

Chapitre IV – La mise en scène du nom propre ou :  
Gertrude Stein onomatourge

Indiana Elliott. What's in a name.

Susan B. Anthony. Everything.

*The Mother of Us All*

B. Barker. What is the name of this.

I adore names.

*At Present*

I make a new name, and yet every name is the same,

it is always in the name.

*Saints and Singing*

Lucy Church as Edith Church.

Edith Church as Edith Church. Edith Church

Edith Church irreligiously and so forth.

Edith Church as a memento.

Edith Church as a memento.

*Lucy Church Amiably*

La fascination pour les noms propres est, chez Gertrude Stein, un cas particulier de la fascination pour les noms, et pour la nomination. Ils scintillent dans ses textes, poudre qu'elle nous jette aux yeux pour nous éblouir sans nous éclairer. Vrais noms et faux noms entremêlés, toujours problématiques, insistants, lancés par quelqu'un qui n'a pas de nom, ou par personne, ou par qui le « porte », s'y reconnaît. Elle les manipule : les redouble, les transforme, un peu ou beaucoup, les décline au singulier ou au pluriel. Geste pieux, récitatif, de la litanie, geste

mystificateur de l'illusionniste, geste ludique. Hommes, femmes, chiens, voitures. Personnages sans autre identité que ce nom. Choses avec des noms de personne, personnes avec des noms de chose. Féminin valsant avec le masculin. Prénoms, triples prenons, noms de famille qui sont des prénoms, noms de famille traduits, noms déguisés en initiales, en diminutifs, en pseudonymes. Prénoms de fantaisie s'accolant à des noms célèbres : le fictif fait valser l'historique. Vocalises sur du vocatif. *Ad nauseam, ad infinitum*. Interpellations, dialogue, incessant questionnement : comment vous appelez-vous, quel est votre nom, ce nom, c'est bien votre nom ?

\*\*\*

## Baptiser l'œuvre

Et d'abord, elle donne des noms à ces objets qu'elle crée avec des mots, qu'elle les appelle « plays » ou « portraits » ou rien du tout. Il semble bien que le premier modèle soit la peinture, ou plutôt ce qui l'encadre ou la désigne, le titre. Bizarrement, l'usage du titre (des mots pour donner une identité à de l'image), quand il s'applique à une activité verbale, joue une fonction picturale : désignant le poème comme objet poétique, le roman comme objet romanesque, la pièce comme objet théâtral, les donnant à *voir* comme des touts. Les premiers titres de Gertrude Stein (1908-1912, n° 3 à 9 du catalogue de Bridgman) sont semi-anonymes : ils désignent des images de personnages (tels qu'on les voit sur un tableau ou dans la rue) sans nous donner l'information supplémentaire, publique et confidentielle, que représente le nom :

3. A Man
4. Five of six Men.
5. Two Women.
6. Italians.
7. Orta or One Dancing <sup>1</sup>.
8. Four Protégés.
9. Men.

---

<sup>1</sup> Le modèle est Isadora Duncan. En marge du manuscrit, Gertrude Stein a écrit : « Isadora », et envisage, en cours d'écriture, d'autres titres possibles : « Orta Davray », « Alma Davray », « Isadora. Dora. Ra. ». Cf. Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, 1978. Orta prononcé à l'américaine, Orda, serait l'anagramme de Dora.

Homme ou femme, et un nombre. Une origine nationale (le costume ? Ou faut-il y voir déjà la façon de s'exprimer, dans quelle langue ?) Une attitude, avec cette fois ce qui peut apparaître comme un nom (Orta), mais insistance sur le neutre : « *one dancing* » : homme ou femme ? Le mot exotique, un peu énigmatique, recouvrant de l'économico-politico-sexuel, « protégés ». Avec le numéro 10 apparaît le premier nom propre (prénom plus patronyme) Elise Surville. Les portraits dont nous venons de citer les noms seront publiés en 1951 seulement, dans le recueil *TWO: Gertrude Stein and Her Brother AND OTHER EARLY PORTRAITS*. Dès le début, Gertrude Stein pratique le double jeu du portrait : faire entrer en littérature, sacralisés, sur piédestal, le nom de ses amis, de ses amies, connus ou inconnus : mais aussi sacraliser son entreprise à elle, la parer de prestige grâce à des noms célèbres, comme les photographes peuvent se faire une réputation à photographier des célébrités. Prenons l'année 1909 :

28. Matisse.

29. Picasso.

30. Manguin A painter.

On fera remarquer que Matisse et Picasso étaient moins célèbres en 1909 qu'aujourd'hui. C'est exact, mais Matisse avait tout de même quarante ans déjà, il était reconnu, depuis 1905, comme le chef de file des « Fauves », grâce au Salon d'automne, et il avait, en 1908, ouvert à Paris son propre atelier. Picasso n'avait que vingt-huit ans, mais, fixé à Paris depuis 1904, il avait déjà derrière lui les œuvres de la « période rose », et avait donné au cubisme sa première œuvre majeure avec *Les Demoiselles d'Avignon* en 1907. Quant à Henri Manguin, il était sans doute mieux connu, au contraire, à l'époque que de nos jours, mais Gertrude Stein marque cependant la différence de notoriété en signalant « A Painter ».

Insistons sur le fait que par le titre, souvent, une œuvre plastique (voire musicale) peut se chercher une dimension littéraire, cependant que l'œuvre littéraire, ces pages qui se succèdent sans se regarder, vise par le titre une qualité picturale. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1915-1923), *Tu m'* (1918), *L.H.O.O.O.* Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Klee, *Qu'est-ce qui lui manque ?* (1930), *Monologue du petit chat* (1938), *Petit péril en mer* (1928), *Symptôme à diagnostiquer en temps utile* (1938), *Du nouveau sur un soleil ancien* (1931), *Il se vengera* (1933). On remarque que dans ces derniers titres, la mémoire et

l'imagination jouent leur rôle, le passé et l'avenir viennent informer le geste saisi au présent, et permettent de voir ce qu'il indique d'inquiétant ou de menaçant. Côté littéraire, Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*. Pieyre de Mandiargues, *Marbre, Le Belvédère, La Motocyclette, Le Cadran lunaire*. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Danièle Sallenave, *Paysage de ruines avec personnages*. Le titre est un trompe-l'œil, il fait sortir le tableau du cadre en prétendant être ce qu'il n'est pas. Aragon, *Théâtre/Roman*. Cocteau, *Opéra, Plain-Chant*. Parfois on est franchement (c'est-à-dire en mentant effrontément) dans la mystification : Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Peter Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance*. Le théâtre des années quatre-vingt utilise ce type d'accroche efficace et trompeuse avec des affiches n'ayant rien à voir avec le spectacle : photographie jaunie, paysage naturel somptueux, gravure d'époque, document agrandi : dès l'affiche on vous rappelle que le théâtre est l'art du déguisement, et le meilleur déguisement, c'est le naturel - qui est précisément ce qu'on ne trouvera pas dans le spectacle.

\*\*\*

## L'art du leurre

Gertrude Stein pratique, dans ses titres, toutes les formes de la tromperie, avouée ou non, toutes les supercheries, toutes les petites énigmes à peine perceptibles. Elle consacre l'œuvre comme œuvre, mais dans l'irrévérence, c'est là, comme ailleurs, sa double démarche. On va en voir quelques exemples. Cela commence avec *Tender Buttons* : incompatibilité des deux termes qui oblige à se demander qu'est-ce que c'est que ces boutons-là ? L'incompatibilité peut jouer sur le plan à la fois logique et syntaxique : *After At Once*. Un léger vertige de la temporalité nous saisit : sommes-nous dans le successif ou dans l'instantané ? Par l'imperceptible bizarrerie syntaxique, par la petite énigme proposée, Gertrude Stein fait le geste de donner sans donner tout à fait, de laisser comme un suspens de sens. Parfois le terme de titre ou le fait de nommer sont eux-mêmes remis en question : : *I Have No Title To Be Successful*. On peut l'interpréter comme : il faut un titre pour que le texte se fasse œuvre, pour être comme une médaille, signe de réussite, pour assurer, qui sait, la gloire de l'auteur. Mais, fausse modestie, ou dénégation, le titre dit ici, au moment même où il s'énonce, non pas qu'il n'est pas un titre, mais que quelqu'un (l'auteur qui dit je et qui est en train de trouver un titre,

de le donner) *n'a pas* de titre. Proposition qui s'annule elle-même sauf si l'on prend « titre » dans son autre acception. Titres portant sur le nom : *What is the Name of a Ring. Can You See the Name.* « Can » – pouvoir ou ne pas pouvoir – est, sous forme souvent interrogative, un grand démarreur de titre : *Why Can Kipling Speak. Can You Behave Better. Can Call Us* (énoncé flottant, fragmentaire, coupé de tout locuteur). *Can You Imitate Disaster* (le trompe-l'œil est ici thématique). *Can You Climb in Little Things. Why Cannot You Speak in Pieces* (la réponse à cette question sera le livre de Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*). Tous ces titres datent d'avant 1918.

L'art du leurre peut prendre la forme de l'invite au renoncement. Les titres négatifs refusent (jouent sur ce refus) de proposer un programme, d'imposer un contenu. *He Didn't Light the Light* (1915) (qui ça ? eh bien peut-être celui qui plus tard les allumera, dans *Doctor Faustus Lights the Lights*). *Not a Hole* (dans la mesure où il y a de l'absence, ou du manque, ou du négatif, dans la notion même de trou, peut-être que le négatif du négatif produit du positif). *Not Slightly: A Play.* Là encore, un faux négatif, un négatif en trompe-l'œil, du positif abordé par la voie du négatif. *A Play Called Not and Now.* « Une pièce qui s'appelle » : le titre, ce bonimenteur, prend en quelque sorte la parole pour annoncer qu'il est le titre, et qu'il va nous dire comment la pièce s'appelle (au lieu de nous dire tout simplement comment elle s'appelle). Celle qui donne le titre peut aussi nous faire la grâce de monter sur scène en personne : *I Like It To Be A Play: A Play.* C'est la souveraineté des enfants qui font semblant. Est pièce ce qui est déclaré tel, et voilà, je l'ai fait. Tout de même, je n'impose rien, mon bon plaisir sera aussi le vôtre : *I Like it to be a play.* Cela me plaît que ce soit une pièce. Je n'impose rien, peut-être que je viens de découvrir que c'était une pièce, je l'ai en ce sens inventée, c'est un objet trouvé. L'objet trouvé, c'est, dans l'énoncé, le premier « A Play ». Le second, de l'autre côté des deux points, qui annoncent le résultat de cette heureuse découverte, c'est un statut symbolique et même un contrat avec le lecteur ou spectateur, une règle de lecture ou de jeu (et une règle qui joue)<sup>2</sup>.

Théâtre. Beaucoup de titres sont en forme d'énoncés, comme prélevés sur quelque contexte inconnu de nous, et qui semble antérieur ou étranger au texte qu'ils annoncent. Qui parle, pour poser une question, ou répondre à une question sous-entendue, pour nier ou

---

<sup>2</sup> Voir mon analyse de *play* et de *like* dans le chapitre : « Les mots figurants ».

affirmer ? C'est souvent « je » (et « je » est souvent l'auteur), parfois « nous », et l'on a tendance à penser qu'il s'agit de « nous deux », Alice et Gertrude : *We Have Eaten Heartily and We Were Alarmed. Turkey and Bones and Eating and We Liked It*. Le « nous » est dans les deux cas un « nous » de convivialité, mais dans le premier cas, l'effet de surprise, de choc presque, vient de la rupture brutale entre les deux versants de la phrase, enfermés dans des temps incompatibles, dans une géométrie cubiste qui juxtapose deux irréconciliables moments de l'expérience (même si l'on avale un os) : le *present perfect* et le prétérit qui lui succède, contre toute raison, accentuent la disjonction, aussi puissante qu'inattendue. *What Does She See When She Shuts Her Eyes*. L'anaphorique privé de tout contexte prend une valeur quasi universelle : *what do we see when we shut our eyes*. Mais surtout le seul fait de poser la question pose une valeur paradoxale : ce qu'on voit quand on ferme les yeux, les yeux faits pour voir à condition, croyait-on, d'être ouverts. Parfois l'énoncé n'est qu'un fragment d'énoncé : *Is Dead*. Vestige, comme si l'on disait : un bout du titre, c'est tout ce que l'on a pu sauver.

Théâtre ou faux théâtre ? Certains titres dénoncent la convention théâtrale au moment même où ils l'annoncent. *A Village Are You Ready Yet Not Yet. A Play in Four Acts* (1928). « A Village » apparaît comme le titre de ce titre, qui fonctionne non pas comme un emblème mais comme un échantillon. L'échantillon consiste en un fragment de dialogue où la question et la réponse sont cimentées ensemble sans l'indication scénique (question, réponse), que constituerait une ponctuation, fût-ce une simple virgule, faute de quoi nous avons deux sœurs siamoises privées de leur liberté de mouvement, de leur droit à signifier. *What Happened, a Five Act Play. He Said It a Monologue*. « What Happened », c'est la définition même du roman. Et s'il l'a dit, il a fini de le dire. Or une pièce, c'est ce qui se passe au présent, ce qui se déroule sous nos yeux. Il y a là conscience du genre et esquive du genre, parodie, pastiche : toujours le leurre. Autre malaise provoqué par : *Do Let Us Go Away, a Play*. Si le théâtre est présence, cette affirmation, dès le titre (si nous considérons le titre comme antérieur à la lecture ou au spectacle), par son affirmation de la volonté de partir, est en contradiction, ou du moins en tension douloureuse, avec la volonté d'être là qui est l'essence même de l'acte théâtral.

\*\*\*

## Dite pièce, tu seras pièce

Mais l'acte théâtral, on l'a vu avec *I Like It To Be A Play: A Play*, est affirmé dès le titre et par le titre : baptême au sens sacramentel, *ego te baptizo*, et cela quel que soit le contenu, dramatique ou non dramatique. Dans la table des matières de *Geography and Plays* (1922), le titre proprement dit est suivi d'une indication en italiques : *A Play in Five Acts, Three Acts, À Play, A Play in Letters, A Dialogue* : le jeu est celui du sérieux professionnel, technique (comme, dans les plaquettes destinées aux comédiens amateurs, on indique : pièce pour deux hommes et trois femmes, pour cinq hommes et une femme...). Dans la table des matières de *Operas and Plays* (1932) - on remarque que le titre du recueil suit le modèle binaire du recueil précédent - ces indications (contrairement à ce que semble indiquer la bibliographie de Robert A. Wilson, cf. A 18, p. 26) n'apparaissent pas : *At Present, Parlor, Say It With Flowers*. Mais elles apparaissent, en forme de sous-titre, à l'intérieur du recueil. Peut-être que le titre, *Operas and Plays*, est assez explicite en lui-même pour qu'on évite ce qui apparaîtrait comme une redondance. L'appartenance à un genre n'est patente que dans les deux titres du début et les deux de la fin, séparés du reste par un blanc :

*Four Saints in Three Acts* (1927)

*A Lyrical Opera Made by Two* (1928)

d'un côté du cadre, et, de l'autre :

*A Movie* (1920)

*Film. Deux sœurs qui ne sont pas sœurs* (1929)

On remarque que les deux derniers titres font apparaître un genre qui n'était pas prévu par le titre du recueil, « genre » forcément trompeur puisqu'il pourra s'agir tout au plus d'un scénario et non d'un « film » ou d'un « movie ». On remarque aussi que les dates font partie, graphiquement, du titre (qui est présenté en majuscules), faisant mentir à demi la légende qui veut que Gertrude Stein se désintéresse de la chronologie (cf. *GSP* 170) : à demi seulement puisque l'ordre chronologique n'est pas respecté. La date est comme un ornement, un petit supplément affectif (si près... si loin...) donné avec le cadeau du titre.

Il faut s'abstenir de tout commentaire sur la table des matières du troisième recueil théâtral, *Last Operas and Plays*, puisqu'il fut publié à titre posthume, en 1949, et que c'est Donald Gallup qui en choisit le titre, et non Gertrude Stein elle-même. Mais on remarque, parmi les titres des pièces non publiées jusque-là, l'apparition d'une nouvelle notion parodique, celle de « drame historique » : *An Historic Drama in Memory of Winnie Elliot* (1930). *Will He Come Back Better. Second Historic Drama In the Country* (1930). *Third Historic Drama* (1930). Comble de l'irrévérence puisque comble d'imitation de l'esprit de sérieux.

\*\*\*

## La célébration

Irrévérence. Célébration. Les deux sont inséparables. Reliées, ou plutôt juxtaposées, ou plutôt confondues par l'esprit de jeu. Le sens de la célébration, on le trouve dans l'ensemble de l'écriture de Stein, mais plus particulièrement dans ses titres. Admirons la fréquence du pluriel qui est chez elle de révérence : *Alphabets and Birthdays*. Célébration des lettres qui forment les noms, célébration des dates qui, avec le nom, sont comme le chiffre d'un individu : nom, prénom, date de naissance (ce chiffre, unique, que vise à effacer un matricule, série). Dans le titre même, début d'alphabet et redoublement de l'alpha beta du mot « alphabet » avec le A et le B ; mystère imperceptible du pluriel du mot « alphabet » : comment peut-il y avoir plus d'un alphabet ?

*Portraits and Prayers* (1934). La connotation religieuse est ici explicite. Par rapprochement avec la prière, la peinture (l'art pictural du portrait) est vue comme célébration fervente, glorification de la créature humaine. Mais pourtant « prayers » c'est autre chose, c'est presque le contraire, les yeux sont fermés pour oublier le monde et ses vanités, et entrer en communication avec Dieu. « Que voit-elle quand elle ferme les yeux ». Mais aussi : où est-elle quand elle ferme les yeux. Le temple, un théâtre où le rideau se lève derrière les paupières closes. Le théâtre, un lieu où l'on rêve les yeux ouverts. Un portrait, le résultat d'une ascèse spirituelle, une forme de méditation qui permet de capter « the internal melody of existence » (LA 197). L'art du portrait, ce n'est pas de décrire, c'est de saisir une essence : comme le mystique, c'est en se vidant de tout ce qui est accessoire, contingent, anecdotique, qu'on y parvient : « ...when I was completely emptied of knowing that the one of whom I was making

a portrait existed I had made a portrait of that one. » (LA 179). *Saints and Singing, a Play* (1922). C'est la même alliance, inversée : ce qui est sanctifié ici, c'est le chant ; toute musique – en particulier la musique vocale – est musique sacrée, chant de louanges au Créateur. *Stanzas in Meditation* (1932). Après peinture et religion, musique et religion, voici poésie et religion. Avec une intégration plus forte : *Stanzas in Meditation*.

*Four Saints in Three Acts*. Finalement, théâtre et religion. Il n'y a pas d'art profane. On remarque que Stein n'a pas dit « A Play in Three Acts » ou « An Opera in Three Acts », mais bien « *Four Saints in Three Acts* » comme on parle des Actes des Apôtres. Difficile de dire si ce sont surtout les Saints qui basculent du côté de la comédie musicale (*act: a short performance on a program, as in vaudeville* : définition du Webster's) ou si c'est l'opéra qui est tiré du côté de l'oratorio. On remarque aussi l'utilisation de deux chiffres fortement marqués symboliquement, le quatre et le trois, qui, par addition, forment le sept, chiffre sacré, et par multiplication le douze. Le caractère sacralisant de leur emploi est renforcé, sur le plan prosodique, par le fait que deux monosyllabes longs, puis deux autres, pivotent autour du « in » central : lourdeur et lenteur processionnelles du rythme spondéique... Il faut rapprocher ce titre de *A Saint in Seven* (1922) : « Seven » se rattache à « Saint » par allitération, et aussi par jeu de mot (« A Saint in Heaven »). *Seven* le numérique, privé de tout déterminé, est ambigu : s'agit-il de saints, d'actes, de jours ? Il y a comme un dépliement en éventail des auréoles, *omnes sancti* tous les saints en un...

*Praises* (1923). C'est le titre des titres, celui qui dit ce qu'est un titre. S'il fallait un titre à l'ensemble de l'œuvre, on aurait le choix me semble-t-il entre *Things As They Are* et *Praises* (pourquoi pas les deux, d'ailleurs, ce paradoxe « Things As They Are: Praises » ne serait pas non conforme à l'esprit steinien). *Praises*, par un à-peu-près phonétique tel que les pratique Stein, est proche de *prayers* (*praise/prayers*), proche lui-même de *plays* et de *please*. À nous de jouer : *Plays and prayers are praises that please*.

\*\*\*

## Les noms des saints

Le titre *Portraits and Prayers*, qui a la piété naïve d'un ex-voto, rend compte à sa manière de la vénération que porte Gertrude Stein au nom propre. Les "Portraits", du côté séculier, exaltent le nom de ceux qui se sont illustrés dans le monde. Ils célèbrent la célébrité ou concourent à la faire advenir ; même les inconnus brillent d'être ainsi inscrits en médaille et présentés au public : Cézanne, Matisse, Picasso, Apollinaire, Satie, Max Jacob, Monsieur Vollard, Bernard Faÿ, Juan Gris, Nadelman, Manguin, Lipschitz, Georges Hugnet, Christian Bérard, Cocteau, Dan Raffel (neveu de Gertrude), Madame de Clermont-Tonnerre, Edith Sitwell, Mrs. Edwardes, Mabel Dodge, Kate Buss, les d'Aiguy, Mildred Aldrich, Sherwood Anderson, Georges Maratier, Genia Berman, Hemingway, Jo Davidson, Virgil Thomson, Harold Loeb, Bravig Imbs, Eric de Haulleville, Kristians Tonny, Pavlik Tchelitcheff... Les jeunes peintres, les jeunes sculpteurs, les voisins de campagne, les marchands de tableaux, les agents littéraires. Les Français, les Espagnols, les Suédois, les Russes, les Américains... Les WASP, les Juifs, les aristocrates, les roturiers. Porté par la célébrité, le nom perd sa valeur strictement onomastique de définition ethnique ou sociologique et prend un nouveau contour, il est comme « détourné » et claque dans ses couleurs : Picasso, Cocteau, Hemingway...

Du côté régulier, les « Prayers ». Prières à quel Dieu ? Gertrude Stein oublie le plus souvent qu'elle est juive, n'a rien retenu des rituels (même si nous savons par son frère que son père, à San Francisco, fut enterré selon le rite de sa religion). Par deux fois elle a été confrontée aux fastes et aux rites de la religion catholique : la première fois en Espagne en 1912 : Avila reste un haut lieu de l'Europe pour elle, mais s'il faut l'en croire, sa vénération pour Sainte Thérèse remonte à plus tôt encore : « We did however stay there ten days and as Saint Theresa was a heroine of Gertrude Stein's youth we thoroughly enjoyed it. » (ABT 116). San Francisco, ne l'oublions pas, commença à s'établir autour d'une mission espagnole qui avait pris le nom du saint italien Saint François d'Assise. Nul doute que dans cette ville qui est restée à forte population espagnole, Sainte Thérèse d'Avila n'ait été à l'honneur dans les églises. La deuxième fois, c'est en 1922, à Saint Rémy de Provence où Alice et Gertrude passent presque une année, en une douce retraite. À Noël, Gertrude découvre les crèches et les santons de Provence (*santoun*, c'est un petit saint...). *Portraits and Prayers* ne comporte pas à proprement parler de prières, mais les saints se mettent à envahir le théâtre de Stein :

*Saints and Singing (RB 264)*

*A Saint in Seven (RB 268)*

*Talks to Saints (RB 276)*

à quoi on peut ajouter, par proximité thématique, *Lend a Hand or Four Religions (RB 269)*, tout cela pour la seule année 1922.

Comme l'artiste, ou le génie vu par Stein, un saint est une *figura*, un saint ne *fait* rien, il *est*. Et il est, d'abord et avant tout, son nom, un nom que les fidèles vénèrent, qu'ils récitent à l'église pour se mettre dans ses bonnes grâces, et pour qu'il joue le rôle d'intercesseur auprès de Dieu. Car Dieu soi-même en personne est protégé de la piété directe : tu n'invoqueras pas en vain le Nom du Seigneur. Alors que les noms des saints sont récités pieusement, en interminables listes scandées de *ora pro nobis, orate pro nobis*, au cours des prières litaniques. Dans la pénombre de l'église, l'après-midi, c'est le refuge des femmes jeunes ou Vieilles : elles ont à leur tour le droit de ne rien faire, rien d'autre que de marmonner des noms, dressant autour d'elles un mur verbal qui les protège magiquement contre les agressions du vaste univers :

Sancta Maria, ora pro nobis,

Sancta Dei Genitrix,

Sancta Virgo virginum,

Sancte Michael,

Sancte Raphael, orate pro nobis,

Sancte Joannes,

Sancte Thomas,

Sancte Philippe,

Sancte Bartholomae,

Sancte Matthae,

Sancte Simon...

Tout cela est dit dans une langue cérémonielle, une langue qu'on apprend par cœur sans la comprendre, et qui ne sert qu'à cela, à dire ces noms des saints protecteurs. Ensuite, dans le calendrier, on les retrouvera, et ils serviront, francisés, de répertoire à prénoms pour tous les petits enfants qu'on baptise et qui grandiront s'appelant à leur tour Gabriel, Thomas, Philippe, Matthieu...

Comme les gens ne sont pas toujours très alphabètes, dans les campagnes françaises, il peut arriver des bizarreries. Giono raconte l'histoire d'une petite fille en Provence, la Provence de Saint Rémy, justement, qui s'appelait Cather. Pourquoi Cather ? Parce qu'elle était née le jour de la Sainte Cather (pour Catherine). On peut rêver à des enfants qui s'appelleraient Francdass (pour Saint François d'Assise), Gallabé, Lucévang, Angesgard (Anges Gardiens). Après tout, les petites filles espagnoles s'appellent bien Pilar (pour Vierge du Pilier), Nieves (pour Notre-Dame des Neiges), Mercedes, les petites filles françaises s'appellent bien Régine, plus proche que Reine du *Regina* de la liturgie catholique - (*Salve Regina, Regina Coeli...*). Et dans le roman de Toni Morrison, *Song of Solomon*, on trouve bien une petite Noire américaine qui s'appelle First Corinthians parce qu'elle a été nommée d'après le Nouveau Testament, et que le doigt est tombé par un hasard divin sur la Première Epître aux Corinthiens de Saint Paul.

En France, et en particulier à Paris, au moment de la Révolution, on décida de mettre fin à l'obscurantisme religieux et de donner aux enfants des prénoms mieux adaptés à l'ère de bonheur éclairé qui s'ouvrait. C'est ainsi qu'on trouve, dans les documents de l'époque, des prénoms qui furent effectivement donnés, et qui ne peuvent que réjouir le cœur de ceux qui partagent avec Gertrude Stein l'amour vif des noms propres. En voici une courte liste, dont la théâtralité naïve a bien sa place ici :

Régénéré Anatole

Probité Etienne,

Poissonnière Brutus,

Mars Marat,

Rose Sensitive,

Jean-Jacques Rousseau,

Peuplier Benjamin,

Jean l'Invariable,  
Claire Récolte,  
Amant Fidel Constant,  
Télégraphine Virginie,  
Montagne Stoïque...<sup>3</sup>

Même si l'on reste, par piété, proche du calendrier, tous les saints n'ont pas au même titre « les honneurs du nom », certains qui y aspireraient peut-être n'ont pas su se hisser à la gloire de servir de prénom-usuel, et l'on voudrait réparer cette injustice et élire pour des enfants qui sauraient mériter cette distinction des prénoms originaux tels que Prochore, Athanase, Héribert, Symphorien, Procope, Callixte, Frumence ; mieux encore, et plus proche du cœur de Gertrude Stein, Apollinaire. Le 27 décembre, on trouve avec ravissement une fête dont le nom pourrait être un titre de pièce de Stein : Les 7 dormeurs. Et puis on trouve un nom de saint ou de sainte qu'on n'oserait pas donner à un enfant, de peur de lui porter malheur : Némésis.

Qui a le goût des noms a le goût des listes. Gertrude Stein n'y manque pas, comme on le verra avec *Short Sentences* (1932), comme on le voit avec le choix de *A List* pour titre d'une des pièces (1923) qui seront publiées dans *Operas and Plays*. Comme on le voit surtout avec les listes de saints que Gertrude Stein se délecte à créer pour *Four Saints in Three Acts* (1927). À croire que dans son attrait pour le théâtre, le fait qu'une pièce commence toujours par « The Cast of Characters » y serait pour quelque chose. L'ennui étant que si l'on veut se conformer aux conventions du genre, il faut ensuite mettre en scène, en situation, en conflit, en crise et résolution de crise ce qui n'était jusqu'alors qu'un annuaire, un catalogue, une litanie, un index, voire un menu (en italien, ce n'est autre que « la lista »).

Dans la version publiée dans *Operas and Plays* en 1932 de *Four Saints*, (et reproduite dans *Last Operas and Plays*, que nous citerons ici) même si on nous annonce d'entrée de jeu, « prepare for saints », il faut attendre plusieurs pages avant de voir apparaître des saints

---

<sup>3</sup> Recherche faite par Dominique Raoul-Duval.

nommés. À tout seigneur tout honneur, c'est d'abord « Saint Therese » : Saint en anglais, Therese francisé mais sans accent. Elle est précédée d'un *sanctus* annonciateur :

Saint saint saint saint.

Pourquoi quatre fois ? La ligne suivante fait mine de répondre à la question :

Four saints an opera in three acts.

Puis un couplet patriotique inattendu à cet endroit (et c'est sans doute l'une des raisons de sa présence ; il sera d'ailleurs supprimé « à la scène », c'est-à-dire dans la version « opéra » de l'œuvre) :

My country tis of thee sweet land of liberty  
to thee I sing.

Effet de collage, réminiscence de jeunesse et d'outre-atlantique. Puis enfin :

Saint Therese something like that.

Saint Therese something like that

...

Saint Therese not knowing of other saints.

(LOP 444)

Est ensuite nommé Saint Ignatius :

Saint Ignatius. Meant and met.

Une seule fois dans la pièce il portera son nom complet : Saint Ignatius Loyola (459). Dans l'opéra, il est avec Sainte Thérèse le personnage principal.

Puis vient ce que j'aimerais appeler (d'après le *kyrie eleison* une *kyrielle* de saints, présentés sur deux colonnes, comme suit :

Saint Therese	Saint Ignatius
Saint Matyr	Saint Paul
Saint Settlement	Saint William
Saint Thomasine	Saint Gilbert
Saint Electra	Saint Settle
Saint Wilhelmina	Saint Arthur
Saint Evelyn	Saint Selner
Saint Pilar	Saint Paul Seize
Saint Hillaire	Saint Cardinal
Saint Bernadine	Saint Plan
	Saint Giuseppe

(LOP 444)

La liste est maintenue dans l'opéra : celle de gauche est chantée par la « Commère », celle de droite par le « Compère », tout de suite après le prologue changé par le Chœur. Il s'agit bien évidemment d'une liste fantaisiste « menée » par les deux patrons : les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Côté femmes, Saint Hilaire, ce moine bénédictin du XI<sup>e</sup> siècle, se glisse (avec un l en trop), sans doute à la faveur de la trompeuse terminaison en aire, comme Claire, de son nom. Sainte Martyre, à qui il manque un r, prend pour nom propre l'indication de sa catégorie : comme si l'on disait Sainte Vierge – et d'ailleurs on le dit ; mais seulement pour la Mère de Jésus. Martyr ou martyre, dans l'Eglise catholique, c'est un titre de gloire, même si Vierge et martyre c'est encore mieux. De là à dire « Martyr, quel joli nom pour un saint » ... il n'y a qu'un pas. Côté hommes, on verra la même chose avec Saint Cardinal. Electra est sans doute présente pour marquer le désir de ne pas rester enfermé dans une seule mythologie, tout de même, et de rendre hommage aux héroïnes de l'ère préchrétienne. Wilhelmine était à l'époque reine des Pays-Bas, elle le fut pendant un demi-siècle, et Gertrude Stein avait sans doute pour cette représentante d'une institution anachronique (une reine au XX<sup>e</sup> siècle !) une admiration comparable à celle qu'elle vouait à la reine Victoria. Evelyn a beau être un nom d'homme, il passera pour Evelyne.

On remarque – et pas seulement ici, tout au long de l'œuvre – une prédilection de Gertrude Stein pour les prénoms en « ine », du fait de leur ambiguïté sexuelle : Augustine (*Ladies' Voices*), Celestine, Severine. *Settlement* (en français, soit on lui laisse son nom « Sainte Settlement », soit on le traduit par Sainte Etablissement : que le mot soit masculin en français ne peut gêner personne) semble être ici comme pour dire : voilà tout ce que l'Amérique a à offrir en fait de saints. Vous, les Espagnols, les Italiens, les Français, vous avez pris tous les saints. Mais nous, nous sommes des pionniers, des *settlers*, nous avons donc des *settlements*, parfois aussi des missions (comme celle à laquelle San Francisco doit sa fondation). Sainte Colonie serait une meilleure traduction.

Côté hommes, on retrouve un Saint Settle qui fait pendant, comme si « ment » était une marque du féminin (pourquoi pas après tout). Mais il faut plutôt y voir une répartition traditionnelle des rôles. Le saint pioche, creuse, défriche, tue les Indiens, plante, sème, et le résultat, c'est une terre fertile, paisible, avec une maison spacieuse, une femme souriante, des enfants bien nourris. *Settle*, c'est le processus, *settlement*, le résultat. *Settle*, *settlement*, deux mots qui restent sacrés dans l'Amérique de la Frontière, l'Amérique des fermiers héroïques, l'Amérique, terre d'une épopée. Si le saint, c'est l'image même du héros, le héros par excellence de la fondation de l'Amérique, c'est le pionnier.

Enfin n'oublions pas l'hypothèse de Bridgman qui est que, étant donné l'intérêt de Gertrude et d'Alice pour la cuisine, le nom de Sainte Settlement est certainement inspiré par le fameux *Settlement Cook Book* (GSP 177). On retrouve un mélange de « vrais » et de « faux » saints, avec une répartition équitable entre noms de diverses origines linguistiques et culturelles. William peut être la traduction de Guillaume, et Guillaume pourrait être Saint Guillaume de Guilhem, autre moine bénédictin. Paul Seize est comme un nom de pape apocryphe (Gertrude Stein n'a même pas connu Paul VI ; mais elle connaît, de nom, Louis XVI, c'est peut-être lui qui souffle de loin cette inspiration). Et voici maintenant la liste des saints et des saintes telle qu'elle apparaît dans la distribution de 1934 de l'opéra sur la musique de Virgil Thomson et le scénario de Maurice Grosser.

Rappelons que Virgil Thomson avait décidé – pour des raisons qui furent dites purement vocales, et qui reçurent l'approbation de Gertrude Stein – qu'il y aurait deux Sainte Thérèse, St Teresa I et St Teresa II, et que le rôle de St Teresa II fut chanté par un homme, Bruce Howard. On ne peut s'empêcher de penser que l'androgynie constitutive de toute personnalité

exceptionnelle est ainsi mise en valeur. La colonne de droite indique les noms en français (ce qui permet d'identifier ceux qui sont des saints et celles qui sont des saintes :

St Ignatius	Saint Ignace
St Teresa I	Sainte Thérèse I
St Teresa II	Sainte Thérèse II
St Chavez	Saint Chavez
St Settlement	Sainte Etablissement
St Ferdinand	Saint Ferdinand
St Plan	Saint Plan
St Stephen	Saint Etienne
St Cecilia	Sainte Cécile
St Giuseppe	Saint Joseph
St Anselmo	Saint Anselme
St Sara	Sainte Sara
St Bernardine	Sainte Bernardine
St Absalon	Saint Absalon
St Answers	Sainte Réponses
St Eustace	Saint Eustache

auxquels il faut ajouter onze saintes et six saints qui constituent le chœur, mais qui ne portent pas de nom. Ignace, c'est donc Ignace de Loyola, né au pays basque en 1491, mort à Rome en 1556. Il est, comme on sait, le fondateur de la Compagnie de Jésus. Sa fête est le 31 juillet. À part le fait qu'il ait été fondateur d'un ordre, ce qui peut avoir plu en lui à Gertrude Stein, c'est un cosmopolitisme dans lequel elle pouvait se reconnaître. Avant d'aller mourir en Italie, cet Espagnol avait fait une partie de ses études à Paris. Gertrude Stein le connaissait par l'église Saint Ignace à San Francisco (n'oublions pas qu'elle habita Oakland, tout à côté, de l'âge de six

à dix-sept ans, et San Francisco même de dix-sept à dix-huit ans. (cf. *GSP* 182). Quant à Sainte Thérèse, c'est de toute évidence une image identificatoire forte. Le partenaire qu'il aurait fallu, logiquement, lui choisir, eût été Saint Jean de la Croix, avec qui elle établit la réforme de l'ordre des carmélites. Sa fête est le 15 octobre. Elle et Saint Ignace auraient-ils pu se rencontrer ? Ce ne serait pas absolument impossible, mais c'est fort peu probable. Lui avait vingt-quatre ans de plus qu'elle, et mourut vingt-six ans avant elle. Quand, à l'âge de trente ans, il entreprend des études de latin à l'université de Salamanque, Thérèse n'a que onze ans. Et quand, en 1562, la réforme qu'elle a mise en œuvre est approuvée par Pie IV, Ignace de Loyola est mort depuis six ans. On peut penser que probablement, elle entendit parler de lui, mais pas lui d'elle. Voyons bien que les personnages historiques ne sont ici pour Gertrude Stein qu'un simple support (la situation sera un peu différente dans *The Mother Of Us All*, mais, même là, une grande désinvolture régnera).

