP 424)

« He looked as if he saw » : qu'est-ce à dire ? Fait-il semblant de voir parce qu'il ne voit pas ? Ou parce qu'il voit autre chose qu'il ne veut pas qu'on le voie voir ? Après la fausse image (vraie en tant qu'image), le faux regard (qui n'est pas le regard faux, nous restons dans les jeux optiques sans nous lancer dans les eaux troubles du mensonge et de l'hypocrisie). Avec « did not answer », on se lance dans la complication supplémentaire des actions-négatives : car à quoi reconnaît-on la différence entre une action négative et une absence d'action ? Il y faut un regard de discrimination fort aigu, à quoi s'ajoute une attente qui se voit déçue, trompée (autre jeu de faux-semblants) : la dimension temporelle se glisse insidieusement. Gertrude Stein aperçoit là des travées perceptives qui méritent aussitôt d'être explorées, et elle n'y manque pas :

When he did he was not interested.

The one who was like Picasso was but he did not say so.

The one who looked like Charlie Chaplin did not look.

The one who looked like Lord Berners was not looking that way.

(LOP 424)

On voit quelles oppositions délectables viennent jeter, le long des longs corridors logiques, un jour louche, un faux jour : *was like/was, looked like/did not look, looked Like/was not looking*.

Voici maintenant que se glisse la dimension de l'intentionnalité. Après *look, look around* : on regarde pour trouver, on cherche, ce qui vous intéresse n'est pas ce qui vient se placer par hasard dans votre champ visuel, mais vous faites vous-même un mouvement

d'appareil pour aller capter votre proie. La définition de « look around » dans le dictionnaire (*Longman's*) est sans ambiguïté : *to search*.

They all looked around for the women so that they might look at them...

(LOP 424)

« so that » : le fait qu'il y ait une intention est souligné, et le but de la quête, c'est quoi ? De pouvoir regarder. On cherche du regard pour couvrir du regard.

Mais détournons, un instant, notre regard de *A Play Called Not And Now*, et attrapons, comme au hasard, des bribes de dialogue :

1 - Why were they looking at me. There's nothing strange about me. There's nothing strange about the way I look. I look like anyone.

2 - Look at the way you look at me.

- I'm not... looking at you.

- Look at the way you're looking at me.

3 - What did she look like ?

- You.

4 - What are you saying ? Look at me, she said.

- I didn't. I didn't hear you, she said. I didn't hear what you said.

- But I am looking at you.

Que s'agit-il de démontrer ? Il ne s'agit pas de dire: ces bribes de dialogue ont une qualité steinienne dans le passage de *look at* à *look* à *look like* (première citation), dans le passage de *look at the way* à *you look at me* (deuxième citation), dans le glissement de *what did she look like* à *you* qui répond à la question « whom did she look like? » qui n'a pas été posée (troisième citation), dans la vacillation entre entendre et voir, -besoin de celui qui écoute d'être regardé par celui qui parle pour entendre (quatrième citation). Il s'agit tout simplement d'être sensibilisé par Stein à une certaine théâtralité des rapports de regard (intimidation par exemple : si on me regarde c'est que je suis bizarre, qui me regarde m'expose, ou communication : si l'on s'adresse à moi, on doit me regarder en même temps qu'on me parle; et les acteurs savent bien que c'est en ne regardant jamais le public qu'ils assurent l'étanchéité entre scène et salle): d'être sensibilisé par elle aux jeux de langage qui font qu'il n'y a pas d'apparence sans regard pour la percevoir, que toute ressemblance dilue l'identité, et

que cela peut aller jusqu'à l'anonymat (« I look like anyone » : Je ressemble à n'importe qui, à tout le monde, je n'ai rien de spécial); d'être sensibilisé par elle aux bizarreries de la langue, avec des proximités trompeuses (ressemblances) de son et de sens : qu'y a-t-il en commun entre « the way I look » et « the way you look at me » ? On aura peut-être reconnu que les quatre citations étaient empruntées à Pinter : la première à *Landscape* (1968), c'est Beth qui parle (11) ; la deuxième à *Betrayal* (1978), ce sont Jerry et Emma qui parlent (136); la troisième également, ce sont Emma et Jerry qui parlent (19); la quatrième à *Silence* (1969), ce sont Bates et Rumsey qui parlent (44) ²³. Ce qu'il y a de frappant dans la deuxième citation, c'est que le premier « look » n'a rien de visuel : comment quelqu'un se regarderait-il regardant ? C'est un « look » sermonneur, comme la mère qui dit « look what you've done now ». *Look* vous « avertit » : avertir, notons-le, à la même racine que vertige, inadvertance, avertissement ; il s'agit toujours de tourner (*vertere*) ou de détourner le regard. Ce n'est pas look out, non, il est déjà trop tard, vous ne pouvez qu'exprimer, de la voix ou du geste, vos regrets, tenter de réparer, vous amender, présenter vos excuses.

Dans la deuxième partie de *A Play Called Not And Now*, Gertrude Stein introduit quelques éléments thématiques nouveaux. Mais au début de l'Acte dit III, on revient à la problématique de la ressemblance (être et être comme), avec toutefois un insidieux glissement qui peut n'être pas, de prime abord, perçu. A nouveau nous avons, si l'on peut dire, les personnages :

A mysterious assemblage of women.

Three boys who look like men.

(LOP 430)

Si l'on dit d'un garçon « Il ressemble à sa sœur », ce n'est pas la même chose que de dire « Il ressemble à une fille ». Sa sœur existe, alors que cette fille à laquelle il ressemble, elle n'existe pas, c'est lui s'il était une fille. Dans le premier cas, on le compare à un individu, dans l'autre à un type. Un garçon qui ressemble à un homme, c'est encore autre chose : la temporalité, là aussi, entre en jeu, le garçon tend vers son devenir, il est déjà, en partie, ou en puissance, et même en apparence, ce qu'il sera, c'est-à-dire un homme. La pièce est de 1936,

²³ Je ne m'aventurerai pas ici en terrain lacanien, et renvoie, pour une analyse de la « pulsion scopique » chez Pinter, à la belle thèse d'Ann Lecercle.

The Geographical History of America est de la même année, et c'est là qu'on trouve la problématique : « What is the use of being a little boy if you are going to grow up to be a man. » (*Geographical History*, 58). Avec « three boys who look like men », à l'instant même où l'on introduit la notion de temporalité on la nie, on la Spatialise, on la réduit à un effet de miroir, de superposition, à un trouble optique (est-ce un garçon qui ressemble à un homme ou un homme qui ressemble à un garçon ?}), on la théâtralise en multipliant l'image par trois (il y a là comme une série, une ressemblance supplémentaire qui est celle des trois garçons entre eux, comme au music-hall, tout le monde porte le même chapeau-claque, la même canne à pommeau d'or). Mais, en même temps, dans l'image s'introduit une tension du seul fait que l'homme et le garçon ne peuvent être présents en même temps, ni même exister en même temps - la loi du devenir fait que l'un doit s'évanouir pour que l'autre apparaisse. Il y a là un fondu-enchaîné, pour prendre une comparaison avec le cinéma. Ou alors, plus justement, pensons à ces portraits holographiques de deux personnes en une. On règle le jeu de miroirs, les yeux se fondent dans les yeux, avec une forme intermédiaire, la bouche se confond avec la bouche, le nez avec le nez, on ne sait plus au bout du compte qui est C1 et qui est C2. Personne ne ressemble à personne, mais C1 tend vers C2 qui tend vers C1.

Avec le mystérieux assemblage de femmes, Gertrude Stein s'amuse, et nous avec elle, nous entrons à pas de loup dans un univers de parodie de roman policier, à partir de la banalité même : des petites dames, on croit les voir, assises ensemble à bavarder dans les jardins du Luxembourg (rien de plus provincial, rien de plus éloigné des fastes hollywoodiens) :

...they did not look like a mysterious assemblage of women, they were a mysterious assemblage of women and they all were in their ordinary clothes and sitting down in chairs under a shelter in the Luxembourg gardens, there were no men or children with them and what were they doing, they were talking not much but some.

(LOP 430)

Le mystère n'est jamais dans la chose regardée mais dans l'esprit de qui regarde. Cet assemblage n'a pas l'air mystérieux, il est mystérieux, mais le mystère, qu'est-ce de plus qu'un air ? Elles sont des femmes, c'est un fait, elles sont assemblées, c'est un fait, sous cet abri. Quoi à cela de si mystérieux ? Eh bien, ce qui les a amenées là, ce qu'elles complotent, ce qu'elles peuvent bien faire ensemble. "Assemblage" suggère le disparate (à l'inverse de ressemblance) : elles sont dissemblables sans doute. Si elle se ressemblaient, on trouverait

tout naturel qu'elles soient ensemble. Mais la narratrice joue, c'est elle qui met à plaisir du mystère. Et elle en rajoute avec « they all were in their ordinary clothes » : cela même a l'air d'un déguisement, pour mieux tromper l'ennemi, comme dans les histoires policières où rien ne protège mieux que la banalité, sauf que la banalité, du coup, devient suspecte. Un imperméable mastic, une petite vieille avec un cabas, et nous savons qu'il faut craindre le pire. C'est cette théâtralité (transparente) que retrouve Peter Handke, dans *La Chevauchée sur le lac de Constance*, lorsqu'il écrit, à propos du personnage d'Emil Jannings : « Il a l'air costumé, bien qu'on ne voie que des indications de costume : des ruchés assez longs aux manches de la chemise de soie, une écharpe de soie bordeaux autour du ventre. » (*Chevauchée*, 10-11). « Avoir l'air costumé » par opposition à « être costumé », est-ce que cela ne nous jette pas dans les jeux troubles du « look like », dans les « tourniquets d'être et d'apparence » dont parle Sartre à propos des *Bonnes* de Genet ? La pièce *A Play Called Not And Now* se termine en apothéose du vertige de look like : une phrase de plus d'une page qui se compose et se décompose en mille petits éclats optiques et sonores de *look like, looks like, look at*, à dire d'un seul souffle comme le monologue de Lucky dans *En Attendant Godot*, phrase dont on extraira, en guise de chute, l'envolée finale qui vous laisse à bout de souffle :

...nor was any one of the men looking looking at them but all of them all the men who looked like the ones they looked like were looking at the women who were looking like the women the ones the women did look like and that was what was happening.

Curtain

(LOP 439)

Seule la différence des sexes permet de ne pas devenir tout à fait fou, d'échapper au piège absolu de l'identique renvoyant *ad infinitum* à l'identique dans une démultiplication des miroirs en regard. Des hommes regardaient des femmes, voilà ce qui se passait, car il se passait tout de même quelque chose. Dans *Geographical History*, on lit : « I believe I do not like what is not alike ». (*GH* 174) Et nous, par peur d'étouffer, nous relisons Deleuze, nous espérons y trouver l'éloge de la différence, pour faire un peu la leçon à cette enfermeuse, à cette tourneuse en rond, à cette bloqueuse du sens, et voilà que nous tombons sur quoi ? Sur une phrase qui a presque l'air de décrire la sienne, cette longue phrase finale de *A Play Called Not And Now*. Une phrase qui, mais oui, a presque l'air de lui donner raison :

Peut-être est-ce l'objet le plus haut de l'art, de faire jouer simultanément toutes ces répétitions, avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement et leur déguisement respectifs, leur divergence et leur décentrement, de les emboîter les unes dans les autres, et, de l'une à l'autre, de les envelopper dans des illusions dont « l'effet » varie dans chaque cas.

(*Différence et répétition*, 375)

Tout y est, y compris cette habileté de la répétition à feindre la simultanéité. Entre le moment où l'œil jette son regard et où l'image vient le frapper en boomerang, combien de temps s'écoule ? Qu'est-ce qui rend précieux l'échange entre deux regards ? *Arrested time. Pictures? I like to look at them.* Un tableau vous regarde. Il arrête votre regard.

Tout y est, y compris la théâtralité du déguisement. « Changer le regard », disait-on du temps des Happenings. Comme si le regard lui-même, d'une certaine façon devait se déguiser, se draper de mystère, se faire troublé, troublant, longue fente inquiétante, à l'orientale. Pour voir l'insolite, devenir insolite soi-même. Gertrude Stein va jusqu'à traduire cela en pulsion langagière. On a dit à tort que le mot chien ne mordait pas. Le mot *look at* vous regarde, de ses deux yeux méchants : LOOK, AT.

YES

Pulsion langagière ? La plus forte est celle qui nous pousse à dire non, ou oui. *To say no, to say yes.* Dire et dire oui en anglais, par le jeu de l'anagramme, c'est presque la même chose. *Say yes* est un palindrome. Phonétiquement, l'assentiment est très fort dans YES. Visuellement, le regard est rarement absent du geste de dire oui, de faire dire oui, de demander de dire oui. Un seul *oui*, un seul *yes*, est solennel, il a valeur d'engagement, mais dans l'affectif, ou dans l'érotique, il a tendance à rouler comme les grains d'un chapelet :

...and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

(*Ulysses*, 768)

Comment ne pas évoquer ici le monologue de Molly Bloom. *Eyes* est entraîné dans la ronde sonore de *I yes, say yes, yes I said yes*. *Yes* ponctuée, très fortement, ce long monologue qui fut plus d'une fois et c'est normal, porté à la scène. « La voix humaine », s'il en est une, c'est bien celle-là. C'est un grand moment pour une comédienne. Quoi de plus émouvant que la voix d'une femme prise dans un échange où elle donne (son consentement à la demande qu'elle a voulue), prise dans la communication, le contact, l'ouverture à l'autre. Présence, irremplaçable présence de la femme qui dit oui. Très tôt, ce qui dit par une femme apparaît dans la dramaturgie steinienne. Plus qu'un mot-figurant, c'est un mot-moteur, un mot-pivot. Un mot de joie et de plénitude. Prenons *The King Or Something (The Public Is Invited To Dance)*, qui est de 1917 :

I am so happy.

In counting gifts.

Yes.

(GP 123)

You don't mean to make them.

Oh no to give them.

Oh yes.

(GP 123)

Wait a minute.

When will you remember about me.

Tomorrow.

Yes.

Tomorrow.

Yes.

(GP 124)

Le ton est celui du *carpe diem*, demain sera le temps du souvenir, pour le moment saisissons l'instant. Mais saisir n'est pas le terme, c'est donner qu'il faut. *Yes* est associé à *gifts*. *Oh yes* fait entendre la voix, prise dans le lien à l'autre, la surprise aussitôt surmontée devant la réponse inattendue, l'accord aussitôt accordé. L'accord est ici domestique, rien de

directement érotique, mais tout de même, dans le stéréotype des rôles, c'est la femme qui dit oui (à l'amant, à l'amante) :

Lizzie says yes.

(GP 125)

Gertrude Stein ne remet pas en question ce stéréotype, contrairement aux féministes des années soixante-dix qui s'en moqueront en scandant dans les rues : « oui papa, oui patron, oui chéri, on en a MARRE ». C'est l'éternelle soumission, au lit comme à l'usine, et dès l'enfance. C'est la poupée qui fait oui, et quand, dans la chanson, le chanteur rencontre une poupée qui dit non (« C'est une poupé-ée, qui dit non, non-onon, non, Toute la journé-ée, elle dit non, non-on-on, non ») il n'aura de cesse (Michel Polnareff, nouvel Orphée) qu'elle n'ait appris à dire oui. Mais Stein joue aussi à pasticher l'obéissance militaire, petit doigt sur la couture du pantalon : « Yes sir », ajoutant pour s'amuser « I am very fond of yes sir. » (*Mexico, A Play*, 1916, GP 317). Après tout, c'est la guerre... Mais c'est aussi, aux Baléares, la tour d'ivoire, loin de la guerre. Yes est jeté, lumineusement, sur l'espace de la page comme sur l'espace étale des journées :

Every one says oh yes.

And I am very well pleased.

Page XXXII

Yes oh yes.

C'est presque plus fort, chez Gertrude Stein, de supprimer la partenaire, et la fleur de la montagne, et les bras, les seins, le parfum, le cœur qui bat, et de ne laisser que le *yes, oh yes*. Rien de sexuel là-dedans, disions-nous ? On a eu tort de nous croire. Il aurait fallu dire : rien d'ouvertement sexuel, de directement sexuel. Mais, si l'on admet que « caesars » et « cows » sont des mots de passe, alors, le sexuel passe :

The Cow.

Yes Caesars.

The Cow.

Oh you blessed blessed blessed planner and dispenser of joy.

My joy.

The Cow.

(GP 127)

Plaisir trois fois béni, ici évoqué presque à découvert. Et une fois que notre plaisir de lecteurs s'est plié à la règle du double-entendre, comment ne pas interpréter et déchiffrer, presque à chaque ligne, un blason du corps féminin :

Lift brown eggs.

To me.

Page LVII

Have you splendid pearils.

Have we splendid pearls.

(GP 129)

Comment ne pas lever le voile du déguisement et surprendre une intimité qui s'offre à demi à nous, dans son immédiateté miraculeusement préservée, lorsque nous lisons :

When she comes say yes.

When she comes say she is.

(GP 132)

La grâce de dire oui s'accompagne, c'est naturel, du pouvoir de dire non - plutôt de *ne pas* dire oui :

I will not say yes.

(GP 124)

(Voyons, Lizzie, ce n'est pas sérieux...). On pense à Beckett, qui va plus loin, dans un autre registre : « Not it is yes, replied Watt ». (*Watt*, 1953, 157). En français : « Pas ce n'est oui, répondit Watt ». (*Watt*, 1968, 164). Le narrateur, à entendre une telle formule, demeure saisi : « Cette courte phrase m'occasionna, je le jure, plus d'effroi, plus de douleur, que si j'avais reçu, inopinément, à bout portant, une giclée de plomb en plein dans la raie. » (*id.* 164)

On trouve, dans *Lend a Hand or Four Religions* (1928) une variation sur le oui et le non :

Does she go.

No and not yes.

Yes and not no.

Yes and not no and no and not yes.

No and not yes.

No and not no and not yes.

(UK 189)

Pas ce n'est oui, pas ce n'est non, non, pas ce n'est oui, oui, pas ce n'est non, pourrait-on traduire, en pastichant *Watt* (et en se gardant des giclées de plomb). Mais, dans les pièces de 1916-1917, le oui, le plus souvent, triomphe, il est presque brandi comme un drapeau. Ainsi, dans *Every Afternoon* (1916) :

Yes we said yes. Come tomorrow.