La distribution qui fut retenue s'inspire naturellement des indications du texte original qui présente les noms de Saints le plus souvent sous forme de listes, sans indication de récitant, avec toutes les indications d'une totale improvisation. On trouve par exemple des variantes, dont rien ne permet de déceler si elles sont volontaires ou de pure négligence : *Saint Paul Seize* (444), *Saint Louis Paul* (448), *Saint John Seize* (448), *Saint Paul Six* (448), *Saint Paul Seze* (451), suivi de peu par une *Saint Therese Seze* (451). Ce culte de nom propre et du nom sanctifié n'est pas dépourvu de frivolité, voire même d'une irrévérence affichée. L'influence de Paris et de ses églises se fait sentir, au hasard des associations : on trouve les noms de Saint Eustache, Saint placide, Sainte Geneviève. Même *Saint Severine* semble bien inspiré par Saint Séverin. On peut penser que le nom évoque pour la Parisienne de la rue de Fleurus davantage la paroisse que la biographie du porteur du nom.

Gertrude Stein joue parfois à inventer des noms de saints qui sont des chiffres (le chiffre étant plus ou moins sacré, il s'agit là d'une attitude plus respectueuse qu'il n'y paraît) : « *Saint Two and Saint Ten* » (450). Les amis ne font que passer, mais ils passent. Ainsi Fernande : « *Saint Louise and Saint Celestine and Saint Louis Paul and Saint Settlement Fernande and Ignatius* » (448). On dira que Fernande n'est pas précédé de « *Saint* », mais, dans cet exemple, Ignace non plus. Et quelques pages plus loin, Fernande aura son auréole « *Saint Pilar and Saint Fernande* » (472). Il y a même un clin d'œil pour la famille : « *Saint Michael and Saint Sarah* » (466) prennent de toute évidence pour modèle le frère de Gertrude Stein et sa femme. Il y a

également l'intrusion d'un petit couplet qui brode sur le thème familial « Lucy Lily » sans s'embarrasser d'auréole de martyre ou de la caution du calendrier. Un nom de saint pose un problème, une fois de plus, d'« embryologie » : c'est celui de Chavez. Gertrude Stein a pu connaître, que l'on sache, deux Chavez : l'un Geo Chavez qui était pilote et qui se tua en effectuant, en 1910, la traversée des Alpes. L'autre – et c'est le choix le plus probable – c'est Carlos Chavez, qui était un musicien faisant partie du cercle de Virgil Thomson, Aaron Copland, Paul Bowles et quelques autres. Il arrivait que des œuvres de Chavez et de Virgil Thomson soient jouées au cours d'un même concert, et Gertrude Stein le savait, car Virgil Thomson lui écrivait chaque fois que l'on jouait une œuvre de lui sur un texte d'elle, tel que *Capital Capitals*, *Susie Asado* ou *Preciosilla* (cf. *Virgil Thomson by Virgil Thomson*, p. 146 ou 167 par exemple). Mais l'embryologie reste anecdotique, elle est réservée au cercle des amis avec qui se joue une complicité, et au petit nombre des curieux professionnels qui veulent avoir « the inside story ». L'œuvre, surtout sous sa forme d'opéra, est destinée à un public qui n'a cure des associations fortuites ou calculées qui ont présidé à la naissance de ces saints de scène, de ces saints-acteurs (comme on a pu parler de saints-soldats, ou de moines-soldats), de ces saints de tulle et de cellophane, comme on a dans les églises des saints de bois ou de plâtre, de ces saints de circonstance, de ces saints réunis l'espace d'un soir et d'une fête, de ces quatre saints qui sont une bonne trentaine, de ces saints en actes, de ces saints de vitrail et de music-hall, de chorale et de chorus, de ces saints baroques à Broadway, de ces saints qui se font prendre en photo et à qui on chante la sérénade, de ces saints sacramentels et sacrilèges, de ces saints de pourpre et de candeur, de ces saints noirs dans leur robe blanche, de ces saints qui recueillent non pas des prières mais des applaudissements, de ces saints de glace et de feu, de musique et de lumière.

Pour les spectateurs de l'opéra, l'effet conjugué de la présence des saints et de leurs noms chantés est celui d'une communauté œcuménique des saints. L'introduction des noms dans le chant produit un effet combiné de célébration et d'innocence. Il y a une bizarrerie calculée dans l'énumération : Teresa Martyr Settlement Thomasine Electra... Ignatius Paul William Gilbert Settle Arthur... Saint est là comme un écho du mot « innocent » (l'écho ne retenant et ne répercutant dans les montagnes que la dernière syllabe). La *composition* est semi-figurative (les noms qu'on connaît ou reconnaît allant du côté de la figuration : ce ne sera d'ailleurs pas forcément les mêmes pour tous). Des noms tels que « Martyr » ou « Cardinal »

ont des connotations directement chrétiennes et apportent un « effet de piété » de solennité, même si la part onomastique est faible, et ne permet pas d'identifier un personnage. William, Gilbert, Arthur ont, sur un public anglophone, un effet de rapprochement, de familiarité, tandis que Wilhelmina, Pilar, Hillaire, Selmer, Giuseppe, ont un effet contraire, un effet de distanciation, de défamiliarisation. On les écoute différemment. Giuseppe évoque l'opéra italien, on entend claquer les consonnes. On se dit que c'est bien vrai que « la langue italienne est faite pour l'opéra ».

La démarche de Stein est proche ici de celle de Proust dans « Noms de pays : le nom » : « Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre ; Lannion avec le bruit, dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche : Questembert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviaux et poétiques » ... (*Du Côté de chez Swann*, II, 222). À cette différence près que les associations ne sont pas effectuées dans l'écriture même, elles sont laissées à l'imagination créatrice de qui les entend. Le travail d'écriture n'a consisté que dans les rapprochements incongrus qui attirent l'attention et stimulent l'imagination : trop peu nous est donné, à nous de faire le reste. On remarquera que Proust comme Stein est tiré par les noms propres du côté de la piété, de la religion naïve. Il parle noble dentelle, vieil or, vitrage ancien, cathédrale, verrière. Ce n'est pas tout à fait fortuit si l'on suit le fil tendu par cette idée que l'acte de révérence vis-à-vis de la nomination, acte essentiel à la fonction quasi sacerdotale de l'écrivain, est un acte de pieuse célébration. Qu'il s'y mêle, dans le cas de Stein, de l'irrévérence vis-à-vis des pieuses institutions d'une religion qu'elle ne regarde que de loin, en touriste plutôt mécréante, et que cette irrévérence puisse faire figure d'humour (distance rachetée par la complicité), cela ne change rien à l'essentiel, au fondement de la démarche même.

\*\*\*

## Saints and Singing

Gertrude Stein est plus proche de Proust encore par sa manière d'utiliser les noms de saints dans la pièce *Saints and Singing*, écrite en 1922, soit cinq ans avant *Four Saints in Three Acts* (et douze ans avant que l'opéra ne soit mis en scène). Jugeons-en. La question du nom est clairement mise en avant dans cette pièce, comme on peut le voir par la phrase mise en

exergue de ce chapitre : « I make a new name, and yet every name is the same, it is always in the name » (OP 73). Cette question du nom est tout aussi clairement rattachée aux saints, non pas sous l'angle des noms de saints, mais sous celui du nom que chantent les saints : puisque la pièce s'intitule *Saints and Singing*. Les saints chantent la gloire de Dieu, c'est même leur seul rôle. N'oublions pas que les saints sont toujours posthumes, ils ne deviennent saints qu'après leur mort, il faut donc les imaginer comme un chœur céleste qui réside le plus près possible de Dieu lui-même, dans cette demeure céleste (*heavenly mansion*) dont on voit la maquette au cinquième tableau de *Four Saints*. « Saints and singing they adore » (OP 71). Ils ne font rien d'autre, encore et toujours, ils chantent le Nom de Dieu :

I wonder I do wonder about saints and singing.

They sing the same name.

(OP 73)

Cette phrase est précédée d'une autre, toujours dite par « I », qui joue son rôle dans cette question du nom, des noms, des noms qui servent à appeler :

I do believe in calling. Call me call me back call me back again, call me by a name.

(OP 73)

« I do believe » : c'est un acte de foi. Croire en Dieu, n'est-ce pas croire dans le Nom de Dieu, et pourrions-nous connaître Dieu si nous ne connaissions pas son Nom. Mais « call me back again », c'est un tout autre registre, le coup de téléphone amical, on retombe sur terre. « Call me by a name », ce n'est pas « appelez-moi par mon nom », ou par mon prénom, c'est plutôt façon de dire : « n'importe quel nom fera l'affaire, l'important c'est qu'il y ait du nom ». C'est une façon aussi de remettre en cause la distinction nom propre/nom commun : appeler par un non, c'est donner un nom, le nom juste de préférence, à un objet, un arbre par exemple. Appelez-moi par un nom : mettez-moi dans une catégorie, femme, fleur, rivière, que je sois là, bien rangée, là où vous m'avez mise, par ce nom.

Voici maintenant les saints appelés par leurs noms, des noms qui sortent tout droit d'un livre de messe d'une église Provençale, ou d'un calendrier, des noms qui font partie du pieux répertoire des Catholiques, d'un bréviaire comprenant le propre des saints :

...and really asking blessings on San Francisco, Saint Francis, Saint Nicholas Saint Chrysostom and Saint Bartholomew. Saint Bartholomew is nearest to raised eyelashes, eyebrows and columns, and trees begin with a trunk and mountains with meadows.

(OP 81)

Un nom propre, on le dit, on l'écrit, on l'appelle, on le récite, on le chante, et c'est déjà un portrait, ou c'est déjà une prière. L'affinité entre les deux genres se retrouve tout naturellement ici.

*Portraits and Prayers.* L'artiste, du côté des portraits, lutte pour voir ou dire l'essence, pour capter l'instant et le rendre durable, permanent, sorti de lui-même une bonne fois pour toutes. Le fidèle, du côté des prières, se dépouille de l'inessentiel et tourne son âme vers Dieu.

San Francisco : depuis le petit village provençal de Saint Rémy (ce saint n'est pas mentionné ici, ni comme nom de saint, ni comme nom de lieu), Gertrude Stein rend hommage au saint de la ville de son enfance. Il y a une candeur toute franciscaine dans cette évocation en « à plats » de la piété populaire : des yeux levés au ciel, des colonnes qui se dressent, droites elles aussi, vers le ciel, des arbres qui en font autant, ainsi que les montagnes avec pourtant les Prairies en pente douce : « a little nature makes religion ». Relisons ce beau passage tout désencombré de pièges : « Saint Bartholomew is nearest to raised eyelashes, eyebrows and columns, and trees begin with a trunk and mountains with meadows », Il n'est pas dépourvu de la « patte » steinienne, avec cette manière de « dessiner », en quelque sorte, les cils et les sourcils à côté des colonnes et des troncs d'arbres : le tout petit à côté du très grand, ce qui est à l'intérieur de l'église à côté de ce qui est dehors, là-bas, tout près ou jusqu'à l'horizon.

Et puis il y a un petit jeu presque invisible : on déjoue l'attente de « trees begin with a t » ; on croyait avoir affaire au mot arbre, et voilà qu'on nous donne la chose. De proche en proche, par contamination peut-être, on s'aperçoit que ces saints sagement alignés les uns à la suite des autres dans la litanie ne sont pas seulement des noms, mais bien des hommes qui furent des âmes pures tournées vers Dieu. Dieu est invisible, mais les saints, eux, sont bien visibles, ils sont des images pieuses ou des tableaux ou des statues ou des santons. Et puis ils sont présents dans notre vie quotidienne parce qu'ils sont les prénoms des enfants et des grandes personnes, et des noms de ville, et des noms de jours. En chantonnant leurs noms, inlassablement, nous maintenons cette présence proche, elle remplit l'espace enfermé dans

la petite église et se répand dehors, dans la pureté du ciel provençal, jusqu'aux montagnes bleutées.

Chrysostome mentionné ici, c'est Saint Jean Chrysostome, ou Saint Jean Bouche d'or, prêtre d'Antioche puis patriarche de Constantinople au quatrième siècle de l'ère chrétienne. Priez pour nous, Saint Jean Bouche d'or, et nous célébrerons votre nom le 27 janvier. Bartholomew, c'est Saint Bartholomé ou Saint Barthélemy, tristement célèbre à cause de la Saint Barthélemy, jour de pogrom parisien : c'est le massacre de quelque trois mille protestants (trois mille !) dans la nuit du 23 au 24 août 1572.

Depuis, on n'ose plus trop appeler les enfants Barthélemy. Mais Gertrude Stein ignore sans doute cette histoire, et n'a retenu que la sonorité chatoyante de Bartholomew.

\*\*\*

## La nature problématique du nom

Dans le récit steinien, dans le dialogue steinien, la question du nom revient, lancinante. Le nom comme question. On dit un nom, et puis ensuite on dit : est-ce votre nom ? Est-ce bien comme ça que vous vous appelez ? Ah oui, je pensais bien que c'était votre nom (comme si un nom pouvait se deviner, s'anticiper, d'après la personne -la personne quand on la rencontre et qu'on ne connaît pas encore son nom). Qu'est-ce pour nous, pour chacun de nous, qu'une personne dont on ne connaît pas le nom ? Qu'est-ce qu'une personne dont on ne connaît *que le nom* ?

So he said to her *Ida*, your name is *Ida* isn't it, yes she said, and he said I thought your name was *Ida*, I thought you were *Ida* and I thought your name is *Ida*.

(*Ida*, 77)

*Ida* semble être née avec son nom, si l'on en croit la toute première phrase du récit : « There was a baby born named *Ida*. Its mother held it with her hands to keep *Ida* from being born but when the time came *Ida* came » (*Ida*, 7). Cela fait penser à l'histoire-vraie dans laquelle on demande à une petite fille comment son frère nouveau-né s'appelle, et celle-ci répond : « On n'en sait rien. Il n'est là que depuis hier, et on ne comprend pas ce qu'il dit. » Histoire qui nous invite à rêver sur un ailleurs d'avant la naissance, sur le nouveau-né qui

débarque en terre étrangère et qui ne trouve au mieux qu'une jeune sœur attentive à cette langue qu'il parle, et qu'il oubliera quand il apprendra à parler la nôtre.

Dans *The World Is Round*, l'héroïne s'appelle Rose. Ce nom est, pour elle aussi bien, problématique, comme il est dit dès la deuxième page :

And then there was Rose.

Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again. Would she have been Rose if her name had not been Rose and would she have been Rose if she had been a twin.

(*WIR* 2)

Le problème des jumeaux est un cas particulier du problème de l'identité (du côté de l'identique ou du côté de la différence). On bascule là vers le pôle « and yet every name is the same ». On remarque qu'il ne s'agit pas d'avoir un jumeau ou une jumelle, comme un plus qui vous redouble, mais d'être un jumeau ou une jumelle : un être en deux. Ida est une jumelle qui s'appelle Ida : c'est-à-dire que sa jumelle s'appelle aussi Ida, ou plutôt que la jumelle s'appelle Ida-Ida :

And as Ida came, with her came her twin, so there was Ida-Ida.

(*Ida*, 7)

Ida écrit à sa jumelle « Dear Ida my twin », et sa lettre se termine par :

Do not let them know you have any name but Ida

and I know Ida will win, Ida, Ida, Ida,

from your twin

Ida

(*Ida*, 19)

Le nom est brandi trois fois à la fin de la lettre comme un hurra d'encouragement à sa sœur qui sera, pour elles deux, reine de beauté, qui gagnera un concours. On peut dire qu'Ida se projette dans un moi idéalisé qui est chargé de réaliser ses fantasmes (ce qui est dire que la réalité, par voie de réalisation, passe du côté de l'idéal et que c'est Ida, l'auteur de la lettre, qui se déréalise : « Are you beautiful as beautiful as I am dear twin Ida, are you, and if you are perhaps I am not. » (*Ida*, 18). Il s'agit bien là, de la part de Stein, de mise en scène du nom

propre, d'onomatopée, dans la mesure où le nom crée le personnage, et un personnage double ; dans la mesure où le problème de l'identité du sujet n'est pas présenté théoriquement mais représenté scéniquement, sous forme de couple narcissique, où les problèmes de séparation du moi font l'objet d'un jeu de miroir, de projection à distance, d'un jeu épistolaire entre moi qui suis ici et moi-non-moi, ma jumelle, qui n'y est pas :

I can not go away Ida, I am here always, if not here then somewhere, but just now  
I am here, I am like that, but you dear Ida you are not, you are not here if you were  
I could not write to you.

(*Ida*, 19).

La petite fille s'invente une jumelle qui n'est pas en face d'elle, car alors elle pourrait lui parler, mais qui est absente, ce qui lui permet de lui écrire. Un personnage *in absentia*, au théâtre, est souvent figuré par un message écrit qu'il fait porter, et qui lui permet de parler de loin. Ici, c'est différent puisque le message crée, par hallucination, sa destinataire. La séparation entre Ida et sa jumelle va se faire plus complète quand Ida aura gagné le concours de beauté. La gagnante va y gagner un nom rien que pour elle :

Dear Ida,

So pleased so very pleased that you are winning, I might even call you Winnie  
because you are winning...

...and now I will call you Winnie because you are winning everything and I am so  
happy that you are my twin.

Your twin, Ida-Ida

(*Ida*,23)

La séparation n'est pas encore parachevée : pour un bref instant, elles ont trois noms pour deux, Winnie, Ida-Ida. C'est parce que Winnie n'a pas encore gagné, elle est en train de gagner. Mais dès la lettre suivante :

Dear Winnie,

Everybody knows who you are, and I know who you are. Dear Winnie we are twins  
and your name is Winnie. Never again will I not be a twin.

Your twin

Ida

(*Ida* 24)

Par la notoriété, la reconnaissance, Winnie se sépare de Ida. « Ida was not the same as Winnie. Not at all." (Ida, 26). Mais certains s'y trompent encore (ou plutôt s'y reconnaissent) :

The officer smiled. I know he said I know what you mean. Winnie is your name and that is what you mean by your not being here.

(Ida, 29)

Le prix de l'identification, c'est l'absence. C'est un mode d'être paradoxal qui n'est pas forcément sans agrément, si l'on garde la parole pour le dire :

I am not here, she said, I am very careful about that. No I am not here, she said, it is very pleasant, she added and she turned slightly away, very pleasant indeed not to be here.

(Ida, 29)

Pour pouvoir se détourner, ne serait-ce que légèrement, quand on n'est pas là, il faut être comme le chat du Cheshire.

Revenons à Rose, qui n'est pas une jumelle. Son rapport à sa propre identité n'en est pas simplifié pour autant. Elle change, on peut donc croire que tout va bien ; mais chanter la rend si triste que bientôt elle se met à pleurer. Rose est une petite fille qui s'appelle Rose, mais pourquoi, où ça, quand ça, comment ?

I am a little girl and my name is Rose, Rose is my name.

Why am I a little girl

And why is my name Rose

And when am I a little girl

And when is my name Rose

And where am I a little girl

And where is my name Rose

And which little girl am I am I the little girl named Rose which little girl named Rose.

(WIR 3)

L'identité est bien mal protégée s'il suffit de changer de lieu et de moment pour qu'elle soit mise en danger. Et surtout si d'être une petite fille qui s'appelle Rose ne vous assure pas

que vous êtes la seule petite fille qui s'appelle Rose : comment, en ce cas, savoir laquelle vous êtes ? Quant au pourquoi : chère Rose, la curiosité est un vilain défaut. Et puis, n'as-tu jamais entendu parler de l'arbitraire du signe ? Quant au fait d'être une petite fille, relis Gertrude Stein, et tu pourras aussi demander : à quoi est-ce que ça sert d'être une petite fille s'il faut devenir une femme ? si c'est vrai des petits garçons (« What is the use of being a little boy if you are to grow up to be a man. »), c'est sûrement vrai aussi des petites filles (« And yet everybody does so unless it is a little girl going to grow up to be a woman. ») (GHA 58). Cesse de pleurer, petite fille, la meilleure philosophie, c'est l'indifférence : « Oh dear human nature is not interesting. » (GHA 172).

En jouant avec le nom dans ce que Genette appellerait un « ballet onomastique », Gertrude Stein montre, démontre et remontre à quel point elle est consciente de « ce qu'il y a dans un nom ». Ou plutôt, des conditions à respecter (c'est parfois en ne les respectant pas qu'elle le montre) pour que le nom fonctionne comme nom : la part de déterminisme qu'il y faut, et de respect d'une tradition, pour que le nom à la fois inscrive l'individu dans un réseau familial et le différencie des autres individus de cette famille. Ainsi, trop de noms, c'est comme de n'en pas avoir. À propos de Picasso qui avait pris le nom de sa mère, Gertrude Stein écrit, au début de *L'Autobiographie de tout le monde* : « In Spain you take your father's and your mother's name like Ruiz y Picasso like Merry y del Val, del Val was Spanish and Merry was Irish and finally the names pile up and you take your choice ». (EA 10). Les noms s'accumulent, et on choisit celui qui vous plaît. On sait que les féministes, en France, ont récemment envisagé ce mode de double identification pour ne pas privilégier indûment le nom du père en éliminant systématiquement celui de la mère, mais il est clair que dès la deuxième génération l'enfant se retrouve avec quatre noms propres - deux du côté du père et deux du côté de la mère, et que ses enfants à lui ou à elle en auront huit, selon le même principe; il est clair aussi qu'à partir du moment où l'on peut choisir son nom de famille, parmi quatre, ou parmi huit, ou seize, ce n'est plus à proprement parler un nom de famille, c'est un pseudonyme comme un autre : qui masque l'identité au lieu de la constituer.

Rêvons au problème de cette petite fille anglaise (c'est un fait-divers qu'on a lu dans les journaux) dont les parents ne sont pas arrivés à faire un choix : ils ont attribué cent quarante prénoms à leur fille. On peut même se demander, du coup, pourquoi ils se sont arrêtés là. Pourquoi pas trois cent soixante-cinq prénoms, par exemple, un par jour de l'année ? Même

avec cette relative modération dans le délire, les problèmes techniques furent importants. Les vingt premiers prénoms seulement purent figurer sur le certificat d'état-civil, les cent vingt suivants sur un feuillet joint en annexe. L'enregistrement, qui revêtit un caractère officiel donc empreint d'une certaine cérémonie bureaucratique, fut étalé sur dix mois. Dix mois pendant lesquelles l'identité de la petite Anglaise fut dangereusement flottante. Plutôt que l'indécision, on peut penser que ce qui motiva les parents, ce fut un vertige d'originalité : notre fille ne sera pas comme les autres. Il serait amusant d'apprendre que les parents de la petite fille s'appelaient Smith – voire, dans le cas de la mère, Smith née Smith, et qu'ils ont voulu se rebeller contre cette insignifiance. Pour l'avenir, on peut penser que les contemporains de la petite fille la gratifieront d'un surnom comparable à ceux qu'arborent les personnages de Toni Morrison (*Macon Dead* ou *First Corinthians*) un surnom du genre *Too Many Names* ou simplement *Too Many*, ou bien encore *One Hundred and Forty* (pour les intimes : *One*).

Dans *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938), Gertrude Stein donne à son héroïne quatre prénoms : Marguerite Ida and Helena Annabel. Ce nom fait l'objet d'un constant questionnement de la part de celle qui le porte - qui les porte :

And I am I Marguerite Ida or am I Helena Annabel

Oh well

Am I Marguerite Ida or am I Helena Annabel

Very well oh very well

Am I Marguerite Ida very well am I Helena Annabel <sup>4</sup>.

(LOP97)

Son nom est dans l'opéra l'objet d'une célébration insistante et apostolique : tell, tell, go tell, il faut répandre la nouvelle, son nom est bien (il faut sans cesse l'affirmer, comme s'il y avait doute, voire contestation) Marguerite Ida and Helena Annabel. Lorsqu'on étudie le manuscrit de *Doctor Faustus Lights the Lights*, dans son gros cahier cartonné vert au dos entoilé, on s'aperçoit qu'originellement, le prénom de l'héroïne était double : Ida and Annabel. À propos d'Annabel, notons que, dans la graphie steinienne, le n ou les deux n d'Annabel

---

<sup>4</sup> Sans qu'elle songe jamais à « décoller » l'un de l'autre Marguerite et Ida, ou Helena et Annabel. Les deux prénoms sont comme en surimpression, on ne saurait tenter de séparer l'un de l'autre sans faire disparaître l'autre, irrémédiablement.

peuvent aller de deux à quatre, voire cinq jambages, suggérant suivant les cas un seul n ou deux n ; la plus ou moins grande surface d'occupation de la ligne semble de son côté suggérer une plus ou moins grande puissance d'affirmation vitale. Ceci est confirmé par d'autres cas d'« enthousiasme graphique », l'exemple le plus caractéristique étant « everything » qui, invariablement, avec quelques jambages en trop, occupe une ligne entière.

Pour ce prénom, donc, les prénoms de la tradition faustienne, Marguerite et Hélène, ont été rajoutés après coup. Gertrude Stein, au fur et à mesure que se précisait l'idée d'un opéra jouable, a voulu donner à l'héroïne une identité qui la rattache à la tradition au même titre que Faust et que Méphisto. Et elle a eu alors le coup d'audace de ne pas renoncer aux deux prénoms « steiniens » originellement choisis par elle. Ida, c'est le prénom qu'on retrouvera dans *Ida A Novel*, deux ans plus tard (1940). Et c'est bien le prénom matrice, peut-être le point de départ de l'opéra : « Ida has become an opera... an opera about Faust... some day she will be a novel too, she is getting ready for that. » (lettre à Thornton Wilder, 11 mai 1938, *GSP* 30). Dès 1937 Ida était le titre donné à un bref récit publié dans *The Boudoir Companion* (cf. *GSP* 305) : « Am I one or am I two », se demande Ida. Elle a une double personnalité, elle joue un double rôle, au début dans la confusion et l'inquiétude, mais elle finit par savoir distinguer un rôle de l'autre et cesse d'être troublée : « They did not know which was which but Ida did ». (*The Boudoir Companion*, 35). Elle cesse même d'être deux : « Ida was no longer two she was one ». C'est également en 1937 que Gertrude Stein projette d'écrire un roman qui aura la Duchesse de Windsor pour héroïne et qui s'appellera Ida : « about three years ago I told you I was doing a novel about the duchess of Windsor and it was to be called Ida... I have written it over almost three times completely. » (lettre à Carl Van Vechten, 21 avril 1940).

Le second prénom original, Annabel, a peut-être pour modèle l'Annabel Lee d'Edgar Poe. C'est déjà, en soi, un prénom double : Anna-Belle, ce qui fait que Ida and Annabel a déjà trois prénoms. Ceci la rend proche de la Anna Livia Plurabelle de Joyce. Gertrude Stein ne peut pas manquer d'y avoir pensé (de même que Lucy Church fait penser à Anna Liffey). Gertrude Stein, plutôt que de corriger, élaguer, amender, préfère procéder par ajout, par greffe. Sur le manuscrit, une petite griffe en forme de v à l'envers vient insérer, à chaque occurrence du prénom, Marguerite et Helena. Marguerite et Helena viennent doubler, affirmer, assurer dans leur son, dans leur être, Ida et Annabel. C'est en cours de travail que la modification a eu lieu.

C'est à partir de l'acte II scène I qu'on trouve pour la première fois, et pour toute la suite, sans griffe et sans correction :

And she is one

Marguerite Ida and Helena Annabel as well.

(LOP 107)

C'est justement quand la décision est prise de donner un deux fois double prénom qu'est affirmée l'univoque identité de l'héroïne. Et pourtant, elle est bien une Plurabelle elle aussi : une Quadribelle. Deux doubles noms qui se regardent en miroir, noms de légende ornés d'un double gonflement gracieux comme une coiffure qui aurait valu à celle qui la porte un prix de beauté. À elle seule deux noms du côté de la Marguerite de la tradition et deux prénoms du côté d'Hélène de Troie. Mais Marguerite et Hélène sont, eux aussi, des prénoms steiniens. En 1932 Gertrude Stein a écrit *Marguerite Or A Simple Novel of High Life* (RB 443) et *Margite Marquerite and Margherita* (RB 450) : une en trois... Quant à Helen (Helen, Helene and Helena, pourrait-on dire), elle était l'une des trois héroïnes de *Q.,E.D.*, le tout premier roman de Gertrude Stein écrit en 1903 (et publié en 1950 seulement sous le titre *Things As They Are*). Quatre prénoms, c'est beaucoup, mais un des personnages - anonyme, lui, il s'appelle seulement « l'homme d'au-delà des mers » (*the man from over the seas*) – souhaiterait qu'elle en ait plus encore. Au dernier acte il dit, ou plutôt il murmure rêveusement :

Pretty pretty pretty dear here I am and here you are here and yet and yet it would be better yet if you had more names and not only four in one...

(LOP 114)

On en revient à l'idée de célébration, comme dans les litanies, les noms de la Vierge s'accumulent par piété fervente, Sainte Mère de Dieu, Sainte Vierge des Vierges, Mère de la divine grâce, Mère toujours Vierge, Miroir de justice, Trône de la sagesse, Rose mystique, Tour de David, Tour d'ivoire, Maison d'or, Arche d'alliance, Porte du ciel, Etoile du matin... Ou alors, l'idée est que, devant la crainte de la désintégration, de la perte d'identité, on se protège en accumulant les prénoms, ce serait, comme il est dit des bois dans la pièce, le manteau du pauvre. On peut rajouter *y de... y de... y de...* jusqu'au trentième quartier, on peut accoler des prénoms sur ce modèle : *y de... y de.*

Trop c'est trop, mais il faut au moins *un* nom. Dans *At Present. A Play*, sous-titrée *Nothing But Contemporaries Allowed* (1930), la « Scene VII » commence par : « And what is your name. » (Pas de nom de locuteur). À la ligne du dessous :

T. Thoma. — I have no name in short have no name.

(OP 320)

Pas de nom, c'est vraiment trop peu. Mais on notera le jeu pervers qui veut que celui qui répond cela soit justement doté d'un nom {même s'il lui manque un s) alors que celui qui pose la question ne l'est pas. On notera aussi (sans se demander si cela est voulu ou non, en considérant plutôt que cette distinction n'est pas ici pertinente, outre le fait qu'il est impossible d'en décider) que, de l'autre côté de « in short » – qui rallonge – la répétition de la réponse prive le sujet de son identité en le privant de son « I » (« in short have no name ») : confirmation ou illustration de ce qui vient d'être déclaré.

Autre cas de figure : il ne sert à rien d'avoir un nom si l'on ignore quel nom l'on a. Cette éventualité (absurde puisqu'au même instant on nous donne le nom qui, loin d'être un secret, est rendu public) est envisagée dans *The Five Georges* (1931) : « He never knew his name was Francis » (OP 311). Ce qui rend l'énoncé plus paradoxal encore, c'est que le « he » semble bien renvoyer à l'un des cinq Georges, héros éponymes, si l'on peut dire, de cette pièce. Les cinq Georges, même si le texte joue sur la similitude des prénoms (« The five Georges never made the nearness to likeness be amazing ») (OP 296) n'est pas un cas particulier de « yet every name is the same ». Chacun d'eux est pourvu d'une marque distinctive sous forme d'initiale : George L., George M., George G., George S., seul le dernier est identifié, mais il lui manque, en appendice, l'ordinal qui le classerait dans la série : George of England <sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> George L. serait George Platt Lynes, photographe. George M. serait George Maratier (« l'ami de tout le monde »), George G. bizarrement Georges Hugnet. En 1928, Gertrude Stein avait écrit *Finally George A Vocabulary of Thinking* (qui sera publié en 1931 (la même année que *The Five Georges, A Play*) dans *How to Write*. On y lit : « George is the name of George Lynes George, George Braque, George Ullman, George Joinville, George Williams and will with it George Middleton. This makes it recognizable as the name of George. » (HTW 273). Un peu plus loin, (HTW 279), à partir du nom Georges en français, qui se termine par un s, Gertrude Stein joue à affubler d'autres prénoms de ce s qui est aussi la marque du pluriel : « Georges Allans Pauls Christians and Virgils ». Ressemblances et dissemblances sont l'objet de sa réflexion dans ce texte, avec déjà (douze ans avant Ida), la fascination pour les jumeaux : « identical twins do not look alike » (HTW 274). Elle réfléchit aussi sur l'arbitraire des prénoms : « Frank could be called George if one were used to it but one is not. » (HTW 286) (cf. GSP 194-195).

Autre cas où le nom ne joue pas son rôle : c'est si vous pouvez en changer à volonté. Il faut un minimum de contraintes pour maintenir un minimum de stabilité et, drôlement, Gertrude Stein évoque parmi ces contraintes l'hypothèse de la pénurie - ce qui est bien près de prendre le nom pour une chose, pour une marchandise qui circule. On pourra avancer l'argument qu'il y a bien des gens qui achètent un nom puisqu'il y en a pour le vendre (et on appelle cela « redorer son blason »). Ce n'est pas le cas que Stein évoque, elle dit simplement : « Still there are so many nanes and anybody nowadays can call anybody any name they like ». (EA 10). La situation qu'elle évoque est donc une situation d'abondance, de surplus presque, dont on se demande en quoi elle peut bien caractériser « notre » époque (1936) par rapport à celles qui l'ont précédée : cosmopolitisme accru ? Appréciation subjective tenant à ce que Gertrude Stein, du fait qu'elle-même est maintenant connue, connaît beaucoup beaucoup de gens ? Coutume des surnoms dans le monde des arts ? On a l'impression que pour que le nom « vous fasse », qu'il vous modèle, il faut appartenir à une société patriarcale plus ou moins fermée comme le XIXe siècle, en Europe et dans certaines villes ou campagnes américaines, en présentait encore la possibilité. Ce serait un des rares cas de nostalgie de la part de Gertrude Stein (nostalgie, par exemple, de *The Making of Americans*, avec ses Hersland et ses Dehning, ses Martha, ses David, ses Fanny, ses Julia, ses Sherman épousant des Herman, ses Kohler et ses Keller : monde stable, germanique, solide). Mais il faut reconnaître que, même si c'est le cas, le ton n'est pas celui de la lamentation : que tout le monde puisse appeler n'importe qui comme ça lui chante, cela fait perdre du pouvoir au non et à la nomination, mais cela donne, après tout, une liberté.

Il y a, dans un tout autre contexte, et un tout autre registre, un autre écrivain de théâtre qui a joué de ce pouvoir qu'a le nom, quand on en change, de brouiller votre identité, de masquer votre histoire, de la dérober à vos ennemis. C'est après la guerre et les camps, c'est en Angleterre, c'est Harold Pinter. Le nom est, comme la parole, ce qui donne barre sur vous, et il donne lieu à des jeux d'esquive répondant à des menaces plus ou moins voilées, et dont les motifs restent toujours obscurs.

Goldberg. – Webber! Why did you change your name?

Stanley. – I forgot the other one.

Goldberg. – What's your name now?

Stanley. – Joe Soap.

(*The Birthday Party*, 1958, 50)

Il s'agit de l'interrogatoire parodique et terrifiant que Goldberg et McCann font subir au malheureux Stanley : questions vicieuses, absurdes décochées à toute vitesse, et auxquelles il faut parer, lunettes arrachées, comme on pare des coups. Dans *The Caretaker*, Davies, le clochard, craint tout le monde, ment comme il respire, donnant prise au soupçon et se faisant traiter d'imposteur au moment même où il détale comme le lièvre et change de peau comme le caméléon : tactiques furtives, instinctives, adaptées à on ne sait quelle menace omniprésente :

Davies. – You see, what it is, you see, I changed my name! Years ago. I been going around under an assumed name! That's not my real name.

Aston. - What name you been going under?

Davies. - Bernard Jenkins. That's my name. That's the name I'm known, anyway. But it's no good me going on with that name. Il got no rights.

Davies. - That's not my real name. If I take that card along I go in the nick.

Aston. - What's your real name, then?

Davies. - Davies. Mac Davies. That was before I changed my name.

(*The Caretaker*, 1960, 20)

La question portant sur le nom est, comme dans les dialogues de Gertrude Stein, un puissant moteur d'échange verbal. On n'en finit jamais de cette inlassable curiosité, de ces réponses évasives, de cette difficulté à faire coïncider la connaissance imparfaite, intime parfois mais toujours incertaine, tâtonnante, indéfinissable, qu'on a de quelqu'un, de l'autre, avec cette étiquette rassurante, offerte à tous et à chacun, qu'est son nom.

Kedge. – And Betty. Betty'll be there. They'll all be there.

Seeley. – Betty? Who's Betty?

Kedge. – What do you mean? You don't know Betty?

Seeley. – There is no girl in the office called Betty.

Kedge. – Betty! The dark bit! The new one. The one that came in last week. The little one, in the corner!

Seeley. – Oh, her ! Is her name Betty ? I thought it was -

Kedge. – Betty. Her name's Betty.

Seeley. – I've been calling her Hetty.

[Pause.]

(*A Night Out*, 1960, in *A Slight Ache and Other Plays*, 55)

Rien de plus fragile qu'un nom, rien de plus fragile que notre identité sous un nom, semble dire Pinter après Gertrude Stein. Le jeu est plus grinçant chez Pinter, l'agression directe ou indirecte, motivée ou immotivée, est toujours sous-jacente. Même dans le cas de *A Night Out*, plus ludique, on sent les deux mâles prêts à se battre s'ils n'arrivent pas à se mettre d'accord. Le ton monte, comme lorsque l'on n'arrive pas à se faire comprendre, il y a de l'hostilité dans l'air. Chez Gertrude Stein, on reste plus civil, il s'agit d'un jeu de société, entre gens du même monde, mais on est tout aussi énigmatique, l'obsession trahit une vague inquiétude, comme si tout pouvait vaciller à tout moment :

Augustine. Is that her name.

It is.

(*Mexico, A Play*, 1916, GP 311)

Mildred. Mildred is your name isn't it.

I do not mind anything very much.

Millicent Millicent is your name is it not.

Yes.

(*ibid* 317)

Ce qui vacille ici, c'est la convention qui veut que le prénom en début de ligne soit une indication de personnage. À cette anomalie près, les deux énoncés « Mildred is your name isn't it » et « Millicent is your name is it not » renvoient à des situations où il peut fort bien arriver qu'on demande à quelqu'un qu'on ne connaît pas mais dont on connaît le seul nom de vous confirmer, soit qu'il est bien la personne qui porte ce nom, soit que ce nom est bien celui qu'il porte. Une jeune fille se présente, peut-être pour avoir une place de domestique. Je vous envoie Mademoiselle Une Telle, a dit une amie. Ah, c'est vous Mildred. Mildred ? Vous vous appelez bien Ou bien c'est la jeune fille de la maison, qui reste timidement dans son coin. Comment engager la conversation avec elle. C'est vous, Millicent ? C'est bien vous, vous n'êtes pas sa sœur, ou une amie ? Non, c'est bien moi. Un enfant, pour lui parler, on ne sait pas quoi

lui dire, on lui dit : comment t'appelles-tu ? Quel âge as-tu ? C'est une forme de reconnaissance minimale, l'adulte montre à l'enfant qu'il a su le percevoir comme individu dans sa singularité. D'ailleurs <sup>6</sup>, un peu plus tôt, dans *Mexico, A Play*, on trouve :

How old is Allan.

I do not know. I think he is seventeen. (GP 307)

Et un peu plus tard :

I do not know that child. He speaks to you.

Yes he does.

And what does he say. (GP 319)

Remarquons comment les règles de l'échange dialogué sont ici subverties par l'intervention d'un tiers qui prend la parole, un peu comme lorsque, dans un bal, quelqu'un tape sur l'épaule d'un danseur et subtilise sa partenaire. L'enfant continue à parler en voix off, en quelque sorte, ou en « muet », et l'échange verbal se fait entre la personne à qui l'enfant parle et l'intrus qui se place en position d'observateur.

\*\*\*

## Entre le propre et le commun

Rose est le nom d'une petite fille, c'est aussi un nom de fleur. Dans *The World is Round*, sur la page de garde, on trouve en forme de cercle le monogramme ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS A ROSE. Et, à l'intérieur, la dédicace :

To Rose Lucy Renée Anne d'Aiguy

A French Rose

---

<sup>6</sup> « D'ailleurs » introduit en principe « une restriction ou une nuance nouvelle » ; l'esprit envisagerait « un autre aspect des choses » (Petit Robert). Je l'utilise ici plutôt dans le sens d'une confirmation qui n'a pas valeur de preuve, d'une heureuse rencontre qu'on ne saurait tenir pour fortuite. Ce sens me paraît conforme à l'usage. Ainsi : « Il était brave ; d'ailleurs il l'a prouvé. » Ou encore : « Il avait toujours dit qu'il mourrait jeune ; d'ailleurs c'est ce qui s'est passé. » La rencontre, pour être malheureuse dans les faits, n'en demeure pas moins heureuse du point de vue de la logique. Quelles sont, en anglais, les traductions de « d'ailleurs » ? On trouve des adverbes ou locutions adverbiales aussi divers que : *anyway, besides, moreover*. Ou encore *I may add, for that matter*. J'aurais préféré *in fact*.

Le premier Rose est un nom de petite fille, le deuxième un nom de fleur. Gertrude Stein est fidèle à sa préoccupation : *not mean too much*. Sa prédilection pour les noms propres s'explique en partie par cette particularité qu'ils ont de ne rien « vouloir dire » : si toute fois il est vrai qu'ils ne « veulent rien dire ». Car il existe, on le sait, comme le rappelle Genette dans *Mimologiques*, une vieille tradition qui veut que les noms soient de véritables définitions : « Everything's in a name ». C'est le cratylisme, « cette heureuse croyance », comme dit Genette, selon laquelle « le nom de chaque chose, personne, étoile, etc. lui convient parce qu'il lui ressemble » et « Sirius étincelle au lexique autant qu'au firmament » (4<sup>e</sup> de couverture de *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, 1976). Cette croyance est plus répandue qu'on ne croit. En voici un exemple que Gertrude Stein a pu connaître. Il s'agit de la préface au *Dictionnaire français-anglais* d'Alfred Elwall, publié chez Delamain-Delagrave en 1907 : « Pour la botanique, mon docte collègue et ami, M. Reynolds, a bien voulu m'aider de son savoir, et m'a mis à même de donner leurs vrais noms à toutes ces jolies fleurs qu'on rencontre aujourd'hui, non seulement dans les promenades, mais aussi dans les livres. » On rêve sur ces « vrais noms »... Comme on y rêve depuis Cratyle et Hermogène. Il faut relire le chapitre que Genette consacre à « L'éponymie du nom », par quoi il entend sa valeur de surnom, l'accord de sa désignation et de sa signification, sa « motivation indirecte ». Il y évoque le passage de la motivation indirecte à la motivation directe. Cratyle, adversaire d'Hermogène (tenant de la thèse conventionnaliste) croit en la capacité mimétique des éléments du langage, c'est-à-dire à la valeur expressive des phonèmes. Est-ce là l'attitude de Gertrude Stein ? Vouloir corriger ce que Mallarmé appelle « le défaut des langues », qui fait que le mot nuit n'évoque pas plus la nuit que le mot jour n'évoque le jour. Elle tourne autour de ce problème, mais, au contraire de la volonté de tout tirer vers le sens, c'est « not mean too much » qui la guide. Du sens il y en a toujours trop, tendons plutôt vers la musique qui, comme le dira plus tard Marguerite Yourcenar, « n'est pas indiscrete et lorsqu'elle se lamente ne dit pas pourquoi ». Tendons vers le non-figuratif : on se souvient de la fameuse analyse des noms de lieux, dans *Du Côté de chez Swann*. Tandis que les mots communs présentent des choses « une petite image claire et usuelle », les noms de personnes ou de lieux nous donnent une « image confuse », monochrome, simplifiée. Cette image est décevante (pas pour Stein, bien au contraire), parce que, ce que notre imagination a « enfermé dans le refuge des noms », elle ne le retrouve pas

dans la réalité. Car – c’est attendrissant de voir Proust s’en désoler – « les mots ne sont pas très vastes », et « on ne peut pas faire tenir dans un nom beaucoup plus de durée que d’espace ». Chez Stein, on a le sentiment qu’elle aspire à donner aux noms de choses eux-mêmes la monochromie essentielle des noms propres. Le mot « rose » par exemple. La première fois que l’on trouve dans l’œuvre de Stein la fameuse formule qui deviendra comme le monogramme, sinon de son œuvre, du moins de son style, le mot de passe de ses admirateurs et de ses détracteurs, c’est dans *Sacred Emily* (1913), et c’est sous la forme « Rose is a rose is a rose is a rose ». (GP 187). Le premier Rose est, comme Emily, un prénom. Ou bien un nom de famille, qui peut donc servir de patronyme à un homme tout aussi bien, et on lit page 181 : « Jack Rose Jack Rose » : on dirait un héros de Genet (ou deux marins chaloupant dans les rues du port), un non de pirate, un nom de whisky. Rappelons une nouvelle fois le commentaire qu’elle fit elle-même de cette trouvaille stylistique :

...I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years.

(FIV VI)

Pourquoi rouge ? Peut-être à cause de « my love is like a red red rose ». Peut-être parce que, dans *Tender Buttons*, la rose était rouge et l’œillet rose : « A cool red rose and a pink cut pink ». Mais savoir quelle couleur l’imagination découvre dans le refuge du mot rose n’est pas ici notre propos. Il s’agit plutôt de verser cette phrase au dossier de la problématique du nom propre et du rapport non moins problématique entre le propre et le commun.

Il n’est pas possible d’éviter ici une parenthèse qui prenne en compte le commentaire de Blanchot sur cette formule. Parenthèse digressive, car ce qui est visé par le commentaire de Blanchot, c’est plutôt - comme par celui de Stein d’ailleurs - le procédé répétitif que le rapport d’assonance, de consonance, de correspondance, entre Rose et rose. Mais parenthèse obligée dans la mesure où l’on ne lit plus tout à fait de la même façon « Rose is a rose is a rose is a rose » quand on le lit éclairé par la lecture qu’en fait Blanchot. Il voit cette formule (qu’il appelle un vers) comme « le lieu d’une contradiction perverse ». Voir dans une tautologie le lieu d’une contradiction, voilà qui n’apparaît pas au premier regard. « D’un côté il [le vers] dit de la rose qu’on ne peut rien dire qu’elle-même et qu’ainsi elle se déclare plus belle que si on la nommait belle. » Blanchot est ici très proche de Stein en ce qu’il ne s’embarrasse pas de signifiés ni de signifiants, et qu’il lui semble (comme à Stein) que « a rose is a rose » dit la rose

« elle-même ». Rouge pour l'une, belle pour l'autre, essence de la rose dans les deux cas. « Mais, d'autre part, par l'emphase de la répétition, il lui retire jusqu'à la dignité du nom unique qui prétendait la maintenir dans sa beauté de rose essentielle ». Cette fois-ci le deuxième « rose » est vu comme n'étant pas exactement l'équivalent du premier, ou plutôt comme n'en étant que l'équivalent. « Nouns are the name of anything ». Mais voilà qu'un nom qu'on répète se révèle n'être qu'un *noun* (commun) et non pas un *name* (propre). « La pensée, pensée de rose, résiste bien ici à tout développement, elle est même pure résistance ; *a rose is a rose* : cela signifie qu'on peut la penser, mais qu'on ne peut rien se représenter à son sujet et pas même la définir (au point que, comme on l'a suggéré, la tautologie pourrait n'être que le refus entêté de définir). »

Ce n'est là qu'un premier tour, et Blanchot va maintenant s'attaquer à un de ces « tourniquets » comparables à ceux que pratiqua Sartre dans son analyse des *Bonnes de Genet* :

Mais *a rose is a rose is a rose...* vient à son tour démystifier le caractère emphatique de la nomination et de l'évocation d'être : le « est » de la rose et le nom qui la glorifie comme rose à jamais sont, l'un et l'autre, déracinés, et tombent dans la multitude du bavardage, bavardage qui à son tour surgit comme la manifestation de toute parole profonde, parlant sans commencement ni fin.

(*L'Entretien infini*, 504)

La boucle est bouclée, Blanchot a bien vu qu'il s'agissait là d'un cercle magique, ou plutôt d'une sorte de bande de Moebius où la torsion qui se noue sans fin est constituée par faire et défaire, tautologie/contradiction. « And then later made that into a ring. » « And what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun. » (*LIA* 231). Parmi les intuitions de Stein voici maintenant l'idée un peu vertigineuse qui est que l'on pourrait s'adresser à un non. Ce qui n'est pas dire, bien entendu, qu'un nom est une chose, bien au contraire. Mais revenons à Rose. Elle non plus n'est pas une chose. Même si elle est « a rose » - Stein n'écrit pas « A Rose » ; mais ailleurs elle parle de « a Paul », « an Alice » : la frontière, on le voit, est tout à fait brouillée entre le propre et le commun, hors de toute étymologie, de toute tentation cratylite : « People if you like to believe it can be made by their names. Call anybody Paul and they get to be a Paul call anybody Alice and they get to be an Alice perhaps yes perhaps no,

there is something in that. » (LIA 210). Retenons dans cette phrase la prudence toute normande de Gertrude Stein : « perhaps yes perhaps no », et retenons cette leçon, faisons nôtre cette prudence dans nos analyses. On va peut-être (peut-être que oui peut-être que non) plus loin, on prend peut-être plus de risques si l'on n'est pas obligé à chaque instant de s'assurer de la vérité absolue, définitive, de ce qu'on avance.

Rose grave son nom sur l'écorce d'un arbre. C'est une pratique d'un fétichisme naïf mais courant : *hic fuit...* C'est se rattacher, durablement espère-t-on, à un lieu, c'est laisser une trace de l'éphémère, enraciner un bout de soi dans un moment du temps. Rose, naturellement, en fait un cercle : « She would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose until it went all the way round ». (WIR 53). Ce dur travail d'inscription dans le bois fait prendre conscience du fait qu'un nom est fait de lettres, des lettres qui ont chacune leur forme particulière, leur dessin. On perd de vue la lisibilité fluide du mot entier pour parcourir un chemin laborieux, fait de coudes et de coins : « And Rose forgot the dawn forgot the rosy dawn forgot the sun forgot she was only one and all alone there she had to carve and carve with care the corners of the Os and Rs and Ss and Es in a Rose is a Rose is a Rose is a Rose. » (WIR 53). Je choiserais volontiers de voir dans ce souci d'expression qui se heurte à la matière, aux obstacles naturels, qui réclame patience et savoir-faire et toute une sagesse artisanale, une métaphore de la mise en scène. À plus d'un titre puisque le théâtre a entre autres pour fonction de rendre la parole *visible*, et que ceci peut être pris littéralement, comme lorsque Foreman amène sur scène des cubes portant chacun une lettre, et qu'en les assemblant on obtient : M.E.A.N.

Le héros de Genet, Querelle de Brest, lui aussi, « gravait au couteau, dans l'écorce humide d'un acacia, le dessin très stylisé des initiales de son nom. » Ce détail est cité par Jacques Derrida dans *Glas*, au moment où il s'interroge sur la nomination par Genet de ses personnages :

Quand Genet donne à ses personnages des noms propres, des espèces de singularités qui sont des noms communs majuscules, que fait-il ? Que donne-t-il à lire sous la cicatrice visible d'une émajusculation qui menace toujours de se rouvrir ? S'il appelle Mimosa, Querelle, Divine, Yeux-Verts, Culafroy, Notre-Dame-des-Fleurs, Divers, etc. arrache-t-il violemment une identité sociale, un droit de propriété absolue ?

(*Glas*, 14)

Il faudrait tout citer, dans la fascination. Il faudrait tout relire en tout cas. Voici Genet lui-même à propos du nom Divers :

Qu'il s'appelle Divers lui conférait un caractère de rêve terrestre et nocturne suffisant pour m'enchanter. Car on ne s'appelle pas Georges Divers, ni Jules, ni Joseph Divers, et cette unicité nominale le plaçait sur un trône comme si, dès le bain d'enfants, la gloire l'eût reconnu. Ce nom, c'était presque un sobriquet royal, bref, hautain, une convention.

Et, plus loin, à nouveau Derrida :

J'ai voulu qu'ils aient droit aux honneurs du non, cet énoncé se multiple, se métamorphose sans fin jusqu'à obséder la totalité du corpus. Le (sur)nom propre donné relève la tête qui tombe sur l'échafaud mais simultanément redouble l'arbitraire de la sentence par la décision nominante, consacre et glorifie la chute, coupe une fois de plus, et grave — sur un monument littéraire.

(*Glas*, 16)

Entre le propre et le commun, Genet, comme Stein, sont des noms de choses. Stein ne joue pas avec, sur son patronyme. Genet, l'enfant trouvé, le fait. Derrida commente :

Le grand enjeu du discours - je dis bien discours - littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi mais se tournant plutôt en dérision, de son nom propre, *rebus*, en choses, en nom de choses.

(*Glas*, 11)

Ainsi lestés, revenons à Stein. Stein ne fait pas de rébus avec son propre nom, elle en fait avec les noms des autres (ceux de ses amis et connaissances, célèbres ou non, ou ceux qu'elle invente). Dans *Sacred Emily*, déjà cité, on trouve (je veux dire on lit) : *Deal own a.* (GP 188)

La bizarrerie nous met sur la voie (sur la voix) de la lecture phonétique. Ce qui donne, par à-peu-près interlinguistique, à la *Mot d'Heures Gousses Rames* (sauf que c'est le contraire) : Delaunay. La ligne suivante confirme :

Robber

(GP 188)

qu'on peut lire comme Robert. Et voilà un petit « portrait » codé, l'inscription amicale du peintre Robert Delaunay. (Voir les pages le concernant dans le cinquième chapitre de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*). Cassure du nom en trois petits morceaux, désarticulation et intégration dans une langue étrangère.

Du coup nous en cherchons d'autres : mais sans beaucoup de succès. « So great so great Emily » orthographié, à la ligne suivante, « Sew grate sew grate Emily » montre une même volonté de variation par homonymie approximative, mais ne livre rien ni personne <sup>7</sup>. Quant à *See at till* qui suit *Settle stretches*, on peut (à condition de « tirer par les cheveux ») y lire le nom – et la prononciation approximative – de la ville Seattle. Notons également, dans le même texte, l'intégration rammaticale, ou l'utilisation « commune » de noms propres :

...so very Susie

(GP 181)

« A hand is Henry » (GP 180) qui joue peut-être sur « a hand is handy ». Dans Henry, il y a (presque) *hand*, une petite main cachée comme dans les dessins où l'arbre dissimule le lapin. Volonté de déguisement. Dans *Deal own a*, on ne trouve jamais le lapin. IL n'y a pas non plus d'arbre, il y a juste le mécanisme de camouflage. *Deal own a* ne « veut rien dire », ne « veut pas » « dire » Delaunay, l'énoncé fait écran à Delaunay et le révèle quand on se détourne de l'image écrite des mots pour les transformer en image parlée. Mais il y est forcé, on le contraint à tenir lieu de Delaunay, qui à son tour ne veut rien dire (non motivé) et renvoie

---

<sup>7</sup> Rappelons-nous tout de même le titre « Sacred Emily. » Il peut y avoir, par association phonétique peu rigoureuse, un jeu entre *sacred/sacré/so great/sew grate*. *Sacred Emily* (cf. note de Ed Burns dans *Staying On Alone*, 122) : le titre serait la traduction de « Sainte Amélie », parce que Derain disait en riant d'Amélie Matisse, femme du peintre : « Sainte Amélie, la plus grande martyre de notre siècle. » On voit que Gertrude Stein passe sans difficulté de Amélie à Emily. *Sacred Emily*, portrait de Madame Matisse, ne fait pas partie du « canon » Ryan. Une page de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas* est consacrée à Madame Matisse (36) : « Madame Matisse was an admirable housekeeper. Her place was small but immaculate. She kept the house in order, she was an excellent cook and provider, she posed for all of Matisse's pictures. It was she who was La Femme au Chapeau, lady with a hat. She had kept a little millinery shop to keep them going in their poorest days. She was a very straight dark woman with a long face and a firm large loosely hung mouth like a horse. She had an abundance of dark hair.... ...there was a profound feeling of life in her for any one who knew her. »

À cause de la phrase « a firm large loosely hung mouth like a horse », Matisse se brouillera avec Gertrude Stein au moment de la parution de l'*Autobiographie* (cf. lettre d'Alice Toklas du 9 janvier 1955 à William Byler, *Staying On Alone*, 312). En février 1935, il participera au pamphlet collectif intitulé *Testimony Against Gertrude Stein*. Le *New York Herald Tribune* publiera (le 5 mars 1935) la réponse de Gertrude Stein à certaines des accusations. À propos de la bouche de Madame Matisse : « I'm crazy about horses. You know there are many beautiful horses... »

à une personne, un personnage, c'est un *name* qui n'est pas un *noun*. S'il s'agit d'un rébus, c'est un rébus bien particulier, car « deal », « own » et « a » ne sont pas représentables en dessins comme seraient, par exemple « deux », « l'eau », « nez » (ce dernier un grand favori des rébus). *Private joke*, volonté de chiffrer le message, de mystifier le lecteur, de jouer devant lui mais pas avec lui. Goût pour le cryptogramme, le message secret, qu'il faut faire passer à la barbe des grandes personnes ou des Visages-Pâles. À l'inverse du cratylisme, fascination pour l'opacité des mots, pour leur ressemblance qui fait toute la différence : *let/met/yet. round/drowned. way/away. well/hell*. Il semble qu'il y ait une sorte de vénération pour le pouvoir occulte des mots réduits de préférence à des éléments simples, les monosyllabes. Il s'agit d'appivoiser des signes qui, sinon, peuvent se faire menaçants.

\*\*\*

## Et si le chien mordait ?

Couper le nom en deux ou en trois est une pratique qui était connue déjà par les anciens Egyptiens. On lit dans le Larousse :

Les hiéroglyphes n'étaient pas considérés par les Egyptiens comme de simples dessins immobiles. En effet, d'après les croyances égyptiennes, toute forme sculptée ou dessinée, humaine ou animale, était susceptible de s'animer magiquement, chaque signe étant ainsi une enveloppe virtuelle, potentielle, de vie. C'est pourquoi, dès les Textes des Pyramides, certains signes (comme le serpent, l'hippopotame ou le crocodile), qui risquaient éventuellement de devenir dangereux, ont été coupés en deux par le sculpteur : le sens du mot demeurait, mais le signe devenait inoffensif.

Ceci nous ramène au théâtre. Car le théâtre « essentiel », comme dit Artaud, est un théâtre dangereux, un théâtre où les mots et les gestes ont gardé ou retrouvent un pouvoir magique. Un théâtre, qui, comme la peste (dit encore Artaud), dégage des forces, déclenche des possibilités. Qui est révélation. Artaud évoque « cette peur mystérieuse » qui serait selon lui un des éléments les plus agissants du théâtre. Comment appivoiser « round » pour échapper à « drowned » ? Peter Brook, dans « *The Holy Theatre* », s'interroge sur les pouvoirs d'un langage actif, d'un langage de sons : « Is there a language of word-as-part-of-movement, of word-as-lie, word-as-parody, of word-as-rubbish, of word-as-contradiction, of word-shock or word-cry? » (*The Empty Space* 49).

Après Gertrude Stein, c'est Ionesco qui ira le plus loin dans la voie de « faire dire aux mots des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire » (*Notes et contre-notes*). Il décrit dans une conférence la « tragédie du langage » qu'il a déclenchée dans *La Cantatrice chauve* (1948) :

Hélas ! les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés ; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles !...

(*Notes et contre-notes*, 256)

...Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens ; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire.

(*ibid.* 251)

Dans ce monde détraqué, les personnages « décomposés », « vidés de leur psychologie », perdent leur caractère d'être unique signifié par un nom unique. Une façon de naturaliser les noms propres, de les rendre *communs*, c'est, tout simplement, de les rendre *communs* : communs à tous et à chacun, homme ou femme. Le signe de la différenciation, de l'individualisation, devient une espèce de badge que tous portent : « D'autres choses alarmantes se produisirent : les Smith nous apprenaient la mort d'un certain Bobby Watson, impossible à identifier, car ils nous apprenaient aussi que les trois quarts des habitants de la ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson. » (*ibid.* 251). Reprenons la pièce elle-même :

Mme Smith. — La pauvre Bobby.

M. Smith. — Tu veux dire "le" pauvre Bobby.

Mme Smith. — Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson, Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre.

(*La Cantatrice chauve*, 22)

Et un peu plus loin :

M. Smith. — De quel Bobby Watson parles-tu ?

Mme Smith. — De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.

M. Smith. — Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre.

C'est Bobby Watson, le fils de la vieille. Bobby Watson la tante de Bobby Watson, le mort.

Mme Smith. — Tu veux parler de Bobby Watson, le commis voyageur ?

M. Smith. — Tous les Bobby Watson sont commis voyageurs.

Mme Smith. — Quel dur métier !

(*ibid* 24)

Gertrude Stein est souvent plus proche de Ionesco qu'on ne croit, par les territoires qu'elle explore, et même chronologiquement : Elle a écrit jusqu'en 1946, et Ionesco a écrit *La Cantatrice Chauve* en 1948, Voici un extrait de *Paris France*, écrit en 1939 et publié en 1940 :

The other thing that was french there in San Francisco were the family of Henry Henrys, That was their name. There was a father and mother they were known as Monsieur and Madame Henry and there were five children the oldest Henry Henry played the violin.

(*Paris France*, 6)

Ce qui « déstabilise » le nom, c'est sa répétition, qui rend confuse la distinction entre patronyme et prénom. Un patronyme peut parfaitement être en forme de prénom, encore faut-il que le prénom ne vienne pas alors redoubler ce nom, Dans *Arthur A Grammar*, écrit en 1928, Gertrude Stein (préfigurant le Humbert Humbert de *Lolita*) joue de cette déstabilisation :

Howard Howard

Arthur Arthur.

(*HTW* 56)

Le mot « Grammar » lui-même est employé comme *name* et fait fonction de *locuteur* dans le texte, comme l'atteste la disposition suivante, si proche de celle des *Plays* :

Grammar. With or without windows.

Grammar. Leave projects to be known by having plainly disturbed with it a profusion.

Grammar. Lets be all well.

Grammar. Different differently doubled in excuse.

(HTW 68)

Chaque « Grammar » est responsable d'un énoncé dont certains sont clairement « dits » : « lets be all well », ou encore, ailleurs : « How many hours are there in asking for mats » ou « How are Howards held out » (un exemple de prénom qui, par le pluriel, retombe au rang de *noun*). Par un lapsus de ponctuation sans doute involontaire (je ne l'ai pas retrouvé dans le texte de Stein), Bridgman sanctionne cette élévation de « Grammar » au rang de *name* (tout confirme qu'il y a une hiérarchie clairement établie entre *name* et *noun*) lorsqu'il écrit, par un lapsus tout steinien : *Arthur A. Grammar* : comme on dirait *Alice B. Toklas*. (GSP 197).

Une autre façon de jouer avec le commun du propre, c'est de prendre en compte son contenu sémantique : ainsi, par la traduction, alors que le nom propre est, en principe, ce qui est intraduisible. La bonne Jeanne Poule devient Jenny Chicken : « Jenny Chicken does not sing a song about the chicken » (*Do Let Us Go Away, A Play*, 1916, GP 218)<sup>8</sup>. Dans *A Lyrical Opera Made By Two To Be Sung*, écrit en 1928 (la même année que *Arthur A Grammar* : numéros 367 et 368 du catalogue Bridgman), c'est un nom commun qui est déguisé en nom propre par un à-peu-près phonétique : « John Quilly John Quilly my babe baby is sweeter than even John Quillies are. » (OP 49). C'est avec le pluriel que les jonquilles masquées vous sautent aux yeux - ou aux oreilles, si l'on peut dire. Mais elles peuvent aussi nous sauter à la mémoire, car douze ans plus tôt, dans *Mexico* (1916) les jonquilles avaient déjà pris, pour rire, des allures de nom propre :

John Quilly. Do you recollect him.

You mean the color.

Or the effect.

Why yes of course they were beautiful.

---

<sup>8</sup> Cf « Genèse et fortune ».

On a ici un exemple du réemploi par l'artiste Stein de sa palette affective de base. On a beau liquider la mémoire, les souvenirs sont là intacts, éclatants dans leur belle couleur bouton d'or.

Il y a des gens qui portent des noms de fleur, c'est vrai, ce qui inspire à Gertrude Stein dans *Pink Melon Joy* (1915) la réflexion suivante : « A flower should never lack an admirer in its namesake » (GP 364). Gertrude Stein, à l'infini, s'arrête sur les noms, les caresse, comme elle dit, les prend dans son écriture, les fait passer et repasser. *Arthur A Grammar* est une véritable « guirlande d'Arthur ». « Are Arthurs hurried » (HTW 53), ce qui permet de se demander si l'association d'Arthur et de la grammaire n'a pas sa source dans le fait que ce prénom commence comme la troisième personne du pluriel du verbe être (a:). On notera aussi qu'il n'y a aucun moyen de bousculer ou de « bouler » (*hurry*) la prononciation des deux premières syllabes, les deux A long de « Are Arthurs hurried ». Seul « hurried », se sauvant en vitesse, peut rattraper le temps perdu. Sur la lenteur et la vitesse, le jeu se noue entre signifiant et contenu sémantique.

« Why is Arthur grammatical » (HTW 46). (Il y a une « réponse » à cette question, mais elle ne nous éclairerait guère ici). Whoever « Arthur » may be, finit par se demander Bridgman. En fait, on le sait, puisqu'il apparaît une fois au moins pourvu de son nom de famille : « Arthur Raffel ». C'est le neveu de Gertrude Stein, le fils de sa sœur Bertha. Nous savons même (par la sœur d'Arthur) que le nom Raffel « used to be Rafael but got changed when a sign painter spelled it wrong by mistake » (*A Primer*, 131). Et on peut s'amuser du fait qu'un nom né d'une faute d'orthographe fortuite soit porté par l'heureux élu qui sert de paradigme aux déclinaisons steiniennes. C'est ici l'occasion de remarquer que, plus souvent qu'on ne croit, Gertrude Stein inscrit sa famille (c'est-à-dire s'inscrit elle-même dans une constellation familiale) dans ses textes. Arthur est pourvu de « His brother Daniel » (HTW 76) : Daniel Raffel, fils lui aussi de Bertha (celle qui grinçait des dents la nuit). Ailleurs dans *Arthur A Grammar* on lit : « Walter a grammar repeat a name and call it Danny that is if he was called Sarah Amelia and there was callousness. » (HTW 56). Sarah, on le sait, c'est la femme de Michael, frère aîné de Gertrude et Leo. Quant à Amelia, c'est le nom de la mère de Gertrude. Dans le même paragraphe est mentionné Simon (autre frère de Gertrude), Hypothèses ? Oui, simples

hypothèses, qui peut parler de preuves quand le langage est ainsi invaginé dans les énigmes. Surtout qu'on ne sait pas qui est Walter.

Ce qu'on remarque surtout dans cette phrase, c'est le glissement insidieux du prénom masculin - Walter, ou Danny - au prénom féminin — Sarah, ou Amelia. Nous avons vu Ionesco le pratiquer avec Bobby Watson. Il récidive sur le tard avec un conte pour enfants, destiné en principe aux enfants de moins de trois ans - conte à faire dresser les cheveux sur la tête de tout psychologue un peu averti de la façon dont les enfants de cet âge ont à affirmer, par tâtonnements, leur moi sexué en face du reste du monde, ont à « régler leur œdipe ». Dans ce conte sans titre (ça commence...), « conte numéro 1 », le papa raconte à Josette une histoire qui peut lui faire perdre deux ans, facilement, dans son processus de maturation et d'individuation. La petite fille s'appelle Jacqueline.

- Comme Jacqueline ? demande Josette.
- Oui, dit papa, mais ce n'était pas Jacqueline. Jacqueline était une petite fille. Elle avait une maman qui s'appelait Madame Jacqueline. Le papa de la petite Jacqueline s'appelait Monsieur Jacqueline. La petite Jacqueline avait deux sœurs qui s'appelaient toutes les deux Jacqueline, et deux petits cousins qui s'appelaient Jacqueline et une tante et un oncle qui s'appelaient Jacqueline.

Les trois poupées s'appelleront toutes les trois Jacqueline, le petit camarade aussi, et les chevaux de bois et les soldats de plomb du petit garçon : Jacqueline. C'est, dans le conte, la femme de ménage (bon sens populaire) qui est chargée par Ionesco de dire : « Vous allez la rendre folle, cette petite, Monsieur ! » ... Mais comme la femme de ménage s'appelle aussi Jacqueline, sa crédibilité est très entamée...

À part quelques prénoms androgynes comme Claude ou Dominique (très rares dans les prénoms anglo-saxons), à part l'usage qui a consacré l'octroi de certains prénoms féminins aux garçons (Jean-Marie chez les catholiques qui veulent mettre leur fils sous la protection de la Sainte Vierge) ou masculins aux filles (Stéphane, sans doute à cause de la terminaison « féminine » du prénom), un prénom renseigne en principe sur le genre de l'individu prénommé, et aide - disent encore les psychologues - à constituer l'identité sexuée de l'enfant. Gertrude Stein, dans certains textes, va jouer jusqu'au vertige à brouiller les pistes. Dans deux textes en particulier, où la question du nom est agitée ou brandie plutôt agitée dans l'un : *Lucy Church Amiably* (1927, RB 362) ; plutôt brandie dans l'autre : *Short Sentences* (1932, RB 447).

*Lucy Church Amiably*. Dès l'avertissement, la motivation sémantique du nom de l'héroïne est dévoilée :

Lucy Church Amiably. There is a church and it is in Lucey and it has a steeple and the steeple is a pagoda and there is no reason for it and it looks like something else. Besides this there is amiably and this comes from the paragraph.

(LCA 7)

Lucy Church prend son nom dans la réalité, mais une réalité, attention, qui est un signe puisqu'elle ressemble à quelque chose d'autre, et un signe non motivé puisque « there is no reason for it ». Une imitation, un faux semblant, et le tout est très vite renvoyé à la construction grammaticale : « and this comes from the paragraph. »

...Lucy Church Amiably is a novel of romantic beauty and nature and of Lucy Church and John Mary and Simon Therese.

(id.)

John Mary, ce n'est pas une alliance aussi habituelle que Jean-Marie, on effectue le masculin (paradigme du masculin) et le féminin (paradigme du féminin) quand on les lit, qu'on les entend accolés l'un à l'autre. Cette impression est renforcée par son redoublement dans Simon Therese. Deux prénoms très vite identifiés comme deux noms de saints : Saint Simon et Sainte Thérèse (*Four Saints in Three Acts* est écrit la même année que *Lucy Church Amiably*). Lucy Church, John Mary et Simon Therese sont la matrice d'une litanie où, pieusement, vont s'engendrer quelques autres noms, noms de personnes ou noms de lieux mal dégagés les uns des autres : noms encore pris dans la terre ou déjà réclamés par Le Livre et par Dieu : Milly Lamartine. Claudel : « Claudel is a mountain », (LCA 16), « Every time Claudel wrote he spoke and vice versa. » (LCA 20). Belle et Belley : « Says my very famous Belle not Belley. » (LCA 21). Noms de personnes, noms pris dans le rythme du temps, les mois et les saisons : « John Mary in August and John Mary in August and in July. » (LCA 59). Dans une fraternité franciscaine, les objets sont honorés de noms qui sont presque des noms de personne. La miche de pain : « Miche is not Michel. It is ed i belle. » (LCA 21). Les poires : « This was not said of Duchess pears or indeed of Williams. » (LCA 60). Les femmes sont encore toutes proches des prairies où elles sont nées : « Pansy Lewis was named after a flower as was her sister Rose Lewis and her sister Lily Lewis ». (LCA 108). Les personnages (il faut bien dire les personnages, mais ce

sont plutôt les noms des personnages qui évoluent sous nos yeux) sont reliés entre eux par des liens de parenté douce, ils sont frères, ils sont sœurs, parfois ils se marient, ils se donnent des noms, ils se frottent aux noms les uns ces autres, les échangent, se glissent l'un dans l'autre, par modifications imperceptibles, par association, par permutations fluides :

Lucy Church made her sister be named Frances Church, the sister was older and had been named Frances Church.

(LCA 109)

James Mary is six or seven or seven or six years younger than his brother John Mary. There are other John Marys in the town...

(LCA 118)

On est loin du climat cocasse mais brutal instauré par Ionesco. Il y a là comme une révérence pour les créatures du bon Dieu, comme une douce piété diffuse, à peine parodique, un murmure continu comme celui de l'eau courante qui orne la couverture du livre ou comme les marmonnements qu'on peut entendre, l'après-midi, dans une église de campagne un peu endormie. Dans les mémoires dodelinantes des pieuses femmes réunies, qui est qui, qui a épousé qui, qui s'appelle une telle ou une telle, la nièce, la tante, tout cela se mêle doucement, et le temps s'écoule doucement, dans l'oubli et dans la mémoire.