(GP 257)

Why do the days pass so quickly.

Because we are very happy. Yes that's so.

(GP 257)

Yes a une vertu militante, roborative. Il a pour mission d'amplifier, d'orchestrer, de faire résonner le bonheur partagé, l'entente. On croit discerner parfois, sans pouvoir le prouver, deux valeurs de « yes », l'un qui serait « en matrice », pris dans un dialogue fictif, ou rapporté, comme quelqu'un qui écouterait, par la fenêtre, une conversation et la noterait sur le papier, sans y participer, et un deuxième « yes », « hors matrice », qui vient interrompre l'observatrice dans sa tâche, et qui est sa réponse à la sollicitation intempestive. Voici comment les choses se présentent. Le passage est intitulé « A dialogue » :

A dialogue.

What did you do with your dog.

We sent him into the country.

Was he a trouble.

Not at all but we thought he would be better off there.

Yes it isn't right to keep a large dog in the city.

Yes I agree with you.

Yes.

Coming.

Yes certainly.

Do be quick.

Not in breathing.
No you know you don't mind.
We said yes.
Come ahead.

(GP 256)

C'est « Yes Coming » (on croit l'entendre dans sa modulation enjouée) qui est, semble-t-il, hors matrice, qui interrompt le « dialogue » proprement dit. Et puis ensuite, le dialogue ne reprend pas, c'est autre chose, à nouveau codé exprès pour nous échapper. *Quick breathing*, même sous forme négative : on ne peut pas s'empêcher de trouver cela « suggestif », de penser que cela renvoie à certaine situation. Mais on ne voudrait pas non plus se faire accuser de projeter sur un texte innocent ses propres fantasmes, d'avoir l'esprit mal tourné, de soupçonner de l'érotisme partout... Alors disons tout simplement que, à partir de « Yes certainly », le dialogue dérive d'une façon qui ne nous permet pas de le rattacher au dialogue entre voisins concernant le chien qu'on envoie à la campagne. Rappelons aussi, tout de même, avec obstination, ce que dit Stefan Brecht à propos de Foreman : « toute action humaine de par sa duplicité exige une interprétation : et c'est une perception lubrique des choses qui habituellement la fournit »²⁴. N'oublions pas les tabous qui interdisent sans doute à un écrivain femme, en l'an de grâce 1916, et dans la très-catholique Espagne (les Baléares, mais c'est tout comme), et sans savoir où, quand et comment elle sera publiée, de chanter plus ouvertement les plaisirs qu'on dit physiques. Même lorsqu'il s'agit du respectable T.S. Eliot, quand nous lisons, dans *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, qui date presque de la même année (1917), « Do I dare to eat a peach ? » (*Selected Poems*, 16), nous soupçonnons bien qu'il

²⁴ S'il m'est permis de me citer, je voudrais rattacher cette citation à l'article consacré à Foreman où j'ai eu l'occasion de l'utiliser, un article intitulé « Un objet qui, par définition, n'a pas de nom », à propos de *Café Amérique* joué au Théâtre de Gennevilliers en novembre 1982. Voici ce que j'écrivais à ce propos : « C'est vrai, les acteurs de Foreman ont souvent l'air bizarre. Coupés pour nous de leurs motivations, ils se livrent à leurs activités avec une obstination compulsive que rien ne vient justifier à nos yeux. C'est cette compulsion même qui les expose au regard (comme les fous, les maniaques ou les obsédés). Ils sont toujours affairés, mais ils tiennent la pose aussi, ce qui leur donne un côté grotesque, un côté mort de Pompéi. Ou simplement un côté photo démodée, album de famille, ou encore vieux film muet. Il y a un ritualisme de leur comportement, entre le sacré et le sexuel. Richard Foreman ne nous met pas dans la confidence, il n'établit aucune complicité avec nous. Stefan Brecht dit qu'il nous laisse ignorants de "son inconographie pornographique intime". D'où une perpétuelle impression de malaise, provoquée par l'équivoque, le double-sens. Non sans méchanceté dirait-on, Foreman nous prive de l'érotique, de l'affectueuse chaleur des corps, et nous impose une situation de voyeurs pour qui tout est soupçon et rien n'est jouissance. » (*Théâtre/public*, « Richard Foreman, *Café Amérique* », hors-série, 4e trimestre 1981)

ne s'agit pas d'une pêche posée sur un compotier. Et il nous est bien difficile de ne pas avoir le même genre de soupçon quand nous lisons « Who cares for daisies... That I care for daisies. That we care for daisies. » (*Every Afternoon*, GP 257) Que fait-on, « chaque après-midi » ? Bien sûr, on peut aussi lire et tricoter (« And when you have leisure. Reading and knitting. » GP 255) ... On peut aussi faire des pique-niques (« We will picnic. Oh yes. » GP 257). Mais le « Oh yes » nous met la puce à l'oreille, et quand nous lisons, tout de suite après « We are very happy. Very happy. And content. And content » (*GP* 258), nous nous disons que si les mots ont un sens, et que si les choses, comme il semble, sont ici dites « en clair », il ne s'agit pas que de tricot, mais bien de « a real picnic ».

Il faut dire aussi, à propos de ce dialogue, indépendamment du rôle joué par *yes* (cinq interventions) que sa « coloratura », si l'on peut dire, est très proche de ce qu'on retrouvera, quelque quarante ans plus tard, dans les dialogues du théâtre de l'absurde. Il n'est pas question d'établir de douteuses filiations, mais de voir comment les mêmes causes produisent les mêmes effets. Causes : contexte gommé, banalité haussée au rang de moteur dramatique, *non sequitur*, précision du langage dans l'imprécision de la Situation, absence de personnages définis dans leurs motivations, leur passé, leurs projets, leurs rapports les uns aux autres. Effets : une impression d'irréalité au sein même de quotidien, une menace latente dans ce familier insolite, une flambée des fantasmes qui viennent se projeter sur des êtres dont on a coupé tout ressort psychologique. Les personnages sont des types, mais des types qui ne sont pas ancrés dans un système de vices et de vertus, ni dans un système de rapports sociaux clairement définis. Ils sont donc nous et l'autre, nous et les autres, comme dans nos rêves et dans nos cauchemars. Ils veulent être nous, ou affirment être nous : on voit facilement, dans cette dramaturgie, l'un prendre la place de l'autre. Regardons, de ce regard formé par l'absurde, le dialogue de Gertrude Stein qu'on vient de citer. On pourrait facilement le jouer dans la menace, dans l'inquiétant. Il y a une urgence dans « Do be quick » qui peut suggérer l'appel au secours et qui peut être joué en ce sens. « No you know you don't mind » peut être pris, à l'inverse, comme intimidation : vous ne vous opposerez pas à ce que je vous demande. Ce n'est qu'une possibilité d'interprétation, mais ce texte a le mérite de permettre toute une diversité de sous-textes, exactement comme l'absurde.

Pour revenir au *oui*, deux femmes auteurs dramatiques d'aujourd'hui ont, elles aussi, introduit systématiquement (sans conscience de la moindre dette, d'ailleurs il n'y a pas dette)

cette théâtralité de l'accord verbal minimum dans un échange dialogué. Cela ne veut pas dire qu'on ne trouve pas une fréquence importante des « yes » et des « no » chez des auteurs dramatiques aussi « minimalistes » que Pinter ou Edward Bond, par exemple. Ainsi dans *Saved*, où les personnages sont à peine articulés, et grommellent des monosyllabes pour tout échange, on trouve un grand nombre de « Yeh », « Nah », « No », au même titre que des « O », « Eh ? », « Ha ! ». Les plus amènes des personnages vont jusqu'à un gracieux « Ta ». Chez Pinter, il y a, dès le début, une coquetterie (et une autorité) d'homme de théâtre à écrire des dialogues qui soient à l'opposé des tirades « surécrites » des auteurs trop littéraires, trop déclamatoires. Ses dialogues à lui sont comme une stylisation subtile de la sténographie quotidienne des échanges « en situation » (une sténographie qui est déjà, en elle-même, un système de signes). Les gens, semble dire Pinter, communiquent non pas en exprimant des choses qu'ils auraient à dire, mais par des signaux brefs, le plus brefs possible, de façon à émerger à peine du silence et à exposer le moins possible celui qui s'est ainsi mis à découvert. L'art de l'écrivain consiste à composer « avec un tout petit orchestre ²⁵ ». Ce qui compte, ce ne sont pas les mots en eux-mêmes (*yes, no, why, what, sorry, I don't, who was, that's right, oh dear, good, ah, you, do I, it is, why not, mmm...*) c'est la façon dont ils viennent se placer dans l'espace de silence qui est à l'auteur ce qu'est la toile pour le peintre. *Yes, no*, sont utilisés pour leur laconisme. C'est un os qu'on jette. *Oui, non*, chez les deux femmes dont nous voulons parler, sont davantage utilisés pour leurs infinies résonances.

Pour un oui ou pour un non

L'une des deux femmes, c'est Nathalie Sarraute, l'exploratrice des tropismes, des « délicats et minuscules mouvements intérieurs », elle qui sait que les paroles « possèdent les qualités nécessaires pour capter, pour protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs » (*L'Ere du soupçon*, 102).

²⁵ Comme le disait Paul Klee de sa peinture.

Pour titre d'une pièce publiée en 1982 ²⁶, elle a pris *Pour un oui ou pour un non. For No Good Reason*. Pour un oui pour un non, c'est le prétexte. Or souvent le prétexte nous en dit plus long que le texte : tout comme le texte, si nous savons l'écouter (chez Stein, Pinter, Sarraute), nous en dit plus long que lui-même, nous dit, surtout, autre chose que ce qu'il déclare dire. Duplicité, pas seulement des conduites humaines, mais du langage humain. D'où la démarche méthodique du soupçon. Pour un oui ou pour un non, c'est l'ombre d'un doute qui plane, plus menaçante que le doute lui-même. Quant au doute, entre oui et non, ver dans le fruit sous la peau, il est toujours pire que le fait de savoir, enfin, si c'est oui ou si c'est non (oui ou merde, dit le vulgaire, dans son impatience). Quelqu'un qui ne dit ni oui ni non, avec lui sur quoi tabler, comment établir le moindre contrat ? Ou alors, s'il dit tantôt oui tantôt non ? Pour un oui, pour un non : ils ont l'air de dire que c'est moins que rien, un oui, un non. Pourtant : « que votre oui soit oui, que votre non soit non », c'est la base de toute éthique, contre les fluctuations du vécu, les caprices de l'instant.

Rien de plus grave que le oui. Tourné vers le passé, il est aveu. Et, vrai ou mensonger, c'est sur un simple « oui c'est moi » qu'on va me juger, c'est-à-dire, sur la foi de mon oui, me déclarer coupable (alors qu'on ne me déclarera pas innocent sur la foi de mon « non ce n'est pas moi », on cherchera à vérifier que je mens, pour me déclarer tout de même coupable : comme quoi mon assentiment est mieux apprécié que ma dénégation, ils n'ont pas même valeur, pas même statut. Le non de la protestation est mal accepté). Tourné vers l'avenir, le oui est engagement, « till death do us part », jusqu'à ce que la mort nous sépare.

Rien de plus grave que le non. Venant du pouvoir, il est le refus de clémence, l'arbitraire du Prince en acte. Venant de la victime du pouvoir, il est, contre les tentations ou la torture, résistance. Refus de parler. Car parler, c'est toujours exposer quelqu'un, ou s'exposer soi-même, c'est toujours, en dernier recours, affirmer quelque chose. Say yes, tautologie. Beckett (encore lui, toujours lui) va plus loin, une fois de plus. Il fait dire à Murphy : « Yes or no? said Murphy. The eternal tautology ». (*Murphy*, 27). Mais on ne saurait se tenir longtemps dans

²⁶ Portée à la scène par Simone Benmussa en 1985 (Théâtre du Rond-Point) avec dans les deux principaux rôles Sami Frey et Jean-François Balmer. Également joué à New York sous le titre *For No Good Reason*. (traduction de Barbara Bray, avec Max Wright et Stephen Keep). En 1989, un film a été tiré de la pièce par Jacques Doillon avec Jean-Louis Trintignant et André Dussollier.

cette hautaine indifférence. La position de Murphy n'est pas tenable, le reste du roman le prouvera.

Dire oui, dire non, c'est faire un acte de parole (d'où la valeur éminemment dramatique de ces termes, au tribunal, à l'église, au lit). Mais ce n'est pas s'en justifier. « J'ai mes raisons » dit, lèvres serrées, celui qui ne les donne pas. Car pour peu qu'il les donne, on le traque, on le prend au mot. Le voilà pris, fait comme un rat. Ce qu'il dit tombe sous le sens, sous le couperet du sens. Voilà son discours abattu en pleine course.

Pour entendre cela – et le faire voir – Nathalie Sarraute a l'oreille infallible, comme d'autres ont le « la » absolu. Entre finesse et géométrie, elle a le sens juste. Comme Stein, Sarraute écoute voir, et voit dans l'écoute. Pour elle, il y a les mots qui, « entourés d'un halo semblent voguer suspendus à distance les uns des autres ». Il y a les paroles « bien nettes, carrées, que leur sens occupe tout entières ». (*L'Usage de la parole*, 149). Nathalie Sarraute sait analyser ce que charrie le « flot » des paroles, ces « ondes brouilleuses » (*id.* 31). On dit, sans penser à mal, le « fil » de la conversation. Elle, elle voit ce fil qui se noue, se tord, vient ligoter sa victime, et bientôt l'étrangler. Elle capte tout ce qui se passe entre deux parleurs, pour un simple bonjour bonsoir, pour un oui ou pour un non. Elle aussi sait voir, dans un échange anodin, une « comédie de menace ». Celui qui parle est inconscient, le plus souvent, de ce qu'un mot qui lui a échappé (« mon petit », ou « c'est bien, ça ») peut déclencher de dramatique dans une amicale conversation, car « il ne l'a pas fait exprès, bien sûr que non » (*id.* 111). Et si on le lui expliquait, « il serait stupéfait de toute cette agitation, de ces troupes traversant les frontières, de ces fils qui enserrant, de ces mots-fusées, de ces remorques, de PU ces langues étrangères, de ces grenouilles, de ces bœufs, de ces vapeurs brûlantes, de ces bulles, de ces jeux, de toutes ces contorsions, de ces tremblantes tentatives... » (*id.* 112). Cela, c'est Nathalie Sarraute en Clausewitz de la conversation. Assise à une table de café, on voit une vieille dame à l'air intelligent, un peu fatiguée. Mais qui se douterait qu'elle est en train de vivre des instants épiques, de voir flotter les oriflammes, de voir le sang sourdre des blessures, de voir Tancrède et Clorinde, Roland furieux, Alexandre Nevski écrasant les chevaliers teutoniques sur le lac Tchoudsk. À partir d'un « Eh bien quoi » ou d'un et « et pourquoi pas ? », la vieille dame est en train d'écrire la Nouvelle *Jérusalem délivrée* sous le titre *L'Usage de la parole*. Mais quand Nathalie Sarraute est auteur dramatique, elle pratique l'écriture minimaliste. Et cela donne (ce sont les dernières répliques de *Pour un oui ou pour un non*) :

H. 2. — « ...Chacun saura de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent se rendre coupables : ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non ».

H. 1. — Pour un oui ... ou pour un non ?

Un silence.

H. 2. — Oui ou non ? ...

H. 1. — Ce n'est pourtant pas la même chose...

H. 2. — En effet : Oui. Ou non.

H. 1. — Oui.

H. 2. — Non !

(Pour un oui ou pour un non, 58)

On voit bien l'importance, sur un texte aussi lisse, du jeu des comédiens, qui doit prendre en compte le sous-texte. Il y a plusieurs partis-pris possibles, sous la responsabilité du metteur en scène, premier interprète. Il y a la manière à la Claude Régy²⁷ qui est de laisser, au maximum, le texte jouer tout seul, sans intervention univoque, qui bloque les jeux du sens. Comme le dit Régy lui-même : « Si un choix est fait par le ton de l'acteur, s'il *fait passer* tel sentiment ou telle intention dans une réplique, cela et rien d'autre, c'est quelque chose d'imposé. À partir du moment où l'on veut que tout puisse passer : le texte, le sous-texte, les sens contradictoires, et l'idée qu'on dit souvent le contraire de ce qu'on veut dire, que ce qu'on veut peut-être faire passer, c'est exactement l'inverse de ce qui est dit, alors il faut faire un tout autre travail. Il faut arriver à des tons ouverts, à des tons neutres – dont certains accuseront la monotonie²⁸. » Choix exigeant qui demande beaucoup aux spectateurs, qui demande une écoute « seconde », presque, (comme on dit « être dans un état second » ou « avoir un don de seconde vue »), une écoute qui ne réduit pas à des mots ce que les paroles laissent entendre : une écoute qui est une *expérience*. Simone Benmussa avait pris un autre parti, tout aussi légitime, et qui avait assuré le plein succès auprès du public des représentations : celui de la comédie. Comme l'avait déjà compris Ionesco, il y a une drôlerie irrésistible à voir les mots s'échapper de leur contexte, prendre une vie autonome et choisir leur camp, aiguillonner l'un ou l'autre des assaillants, se livrer à toute une guérilla. Et ce comique de mot-en-situation

²⁷ Claude Régy a mis en scène plusieurs pièces de Nathalie Sarraute : *Isma* (Espace pierre Cardin, janvier 1973), *C'est beau* (Petit Orsay, octobre 1975), *Elle est là* (Petit Orsay, janvier 1980).

²⁸ Marie-Claire Pasquier, « Claude Régy : garder le secret du livre », *L'Art du théâtre*, n°6, Hiver 1986-Printemps 1987, Actes Sud, p. 67.