Simon Church could be the name of any one named.

(LCA 137)

Lucy Church in meadows and very well remembering and very well remembering and very well remembering Lily Lilian very well remembering mauve lilies with a short stem.

(LCA 136)

Une nostalgie des temps d'avant la séparation, la coupure, la séquestration dans le règne animal, minéral ou végétal ; une rêverie whitmanienne de fusion dans un tout originel. Le découpage de la phrase lui-même est rarement imposé, il n'est que proposé, la plupart du temps. Le processus est celui, comme il est dit, de l'addition par degrés (*gradually adding*).

...Madeleine Lucy Church Celestine Lucy Church Susy Lucy Church Mary Lucy Church.

(LCA 116)

Lucy Church ponctue sans séparer, fait respirer, proches par l'haleine, ces noms de femmes, Madeleine, Celestine, Susy, ces noms champêtres, démodés, provinciaux. Lucy Church est comme un « amen » entre les prières : l'apaisement, l'acceptation par la répétition, ainsi soit-il. On est dans la ferveur religieuse, dans l'acte de piété (présent dès *Saints and Singing* cinq ans plus tôt), qui consiste à chanter un nom, des noms.

*Saints and Singing* fait allusion de façon presque explicite à la répétition litanique, à la monotonie des *ora pro nobis*, à leur pouvoir incantatoire. Cette façon lancinante de dire les noms des saints, de les rendre présents, et bienveillants, et intercesseurs, par l'invocation :

I do believe in calling. Call me, call me back call me back again, call me by a name.  
I wonder I do wonder about saints and singing. They sing the same name. Could they sing the same name just the same.

(OP 73)

*Name* appelle *same* par paronomase, et un peu plus bas on trouve :

I make a new name, and yet every name is the same, it is always in the name.

(*ibid.*)

Gertrude Stein joue sur « call » et « calling », avec le double sens d'appeler - de donner un nom - et d'interpeller - d'appeler à voix haute quelqu'un par ce nom : « Coming, I am coming. Yes I am coming. He called me by my name ». « Call me back » mêle le profane au sacré en évoquant la communication téléphonique, à distance. Quant à « saints and singing, they sing the same name » : on croit d'abord que ce sont les saints qui chantent, comme ils le feront ans *Four Saints*, mais « they », c'est plutôt ceux, dans l'église de Saint Rémy, qui chantent, inlassablement, les noms des saints. Pourquoi « the same name » ? Précédés de « Sancte », « Sancte », « Sancta », les noms baignent dans la même lumière, sont portés par la même intonation, la même ferveur, ils tiennent la même place dans le chant. Les prières, comme Gertrude Stein, poursuivent le vieux rêve d'abolir la différence, la différenciation, la séparation, la coupure. Dans le chant grégorien, par la monotonie, par la faible amplitude des variations, chaque note est la même et chaque seconde est la même, le temps est suspendu. Par le processus du gradual adding, Gertrude Stein tend elle aussi vers l'abolition des contrastes et du binarisme universel (masculin/féminin, voix/silence, privé/public, sacré/profane) :

Make names.

Make their names.

Make their names say.

Make their names make sense when they say.

(OP 74)

\*\*\*

## Rivaliser avec l'état-civil

La litanie, en somme, est une liste, un rouleau qui se déroule. La fascination pour les noms propres, inhérente à la vocation littéraire, peut être comblée par la lecture d'un simple annuaire : là se découvre, à l'infini, la saveur des noms propres, leur magie énigmatique, leur arbitraire, leur pouvoir de suggestion, leur vertu incantatoire. Comme les photos de groupe – de préférence anciennes, où l'on scrute ces visages de soldats, d'élèves, de pensionnaires, uniformisés par le temps - la lecture d'une liste des bienfaiteurs, des membres d'un club, des candidats reçus à un concours, des habitants de la même adresse dans l'annuaire des rues, vous plonge dans une rêverie morbide et joyeuse, comme la visite d'un cimetière. Les écrivains ne s'y trompent pas, ils en font leurs délices. Ainsi Scott Fitzgerald faisant, au chapitre IV de *The Great Gatsby*, la liste en trompe-l'œil – une imitation plus vraie que le vrai - des invités de Gatsby. Ainsi Roland Barthes qui, au début de son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), avoue avoir été, dans l'enfance, sensibilisé à l'écoute des noms propres : « Une partie de son enfance a été prise dans une écoute particulière : celle des noms propres de l'ancienne bourgeoisie bayonnaise qu'il entendait répéter à longueur de journée par sa grand-mère, éprise de mondanité provinciale. » (RBRB 55). Retenons, car ce ne sera pas si différent pour Gertrude Stein (le futur n'est pas ici chronologique), que ces noms propres sont liés à « l'ancienne bourgeoisie » (presque l'aristocratie, le cercle de ceux qui *ont un nom*) et à la « mondanité provinciale ». Pas parisienne, car là, ce serait quasiment le cosmopolitisme ; non, provinciale : des cérémonies, des visites, recevoir, être reçu, tenir son rang : toute une comédie humaine fortement ritualisée, dans une société strictement codifiée,

hiérarchisée, où les rôles sont distribués avec rigidité et tenus avec rigueur. Barthes ne craint pas de nous donner les noms eux-mêmes :

Ces noms étaient très français, et dans ce code même, néanmoins souvent originaux ; ils formaient une guirlande de signifiants étranges à mes oreilles (à preuve que je me les rappelle très bien : pourquoi ?) : Mmes Leboeuf, Barbet-Massin, Delay, Voulgres, Poques, Léon, Froisse, de Saint-Pastou, Pichoneau, Poymiro, Novion, Puchulu, Chantal, Lacape, Henriquet, Labrouche, de Lasbordes, Didon, de Lignerolles, Garance.

(RBRB 55)

Gertrude Stein connaîtra, à Bilignin, un monde tout aussi traditionnellement provincial. En tant qu'Américaine, en tant qu'écrivain, elle aussi sera à l'écoute des noms : comme l'enfant Barthes. Aux Baléares, en 1915 et 1916, il y aura eu aussi un petit monde clos, avec quelques diplomates anglais, une bonne bretonne, un propriétaire et des commerçants espagnols. Et puis, en Angleterre, à chaque visite, la vie de château, le raffinement, un mode de vie et des êtres pour qui le XIXe siècle n'en finit pas de mourir. Après Henry James son compatriote, Gertrude Stein est sous le charme. Je vois en partie son désir d'intégrer dans ses pièces le nom vrai de certains amis, de certains hôtes, et les noms faux fabriqués, en trompe-l'œil eux aussi, par imitation, comme un besoin de recréer, magiquement, chacun de ces mondes clos, ritualisés. Mais de les recréer par jeu, en cassant d'autres jeux (le jeu mondain, le jeu théâtral), parodiquement ou obsessionnellement.

« Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres ? » demande Barthes - qui sait bien, avec Whitman et Proust et tant d'autres, qu'on le peut. Et lui aussi lie le charme des noms à la nostalgie et à l'obsession de la disparition :

...le nom, comme la voix, comme l'odeur, ce serait le terme d'une langueur : désir et mort : "le dernier soupir qui reste des choses", dit un auteur du siècle dernier.

(RBRB 55)

Notons comment cette fascination se noue au théâtre. Barthes ne fait pas explicitement mais implicitement le lien, lui qui dit de lui-même :

Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre : il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu. La comédie humaine dont on est spectateur, enfant chez sa grand-mère ou bien à l'orchestre ou au poulailler.

(RBRB 179)

Pour Gertrude Stein, ce qui se noue c'est sans doute le passage de *nom de personne* à *nom de personnage*, et de *personnage porteur d'un nom* à *réplique dite par ce personnage*. Plus fortement encore que l'activité du romancier (on sait que Barthes disait à peu près, je n'ai jamais pu écrire de romans, parce que je n'ai jamais pu inventer de noms de personnages), l'activité d'un auteur dramatique, puisqu'il doit s'effacer, consiste d'abord à *inventer des personnages*. Et la première expérience, dès l'enfance, de lecture d'une pièce, c'est celle des'habituer à cette discontinuité des énoncés précédés, toujours, d'un non propre. Dorimène. Dorante. Monsieur Jourdain. Dorimène. Dorante. Dorimène. Jourdain.... Ou bien : Rosalind. Corin. Rosalind. Corin. Rosalind. Celia. Corin... Qui est qui ? Qui dit quoi ? Casse-tête pour le néophyte. Dans sa conférence *Plays*, Gertrude Stein fait allusion à ce problème :

When one reads a play and very often one does read a play, anyway one did read Shakespeare's plays a great deal at least I did, it was always necessary to keep one's finger on the list of characters for at least the whole first act...

(LIA 109)

I can remember quite definitely in the reading of plays that there were very decidedly these three things, the way of getting acquainted that was not an imitation of what one usually did, but the having to remember which character was which.

(LIA 110)

I remember Henry the Sixth... which I liked to read because there were so many characters and there were so many bits in it that were lively words.

(LIA 111)

\*\*\*

### Jeu de noms : *Short Sentences*

En hommage semi-parodique, peut-être, à ce souvenir de *Henri VI*, Gertrude Stein écrit en 1932 *Short Sentences* où nous disons qu'elle brandit la question du nom, pièce qu'Alice Toklas évoque sous le nom de « A Play of Nouns ». Dans *Short Sentences*, la « distribution » comporte un peu plus de cinq cents « personnages », chacun pourvu, sauf exception, d'un

prénom et d'un nom de famille. (Au début, on trouve quelques prénoms, et un William H. qui rayonne au milieu de la foule, d'être ainsi semi-incognito). Chaque « locuteur » est pourvu d'un énoncé, d'une ligne, séparé ou non des suivants par un point, et qui peut être complet ou incomplet. Il existe également un « chœur » (*chorus*) qui toutes les dix ou douze ou treize, ou plus tard, se lassant, toutes les vingt ou vingt-cinq lignes, articule une phrase, que rien ne distingue des autres. Comment fabrique-t-on cinq cents noms fictifs ? Nous ne savons rien, à ma connaissance, de « l'embryologie » de ce texte particulier et la constitution de la série reste pour nous conjecturale : emprunt à un annuaire, à un carnet d'adresses, à un index de livre (ou à plusieurs) ? Combinaison de plusieurs méthodes ?

De façon prédominante, les prénoms sont anglo-saxons et reflètent, en gros, la mode victorienne, que ce soit pour les hommes ou pour les femmes : Winifred, Bertha, Egbert, Edna, Louise, Mildred, Edith, Walter, Arthur naturellement - ce prénom revient plus de vingt fois ; il y a deux Arthur Balfour et deux Arthur Blaine (erreur de « script » ? Le retour du même locuteur ne fait pas partie, en principe, de la règle du jeu, mais, mène de ce jeu inventé par elle, il se peut que Gertrude Stein ait voulu transgresser les règles). Quelques prénoms sont reconnaissables comme étant ceux d'amis ou de connaissances : Nathalie (Barney), Mabel (Dodge), Etta (Cone), pourvus de noms de fantaisie. Quelques prénoms « exotiques » : Fredigond, Olga, Elihu ; quelques prénoms français ou d'allure française : Gustave, Marguerite, Genevieve, Marius, ou encore « mixtes » : Amalie, Isadore. Il n'y a pas d'alternance hommes/femmes, mais plutôt des petites grappes de femmes - quatre ou cinq noms - suivies de quatre ou cinq noms d'hommes. Certains prénoms reviennent périodiquement, déclinés avec des noms de famille différents (c'est, en un sens, logique, puisque les prénoms sont moins nombreux que les noms) : John, May, Henry... À l'inverse, on trouve des familles dispersées, ou regroupées, laissant imaginer des cousinages, ou des filiations : Janet Blaine, Norman Blaine, Charles Blaine, Edith Blaine... Nathan Lane, Jane Lane... Les noms de famille, comme il arrive, sont parfois des prénoms (James, Allen, Arnold), et l'on voit parfois certains prénoms (même parmi les plus improbables dans la fonction de patronyme) qui se promènent en première et en deuxième position : Agatha Winship/May Agatha/Ethel May. Grace Fane/Arthur Grace. Quand le prénom en deuxième position est un prénom féminin, il fait figure d'anomalie, car il ne paraît pas légitime à sa place de patronyme. L'effet, dans le cas d'un prénom féminin, est celui d'un double prénom : Barbara Edith, Edith Rose, Maria Christine,

Dorothea Hilda, Belinda Ruth. Dans le cas où le prénom est masculin, l'effet est celui d'un jeu transgressif, à la limite du travesti : Fred Susan, Ferdinand Marcelle, et, plus surprenant encore, Ezra Hildegarde. Parmi les noms de famille, certains sont « sémantiques » : Court, Hall, Beach, Bliss, Winter, Almond, Church, Hat, Sweet, Hope, Lamb, d'autres ne le sont pas. Certains sont des noms connus pour avoir été portés par un homme célèbre, mais ils sont affublés (à l'exception d'Arthur Balfour) du « mauvais » prénom : Albert Lincoln, Bartholomew Franklin, Sylvia Hawthorne, George Garfield (quand « James Abram » serait le « vrai » prénom), Arthur Noble (et pas Alfred). On remarquera, de façon impressionniste, qu'il semble y avoir un équilibre entre les noms de famille anglais et les noms de famille américains (parfois il n'est pas facile de les discerner). Peu de noms juifs ou aisément identifiables en tant que tels : Edith Adler, John Moses. Un nom *inclassable*, celui de Meraude Guevara, se trouve être un vrai nom, il s'agit de la femme d'un peintre chilien dont Gertrude Stein parle dans les deux *Autobiographies*, car c'est par son intermédiaire qu'elle devait rencontrer Francis Rose.

Au début, on identifie quelques noms : Madame Bucher (dont on peut penser qu'il s'agit de Jeanne Bucher, de la célèbre galerie Jeanne Bucher. C'est elle qui devait en principe publier la traduction de « Enfances », de Georges Hugnet, par Gertrude Stein.). Barbette, le célèbre travesti et trapéziste américain, qui saluait en enlevant sa perruque. C'est peut-être l'une des clefs du texte, si l'on insiste sur le fait que, dans son état-civil en trompe-l'œil, Gertrude Stein joue sur l'ambiguïté sexuelle. Mildred Aldrich (l'amie dont il sera beaucoup question dans *L'Autobiographie*). Nathalie, on l'a dit, malgré la différence d'orthographe, peut être Natalie Barney. Eugene peut être Eugene Berman, peintre et décorateur qu'on appelait aussi Genia. Ensuite arrive une Mrs. Andre Paquet dont on a l'impression que c'est un « vrai » nom. On pense aux croisières Paquet, et tout à coup, on est sûr d'avoir trouvé la clef : cette liste, c'est clair, c'est la liste des passagers d'une traversée transatlantique, entre New York et Southampton, ou New York et Le Havre. Il y a comme un « effet croisière » pourrait-on dire en se moquant un peu (de soi). On relit, et cela se confirme. C'est même sans doute la liste des passagers de première classe. Mais cette idée ne rend pas compte de tout, des multiples plaisanteries et clins d'œil. Que faire, par exemple, de la famille des Basket, de lignée secrètement canine (James Basket, William Basket...), que faire d'un certain Robert Caesar, de lignée publiquement impériale, même s'il ne s'appelle pas Jules ou Julius, et même si, comme Marius, le nom est resté bien vivant dans la tradition méridionale française ? (Gertrude Stein

raconte dans *Everybody's Autobiography* une longue anecdote qui concerne une Madame Steiner et une Madame Caesar.) (EA 79-80).

Puisque c'est ici le nom propre qui nous intéresse, ce n'est pas le lieu d'analyser les énoncés qui composent *Short Sentences*. Qu'on en sache pourtant que rien, sauf la mise en page (un nom propre/une ligne de texte) ne permet de les rattacher au locuteur supposé. Les deux systèmes coexistent mais dans une autonomie presque totale. Les références sont neutralisées par les diverses méthodes habituelles : *he, they, it, she, you, we*, et autres anaphoriques sont les sujets habituels des phrases ; *may, could, should*, et autres modaux, en sont les opérateurs constants, de même que *which* ou *for which*. Exemple :

With which is it more known  
Could they be too nearly there  
Which is it that they like the best  
By which they knew.

*To go, to come*, sont l'un des motifs dominants, avec leurs motifs associés, *to stay, to be sent, to go away*, (variations sur le thème de la traversée, du *passage* ?). C'est ainsi que « l'indication scénique » inaugurale est : « The scene is one in which nicely they go », et que les premières lignes sont une variation sur « come » (on a déjà souligné la dimension érotique sous-jacente dans l'emploi qu'en fait Stein) :

Will you come  
Oh yes will you come  
But I ask you to come Will you  
I have been able to come

(LOP 317)

Ainsi isolé, difficile de ne pas lire ce fragment comme un appel à l'orgasme. Mais, encore une fois ceci est « hors propos ». Parmi les autres motifs : *pleased* et *pleasure* (qui vient renforcer l'hypothèse du sens que nous donnions à *come*) ; la rime habituelle *thought/bought*. Du côté (sémantiquement) de *bought* : *treasured, added, generous, exchange, precious, furnished*,

*account, count* : dimension économique de la communication. Du côté de *thought* : *think, know, ask, thoughtful* : activités cognitives. Très peu de noms (*nouns*) : *brother, country, day light, winter, flower...* Ces noms interviennent dans la deuxième partie du texte, comme si la tension qui consiste à les éliminer, effort contre nature, se relâchait. On note que *winter* se retrouve des deux côtés de la barrière, de la « rampe » (cf colonne de gauche : Godfrey Winter), un des rares exemples de porosité entre les deux systèmes ; on en trouve un autre avec l'intrusion d'un prénom dans la colonne de droite : « May Edith go away ». En toute rigueur, il faut se rappeler que « May », dans la colonne de gauche est prénom féminin, ce qui donne comme lecture possible : May Edith : go away (May Edith, va-t'en) <sup>9</sup>.

*Short Sentences* n'a, semble-t-il, jamais fait l'objet d'une production théâtrale. On comprend que ce ne soit pas l'un des textes les plus immédiatement attirants pour un metteur en scène. À titre d'exercice théâtral, il présente pourtant un intérêt certain, à cause justement des contraintes techniques qu'il impose et auxquelles il faut se heurter. Comment intégrer dans le spectacle la colonne de gauche ? Sans se substituer au travail du metteur en scène, avec la part d'invention, de trouvailles imprévisibles et évidentes après coup qui sont le propre de l'artiste et de lui seul, on peut déjà voir qu'il y aurait plusieurs cas de figure possibles : un maître de cérémonies annonce (en déroulant devant lui une liste) les noms de chacun des invités/passagers/hôtes/candidats (il faut inventer une situation et s'y tenir) qui se présentent alors, à tour de rôle (l'expression est ici pleinement justifiée et récitent leur texte. S'il y a par exemple dix acteurs, ils effectuent un mouvement tournant pour être à nouveau disponibles quand on a besoin d'eux, dix répliques plus tard. On peut imaginer un découpage en « sketches » de cinq ou six répliques (comme dans la séquence initiale citée), qui serait alors « jouée » par les cinq ou six « personnages » concernés. Ce pourrait être un exercice pour apprentis comédiens que d'imaginer une trame sur laquelle bâtir leur jeu pour ces mini-sketches. Il faut décider si c'est forcément un homme qui dit le texte quand la colonne de gauche est un non d'homme, une femme quand c'est un nom de femme. Car se pose alors le problème des cas mixtes, qui est bien intéressant. Et c'est à cause de ce problème que surgit une nouvelle possibilité de mise en scène, plus proche sans doute de l'inspiration steinienne : dissocier prénom et nom en les faisant dire par deux voix différentes. Une voix (pas forcément toujours la même) « apporte » le prénom, une autre voix « apporte » le nom. On peut imaginer

---

<sup>9</sup> À propos du prénom May, voir « Les Mots figurants ».

qu'on tire les noms au sort, à l'aveugle : les prénoms seraient dans un Chapeau, les noms de famille dans un autre. Les deux se rapprochent, s'accolent (les deux comédiens), comme deux cellules qui fusionnent : naît le nom complet qui est alors pris en charge soit par l'un des deux, soit par un troisième. Car il me semble que ce qui apparaît, dans ce catalogue en trompe-l'œil, c'est le nom comme *composition*. Il me semble que l'attention se porte sur les deux éléments qui interviennent, prénom d'une part, nom de l'autre. L'accent est mis sur le fait qu'un nom de famille est porté par plusieurs individus ; et que c'est presque un geste d'artiste que de juxtaposer les deux.

Pour parler en termes de peinture, prénom et nom sont deux *valeurs*. Comme on passe de la pomme à la pomme peinte, du nom « réel » né du hasard historique (le nom du père et le prénom de la tante, par exemple) le nom fictif extrait comme un ton, deux tons plutôt, qu'il s'agit de juxtaposer en plissant les yeux pour mieux juger de l'effet : un ton chaud et un ton froid, un acidulé avec un moelleux (puisque la peinture elle aussi emploie des métaphores empruntées aux autres sens que le regard). Evidemment, si on dit qu'« Olga » est un ton froid, on triche puisqu'on fait entrer en ligne de compte l'usage scandinave ou russe du prénom. Mais avec les noms on est bien obligé de tricher : témoin Proust avec les noms de lieux :

Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle...

(*Du Côté de chez Swann*, 2, Gallimard, 222)

Ce qui est à l'œuvre ici, c'est, comme le dit Genette, « la contagion réciproque du nom par l'idée du nom », et c'est ce qui « constitue la motivation imaginaire du signe linguistique ». (*Figures II*, 237).

Mais attention, je ne dis pas que Gertrude Stein choisit des alliances plus harmonieuses que celles choisies, pour d'autres raisons que d'euphonie, par les familles. Difficile de savoir si elle encode ou si elle décode, difficile de savoir quand elle recopie et quand elle invente, quand elle veut « faire vrai » ou « faire faux ». Tout de même, les exemples de transgression sont assez flagrants pour qu'un projet se dessine (que la mise en scène doit mettre en relief) derrière la modestie apparente de la tâche de scribe : transgression, par l'exagération, *ad absurdum*, de la règle du théâtre écrit qui veut qu'un nom propre précède tout énoncé, et défi

lancé à la transposition scénique de cette convention. (On peut imaginer des pancartes (cinq cents pancartes !) portées par chaque « personnage » pour rendre visible son nom ; mais cette visibilité même, qui rend le nom graphique, lui fait perdre sa petite musique personnelle, que le ressassement intérieur permet au lecteur de reconstituer mentalement. À la lecture, le nom est donné à entendre autant qu'à voir. Transgression, plus importante à mon sens, de la tradition qui veut que le patronyme soit transmis de façon patrilinéaire. Sans vouloir tirer Gertrude Stein abusivement du côté de féminisme, mais en éclairant *Short sentences* de la douceur lumineuse de *Lucy Church Amiably*, on peut voir une manière plus équilibrée, plus fraternelle de distribuer les noms, une manière qui passe par les femmes, volontiers, et qui n'exclue pas nos frères mortels, les animaux, de notre communauté. S'il s'agit, comme nous l'avons suggéré à titre hypothétique, de traversée, de passage, c'est une métaphore qui s'applique aussi à la transmission : une transmission fluide, réversible, non obligatoirement patriarcale. La mise en scène devrait, d'une manière ou d'une autre (chorégraphiquement peut-être), nous donner à voir ces échanges sans brutalité des noms et des prénoms. C'est pour cela qu'il est préférable, sans doute, que chacun ne dise pas son propre nom : comme s'il se l'appropriait. Mieux vaut prendre en compte cette façon subtile, non imposée, qu'a Gertrude Stein de naturaliser, ou renaturaliser le symbolique, sans lui faire perdre sa valeur de symbolique. Pour cela, l'attention doit se porter sur ce qui a été choisi, comme noms sémantisés.

Bien sûr, certains plaideront le hasard objectif, qui veut que Gertrude Stein ait en fait connu un Cook ou un Lamb ou une Beach ou un Church. Ceci ne me paraît pas infirmer mon argument qui est que, parmi les couleurs que lui offre sa palette, l'artiste choisit. Et je remarque, dans les « noms de choses » que sont certains de ces noms propres, une prédilection pour les simples activités domestiques, pour les noms évoquant un paysage champêtre, pour les noms de mois ou de saison. Certains diront que, comme les noms existants sont la plupart du temps traditionnels, ils reflètent une civilisation traditionnelle. Je n'irai pas chercher les exemples *a contrario*, mais ils abondent. J'insiste plutôt sur la configuration formée par *church, lamb, cook, winter, bird, lane, bell, bloom, rose, garden*, une fois privés de leurs majuscules qui les dressaient les uns contre les autres, et rendus à leurs origines pastorales. Il faudrait que la mise en scène, de manière naïve mais sans trop de

lourdeur, fasse intervenir ces éléments, soit par le décor soit par le geste (mais j'appelle lourdeur ce qui consisterait à *mimer* le contenu sémantique des noms propres).

\*\*\*

## Baptiser les objets, les animaux

Un homme, une femme, peuvent s'appeler église ou agneau, ou cloche : s'intégrer dans le paysage comme des figures peintes, peintes avec le même bleu, le même brun, qui, dans le même tableau, représentent le ciel ou la terre. De Vermeer à Cézanne à Nicolas de Staël. À l'inverse, on peut hisser à la dignité d'individu nommé comme unique un objet ou un animal qui n'aurait droit, en principe, qu'à un nom générique : chien, cheval, voiture. Il faut ici remarquer que le fait de nommer est d'abord un geste de propriétaire, une marque d'appropriation. Il peut être fonctionnel ou ludique. Le geste du paysan qui nomme ses vaches ne sera pas le même que celui du propriétaire d'une écurie de courses qui nomme ses chevaux ou du styliste qui, pour une collection, nomme des robes ou des chapeaux, ou des parfums. La publicité a généralisé la pratique des noms de marques, des noms d'objets, les a tous pris dans la grande valse commerciale. « Appelez les choses par votre nom » disait un slogan récent. Le nom est une plus-value, un argument de vente. Malgré tout, un bateau dans une régates ou une traversée, un grand cheval de course, acquièrent une dignité, une personnalité qui leur est propre et qui est légitimement fixée par un nom. On *s'attache* un objet ou un animal en le nommant, mais, une fois nommé, on *s'attache* à lui, affectivement.

Avant de faire entrer en littérature son univers affectif, Gertrude Stein est tout simplement la bourgeoise (je le dis ici dans un sens naïf, dans le sens où, au XIXe siècle, le petit peuple regarde passer les bourgeois) qui, par la nomination, établit un rapport de domination affectueuse sur ce qui, sinon, ne serait qu'un rapport de possession anonyme : on « a » des chiens comme on « a » des voitures, mais on décide que ce sera plutôt comme on « a » des amis. Les amis, on leur donne des surnoms affectueux ou drôles, qui valent non pas dans le tout de leur vie mais dans le rapport entre vous et eux; les chiens, on leur donne un nom pour les *appeler* par ce nom — et ce sera, pour cette raison, le plus souvent un prénom, ou une

imitation de prénom (j'appellerais Médor une imitation de prénom) : les voitures, on leur donnait aussi un nom à l'époque où l'on gardait une voiture aussi longtemps qu'un chien, où l'on restait sensible à l'investissement financier et donc affectif que représentait l'acquisition de cet objet, à la mobilité quasi magique que vous procurait cet objet animé. Il était d'autant plus facile d'assimiler la voiture à un animal domestique qu'on pouvait avoir l'impression, quand on sortait, d'aller promener la voiture, et quand on rentrait, de rentrer la voiture (dans son garage, dans sa niche); enfin qu'il ne fallait pas oublier de lui donner à boire, ni de l'étriller. C'est aussi une époque où la santé de ces nouveaux animaux était encore fragile et donnait lieu à mille auscultations, pannes, aventures :

On the way back to Paris, we as I say had everything happen to the car but Gertrude with the aid of an old tramp on the road who pushed and shoved at the critical moments managed to get it to Nevers...

(ABT 179)

Ou encore, en plein Paris :

Of course the first thing she did was to stop dead on the track between two street cars. Everybody got out and pushed us off the track.

(ABT 172)

Gertrude Stein nomma donc ses voitures : Auntie, comme la tante de Gertrude, la première, ou Pauline, ce qui la faisait entrer très officiellement dans la famille. La suivante fut nommée Godiva, comme la lady Godiva de la légende. Pourquoi ce nom ?

This was one of the last trips Auntie made... Very shortly after it went its honourable way and was succeeded by Godiva, a two-seated runabout, also a little ford. She was called godiva because she had come naked into the world and each of our friends gave us something with which to bedeck her.

(ABT191)

Avec Godiva, on passe du « it » au « she ».

\*\*\*

## Un chien nommé Byron : *Byron A Play*

Les voitures, les chiens, les tableaux : Gertrude en est l'heureuse propriétaire, elle s'en entoure, elle les appelle par leur nom. Ils sont sa « distraction » :

Gertrude Stein always says that she only has two real distractions, pictures and automobiles. Perhaps she might now add dogs.

(ABT 210)

En 1928, le chien Basket entre dans la vie de Gertrude et d'Alice. Alice raconte :

We named him Basket because I had said he should carry a basket of flowers in his mouth. Which he never did.

(WIR 124)

En 1932, ce sera le tour de Byron, un chihuahua mexicain donné par Picabia. Gertrude Stein reconnaît l'importance que prennent, à ce moment-là de sa vie, les chiens :

Everything changes I had never had any life with dogs and now I had more life with dogs than with any one.

(EA 48)

Cette phrase apparaît comme un commentaire sur la précédente information : « ...and then we lost Byron ». Byron n'est introduit que *post mortem*, que comme un chien qu'on a perdu. Et, en 1933, Byron entrera dans le théâtre de Stein grâce à un monument funéraire, *Byron. A Play*, pièce qu'on pourrait intituler *Tombeau d'un petit chien, Pavane pour un chien défunt*, ou *Variations sur le nom de Byron*.

Ce que Gertrude Stein a à dire sur les chiens, c'est surtout dans *The Geographical History of America* (1935) et dans *Ida* (1940) qu'on le trouvera (en particulier dans les dix pages insérées après coup, « My Life With Dogs » : (cf *GSP*, 309, note). Basket, on l'a vu, tient son rôle dans *Short Sentences* (1932), il donne son nom à deux textes écrits en 1929 et publiés dans *Portraits and Prayers* en 1934 : « Left Alone. To Basket », et Basket, c'est le mieux connu des chiens de Gertrude Stein, il donnera son nom à d'autres Basket après lui. Le chien anonyme qui dit merci sera un personnage à part entière de *Doctor Faustus Lights the Lights* en 1938. Mais dans la mise en scène du nom propre, *Byron A Play* occupe une place tout à fait privilégiée. On y voit comment le théâtre (*play*), c'est fait pour jouer avec les noms, sur les

noms, c'est fait pour jouer à appeler : « Byron a play to call Byron a play to call it Byron or to call it Byron ». (LOP 336). *Byron A Play*, c'est une pièce qui sert à appeler Byron, et même à le rappeler puisqu'il n'est plus là (« we lost Byron »).

On donne un nom à un chien et on l'appelle par ce nom pour qu'il vienne, ou revienne quand on l'appelle. Un chien reconnaît son nom, reconnaît son maître, qui l'appelle, cet appel suscite sa présence ; car un chien, il faut le souligner, c'est vite disparu : il court plus vite que son maître, se dissimule aisément, mais aussi il vit moins longtemps que son maître. D'où l'importance d'appeler un chien : pour le faire venir, pour garder son souvenir. Ce geste est proche du théâtre en ce que le théâtre est aussi, entre autres choses, un geste magique pour *représenter*, rendre présent ce qui ne l'était plus, ou ce qui était ailleurs, montrer par simple invocation. Le nom, c'est ce qui remplace la présence, c'est ce qui fait surgir, *in absentia*, un fantôme de présence : comme le personnage sur la scène est un fantôme de personne.

Certains, récemment (Valère Novarina), ont mis l'accent sur le jeu des entrées et des sorties dans l'appareil théâtral, sur le perpétuel défilé : *exit, enter, exit, enter. Exeunt*, fin de la pièce. Et il suffit de le dire, à la limite, pour que ce soit. Un personnage qui reste sur scène en proclamant, voire en chantant : « andiam, andiam » est plus dans la vérité du départ, de la disparition, que celui qui, sans mot dire, s'éclipserait. *Byron A Play* est une pièce que Gertrude Stein fait pour appeler la pièce Byron pour appeler Byron :

Byron a play to call Byron a play to call it Byron or to call it Byron.

(LOP 336)

Faisons, semble-t-elle dire, comme si le nom pouvait me faire le plaisir de faire exister Byron sous cette forme tout du moins de *Byron A Play* :

Or may he be for my sake all his for the name of Byron.

(LOP 339)

Un chien ne parle pas, mais il reconnaît son nom, grâce à cela un échange verbal est possible avec lui :

He could Byron could. Byron and called Byron.

Byron will you come.

Of course he could not know a name but of course.

(LOP 340)

« But of course », chez Stein, on le sait, peut introduire soit la répétition de ce qui précédait soit son contraire. Un chien ne connaît pas à proprement parler un nom puisqu'il ne possède pas le langage, mais il sait (*but of course*) reconnaître le sien.

Byron does not speak but hears.

(LOP 335)

*Byron A Play, Byron A Name* : deux thèmes qui, tout au long, s'entremêleront : « Can a play be a name to say » (LOP 341). L'objet fétiche de la pièce, c'est le *nom même* de Byron :

Byron was his name which they will name

As next to name a name

(LOP 341)

Nommer un nom ? Oui, c'est cela qu'on fait (affirme Stein). On nomme un nom, un nom nomme et on est nommé par un nom : C'est tout comme. Être nommé vous célèbre, mais aussi vous expose, et un nom peut être ce qu'on cache :

If no one knew his name was Byron

(LOP 362)

Mais le jeu est pervers, puisqu'en masquant le nom on le donne : jeu théâtral une fois de plus du caché/montré. Un chien ne choisit pas son nom (puisque'on le lui donne). Gertrude Stein entonne un petit couplet qui tisse ensemble les mots Byron/name/given :

Byron has may be not made a name

But a name has been given to him.

The name given to him has been Byron Or whether a name which is Byron is given.

He does not ask give me the name Byron.

He only says if you call Byron I am coming

(LOP 372)

C'est comme un jeu de marionnettes : on tire sur le fil du nom, et la créature va et vient. Un chien vient et repart, c'est le jeu. On lui lance une balle, il la ramène.

Act II

Byron come back again.

Scene I

He comes bringing something. Of course he comes back and of course bringing something.

(LOP 351)

Pourquoi l'a-t-on appelé Byron, ce chien ? Eh bien pour une histoire d'inceste. Dans le cas des chiens, c'est fréquent, avec en plus des chevauchements de générations. Gertrude Stein raconte l'anecdote dans *Everybody's Autobiography* : une dame mexicaine admiratrice de Picabia lui a fait envoyer deux petits chihuahuas par bateau, ils sont arrivés au Havre. Gertrude Stein a sûrement été sensible à cette image de deux petits chiens, plus ou moins identiques, dans une cage mexicaine :

He went to see and there was a native Mexican servant who spoke only Mexican and who had a hand-made cage and on side was one little Mexican dog and on the other side was another little Mexican dog, and having delivered the cage and the little dogs the man went back on the boat to Mexico.

(EA 49)

Cette arrivée par bateau dans une cage est, semble-t-il, évoquée dans la pièce, mise dans une capsule d'écriture steinienne :

Byron may be enclosed by a passage.

(LOP 362)

Double enfermement : dans une cage qui est sur un bateau qui est sur la mer, et enfermement double de deux chiens. Gertrude Stein enfermera dans une pièce ce chien qui fut double. Une pièce, pour jouer à n'importe quel jeu :

There can never be more than two to play. One for one.

(LOP 345)

Au théâtre comme dans la vie, Byron est deux en un, un qui fut deux :

That he knew

Two from one.

... Busily if emptily with one

Byron.

(LOP 361)

Dans la vie :

Byron maybe Byron was a twin.

(LOP 378)

Et pour sa maîtresse :

And now I have lost two in one. Byron.

(LOP 361)

Mais aussi, tout simplement, par son nom, que Stein tiraille, phonétiquement : By - comme *bi* dans *bicycle* (deux) :

One.

Le glissement vers one se fait par l'intermédiaire de *won* :

May you be surely Byron

Not only which you name

But welcome to the claim

That Byron won.

One and the name is Byron

May it be that which they name one.

Byron.

(LOP 355)

L'autre association phonétique, c'est avec *run* : *by run*. Approprié pour un chien ; Gertrude Stein utilise une fois de plus le rébus :

Byron

By run

They may

It is

One.