était bien conforme à l'esprit de Nathalie Sarraute, elle qui ne cesse de pousser au paroxysme les conduites verbales, comme un comique du cinéma muet pousse au paroxysme une gestuelle pour la transformer en gag. Une idée qu'on cherche, pour Nathalie Sarraute, c'est un gag : « ... par un bout il la saisit... Mais que lui arrive-t-il ? Elle lui échappe comme tirée en arrière... comme par un effet de boomerang elle revient à son point de départ... la voici là-bas, retrouvant son élément, s'animant, devenant un être vivant, pareille à un serpent elle se tord, elle se roule, s'entortille sur elle-même, se contorsionne, pareille à un ver elle se tronçonne, elle se convulse et se disloque comme un homme en proie à la danse de Saint-Guy, en toute licence coquettement elle se trémousse, se cajole, se caresse à elle-même, fait des grâces... » (*L'Usage de la parole*, 150). Sous la loupe, sous le microscope, un mot, comme un spermatozoïde ou comme une cellule, se livre à des contorsions qui, mimant nos amours et nos guerres, nous font mourir de rire. Nous rions jaune, car nos propres conduites, mises à distance, disséquées, nous apparaissent dans leur agitation futile, dans leur ferraillement dérisoire. Un simple changement d'échelle (avant Ionesco, Swift l'avait compris et Pascal, que cela ne faisait pas rire), et qu'est-ce que de nous...

Le oui de Duras

L'autre femme écrivain de théâtre qui fait du oui une figure de proue de sa dramaturgie, c'est Marguerite Duras. Elle écrit, on le sait, un théâtre hors-théâtre, un théâtre du silence, de la réminiscence, des intervalles, des blancs, des marges, contre le théâtre qui se veut de pure présence et de pur présent. Un théâtre, parfois, des questions et des réponses, parfois même sous forme d'interrogatoire (*L'Amante anglaise*), mais les réponses répondent à de l'innommé qu'on avait dans la tête et qui est réveillé par la question, plutôt qu'à la question elle-même. Qui est rêveur, et en dit long, mais sans dire quoi : comme la musique. Une pièce de Duras s'intitule *Yes, peut-être* (in *Théâtre II*, 1968) : séduction de la langue étrangère, qui pare l'affirmation d'un brouillard, avant même l'ombre du doute. Oui, chez Duras, c'est un mot qui dit l'être, et la difficulté d'être. Ce n'est pas un mot qui décortique des certitudes, qui les délimite. On pourrait dire que « c'est tout elle. » Ainsi, dans le jeu des questions et des réponses qui fait d'une interview une mise en scène soigneusement réglée, Duras,

subtilement, change les règles en affectant de les suivre. On lui demande (C'est Xavière Gauthier, dans *Les Parleuses* – presque un titre de pièce déjà) :

Quatrième entretien

X.G. — Qu'est-ce que tu en penses ?

M.D. — Oui.

(*Les Parleuses*, 117)

C'est ça, c'est tout Duras. Oui, laisse-moi réfléchir, oui, je vois ce que tu veux dire, oui, c'est une bonne question, oui, il faudra que nous trouvions un point d'accord, oui, ça me rappelle des choses. Oui, j'accepte de parler avec toi. Ce qui est intéressant (comme, souvent, le hasard), c'est que la question, ici, dans ce quatrième entretien, porte sur une formule de Duras qui fait intervenir le regard, et une certaine positivité de la négation : que donc la question, elle-même, tourne autour du oui qu'il y a dans le regard (nous disions un peu plus haut qu'il y a du regard dans tout « oui »), et autour de cette expérience qui consiste à être l'objet du regard. Duras a écrit « ne sait pas être regardée », et cela ouvre des horizons ou des abîmes, quant à une certaine subversion de la théâtralité. Elle-même y réfléchit : « J'avais noté ça, que d'habitude on regarde se faire quelque chose, ou bien on regarde se défaire quelque chose. On regarde le plein. Pas le creux. Oui. "Ne voit pas qu'on regarde", c'est quelque chose qui se fait autant pour moi que : "Voit qu'on la regarde." Cette distraction est plus importante. On sait à peu près d'habitude toujours qu'on est regardé. [Silence.] » (*Les Parleuses*, 117)

Écoutons, regardons maintenant un peu ce oui, qui emporte les personnages loin de nous, loin d'eux-mêmes, loin les uns des autres, au moment même où ils répondent « présent ». *India Song* (1972), on pourrait presque l'ouvrir au hasard :

Voix 1

De Venise.

Elle était de Venise...

Voix 2

Oui. La musique, c'était à Venise. Un espoir de la musique...

Voix 1 (*temps*)

N'a jamais cessé d'en faire ?

Voix 2

Jamais,

Voix 1 (*très lent*)

Anne-Marie Guardi...

Voix 2

Oui.

(*Silence*)

(*India Song*, 41)

Un tout petit peu plus loin :

Voix 2

...Elle a dix-huit ans.

Voix 1 (*se souvient*)

Ah oui... un fleuve...

...elle est assise devant un fleuve. Déjà...

Elle regarde

(*id.* 41)

Encore un peu plus loin :

Voix 1

Anne-Marie Stretter écrit sur la tombe ?

Voix 2

Anna Maria Guardi. Effacé. Sa tombe de cimetière anglais...

Voix 1 (*à peine*)

Oui...

(*id.* 44)

Voix 1

Michael Richardson venait l'été à S. Thala.

Voix 2

Oui.

Elle n'y venait que rarement...

Cet été-là...

L'homme maigre regarde toujours le corps endormi d'Anne-Marie Stretter.

(*id.* 45)

Oui est le mot de passe de la nostalgie. Il dit les sortilèges de ce qui n'est plus. *Oui* évoque une rencontre, jadis, un été lointain dans un lieu lointain. *Oui* peut occuper toute une ligne sur la page, entre deux blancs, entre deux silences sur la scène : il n'est pas question de réponse (à une sommation), il y a ce besoin, pour que la scène du qui lisons ou qui écoutons, qu'elle soit évoquée à deux voix, la voix qui propose, la voix qui confirme. Deux instances que convoquait aussi Nietzsche, dans un dialogue mystérieux que cite Blanchot dans *L'Entretien infini* :

- Pourquoi ce nom ?
- Ce serait une figure ?
- Alors une figure qui ne figure que ce nom.
- Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer ? Il faut être au moins deux pour le dire.
- Mais pourquoi deux ? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ?
- C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre.

(*L'Entretien infini*, 582)

Chez Duras, les voix doivent, entre elles, laisser le temps du regard. D'un double regard. Regard immédiat sur un corps endormi (qui se propose au regard, cependant que le dormeur, la dormeuse, lui échappe), regard perdu, comme un profil perdu, sur une scène qui surgit au-delà de la mort, sommeil plus profond, infiniment profond.

Scansion liturgique : « Oui Chrétienne sans Dieu. Splendeur. » La prostitution est proche du sacré. Oui. Pour admettre des vérités choquantes, inadmissibles. Qui force les gonds de la respectabilité. L'orgasme proche de la douleur, du deuil. Et la femme dit oui à l'instant même où elle chasse, où elle rejette, exclut, fait perdre l'espoir à un homme : « Ils me chasseraient », dit le Vice-Consul. « Oui », dit Anne-Marie Stretter. « Que vais-je devenir ? » demande-t-il. « Vous serez nommé loin de Calcutta », répond-elle. « C'est ce que vous, vous désirez », dit-il (sans point d'interrogation cette fois). « Oui », répond-elle, et le sort de l'homme est scellé (*India Song*, 99).

Qu'y a-t-il de commun avec Stein ? La proximité de l'érotique et du sacré. Et puis que rien ne soit dit, ou si peu, pour que plus soit entendu, et plus profond. Le lien paradoxal entre le regard et la voix. « Les voix ne l'ont toujours pas vu », écrit Duras (*id.* 45).

Cette scansion du oui qui chez l'une dirait-on, conjure (les peurs, les menaces), se dresse comme un rempart – tant que je m'entends dire oui, j'existe – affirme à chaque instant l'instant, contre les inquiétants lointains, et chez l'autre... eh bien chez l'autre laisse venir, revenir, lancinants, ces inquiétants lointains. C'est le sens contraire de conjurer : *conjure up*. Evoquer, ramener dans le champ de vision. Refouler est un mauvais calcul, et la menace n'est pas où l'on croit. On cherche, plutôt, une chose perdue, on ne sait pas laquelle, on sait qu'elle est perdue, et qu'on la cherche. Qui fait le vide, crée une absence au creux du présent pour laisser advenir, peut-être, une plus puissante présence, surgie des limbes du passé.

Deux citations contrastées feront bien comprendre cette opposition des registres entre le oui de Stein et le oui de Duras. Du côté de la conjuration, du refoulement militant de tout ce qui inquiète, passé ou à venir, voici *Ida*. Ce texte est écrit en 1941, et la date – l'aube de la deuxième guerre mondiale – peut expliquer que l'heure ne soit pas à la rêverie nostalgique. *Ida* est quelqu'un qui, mentalement, retrousse ses manches. L'image qu'on évoque est celle d'un animal très petit qui, sur le point d'être dévoré par un animal très gros, au lieu de fuir lui fait face, s'arc-boute, et montre les dents :

Ida never said once upon a time. These words did not mean anything to Ida. This is what Ida said. Ida said yes, and then Ida said oh yes, and then Ida said, I said yes, and then Ida said, Yes. Once when Ida was excited she said I know what it is I do, I do know that it is, yes. That is what she said when she was excited.

(*Ida*, 132)

Yes fait barrage. *Yes* fait l'effet d'une drogue stimulante, et provoque un état appelé ici « excitements ». On peut dire que *yes* est produit par cet état ? C'est possible aussi. *Yes* repousse « il était une fois » et le remplace par un ressassement affirmatif : comme quand on crie pour ne pas entendre l'autre. Affirmation d'une force de résistance : *yes, oh yes, yes*, affirmation également d'une force de connaissance : « Know thy enemy », dit le proverbe. *I know what it is, I do know it is*. Ce oui a presque valeur d'un non, il a presque valeur de défi : je sais ce que tu me caches, tu ne me fais pas peur.

Voici maintenant Duras, et un extrait de *Savannah Bay*. Ce texte est publié en 1982, Marguerite Duras, notons-le, a soixante-huit ans. En 1941, Gertrude Stein avait soixante-sept ans. Quarante ans séparent ces deux femmes, ces deux textes.

La Jeune Femme regarde Madeleine. Silence. Lenteur déclamatoire.

Madeleine. – Ce n'était pas une pièce d'eau. C'était la mer.

Jeune Femme. – Oui.

Madeleine. – Ce n'était pas la France. C'était le Siam.

Jeune Femme. – Oui.

Madeleine. – C'était Savannah Bay.

Jeune Femme. – Oui, c'était Savannah Bay. C'était le Siam.

C'était l'embouchure d'un fleuve tropical.

(*Savannah Bay*, 82)

On croit, à première vue, être dans l'évocation, la nostalgie. Puissance envoûtante de la mer, des noms de lieux exotiques, vrais (Siam) ou inventés (Savannah Bay). Le mot « tropical » est convoqué pour sa valeur de dépaysement. Mais ce qui est étonnant, c'est que ce oui, lui aussi, s'affirme sur fond de réfutation : *ce n'était pas, ce n'était pas*, pour pouvoir dire « oui, c'était ». Voilà pourquoi il faut être deux, toujours, le *Jasager*, comme dirait Brecht, faisant face au *Neinsager*. La mémoire fonctionne comme une grammaire, avec ses contraintes formelles. Mais on remarque aussi que les deux femmes - la Jeune Femme, anonyme, qui au théâtre du Rond-Point, dans la mise en scène de Duras elle-même, était jouée par Bulle Ogier, et Madeleine, qui emprunte son prénom à Madeleine Renaud pour qui fut écrit le « rôle » - ne se font pas face. Elles ne s'opposent pas, l'une ne se rend pas aux raisons de l'autre. Dans la mise en scène, la Jeune Femme se tenait de préférence derrière Madeleine : proche, affectueuse, mais ne lui bouchant pas la vue, laissant le regard vide d'objet libre de capter le passé. Suggestion, mais sans lourdeur naturaliste, de l'anamnèse sur le divan. Suggestion aussi d'un rapport familial entre les deux. Il était dit par Duras que la jeune femme « aime Madeleine de la même façon qu'elle aimerait son enfant, rigoureusement parlant. » Et Duras ajoutait – avec un conditionnel qui montrait bien la part de jeu enfantin ("toi tu serais...") qu'il y a dans toute écriture de pièce : « Madeleine, elle, laisserait faire cet amour pour elle de la même façon qu'un enfant. » (*Savannah Bay*, 8)

Il ne faut pas non plus trop vite dire que le oui est du côté de la mémoire. À la fin de la pièce, Madeleine et la jeune femme ont pris les rôles des 3amants de Savannah Bay³. Et voici ce qu'elles disent :

Madeline. – Monsieur... Monsieur, quelle horreur, vous devriez l'oublier.

Jeune Femme. – Je devrais, oui.

(*Savannah Bay*, 89)

A la fin, c'est le négatif qui l'emporte : « Ainsi, Monsieur, je vois que vous n'êtes pas mort dans les marécages de la Magra » (*id.* 89). Même le positif, rester en vie, est exprimé sous une forme négative : vous n'êtes pas mort. Le vivant est un survivant, il y a de la mortalité qui reste empêtrée dans sa vie, l'odeur de marécage flotte autour de lui, à jamais. « Je ne connais pas cet endroit, Madame, je m'en excuse ». (*id.* 89). 3Je ne sais pas3. (*id.* 89) Et la dernière réplique, dite par Madeleine, sera : « Il ne s'est pas retourné vers moi. » (*id.* 89)

Yes Is For A Very Young Man

Il ne faut pas oublier que Gertrude Stein, elle aussi, a donné *Yes* pour titre à l'une de ses pièces²⁹. Ecrite en 1944, *Yes Is For A Very Young Man*, qui fut jouée à Pasadena tout de suite après la guerre, présente les divisions au sein d'une famille française sous l'Occupation en prenant pour modèle l'expérience américaine de la guerre civile, la Guerre de Sécession. On connaît les positions pour le moins « modérées » de Gertrude Stein pendant l'Occupation, et son indulgence pétainiste dont on peut, à juste titre, faire aujourd'hui une critique sévère. Mais si la pièce put être représentée en Amérique en 1946, c'est qu'elle présentait les options possibles (Résistance ou collaboration) de façon à la fois proche et quotidienne (tous ces gens-là sont mes voisins de campagne, et on ne va pas commencer à se critiquer entre voisins), et désincarnée (imaginons un conflit, qui pourrait être la Guerre de Sécession, ou la Guerre de Soixante-dix, ou la Guerre de Cent ans, dans lequel, au sein d'une même famille, des frères prennent parti pour des camps opposés). Les Américains purent croire reconnaître une France qui leur était déjà familière grâce à quelques comédies musicales d'avant-guerre et grâce à quelques films hollywoodiens, Une France peuplée d'aristocrates, de fidèles domestiques, et

²⁹ Même si ce n'était pas le titre original (qui était *In Savoy*), et même si l'idée d'utiliser pour titre une des répliques de la pièce fut le fait, non de Gertrude Stein, mais de la comédienne américaine Norma Chambers (cf. Carl Van Vechten, Introduction à *Last Operas and Plays*, XIV).

de paysans. Une France des châteaux et des champs. Les Français connaissent de la même façon une Amérique peuplée d'Indiens et de cow-boys. Cette France-là plaisait beaucoup aux Américains, comme cette Amérique-là plaît beaucoup en France, Pour se dédouaner encore davantage, Gertrude Stein n'avait pas manqué de faire remarquer que, selon le schéma habituel du « clear as mud », tout cela était à la fois fort simple et fort compliqué : « ...and now I want the audience to realize that French families were divided as our American families were divided in our Civil War and even in our Revolutionary War, and it is complicated and simple, and I hope it will make you feel the French as they really were during the long years of the occupation. ³⁰»

Il y a donc, dans cette famille française, deux frères, celui qui dit oui, Ferdinand, et celui qui dit non, Henry. Henry entre dans la Résistance, Ferdinand n'y entre pas. Mais il y a aussi une Américaine, Constance, qui dit non à sa façon, et il y a la femme de Henry, qui dit oui d'une autre façon que Ferdinand. Ferdinand, même dans son oui, est lui-même divisé. Il acceptera d'aller travailler en Allemagne, mais il vengera son père quand celui-ci aura été tué par les Allemands (comment ? On ne le sait pas trop, il est malgré tout suggéré, non sans naïveté, que ce fut sans effusion de sang). Le personnage le moins sympathique de la pièce (du coup, on ne le voit même pas sur scène, on ne le connaît que par sa sœur Denise, la femme d'Henry), c'est Achille qui retourne sa veste par pur opportunisme, et obéit toujours aux puissants du moment. Cette attitude est critiquée. Ferdinand, lui, est sincère, et ce n'est pas de sa faute si les maquisards sont vraiment trop mal élevés, et dépourvus de tout scrupule : Dieu sait ce qu'ils auraient pu lui demander de faire, et, avec eux, c'est l'obéissance totale...

Voici donc, dans une première scène, le *oui* de Ferdinand. Cela commence par un jeu : à toutes les affirmations de Constance (« Denise is very lovely », « And Henry really loves her » – ils viennent de quitter la scène en se disputant comme des chiffonniers), Ferdinand répond par « Yes », point final. On dirait le chien de *Doctor Faustus Lights the Lights* qui ne sait dire que « Thank you ». Cela finit par agacer Constance qui lui fait remarquer que « Yes can be said too often », ce à quoi Ferdinand fait la réponse qu'on attend de lui : « Yes ». Constance

³⁰ Note de Gertrude Stein rédigée pour le programme de la Pasadena Community Playhouse, Californie. Citée par Carl Van Vechten dans son introduction à *Last Operas and Plays*, p. XV.

continue de s'énerver : « Oh Ferdinand, don't be stupid and annoying ». Là-dessus Ferdinand développe son point de vue de *yea-sayer* :

Constance, Constance, what can I say, what is there to say but yes, no does not mean anything, no not now, but yes, yes means something. Oh my God, yes means you, it means you, yes, it does, you do not want it to mean you but it does, yes, yes, yes.