By and by it is one

Byron

(LOP 346)

Autre jeu phonétique : entre *by/bi* et *be* :

May Byron be one of one of one.

Or may Byron be one.

(LOP 343)

On peut comprendre ceci comme un jeu sur la généalogie circulaire de Byron telle qu'elle apparaît dans *Everybody's Autobiography*, et qui lui vaut son nom irrévérencieusement allusif aux amours incestueuses du noble et romantique poète Lord Byron :

So they called the two little Mexican dogs Monsieur and Madame and Byron was a son and a grandson. We called him Byron because he was to have as a wife his sister or his mother and so we called him Byron.

(EA 49)

La phrase elle-même est ronde, comme une médaille. Q.E.D. La tautologie boucle la boucle en circuit fermé comme l'inceste qui ne sort pas du cercle familial. Avec les chiens, innocentes créatures qui ne connaissent pas le péché, Gertrude Stein se permet d'y rêver, de s'en amuser. Comme elle se permet, avec irrévérence, de comparer cet inceste courant, naturel chez les bêtes, avec la noble culpabilité dont il est source chez un poète romantique. Il y a là chez elle, une fois de plus, une double attitude : fascination (semi avouée) pour la grande tradition aristocratique anglaise, et irrévérence américaine, ou démocratique, ou même sang-mêlé, en face d'une société exclusive et fortement hiérarchisée. Irrévérence moderne aussi en face des traditions, de la transmission des titres, de la survivance du passé dans le présent. Ecrire cette pièce, *Byron A Play*, c'est rendre hommage au poète, au nom du poète Lord Byron, c'est aussi imiter, par un jeu verbal cérémoniel, le sens britannique de la cérémonie. C'est également faire de la mystification : celui que j'appelle, dans cette pièce, Byron, n'est pas qui

vous croyez. Théâtralité d'un nom à double face, la face poète-anglais et la face chien-mexicain <sup>10</sup>.

Qui est célèbre, en fin de compte ? Ce n'est pas clair. Car en dressant un tombeau au jeune chien qui vécut une vie romantique (il traversa l'océan pour être donné à un grand peintre qui le donna à un grand écrivain...) et mourut d'une mort romantique (le typhus, pas moins), après avoir été doté d'un non romantique, Gertrude Stein ne fait pas que jouer : elle médite aussi sur ce que c'est que jouer, jouer avec un nom, jouer à rendre présent un absent! elle médite sur l'absence même; on dirait qu'elle s'exerce, grâce à une disparition mineure, à accepter l'idée même de disparition.

Et, si le nom vous fait, quelque chose de la nature romantique du poète est passé dans l'âme du chien, dans sa nature :

Poor little Byron his name gave him a strange and feverish nature, he was very fierce and tender and he danced strange little war dances and frightened Basket. Basket was always frightened of Byron. And then Byron died suddenly one night of typhus.

(EA 49)

Comme si, de lui avoir donné ce non, Gertrude Stein se sentait une sorte de culpabilité, elle a fait mourir ce chien qui est allé jusqu'au bout de sa nature fiévreuse liée à son nom. Il y a dans cette pièce ce qu'on pourrait appeler « a mood », ou plutôt « a blending of moods » : cela va de la tendresse à une sorte de nostalgie qui trouve son expression la plus directe dans :

Byron o little soul

---

<sup>10</sup> Comme Gertrude Stein l'a fait avec Claudel, avec Lamartine, et avec Mme Récamier. Claudel le poète et Claudel nom local dans *Lucy Church Amiably* : « Claudel is a mountain which is is is a cascade which is is is a little better than where bread actually and white of egg actually is reputed. » Claudel est un nom de fromage et le nom d'un poète qui parle de Dieu. Lamartine, figure romantique, mais rattaché à un pays où l'on aime manger et en parler, le pays de Brillat-Savarin : « Every country talks about eating but in that country they talk about about talking about eating. Lamartine came from that country and Brillat-Savarin and Madame Recamier. » (EA 172). Quant à Madame Récamier, alors qu'on a en tête la ravissante créature immortalisée par le portrait de David et le portrait de Gérard, il faut s'amuser de savoir qu'on peut la rencontrer, en chair et en os, quand on fait Ses courses à Belley : « They eat and they talk about eating while they eat and while they are talking about eating they eat. Madame Recamier had a niece and the niece married Monsieur Lenormant. Monsieur Lenormant had a son and his son had another one and and then there was Henri Lenormant... (EA 173). Et, déjà dans *l'Autobiographie d'Alice B. Toklas* : « Madame Récamier also comes from this region and the place is full of descendants of her husband's family ». (ABT 223). *Madame Recamier An Opera*, qui est de 1930, sera publié dans *Operas and Plays*.

et dans :

I would like Byron to be here

Oh yes I would like Byron to be here.

(LOP 359)

D'autres émotions, liées à la perte d'un être cher, trouvent à s'exprimer : ...« and so in a minute there was no relief ». Il y a, entrelacé avec la méditation steinienne qui classe la pièce dans le « entity writing » (cf Robert Haas, *A Primer*, 115), un ton élégiaque qui rappelle le « fear no more the heat of the sun ». Ainsi par exemple :

Leave or let Byron lie in the sun on the stone. Even if it is not a stone only as if it were a stone which however it is it is a stone and Byron can lie in the sun on the stone as if the sun were setting but not set yet

Byron never dreams.

(LOP 353)

Ou encore :

A shadow of Byron falls upon the wall. He needs no one to defend him from the sun or the wall not to disturb him.

Scene I

Do not walk away Byron.

Do not leave there to come here.

Do not refuse the sun for the shade

Or the shade for the sun

Do not run if Byron if you run

Do not run.

(LOP 354-355)

Et la pièce se termine sur une invocation qu'il faut plutôt lire comme une inscription, inscription qui se contente, avec simplicité, d'accoler deux noms : « Baby and Byron » (LOP 386). Gertrude Stein se désigne elle-même, à côté de son chien à nom de poète, par le surnom affectueux dont elle a hérité dès l'enfance. Il faut rappeler ici que, comme Walt Whitman,

Gertrude Stein manifeste un attachement, presque une sorte de révérence, à ce qui est vivant, sans respecter les hiérarchies habituelles. Dans « A Transatlantic Interview » (1946), elle déclarera :

After all, to me one human being is as important as another human being, and you might say that the landscape has the same values, a blade of grass has the same value as a tree.

(*A Primer*, 16)

*Baby and Byron* : cette épitaphe finale, où celle qui pleure inscrit son nom à côté de celui qu'elle pleure, même si ce n'est qu'un chien, un brin d'herbe dans la création, on peut la lire de plusieurs façons. C'est la cérémonie des adieux, la reprise du « by by Byron » qu'on a eu plus tôt (LOP 372). *Byron A Play* est un jeu théâtral, on l'a vu en analysant la réflexion sur *play* dans la pièce, c'est aussi une pierre tombale qui inscrit le nom de Byron parce que le nom c'est tout ce qui reste quand il ne reste rien. Quand tout ce qui reste c'est un nom sur une tombe, dans un cimetière que personne ne visite, peut-être qu'un nom ce n'est pas grand' chose. Mais quand la pierre tombale est immatérielle, quand elle est signature d'une œuvre littéraire, par la notoriété sa pérennité est peut-être mieux assurée. Le nom de Lord Byron, c'est grâce à l'œuvre poétique que nous le connaissons. D'ailleurs il ne faut pas confondre l'aristocrate et le poète, ce personnage est double lui aussi : « They may make a mistake in mistaking Lord Byron for Lord Byron ». *Baby and Byron* : deux noms en miroir de chaque côté de *and*. Deux noms inscrits dans la théâtralité du double en même temps que dans la mortalité qui, en termes de théâtre, se traduit par : pouvoir rester ou devoir partir, être présent ou absent, être dans l'instant, mais absent dans la durée, toujours en passe de disparaître. La mort de Byron, un petit chien, est l'occasion pour Gertrude Stein d'une méditation sur la double contrainte du rester et du partir, sur l'aspiration à la présence de l'absent « I would like Byron to be here. Oh yes I would like Byron to be here ». (LOP 359). Le théâtre, c'est un lieu symbolique magique où la présence est assurée, mais il ne faut pas que ce soit dans l'immobilité définitive de la mort, le mouvement garantit la vie. C'est peut-être en ce sens qu'on peut comprendre le vœu étrange : « I wish I knew a play to run away », qu'il faut rapprocher de : « A play may not be removed » (LOP 336). De sa pièce, Gertrude Stein dit elle-même (dans une lettre à Van Vechten du 22 décembre 1935) : « But it does move and it is a romantic tragedy ». Ce qu'elle souhaiterait, c'est que Virgil Thomson la mette en musique et que la pièce soit mise en scène (après le succès, en 1934, de *Four Saints in Three Acts*, tout semble possible). Gertrude Stein

ne se masque pas les difficultés, ou plutôt si, elle les minimise : « it would take a lot of stage imagination to put it on ». Ce que nous retiendrons ici, plutôt que le fait que personne, à part Richard Foreman qui a rêvé à une mise en scène sans aller jusqu'à la mettre en œuvre, n'ait jamais eu cette imagination-là, c'est cette idée de mouvement, dans le jeu verbal, dans l'objet scénique tel que se le représente Stein, associé à l'idée de « romantic tragedy ». « Romantic », c'est clair, est là pour atténuer l'esprit de sérieux de « tragedy ». Gertrude Stein s'amuse à demi, comme quand elle écrit, à propos de *Lucy Church Amiably*, « a novel of romantic beauty and nature ». Mais elle semble entrevoir dans ce texte que le théâtre, de manière ludique (*play*), nous habitue à l'idée de la mort.

Si l'on trouve que c'est un peu excessif de voir une oraison funèbre là où il n'y a mort, après tout, que d'un petit chien, je donnerai deux exemples qui frappent. L'un, c'est tout au début de la pièce (*LOP 334*), une formule qui semble presque incongrue par son sémantisme brutal sous le déguisement :

I have lost Byron in a play of worms.

La chute a presque la qualité d'un lapsus : Stein a voulu écrire *words*, et c'est *worms* qui est venu, elle l'a laissé : après tout... Et du coup, ce qu'on a là, c'est un vers qui a presque la facture et la gravité de « I will show you fear in a handful of dust » dans *The Waste Land* d'Eliot (qui date de onze ans plus tôt, 1922, et que Gertrude Stein, même si elle n'y pense pas consciemment, ne pouvait manquer de connaître).

Le deuxième exemple, c'est un dialogue (*LOP 359*) qui tourne autour du thème, non seulement de partir, comme ailleurs dans la pièce, mais de savoir qu'on part. A un premier niveau, le dialogue peut être lu comme un jeu formel jouant sur les affinités phonétiques entre *go* et *know* :

May I know if I go.

Of course you may know if you go.

But may I know if I go

Of course you may as well know

If you go.

But if I go may I know

Not if you go

If you go you may know

But not if you go. Byron may not know if he is to go.

(LOP 359)

A ce premier niveau, les apparentes contradictions (« If you go you may know/But not if you go ») semble confirmer qu'il s'agit d'un jeu formel, le paradoxe balance le sens entre deux extrêmes et lui interdit de se poser quelque part. Mais savoir qu'on part, cette expression n'a de sens que dans un contexte où partir est un euphémisme pour mourir : « se voir partir », « il s'est vu – ou ne s'est pas vu – partir ». L'objet du débat, si on relit attentivement, ne peut être que : puis-je savoir que je vais mourir ? Gertrude Stein (dont on ne sache pas qu'elle ait été malade, ou inquiète pour sa santé, cette année-là) est séparée – mais elle l'ignore – de sa propre mort par treize années, la célébrité tant attendue, inattendue, et une guerre mondiale. Elle est entrée, le 3 février, dans sa soixantième année. Et voici qu'elle adresse, que l s'adresse à quelque instance non nommée, pour lui poser, avec insistance, la même question : « May I know if I go ? » Le *But* repose la question par scepticisme, n'osant croire à la réponse donnée, et portant peut-être l'accent, cette fois, davantage sur le *may*, ou sur le *know*. La réponse se place toujours dans l'évidence rassurante (*of course*), mais dans une optique plus pessimiste la deuxième fois (un pessimisme que l'inquiétude de la question a su révéler derrière le masque de l'optimisme de commande, hâtif et peu sincère) : you may *as well* know, il n'y a rien à perdre, de toute façon. L'apparente contradiction de la fin n'est peut-être qu'apparente. La question a à nouveau déplacé l'accent : *But if I go may I know ?* Quand je partirai et si je dois partir, pourrai-je savoir (tout ce qu'il y a à savoir) ? La réponse dit : *Not if you go/If you go you may know/But not if you go*. Une fois partie, et partie pour de bon, même si tu t'es vu partir, il n'y a plus de connaissance qui tienne, c'est le trou noir. Cette interprétation n'est pas aussi subjective qu'il y paraît, car elle se trouve confirmée par la remarque qui clôt la « scène », et qui est dite par une voix anonyme qui semble n'être ni celle de la question ni celle de la réponse :

*Byron may not know if he is to go.*

Connaître sa mort, ou du moins savoir qu'on mourra, ou qu'on va mourir, c'est le propre de l'homme.

Ce qu'il faut admirer dans cette pièce (comme dans d'autres, mais à un très haut degré dans celle-ci), c'est la théâtralité de l'écriture même. Une écriture taillée à facettes, une écriture qui pratique le faux-semblant, l'illusionnisme, qui multiplie les chausse-trappes, les faux plafonds : une fois de plus stratégie guerrière et tromperie esthétique du théâtre sont étroitement imbriquées. Une écriture qui s'offre et qui se dérobe, qui donne du sens quand on se croit dans l'absurde, et l'escamote quand on croit le saisir.

Il y a, pour commencer, la multiplication des anaphores. Il y a les interpellations, les exhortations, les réfutations, les dénégations véhémentes, qui créent – par un jeu d'illusion là encore – la présence de l'autre dans le discours :

*May you think so. (LOP 336)*

A think I have steadily said yes. (LOP 337) : on a beau ne rien savoir de la situation, on a l'image d'un ou d'une qui est dans la générosité, la persévérance, et qui prend ses distances (*I think*) par rapport à son propre rôle.

*What I wish to say (LOP 348)* : L'orateur à son public.

*I could I would I did (LOP 349)* : Le même tempérament têtu, et l'air de répondre à autant d'objections.

*I have no doubt that he has gone away (LOP 355)* : Réponse, là encore, à une question, sous-entendue, une question à laquelle la réponse donne le mode de présence troublant d'un hologramme.

*Of course you ask why had you no ball (LOP 357)* : les questions de l'auditoire fantôme sont intégrées, en style direct malgré la suppression de toute ponctuation, dans le discours.

L'autre voix, c'est celle qui s'adresse au héros éponyme, Byron, sur le ton de la prosopopée, qui rend présent l'absent :

*Oh Byron wil come*

*Come Byron come*

(LOP 374)

ou qui lui donne la parole :

*I love not cold no freezing*

*I love not following when a sound js coming*

(LOP 372)

ou qui l'évoque avec nostalgie. La voix joue son double rôle de chœur, qui alternativement se tourne vers le héros, alternativement vers le public.

Mais surtout, c'est le jeu incessant, entre grammaticalité et agrammaticalité, le jeu de brouillage des références, les informations qui font semblant d'être un apport factuel irréfutable et qui sont inutilisables faute de contexte, de mode d'emploi, c'est ce jeu qui crée un constant malaise mêlé de plaisir. On pense à Huck et Jim dans la maison du mort, qui emportent comme de précieux trésors un archet de violon, une jambe de bois et des médicaments sans étiquette. Eux disent : ça peut toujours servir, et le lecteur pense : voilà des objets poétiques qui flottent hors de toute utilisation possible, des objets devenus saugrenus et qui remettent en cause, du seul fait qu'ils nous font rire, la notion même d'utilisation des objets. Un objet n'a-t-il pas le droit de demeurer comme Breton le dit de l'œuvre d'art, « délié de toute espèce de but pratique » ? (Breton, *Position politique du Surréalisme*, 1935). On pense aussi aux architectures paradoxales de M.C. Escher ou de Mitsumato Anno. Ce qui est pratiqué ici, c'est souvent l'alternance d'un énoncé limpide, presque anecdotique, et d'un énoncé sans rapport avec le précédent et dénonçant, par la rupture du code alors que le ton n'a pas changé, le contrat de communication. Exemple :

Italy and Italian a wife cooking and a husband cleaning. This may make it as seeming.

(LOP 385)

L'énoncé numéro un est limpide. Nous savons par *Everybody's Autobiography* (EA 50) que Gertrude Stein avait à ce moment-là à son service un couple d'Italiens, Mario et Pia, dont les noms apparaissent, comme en ex-voto, également hors contexte, à un autre moment de la pièce :

Maybe a king or twin.

Maybe Byron.

Maybe Mario

Maybe Pia

Maybe anything.

Mais, même limpide, l'énoncé concernant les deux domestiques, mari et femme, est totalement incongru là où il est : sans rapport ni avec ce qui précède, ni avec ce qui suit, et surtout sans rapport avec ce qu'on croit déceler du « thème » de la pièce. L'effet est un effet de collage, comme soudain, au milieu du tableau un morceau de journal découpé, où l'on peut encore lire un fragment de titre ou d'information.

Même lorsqu'elle nous déroute, la « voix » sait, de façon perverse, regagner à chaque instant notre confiance, nous faire rentrer dans le jeu :

I can clearly understand now what a play is.

(LOP 345)

Cela tombe bien, cela répond à notre curiosité latente, depuis le début. Nous nous disons que, nous aussi, nous allons bientôt le savoir. Mais ce qui nous est donné est peu, beaucoup trop peu, et on nous le fait attendre, beaucoup trop pour si peu :

I feel I know what a play is there are many kinds of then.

(LOP 350)

Et pourtant, il ne faudrait pas passer à côté d'un trésor caché sous l'insignifiance. Ce qu'est une pièce (disons plutôt *a play*), c'est justement ce qui se déploie sous nos yeux, avec ses verroteries verbales, ses parallèles qui se rejoignent, ses ici qui sont des ailleurs. *Byron A Play*, ou : ceci n'est pas une pipe. Ceci n'est pas un chien, car c'est *A Play*. Ceci n'est pas un poète, car c'est un chien. Ceci n'est pas un chien, car c'est un aristocrate anglais. Le double fait que toujours la chose elle-même échappe : on a vu dans *Kagemusha*, film japonais <sup>11</sup>, l'indispensable fonction guerrière du double. Byron est double de tous les côtés, si l'on peut dire : il est *one of two*, il est présent/absent, il est ici et là, il est et il n'est pas *where* : *where*,

---

<sup>11</sup> *Kagemusha ou l'ombre du guerrier*, Akira Kurosawa, 1980.

catégorie intermédiaire entre quelque part et nulle part, limbes ou paradis des chiens morts ; *where* sépare l'interrogation de l'affirmation, l'espace du temps.

This play is here

That play is there

Their play is where.

(LOP 337)

#### Act IV

Why should Byron have been where.

When he never had been there.

(LOP 384)

Ce qui fait la vertu magique du théâtre, face à la mort, c'est l'illusion. Elle est ici thématifiée :

There is but there has not been an illusion of Byron.

(LOP 371)

La seule façon dont l'illusion puisse être pratiquée, c'est à chaque instant, au présent, sans aucune possibilité de se prolonger. C'est peut-être la seule différence, finalement, entre l'illusion et ce qui n'est pas elle.

Les actes et les scènes, dans *Byron A Play* comme ailleurs, ce sont des corridors sans issue, c'est un labyrinthe où l'on revient sur ses pas alors même qu'on croyait progresser, c'est un espace déguisé qui feint d'être l'habit du temps. On va voir avec le début de « Act VI » un bon exemple de « tulle » verbal (le tulle, au théâtre, grand facteur d'illusion), de déréalisation insidieuse, alors même qu'il semblerait que nous contemplons un portrait de chien couché.

#### Act VI

1. If she knew how old Byron was she knows how old Byron is.

#### Scene I

2. Part of the time in which Byron rests although he trembles he is not restless.

## Scene II

3. If moreover Byron is placed where he is to be rested he may not protest because he inquires but not enough.

## Scene III

4. If in waiting he does not pray to wait this is because of their place there where they have placed him.

(LOP 374)

À la surface, de façon benoîte, nous est donné :

1. Méthode de calcul de l'âge.
2. Etat intermédiaire entre repos et agitation.
3. Développement de la proposition précédente (*moreover*).
4. Explication « géographique » de l'attente.

Mais, à y regarder de plus près, les anomalies invisibles à la surface rendent l'ensemble du propos suspect : il y a du vide, ou plutôt des vides, sous la croûte.

1. Si elle savait l'âge de Byron, quand le savait-elle, ou l'a-t-elle su ? Quel est le rapport entre ce passé et ce présent ? Quelle est la coupure entre les deux ? À quel moment a-t-elle cessé de savoir ce qu'elle savait ? Et par quel tour de passe-passe peut-elle maintenant avoir recours à ce savoir qu'elle n'a plus ?
2. Rapport paradoxal de l'affirmation à la négation, les deux étant amoindries par un *part of the time* qui les relativise toutes les deux : on n'effectue pas tout de suite le rapport d'équivalence entre *he rests et he is not restless*, les deux déclarations étant séparés par un *he trembles* qui est intermédiaire entre *rest[ful]* et *restless*. Comme le trille prolonge la note sur un instrument à percussion, le tremblement est un mouvement uniforme et léger qui permet le repos. À mi-chemin entre état et activité.
3. La prétention de la phrase à être un argument solidement présenté (if + moreover demande de notre part une attention qui s'accroche au raisonnement) nous rend insensible à la non motivation de *he may not protest* (pourquoi protesterait-il ?) et

à l'incongruité du *because he inquires* : un chien a les moyens de protester, mais avec « inquire » on entre dans les subtilités du langage humain. La demande rudimentaire, *ask*, est à la portée du vocabulaire expressif d'un chien, le questionnement et l'enquête lui sont interdits. La nuance ajoutée, *but not enough*, suppose que nous avons avalé sans broncher l'absurdité précédente.

4. De « rest » nous passons à « wait » qui représente, dans la même immobilité, une attitude opposée, tournée vers le *tout à l'heure*, impatiente dans l'apparence de patience. If « enchaîne » sur les deux « if » précédents : nous n'avons pas encore appris à nous méfier, il en serait temps pourtant. Nous croyons comprendre *he does not pray to wait* parce que nous avons cru lire, distraitemment, *he does not wait to pray* ; et nous croyons qu'un simple rétablissement va nous donner un sens, différent certes, mais analogue, du même ordre. Il faut un effort d'analyse qu'on ne croyait pas avoir à faire pour *effectuer le sens*, ou comprendre les raisons de l'absence de sens de la tournure (négative, qui plus est) « *he does not pray to wait* ».

L'anomalie de la fin de la phrase est d'un autre ordre : deux corps ne peuvent se tenir ensemble en un même lieu. Or il nous faut bien admettre, au bout du compte, que c'est ce que prétend effectuer « *their place there where they have placed him.* »

Une page plus loin, sur le thème du rapport de Byron à la nourriture (*If he loves food he did not always love it*), le portrait de Byron prend un caractère de litanie. Gertrude Stein reprend un procédé de répétition du nom propre qu'elle avait déjà utilisé dans *They Must. Be Wedded. To their Wife* (1931). Le système codé selon lequel le nom qui précède l'énoncé désigne le personnage qui prend la parole est mis en déroute par un blocage de la machine, un dérèglement systématique. On *donne à voir* le nom propre et un segment de phrase, cela se déroule ligne à ligne, mais cela n'a plus rien à voir avec les règles de l'échange dialogué, ni avec celles de la stichomythie. Le nom de Byron semble fait pour être chanté, comme à l'église, par un chœur ou une voix qui joue le rôle de chœur :

Scene I

Byron. If he loves food.

Byron. He did not always love it.

Byron. Now he will take it.  
Byron. Even when it is not given to him.  
Byron. He will take it.  
Byron. He moves quickly.  
Byron. In taking it.  
Byron. Oh yes.  
Byron. And he is punished for it.  
Byron. As much as ever as quickly.  
Byron. And fiercely.  
Byron. And back well back.  
Byron. And pleasing.  
Byron.

(LOP 375)

« Oh yes » évoque le « Yes Lord » des *Negro spirituals*. Piété fervente d'une communauté. Le thème est développé affectueusement, ludiquement. Le jeu avec la grammaire fait partie de cet aspect ludique (on jouait avec un chien, on joue avec le souvenir de ce chien, évoqué par le nom de ce chien) : une liberté est affirmée, le sens est « flottant », non imposé, il passe comme une balle qu'on lance. Dans « as much as ever as quickly », la balle est lancée rapidement, c'est cette rapidité qui est le *sens* de la phrase, et pas seulement parce qu'elle est dite par le « quickly » final, mais grâce aux trois petits trempins du « as », grâce au rythme : trois bons petits coups sont assénés au chien pour le punir (*as much as ever as quickly*) quand le chien se précipite pour manger une nourriture à laquelle il n'a pas droit. Le couplet se termine par une résolution harmonieuse :

« And back well back » : de trois temps on revient à deux temps, et on boucle la boucle.

« And pleasing ».

« Byron » : comme on dirait Amen. Plus rien à dire sur ce sujet. Ou pour l'instant.

\*\*\*

## Le nom, corps glorieux

Avoir un nom, se faire un nom : toujours à l'horizon le ciel de la célébrité. Certains tournent leur regard vers la lignée des ancêtres qui se perd dans la nuit des temps, se promènent dans la galerie des portraits où une place leur est réservée : posthume ; de leur vivant un simple vide, un *emplacement* : il faut que la vie soit achevée, transformée en destin, pour qu'ils aient droit aux honneurs de l'effigie ; du coup, le vivant se sent presque de trop, encombrant, non fiable, versatile, il est trop tôt pour *fixer ses traits* ; mais une fois fixés, lui n'a plus qu'à disparaître, et l'emplacement vide se déplace un peu plus loin dans l'enfilade : *ad infinitum*. Gertrude Stein rêve volontiers sur les généalogies, sur les grandes traditions aristocratiques. À l'autre pôle, certains se sont vus promus, de leur vivant, au rang d'idole (*eidolon* : image). Les stars de Hollywood brillent au firmament des étoiles, leur image sur l'écran nous hante, en gros plan, et leur image sur photographie est diffusée dans le monde entier, elles font rêver les adolescents sur les murs de leur chambre, les soldats dans leur caserne, les routiers dans leur camion. C'est un phénomène nouveau, lié au XXe siècle, et à l'Amérique. Gertrude Stein, Américaine du XXe siècle, ne peut pas y être insensible. Et un jour, célèbre elle aussi, devenue un *nom* elle aussi, elle retourne en Amérique. Elle découvre que célébrité veut dire privilège, et elle serait la dernière à s'en plaindre :

But first we were on the boat and we liked it. It was the beginning of traveling being a celebrity and all the privileges attached to that thing.

(EA 167)

Elle a longtemps rêvé de ce jour, sans y croire :

I used to say that I would not go to America until I was a real lion a real celebrity at that time of course I did not really think I was going to be one. But now we were coming and I was going to be one.

(EA 168)

Les *media* ont, depuis, banalisé cette expérience, mais, en 1935, être photographiée, interviewée, passer à la radio, c'est grisant. Le plus grisant de tout, c'est de voir son nom intégré au paysage de la rue en lettres qui défilent sur une bande :

...and then we saw an electric sign moving around a building and it said Gertrude Stein has come...

(EA 175)

Grisant, mais cela a quelque chose d'inquiétant aussi ; votre moi, exposé en public, cesse de vous appartenir. Le nom se détache de vous, comme une adresse où vous n'habitez plus (une adresse où l'on habite, c'est comme une partie de votre nom) et cela fait une impression bizarre. La fin de la phrase « ...and it said Gertrude Stein has come », c'est : « and that was upsetting. » Oui, c'est troublant. C'est à la fois moi et pas moi, je me reconnais et je ne me reconnais pas :

Of course it has happened to me pretty often and I like it to happen just as often but it always does give me a little shock of recognition and nonrecognition.

Où est mon identité, dans tout cela ?

It is one of the things most worrying in the subject of identity.

(EA 175)

Gertrude Stein, au cours de ce voyage en Amérique, en 1934, ira jusqu'en Californie. Comme on fait dans ces cas-là, on lui demandera : qui voulez-vous rencontrer, et elle sera, à Beverly Hills, l'invitée d'honneur d'un dîner où elle rencontrera les vedettes de cinéma de Hollywood, en chair et en os. Elle a raconté le dîner dans *Everybody's Autobiography*, sous forme d'un projet qui se réalisa (façon de mettre l'événement dans une bulle un peu magique : est-ce que je vais rencontrer tous ces gens ? Eh bien oui).

We were to go to dinner at Beverly Hills which is the same as Hollywood this I have said we were to meet Dashiell Hammett and Charlie Chaplin and Anita Loos and her husband and Mamoulian who was directing everything and we did.

(EA 282)

Au début de *Everybody's Autobiography* Gertrude Stein raconte sous forme d'anecdote le mal qu'on a eu à mettre la main sur Dashiell Hammett qu'elle désirait rencontrer. Elle se place au centre du récit, Hammett puis Chaplin sont mis en position d'interlocuteurs, ils sont l'occasion pour elle d'exposer ses théories sur la littérature du XXe siècle, et sur *Four Saints*. Mais en 1936, de retour en France, c'est cette question de l'identité des personnages célèbres qu'elle explore dans une pièce intitulée *A Play Called Not and Now* (RB 494). Dans cette pièce, elle traite à sa façon la dimension théâtrale du nom célèbre, est-ce bien une personne qu'on

rencontre, ou est-ce une *image* qui correspond à l'image publique qui circule un peu partout en l'absence de la personne ?

Dans une nouvelle intitulée « The Private Life », Henry James avait abordé un problème très proche. Un certain nombre de personnages londoniens sont réunis dans une station suisse : la scène est un salon (l'hôtel où ils sont réunis) avec pour toile de fond les Alpes. Parmi les personnages Lord Mellifont, le parfait aristocrate, le parfait mondain ; une actrice, Blanche Adney, gloire de la scène à Londres ; et l'écrivain Clare Vawdrey, gloire littéraire. Henry James répète à plusieurs reprises le terme *glory*. Le narrateur et l'actrice vont découvrir à propos du mondain et de l'écrivain une chose étonnante, ou, comme dirait Gertrude Stein, « upsetting », quant à l'identité de l'un et de l'autre. Lord Mellifont a une telle présence publique, une telle perfection (« perfect manner ») dans la représentation qu'il n'existe que *quand il est en représentation* : quand il se sait vu. « He represented to his wife and was a hero to his servants ». (*Fifteen Short Stories*, 186). Mais quand personne ne le voit ? Le narrateur se demande « what blank face such a mask had to cover ». Le contrecoup d'une telle plénitude de présence, c'est que, dans l'absence, l'absence est totale. James va jusqu'au bout de cette hypothèse, il la prend au pied de la lettre, la pousse jusqu'au fantastique, lui qui a su inventer des semi-fantômes qui en disent plus long sur notre univers mental que bien des non-fantômes. Dans l'absence, Lord Mellifont cesse littéralement d'exister, son identité est alternative :

How utter a blank mustn't it take to repair such a plenitude of presence! – how intense an *entr'acte* to make possible more such performances!

(FSS 186)

Si l'on arrivait à entrer sur la pointe des pieds dans sa chambre quand il est seul, on découvrirait qu'il n'y a *personne* ! Le narrateur s'émerveille de « the absolute singleness of his identity » (FSS 186). À l'inverse, l'écrivain, lui, délègue en public une sorte de double de lui-même. Il n'est *l'écrivain* que tous admirent que dans la solitude de son cabinet, il est celui qu'on ne peut jamais rencontrer. Celui qu'on rencontre n'est qu'un aimable substitut. C'est un cas de « duplication of character » (FSS 188). James pousse ici l'hypothèse du double jusqu'à la satire :

...for after all they're members of a firm, and one of them would never be able to carry on the business without the other. Moreover mere survival would be dreadful for either.

(FSS 188)

Encore une fois, l'hypothèse est prise au pied de la lettre. Les deux personnages, celui de l'aristocrate mondain et celui de l'écrivain, sont mis en regard. Par rapport à leur identité, leur problème est exactement inverse. C'est l'actrice Blanche Adney qui le dit avec candeur et sans ambiguïté :

Well, then, my dear friend, if Clare Vawdrey's double – and I am bound to say the more of him the better – his lordship there has the opposite complaint : he isn't even whole.

(FSS 184)

Le problème posé est celui de la non-compatibilité de la vie privée et de la vie publique : la vie privée n'est pas « la vie » puisque vivre, c'est vivre sous le regard des autres, et la vie publique n'est pas « la vie » puisque c'est un simple rôle qui est joué pour des *spectateurs*. Le narrateur, comprenant le secret de la perfection immaculée que représente Lord Mellifont (une coulée de miel...), écrit :

...he struck me as so essentially, so conspicuously and uniformly the public character that I read in a flash the answer to Blanche's riddle. He was all public and had no corresponding private life, just as Clare Vawdrey was all private and had no corresponding public.

(FSS 185)

Il faut prendre au sérieux les trois adverbess qui accompagnent « the public character » : *essentially, conspicuously, uniformly*. L'essence, paradoxalement, n'est pas autre chose que ce que l'on voit, et l'uniformité n'est qu'une autre façon de dire l'unité absolue (« absolute singleness »). Quand il ne joue pas son rôle, Lord Mellifont se dilue, se fond dans le paysage, il perd conscience et visibilité. Les représentations (*performances*) sont une telle concentration d'énergie que, symétriquement, les entr'actes doivent être d'une égale intensité. *L'intensité d'un entr'acte*, qu'est-ce que cela peut bien être ? C'est une intensité négative, une intensité de non-être, une opacité de pure transparence. Le contraire de la présence, c'est le blanc (*blank*), une éclipse, une trace vide, un vide qui est une trace, un magnétisme centrifuge qui repousse toute occupation de ce territoire vierge, défendu, inattaquable. Il faut imaginer ce

noyau dense de non-existence, sinon, si la présence est véritablement absorbée par l'environnement (« Has he been re-absorbed? » demande, à un moment, Blanche Adney) ; rien ne permettra de faire ressurgir, presque instantanément, le « performer », celui qui « fills the stage ».

Le théâtre est présent à plus d'un titre dans « The Private Life » : Blanche Adney est une actrice professionnelle, une gloire du théâtre, et Clare Vawdrey écrit pour le théâtre. Si Blanche Adney cherche désespérément à entrer en relation avec l'écrivain (et non avec son double insignifiant qui lui tient des propos aimables dans les dîners), c'est qu'elle veut qu'il écrive pour elle LE ROLE qu'elle attend comme point culminant de sa carrière. Elle voudrait être la Olga Knipper de ce Tchekhov, en quelque sorte. Mais où se situe l'acteur professionnel par rapport aux deux pôles présentés, l'homme en représentation et le créateur solitaire, cela n'est pas dit. On dit souvent, peut-être avec légèreté, que l'acteur se *dédouble*. Mais ce n'est pas comme l'écrivain puisque sa Création est sur scène, en contact avec le public, devant lui et pour lui. Il est plus proche en cela de Lord Mellifont. Son existence, selon James, serait donc plutôt de l'ordre de l'alternatif. Celui qu'on rencontre dans sa loge après le spectacle n'est, à la limite, plus personne.

La nouvelle de James a été, c'est bien logique, portée à la scène : par Simone Benmussa en 1979 (Petit Orsay) dans une adaptation qui portait le titre approprié de *Apparences*. La comédienne Susannah York y tenait le rôle de Blanche Adney. C'est une aventure courante, mais tout de même assez vertigineuse, pour une comédienne, que de *jouer* le rôle d'une comédienne : il faut surjouer, redoubler et non plus dédoubler son rôle, et pourtant garder les deux rôles à distance au moment même où ils viennent se plaquer l'un sur l'autre.

Pour mieux comprendre ce que l'on cherche à saisir ici, il faut relire ce que Régy écrivait à propos de *La Chevauchée sur le lac de Constance* dans un court texte intitulé « La Fragile apparence » :

La pièce est à plat comme si on regardait le déroulement d'une pellicule en négatif – la pellicule d'un film expressionniste allemand des années 30, où les maquillages blancs, les lèvres, les sourcils peints, sortent avec les meubles et les objets d'un magasin d'accessoires.

L'auteur, glissant une lame de canif dans l'épaisseur de la pellicule, a réussi à décoller les acteurs en créant autour d'eux un étrange vide où ils se meuvent avec précaution comme s'ils traversaient sans le savoir la surface d'un lac à peine gelé.