(LOP 9)

On remarquera dans le style une raideur touchante ou maladroite, propre à ceux qui s'essaient pour la première fois à écrire pour le théâtre, propre aussi aux pièces « pour enfants ». Gertrude Stein fait de naïveté vertu. On imagine les jeunes comédiens de Pasadena Community Playhouse, en 1946, jouant eux aussi sur une certaine raideur juvénile, en même temps qu'ils étaient portés par le sentiment exaltant d'être les premiers à jouer une pièce (jusque-là, on avait chanté un opéra) de la fameuse Gertrude Stein. Je soupçonne que leur sentiment était une bizarre émotion à jouer une pièce d'un auteur dit « d'avant-garde », et à se dire à chaque réplique : « mais on comprend TOUT ! »

Constance, l'Américaine, ne manque pas de répondre à Ferdinand. Elle invoque la différence d'âge, peut-être même de génération. La femme plus âgée qui parle au jeune homme le fait avec indulgence, séduite par son charme, son enthousiasme. Elle-même représente la sagesse, elle parle comme une mère à son fils, presque comme un père à son fils. La différence d'âge fait que la virilité est du côté de la femme, c'est une expérience que Gertrude Stein connaît bien, on la sent derrière ce personnage de Constance (même si elle dit s'être inspirée, pour le rôle, de Clare Boothe Luce³¹). Ferdinand se dit amoureux de Constance, mais elle le traite en gamin : il est à l'âge, dit-elle, où il a déjà droit au tabac sur ses cartes de

³¹ Clare Boothe Luce était la femme de Henry Luce, directeur des journaux *Life* et *Time*. Tous deux avaient rendu visite à Alice et Gertrude à Bilignin pendant l'été 1939, après un voyage en Pologne et en Ukraine qui leur donnait de bonnes raisons de ne pas partager l'optimisme de Gertrude Stein (elle, qui répéta jusqu'au bout : il n'y aura pas la guerre). Clare Booth Luce écrivait elle-même des pièces et voyait volontiers les choses en termes de théâtre. De retour aux Etats-Unis, elle écrivit à Gertrude : « I'm sick afraid that you're wrong about the war. Everywhere, in Poland and in the Balkans they've got too many guns, and now nobody can think what to do with them but shoot them off... We think they'll fight and we think we won't. Ours is still an audience psychology. We hoot the villains and cheer the heroine, and pray she'll be rescued, and we fancy because we suffer with her vicariously that we are part of the plot, but we're not, we're still sitting where we feel it is proper to sit on our comfortable fundamentals on the plushchaired side of the footlights. (Lettre du 16 août 1939, in *The Flowers of Friendship*, 341) Elle avait raison et jusqu'à Pearl Harbor (7 décembre 1941), les Américains devaient assister en spectateurs à la guerre.

rationnement, mais encore droit au chocolat... « Be a boy, Ferdinand, be a boy, I want you to be a boy » (LOP 17). Voici la « tirade » de Constance qui répond à la « tirade » de Ferdinand :

Yes, yes is for a very young man, and you Ferdinand, you are a very young boy, yes you are, yes is for a very young one, a very young man, but I am not so young, no I am not, and so say no. I always say no. You know, Ferdinand, yes you know that I always say no.

(LOP 9)

Le premier « yes » est ambigu : est-ce affirmation de la part de Constance, et donc approbation, sous forme adverbiale, de ce que vient de dire Ferdinand ? Ou est-ce seulement reprise, écho sonore, forme vide, qu'elle transforme en nom dès le second yes, en faisant le sujet de la phrase, qui sera comme le « slogan » de cette pièce : « yes is for a very young man » : « oui, c'est bon pour un tout jeune homme ». La seconde hypothèse est la plus plausible. Le premier « yes » flotte entre un locuteur et l'autre, dit par l'un, attrapé au vol et tenu dans la main par l'autre. Constance, l'ayant attrapé, transforme ce yes têtu, batailleur, ce yes qui ne veut rien entendre, en objet d'analyse, un joli objet tout rond, qui a encore le velouté de l'enfance. Adorable, ton yes, mon petit Ferdinand, tu te feras des bleus et des bosses, c'est de ton âge. On fonce, on fonce : attention, tu vas te cogner. *Yes, c'est toi, yes you are, and yes you are yes.* Constance dira, deux minutes plus tard : « I love to think of you as yes, Ferdinand. » Et, comme il faut aimer les gens comme ils sont, et pour ce qu'ils sont : « You should love to think of me as no. » Mais ce raisonnement ne convainc pas Ferdinand. Celui qui dit non, c'est l'ennemi, et l'obliger à dire oui, c'est le réduire à quia, lui faire rendre gorge : qui voudrait d'un oui ainsi obtenu, un oui de défaite : « ...don't be like a cruel enemy, a cruel enemy who always says no, cruelly no, until at last he says yes and that is death. » (LOP 9). Tout naturellement, l'ennemi est mis au masculin. Constance, elle, s'élève au-dessus de ces simplifications. « Clear as mud », n'oublions pas. Il y a des oui qui sont des non. « My poor Ferdinand, even if I said yes it would be no ». Ferdinand comprend la leçon et la traduit en termes de duel, ou de conflit armé, l'affrontement entre Constance et lui renvoyant à l'affrontement de nation à nation. Si tout se vaut, tout se vaut : « There is no difference between defeat and victory then. » La scène est très précisément située : juin 40, Juin 40, c'est l'Armistice, et la réponse de Constance dit clairement, et c'est une position sans doute proche de celle de Gertrude Stein, que, pour l'instant, il n'y a rien d'autre à faire que d'accepter l'Armistice : « There is none now certainly not now. » Suspension des hostilités.

L'équivalence des contraires dans une situation bloquée semble contagieuse. Déjà, dès la première scène, Ferdinand avait lui-même fait allusion à ce blocage : « Can you take sides when you are in prison ». Qui peut parler de choix à des gens qui sont pieds et poings liés ?

Dans la scène suivante, Ferdinand, logiquement (la logique d'un jeune homme amoureux, à la Chérubin), oublie sa logique, la retourne. S'il s'agit d'un ennemi cruel, lui faire dire oui, c'est l'avoir à sa merci. S'il s'agit d'une tendre ennemie, et d'une joute amoureuse, le oui est un oui d'accord, de consentement, et pas un oui de capitulation. Ferdinand va jouer à faire dire « oui » (un oui anodin, qui lui échappe par mégarde en réponse à la question : « but you want to... ») à Constance : comme dans les jeux où il s'agit de tromper la vigilance de l'interlocuteur qui n'a le droit de dire ni oui ni non sous peine d'avoir un gage ; les enfants tombent dans le piège dès que l'enjeu les touche d'un peu près ; ils y apprennent la différence entre l'attention au signifiant et l'attention au signifié. Constance a donc dit oui, Ferdinand triomphe. Et Constance, alors : « Did you think that you had deprived me of that pleasant word forever? » L'élément temps compte pour Constance, sa position, elle l'a dit, c'est qu'il faut savoir attendre. Ferdinand chante donc l'hymne au consentement obtenu :

I mean that if I was strong enough to stop your saying yes completely and forever then I was strong enough to eventually make you say yes completely and forever.

(LOP 15)

Une force, cela se retourne. Constance est touchée malgré elle, et ne trouve à dire, échappant à l'étreinte du jeune homme, que « silly boy ». Plus que Clare Boothe Luce, on dirait ici la Comtesse Almaviva.

À la scène suivante, deux ans plus tard, la situation est effectivement retournée. Ferdinand annonce son départ, Constance essaie de lui expliquer qu'il se soumet ainsi à l'instant présent, et de lui répéter qu'il y aura des jours meilleurs : « ...yes I can say yes to you, Ferdinand. Ferdinand there will be a tomorrow. » (LOP 22). Ces deux-là sont toujours en porte-à-faux, quand l'un est dans le pessimisme de la pensée l'autre est dans l'optimisme de l'action, et vice-versa. Toute action qui se heurte à un obstacle, à une objection, prend la forme d'une résistance, d'une réfutation, c'est un oui qui est un non :

...no Constance no, see Constance, see how our rôles are reversed you used to say no, and I used to say yes, and now I say No and you, you say yes, Oh Constance, will it never be that we say yes, both yes, or no, both no, and that it will be So.

(LOP 22)

Il faut accepter ici l'interprétation mise en avant par Van Vechten dans son introduction à *Last Operas and Plays* : il ne s'agit pas tant d'une pièce sur l'Occupation et sur la Résistance que d'une pièce qui met en scène les différentes réactions possibles dans une situation de crise ³².

La dernière scène de la pièce se passe le 25 août 1944, le jour de la Libération. Ferdinand arrive et annonce (à tous les présents, qui le savent déjà) : « Paris is free ». Lui-même va repartir en Allemagne, pour une mission mystérieuse qu'il définit comme suit (et c'est tout ce que nous en saurons) : « No I do not go back there to work, but I am being sent to organize my fellow countrymen. » (LOP 51). Envoyé où, par qui, pour quel type d'action ? Ce n'est pas ce genre de détail qui doit nous intéresser, on nous demande seulement de retenir que ce jeune homme a pris le sens de ses responsabilités historiques, que son patriotisme va trouver à se déployer, et qu'il croit maintenant lui aussi à la vertu des lendemains. L'avenir, c'est lui. Et, n'ayant rien perdu de cette insolence qui paraît, aux yeux de Constance, faire son charme, il renvoie les autres, d'une phrase, à leur stagnation stérile :

Yes, look facts in the face, Constance, for you it is all over, for Henry it is all over, but for me it is just beginning, yes is for a very young man.

(LOP 51)

Ce n'est pas la dernière réplique mais presque, Constance a tout juste le temps de murmurer un indulgent « Yes, Ferdinand, yes Ferdinand » (discute-t-on avec si fougueux élan, si droite injustice, si touchante certitude ?) et Ferdinand a tout juste le temps, avant l'échange final des « goodbyes », d'affirmer une dernière négation militante : « I won't have time to think... » (LOP 51) : on ne peut pas tout faire... Il faut que jeunesse se passe ³³. Gertrude Stein

³² Carl Van Vechten s'abrite derrière l'interprétation de quelqu'un d'autre, Robert Lewis : « I might add to the above reports the fact that Robert Lewis who has long held a profound respect for this play and hopes eventually to produce it, has always insisted that it is not a war play, not a play about the resistance, but a dramatization of the way different people behave in any crisis. » (LOP XV). Ceci est écrit en novembre 1948. À ma connaissance, Robert Lewis ne donna jamais suite à ce projet.

³³ Moins jeune que lui, Faust dans *Doctor Faustus Lights the Lights*, du fond de sa mélancolie disait déjà : « I shall not think/I shall not/No I shall not. » (LOP 94). Ne pas penser : dernier recours pour se protéger des objets de pensée douloureux.

se rappelle sans doute *The Making of Americans* et son obsession, depuis toujours, des vagues successives des générations qui viennent, d'un ample mouvement régulier, se recouvrir les unes les autres. Alors, laissons aux jeunes gens, le temps d'une chevauchée héroïque, leurs illusions. *Yes is for a very young man*. En 46, quand on joue pour la première fois la pièce, Gertrude Stein a soixante-douze ans, elle mourra quelques mois après les représentations de Pasadena. Il y a une générosité, une confiance indulgente dans ce dernier regard posé sur les très jeunes gens ³⁴.

STAY/AWAY

Une autre problématique qui apparaît dans la pièce, liée à celle du oui et du non, est celle qui oppose rester à partir. *Stay* est depuis longtemps, avec *away*, qui rime avec *day*, l'un des fidèles mots-figurants de Stein. Il a pris, au cours des années, des valeurs différentes, mais il est toujours là, fidèle au poste (comme son nom l'indique... : *in character*). *Stay/Away*, c'est un couple d'opéra. « *Away, away* », chante Didon dans Purcell. « *No, no l'll stay* » répond, tout casqué, Enée. « *Away, away* », implore derechef l'amoureuse. C'est ce qu'on appelle un duo, chacun sourd aux raisons de l'autre, qui n'a en tête que de sauver l'autre, ou de prouver son amour. *Away* et *stay* se chantent ensemble, sans chasser le chanteur ni retenir l'amant. Enée partira, Didon mourra. Entre l'ordre des dieux et la loi du cœur s'établit une tension douloureuse. Partir, rester ? Dans l'opéra, il faut au moins rester pour chanter qu'on part. *Stay* n'est pas le contraire de *away*, c'est sa condition de possibilité : c'est le sol, et *away* est l'horizon. Gertrude Stein l'a compris, qui intitule l'une de ses toutes premières pièces, écrite aux Baléares en 1916, *Do Let Us Go Away*. *A Play* : partons, partons. La volonté d'être là est l'essence même du théâtre, et est affirmée avec *A Play*. *Do Let Us Go Away* affirme la volonté inverse, celle de partir, et de partir à deux, ou à plusieurs, de laisser le champ libre. Mais le *Do* montre bien quelle force il faut déployer (de persuasion, ou d'autorité) pour convaincre les autres et soi-même de s'arracher à la présence. Il y a tant de douceur, tant de nonchalance dans le simple fait de rester là où on est. Ne pas croire – ce serait contraire à toute la pratique steinienne - que la pièce exploite systématiquement la thématique annoncée par le titre. Mais

³⁴ C'est ce même regard qu'elle portera, après la Libération, sur les jeunes G.I. américains débarqués, une fois de plus, en sauveurs de la France. Elle sera charmée par eux, les accueillera à bras ouverts, fera avec eux une visite en Allemagne, et les mettra en scène dans les dialogues de *Brewsie and Willie*.

tout de même, on y trouve l'exploration d'un terrain adjacent : pour pouvoir rester là où on est, ou pour pouvoir s'installer là où on voudrait, il faut que d'autres s'en aillent, et vous cèdent la place. Ce n'est là qu'un cas particulier de cette grande loi écologique souvent énoncée par Stein au cours de sa vie : il faut que d'autres meurent pour nous laisser la place sur cette planète, et nous laisserons la place à d'autres à notre tour. Seule la succession dans le temps assure un possible coexistence des vivants dans l'espace qui leur est imparti. Dans *Do Let Us Go Away*, il peut s'agir d'une vulgaire question de location (car c'est le thème récurrent de la pièce, la maison louée, le propriétaire, les termes de la location...) :

They are old. They have taken the house for the month of September and we do hope that they will go away. We do hope that they will go away.

(GP 217)

Il peut s'agir de rapports de voisinage. Mais on ne sait pas qui parle. Ce peut être un fragment de conversation, car en effet, la scène, qui s'intitule « The Scene » porte un sous-titre : « Conversation. » Au bout de dix lignes on trouve, entre guillemets, deux prénoms : « (Nicholas and Jane.) » C'est peut-être eux qui ont ensemble la conversation, mais c'est peut-être eux dont on parle, qui sont vieux et dont on souhaite qu'ils partent. Nicholas et Jane, ainsi que Theodore, Henry, Arthur, Albert, Jenny, plus deux autres désignés l'un comme « the lawyer » et l'autre comme « Pirate », ont déjà figuré dans la pièce, munis de ces mêmes parenthèses et, semblerait-il, en position de locuteurs. C'est même indiqué, pour une fois, assez clairement : « They withdraw. Several people come in. With one of them there is a dog. His name is Polybe. They Speak to each other. » (GP 214) Plusieurs indications, ici ou là (confirmées, bien entendu, par les éléments biographiques que nous pouvons posséder sur ce séjour provisoire à Palma de Mallorca, en 1915 et 1916), semblent renvoyer au caractère provisoire de l'installation sur place :

Beginning tomorrow can we count a month before they return to the city. Counting tomorrow we can count a month before they leave the country.

(GP 211)

We do not know whether it has anything to do with the weather whether they will go away. It is said by every one that almost every one goes away by the middle of October. They came in July.

(GP 224)

On notera que « every one » parle et que c'est « almost every one » qui s'en va. Et on est tenté de remplacer « every one » par « les gens du pays » et « almost every one » par « ces touristes, anglais, américains, français, qui viennent pour l'été et repartent chez eux ». Qui est « we » reste mystérieux. Nous sommes si habitués à ce qu'il s'agisse d'Alice et Gertrude que, presque d'instinct, ce sont les deux femmes que nous mettons dans ce « nous », mais rien ne le prouve. Ainsi, qui dit « nous » dans l'énoncé suivant ?

We can see signs that they are going away.

(GP 224)

Tout le monde semble épier tout le monde : qui reste, et qui s'en va ? Ce sujet du départ-des-autres est même inclus dans ce qui semble être une lettre, si l'on en croit la formule épistolaire et la signature qui clôt le paragraphe : « Always sincerely yours. Mabel Weeks. » (GP 225)

If they go away they leave suddenly. This is not the way they came. They came unexpectedly. They will not go away suddenly.

(GP 224)

La pièce se termine par quelques indications de départ et par quelques rituels d'adieu :

(Nicholas.) Not in Palma de Mallorca. You mean that they will all go away.

(Nicholas.) Not right away but they won't stay. Very well. Good-bye.

(May Mary.) Yes I hear. When the girl went away we said they had umbrellas. When the rest went away they said good-bye.

(GR 226)

C'est « the lawyer » qui a le mot de la fin, avec ce que nous disons être l'impérative loi de la présence théâtrale : « Stay to play. » (GP 226) Dix-sept ans plus tard, dans la pièce *Byron A Play*, Gertrude Stein retrouvera ces alliances, ces assonances, ces affinités entre *stay*, *away*, et *play*. On ne s'en étonnera pas puisqu'elle y évoque un jeune chien joueur et s'efforce de faire ressurgir ce « disparu » par la grâce du « jeu » théâtral :

In view of that he does not play and stay

Nor does he play and remain away.

Nor does he leave to add a way.

Not in any way is there an added way to stay

Byron

Come and stay.

(LOP 356)

Comme le dit le texte lui-même, on a « ajouté » à « away » « a way » : la prose s'est faite plus abstraite, *away* se décompose en *a way*, qui s'ajoute aux combinaisons possibles, aux jeux possibles. L'essence du jeu théâtral, comme le jeu du chien avec la balle qu'on lui lance, est un jeu de va-et-vient. *Come and go, stay and away*. Il est dit en toutes lettres : « It is not a play if he rests » (LOP 34) Jouer s'oppose ici, non pas à travailler, mais à se reposer. À *rester*, si l'on joue, comme le fait souvent Stein, sur les mots dans les deux langues. *What is a play* ? Dans la série d'indications cryptiques que propose Stein et qui font un système hors sens, si l'on peut dire, ou plutôt un système qui n'est que sens, vectorisation, ici ou là, vers ici ou vers là, un système fléché mais vide de contenu, la configuration sémantique fait intervenir, de façon privilégiée mais paradoxale, *stay* et *away*. De la présence qui se maintient, qui ne réussit pas à s'échapper, et de la disparition vers un ailleurs, ou un au-delà, un passé, de l'absence qui n'arrive pas à se rematérialiser en présence.