Susannah York, donc, évoquant son expérience d'actrice, dans une interview (*Le Monde*, 24/11/1979, 27}, va tout à fait dans le sens de cette absorption par le rôle :

Les acteurs ont une vie publique, ils fabriquent une image qui existe dans la tête des spectateurs et qui influence leur vie privée... Ce que la pièce raconte, rend visible, c'est le va-et-vient des gens qui jouent de leur image comme d'un éventail et qui cherchent à connaître la vérité des autres... Tous mes efforts consistent à trouver le centre du personnage pour qu'il devienne le mien et que je puisse dire : je suis, je suis, je suis... Parfois, j'ai eu la sensation de la perte de mon corps. À onze ans, j'ai joué Puck, et pendant des jours entiers, je me sentais comme intouchable, je vivais mon apparence.

Quant au fait de jouer une actrice, c'était la première fois que cela lui arrivait. Mais un redoublement de distance se faisait, presque naturellement, parce qu'elle jouait, en France et en français, une actrice anglaise (parlant français avec un accent, son accent anglais : l'accent anglais de l'actrice Susannah York signifiant en ce cas que Blanche Adney est anglaise; parler dans une langue qui n'est pas la vôtre, c'est jouer un rôle, se mettre en représentation; par contiguïté, l'accent de Susannah York, qui n'était pas feint, qui était sa façon sincère de produire une parole française, signifiait la fonction de Blanche Adney, la mise à distance par rapport à son rôle.

Mais dans la nouvelle (ou dans l'adaptation théâtrale), Blanche Adney n'est jamais vue sur scène, elle est à l'hôtel et en vacances, comme les autres, simplement elle reste professionnelle puisqu'elle est à la recherche d'un rôle : pas au sens de se voir donner un rôle déjà existant, mais de voir un écrivain écrire un rôle pour elle : qui corresponde à sa personnalité de comédienne, et qui lui permette de révéler son talent ; donc, paradoxalement, qui ne corresponde à rien qu'elle ait fait déjà, qu'on ait vu déjà; quelque chose de complètement neuf, d'inédit, et qui corresponde à ses virtualités, qui lui permette un travail de création. Comment écrire, pour une comédienne, le grand rôle qu'elle réclame, puisqu'il doit surgir de l'imagination de l'écrivain, et doit étonner tout le monde, l'écrivain en premier, la comédienne, le public...

Jouer une comédienne, pour une comédienne, c'est aussi, ne l'oublions pas (et c'est ainsi que Susannah York ressentait les choses) jouer quelqu'un qui est très proche de vous.

C'est ici qu'intervient la notion de vulnérabilité. La distance est protectrice {les schizophrènes le savent bien), jouer son propre rôle, ou un rôle proche de soi, c'est s'exposer. Gertrude Stein ne rédigea son autobiographie qu'à la troisième personne, sous le masque d'une narratrice, scribe et compagne, miroir fidèle mais miroir. Susannah York terminait l'interview en disant : « Quand je vais jouer à Londres – donner l'apparence d'une comédienne anglaise aux spectateurs anglais – je vais me sentir très vulnérable ». Protégée, à ce moment-là, sans doute, par son expérience parisienne. Dans la situation de retour (au lieu d'origine, au lieu naturel) une distance invisible est préservée, par le *souvenir* de la distance (je fus Blanche Adney en français).

Revenons un instant sur ce terme de *gloire*, qu'utilise James à propos de Clare Vawdrey et de Blanche Adney (une gloire qui les entoure d'un halo lumineux si l'on « cratylise » un peu les prénoms de l'un et de l'autre - Clare, Blanche), Le corps glorieux, dans la théologie chrétienne, c'est le corps des bienheureux après la résurrection. Un corps immatériel, délié de la mortalité, mais un corps propre, qui peut s'approcher du Divin et jouir de Sa Présence. Un corps rêvé par l'âme à son image : libéré des servitudes, délivré des sens dans leur matérialité organique, mais capable de sentir et de ressentir. Souvent, on a rêvé le théâtre sur ce modèle. Aristote à sa façon païenne, Genet à sa façon blasphématoire donc religieuse (« me voir, sur la scène, tel que je ne saurais — on n'oserait - me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être ») (*Les Bonnes*, 10) ; Thomas Mann aussi, lui qui se méfiait de l'empire des sens, et qui, à ce titre, se méfiait du théâtre, lieu public, « foire aux sens », kermesse, rassemblement d'une « foule malodorante ». Art inférieur en ce que, comme le tribunal ou la fête populaire, on y voit régner « l'optique, l'acoustique, le corps humain » {voir, entendre, toucher, quelle horreur...). Dans l' « Essai sur le théâtre », publié pour la première fois en 1908 (et cité ici dans sa traduction française <sup>12</sup>, *Cahiers Renaud Barrault*, n°98, 1978), Thomas Mann rêve d'un autre théâtre, rêve d'un « lieu plus exigeant » qui se hausserait à la dignité du Livre ou de la musique. Que trouverait-on en ce lieu ?

L'invisible remuement, le remuement silencieux et passionné des plus hautes sphères de l'esprit... l'effet médiat et silencieux de la parole animée... le nom comme idée, la personnalité comme gloire.

[C'est moi qui souligne].

---

<sup>12</sup> Par Béatrice Berlowitz.

Je n'affirme pas ici, ce serait trop s'avancer, que Gertrude Stein, avec son théâtre immatériel, presque injouable, son théâtre de jeux d'écriture, rejoint ce que Thomas Mann avait en tête, ni que, s'il avait rencontré ce théâtre, il eût été comblé. Ce qu'il avait en tête, c'était plutôt Richard Wagner et son « épopée scénique », révélation qu'il disait avoir dû « dérober au théâtre ». Mais je dis qu'on retrouve dans *A Play Called Not and Now*, qu'il est temps de regarder de plus près, cette intuition théâtralisante du nom comme idée, et de la personnalité comme gloire.

*A Play Called Not and Now*, qu'est-ce à dire ? Il y a, dans le titre, du *not* et du *now*, voilà, dans un premier temps (*now*), ce qu'on peut dire. L'agrammaticalité du titre protège le sens (le dissimule) mais aussi nous donne pour jouer cet énoncé, nous le donne à regarder, à écouter, à démonter et remonter, et si, dans un sens ou dans un autre, nous trouvons du sens, eh bien tant mieux. Comment s'appelle cette pièce ? C'est une pièce qui s'appelle « une pièce qui s'appelle... » Il y a du nom dans son nom, et du jeu (*play*), et de l'oralité (*called*), et de la passivité (-ed), et de la négativité (*not*), et de l'instantanéité (*now*). *Not* ne fait pas système avec *now*. *Now* pourrait faire système avec *here* par exemple (« here and now »), ou avec *ever* (« now and ever ») ou *never* (« now or never »). Mais « and » entre « not » et « now », c'est un peu cette lame de canif dans l'épaisseur de la pellicule dont parle Régy : « Not 'n now » : de même que *where* serait un état intermédiaire entre *here* et *there*, un entre-ici-et-là propre à l'univers suspendu hors-lieu de la scène, not-n-now, par cette toute petite retenue du n de *now*, ce léger bégaiement de la nasale, la langue qui prend le temps de rouler un peu derrière les dents avant de préférer le *now*, « notn ...now », de même, serait un état intermédiaire entre le présent et tout ce qui n'est pas lui, avant ou après, un suspens de l'instant. Hors-lieu, hors-temps, presque hic et pas tout à fait nunc, la scène s'entr'ouvre dans une toute petite faille de l'être. Non, dire cela, ce n'est pas s'éloigner dans la pure subjectivité. Qu'on relise ce que Gertrude Stein dit dans « Plays » sur la non-coïncidence entre la chose vue et l'émotion du spectateur, à cause d'une différence de *tempo* : il semble bien qu'elle soit à la recherche d'un *no man's land* commun à la scène et à la salle. Car si la scène se met à se soumettre à la salle, à mettre ses pendules à l'heure de la salle, à fonctionner en temps « réel », rien n'est gagné, on a juste perdu la théâtralité du théâtre.

La pièce commence par la distribution (*cast of characters*), et cette distribution, telle qu'elle est représentée, va être la matrice de toute la pièce (dix-huit pages) :

#### Characters

A man who looks like Dashiell Hammett

A man who looks like Picasso

A man who looks like Charlie Chaplin

A man who looks like Lord Berners

and a man who looks like David Green.

#### Women

A woman who looks like Anita Loos

A woman who looks like Gertrude Atherton

A woman who looks like Lady Diana Grey

A woman who looks like Katharine Cornell

A woman who looks like Daisy Fellowes

A woman who looks like Mrs. Andrew Greene

(*LOP* 422)

*A play* : si on joue, on joue, et le dîner californien ne sert que de point de départ, de prétexte. On mêle aussitôt aux invités qui étaient là (Dashiell Hammett, Charlie Chaplin, Anita Loos) des noms qui auraient pu « être là », car ils sont des noms (Picasso), ou qu'ils ont des « noms de gloire » par leur appartenance à une lignée aristocratique (Lord Berners, le « Sweet William » de *Listen to Me*, la même année, Lady Diana Grey), ou qu'on les associe à la fête parce qu'ils ou elles ont été les bonnes fées de ce voyage : Katharine Cornell, Gertrude Atherton, l'idole de la jeunesse d'Alice, celle que Avery Hopwood avait amenée un jour, sensible à l'homonymie des deux Gertrude, en disant : « I want the two Gertrudes whom I love so much to know each other. » (*ABT* 139).

On remarquera au passage que Mamoulian « who was directing everything » n'a pas droit aux honneurs du nom. Il est un peu comme le chef de police dans *Le Balcon*, de Genet

(1956), où se déploie une problématique comparable : entre emblème et substance, il faut choisir. Le chef de police est le seul, au moment où se déclenche la révolution, à détenir un pouvoir réel. Les autres, l'évêque, la reine, ne sont que des emblèmes. La reine « s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être ; la Reine » ; elle n'a plus, lorsque la révolution gronde, qu'à « porter jusqu'à l'extrême les prérogatives royales », qui sont : l'Absence. (*Le Balcon*, 102). L'évêque dit de lui-même : « Or, évêque, c'est un mode d'être. C'est une charge. Un fardeau. Mitre, dentelles, tissu d'or et de verroteries, genuflexions. » (26). Tout en haut de la hiérarchie, l'évêque, la reine, le général, ne sont que des simulacres. Ils sont des corps de lumière : « Personne ne pouvait nous reconnaître, nous étions dans les dorures. Aveuglés, tout le monde en avait un éclat dans l'œil. » Et le chef de police, qui mate les émeutes, au lieu de jouir de son pouvoir, se désole de ne pouvoir, dans la maison des illusions de Madame Irma, accéder au rang de simulacre : « Personne n'a encore éprouvé le besoin de s'abolir dans votre fascinante image », lui lance l'Envoyé, ironique. (126).

S'abolir dans une fascinante image : *look like*. Une image fascine parce qu'elle est et qu'elle n'est pas. Rien d'étonnant à ce que *look like* soit l'un des mots-figurants sur la scène cernée de miroirs de Gertrude Stein. Et rien de plus fascinant, quand on rencontre des « célébrités », que ce sentiment d'avoir affaire à des reflets, à des porte-images : J'ai dîné avec un homme qui était le portrait de Charlie Chaplin. Qui, mieux que Chaplin, cet imitateur né, saurait imiter l'inimitable Chaplin ? On se serait cru au cinéma, j'avais Chaplin en face de moi. Charlot. Ce devait être une illusion, car on ne peut pas imaginer Charlot, tout de même, mangeant et buvant *pour de vrai*. Les célébrités, quand on les rencontre « pour de vrai », sont souvent un peu moins *vraies* que l'image qu'on en avait, par les médias. C'est comme un frère jumeau, ou la fille quand on se souvient de la mère au même âge, il y a un je ne sais quoi qui cloche, quelque chose de moins affirmé, de moins *décisif*. Ce profil de médaille, le voilà flou, et cette force expressive du visage, comme sculptée par Rude, la voilà atténuée, parcourue par des courants parasites : l'homme d'Etat serait tout simplement courtois, ou gentil, ou fatigué, ou irritable : quelle déception. La « star » de cinéma n'est pas séparable du halo de lumière qui la protège et la révèle. Hors écran, hors studio, elle n'a plus, telle Garbo, qu'à se dissimuler derrière des lunettes noires : au point que les lunettes noires, par un effet pervers, sont devenues l'emblème de la star. La fumée dit le feu par métonymie, et un individu anonyme,

donc invisible, peut se donner une visibilité en exhibant le fait qu'il se cache : ce sont les charmes de *l'incognito*.

Comme James, Gertrude Stein nous présente donc des fantômes, disons des hologrammes. Ce qu'elle fait, tout simplement, c'est dire non pas : l'image ressemble à la personne, mais la personne ressemble à l'image. A *man*, a *woman* : c'est la personne, Dashiell Hammett, Anita Loos, c'est l'image. Déjà, les échanges entre portrait peint et personne avaient été contés par Edgar Poe et par Oscar Wilde. Déjà, la phrase qu'on prête à Picasso à propos de la non ressemblance entre son portrait de Gertrude Stein et le modèle (« il lui ressemblera ») intervertissait les termes en fixant le modèle et en animant le tableau. Parfois c'est sur le pouvoir maléfique de l'image qu'on insiste, parfois sur son pouvoir tout court. Toujours, on soupçonne que l'image est première, que c'est elle le modèle. Et la personne peut se voir dépossédée de son identité au profit de son image. La fascination de Gertrude Stein pour les jumeaux tient sans doute en partie au fait que, lorsqu'il y a jumeaux, ou jumelles, on peut être tenté de voir l'un des deux individus comme le modèle, l'autre comme son image ; ou alors on peut être tenté de penser qu'il n'y a qu'une seule identité qu'il faut se partager à deux. Et qu'est-ce qu'une moitié d'identité ? Quand nous nous regardons dans le miroir, est-ce que nous sommes deux, ou est-ce que, le reflet et nous, nous ne faisons qu'un ?

Chaque personnage qui porte un nom célèbre a pour caractéristique d'avoir une apparence identique (*look like*, plus fort que la simple ressemblance) à lui-même. Comme les Saints, il est une FIGURA. Il représente lui-même, il est en représentation. Au début, à un moment, il est dit :

Hullo they say, and they do each go away. Not that that makes any difference, as the real one is not there but the one that is just like him.

(LOP 422)

Pour un peu on en voudrait presque à Gertrude Stein de mettre Les points sur les i, de se montrer explicite, explicative, de perdre ainsi la force que lui donne l'allusion, la complication, le décalage, tous ces déplacements entre logique et illogisme, grammaire et agrammaticalité auxquels elle nous a habitués. Comme si nous étions concentrés pour un effort musculaire d'un certain type, et que la valise vide se soulève comme une plume, la bûche de carton se fend comme d'elle-même. Il y a déception, inadéquation du type de lecture que nous avons mis en œuvre. Heureusement, Gertrude Stein nous entraîne bientôt, sur ce motif

de base de la fausse apparence, dans une sorte de danse un peu délirante qui explore les possibilités du motif, ou même, sans Ciller, ses impossibilités :

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

(LOP 422)

Ou encore :

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

(LOP 423)

Il y a là une valse du même et de l'autre qui donne le vertige et provoque une légère hallucination. Si chacun ressemble à un autre qui ressemble à soi-même, qui ressemble à qui en fin de compte ? On lit aussi :

All who look like any one of them do stay

(LOP 423)

Le thème de partir/rester (*stay/go away*) et ses habituels paradoxes se mêle au thème des identités empruntées, et ce thème lui-même se glisse, par le biais de look, look at, dans les reflets du thème du regard : quand un hologramme regarde un autre hologramme, qui voit qui et qui voit quoi et comment ?

The one that looked like Picasso was not looking at the one that looked like Doctor Gidon he was looking at the one that looked like Charlie Chaplin looking at the women.

(LOP 425)

On remarque qu'assez vite, le temps présent, le temps de la représentation en direct, disparaît au profit du temps diégétique, du temps du récit. La théâtralité n'est pas dans l'imitation des marques théâtrales, mais dans la réflexion sur l'imitation (parfaite, imparfaite)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. Gérard Genette, in *Figures II*, p. 55-56 et son analyse de l'opposition *mimesis/diegesis* chez Platon.

Entre ces personnages en représentation s'échangent des propos soigneusement neutralisés, des *civilités*. Regarder, c'est tout ce qu'ils font, et quand ils parlent, ils disent qu'ils regardent :

The one that looked like Picasso did not say what he said but he did say that he was looking.

(LOP 425)

*Ils ne disent pas ce qu'ils disent* : on est proche ici des analyses de Genette sur fiction et représentation, où il fait remarquer que « le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique : bref un discours ne peut imiter que lui-même ». (« Frontières du récit » in *Figures II*, 55). Dans quel sens faut-il prendre « did not say what he said » ? J'ai vu ce que j'ai vu, dit le héros épique (« I have seen what I have seen » dit Acoetes dans le deuxième Canto de Pound), comme si la tautologie était garante de véracité ; parce que le témoin qui raconte est quelqu'un qui « looks like » celui qui a vu la scène, il faut que son discours actuel, de narrateur, colle sur ce qu'a vu l'observateur, il est au moins à double distance, parce ce que ce qu'il a vu était d'ordre non verbal, et qu'il doit en faire du discours, il sera donc dans l'imitation imparfaite, et parce que la scène a disparu, il doit en croire non ses yeux mais la mémoire de ses yeux, c'est « loin » tout ça, il faut le faire surgir pour des auditeurs incrédules. Car, en plus, la scène était inouïe, prodigieuse, elle allait contre toute logique. Dans le cas d'Acoetes de Lydie et de son récit, il s'agit, on s'en souvient, de la scène où le jeune Bacchus, enlevé par des marins, transforme la scène marine en scène de forêt : « du lierre s'enlace aux avirons, des vrilles de vignes prennent la place des cordages, et l'on voit surgir partout des léopards, des panthères, des lynx, et l'odeur des bêtes fauves remplace celle du goudron ». « Looks like », on est dans la fausse apparence : dans la métamorphose, on n'est plus dans la valse réversible à l'infini du même et de l'autre, c'est l'autre qui vient se substituer au même, l'investir du dedans, dans un changement organique qui précipite la lente, très lente marche du temps.

Imitation ou métamorphose. Ce qui apparente la scène hallucinée de *A Play Called Not and Now* au récit de métamorphose tel qu'on le trouve chez Homère (qui était aveugle : « And poor old Homer, blind, blind as a bat », dit irrespectueusement Pound) ou chez Ovide, c'est le rapport paradoxal à la réalité et au temps, tel qu'on le trouve aussi dans le sommeil, ou dans

l'ivresse (thèmes qui seront explorés dans *Doctor Faustus Lights the Lights*). Il faut s'y arrêter un instant, comme à une des modalités virtuelles de la théâtralité steinienne. Dans le récit de métamorphose, ce qui est saisi, c'est l'instant insaisissable où la métamorphose se produit. *Avant*, il y avait un homme, une femme. *Après*, il y a un rocher, un oiseau, un serpent : rien qui semble déranger l'ordre naturel des choses. Mais pendant un moment magique qui est comme une césure, un suspens, un hiatus dans le déroulement ordinaire du temps, il se produit un brouillage. Ce qui était n'est plus tout à fait, ce qui va n'est pas encore. Contrairement à la vie, où tout ce qui pousse et mourra se modifie insensiblement, mais reste protégé dans son identité par un nom stable, garantissant son appartenance à une espèce, dans la métamorphose il y a passage clandestin, transgressif, instantané, d'une espèce à une autre. Le nom n'est plus qu'une simple griffe, une imitation de nom, un trait d'union entre deux ordres hétérogènes, un certificat de non-identité. Philomène n'est ni femme ni rossignol, Cadmus n'est ni homme ni serpent. Dans la description du corps saisi par la métamorphose, dans la transformation « à vue », le poète doit montrer un talent de prestidigitateur, de metteur en scène, d'illusionniste.

Reprenons. « The one that looked like Picasso did not say what he said. » Il ne faut pas sous-estimer, comme nous l'avons fait dans un premier temps, le fait que l'énoncé est au passé. Il y a même deux passés, celui de « did not say », et celui de « what he said », et la question qui se pose est celle de savoir s'ils sont équivalents ou si le second est antérieur au premier. La phrase est-elle la mise au passé de « does not say what he said » ou de « does not say what he says ». *Il n'a pas dit ce qu'il a dit, il n'a pas dit ce qu'il disait, ou il n'a pas dit ce qu'il avait dit ?* Remarquons que dans « il n'a pas dit ce qu'il disait », *disait* est antérieur à *a dit*. Par exemple : il n'a pas dit (une fois interrompu) ce qu'il était en train de dire (quand on l'a interrompu). Tout ceci, dans l'hypothèse où « he » représente « The one that looked like Picasso », et non pas un personnage de la phrase précédente. Pour qu'en puisse en juger, voici la phrase précédente :

The one that looked like Katharine Cornell said that she was talking to the one that looked like him.

Rien ne nous permettant dans cette phrase d'identifier « him », il faut remonter encore un peu :

The one that looked like Dashiell Hammett did not say that he was ready to stay.

Cette fois-ci, l'énoncé est bien le début de la séquence, car Ce qui précède, c'est :

One after the other they said they were ready to stay.

Les uns et les autres *disent* que les uns et les autres *parlent*, ils font de l'imitation de discours. Le discours est émondé de tout énoncé identifiable. Plutôt que de dire qu'il est vidé de tout sens, comme s'il était un vase, un contenant, l'image appropriée est plutôt que rien ne dépasse, rien ne sort, il n'y a qu'une carcasse de discours, il y a de la machine à discourir :

The one that looked like Anita Loos did not say anything... The one that looked like Gertrude Atherton said something... The one that looked like Lady Diana Grey said a great deal...

On parle de *textes aveugles* pour les imitations de texte qui ne servent qu'à couvrir une surface (d'affiche, par exemple) sans qu'on puisse y lire quelque chose de déchiffrable. Le latin, censé de nos jours être quasiment de l'hébreu, joue parfois ce rôle. Bob Wilson fait parler simultanément des voix enregistrées disant des textes dans différentes langues étrangères, dans des systèmes linguistiques incompatibles pour l'oreille. Gertrude Stein s'y prend autrement, le discours est une image qui se mêle à ces images regardantes que sont les imitations de personnages les uns pour les autres. Comme si dire c'était donner de l'imitation de langage à regarder :

What did they say when they looked like the one they looked like. What did they say. They said everything.

Tout dire, dire tout, c'est comme ne rien dire. C'est l'autre forme de silence selon Pinter :

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is employed...One way of looking at speech is to say it is a constant stratagem to cover nakedness.

(*Speech*, 1962, in Martin Esslin, *The Peopled Wound*)

Oui, on peut *regarder* le langage, Pinter dit bien, lui aussi, sans faire sursauter, « look at speech ». Il veut dire « considérer » ? Mais il choisit de dire *look at*. Et le langage qui sert à *couvrir la nudité* est une image visuelle, l'image de ce qui couvre et recouvre une certaine forme de visibilité exposée. Quel est ce costume qui couvre quelle nudité ? Les personnages de Gertrude Stein ne sont pas nus, ils ne sont pas habillés, ils sont sans corps puisqu'ils sont des imitations. Leur seul corps c'est ce qu'ils disent : un langage qu'on peut regarder et qu'eux-

mêmes regardent : ils ont un corps si un miroir a un corps. Un miroir a une âme, on le sait bien (comme un violon, comme une statue, comme un canon), cela ne prouve pas qu'il ait un corps. Est-il besoin d'un corps pour capter et diffuser des reflets immatériels ?

Attardons-nous un peu dans l'œil au tourbillon qu'une fois déclenché Gertrude Stein tarde elle-même à faire cesser. Tout bouge et rien ne bouge, l'introduction de la négation vient nous brouiller encore un peu plus la vue. On est pourtant près du tomber de rideau, mais rien ne le laisse présager, sinon une accélération qui annonce le final, un crescendo muet, une trépidation du rythme des phrases (puisqu'il reste là de l'oral, dans toute cette visualisation « aveugle ») :

The one who looked like Charlie Chaplin did not say what did he say, he did look at each one and the one he looked at was not the one who looked like Picasso and not the one who looked like Dashiell Hammett. The one who looked like Lord Berners had that to say and he looked at the one who looked like Dashiell Hammett he had looked at the one who looked like Charlie Chaplin and he knew what to say when he looked at the one who looked like Picasso and he said it then.

(LOP 428)

« Peindre avec un tout petit orchestre », disait Klee. Il y a ici de minuscules modifications, d'imperceptibles anomalies, une minutie persévérante, tout cela aboutit à une finesse graphique qui demande de notre part un regard attentif. Comment ponctuer « did not say what did he say » ? Sans doute : *did not say* : « *what did he say?* » La forme emphatique *he did look* vient contrebalancer, comme un plein contrebalance un délié, la forme négative. La neutralisation du référent prend une forme inédite avec « had that to say » : un « cela » qui veut tout dire, et qui ne veut rien dire, qui renvoie par exemple à ce qui vient d'être dit (mais qui ne l'a pas, ici, été) ou à ce qui va être dit (qui ne le sera pas davantage). Un plus-que parfait qui vient structurer avec force l'architecture temporelle est intégré au tableau sans violence grâce à l'absence de ponctuation, il faut la mettre mentalement, on le fait souvent, mais ici, on s'en aperçoit trop tard, il faut revenir en arrière : « He looked at the one who looked like Dashiell Hammett. He had looked at the one... and he knew... and he said it then. » Le dernier « and he said it then » est une pirouette qui ajoute la touche finale de « deceptiveness ». Beckett en fera autant dans *Mercier et Camier* (1946), préfigurant certains des procédés du théâtre de l'absurde. C'est la fameuse scène du massepain, qu'on peut rappeler ici. Un peu de

concret nous est prétendument donné avec le mot « massepain » qui, par répétition, va perdre en réalité et gagner en présence obsédante :

Camier ! s'écria Mercier.

Camier se retourna.

Un massepain ! s'écria Mercier.

Quoi ? s'écria Camier.

Un massepain ! s'écria Mercier.

Camier rentra précipitamment sous la voûte.

Tu veux me faire écraser, dit-il. Qu'est-ce que tu veux ?

Un massepain, dit Mercier.

Un massepain, un massepain, dit Camier. Qu'est-ce que c'est un massepain ?

Mercier le lui dit.

*(Mercier et Camier, 40)*

Il y a rupture, par l'ellipse, du contrat de lecture de la scène, qui était en dialogue direct. Par passage à l'indirect, ce qui fut dit par Mercier est à tout jamais ignoré de tout autre que Camier. Le narrateur se porte garant du fait que cela fut dit, et nous renvoie, pour information, aux définitions de nos dictionnaires.

Civilités, disions-nous. Chez les personnages de Stein, ce n'est pas comme avec ce malotru de Camier, irritable sous la pluie, irritable comme les sourds, ou comme tout un chacun quand on vous somme d'avoir entendu ce qu'on ne vous a pas permis d'entendre (« un massepain ! » crié à pleine voix, mais qui vous agresse par-dessus le bruit de la pluie et des voitures). Tout baigne dans la lumière étale, surexposée des studios de cinéma. Les personnages sont ensemble dans un lieu de visibilité mutuelle. Pas de décor décrit, peu de mouvements. Une atmosphère raréfiée. Un ralentissement de l'image : « They all looked at him but nobody began speaking ». (*LOP 424*). Des commencements qui se succèdent, comme si la scène était enregistrée, et qu'on pouvait la « repasser » aussi souvent qu'on veut, comme dans *L'Invention de Morel* de Bioy Casares.

That is the way it began.

(LOP 424)

So everything began.

(LOP 425)

Mais, parfois, comme un cadeau bien mérité par le patient lecteur, un énoncé limpide, sans traquenard, où un tout petit peu d'émotion courtoise est suggéré. Cela ne va pas jusqu'au sentiment, non, mais « very pleasantly » suggère une démarche, et une élégance, et une attention à l'autre, et un rapport cérémonieux mais avec naturel :

The one that looked like Lord Berners very pleasantly went up to the one that looked like Gertrude Atherton and asked her if she had seen the one that looked like David Greene.

(LOP 425)

C'est comme un verre d'eau pour la gorge desséchée du lecteur, c'est aussi une fleur faite aux deux amis, Lord Berners dans son Angleterre, Gertrude Atherton dans sa Californie, et peut-être aussi une fleur faite à David Greene <sup>14</sup>.

Quand le rideau tombe, la visibilité cesse, mais les choses sont dites de façon si bizarre qu'on ne sait pas qui cesse de voir qui, ni si ce rideau sépare des acteurs d'un côté et des spectateurs de l'autre, ce qui est le rôle du rideau. L'effet d'étrangeté est très réussi, parce qu'insaisissable :

...and then as they looked the curtain fell not between but so that no one could see any of them.

(LOP 428)

« Not between » : de façon caractéristique, *between*, dont la définition est : « in or through the space that separates (two things) » (Webster's), n'est pas utilisé dans une construction qui soit conforme à son sens. Gertrude Stein supprime l'un des deux termes nécessaires à la séparation, ou à la différence (*what is the difference between*), ou à la comparaison, ou à la rencontre. Wittgenstein a beau dire que la grammaire donne toute la liberté nécessaire, Gertrude Stein en prend un peu plus. Elle utilise de la même façon *met*, ou *alike* (« the one who looked like Picasso said that he did not look alike ») (LOP 427). Le rideau

---

<sup>14</sup> L'orthographe fluctue d'une page à l'autre entre Greene et Green, on trouve aussi une Mrs. Andrew Green ou Greene.

ne tombe pas « entre », il ne sépare pas. Malgré tout il tombe, peut-être comme la nuit tombe, remplaçant uniformément la lumière par du noir : personne ne peut plus voir personne, sans qu'on ait les moyens de savoir si « no one » correspond, terme à terme, à « any of them », ou si « any of them » représente les personnages dotés d'un nom propre et « no one » tout observateur anonyme, en position de spectateur : privé de regard parce que, peut-être, plongé dans la nuit lui aussi, ce spectateur doublement privé d'existence, d'être privé d'objet à voir, et d'être présenté à la forme négative : *no one*.

Des reflets se mirant dans des reflets identiques qui leur renvoient leur propre image : tel est l'univers que crée, fantasmagoriquement, à partir d'un petit nombre de vocables (*look like, look, look at, look around*) Gertrude Stein. L'image qui vient à l'esprit, c'est celle d'un palais des glaces, où les images se brisent, se transforment, par déformations progressives, l'une en l'autre ; se multiplient, se révèlent par fragments, par facettes ; où, comme au cinéma, l'arme brise le miroir et non le criminel poursuivi, où les fausses perspectives créent un univers de profondeur en trompe-l'œil. A l'inverse du trompe-l'œil peint, qui semble faire relief sur la surface plane, ce trompe-œil-là troue la surface et nous piège à inventer un lieu là où il n'y en a pas. Mais plutôt que les ruptures, les fausses perspectives, les obstacles transparents brusquement dressés, c'est plutôt la tautologie de l'image qui nous encercle, comme si le miroir était sphérique. Le discours se sature (« What is there to say when you look like the one you look like » (*LOP 427*), comme la glace qui prend sur le lac. Petit à petit tout mouvement se fige, l'aile de l'oiseau reste prise, ne reste qu'une image d'oiseau immobile, gelé. La bouche reste ouverte et ne finira pas sa phrase : « What is there to say » ... Inanité de la parole dans un univers où les sons ne sont que des reflets de sons, des échos se réverbérant en cercles concentriques. L'identique vous enferme dans l'identique. Le cerveau s'agite, mais rien ne prend forme, il manque cette *différence* qui permet l'avancée, et la sortie. Comme l'a dit Deleuze : « Avec l'identique on pense bien de toutes ses forces mais sans avoir la moindre pensée ». (*Différence et répétition*, 292).

Une fois le rideau tombé, un bref Acte II entremêle avec *look like* les motifs phonétiquement associés de *sigh, smile, et die*. Intervient également un motif peut-être codé (allusion cryptique) : « the sun as it set and the little moon ». Puis un Acte III (le premier de deux Actes III) propose un changement de scène et de personnages, même si le motif « look like » reste dominant :

### ACT III

A mysterious assemblage of women.

Three boys who look like men.

(LOP 430)

Pour commencer par les garçons « *who look like men* », on ne s'aperçoit pas forcément tout de suite qu'on a glissé subrepticement vers un sens de « *look like* » qui n'est pas tout à fait le même que dans l'acte I. Ces garçons, on dirait des hommes, ils sont assez grands déjà pour passer pour des hommes. Le modèle ici n'est pas quelqu'un à distance, dans l'espace ou dans le temps, c'est un devenir de l'être. Gertrude Stein avait, peu avant, dans *The Geographical History of America* (publié en 1936, mais écrit en 35), écrit sa fameuse phrase : « *What is the use of being a little boy if you are going to grow up to be a man* » (GHA 58). *Look like* : Cet homme auquel chacun des jeunes garçons ressemble, il n'existe qu'en puissance. De la même façon, ce n'est pas dans le même sens qu'on peut dire d'un garçon « il ressemble à sa sœur », ou « il ressemble à une fille ». Sa sœur existe, on peut les voir, lui et elle, sur la même photo, alors que la fille à laquelle il ressemble n'existe pas. C'est lui s'il était une fille.

Quant au « *mystérieux assemblage de femmes* », il y a une théâtralité indéniable de ce simple énoncé, de cette simple *formule* : c'est presque une recette pour créer, sur l'espace clos de la scène, un suspense. Des personnages rassemblés sur une scène, un espace commun, c'est presque fatalement un *mystérieux assemblage* : que font-ils là réunis, et pourquoi ? Il y a du complot dans *plot*, comme il y a dans toute réunion, fût-elle la plus officielle, ou la plus familiale, l'ombre d'un secret qui plane. *Assemblage* : le mot est assez rare en anglais pour évoquer *resemble* : qui se ressemble s'assemble. Nous ne sommes pas trop éloignés de *look like*. Le mot est aussi assez rare pour évoquer le français qui sans doute l'inspira : *assemblage*. Cette action de mettre ensemble, c'est le premier geste de la mise en scène.

Dans *Listen to Me* (de 1936 également), l'un des motifs est « *come together* » : « *The three characters and sometimes two come together...* » (LOP 393). « *Now very earnestly all the characters do not come together...* » (LOP 403). Le jeu d'écriture de Stein, qui « imite » ce geste, consiste bien souvent, par *assemblage*, à séparer les personnages, les faire sortir, rentrer, se regrouper, leur faire dire qu'ils partent, qu'ils restent, qu'ils vont partir, rester... Le mot *assemblage* évoque aussi, à cause du français, l'idée que la scène "se passe" en France. Et

c'est bien le cas. Quelques lignes plus loin, font leur apparition les jardins du Luxembourg, et la scène se détache, au milieu de l'abstraction du palais des glaces, comme une scène présentant une qualité de vécu, comme une scène observée :

...they did not look like a mysterious assemblage of women, they were a mysterious assemblage of women and they all were in their ordinary clothes and sitting down in chairs under a shelter in the Luxembourg Gardens...

(LOP 430)

Très amusant, cette idée qu'elles ne jouent pas à être un assemblage mystérieux, car elles *sont* cet assemblage mystérieux : « The Real Thing », dirait Henry James. Mais pour l'être avec ce naturel, ne faut-il pas (dirait encore James) que ce naturel soit joué ? Paradoxalement, la présentation de la phrase semble indiquer que le mystère serait *dans* la chose regardée : des femmes, trois peut-être, comme les garçons, mais cela n'est pas dit, assises sous un abri - lieu clos et transparent et ouvert comme une scène de théâtre - dans les 'jardins du Luxembourg, ce jardin à la française, mélange de pierre et d'allées sablées et de bassins et de perrons et d'arbres séculaires bien alignés, lieu théâtral, construit, fait pour les réunions, les rencontres, les Conversations. Le Luxembourg et le Palais-Royal, les deux lieux les plus chargés de théâtralité de la ville de Paris. Le mystère, en principe, est plutôt, par ignorance et par crainte soupçonneuse, dans l'esprit de celui qui regarde. Le mystérieux, ici, c'est que ce soit des femmes (et non pas une famille, ou des couples), et qu'elles se retrouvent ensemble, se connaissant, se parlant :

...there were no men or children with them and what were they doing, they were talking not much but some.