A play does not depend upon what not

It depends upon the way a day is made to stay.

This play is here

That play is there

Their play is where.

I wish I knew a play to run away.

This play is to stay naturally.

(LOP 337)

Il court il court, le furet. Il est passé par ici, il repassera par là. Jeu de leurre et de regard et d'illusion d'optique, on croit le voir, il n'est plus là, trouble et frisson de ce qu'on croit voir et qui n'est pas là où l'on croit, la disparition qui vous fait craindre le brusque Surgissement, là, sous vos yeux, sous vos jupes, comme la souris, une nuit, pour la petite Milly dans *Happy Days*, de Beckett. « Mon passé petit rat sur mes talons » dit aussi Beckett dans *Comment c'est*.

Cinq ans passent et nous voici dans *Doctor Faustus Lights the Lights. Stay/away* : c'est le clignotement des lumières électriques qui, vu l'époque (1937, année de L'Exposition universelle, année de l'électricité, de la Fée Electricité), est le moteur de la pièce. *Stay*, il fait jour, *away*, il fait noir. La présence scénique est illuminée, mais c'est une lumière à facettes, une lumière artificielle qui, à tout instant peut s'éteindre : « and the ballet of lights fades away » (LOP 110). « Turning the night into day », voilà la magie, voilà le pouvoir de Faust. Faust est un grognon qui voudrait toujours être tout seul et qui chasse tout le monde autour de lui : « Away, away ». Cela commence par Mephistophélès :

...there just is every day all day and when there is no day there is no day, and anyway of what use is a devil unless he goes away, go away old devil go away, there is no use in a devil unless he goes away, how can you remember a devil unless he goes away, oh devil there is no use in you coming to stay...

(LOP 90)

Cela continue avec le chien et le petit garçon :

Night is better than day so please go away.

(LOP 94)

Même dans son sommeil, Faust voudrait se débarrasser de tout le monde ou, à défaut, disparaître lui-même :

...does he go away go away to stay no nobody goes away the boy the dog they can stay I can go away go away where where there there where.

(LOP 98)

Et, quand arrive Marguerite Ida et Hélène Annabel qui à été piquée ou mordue par une vipère, la voilà jointe à la liste de ceux qui doivent s'en aller et laisser Faust tranquille, c'est comme une manie chez lui, de ne supporter rien ni personne :

Go away dog and boy go away Marguerite Ida and Helena Annabel go away all who can die and go to heaven or hell go away oh go away go away leave me alone oh leave me alone.

(LOP 100)

Comme si d'avoir vendu son âme lui rendait tout intolérable. Même aller en enfer il ne le peut plus, et il arpente la scène en gémissant, en se lamentant, en envoyant tout le monde au diable ! Il a inventé la lumière électrique, mais cette fausse lumière ne lui est d'aucun

secours. Bridgman l'appelle à juste titre un Edison irascible (« a disgruntled Edison », *GSP* 290). Marguerite Ida et Hélène Annabel, elle, se pose la question du *here* et du *there*.

Mais si l'on veut bien admettre que, dans cet univers opératique, les sonorités commandent en partie les problématiques, elle échappe à la parade du *stay* et du *away*, car elle se promène dans de tout autres sonorités : *here/there/chair/hair/everywhere/dear*, elle se promène aussi dans les *well/tell/hell*, et dans les *yes/see/eyes/saw*. Là où Faust murmure « what am I », elle affirme et réaffirme (sans se réjouir pour autant) « I am I ». Etre une seule personne qui est elle-même, et être dans un seul lieu qui, du fait qu'elle s'y trouve, est inévitablement ici, voilà ce dont elle semble souffrir : elle ne pourra jamais être là (*there*) puisque là devient ici (*here*) dès qu'elle s'en approche.

Six ans passent et, comme nous l'indiquions au début, *Stay/Away*, les frères ennemis, entrent en scène dans *Yes Is For A Very Young Man*. Dire oui, pour certains, ce sera partir, pour d'autres ce sera rester. Partir, rester, ce peut être aussi une façon de dire non. Pour Constance (comme, historiquement, pour Gertrude Stein qui ne peut manquer de la prendre ici pour porte-parole, porte-conduite), il y a une force tranquille dans le fait de rester. Elle est américaine, elle pourrait quitter la France occupée, en tous cas elle aurait pu, au début. Elle reste. C'est une sorte de philosophie un peu fataliste, du type « la mort t'attend à Samarkand » : pourquoi fuir le danger si l'on croit au destin, la mort vous rejoindra où vous irez, cela ne sert à rien de fuir. C'est un vieux paysan français qui, dit-elle, lui a appris cette leçon : comme c'est peut-être à Bilignin que, tout imprégnée de sagesse paysanne, Gertrude Stein a décidé de ne pas quitter la France, à son âge et dans ces circonstances (qui la laissèrent longtemps, rappelons-le, incrédule : refuser d'y croire, c'est peut-être une autre façon de dire non...). Constance était donc prête à partir, à partir pour partir, quand l'un de ses voisins lui a parlé et l'a détournée de ce projet :

Constance. — Yes I too was about to go, to go not somewhere but anywhere and one of my neighbors, a farmer said to me, Mademoiselle go where, I am an old man and I tell in time of danger stay where you are, there if you are killed, you know where you are and you are there, if you live through it you there, there where you are.

...trying to to go away from danger is useless... I stayed.

(*LOP* 13)

« To go not somewhere but anywhere » : la formule qui évoque l'exode de mai et juin 40 fait écho pour nous, mais peut-être aussi pour Gertrude Stein, à celle de Scott Fitzgerald dans *Tender Is the Night* : « ... it was almost the first trip he had ever taken With Nicole that was a going away rather than a going toward » (TN 186).

« I stayed » : *to stay* pour l'Américaine Constance, c'est, en un sens, comme pour Gertrude Stein, *to stay away (from America)*. L'Amérique n'est plus le port d'attache, c'est devenu « anywhere ». Retourner en Amérique, ce serait « a going away » : rupture, éloignement, fuite. « You know where you are and you are there » : comme pour Marguerite Ida et Hélène Annabel, ce n'est pas une question oiseuse, c'est une affirmation liée à la situation d'exil, fût-il volontaire. Qu'appellera-t-on « home » ? Dira-t-on, comme dans la chanson, « Mon pays et ma maison/Sont partout où nous allons » ? Tracera-t-on à la craie, autour de soi, un petit cercle, pour faire ses « marques », comme on les fait sur scène pour les comédiens ou les danseurs, pour dire : voici ma place ? Affirmera-t-on tautologiquement : je suis là où je suis, je suis qui je suis là où je suis ? « Away where where » murmurait en dormant le docteur Faust.

Et nous voici en 1946, avec la toute dernière pièce, *The Mother Of Us All*. C'est la grande parade finale des mots-figurants, en costumes historiques. On trouve quelques nouveaux-venus, liés au thème, tels que *right/fight* : on trouve de jeunes coryphées qui ne deviendront jamais premiers danseurs, *spill/thrill/trill* : mais on retrouve surtout ceux qui ne manquent jamais à l'appel : *tell/well/hell*, *dear/hear*, *there/where*. Et on retrouve, à l'honneur, presque en tête de parade, *stay* et *away*, accompagnés de *wish*. Dès la deuxième scène du premier acte, c'est John Adams qui leur fait faire leur premier tour de piste :

I wish to say I also wish to stay,
I also wish to go away, I also wish
I endeavor to also wish.

(LOP 55)

On les reconnaît, on les salue au passage. Mais leur grand moment vient un peu plus tard, avec Susan B. Anthony, et, là aussi, l'expression « tour de piste » est appropriée, car ils tournent en rond, ne se décidant pas à partir ou à rester :

It was not easy to go away but Susan B. did go away. She kept on going away and every time she went away she went away again. Oh my said Susan B. why do I go away, I go away because if I did not go away I would stay. Yes of course said Anne yes of course, if you did not go away you would stay.

(LOP 61)

« All the world's a stage », et c'est seulement si l'on conçoit le monde comme une scène de théâtre, où l'on peut faire sa sortie côté cour, et une nouvelle entrée côté jardin, *ad infinitum*, que l'on peut concevoir quelqu'un qui passe son temps à s'en aller, une femme qui, chaque fois qu'elle s'en va, s'en va à nouveau. C'est ce temps non pas aboli mais suspendu dont nous font rêver, pour un temps, le théâtre et la musique, c'est l'éternel retour, c'est le refus du définitif, de l'irréversible, de l'inéluctable. Rien n'est irréparable outrage, la mort est tenue à distance, nous n'irons pas à Samarkand, et la vieillesse peut attendre, encore, encore un peu, le temps d'un tour de piste, d'un trille, d'un aria qui se prolonge. Il y a dans la redondance (« if you did not go away you would stay ») cet entêtement à la Shéhérazade qui permet de gagner encore une nuit, et encore une, et encore une, avant la sentence, avant le silence mortel. On veut savoir quel fut le dernier mot de la dernière pièce ? Oui, avec curiosité on va le chercher puisqu'il prend, rétrospectivement, figure de message définitif car interrompu. Et on trouve, comme dernière ligne de *The Mother Of Us All* :

(Silence)

My long life, my long life.

Curtain

(LOP 88)

On ne pouvait rêver plus approprié. Rideau sur une longue vie, une longue vie qui n'est jamais assez longue puisqu'un jour elle s'arrête, mais c'est la loi de la vie. Si ma vie fut longue, ce fut une vie. C'est la voix de Susan B. qui parle, derrière sa statue, dans le grand hall du Capitole. Les femmes ont obtenu le droit de vote³⁵. Dans son discours, Susan B. Anthony élève la voix du paradoxe, « clear as mud ». D'un côté elle dit le progrès (on ne revient pas en arrière), de l'autre elle « aplatit » passé et avenir, comme s'il s'agissait de la droite et de la gauche. Comme dans les discours inspirés, chacun entendra ce qu'il veut entendre :

³⁵ Susan B. Anthony est morte en 1906, et c'est en 1920 que les Américaines ont obtenu le droit de vote.

We cannot retrace our steps, going forward may be the same as going backwards.

(LOP 87)

Ce que la voix de Susan B. Anthony va exprimer ensuite (et, à travers elle, peut-on penser, la voix de Gertrude Stein à la fin de sa « longue vie »), c'est une défiance à l'égard de l'acquis, du définitif : reconnaît-on jamais dans ce qu'on a obtenu ce pour quoi on s'est battu ? C'est une façon de dire : ceux qui se battent ont un certain type d'avenir devant eux, un avenir incertain et plein d'espoir. Alors que ceux qui ont gagné n'ont plus cet horizon devant les yeux, ils tournent le regard en arrière, vers ce qui fut leur lutte, et l'objet de leur lutte. Voici du moins comment on peut comprendre ce discours sur lequel se termine *The Mother Of Us All* :

Where is where. In my long life of effort and strife, dear life, life is strife in my long life, it will not come and go, I tell you so, it will stay it will pay but

(A long silence)

But do I want what we have got, has it not gone, what made it live, has it not gone because now it is had, in my long life in my long life

(Silence)

Life is strife, I was a martyr all my life not to what I won but to what was done.

(Silence)

Do you know because I tell you so, or do you know, do you know.

(Silence)

My long life, my long life.

Curtain

(LOP 88)

L'ambiguïté vient de « what was done » : on peut penser que l'expression est préférée à « what I did » pour la rime, et que donc le sens est « what I did ». Mais on peut aussi envisager que le sens soit : ce qui se faisait alors et qui est ce contre quoi j'ai lutté. Dans le deuxième cas, le sens est plutôt : j'ai moins agi pour obtenir quelque chose que pour faire cesser quelque chose. Dans le premier cas, le sens est plutôt : j'ai agi dans le feu de l'action, et sans claire conscience de ce que j'allais obtenir. J'ai voulu me battre, je me suis battue, mais le but de l'action est dans l'action même, et non dans tel ou tel résultat qui subsiste (« it will stay it will pay ») une fois que l'action est terminée, et dans lequel l'action ne se reconnaît pas. Le mot *stay*, qui s'oppose à « come and go », est à la fois valorisé (« it will pay » : argent comptant, action efficace) et dévalorisé (« has it not gone what made it live » : privé d'élan, dépouillé de

cette qualité d'*expérience* qui est la seule chose qui compte, mais qui, justement, ne se comptabilise pas). *Stay* a la qualité lourde et inerte d'une pierre tombale, d'une statue dans un lieu public. « Notre nature est dans le mouvement ; le repos entier est la mort », disait déjà Pascal.

La présentation du corps de ballet est bientôt terminée. Il a bien fallu choisir, se laisser porter du côté de ce qui semblait des préférences, des « faiblesses », presque. Ce qui semble confirmer un certain bien-fondé de notre démarche, c'est que lorsque, ensuite, on ouvre presque au hasard telle ou telle page de *Geography and Plays*, ou de *Operas and Plays*, ces mots-figurants, identifiés par nous, semblent nous faire signe, gracieux, amicaux, familiers. Ils sont là, c'est indéniable, ils font tourner la machine, volontiers ils se prêteraient au jeu du pastiche, c'est-à-dire qu'ils seraient presque prêts, derrière le dos de Stein, à nous permettre de faire tourner nous-mêmes la machine. sauf que ce n'est pas si simple qu'il y paraît. Pas plus que de faire un faux dessin d'enfant si l'on n'est pas un enfant, ou du faux art naïf. Restons donc, modestement, dans notre rôle de spectateurs qui assistent à la parade, et repérons encore au Passage quelques postures verbales qui reviennent assez souvent pour mériter notre attention.

MEAN

Les jeux de l'absurde

- Well, I mean...
- I mean, I'd have to, I' have to...
- Well, I could tell you...
- That's... that's it... you see... you get my meaning?
- When the time comes...
- I mean, that's exactly what I'm getting at, you see...
- More or less exactly what you...
- You see, what I mean to say... what I'm getting at... I mean, what sort of jobs...

Pause.

On pourrait croire, à lire cette citation, qu'il y a pastiche, justement : la machine tourne à vide. Il y a, presque jusqu'à l'asphyxie, raréfaction de l'information communiquée. En revanche, le geste qui consiste à établir puis à maintenir la communication avec l'autre est d'une délicatesse, d'une précaution exemplaire. Le mot « jobs », auquel enfin on peut se raccrocher, image mentale minimale qui permet de se dire que quelque chose est dit, n'arrive qu'après d'infinies contorsions verbales, des prudences feutrées, un cheminement laborieux : c'est à qui s'exposera en dernier. Pour pasticher Nathalie Sarraute, on pourrait intituler ce passage « L'Ere du soupçon ». Ou, pour pasticher un dessin du jeune Klee : « Deux hommes se rencontrent, chacun des deux supposant que l'autre lui prépare un coup fourré. » Le dialogue est extrait de *The Caretaker*, de Pinter (1960, *Caretaker*, 43). Il s'agit d'une scène, au deuxième acte, entre Aston et Davies, Aston vient de proposer à Davies de devenir gardien chez lui. Davies est tenté, mais se demande ce que cette offre cache. *Mean* est l'une des chevilles ouvrières du dialogue de théâtre qui explore les ratés de la Communication, les tâtonnements, les esquives, dans toute Situation de parole où les enjeux restent masqués sous une conversation de surface. *I mean*, ou *I mean to say* sont des conduites d'approche du sens. Par approximations successives, on espère passer du flou au précis, c'est une question de réglage de la mise au point. L'autre, à qui l'on parle, ne reste pas inactif : *you mean...* et il suggère une interprétation, ou une rectification. Souvent, *mean* amorce une bifurcation, sert à amener l'autre sur un terrain où il sera moins à l'aise : « You mean the grass » répond la petite fille anglaise à sa gouvernante qui lui interdit de marcher sur le gazon. Et, en corrigeant la prononciation elle remet la gouvernante à sa place, elle évoque un monde strictement hiérarchisé où c'est la petite fille (sa famille, son monde) qui donne les ordres, qui veille au maintien des règles, des conventions. Obéir à sa gouvernante, si elle le fait malgré tout, sera obéir non pas à une personne (à qui on vient de rappeler qu'elle était une simple domestique, payée pour ses services), mais à un protocole strictement codifié qui garantit à la petite fille ses prérogatives plus qu'il ne protège le gazon. *Mean* peut aussi débusquer, sous la surface polie, anodine, des tonnes de dynamite prêtes à exploser. On en trouverait de nombreux exemples chez Pinter, toujours. Ainsi, dans *A Night Out*, courte pièce qui date de 1960. Cela commence par une scène entre Albert et sa mère. Albert se prépare à sortir, il cire ses chaussures.

Albert. – You seen my tie?

Mother. – Oh, I say, I'll have to put the flag out.

Albert. – What do you mean?

Albert. – What do you mean?

Mother. – Cleaning your shoes, Albert? I'll have to put the flag out, won't I?

(A Slight Ache and Other Plays, 43)

Ce n'est pas qu'Albert n'a pas compris ce que sa mère voulait dire. Le spectateur, lui, est un peu pris de court par cette métaphore inattendue qui introduit des connotations patriotiques dans une situation purement domestique. Le spectateur débarque, il s'agit de la toute première scène ; il ne sait rien des rapports habituels entre Albert et sa mère. Personne n'en sait rien, en fait, puisqu'il s'agit de théâtre et que l'auteur a écrit la scène à l'intention des seuls spectateurs. Pinter doit produire, par son écriture, un effet de scène-habituelle-entre-un-fils-et-sa-mère, mais c'est pur trompe-l'œil, obtenu avec les moyens scénographiques habituels. Comme on parle, en termes de décor, de « découvertes ³⁶ » pour désigner l'espace hors-scène « en matrice » (faisant partie de la structure imaginaire de lieu) – jardin, rue, océan – de même il faudrait parler, pour certains effets d'écriture, de « découverte » temporelle : « en matrice » (faisant partie, hors-présent, de la structure imaginaire de temps – référence à l'enfance, aux habitudes, à l'été dernier, etc.).

Si Albert dit à sa mère « What do you mean? », ce n'est pas pour qu'elle explique sa métaphore – eh bien, devant un événement aussi rare, il faut que je pavoise, ça mérite d'être célébré –, ce n'est même pas pour s'assurer que sa mère parlait de façon ironique – je dis que c'est un événement rare, important, historique, et je souligne par là que ce qui serait normal, ce serait de cirer ses chaussures tous les jours. Non, cela il l'avait compris. C'est plutôt pour pousser sa mère dans ses retranchements, lui signaler qu'il a compris l'hostilité de son propos. À son tour il lui propose un choix : Elle peut en rabattre - non, rien, rien, je me parlais toute seule... Pur mensonge, et tous deux le sauraient, puisque la mère a commencé par interpeller Albert : « Oh, I say... ». Cette dérobade serait interprétée comme un armistice. La mère dirait en fait, je sais, Albert, à ton âge tu fais ce que tu veux, ça ne me regarde pas. Ou bien elle peut

³⁶ *Découverte* : « Élément d'arrière-plan en trompe-l'œil d'un décor scénique, cinématographique (dit aussi, au théâtre, pantalon) ». (Définition du Petit Robert).

réaffirmer sa position, en sachant que ses intentions sont claires pour l'adversaire. En ce cas, les hostilités sont déclarées. Il y a comme un soupçon de menace dans « What do you mean? » : attention, ou alors, à mon tour... La mère fait le deuxième choix. Il lui suffit de préciser le contexte (« Cleaning your shoes, Albert? ») et d'ajouter à sa phrase une formule emphatique qui demande une relance (« won't I? ») pour affirmer à sa façon : je suis ta mère, tu vis chez moi, j'ai encore le droit de veiller à ce que mon fils soit correctement habillé quand il sort. Le lecteur, qui lit le texte imprimé, n'a pas encore les indications suffisantes pour savoir le rapport de forces entre mère et fils. Mais les acteurs, qui connaissent, avant de jouer cette scène, le reste de la pièce, guident le spectateur, lui donnent une information qui va se confirmer par la suite : la mère tient Albert dans sa dépendance, et ses efforts pour secouer le joug ont été, jusqu'ici, inefficaces. Si Albert a l'habitude d'obéir à sa mère, de céder devant ses demandes, la question : « What do you mean? » prend une valeur légèrement différente, plus défensive. C'est une façon de retarder l'engagement, d'obliger sa mère à se répéter, de la tenir occupée sur un point mineur. Albert gagne du temps, évite que sa mère n'en vienne à un sujet plus directement sensible : le fait qu'il sort. En fait, Albert ne va pas gagner beaucoup de temps, il n'a, comme on dit, rien perdu pour attendre :

Mother. – You're dressing up tonight, aren't you? Dressing up, cleaning your shoes, anyone would think you were going to the Ritz.

Albert. – I'm not going to the Ritz.

Mother (*suspiciously*). – What do you mean, you're not going to the Ritz?

Albert. – What do you mean?

Mother. – The way you said you're not going to the Ritz, it sounded like you were going somewhere else.

Albert (*wearily*). – I am.

(*id.* 45)

La mère prêche le faux pour savoir le vrai. Quant au fils, il ne dit ni vrai ni faux. Il répond littéralement à l'hypothèse purement rhétorique, évitant ainsi de répondre à la question implicite. « Tu me dis que tu vas à Cracovie pour que je croie que tu vas à Lemberg, alors qu'en vérité je sais bien que c'est à Cracovie que tu vas. ³⁷ »

³⁷ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten)*, 1905, 189).

Le « What do you mean? » soupçonneux de la mère signale qu'elle a flairé la supercherie. Albert répond à la question par la même question, « What do you mean? », mais pourvue, là encore, d'une valeur différente, une valeur défensive. Et c'est vrai que littéralement, il est difficile de répondre à une question formulée comme l'a fait la mère, « What do you mean, you're not going to the Ritz? » C'est comme si Albert disait : « What do you mean what do I mean? » L'absurde, dans le théâtre anglais de ces années-là, va jouer avec délectation sur ces questions parfaitement limpides si on les entend dans leurs implications sous-jacentes (leurs « implicatures »), et qui deviennent soudain d'une opacité totale si on les prend *verbatim*. On trouve de cela un exemple assez vertigineux de virtuosité dans *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard (1967). Les trois personnages sont le Comédien, Rosencrantz (alias Ros), et Guildenstern (alias Guil). Ils sont en train de discuter de la folie de Hamlet et de ses Causes possibles. Et cela donne :

Player. – Why?
Guil. – Ah. (to Ros.) Why?
Ros. – Exactly.
Guil. – Exactly what
Ros. – Exactly why.
Guil. – Exactly why what?
Ros. – What?
Guil. – Why ?
Ros. – Why what, exactly?
Guil. – Why is he mad?
Ros. – X don't know!

(R&G 49)

Tout le charme de l'échange tient au fait qu'il est strictement logique mais que chacun des personnages à tour de rôle perd le fil et ne sait plus, à force de répéter ces monosyllabes interrogatifs sur quoi porte la question. *Exactly*, qui annonce une certitude, a aussi un effet déstabilisateur, car on ne sait pas sur quoi porte, exactement, *exactly*. Le premier « why? » sera élucidé seulement à la fin quand Guil consentira à dire sur quoi il portait. Mais, dans un premier temps, il se borne à transporter, tel quel, le *why* du Comédien, et à le proposer à Ros. Celui-ci le comprend (« why is he mad? ») et, au lieu de répondre, apprécie le fait qu'il s'agit là

d'une excellente question. *Exactly* veut donc dire, à ce stade : c'est exactement la question qu'il faut poser. Ros le précise quand Guil le lui demande, ce qui fait qu'il répond, de façon adéquate, à la question « exactly what? » « Exactly, why », « why » étant mis, dans son esprit, mais sans doute pas dans son intonation, après une virgule, entre guillemets et en italiques. Entre temps, Guil a oublié sur quoi portait le « why », ou alors, précédé de « exactly », il ne l'a pas reconnu. Il pose donc la question demandant de préciser sur quelle interrogation porte *why*. C'est encore logique, au détail près que c'est lui, Guil, qui, comprenant le *why* du Comédien, a le premier (enfin, le second), posé la question à Ros. Il y a là un truquage qui, dans la rapidité des échanges, passe inaperçu. L'expression *why what?*, pourquoi quoi ? se comprend mais, formellement, elle est bizarre, elle détourne pourquoi de son fonctionnement naturel pour demander une précision sur le code. Un exemple proche serait « merci qui ? », qui n'est pas une vraie question, mais qui rappelle à l'impoli que merci doit être suivi du nom du destinataire. Formellement donc, on se trouve avec une succession d'énoncés qui, hors contexte, ou dès qu'on perd le fil, font figure d'objets non identifiés : *Exactly what/exactly why/exactly why what*. C'est sur cette bizarrerie que Ros réagit en disant *What?* Hein, quoi, qu'est-ce que tu racontes ? Nouvel escamotage, Guil en répétant *Why?* montre qu'il n'a pas perdu le fil, alors que rien, et surtout pas le *What?* de Ros, ne lui a permis de le retrouver depuis sa dernière réplique. Quant à Ros, qui avait tout compris dès le début, il semble que ce soit l'irrecevable *Exactly why what* qui l'ait déboussolé pour de bon, c'est pourquoi il est amusant qu'il cherche à exprimer sa question en reprenant les trois mêmes balles et en les jetant en l'air dans un ordre différent : Comme si l'on pouvait comprendre « à peu près » *why what*, mais qu'on ait besoin d'une précision supplémentaire s'il s'agit d'apporter une réponse. La réponse, finalement, à la question posée « en clair », est un *anti-climax* qui fait rire de soulagement le public : numéro de clowns qui, après leurs jongleries, retrouvent le chemin de la quotidienne pesanteur, de la douce ignorance de tout un chacun : « A moi tu poses la question ? Qu'est-ce que j'en sais, moi ». « I don't know ».

Beckett a joué, lui aussi, sur ces ratés de la communication, sur ces réponses en porte-à-faux à deux questions équivoques (on croit qu'elles portent sur le message alors qu'elles portent sur le code, ou vice-versa). *I mean* sert, en ce cas, à rectifier le tir. Ainsi dans *Waiting*

For Godot où les deux personnages jouent, d'une certaine façon, des numéros de clowns ³⁸. Au deuxième acte, Estragon a reçu un coup de pied, Vladimir s'occupe de sa jambe et remarque que la plaie est en train de s'infecter. Voici l'échange :

Vladimir (*letting go the leg*). – Where are your boots?

Estragon. – I must have thrown them away.

Vladimir. – When?

Estragon. – I don't know.

Vladimir. – Why?

Estragon (*exasperated*). – I don't know why I don't know!

Vladimir – No, I mean why did you throw them away?

(*Waiting For Godot*, 67)

Le comique de clown d'Estragon exaspéré qu'on puisse lui demander *pourquoi il ne sait pas* (c'est la question par excellence à laquelle on ne peut pas apporter de réponse) a été rajouté par Beckett dans la version anglaise. Dans la version française, l'échange restait plus implicite :

J'ai dû les jeter.

Quand ?

Je ne sais pas.

Pourquoi ?

Je ne me rappelle pas.

Non, je veux dire pourquoi tu les as jetées.

(*En Attendant Godot*, 113)

Seule la précision apportée par Vladimir, à la fin, permettait de comprendre, après-coup, qu'il y avait eu malentendu. Nous, spectateurs, comprenions la réponse d'Estragon comme voulant dire « je ne sais pas parce que je ne me rappelle pas : j'ai su, mais je ne sais

³⁸ On citera ici la pièce en anglais, puisqu'on s'intéresse à « mean » plutôt qu'à « vouloir dire », mais sans oublier que *En Attendant Godot* fut composé en français dès 1948 (publié en 1952, joué pour la première fois en 1953 au Théâtre de Babylone), alors que la traduction anglaise, *Waiting For Godot* ne fut publiée, à New York, qu'en 1954, et jouée pour la première fois à Londres en 1955.

plus ». Le comique était plus direct, plus efficace en anglais, car il est difficile, au théâtre comme au cirque, de jouer sur des effets rétroactifs, qui demandent de garder en mémoire les échanges précédents et de revenir sur une réaction précédente. L'immédiat, au théâtre, est toujours le plus fort.

Stein et le vouloir dire

Trente-deux ans avant *En attendant Godot*, cinquante ans avant *Rosencrantz et Guildenstern*, Gertrude Stein découvre *I Mean, you mean, do you mean*, ce merveilleux allié des communications tâtonnantes. Elle en fait la cheville ouvrière des dialogues écrits aux Baléares. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit, pour une Américaine vivant à Paris, d'un exil linguistique redoublé (l'espagnol « local » paraît plus brouillé que le français qu'on parle quand on fait ses courses dans le quartier du Luxembourg). Il s'agit d'une situation touristique qui se prolonge, mais qui est aussi vécue comme un exil culturel : Majorque en 1916 est certainement aussi dépaysante que Tanger dans les années cinquante pour les expatriés américains qui ont choisi de s'y fixer. On comprend qu'il faille à chaque instant traduire, interpréter, se faire une idée. Il y a ce que les gens disent, et il y a ce que cela peut bien vouloir dire. Soi-même, on dit des choses, on demande des choses, on croit être claire, et devant l'air médusé de la personne en face de soi, il faut s'expliquer, redoubler les gestes par des mots, ou les mots par des gestes, prendre par la main l'interlocuteur, l'amener à un accord.

Voyons par exemple *For the Country Entirely* (1916). *Mean* est associé à *understand*, *teach*, *explain*. Des choses aux mots, des mots aux actes, que d'obstacles à franchir. Il faut s'atteler avec patience à la tâche. Un dialogue, c'est fait pour essayer de comprendre, et de se faire comprendre, et tout simplement de se comprendre. Ce n'est pas simple, et tout dans le texte (qui a pour sous-titre « A Play in Letters ») témoigne d'une communication embarrassée, malaisée, différée, en même temps que d'une obstination à maintenir le contact verbal. Un *vouloir-dire* l'anime.

Why have you such plain entrances. What do you mean. I mean in Mallorca they do it in such a way that every house has an interesting entrance.

You mean chairs.

Yes I mean chairs.

(GP 234)

Receive me and Cuba. You mean the name.

Yes The name.

(GP 234)

Do you mean higher up in the hills.

Not so very much higher.

(GP 237)

You mean no quarreling. I mean neither one or the other.

O I understand you.

By that I mean that I am poor.

I see what you mean.

(GP 236)

« I see what you mean » : il y a du phatique dans cette formule, et elle convient à Gertrude Stein parce que, en même temps que le vouloir-dire, il y a la volonté de ne pas trop en dire, parfois même d'en dire le moins possible. Que voulez-vous dire ? C'est bien ce que je veux dire, ces formules permettent de parler, non pas pour ne rien dire, mais sans dire ce qu'on veut dire. La même chose est vraie de toutes les tentatives affirmées de s'expliquer, de vouloir se faire comprendre :

I do not understand your objection.

It is easy to understand if I explain.

(GP 233)

Explain WHAT, diraient Ros, ou Guil. Mais ils seraient plus perdus encore devant un énoncé tel que :

I can understand explaining things to one another.

(GP 231)

Certes, il y a le dérapage de *things* à « one another » qui nous jette à bas, mais avant même cela, que peut-on entendre par « understand explaining » ? Le lien entre expliquer et comprendre n'est pas totalement coupé, mais il est rendu inopérant. Le mot *mean* sera souvent rattaché, on ne s'en étonnera pas, au fait de *ne pas* comprendre. Ainsi :

Do you mean that you understand the country.

No indeed.

(GP 238)

L'interrogation, comme il convient, porte sur les mots et leur sens : ce sont les mots qui ont à charge de signifier :

What does anybody mean by interesting.

That is not a word that has that position.

(GP 236)

Que l'utilisation de « mean » soit systématique, on s'en fera une idée lorsque l'on saura que l'expression revient une trentaine de fois dans les douze pages qu'occupe la pièce. Et cela sous ses diverses formes : *do you mean, you mean, I mean, I do not mean*. On peut à bon droit se demander si *mean* dans le sens d'avoir non pas l'intention de dire quelque chose mais l'intention de faire quelque chose apparaît. La réponse est oui, mais moins fréquemment :

Dear Mr. Henry. What have you been meaning to do.

(GP 236)

Ailleurs, on trouve l'expression « do you mean to say », qui fait repasser le vouloir faire du côté du vouloir dire (*Turkey and Bones and We Liked it, 1916, GP 252*). Dans *Captain Walter Arnold (1916)*, pièce très courte d'à peine une Page, on trouve un échantillonnage intéressant des différentes acceptions de *mean*. Cela commence par une question qui fait intervenir le mot-figurant *please* :

Do you mean to please me.

I do.

(GP 260)

Parfois on dit, en français, « tu veux me faire plaisir ? » Et on fait suivre cette formule rhétorique d'une requête, qui a plus de chances d'être entendue après un peu de *captatio*

benevolentiae. Mais il y a souvent dans la formule de l'agressivité sous-entendue : tu veux me faire plaisir ? Arrête de te ronger les ongles, ou mets la radio un peu moins fort, ou mets tes cendres dans le cendrier. Il s'agit de mettre fin à une activité qui, involontairement peut-être, avait « le don » d'exaspérer l'interlocuteur. Ici, la *captatio benevolentiae* ne sera suivie d'aucune sommation, c'est une simple entrée en matière, c'est comme un contrat qui scelle l'alliance entre *you* et *me* : et, comme il s'agit d'un texte, on peut penser qu'il s'agit d'un contrat de lecture : si votre bienveillance de lecteur, de lectrice, de partenaire d'écriture, m'est assurée, par une affirmation qui vous engage, je peux poursuivre. Même phonétiquement, *mean* rapproche, subtilement, *you* de *me* : *do you mean...* : *do* du côté de *you*, *mean* du côté de *me* : les deux sont tissés dans le texte. Mais qui est *you*, et qui est *me* ? En commençant à écrire, si on a en tête le ou la partenaire de lecture, et qu'on lui donne la parole par une forme dialoguée, c'est l'autre qui d'entrée de jeu peut poser la première question, la question fondatrice. Plutôt que de dire : c'est pour vous plaire que j'écris, on préfère s'engager par le solennel « I do » comme : je déclare la vérité, toute la vérité, rien que la vérité), et on le fait précéder de la formule rituelle également (jurez-vous de dire...) : *Do you mean to...* Ce qui va dans le sens de cette hypothèse, c'est qu'un peu plus loin dans le texte, l'instance écrivaine se fait réponse à une question de lecteur :

Can you recollect any example of easy repetition.

(GP 260)

Et la réponse (qui n'attendait que la question, au point de la susciter, de la faire surgir) est immédiate, sans trace d'hésitation :

I can and I can explain it. I can explain...

(GP 260)

Il ne me fallait qu'un interlocuteur, qu'une interlocutrice, et me voilà lancée, fortifiée dans mon impérieux désir de péroration, d'explication, de provocation, d'affirmation, de réfutation, d'avancée verbale, d'occupation du territoire de la page. *Mean* qui sert à s'attacher l'autre en l'obligeant à passer de l'intention à l'acte (*do you mean to... I do*), non seulement à faire mais à dire qu'il fait, et qu'il veut faire, est aussi, sous la forme *meaning*, l'objet de l'enquête : se pose, à chaque instant, la question du sens, et de la transmission, par la rhétorique appropriée, d'un sens. Le sens n'est pas dans les mots, il est dans l'intention de qui

les profère, et dans l'agencement, et dans l'élan qui procède à cet agencement. Ce n'est ni mécanique ni fortuit. D'où l'importance, si souvent réaffirmée et pratiquée avec constance, de la répétition :

I can explain how by twice repeating you change the meaning you actually change the meaning.