L'observateur anonyme les voit parler sans entendre ce qu'elles disent, leur trouve des airs de conspirateurs, et se dit : qu'est-ce qu'elles peuvent bien se dire, qu'est-ce qu'elles complotent ? Trois (ou quatre) femmes, dont on ignore l'âge, rassemblées sur des chaises, hors de toute occupation identifiable (pas en train de surveiller des enfants, pas en train de tricoter), cela suffit à créer un climat de comédie policière. Quelqu'un qui, en public, ne fait rien, cela suffit à éveiller les soupçons. Quelqu'un dans la rue, qui n'a pas l'air d'aller quelque part, on dit qu'il rôde. Qu'ils soient deux ou trois dans ce cas, les soupçons se confirment, et les policiers ne s'y trompent pas : à l'inverse du metteur en scène, leur premier geste, c'est de disperser. Ce que nos conspiratrices ont de suspect, aussi, c'est leur costume : « They all were

in their ordinary clothes ». Cela même a l'air d'un déguisement, pour mieux tromper l'ennemi, comme dans les histoires policières, où rien ne protège mieux que la banalité. C'est cette théâtralité (transparente) que retrouve Peter Handke dans *La Chevauchée sur le lac de Constance*, lorsqu'il écrit, à propos du personnage à qui on a donné le nom du célèbre acteur de cinéma Emil Jannings :

Il a l'air costumé, bien qu'on ne voie que des indications de costume : des ruchés assez longs aux manches de la chemise de soie, une écharpe de soie bordeaux autour du ventre.

(*La Chevauchée*, 10-11)

Soit les vêtements « ordinaires » : sur scène, c'est presque une proclamation non-matricielle (refus de faire porter au costume une charge fictionnelle); soit de simples indices : le spectateur suppléera le reste. Dans les deux cas, c'est une façon de se situer, ostensiblement, par rapport à la « matrice de personnage » (ou structure imaginaire). Dans le cas d'Emil Jannings (« il a l'air costumé »), on comprend bien que le personnage de la pièce de Handke est l'acteur, et non le personnage que cet acteur est censé, dans telle ou telle pièce ou tel ou tel film, figurer. Les indices de costume disent : vous avez devant vous un acteur, dont le rôle est de jouer d'autres que lui-même.

Il y a de toute façon, au théâtre, une surcharge de sens du moindre détail, du seul fait de l'exposition éclairée sur scène : tout signifie. L'insignifiance même est lourde de sous-entendus. « In their ordinary clothes ». Au théâtre, ce sont forcément des « ordinary clothes which look like ordinary clothes ». Le metteur en scène qui aura à réaliser cette indication devra en faire un tout petit peu plus que la personne qui s'habille le matin pour donner aux « vêtements ordinaires » un air ordinaire, pour qu'un « effet d'ordinaire » se dégage des vêtements devenus, malgré eux, costumes : un aspect terne, peut-être, ou un peu froissé, une cravate mal nouée. Mais des dames dans un jardin public, que veut dire « ordinaire » en ce qui les concerne ? Il peut s'agir de clochardes, auquel cas leur costume est d'emblée théâtral : rien de plus spectaculaire, ostentatoire que les « guenilles » (d'où leur aspect faux au théâtre, dont on ne peut sortir qu'en poussant à l'extrême l'artificialité). Plus probablement, ce ne sont *pas* des clochardes (Gertrude Stein n'aurait pas dit à leur sujet « a mysterious assemblage of women »). Ce sont donc des dames qui se sont habillées pour sortir -gants, chapeau peut-être,

elles ont fait de leur mieux pour donner d'elles-mêmes une image publique conforme, qui sait, au bon goût, ou à la respectabilité, ou à la mode. C'est cela qui est « ordinaire » pour elles.

Dans *Outrage au public* (1966), le même Peter Handke avait joué, dans la foulée des Happenings américains, à dématricialiser un texte dramatique : pas de matrice d'action, ni de lieu, ni de personnage. Ceci affectait bien entendu le costume, mais il fallait que les acteurs présents sur scène et s'adressant directement au public s'en expliquent :

La lumière qui nous éclaire n'a pas de signification non plus. Même les vêtements que nous portons n'ont pas de signification particulière. Ils ne disent rien, ils ne tranchent pas ; ils ne signifient rien de particulier. Ils n'ont pas été choisis pour vous donner une quelconque indication sur l'époque, le climat, la Saison, le degré de latitude. Il n'y a aucun motif de les avoir choisis eux plutôt que d'autres. Ils n'ont aucune fonction. Même nos gestes n'ont aucune fonction qui puisse vous renseigner.

(*Outrage au public*, 23)

La pièce de Handke se terminait, de façon à justifier le titre, par des insultes. Parce qu'insulter est une façon de communiquer. C'est sûrement vrai si l'on constate que les civilités des personnages de *A Play of Not and Now* sont un moyen de protéger leur isolement, au sein même de la visibilité totale.

En insultant nous devenons naturels. Nous avons prise sur vous. Nous renversons l'obstacle qui nous sépare. Nous renversons le mur. Nous allons vers vous.

(*Outrage au public*, 46)

Deux pôles de théâtralité radicalement opposés. Mais si le propos des acteurs dans la pièce de Handke était de communiquer en insultant, le propos de Handke, lui, était didactique : supprimons la barrière symbolique de la rampe et voyons ce qui se passe. Dans *A Play of Not and Now*, si les personnages ont la courtoisie extrême, les uns vis-à-vis des autres, de ne pas même être qui ils sont (c'est encombrant, d'être soi, on occupe du territoire, on réclame de la place, du temps, de l'attention pour soi) mais seulement les images, discrètes, glissantes, d'eux-mêmes, le propos de Gertrude Stein est plus ambigu, et d'une agressivité feutrée. La transgression la plus spectaculaire des bonnes manières attendues d'un auteur dramatique est de baptiser « Pièce » une narration qui est presque entièrement au passé, et où il est dit que les personnages disent des choses, sans que jamais ce qu'ils disent soit dit. La pièce se termine par un long paragraphe monotone Composé de deux phrases : l'une a cinq

lignes, l'autre, presque irrespirable, a trente-huit lignes, sans une virgule. Vers la septième ligne, sans le moindre préavis, on passe du présent au passé. Vers le milieu du Paragraphe, 1e lecteur déjà passablement éprouvé tombe sur un énoncé qui l'achève :

...and as all of them were like each one of them and each one of them and each one of them was like the one that was like...

Ce sont les miroirs circulaires déjà évoqués, la redondance *ad nauseam*. Mais il faut poursuivre, car c'est là l'un des paradoxes non résolus : Gertrude Stein lutte, bravement, sans répit, contre la linéarité de l'écriture. Contre vents et marées le lecteur avance, de gauche à droite, syllabe après syllabe, mot à mot, ligne à ligne. À contrecourant, Gertrude Stein envoie une vague, une autre vague, pour entraver son mouvement. C'est un jeu à qui perd gagne. Un jour, tout de même, la phrase se termine, et la pièce, par un énoncé rétrospectif, de droite à gauche, un énoncé qui reprend comme en résumé tout ce qu'on a lu jusque-là :

...and that was what was happening.

*Curtain.*

(LOP 439)

\*\*\*

## Le nom de Stein

« C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle ». C'est la dernière phrase de *Détruire, dit-elle* (1969) de Marguerite Duras. Le nom de Stein, parce qu'il est juif sans doute (« Je m'appelle Stein, dit-il. Je suis juif »), exerce une fascination sur Marguerite Duras (qui ignore, au sens anglais, Gertrude Stein) : *Le Ravissement de Lol. V. Stein* (1964). Ensuite il y aura Aurélia Steiner, juive elle aussi. Dans *Détruire, dit-elle*, on vient de le voir, Stein est un homme, il n'a pas, dans le roman, de prénom. D'où, rendue possible, la musique sur le nom de Stein. Marguerite Duras dit (dans *Les Parleuses*) avoir horreur de son nom : « [je n'ai] jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père ». (*Les Parleuses*, 23). Et de *Lol. V. Stein*, elle dit, « Son vrai nom, c'est

elle qui se le donne. Après sa maladie, elle se nomme elle-même...et pour toujours. » (*id.* 23). Mais Duras qui déteste son nom n'a pas choisi d'en changer. Gertrude Stein n'a pas changé le sien non plus. Elle abrège tout au plus son prénom en *Gtrde*, quand elle signe ses lettres à ses amis, par une sorte de sténographie avocalique. Dans *The Mother of Us All*, elle apparaît sous la forme de ses deux initiales : G.S. On sait par Richard Bridgman qu'en fait, Gertrude Stein avait envisagé d'utiliser un pseudonyme : c'est un peu, en somme, se choisir un nom comme on choisit un titre. Avec en plus l'idée de masque, de distance prise par l'écrivain par rapport à l'auteur (ou faut-il dire le contraire ? Celui, celle qui porte le pseudonyme, est-ce l'auteur ou l'écrivain ? Et celui, celle qui se cache derrière le pseudonyme ?). Elle hésita entre Jane Sands, Jane Sandys, Pauline Manders, Pauline Sandys <sup>15</sup>. De Stein à Sands : de la pierre aux sables. Un pseudonyme obtenu par pulvérisation du patronyme. Hommage, également, peut-on penser, à Jane Austen, cette presque *Austein*, par le prénom, et par le non, Sands, Sandys, à George Sand. Avec le « s » final rajouté comme pour indiquer une descendance {comme dans Richards pour Richardson, Johns pour Johnson}. Quant à Pauline, c'est en hommage sans doute à cette même tante de Gertrude qui servit à baptiser sa première Ford :

...our little ford was almost ready. She was later to be called Auntie after Gertrude Stein's aunt Pauline who always behaved admirably in emergencies and behaved fairly well most times if she was properly flattered.

(*ABT* 172)

Pauline était la femme de l'oncle Salomon, frère du père de Gertrude. Quant à Manders ? Faute d'information, on peut supputer. Pourquoi remplacer le S par un M ? Dans *Madrigal and Mardigras*, Gertrude Stein avait affirmé : « J'ai toujours aimé écrire la lettre M », et aussi : « cela me rappelle Em qui est un diminutif de Emma. » (« Em, which is a name for Emma. » (PP 247). Gertrude Stein n'utilisa jamais, finalement, aucun de ces pseudonymes, et c'est dans le privé seulement, avec Alice ou avec leur ami Van Vechten, qu'elle utilisa le surnom Baby, ou encore Baby Woojums. Sur la scène décorée comme un goûter d'enfants de leur amitié, ils avaient inventé, à l'abri des grandes personnes, toute une petite famille carrollienne ; Papa Woojums (Carl, alias Carlo), Mama Woojums (Alice), Baby (Gertrude), et, un peu à l'écart, incluse par courtoisie, Madame Woojums (Fania Marinoff). *For the Snark was a Boojum, you see.*

---

<sup>15</sup> Voir Leon Katz, « The First Making of *The Making of Americans* » et *GSP* 46.

Gertrude Stein n'a donc pas changé son nom. En 1932, dans l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*, elle s'est offert le plaisir de le dire et redire, à la troisième personne, avec révérence ouverte et narcissisme masqué, presque à chaque paragraphe : « Gertrude Stein always says that... » « Gertrude Stein and I... » « He and Gertrude Stein... » « Gertrude Stein at that time wrote... » « But how can I, said Gertrude Stein <sup>16</sup> ». On croit entendre, en voix *off*, plutôt la voix de Gertrude que celle d'Alice quand on lit : « Gertrude Stein enjoyed all these complications immensely », ou « Gertrude Stein was perfectly ready to drive the car anywhere... she was even resigned to getting up in the morning, but she flatly refused to go inside of any office and interview any official. » (ABT 177).

Au troisième chapitre d'*Everybody's Autobiography*, elle présente une réponse calculée à la question posée par une Madame Giraud, celle dont il est dit « Who is Madame Giraud » dans la pièce intitulée *Louis IX and Madame Giraud* (1930) : « And how did you happen to be called Gertrude Stein. » (EA 115). Tiens, c'est vrai, voilà une bonne question, se dit Gertrude Stein, qui va à la ligne pour dire : « Well how did I. » Il faut parler du nom Stein et du nom Gertrude, et, dans les deux cas, sa réponse va être : parce que c'était un nom facile. Facile à quoi ? Sans doute à prononcer, et à retenir. Les noms de famille remontent à l'époque où il a fallu écrire tous les noms dans des registres d'état-civil, les prénoms sont choisis dans le stock familial et établissent un lien avec les générations précédentes. Mais tout cela se fait sans trop y réfléchir, sans y accorder trop d'importance. Un concours de circonstances plus ou moins fortuit a abouti au nom : Gertrude Stein.

Steins were called Steins in the time of Napoleon before that any name was a name but in the time of Napoleon in any country he went through the name of any one had to be written and so they took the name they gave them and Stein was an easy one. 'Then when any of us were named we were named after some one who is already dead, after all if they are living the name belongs to them so any one can be named after a dead one, so there was a grandmother she was dead and her name not an easy one began with G so my mother preferred it should be an easy one so they named me Gertrude Stein. All right that is my name.

(EA 115)

---

<sup>16</sup> On sait que Gertrude Stein signait même les *brouillons* de ses lettres et qu'elle écrivait volontiers son nom à la place prévue pour ce faire sur les couvertures des cahiers d'écolier qu'elle utilisait pour ses manuscrits : cf Ulla Dydo : « Reading the Hand Writing: The Manuscripts of Gertrude Stein », in Bruce Kellner ed., *A Gertrude Stein Companion*, 1988, p. 89.

Et c'est à la suite de ce paragraphe que Gertrude Stein écrit, avec plus de gravité : « Identity always worries me and memory and eternity. » On remarque l'idée qu'un nom vous *appartient*, mais seulement tant que vous êtes vivant, après votre mort, il retombe en quelque sorte dans le patrimoine, on peut se l'attribuer (ou se le voir attribué). On remarque aussi que Gertrude Stein ne fait pas état d'un autre patronyme que celui de son père. En revanche, c'est sa mère seule qui intervient pour le choix du prénom, et c'est le prénom d'une grand-mère dont on ne dit pas si elle est du côté paternel ou maternel. Stein du côté du père, Gertrude du côté de la mère, et cela donne une synthèse : « so they named me Gertrude Stein ». De la grand-mère on a gardé le G, la lettre initiale. La grand-mère paternelle de Gertrude s'appelait Hanne, ce n'est donc pas d'elle qu'il s'agit. Et sa sœur aînée s'appelait Bertha, on peut se demander à quelle aïeule elle avait pris ce nom. Elle appela sa propre fille Gertrude, du vivant de sa tante, et celle-ci, une fois sa tante célèbre (et morte) choisit de se faire appeler Gertrude Stein Raffel. Dans un texte intitulé « There Was Once A Family Called Stein » que publie Robert Haas dans *A Primer*, elle cite le couplet que connut peut-être sa tante :

There once was a family called Stein  
There was Ep, there was Gert, there was Ein.  
Ep's sculpture is punk, Gert's poetry the bunk  
And nobody understands Ein.

Si le couplet regroupe plaisamment les trois noms de Einstein, Epstein et Stein, le physicien, le sculpteur et l'écrivain, Gertrude Stein de son côté, avec le plus grand sérieux, mentionne un seul autre non propre dans le paragraphe consacré à son nom : celui de Napoléon. Les anecdotes impliquent parfois l'emploi de « Mademoiselle Stein » ou de « Mademoiselle Gertrude », dans des scènes où l'Américaine Gertrude Stein se montre vue à travers le prisme déformant, comique, de la gesticulation française, interpellée par des pantins au débit précipité : où elle se montre elle-même saisie comme le personnage de l'Américaine porteuse de ce prénom bien-français quand il est prononcé à la française, un peu trop pompeux, un peu ridicule, et s'en amuse avec bonhomie <sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Gertrude, qu'on peut aussi prononcer à l'allemande, et dont Mallarmé nous rappelle, dans *Les Mots anglais*, qu'il est germanique et qu'il veut dire LA FIANCÉE DE GUERRE.

I used to think the name of anybody was very important and the name made you and I have often said so.

(EA 10)

C'est tout au début de *Everybody's Autobiography* (1937). Arrêtons-nous un instant sur cette idée que le non vous fait. (L'autre pôle de ce qu'on peut appeler la réflexion, ou l'intuition steinienne, ce sera : « and yet every name is the same » : comme si l'identité, ce n'était pas ce qui vous différencie, mais ce qui vous rend *identique* : à quel niveau ?). Le nom vous fait. Cette idée n'est pas nouvelle, elle est même très ancienne. Epictète, dans ses Entretiens, pour rappeler l'homme à ses différents devoirs, lui rappelle ses différents noms : homme, citoyen, père, frère :

Car toujours chacun de ces noms, si on les considère attentivement, suggère les actes appropriés. Mais si tu vas critiquant ton frère, je te dis : « tu as oublié qui tu es et quel est ton nom ».

(*Entretiens*, 133<sup>18</sup>)

Il ne s'agit pas ici de « nom propre », mais d'une liste de *rôles*, dans la famille ou la société. Tout de même, il y a du « name » dans ces noms, puisqu'on peut s'en servir pour appeler quelqu'un, pour l'apostropher : « aux armes citoyens », « mon cher fils », « Père » ... L'appartenance à une famille, elle aussi, crée des devoirs, dicte des conduites : être un York ou un Lancaster, par exemple, vous impose de coûteuses loyautés. Quant au prénom, il constitue, à titre plus ou moins important, un modèle identificatoire; pas forcément en tant que « langage des prénoms », comme il y a un « langage des fleurs » ou un « langage des rêves », mais par le biais des modèles bibliques ou des saints patrons sous la protection desquels on met l'enfant qu'on baptise, ou encore, par le biais de l'oncle ou de la tante, paternel ou maternel, dont on donne le prénom à l'enfant : l'appartenance familiale et la transmission des vertus se rejoignent dans le choix non arbitraire d'un prénom

Il y a enfin la chanson particulière que fait un prénom choisi par les parents quand il vient s'accoler au patronyme que les parents ne font que transmettre. Martin Black, Neith Heathcote, Barbara Coates. Agatha Winship, Archibald Hunter, Gustave Frederick. (*Short Sentences*, 1932). Si l'on peut parler de mise en scène du nom propre, ou d'onomaturgie<sup>19</sup>,

---

<sup>18</sup> *Livre II*, Les Belles Lettres.

<sup>19</sup> Pour reprendre un terme utilisé par Gérard Genette dans *Mimologiques*.

c'est qu'il y a, dans *Short Sentences*, cinq cents noms fictifs porteurs chacun d'un seul énoncé, sans qu'on sache si les locuteurs sont plutôt portés par les énoncés ou les énoncés par les locuteurs, sans qu'on sache qui a la charge, quel majordome à la mémoire impeccable ou défaillante, de lire ou de proférer cette liste litanique. Le nom, cette musique iambique, trochaïque ou anapestique, accompagne toute une vie durant l'individu comme un emblème, un insigne fortement chargé symboliquement. Rêve de chacun de voir son nom en haut de l'affiche. Son nom reconnu comme petite étoile de *renommée* : *recognition*. Reconnu pour les œuvres que ce nom a signées, reconnu comme signature. Cette signature qui, dans tout contrat, a force d'engagement. Même signer d'une croix, c'est signer, et se voir octroyer par exemple le droit d'aller se faire tuer à la guerre. Ce n'est pas signer d'un simple X (qui a valeur d'inconnue), mais s'engager par la croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ : s'en dédire, c'est s'excommunier.

\*\*\*

## Le nom du père

En 1945-46, la dernière année de sa vie, Gertrude Stein écrit *The Mother of Us All*. La question du nom ne la lâche pas, on peut même dire qu'elle se fait obsessionnelle. Cela commence par le nom du père. Un chœur composé de « All the characters » entonne, dès la première scène du premier acte :

Daniel was my father's name,

My father's name was Daniel.

(LOP 53)

Ce refrain est repris par le personnage Jo the Loiterer puis par Chris the Citizen, puis par G.S., présente en personne sous forme de ses initiales. Elle n'est présente, en fait, que dans cette première scène et pour chanter le prénom de son père. Mais dans le scénario de Maurice

Grosser établi pour l'opéra de Virgil Thomson (qui ne fut composé, rappelons-le, qu'après la mort de Gertrude Stein), le personnage de Gertrude S. (Stein) et le personnage de Virgil T. (Thomson) sont présents à l'avant-scène pendant tout le spectacle, « en tant que narrateurs » : l'équivalent, en quelque sorte, du Compère et de la Commère de *Four Saints*. Cela donne toute latitude aux metteurs en scène pour utiliser au mieux ces deux « personnages » que sont l'auteur de la pièce et le compositeur de l'opéra. Reconnaissables et reconnus, mais intégrés dans la distribution par le fait d'être pourvus de la seule initiale de leur non de famille : les personnages présents sur scène ne sont que Me les doubles des deux auteurs.

Gertrude S. chante donc :

My father's name was Daniel, Daniel and a bear, a bearded Daniel, not Daniel in the lion's den not Daniel, yet Daniel my father had a beard my father's name was Daniel.

(LOP 53)

Puis elle chante :

My father's name was Daniel he had a black beard he was not tall not at all tall, he had a black beard his name was Daniel.

(LOP 53)

Il est paradoxal de commencer par chanter le nom du père dans un opéra qui s'intitule *The Mother of Us All* : Notre mère à tous ou à toutes <sup>20</sup>. Susan B. Anthony n'est pas une mère selon la généalogie, mais une *Alma Mater*, comme Columbia. Une femme qui est une statue, qui est une allégorie. Le personnage G.S. choisit de s'inscrire dans une filiation familiale. Et G.S. (personnage fictif) choisit de donner à son père le *vrai* prénom du père de Gertrude Stein : Daniel. Mais elle mentionne le seul prénom de ce père. Stein, le nom qu'il lui a légué, n'apparaît pas - peut-être parce qu'il est le nom qui signe l'œuvre. Muni de son seul prénom, Daniel s'inscrit davantage dans une fratrie horizontale que dans une lignée proprement dite. On sait qu'il avait quatre frères, tous également porteurs, dans une famille juive respectueuse de la tradition, de prénoms bibliques : Meyer, Samuel, plus âgés, Solomon, Levi, plus jeunes.

---

<sup>20</sup> La première qui se soit appelée « the mother of us all », c'est la terre, et cela remonte aux Romains. Voici l'anecdote citée par le Collins Dictionary :

When Brutus and the sons of Tarquin asked the Delphic oracle which of them should succeed to the throne of Rome, the answer was : "He who first shall kiss his mother;" the princes sped home to do so, but Brutus fell to earth and kissed it, saying : "Thus I kiss thee, O Earth! the great mother of us all."

Que le nom de Daniel soit biblique, qu'il ait son modèle (verticalité symbolique) dans le Livre qui s'appelle Daniel, cela est dit de façon négative mais claire, « not Daniel in the lion's den ». Il nous est donné de lui ici une image emblématique, une véritable image de père : « he had a black beard ». On peut s'étonner de cet ultime hommage quand on sait la façon cavalière dont Gertrude Stein évoquait le rôle de son père dans sa famille une dizaine d'années plus tôt, dans *Everybody's Autobiography* : « fathers are depressing » (EA 133). Peut-être ne s'agissait-il pas du sien ? Mais si : « As I say fathers are depressing but our family had one ». (EA 134). La mort de ce père est évoquée sans aucun sentimentalisme. La phrase où elle raconte l'événement a souvent été citée dans sa sécheresse cruelle :

Then one morning we could not wake up our father. Leo climbed in by the window and called out to us that he was dead in his bed and he was.

(EA 141)

On se passe très bien d'un père :

Then our life without a father began a very pleasant one.

(EA 142)

Selon les périodes de l'histoire, les pères ont plus ou moins d'importance :

And fathers come up and fathers go down.

(EA 142)

À l'époque où elle écrit (1936), les pères, comme au Moyen-Age, se mettent à prendre trop d'importance :

Well feudal days were the days of fathers and now once more these days are the days of fathers.

(EA 139)

Il ne faut pas s'en réjouir :

The periods of the world's history that have always been most dismal ones are the ones where fathers were looming and filling up everything.

(EA 133)

Figures d'autorité, (*looming*), figures encombrantes (*filling up everything*), qui assombrissent le paysage. Envions les Anglais, chez qui il n'y a pas de Figure-du-Père (1936,

c'est l'année de l'abdication d'Edouard VIII). Partout ailleurs (et Gertrude Stein ne s'embarrasse pas de nuances politiques), c'est le règne des Pères : Mussolini, Hitler, Roosevelt, Staline, Blum, Franco. Et même, pour faire bonne mesure, entre le petit père Staline et le père Blum, John L. Lewis, la grande figure syndicaliste qui vient de quitter l'AFL pour fonder le CIO.

Pourtant en 1903, quand elle commençait à écrire *The Making of Americans*, la figure du père, David Hersland, pour lequel Daniel Stein avait servi de modèle, n'était pas une figure entièrement négative, il était même « in some ways a Splendid kind of person » (MOA 48). Malgré tout, ce qui revient dans son portrait, c'est son caractère irritable, ses changements d'humeur : « in other ways he was an uncertain changeful angry irritable kind of person » (MOA 49); ce qui revient, c'est aussi la nécessité de résister à une autorité aussi arbitraire : « One always had a kind of feeling that what one needed to protect one from him was to stand up strongly against him ». (MOA 49). Le résultat, c'est une maison où règne une tension perpétuelle :

... and it made a household where there was much fierce talking and much frowning, and then the father would end with pounding on the table and threatening and saying that he was the father they were the children, he was the master, they must obey else he would now the way to make then.

(MOA 49)

A travers les lignes, on découvre l'image d'une petite Gertrude rebelle déjà contre le patriarcat et qui luttera à sa façon : pas de façon militante, malgré cette dernière pièce, *The Mother of Us All*, hommage à une grande féministe ; mais plutôt en se mettant hors course, en refusant de reproduire le modèle. Pas de mari, pas d'enfants, elle sera « fille de ses œuvres ». C'est elle qui se fera un nom, qui fera son nom. Je fais allusion ici aux analyses d'Otto Rank, disciple de Freud, dans *Le Mythe de la naissance du héros*, 1909, telles qu'elles sont reprises par Marthe Robert dans *Roman des origines et origine du roman* (1972). Le héros (cf Bela Grunberger, *Le Narcissisme*, 1972) est « quelqu'un qui ne veut devoir la vie à personne ».

Né en dehors des lois naturelles, sans accouplement, il est celui qui s'engendre lui-même, le fils de dieu, ou, à son niveau plus humain, le fils de ses œuvres... Il faut qu'il reste sans famille, c'est-à-dire qu'il renie la sienne, pour que son autogenèse et la solitude qui en résulte confirment sa mission.

(*Roman des origines*, 53).

La figure du héros est évidemment masculine, mais on peut transposer. Au début de *The Mother of Us All*, voici les trois cas de figure qui sont présentés, en ce qui concerne le rapport au père, au nom du père :

- G.S. — My father's name was Daniel.
- Susan B. Anthony. — I had a father, Daniel was not his name.
- Indiana Elliot. - I had no father no father.

(LOP 54)

Susan B. Anthony (qui porte un nom selon le cœur de Gertrude Stein, un nom fait de deux prénoms, l'un masculin, l'autre féminin, on dirait un nom sorti de *Lucy Church*) affirme une seule chose, à savoir que son père n'était pas celui de Gertrude Stein. On remarque que les trois femmes parlent au prétérit : celles qui ont eu un père, celle qui n'en a pas eu : aucune des trois ne dit : « j'ai un père » ou : « je n'en ai pas ». Remarquons aussi que l'une (l'écrivain) dit *my father*, l'héroïne (historique) dit *a father*, l'héroïne (inventée) dit *no father*. Le père réel a une existence par rapport aux deux autres, grâce au possessif et à son prénom. Le second père est indéfini, le troisième est nié, par deux fois : « no father, no father ». Entêtement de la dénégation.

Auparavant, Susan B. Anthony, quand Indiana Elliot lui a enjoint : « Choose a name », a répondu par une prise de position sur la question du nom : on ne choisit pas son propre nom :

Susan B. Anthony is my name to choose a name is feeble, Susan B. Anthony is my name, a name can only be a name my name Can only be my name, I have a name, Susan B. Anthony is my name, to choose a name is feeble.

(LOP 53)

Ce qu'elle semble dire, c'est qu'on se fait un nom avec celui qui vous a été donné au départ. Le nom célèbre vient se coller, lumineusement, sur le nom de baptême, le nom familial. G.S. n'intervient pas. Mais puisque Gertrude Stein, elle non plus, n'a pas choisi de prendre un nom d'emprunt, on peut penser qu'elle fait ici de Susan B. Anthony son porte-parole, d'autant qu'à la question d'Indiana Elliot, « What's in a name », elle répond : « Everything ».

À la déclaration de principe de Susan B. Anthony, Indiana Elliot répond par une objection inattendue. Elle répond à peu près : oui, bien sûr, c'est facile, avec un nom comme

Susan B. Anthony (sous-entendu : une fois qu'on a rendu son nom célèbre). Mais moi, avec un nom comme le mien... et là deux possibilités :

1. Comment voulez-vous que j'aie envie de garder un nom pareil, j'ai bien le droit de choisir un autre nom.
2. Avec le nom que j'avais, j'ai bien le droit de choisir de m'appeler plutôt Indiana Elliot.

Or il faut se rappeler que le nom de Indiana Elliot est un nom inventé par Gertrude Stein (au milieu des noms historiques ou des noms d'amis) <sup>21</sup>.

Si l'on se rappelle que George Sand et George Eliot avaient toutes les deux, à la différence de Gertrude Stein, changé leur nom, on ne peut s'empêcher de remarquer que c'est le roman *Indiana* qu'Aurore Dupin signa pour la première fois du nom George Sand, et que Elliot ressemble beaucoup à Eliot. Il ne serait pas délirant de voir dans le nom choisi pour Indiana Elliot un hommage combiné aux deux romancières. Dans le texte, voici donc ce que dit (ou plutôt chante) Indiana Elliot :

Yes that's easy, Susan B. Anthony is that kind of name but my name [is] Indiana Elliot. What's in a name.

(LOP 53)

Dans la version opéra, c'est quelqu'un d'autre (« somebody else ») qui dit « What's in a name. »

À la scène 5 de *The Mother of Us All* a lieu le mariage de Indiana Elliot et de Jo the Loiterer. Et, à l'acte suivant, Jo vient annoncer qu'Indiana a accepté de prendre son nom à lui : « Indiana Loiterer », ce qui est une plaisanterie sur les noms, puisque *The Loiterer*, le flâneur, ou le rôdeur, ou le vagabond, est un surnom. Mais on sait bien que les noms dits « propres » sont, au départ, bien souvent, des noms de métier, ou des surnoms (Lebègue, Lechaue, Lereclus, Lesage...).

A propos de son surnom dans la pièce, une lettre de Joseph Barry me précise :

---

<sup>21</sup> Ceci m'a été confirmé par Joseph Barry, modèle de « Jo the Loiterer » dans la pièce. Dans une lettre datée du 14 août 1984, il écrit :

Indiana Elliot is a name completely made up. Gertrude loved names like Tennessee Williams and soon we'll all be seeing a movie called *Indiana Joe* or something similar [*Indiana Jones and the Temple of Doom*] by Spielberg and co. It has a nice trochaic beat, too : 'Indi'ana 'Elliot.

Gertrude did discuss the play with me and asked what role TI'd4 like. ZT said I'd like to wander about on stage talking to myself. So, initially I was Joe the Wanderer with all the Eugene Sue associations, I suppose, though I'm not certain.

(14 août 84).

Il confirme donc ce qu'il avait déjà expliqué dans une lettre à Carl Van Vechten datée du 10 avril 194- (et que Van Vechten cite dans son introduction, « How Many Acts Are There In It » à *Last Operas and Plays*). Dans cette lettre, il explique en outre comment Gertrude est passée de "Wanderer\*" à "Loiterer" :

Then I told her about the time I was arrested in Ann Arbor at the University for picketing. But the charge was loitering ! There was no law against picketing. I was found guilty and went to jail for one night.

(LOP XI)

Titre de gloire pour un étudiant que de se faire arrêter pour vagabondage alors qu'en réalité il faisait un geste politique. Indiana veut donc à son tour se faire appeler La Vagabonde. Non sans avoir résisté et refusé de prendre le nom de son mari, comme l'apprend aux spectateurs Jo lui-même :

Indiana Elliot wants to come in, she will not take my name she says it is not all the same, she says that she is Indiana Elliot and that I am Jo and that she will not take my name and that she will always tell me so.

(LOP 77)

Elle avait d'ailleurs commencé par ne pas vouloir se marier du tout : « We never said we were going to marry » (LOP 71). Et elle chasse le malheureux Jo : « Disgrace to the cause of women, out » (*id*). C'est donc comme une grande victoire que Jo peut finalement annoncer : « She has decided to change her name ». (LOP 82). Mais Indiana Elliot ne lui permet pas de tirer avantage de la situation :

Not because it is his name but it is such a pretty name, Indiana Loiterer is such a pretty name I think all the sane he will have to change his name, he must be Jo Elliot, yes he must, it is what he has to do, he has to be Jo Elliot and I am going to be Indiana Loiterer...

(LOP 82)

Le propos est à prendre sans excès d'esprit de sérieux. Si toute l'idée du changement de nom des femmes dans le mariage est d'assurer une unité patronymique à la famille, le

chassé-croisé manque le but. Susan B. Anthony, si l'on peut penser qu'elle représente dans la pièce l'orthodoxie féministe, a une position différente, on se rappelle qu'elle a dit au début : « to choose a name is feeble ». C'est la sagesse que semble partager Gertrude Stein : prenons le nom qui nous est donné, et tenons-nous y.

\*\*\*

## Une « partition picturale »

Etudier la pratique du nom dans l'œuvre dramatique de Gertrude Stein nous a permis, me semble-t-il, de voir son théâtre. Non pas de le voir sous un jour nouveau, ou sous un différent éclairage, mais bien de le *voir*, picturalement. Dans ces textes qui s'appellent des « plays », le jeu entre le propre et le commun est constant, dans le souci constamment affiché de ne pas se diluer dans la signification, de rester compact : « not mean too much ». Dans son livre intitulé *Les Mots dans la peinture*<sup>22</sup>, Michel Butor nous apprend à regarder l'écriture peinte, il voit les mots « s'objectiver » dans une image, être peints comme s'ils étaient tracés, gravés, tissés, brodés sur ou dans les choses. Il regarde aussi « ce qui arrive lorsque le peintre cherche à représenter un objet sur lequel sont inscrits des mots. » (MP 138). Ces objets sont plus nombreux qu'on ne croit, il en établit un rapide inventaire :

Pancartes, enseignes, affiches, étiquettes, plaques, bannières, de toutes tailles et tous matériaux, tableaux d'annonces, panneaux de signalisation, horaires, menus, avis, timbres, graffitis, marques, journaux lumineux, projections, vapeurs d'avions, tissus, tatouages...

(MP 139)

Il montre comment « dans le collage, les mots ne sont plus quelque chose que l'on trace, mais que l'on trouve ». (MP 154). Ces réflexions éclairent la démarche steinienne. Le nom propre est bien quelque chose qu'elle dresse pour arrêter la transitivité de l'écriture. Elle pratique « l'écriture-emblème », elle fait du nom un motif, comme un monogramme, qu'elle tisse dans la grammaire pour la désorienter. Entre signe et objet, le nom propre chante sans rien dire. « Partition picturale » : Butor a trouvé cette formule qui trouble le regard, et l'entendement. Une partition, si on la regarde, on ne l'entend plus. Si l'on s'attache à son

---

<sup>22</sup> Les Sentiers de la création, 1969.

graphisme (comme lorsque le peintre « imite » une écriture qu'on ne peut pas lire), on la détourne de sa fonction, puisqu'elle est non pas à regarder mais à déchiffrer. Pour un musicien, c'est une écriture, qui se traduit immédiatement en phrases musicales. Pas en sons, ce serait trop grossier, trop physique, mais en cette sorte d'architecture musicale qu'est une mélodie, une polyphonie, qui se déploie virtuellement dans la tête, et auquel un instrument fera prendre corps. La frontière entre le vu et l'entendu n'est pas nette, dans la musique virtuelle. Il y a, dans la légende, des compositeurs sourds. De même la frontière entre le perçu et le compris. Qu'est-ce que « comprendre » un nom propre ? Le non propre est-il une « description déguisée » ?

Et la signification d'un nom est-elle simplement, comme le pense Russell, « ce qui porte ce nom » ? Les théoriciens de la référence ont là-dessus de longs débats où ils peinent à se mettre d'accord, et à nous faire entendre les subtils arguments sous-jacents à leurs différends. Il serait présomptueux de s'engager sur un terrain si savant, de poser un pied naïf dans une chasse si bien gardée. Donnons-leur, à ces théoriciens, un os, comme T.S. Eliot dit que le sens d'un poème est ce que le cambrioleur donne au chien pour le tenir occupé pendant qu'il fait son travail <sup>23</sup>.

Mais cet os ne sera pas de nature à les pacifier, plutôt de nature à les rendre perplexes, par sa nature énigmatique, difficilement réductible à une mise en formule, mais difficile également à renvoyer à une ineptie constitutive. Voici cet os, c'est une citation de « Poetry and Grammar » (1934) :

Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming then.