(GP 260)

Mean est lié à la répétition parce que la répétition change le sens. Ou plutôt l'acte de répéter : ce n'est pas « the meaning changes » mais *YOU change the meaning*. Le sens est bien quelque chose qu'une personne affirme ou suggère ou impose où laisse passer ; Gertrude Stein est attentive à la parole sous les mots, la parole derrière les mots, à travers les mots. Mais aussi : comme outil de communication, comme cheville ouvrière, ou comme petit harpon pour accrocher l'autre, *mean* peut inviter à répéter, pour clarifier, pour lever une ambiguïté, pour lever surtout les doutes, ou l'incrédulité de l'auditeur attentif :

Do you really mean you have no preferences.

(GP 260)

La situation peut être la plus banale, la plus quotidienne : il ne reste plus qu'une pomme et une poire, ou qu'un éclair au café et un éclair au chocolat, on sait ce qu'on voudrait, mais on ne voudrait pas que l'autre se sacrifie, ou alors, s'il le fait, qu'il déguise vraiment son geste pour enlever tout scrupule à celui, à celle qui pose la question dans l'espoir d'obtenir le meilleur morceau, sans avoir le sentiment de priver l'autre. Il s'agit peut-être d'aller se promener vers la montagne ou vers la mer, de déjeuner dehors ou à la maison, de prendre le côté droit ou le côté gauche du lit, de faire face au mur ou à la salle. On objectera que « preferences » est bizarre, que « preference » est ce qu'on attendrait. « Preferences », en généralisant, déplace un peu l'objet de la question de ce choix particulier à une question plus générale d'essence : est-il possible que vous soyez quelqu'un à qui il est indifférent de faire ci ou de faire ça ? Me voici, du coup, sournoisement justifiée, à affirmer mes goûts, mes choix, et à obtenir ce que je veux : que le désir le plus fort l'emporte !

Mean, dans l'expression toute faite « I mean » peut viser à réparer une erreur. Dans la langue parlée, on ne peut pas gommer, effacer. On peut se reprendre ; *I mean* annule ce qui précédait, le biffe, pour apporter la correction souhaitée. *I mean* fonctionne dans les deux

sens, en avant et en arrière : ce qui précédait est rabaissé au rang de lapsus, d'erreur regrettable, de ce qu'on ne voulait pas dire, au bénéfice de ce qui va suivre qui exprime le fond de votre pensée, ou la vérité, enfin. Dans *Captain Walter Arnold*, cela donne :

Can you forget Minerva.

I make the nmistake.

I mean Monica.

Can you forget Monica.

Or Polybe.

(GP 261)

Il ne faudrait pas se tromper d'oubli, tout de même...

« I began to worry lest it meant too much » : pas de souci à se faire. Sauf que c'est justement à force d'en dire si peu que cela se met à « vouloir dire » beaucoup. Moins on nous en dit, plus nous y mettons du nôtre, plus nous nous mettons à « vouloir faire dire » : c'est, depuis toujours, le jeu poétique, qui ne se donne tant de contraintes (y compris celle de raccourcir la ligne) que pour déclencher notre soif d'enquête, notre fonds sans fond d'imaginaire. Le jeu va aller jusqu'à affecter le sens même de *mean* (qui s'en portait garant) en l'employant à contre-emploi, ce que l'on pourrait formuler comme suit : « when mean does not quite mean mean ». Et on en trouve aussitôt un exemple dans *Mexico, A Play* (1916) :

Genevieve.

I do not mean to know her.

Yes you do.

I mean I have not met her.

Well that's possible.

(GP 307)

On comprendrait : « I do not mean to meet her ». On comprendrait : « I do not want to know her ». Le sens flotte entre les deux, puis se fixe dans l'explication, si l'on peut dire : « I mean I have not met her ». L'énoncé, volontairement brouillé (c'est presque une catégorie esthétique, le « brouillé »), joue sur les deux sens de *mean* : vouloir dire et avoir l'intention de faire (*mean to*). Est-on ici dans la référence à l'énoncé ou dans la référence à l'acte ? D'après le sens dans l'un, d'après la forme dans l'autre. Jeu minuscule, voire mineur, mais qui donne

un peu le vertige, comme si, au lieu d'une droite et d'une gauche, il y avait deux droites, ou dessus dessus et pas dessus dessous. La logique du langage, de l'expression par le langage, tient à si peu de chose... Très vite on plonge dans des logiques alternatives. Comme chez Lewis Carroll. Dans *Through the Looking-Glass* Humpty-Dumpty, joue, lui aussi, avec le terme *mean*, et l'ambiguïté qu'il propose entre la référence au dire et la référence à la chose dite (qui fera, dira les délices du théâtre de l'absurde) :

« So here is a question for you. How old did you say you were ? »

Alice made a short calculation, and said « Seven years and six months. »

« Wrong! » Humpty Dumpty exclaimed triumphantly. « You never said a word like it! »

« I thought you meant "How old are you ?" », Alice explained.

« If I'd meant that, I'd have said it, » said Humpty Dumpty.

(*Through the Looking-Glass*, 113)

Il faut décider (Alice en fait l'apprentissage) si Sirius étincelle au lexique ou au firmament. Un peu plus loin, Humpty Dumpty prétend détenir le pouvoir d'imposer à n'importe quel mot n'importe quel sens, ce qui étonne Alice :

« There is glory for you ! »

« I don't know what you mean by "glory" », Alice said. Humpty Dumpty smiled contemptuously. « Of course you don't - till I tell you. I meant there's a nice knock-down argument for you ! » « But "glory" doesn't mean "a nice knock-down argument", » Alice objected.

« When I use a word », Humpty Dumpty said in a rather scornful tone, « it means just what I choose it to mean - neither more nor less. » « The question is », said Alice, « whether you can make words mean so many different things. » « The question is », said Humpty Dumpty, « which is to be master - that's all. »

(*id.* 116)

Cette dimension de l'emprise par le sens, du pouvoir des « petites phrases » que d'autres s'évertueront à débrouiller, à interpréter, cela ouvre toute une dimension politique, et non plus simplement ludique, du langage. Mais, même dans un jeu, il y a celui qui gagne et celui qui perd. Remarquons que Gertrude Stein ne joue jamais toute seule (« I write for myself and for strangers »), l'importance d'un partenaire qui est entraîné dans la danse est attestée par la fréquence et la régularité de la présence du « you ». *You mean, I mean*, tentatives de

rapprochement, de partage pacifique d'un territoire verbal commun, à l'inverse de Humpty Dumpty qui veut se l'approprier à son seul usage et régner par la dictature, par l'arbitraire : « It means just what I choose it to mean », « the question is which is to be master ». Le contre-emploi ne va pas jusque-là, jusqu'à cet arbitraire terroriste, il joue sur un minimum de complicité, sur une connaissance commune de l'emploi. Cela ne veut pas dire que le terrain ne soit pas miné, que Gertrude Stein ne cherche pas à nous égarer, par les *non-sequitur*, l'arbitraire des séquences, la multiplication des fausses pistes, l'absence de justification des associations, la non motivation des références. *Mean* est un geste de bonne volonté qui va dans le sens de l'apparence, du moins, d'une entente.

C'est dans *Mexico, A Play* qu'on trouve déployé le plus systématiquement le geste d'entente *mean* : quarante-cinq occurrences dans l'espace de vingt-sept pages. Qu'il s'agisse d'un geste de bonne volonté, on le voit en rapprochant des énoncés dispersés qui associent *mean* à *willing* et à *change your mind* : c'est le geste du compromis, le geste qui tient compte des arguments ou des désirs de l'autre :

Oh you don't mean to say you won't change your mind.

(GP 319)

I mean that I am willing.

(GP 321)

You mean you would be willing to change your mind.

(GP 326)

On prend sur soi, on met de l'huile dans les rouages, on enrobe de courtoisie les échanges :

Oh it doesn't make any difference.

You mean it doesn't matter.

Yes that is what I wished to say.

(GP 328)

C'est le ton même de la conciliation. À *mean* se substitue le sens le plus gracieux : *wish to say*. Mais ce n'est jamais acquis, c'est un effort de chaque instant, la tentation est constante qui vous pousse à camper sur vos positions. Le péremptoire of course représente le geste

inverse, à la limite de l'irritation devant la nécessité d'avoir à se répéter, à redire l'évidence, à la faire admettre : « Of course I am surprised » (GP 329), « Would you be disappointed... of course not » (GP 326). Avec ce dernier exemple, on est presque au bord de la réprimande : n'as-tu pas de mémoire, oublies-tu les gens au fur et à mesure ? Et trois lignes après le gracieux « hat is what I wished to say », soudain surgit, irréprensible, le mouvement d'humeur :

Don't annoy me. (GP 328)

Oui, c'est difficile, les rapports humains. Supporter les autres, entendre leurs raisons... Pourtant, on ne peut pas se passer d'eux, il faut entretenir les relations réglées, codifiées par la civilité puérile et honnête, entre voisins et amis ou connaissances, il faut respecter le déroulement, minutieux comme une mise en scène, des visites et des conversations. *Mean* a cette vertu de relancer la conversation en s'appuyant sur ce que vient de dire l'autre, en lui prouvant l'attention bienveillante qu'on lui porte (*mean* a aussi la vertu de permettre de donner cette impression tout en écoutant d'une oreille distraite les propos oiseux, il suffit de se raccrocher à telle ou telle bribe perçue au hasard) :

She was not educated.
You mean not well educated.
She was not educated to travel.
Does it take an education to travel.
It does if you wish to take part in the conversation.

(GP 324)

Voilà, même la situation de conversation est évoquée. Gertrude Stein procède par ajouts, approximations, renforcements, précisions : un peu comme travaille le peintre, à petits coups de pinceau dont aucun n'est en soi « figuratif », mais qui contribuent, chacun, au pouvoir de suggestion, sur la toile, par les formes et les couleurs, par le trait ou la tache, d'un portrait ou d'un paysage : surgit l'hallucination d'un visage de femme, de la mer au loin, d'un arbre où chantent des oiseaux. La conversation telle que la « rend », à la manière impressionniste, Gertrude Stein, évoque non pas le référent de la conversation, mais les causeurs eux-mêmes, dans leur situation de causeurs : « Conversation sur l'herbe », ou « Déjeuner à la campagne », ou « The Tea-Party ». Elle efface le prétexte (le « sujet » de la conversation), ou plutôt lui rend son simple rôle de prétexte. C'est une « manière », comme

on parle de la « manière » d'un peintre. Mais ici c'est une manière d'être, de se tenir, de causer, d'être dans le rôle de l'hôtesse ou des invités, de ces gens réunis pour entretenir une atmosphère de convivialité. Ils sont réunis, au cœur de l'été, autour de l'âtre de la conversation, et chacun apporte sa branchette, sa petite bûche, son morceau de bois, pour que crépite le feu, que pétille l'art de ne rien dire et de n'offenser personne, et que la fête continue :

Donna Pilar. Is that cheese.

Yes it's very good cheese.

How do you prepare it.

With cognac.

You mean brandy.

One might not call it wine.

(GP 323)

Here we have star-fish. You mean little ones.

Yes little ones.

(GP 326)

La conversation peut être plus purement domestique, paroles nouées pour orner la vie en commun, psaume et antienne se déroulant sans fausse note :

John Quilly. Do you recollect him.

You mean the color.

Or the effect.

Why yes of course they were beautiful.

So they were.

We will get some more Tuesday.

I rather guess yes.

A great many.

As many as we can.

All of that one kind.

Yes.

(GP 327)

La vie s'écoule, paisible, à cueillir des jonquilles (John Quilly/jonquils...), et à raconter qu'on va en cueillir, à lier comme un bouquet souvenirs et projets (*do you recollect/will we get some more*). Le pays est une île, c'est une tour d'ivoire. La conversation maintient au loin les rumeurs de la guerre. Tout de même, une ombre de menace plane. À parler, on la refoule :

Be careful.

Be very careful.

There is no danger.

There is no danger.

(GP 321)

Ou encore :

Marcelle Helen. How do you do I have been in a bombardment.

So you have.

And were you evacuated.

We did not leave our village.

We asked the consul to tell us what he thought.

He said that there was nothing to fear.

Nothing at all.

So he said.

(GP 330)

C'est rassurant un consul, s'il vous dit qu'il n'y a rien à craindre, c'est qu'il n'y a rien à craindre. On peut se sentir presque touristes, à l'étranger. Et chercher le rapprochement avec la population autochtone, se familiariser avec la langue locale, se pencher sur les problèmes de prononciation :

Do you mean to say that this is the way you pronounce it.

(GP 329)

We can pronounce everything.

(GP 323)

Mexico is prettily pronounced in Spanish.

Pronounce it for me.

Yes I will.

Mexico.

(GP 306)

La prononciation, c'est facile, il suffit d'imiter : « We imitate pronunciation » (GP 305). C'est un jeu comme un autre. Question : quelle différence y a-t-il entre une « vraie » prononciation et une prononciation « imitée », une prononciation en trompe-l'œil, si l'on peut dire ? Et quelle différence entre une « vraie » conversation et une conversation rapportée, transformée en « Play » ? Est-ce que la seconde imite la première dans son mode de fonctionnement, comme l'art imite la nature ? « You mean that as a question » (GP 329), telle pourrait être la réponse.

MAY

Dans la grande parade steinienne, *may* est un favori. C'est un mot de fête, il a tout pour lui. C'est un monosyllabe, il est par le son proche de *me* (et même en français, par un jeu de mots : *le mois de mai*). Il est ambigu, c'est un auxiliaire, un nom, un prénom. Il évoque suivant le cas la permission, le printemps, et un amour de jeunesse. Commençons par là, pour découvrir que « may » est un mot déguisé, un mot-masque. Sous couleur de l'anodin « may » qui se glisse dans les phrases comme un humble auxiliaire, serviteur d'un autre verbe, n'y a-t-il pas moyen de glisser, par nostalgie, le nom de la femme qui fut aimée ? On dira que nous fabulons. Mais le manuscrit de *Short Sentences* (1932), à la Beinecke Library, apporte une preuve assez troublante de cette hypothèse. On sait que Gertrude Stein avait été amoureuse, dans sa jeunesse, de May Bookstaver, et que c'est elle qui servit de modèle à Helen Thomas dans *Q.E.D.*³⁹. On sait aussi qu'Alice se montra jalouse de cet amour de jeunesse, et qu'elle alla même jusqu'à détruire dans un mouvement irraisonné, toutes les lettres de May à Gertrude⁴⁰. En quelle année ? En 1932, très précisément, l'année même où Gertrude Stein écrivait *Short Sentences*. Pourquoi la coïncidence est-elle intéressante ? On sait qu'Alice Toklas

³⁹ Ecrit en 1903 sous le titre *Things As They Are*, publié seulement en 1950, après la mort de Gertrude Stein, republié en 1971 (après la mort d'Alice) sous le titre *Q.E.D.*

⁴⁰ Cf. Leon Katz, « The First Making of *The Making of Americans*: A Study Based on Gertrude Stein's Notebooks and Early Versions of her Novel (1902-1908) », PhD Dissertation, Columbia University, 1963. Cf. également, Leon Katz, « Introduction » to *Fernhurst, Q.E.D., and Other Early Writing of Gertrude Stein*.

tapait tous les manuscrits de Gertrude Stein. Or, sur ce manuscrit, au crayon violet, d'un trait que nous appellerons « rageur », sont barrées, à l'oblique, toutes les occurrences du mot May : non seulement quand il apparaît dans la liste des personnages (May Hatteras, May Welch, May Janes ⁴¹, May Coleman, May Harriman, May Lidell, May Knowilton, May Sinclair, May Cross, etc. – il y en a vingt, y compris une May Basket), mais même quand il apparaît masqué, dans le texte, sous la forme anodine d'un auxiliaire : « May you be pleased », « She may be seen needless to say », « She may be mine as a choice » (on imagine que celui-là fut barré avec une rage redoublée...) « She may call to see », « May she be first as well as better », etc. On remarque que, le plus souvent (pas toujours), *may* accompagne *she*, ce qui dut renforcer les soupçons d'Alice. Alice, avec la même colère vengeresse, barra, toujours au crayon violet, les occurrences de May en position de nom de famille (Beatrice May, Olga May, Duncan May, Ethel May, Lena May, Pierre May). Il y avait, comble de l'insulte, une Alice May : celle-là, dans un geste d'insubordination exceptionnel, fut tout bonnement supprimée, on en cherchera vainement la trace dans *Last Operas and Plays*. Disparurent également à la trappe une Alice Winthrop, une Babette (Babette était le deuxième prénom d'Alice, elle n'en garda que l'initiale : Alice B. Toklas), et une Alice Babette : Gertrude, qui avait cru faire un geste gentil, en fut pour ses frais ⁴².

Cette prédilection pour *may* était-elle consciemment rattachée, pour Gertrude Stein, au souvenir de la femme aimée ? Ce n'est pas certain, elle avait souffert de cette relation, elle n'y repensait sans doute pas volontiers. Mais l'inconscient a ses raisons qu'une amoureuse jalouse se fait fort de débusquer, et c'est peut-être elle qui est dans le vrai. Indiquons encore, pour comprendre les raisons d'Alice, que Gertrude Stein venait de retrouver le manuscrit de *Things As They Are*, qu'Alice l'avait lu, et qu'il n'est sans doute pas entièrement fortuit que le dernier nom de Short Sentences soit May Helen : le vrai prénom de May Bookstaver assorti de son prénom fictif dans *Things As They Are* (Helen Thomas). Celui-là, dans le manuscrit, Alice Toklas le souligna, histoire de montrer qu'elle n'était pas dupe, qu'elle avait saisi la manœuvre...

⁴¹ Il peut s'agir d'une erreur de transcription pour « James ». On trouve un peu plus loin un Bartholomew James (*OP* 326). Dans l'écriture (« handwriting ») de Stein, le nombre de bâtons des m et des n est souvent approximatif.

⁴² Sur les autres noms de la liste, voir le chapitre « Gertrude Stein onomaturge ».

May Bookstaver était donc l'héroïne de *Things As They Are*. Le titre était emprunté à l'avant-dernière réplique du récit : « Can't she see things as they are and not as she would make them if she were strong enough as she plainly isn't » (Q.E.D., 133). C'était, en somme, une leçon de résignation. Et le roman se terminait sur une note pessimiste : « I am afraid it comes very near being a dead-lock, she groaned dropping her head on her arms. » (*id.* 133). Plus tard, dans la vie de Stein, l'atmosphère se lève, le ciel s'éclaire, et son regard commence à se poser sur *things as they may be*. Dans son introduction à *Q.E.D.*, rédigée en 1971, Leon Katz a une formule juste et profonde pour définir l'art de Stein. Il dit : « ... her unique art subsequently emerged as an endlessly full hymn of pleasure in the actual, a nonselective tribute to the uniform splendors of existence. » (Q.E.D., X111). IL a bien saisi cette qualité de célébration que nous ne cessons, de notre côté, de souligner. « Pleasure in the actual », « the uniform splendors of existence », est-ce contradictoire avec « things as they may be » ? Pas forcément, les choses qui existent sont dites, mais les choses dites, du seul fait d'être dites, existent, passent, par la magie du verbe, du virtuel à l'actuel. L'écrivain appelle de ses vœux une réalité souriante, le rideau se lève sur elle. « To think of it is a pleasure » dit l'un des « personnages » de *Short Sentences*. Alice Toklas, l'avait bien vu, « may », dans ce texte, est le mot magique qui fait rayonner les possibles. Une courte séquence donne bien le ton :

Making it be right
 Which whenever they doubt
 It is because of gratitude
 Just why they may
 It is in a way a choice
 She may be seen needless to say⁴³.

⁴³ Sur le plan purement technique, la question se pose de savoir si ces énoncés, rattachés chacun à un nom qui est en position de locuteur, sont écrits ligne à ligne (un locuteur, un énoncé), ou s'ils forment des séquences ayant leurs lois propres, indépendamment de la liste qui occupe la marge de gauche. L'étude du manuscrit apporte un élément de réponse. Le nom et la ligne qui lui correspond sont écrits à la suite, d'un même trait de plume, comme on peut le constater lorsque, parfois, l'encre ou la plume changent : le Changement affecte toute la ligne, y compris le nom propre. Contrairement à la version imprimée, il n'y a pas de point après les noms, ce qui renforce l'impression d'un seul mouvement de plume qui anime toute la ligne, à partir de cette tête de pont que serait le nom propre. Le cahier présente des lignes rayées, et une marge finement marquée d'un trait vertical rouge, les noms parfois débordent à droite de cette ligne, mais l'ensemble donne une impression de régularité, d'écriture appliquée. Il n'y a pas de ratures. Ou plutôt si, il y en a une seule, dont nous ignorons la raison : à la troisième ligne, « Amelia » remplace « Charles Lena ». Vers la fin du cahier, l'écriture devient moins soignée, comme si l'élan initial faiblissait, et que la main elle aussi se lassait. Sur la liste des noms elle-même, et la question de savoir comment elle fut établie, j'apporte mon hypothèse, que je crois juste, dans le chapitre

Si l'on part de l'hypothèse que *may* est le noyau autour duquel cette séquence rayonne, on voit comment se forme, autour de lui, une isotopie euphorique : *right choice* et gratitude viennent renforcer ce sentiment que *may* est là pour combler vos désirs. Le mot *doubt* qui aurait pu ternir de son ombre la limpidité de l'atmosphère est strictement encadré, délimité, neutralisé, par « making it be right », et par « it is because of gratitude ». Quant à la dernière phrase, « she may be seen needless to say », elle ajoute un radieux sentiment de visibilité sans obstacle ; c'est le désir réalisé d'un surgissement magique de la présence, qui n'a nul besoin du secours des mots. Les mots ne sont là que pour se substituer aux choses, les évoquer *in*

consacré aux noms propres, « La mise en scène du nom propre ou : Gertrude Stein onomatourge ». Malgré l'écriture ligne à ligne, les énoncés ne sont pas totalement indépendants les uns des autres, ils forment, par jeux de répétitions, d'échos, de rimes, des unités verticales plus ou moins longues. Le rôle des points est difficile à établir. Parfois ils marquent effectivement une pause, et la fin d'une séquence, parfois la séquence se poursuit sans tenir compte de ce minuscule obstacle. Le point est parfois mis de façon perverse, pour souligner qu'un énoncé qui apparaît comme incomplet s'arrête là et qu'il n'y a pas à aller chercher plus loin. Exemple : « Just why they if. » (LOP 318). Voici, à titre d'exemple, la toute première séquence, facilement identifiable comme séquence :

Will you come
 Oh yes will you come
 But I know you will come
 I ask you to come
 Will you I have been able to come
 Is he better because you bring what you bring when you do come. (LOP 317)

La séquence est tout entière tissée autour du noyau « come ». La seconde progresse dans l'abstraction en étant tissée autour du noyau « should » :

Should my Should they by and by
 Should it be my turn
 Should they
 Should they be
 With them
 Just more than then
 As well as able
 Why they beware
 Should she be joined. (LOP 317)

L'étude du manuscrit (ligne après ligne dans la continuité, écriture appliquée), donne raison à Ulla Dydo, infatigable spécialiste des manuscrits de Stein, lorsqu'elle suggère que les cahiers manuscrits conservés à la Beinecke Library ne font que recopier des carnets plus petits qui, eux, ont disparu (sans doute volontairement détruits). Il en reste une trentaine qu'Ulla Dydo a examinés avec soin, ce qui lui permet d'infirmer une première hypothèse, celle de Leon Katz : jusqu'à 1913 (on possède les carnets, ou *notebooks* de Stein pour cette période), Stein aurait écrit des brouillons qu'elle aurait ensuite recopiés, mais après cette période, elle aurait cessé de prendre des notes préliminaires). Il paraît beaucoup plus vraisemblable de penser qu'elle continua à travailler suivant la même méthode, mais ne conserva pas les carnets qui étaient purement personnels et qui contenaient, aussi bien que des « premiers jets », ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler des « notes de blanchisseuse » : listes d'adresses, numéros de téléphone, dépenses, brouillons de lettres, listes d'invités... Pour plus de détails, consulter Ulla Dydo, « Reading the Hand Writing: The Manuscripts of Gertrude Stein », in Bruce Kellner ed. *A Gertrude Stein Companion*, 1988.

absentia. *May* n'est pas un not, c'est une présence rayonnante, c'est une formule magique qui, (dans l'hypothèse d'Alice) fait surgir l'objet de l'amour. Tout le passage est écrit « en majeur », avec des rimes internes qui sont comme un hommage rendu à *may* : *May, Way, Ray, Say* : ce sont comme les ondes concentriques qui se dégagent du noyau. Avec aussi des diphtongues qui arrondissent la bouche en chant victorieux : *right, doubt, choice*, effet renforcé par *which, why, way*. Un léger sifflement (admiratif ? énergique en tout cas, l'air se presse derrière les dents) vient sceller la glorieuse épiphanie : « ...*Choice/She may be seen needless to say* » : le *s* se dégage du chuintement de *she*. N'oublions pas la fonction martiale, claironnante, des plosives : *Just, choice*. Ce sont des sons qui portent en eux, comme incorporé, leur propre point d'exclamation : *Just! Choice!*

Gertrude Stein venait donc de retrouver le manuscrit de *Q.E.D.* et sans doute de le relire, et Alice l'avait sans doute à cette occasion lu aussi, d'où sa jalousie. Rien d'étonnant, dans ce contexte, à ce que Gertrude Stein ait été prise dans des sentiments contradictoires : nostalgie d'un amour de jeunesse, une fois surmontée la tristesse de l'échec. Besoin d'en parler, ou besoin d'écrire ce que Katz appellerait un hymne à la femme aimée, ou du moins à son souvenir épuré, idéalisé, à elle en tant que pur objet d'amour. Besoin tout aussi impérieux de déguiser cet hymne, de l'encoder à l'abri des regards indiscrets. Un certain nombre de techniques se proposent à elle. La première, c'est qu'on ne cache jamais si bien un nom qu'en le noyant sous un déluge d'autres noms : pas de meilleur endroit pour dissimuler un nom propre qu'un annuaire. C'est ce que fait Gertrude Stein dans *Short Sentences* : un nom par ligne. Si l'hypothèse que je développe dans le chapitre consacré à « Gertrude Stein onomatourge » est exacte, elle aurait employé à cet effet une liste de passagers d'une ligne transatlantique, agrémentée par elle de noms fabriqués par combinaisons diverses. Un tel choix serait doublement approprié : *Q.E.D.* relate en effet une telle traversée : déguisement et révélation à la fois. Deuxièmement, à l'excès de noms propres en position marginale correspond une raréfaction (dont on espère peut-être qu'elle passera inaperçue : vous voulez des noms propres ? Vous en avez) de l'identification des personnes dans les énoncés : *she, they*, de loin les pronoms personnels les plus constamment employés, sont protégés par l'anonymat : s'agit-il chaque fois de la même et des mêmes ? Impossible de le savoir. Quelques *I*, quelques *he*, très peu de *we*. Du coup, *they* peut être un *we* déguisé, mis à distance, aussi bien que la foule anonyme à laquelle il s'agit d'échapper, celle du qu'en-dira-t-on. Une lecture

attentive à cette double dimension : besoin de dire/besoin de déguiser, est captivante, car tout ce qui apparaissait comme arbitraire apparaît dès lors comme relevant d'une cohérence : nous rattrapons la scriptrice dans son désir de fuite, et notre curiosité comble son désir à elle de parler malgré tout, de ressusciter quelque chose d'émotions si anciennes. Quand nous lisons « fearing it felt as well » (LOP 324), nous trouvons, exprimée sans détours, cette double dimension des amours clandestines : crainte liée au sentiment, et lui donnant sa qualité de trouble si particulière. Beaucoup de ces brefs énoncés sont de minuscules embarcations qui enferment, telles des oxymores, deux émotions contradictoires qui forment un seul secret : « They may be calm in with peril » (LOP 324) : il y a *May*, il y a *they* (peut-être elles deux), il y a le calme au milieu du danger. Le besoin de se cacher, d'éviter de se faire connaître, ou reconnaître, est présent avec insistance (et l'insistance elle-même est dite) :

They may insist that they change

May be they will not be known

(LOP 327)

Ou encore (à l'inverse de ce que nous appelions la visibilité sans obstacle), le vœu que l'objet d'amour, si imposant soit-il, demeure caché :

May she be tall and not seen

(LOP 226)

Ce qui fut doit rester secret !

May they have not been known for it.

(LOP 329)

Même s'il faut un peu torturer la grammaire pour exprimer ce vœu négatif au passé : *they*, ici, c'est à nouveau peut-être elles deux, alors que dans « they may insist that they change », seul le deuxième « they » peut avoir ce sens, cependant que le premier renverrait & la voix de l'opinion. Il convient d'avoir une attitude prudente :

May they be cautious

(LOP 339)

May they be careful

(LOP 320)

C'est la seule façon d'éviter de se faire surprendre dans une intimité répréhensible :

They may be caught close

(LOP 333)

Ces rapprochements sont hasardeux ? Oui et non, ce qui est dit ost dit, même hors contexte, il se bâtit un texte qui dit ce qu'il dit, sans le dire, tout on le disant, un texte qui demande à être lu, même s'il met des obstacles à la lecture. Devant le lecteur, des barreaux. La tâche du lecteur : établir une grille. Dans la prison de la vie et de l'écriture, ce n'est que stratégie, esquives, poursuites, espionnage et contre-espionnage. Le fin mot, personne ne l'aura jamais, ni qui écrit, ni qui lira. Être connue, reconnue ou pas, c'est, on l'a vu, un des axes du discours :

All which are known are called my own

She may be liked as well as known

(LOP 331)

Plaidoirie *ad usum Aliciae* ? Peine perdue, Si l'on en croit le manuscrit. De plus, la jalousie, c'est toujours insongable, allez donc faire entendre raison à un jaloux (depuis Othello), à une jalouse... L'objet n'est qu'un prétexte, un fantasme :

She may not be the cause finally

(LOP 328)

Enfin, si l'on peut parler de cause finale...

May en position initiale, c'est l'expression d'un vœu. *May* est proche en ce sens du mot-figurant *WISH*, et de *PLEASE* : même ferveur optimiste, même confiance en la providence, même cœur débordant de désirs, la tonalité affective est la même. Et la théâtralité, qui consiste à prendre ses désirs pour des réalités, ou plutôt à faire de désir réalité, à rendre visible et présente toute aspiration de l'âme :

May you be pleased.

(LOP 318)

Il y a là l'un des très rares exemples de *you*, comme si la vigilance se laissait un instant surprendre, comme si la volonté de mise à distance, de dépersonnalisation, avait un instant

fléchi ; une seconde de contact oral, furtif, d'appel direct, mais pour ne rien demander, pour faire un vœu : le bonheur ou le plaisir de l'autre, c'est si fragile, si inexplicable, que le seul efficace pour le voir se réaliser, c'est l'efficace de la magie, Ce bref élan amoureux passera inaperçu, peut-être, au milieu de tous ces « they » guindés, impersonnels, neutres, qui viennent se dresser entre le lecteur et le monde ouvert par la lecture : « Just why they if », « Just why they will », « Just when they will » : eh oui, *just why, just when*, la question est là, et elle a beau être réitérée, l'énigme reste entière. On est dans la catégorie de l'évasif. Et puis soudain, clair comme le jour : « May you be pleased ». Je ne dis même pas que c'est moi qui suis en mesure de te combler, je dis que je forme le vœu que tu le sois.

Mais il ne faudrait pas trop en dire tout de même, et pour un ou deux vœux « en clair » (« May they come with delight », *LOP 325*), beaucoup sont présentés comme des vœux « blancs » : vides de tout contenu identifiable, grâce à une anomalie syntaxique ou sémantique qui vient occuper le devant de la scène, bouchant toute perspective de sens : la bouchant, ou du moins, se mettant assez sérieusement en travers pour gêner la perception. Voici deux ou trois exemples :

May she be corrected as yet

(*LOP 324*)

May she be told for which they went

(*LOP 326*)

May they be left as courteous

(*LOP 332*)

Il n'y a pas, on le voit, différence qualitative avec les énoncés précédents, c'est une simple question de degré, comme une question de luminosité : quand peut-on dire qu'il cesse de faire jour ? Quand peut-on dire qu'on est vraiment dans le noir, que plus aucun jour ne filtre, aucun sens ? Le premier énoncé laisse filtrer le vœu de voir la vérité se rétablir, grâce à une correction de l'erreur, ou du pré jugé. À partir de là, on peut interpréter : mais non, Alice a tort de ne pas me croire quand je lui dis que cette histoire ne veut plus rien dire pour moi, c'est elle qui compte à présent. Le deuxième énoncé se prête aussi à une interprétation : il faudrait qu'on lui apprenne la raison pour laquelle elles sont parties ensemble faire ce voyage. Deux cas de figure : elles sont parties ensemble de façon fortuite, parce que leurs dates

coïncidaient. Ou bien elles sont parties parce que, depuis longtemps, elles rêvaient de faire un voyage ensemble. Le troisième énoncé invoque la bonne entente, les rapports réglés, malgré les tensions ou conflits latents (« left » indique que ce n'est pas sans effort). L'interprétation n'est qu'une petite partie de l'effet « pictural », semi figuratif, de chacun des énoncés dans ses rapports formels (phonétiques, syntaxiques, grammaticaux) avec les autres. Dans telle ou telle lithographie de Zao-Wou-Ki, on aperçoit, parfois, ce qui pourrait être une petite gare, ou un train, ou de petits personnages transportant des morceaux de bois. On regarde mieux, cela disparaît, ce n'était que traits parallèles ou croisés, esquisses de figures géométriques, pâtons tracés au hasard pour simuler l'écriture. On regarde mieux encore, les petits personnages reviennent, ils s'animent sous nos yeux. Mirage. Paul Klee joue lui aussi sur cette animation du trait, du point, de la spirale, du cercle ou du triangle : ces figures nous parlent, les éléments graphiques se combinent comme, dans la nature, les droites, les courbes, les surfaces. Que retenons-nous d'une promenade à la campagne : « All kinds of different lines. Blobs of colour. Stippling. Stippled and striped surfaces. Undulatory movement. Broken, articulated movement. Counter-movement. Objects interlaced and interwoven. Masonry, peeling stone. Harmony with one voice. With several voices. Line losing itself, gaining strength (dynamic). » (Klee, cité par G. di San Lazzaro, *Klee, His Life and Work*, 108). Dans cet esprit, *May* ne joue pas seulement, comme le croit Alice, avec le souvenir de May, mais aussi avec les mots qui, dans la langue, lui ressemblent par la fonction, les autres défectifs, *should, could, can, shall, will*. En attribuant à chacun une couleur ou une forme, on pourrait, de ce texte, faire un dessin (un pattern) très structuré. Il leur arrive même de jouer ensemble, oubliant leur rôle instrumental. Et cela donne :

Or will they may if it could

(LOP 324)

De quoi faire s'arracher les cheveux à un grammairien. Et pourtant : du brouillard né de la transgression des règles naît comme un sens d'avant les mots, un sens pas encore tout à fait formé, un sens pâteux de l'esprit encore endormi mais exprimant en embryon de vœu qu'on pourrait à peu près formuler comme suit, au réveil : peut-être qu'elles le feraient, si c'était possible. Mais évidemment, il y a un monde entre cette toute sèche hypothèse, coulée dans le moule de la grammaire, et cette suite d'élancements inchoatifs, avortés aussitôt que nés, et

tirant une force, malgré tout, du fait de ne pouvoir être rattachés à rien : de l'incertitude à l'état brut, du souhait à l'état naissant.

De *may* simple modal, à *May* nom de mois, à *May* nom de femme : de *word* à *noun* à *name*. Le français n'a pas de mots pour établir cette distinction entre les noms des choses et les noms des personnes, il faut dire noms communs et noms propres. Gertrude Stein va jouer à faire valser les catégories : Lucy Church sera une femme pourvue d'un prénom et d'un nom, mais sera aussi une église qui se trouve à Lucey, dans l'Ain. D'une évidence qui est que les noms de bataille sont les noms des lieux où elles se sont déroulées, Gertrude Stein tire de l'axiome : « Hills give names to battles », qui se développe comme suit : « Battles are named because there have been hills which have made a hill in a battle. » (*How to Write*, 89). Appeler les choses par leur nom, les gens par leur nom, c'est véritablement les « appeler », « call » ou « call out », les faire surgir in absentia ou, qui sait, en personne se lasse pas. Avec, nous allons le voir, une prédilection pour le nom propre, dans sa singularité. Après les figurants, les protagonistes.