(*Lectures in America*, 236)

Dans le même texte, Gertrude Stein chante les mérites des noms de personne (par opposition aux noms communs) en les disant moins usés, puisqu'après tout ils ne servent qu'une fois. Ils sont plus *vivants* puisqu'on les donne à la naissance d'un nouvel être humain,

---

<sup>23</sup> Plus précisément :

The chief use of the "meaning" of a poem, in the ordinary sense, may be... to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him: much as the imaginary burglar is always provided with a bit of nice meat for the housedog. (*The Use of Poetry*, 1933)

et puis ce n'est pas comme une immuable étiquette, une personne peut changer son nom <sup>24</sup>. Il y a cette idée bizarre, difficile à effectuer, que lorsque la personne change (et c'est bien le propre d'une personne vivante, que de changer), elle change son nom, et ce serait alors comme si le nom lui-même changeait. L'ambiguïté porte sur le terme *changer*. Quand on change de chemise, ce n'est pas la chemise qui change, on prend une autre chemise et voilà tout. Si on change de nom comme on change de chemise, c'est aussi qu'on substitue à une étiquette une autre étiquette. Gertrude Stein préfère envisager les choses d'une autre façon, en rattachant le nom à la personne (et pas au répertoire des noms d'où le non est extrait). Le nouveau nom serait le même en différent, de même que l'homme qu'est devenu le petit garçon est le même en différent :

Now actual given names of people are more lively than nouns which are the name of anything and I suppose that this is because after all the name is only given to that person when they are born, there is at least the element of choice even the element of change and anybody can be pretty well able to do what they like, they may be born Walter and become Hub, in such a way they are not like a noun. A noun has been the name of something for such a very long time.

(LIA 214)

Le nom propre est constitutif du problème de l'identité tel que l'explore, dans son opacité, Gertrude Stein. Dans cette mesure, il est constitutif de son *theatrum mundi*. Et puis, par le fait qu'il se dresse pour faire barrage à la linéarité de l'écriture, il est constitutif de la théâtralité de cette écriture. Et c'est à ce double titre que j'ai pu parler de Gertrude Stein onomatourge. Il s'agit bien d'une mise en scène du nom propre : jeux d'échanges des noms des personnages, profération pieuse ou impie du nom qui donne un pouvoir sur le personnage référent (dans le cadre du *theatrum mundi*). Chiffre, emblème, monogramme, médaille, inscription des prénoms et des noms dans une écriture qui est une forme en mouvement, une partition picturale (dans le cadre de la théâtralité de l'écriture). Au moment où l'on tente de la déchiffrer, cette écriture dit : regardez-moi, et si on la regarde, elle dit : prenez-moi au mot. On est piégé à tous les coups.

---

<sup>24</sup> Voir à ce sujet - le fait qu'un nom s'use ou pas, et le fait qu'on peut changer de nom - *Ellen Foster*, de Kaye Gibbons (1987). La petite Ellen ne veut plus porter le nom de sa famille, elle préfère s'adjuger le nom de sa nouvelle famille, sa famille adoptive ou « foster family », et c'est ce nouveau nom qu'elle met en tête de ses devoirs, à l'école. Le psychologue scolaire s'en émeut, et Ellen lui répond : « That may not be the name God or my mama gave me but that is my name now. Ellen Foster. My old family wore the other name out and I figured I would take the name of my new family. That one is fresh. Foster. I told him all that. » (*Ellen Foster*, 103).

Il semble que la « musique d'inscriptions et d'emblèmes » (Butor, *MP* 168) soit bien, de façon privilégiée, la petite musique des tréteaux en trompe-l'œil de Stein. Qu'on feuillette au hasard n'importe lequel des recueils d' « operas and plays » : c'est comme un immense registre de masques. De masques, car les noms sont déguisés, travestis, camouflés, apocryphes, inventés, on ne peut rien tirer de ce registre, aucune information sûre, on ne peut lui faire aucune confiance. Et pourtant les noms sont là, dressés (plutôt que « couchés », comme on dit, la stèle est debout), avec scrupule, comme s'il s'agissait de se porter, tel l'employé d'enregistrement d'état-civil, garant de quelque chose. Des noms muets, éloquents dans ce mutisme. Ils inversent la relation du nom à la personne -et c'est peut-être là un rôle théâtral, comme le théâtre inverse la relation de l'apparence à la réalité, du vrai au faux. Le faux signifie le vrai, le nom « aveugle » signifie l'essence du nom. Le geste d'appeler se répète, obsédant, comme si l'on n'en avait jamais fini d'appeler pour la première fois le premier nom du premier jour, le nom inconnu de celle sur qui s'est porté le premier regard. D'appeler, encore et encore, c'est peut-être, hors de toute réminiscence, rappeler, faire revenir, réenregistrer la scène qui ne fut jamais vécue, la vivre dans une intensité dépouillée de toute substance. Geste érotique (ah, dire le non), geste de deuil (n'avoir plus que le nom à dire).

Ouvrons au hasard une pièce qui, croit-on, va faire exception. En effet, elle s'appelle *A Circular Play* (1920). Pour enfoncer le clou (en boucle), elle est sous-titrée : « A Play in Circles ». Et toute cette circularité annoncée — et mise en œuvre - semble impropre à cette façon de dresser les noms pour retarder l'écoulement horizontal des lignes. Et pourtant, la griffe steinienne, plus forte que le propos affiché, vient gratter et inscrire des noms, encore des noms, comme une compulsion. Cela commence par une petite énigme proposée :

How can Cailloux be dead again.

(*LOP* 139)

suivie d'un énoncé en forme de faire-part :

Napoleon is dead.

Les érudits, incorrigibles, chercheront qui est Cailloux, ils penseront qu'à la faveur d'une faute d'orthographe fréquente, entre manuscrit peu lisible et dactyloscrit, il doit falloir lire Caillaux (qui en 1920, venait de se faire condamner, on pouvait lire son nom dans les journaux :

une condamnation, n'est-ce pas une forme de mort, etc.). Les érudits auront sans doute raison. Ils pourront aller vérifier à la Beinecke Library à Yale, s'ils ne trouvent pas en outre un de ces petits cahiers qui, si souvent, servent de point de départ à telle ou telle association. Napoléon, pour entretenir le patriotisme des petits écoliers parisiens où provinciaux, est un grand favori des couvertures de cahiers (avec la table de multiplications). Une fois leur lanterne éclairée, reste que pour le commun des mortels Cailloux est un, inconnu (consonance française, et son nom, tiens, pourrait se traduire par *stones*, ce qui ne serait pas loin de Stein). Le commun des mortels peut ruer devant l'obstacle (une référence dont on n'a pas la clé), regimber contre l'aiguillon, tout comme les plus chevronnés ou tatillons des érudits. Et alors ? Cailloux n'en est pas moins un nom dont la fonction est d'être celui d'un « illustre inconnu ». Et Napoléon n'en est pas moins le nom d'un homme-illustre. L'Empereur Napoléon, comme Jules César. Dire « Napoléon est mort », c'est comme dire « Le Pape est mort », ou « Le Christ est mort en croix ». C'est une semi-plaisanterie (l'enfant qui veut justifier son retard, dans le premier cas, le Juif qui pleure parce qu'il vient de l'apprendre dans le deuxième cas). Le ton badin, ou grinçant, comment en décider, se poursuit avec :

Not again.

auquel il manque, le lecteur y supplée, un point d'exclamation : *not again!* (sur le ton : « oh no! not again! » devant une panne d'électricité). Mais la suite avertit d'avoir à prendre les choses autrement :

A morning celebration.

And a surprising birthday.

Les érudits auront du fil à retordre : y a-t-il un espoir de savoir quel jour ce texte fut écrit, s'il y a un rapport avec la date de naissance ou de mort de Napoléon ? Les ingénieux feront le rapprochement entre « dead » et « birthday », tireront « dead again » du côté de « born again », par contamination. Les gens de bon sens se diront que ce qui ne leur est pas révélé est fait pour exciter leur curiosité, peut-être, mais que toute enquête menée derrière le dos de l'écrivain qui les amènerait à satisfaire cette curiosité la tuerait du même coup. L'attitude qu'on attend d'eux est donc d'accepter « l'effet de paradoxe » de « dead again » sans en chercher une justification dans les faits.

Nous avons ensuite l'habituelle inscription-dédicace, fleur faite à une amie :

Miss Mildred Aldrich is isolated. Is isolated with the President.

(LOP 140)

Allusion à usage privé. S'il s'agit du Président des États-Unis, il peut s'agir du Président Wilson ou du Président Harding (élu en 1920). Une clé (réservée aux seuls initiés) peut être donnée à la ligne précédente :

Who can be won to believe that the President saw through the trick.

S'il s'agit du Président de la République française, il peut s'agir de Poincaré ou de Deschanel (élu la même année). La fleur faite à Mildred consiste ensuite à la tisser dans le texte, sans majuscule :

A mildred circle.

Elle devient *noun*, comme dans les *Métamorphoses* une nymphe deviendrait fleur ou oiseau.

Puis vient le climat d'innocence et de gaieté donné par une guirlande de prénoms féminins : les prénoms sans nom de famille se détachent avec légèreté de toute attache familiale, et viennent, former le cercle avec cette indétermination charmante de l'adolescence. On imagine des silhouettes gracieuses et interchangeables :

Jennie dance to Marguerite. Vera dance alone.

...Amelia and Susan were not scared.

...Jessie Jessie said.

...Jessie Jessie is not messy.

(LOR 141)

Jessie se prête à une petite comptine qui joue sur les assonances. Puis viennent les douairières. Les « ladies » qui sont l'objet des conversations de salon : rien à en dire que de dire leur nom enveloppé d'une phrase déclarative, un embryon de scénario : c'est l'art du *gossip*, plus papillonnant et moins malveillant que son homologue le potin ou le cancan, moins vulgaire que le commérage :

Mrs. Monzy has adopted a child.

...Mrs. Welles lives in Palma da Mallorca.

...Mrs. Whitney before her door.

(LOP 142)

Après tout la pièce s'appelle *In Circles*, et parmi les sens on peut aussi comprendre ces cercles plus ou moins fermés où se rencontrent, l'après-midi, autour du thé ou du porto, les gens du même monde :

How do you like Morocco.

...Let me amuse you.

(LOP 146)

Après les douairières et les jeunes filles, les enfants. Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'enfants, car leur liste est précédée, trois lignes plus haut, de :

A circle of her children.

C'est une liste, où joue systématiquement l'alternance propre/common, comme si chaque nom était suivi d'un bref élément figuratif, comme un fragment de portrait, ou comme ce jeu de société où l'on dit : et si Frédéric était un arbre, et si Georges était un objet. Mais bien sûr, Gertrude Stein ne joue pas tout à fait les règles du jeu, à peine a-t-elle suggéré le jeu avec ses règles que par une pirouette elle s'en écarte, montrant bien, comme dans le collage, que son propos est de faire, à partir d'éléments figuratifs disparates, une composition non figurative :

Now we come to the circle.

Frederick.

A Palm.

Jacky.

Leaves.

George.

A diary.

Marion.

Wishes.

Mabel.

Reckless.

And Harriet,  
Dear Harriet.

(LOP 147)

La dernière ligne est une pirouette affectueuse. De Harriet, qu'y a-t-il à dire ? Rien d'autre que de s'adresser à elle directement, à cette chère Harriet, pour lui dire « chère Harriet ». C'est l'essence des rapports phatiques, et quel meilleur modèle souhaiter pour les rapports humains ? Se rapprocher mais pas trop, se parler mais sans rien dire -puisque se dire quelque chose, c'est toujours prendre le risque du conflit, du désaccord, de la crise. S'appeler par son prénom, dans une courtoise complicité.

« Palm » et « leaves » évoque aussi l'éventail, ces éventails de Palma de Majorque, ou bien ces éventails sur lesquels, du temps de Mallarmé, on traçait quelques vers en hommage à une gracieuse hôtesse !

Toujours ce sceptre où vous êtes  
Bal, théâtre, hier, demain  
Donne le signal de fêtes  
Sur un vœu de votre main.

(« Eventails », Pléiade, 108)

Une lecture possible du « cercle des enfants » serait de prendre chaque prénom comme une indication de locuteur, et chaque fragment qui suit comme une réplique. C'est peu probable, car ce serait la seule occurrence de ce genre dans ce texte. Mais, malgré tout, la structure « feuilletée », comme dirait Barthes, évoque une pluralité des voix, et est théâtrale à ce titre. Les noms posés "hors-syntaxe" ne sont pas posés hors-scène, hors-présence (fût-ce une présence de fantômes, ou d'hologrammes), et la présence est attestée avec force avec la dernière ligne : « Dear Harriet ». Même si l'on suggère qu'il s'agit plutôt d'une formule épistolaire, et donc d'une présence à distance, ou d'une présence différée.

La question que poserait un esprit mal disposé, c'est : nous donnerions-nous tout ce mal (pour situer, déchiffrer, faire rendre-sens à qui en donne si peu) si ce texte n'était pas protégé, mis sous scellés, par la signature de l'écrivain Stein ? Si nous tombions sur le manuscrit dans une malle de grenier, sans indication de provenance ? Il faut répondre à cela sans doute ce que Larry Kornfeld répondait à ses comédiens, lorsqu'il leur faisait travailler cette pièce, ou l'une des cinq autres qu'il a montées. Il leur disait de surmonter leur méfiance - méfiance vis-à-vis de Stein, et vis-à-vis d'eux-mêmes. « Once they begin to trust her and trust themselves, they have great joy <sup>25</sup>. »

\*\*\*

## Après Stein, la pratique du nom

J'espère avoir attiré l'attention sur la spécificité de la démarche steinienne quant à l'utilisation picturale, scénique, visuelle, musicale, du nom propre dans ses pièces et dans ses opéras. Dans le grand corpus de l'œuvre, il y a plein de petites statuettes incrustées, comme sur les portails des cathédrales. Chacune a sa place, sa niche minuscule. Le pourquoi de sa présence est le plus souvent caché, ce qui préserve la valeur cryptique du grand Livre des Noms. Mais chacune reprend vie, au hasard d'une lecture, d'une mise en scène : intacte sous la poussière des années. C'est bien ce qu'a dit Faulkner :

The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.

(« Paris Review Interview », in *Writers at Work*, 139)

L'intéressant, c'est que Faulkner ajoute :

This is the artist's way of scribbling "Kilroy was here" on the wall of the final and irrevocable oblivion through which he must someday pass.

(*id*)

*Hic fuit...* Si c'est là une forme d'immortalité, d'avoir son nom gravé sur un tronc d'arbre ou sur un mur, Gertrude Stein, avec patience et générosité, ne s'est pas lassée, de *Things as They Are* à *The Mother of Us All*, quarante-trois ans plus tard, de graver les noms de tous ces

---

<sup>25</sup> Interview du 9 septembre 1980, New York.

Kilroy, de tous ces John Doe, connus ou inconnus. Entreprise dérisoire et frivole si on la compare au *Livre des morts* qui perpétue, dans l'irréductibilité de leur nom, la mémoire des millions de victimes de l'Holocauste, en ce siècle le nôtre. Mais entreprise qui, à sa manière ludique, témoigne d'un respect whitmanien pour la communauté des mortels et d'un respect biblique pour tout ce qui, parce que nommé, a acquis le droit à l'existence.

A-t-elle, sur ce point, fait école ? Celui qui a le mieux retenu la leçon, et à qui on pense en premier, c'est Hemingway, qui a su faire rêver son public américain par la simple mention de noms de villages italiens, lui qui a compris que le nom pouvait être la forme la plus brève, et la plus efficace, du portrait. Mais nous ne parlerons pas de lui ici, puisque c'est sur le théâtre que nous portons notre regard.

Ionesco, Beckett

Et, pour ce qui est du théâtre, il semble bien qu'on observe, à partir des années cinquante, une pratique tout autre. Le théâtre de l'absurde se devait d'inventer le degré zéro du nom propre. Si les personnages sont dépersonnalisés, interchangeable, ils sont anonymes, ou ils portent tous le même nom, ce qui revient au même. Ainsi dans Ionesco, les personnages de *La Cantatrice chauve* (1950) sont les Smith et les Martin, ceux de *Jacques ou la soumission* (1955) sont, outre Jacques, Jacqueline sa sœur, Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-mère, Robert I et Robert II, Robert père et Robert mère. Dans *Les Chaises* (1952), ce sont La Vieille, et Le Vieux. Beckett donne à ses personnages des noms qui ne sont pas ceux de l'état-civil, prénom plus nom, mais des demi-surnoms, comme on pourrait en donner aux clowns, ou aux artistes de music-hall : Dans *En Attendant Godot*, Vladimir et Estragon (qui ne s'appelleront que par leur diminutif, Gogo et Didi), Pozzo et Lucky, à quoi il faut ajouter Godot, nommé, absent. Quand on fait remarquer à Beckett qu'il a donné à ses quatre personnages des noms qui sont respectivement russe, français, italien et anglais, il refuse d'y attacher de l'importance. Quand Pozzo demande à Estragon son nom, celui-ci répond : Adam. Beckett s'est toujours montré réticent quant à l'interprétation symbolique du nom de Godot, même si on la rapproche de celle du nom d'Adam. Le nom d'Estragon est une trouvaille dans la mesure où la belle sonorité du nom, sa terminaison masculine, en font un support adapté à un surnom d'homme, mais pas la signification du nom commun, cette modeste plante, amie des cuisinières. Dans *Fin de partie*, les quatre noms des personnages sont réduits à des

monosyllabes, Hamm, Clov, Nagg, Nell. Le symbolisme des deux premiers est atténué par le fait que l'un « fonctionne » en anglais et l'autre en français. Dans *Krapp's Last Tape*, il est difficile à Beckett de soutenir que le nom du personnage n'a aucune signification particulière, et c'est la qualité clownesque qui est à nouveau accentuée. Dans *Happy Days*, on revient aux noms de deux syllabes, et on a deux diminutifs qui se font écho en miroir, comme si la marque du masculin ou du féminin était cette consonne centrale qui les différencie : Winnie, Willie.

Il n'est pas question ici d'inscrire sur des rôles dans un ordre déterminé tous les personnages nouveaux qui ont surgi du théâtre dit « nouveau théâtre » pour venir représenter sur scène une image neuve de nous-mêmes, pas question de leur demander leurs fiches d'identité. Il s'agit juste d'indiquer quelques tendances dominantes, parmi lesquelles :

1. Celle de détacher les personnages de tout contexte sociologique trop précis, trop réaliste, et par conséquent de les affubler d'une étiquette ouvertement fictive, ou passepartout, ou parodique : Winnie/Willie, Krapp, Didi, Gogo.
2. Celle de considérer les personnages comme de simples pantins, et de souligner ce côté mécanique par des étiquettes adéquates : Robert père, Robert mère, et toujours Didi et Gogo.
3. Celle de reprendre la veine satirique qui est de donner des noms qui sont à nouveau comme des étiquettes, mais sur des produits dont on signale la teneur. Cette tendance n'est pas nouvelle, mais elle est adaptée aux formes burlesques du nouveau théâtre. Ainsi, dans *A Resounding Tinkle* de N.F. Simpson (1957), les critiques s'appellent respectivement Mustard, Pepper, Miss Salt et Miss Vinegar.
4. Celle de considérer que le nom n'a aucune importance, et d'attribuer aux personnages des monosyllabes d'usage courant, dépourvus de toute valeur sentimentale ou culturelle, même si la tendance au diminutif connote deux traits : jeunesse, et milieu populaire (culture de la rue dominante). Les personnages de *Saved*, d'Edward Bond (1965) s'appellent Len, Fred, Harry, Pete, Colin, Mike, Barry, Pam, Mary, Liz. L'indication de personnage donnée pour Liz est (à l'exclusion de toute autre) : « exactly as she sounds ». Pas de non-dit éloquent, pas de complexité enfouie, pas de profondeur, pas de secret, pas d'inconscient, pas de refoulé : « exactly as she sounds ».

5. On peut aller plus loin dans cette tendance et, se privant même de toute connotation socio-culturelle, préférer l'anonymat. F1, F2, F3, F4, H1 et H2 sont les personnages du *Silence* de Nathalie Sarraute (1967), le silence étant celui de Jean-Pierre, qu'on appelle par dérision Jean-Pierre-la-Terreur. Dans *Isma* (1973), en plus de H1, 2 et 3, et F1, 2 et 3, on trouve LUI et ELLE. Dans *C'est beau* (1978), LUI, ELLE, et LE FILS. Dans *Outrage au public*, de Peter Handke, les acteurs ne sont pas nommés puisqu'ils ne sont pas pris dans un rôle, ils restent « hors matrice » : « Leur allure ne trahit rien de particulier, ils portent des vêtements quelconques... L'ordre dans lequel ils parlent est laissé à leur propre choix. Ils ont à remplir un rôle à peu près égal. » (*Outrage au public* 17).
6. On peut au contraire aller moins loin et nommer les personnages par leur fonction et elle seule (comme le fait déjà Nathalie Sarraute avec « Le FILS ») : Le général, l'évêque, le juge, le chef de la police, dans *Le Balcon* de Genet (1956). Les prostituées porteront naturellement des prénoms, qui sont comme l'insigne obligé de leur fonction, comme pour les call girls et les mannequins : Irma (ou plutôt, Madame Irma), Carmen, Chantal. Carmen, la meilleure employée de Madame Irma, se pare du nom de putain, en fait un titre de gloire. Madame Irma l'a remarqué :

Mais quand tu t'exaltes à partir du mot putain, que tu te répètes et dont tu te pares comme... comme... comme d'une parure, ce n'est pas tout à fait comme lorsque j'utilise ce mot pour désigner une fonction.

(*Le Balcon*, 69)

Dans *Les Paravents* (1961) on trouve le notable, l'académicien, le banquier, la petite communiante, l'homme très-français, la femme très-française (c'est déjà une indication de personnage, et de style de jeu), mais on trouve aussi les deux personnages principaux de Saïd et Leïla. Ils ont droit à un prénom car ils ont droit à une individualité, ce sont eux les héros (la mère n'est que « la mère »), mais ce sont des prénoms-archétypes qui ne disent presque rien de plus que « Arabe ». On n'est pas dans le réalisme, on le sait dès le titre, et dès les indications de costume : « Mais ici déjà, les costumes, indiquant la misère de Saïd et de sa Mère, seront somptueux ». (*Les Paravents*, 21). Les colons eux aussi sont affublés de noms de colons : Sir Harold, Monsieur Blankensee, Madame Blankensee, Monsieur et Madame Bonneuil.

7. On peut enfin dégager une tendance qui est proche de celle de Stein (*Madame Récamier, Byron*), c'est celle du réemploi de personnages historiques. Ce peut être en s'imposant certaines contraintes : *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard (1967), où les contraintes par rapport au Hamlet de Shakespeare sont très strictes et formalisées, et où le jeu consiste aussi à rendre interchangeables ces deux noms compliqués, d'origine étrangère, à voir deux personnages comme les deux faces d'une même pièce de monnaie (ce qui est thématiquement par le jeu de pile ou face auquel ils jouent). Ce peut être dans une très grande ou totale liberté : réemploi burlesque de la Reine Victoria et de Florence Nightingale dans *Early Morning* de Bond (1968), emploi plus sombre du personnage du Roi Lear et de ses filles dans *Lear* du même Bond (1971), avec une grande liberté vis-à-vis du modèle shakespearien. Bond garde le nom de Cordelia mais change celui de ses sœurs, qui deviennent Bodice et Fontanelle, et de leurs maris respectifs, qui deviennent Duke of North et Duke of Cornwall.

Pinter, Nathalie Sarraute

Tout ceci se déroule hors de l'influence de Stein, mal connue des Anglais et des Français. Mais Stein n'est pas non plus ce contre quoi ce nouveau théâtre - dans l'irréductible pluralité de ses manifestations - s'élève. Quand Pinter affirme ne rien savoir de plus de ses personnages que ce qu'il en apprend en voyant l'un assis dans une pièce (*room*) et l'autre entrer dans la même pièce, ce n'est pas Gertrude Stein qui affirmera en savoir plus, elle en saurait même plutôt un peu moins. C'est l'interview souvent citée (par John Sherwood, BBC European Service, 3 mars 1960) :

...the explicit form which is so often taken in twentieth century drama is... cheating. The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience.

(Martin Esslin, *The Peopled Wound*, 38)

Gertrude Stein ne triche certainement pas de cette façon, mais là où la pratique de Pinter s'écarte de la sienne, même si tous deux croient à une certaine théâtralité qui naît du langage lui-même, c'est que Pinter part d'une situation dramatique de base, il part de la scène comme représentation d'un territoire qui va être l'enjeu d'affrontements.

When the curtain goes up on one of my plays, you are faced with a situation, a particular situation, two people sitting in a room, which hasn't happened before, and is just happening at this moment, and we know no more about them than I know about you, sitting at this table. The world is full of surprises. A door can open at any moment and someone will come in.

(*id*)

L'onamastique pintérienne est efficace (jeu des contrastes, noms simples à retenir), économique (quand seul le prénom est nécessaire, seul le prénom est donné) et montre une sensibilité aux origines ethniques de ses personnages qui sont généralement ancrés, à des degrés divers, dans la société anglaise multiraciale contemporaine. Dans *The Birthday Party* (1958), les deux logeurs s'appellent Petey et Meg (des diminutifs populaires), le locataire s'appelle Stanley, les deux étrangers qui vont le soumettre à la question s'appellent Goldberg et McCann : un nom juif, un nom irlandais. La question du *vrai* nom de Stanley est agitée, nous l'avons vu : connaître le nom de quelqu'un (ses origines, ses antécédents) donne un pouvoir sur lui. Le passé, mal connu, est toujours louche, et le soupçon porte sur la volonté de dissimuler ce passé. Le nom, c'est la réputation. Goldberg lui-même, quand il évoque son oncle Barney, « a cosmopolitan », le dit : « Otherwise my name was good ». (*The Birthday Party*, 28). McCann appelle Goldberg « Nat », et lui dit, pour le complimenter : « You've always been a true Christian ». « In a way », répond Goldberg (29). Goldberg appelle Petey « Mr. Boles », il appelle Stanley « Mr. Webber ». À l'acte III, McCann n'obtenant pas de réponse quand il appelle Goldberg « Nat » l'appelle « Simey » (à l'acte II, Goldberg s'est plus ou moins coupé, en disant que c'est ainsi que l'appelait sa vieille mère). C'est l'occasion d'une réaction extrêmement violente de la part de Goldberg :

GOLDBERG (*murderously*). — Don't call me that ! (*He seizes MCCANN by the throat.*)  
NEVER CALL ME THAT!

(*The Birthday Party* 76)

Radouci, vers la fin de la même scène, il appellera McCann par son prénom irlandais : Seamus. Pinter est extrêmement attentif aux nuances des appellations entre ses personnages, c'est un jeu qui n'est jamais innocent. Un Juif d'après l'Holocauste le sait bien, et aussi un Anglais né dans les années 30. Si Pinter voulait aller jusqu'au bout de l'ignorance affectée vis-à-vis de ses personnages, il devrait les laisser dans l'anonymat (comme fait, pour d'autres raisons, Nathalie Sarraute). Or il ne le fait pas ; en leur donnant des noms, il leur donne une identité (même si elle est invérifiable, fuyante, mensongère), un ancrage dans la société, et il le sait bien. Ce n'est pas qu'il triche, mais il manipule avec une trompeuse objectivité ses personnages. Ce sont des êtres de langage (comme les personnages de Sarraute), mais aussi des êtres sociaux, manipulés par leur créateur à l'image de la société qui les meut comme des pantins. Si Nathalie Sarraute, elle, ne donne pas de noms, c'est que, à l'échelle où elle se place, dans l'infiniment petit du tropisme, il n'y a plus d'individualités distinctes, il n'y a plus qu'un inconscient qui, s'il n'est pas collectif, est du moins commun à tous, et comme indifférencié. Chacun des deux fait inévitablement, un choix, qui masque une autre dimension de son projet. Car les personnages de Pinter ne sont pas seulement des êtres sociaux, ils manifestent aussi, dans leur comportement verbal, un non-dit qui s'apparente à la sous-conversation de Sarraute (comme Pinter le dit fort bien dans son analyse des deux sortes de silence). Et ceux de Sarraute sont aussi pris dans des conflits sociaux — la réussite professionnelle dans *Pour un oui ou pour un non* (1982). Pour bien faire (pour tenir ensemble les contradictions inhérentes à cette double condition d'être scénique), il faudrait pouvoir à la fois donner un non à un personnage et n'en pas donner. Le donner sans le dire (ne pas le faire apparaître dans le corps du texte) n'est pas la solution. Le donner comme louvoyant, fluctuant, est une esquisse de solution, c'est du moins une façon de montrer qu'il y a problème.

### Bob Wilson : le nom, figure mythique

Chez les Américains, on se tournera tout naturellement, pour la question du nom, vers ceux qui se réclament, ouvertement ou non, de Stein, à savoir Bob Wilson et Richard Foreman. Que remarque-t-on ? Là où la pratique de Bob Wilson rejoint celle de Gertrude Stein, plus exactement, là où sa pratique effective à lui rejoint sa pratique virtuelle à elle, c'est dans l'organisation d'un spectacle à partir d'une figure mythique de l'époque contemporaine. Sa

fascination à elle tournait autour de figures telles que Ulysses Grant, les frères Wright, Henry James et le Général Washington - ce sont les quatre personnages autour desquels elle écrit *Four in America* (1933). Le XIXe siècle américain est présent dans *The Mother of Us All* (1946) avec Daniel Webster, Andrew Johnson (dix-septième président des Etats-Unis), John Quincy Adams (sixième président des Etats-Unis), à nouveau Ulysses Grant, et Susan B. Anthony. Bob Wilson, lui, choisit quelques géants de l'histoire récente ou moins récente. Par ordre chronologique il crée *The Life and Times of Joseph Stalin* (1969), *A Letter for Queen Victoria* (1974), *Einstein on the Beach* (1976), *Edison* (1979). Deux Américains, un Russe, une Anglaise. Un dictateur, une reine, deux savants. Il faudrait y regarder de plus près, montrer comment l'utilisation (ce que j'appelle le « réemploi ») de la reine Victoria n'est pas le même que celui d'Edison où il y a véritablement ébauche de biographie et reconstitution d'une époque.

Le prologue d'*Edison* évoque la rencontre de La Fayette et de George Washington à Mount Vernon (La Fayette : voilà quelqu'un qui, par ses seuls prénoms, pourrait entrer dans le panthéon steinien. Ne s'appelait-il pas Marie Joseph Paul Yves Roch Gilbert Motier, marquis de La Fayette ?). Dans ce théâtre qui est essentiellement fondé sur des images, l'identification des personnages passe difficilement par un nom. C'est ainsi que dans la « distribution », Edison est successivement « homme endormi », « homme en noir », « homme en blanc », « homme à la chemise bleue ». Madame Edison est « femme en brun », « femme en noir », puis « femme en blanc ». Le spectacle le plus ambitieux (si l'on entend par là le plus exigeant en moyens, le plus orgueilleusement déployé dans le temps et l'espace) de Bob Wilson à ce jour, c'est *The CIVIL warS*. La graphie volontairement erratique attire l'attention sur le graphisme justement, sur le dessin de chaque lettre - s'efforçant peut-être de donner (et là aussi ce serait steinien) à un nom commun la dignité et le caractère unique du nom propre : ce n'est pas, dit ce titre, seulement les guerres civiles mais un spectacle qui a pour nom *les guerreS CIVILES*.

Bob Wilson avait déjà pratiqué ce graphisme lettriste avec *KA MOUNTAINS AND GUARDenia Terrace* (1972). Foreman joue aussi avec la disposition des lettres, leur visibilité. L'exemple le plus frappant en est *HOTEL CHINA* qu'il choisit d'écrire *HcOhTiEnLa*. Citons également l'utilisation des parenthèses dans *TOTAL RECALL (SOPHIA = (WISDOM) : PART 2)* : le titre ne peut pas être dit tout haut avec exactitude, il faut le voir écrit, vraiment le voir, comme un dessin. *The CIVIL warS*, c'était donc, en vue des jeux olympiques de 1984, un spectacle multimédia. Le pluriel choisi pour le titre, et qui visait à montrer qu'il ne s'agirait pas seulement

de la guerre de sécession, mais bien de la guerre civile en tant que thème, était un pluriel qui convenait aussi pour désigner la genèse de l'œuvre : le programme initial (qui finalement ne devait pas aboutir, du fait peut-être de son gigantisme même) était d'assembler séparément, en divers lieux, des parties de l'ouvrage, qui devaient se trouver rassemblées, comme un formidable Happening, dans le Shrine Auditorium (encore un nom à la Stein, ce rapprochement contre nature de « shrine » et de « auditorium ») de Los Angeles. Les lieux (où effectivement eurent lieu les premières des différentes parties) : Rotterdam, Paris, Cologne, Tokyo, Rome, Minneapolis : un rêve Olympique à l'échelle mondiale.

On peut voir chez Bob Wilson et chez Gertrude Stein un même rapport à l'Histoire : non pas la négation de l'Histoire, mais une façon de la déployer à plat dans l'espace sans s'embarrasser de mettre en perspective le lointain par rapport au proche : tout est là, tout peut se dérouler sous nos yeux comme un ruban. Les siècles sont des étiquettes commodes qu'on peut déplacer pour les besoins de la cause (une cause qu'il faut appeler *composition* chez elle, *événement* ou *performance* ou *activité* ou *assemblage* chez lui) : à droite, le XVIIIe, par exemple, et à gauche le XIXe, et entre les deux le XXe. Mais rien n'interdit de déplacer les cases. L'Histoire est créatrice de climat, mais comme la fumée qui s'échappe de la scène pour envahir la salle (*Alcestis*, 1986), ou la musique qui s'échappe des haut-parleurs sont créatrices de climat. Il y a là un mélange commun de respect et d'irrespect, une appropriation qui refuse les hiérarchies, ou demande à les bousculer. Patrimoine veut dire, « qui nous appartient », un héritage, c'est fait pour être dépensé. Et la dépense est dissémination, déploiement tous azimuts.

Ce qu'ils ont en commun également, c'est cette exaltation de la guerre de Sécession comme mythe fondateur de l'Amérique moderne. Gertrude Stein y consacre plusieurs pages dans *Wars I Have Seen* (1942). Mais Gertrude Stein va plus loin dans le refus entêté des faits, pour ne retenir, d'un nom mythique tel que celui de Ulysses S. Grant, que le fait qu'il est un nom et qu'elle n'en a jamais fini de méditer sur les noms, sur la valeur quasi religieuse du nom, ou, comme elle préfère dire, « names and religion » :

Names and religion are always connected just like that. Nobody interferes between between names and religion.

(FIA 7)

Et comme le nom est sacré, on peut tirer le nom d'un grand chef militaire du côté de la religion :

If Ulysses S. Grant had been a religious leader who was to become a saint what would he have done.

C'est l'hypothèse de départ, sur la page de garde de *Four in America*. « War and religion », voilà un autre sujet de méditation dont ni Stein, ni Wilson, ni le théâtre ne semblent se lasser.

Hors de l'Histoire contemporaine ou de l'Histoire américaine, Bob Wilson et Gertrude Stein se sont tournés vers d'autres mythes. Gertrude Stein s'est tournée, avec *Four Saints*, vers les fondateurs ou les réformateurs d'ordres religieux : et si Ignace de Loyola avait été un chef militaire... pourrait-elle à juste titre se demander (n'oubliant pas que sa conversion date de l'époque où il fut blessé au siège de Pampelune, en 1521). Et si Sainte Thérèse avait été Jeanne d'Arc... Avec *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938), elle se tourne vers le vieux mythe de Faust en le rattachant au mythe moderne de la Fée Électricité : « Faust ou la fête électrique » ... Bob Wilson, lui, pour des raisons qui furent peut-être de circonstance, se tourne, pour un rôle plus classique de metteur en scène, vers les mythes grecs : la *Médée* d'Euripide (1984), et l'*Alceste* d'Euripide (1986).

Médée, la mère qui tue ses enfants, c'est un objet de fascination majeur, comme l'on avait vu en 1970 avec *Deafman Gance (Le Regard du sourd)*. Et on retrouve dans ce spectacle ce sens qu'a Wilson de la coexistence des grands mythes, hors du souci de la chronologie. Au deuxième acte, Jason et Médée sont confrontés à des juges qui ne sont autres, sous forme de statues animées, que Mao Tse-Tung, Moïse, Marx, Gandhi, Confucius, Bouddha. Ce sont des statues, donc des portraits, dont la ressemblance vise à évoquer un nom, et ce nom à son tour est porteur d'un monde, un monde qui à son tour bascule dans la fiction à force d'alimenter nos fantasmes : Moïse, Mao, Marx... C'est comme la coexistence, au mont Rushmore, des quatre « Grands », Washington, Jefferson, Theodore Roosevelt et Lincoln, taillés côte à côte dans le granit, et veillant ensemble sur ce paysage américain dont ils ont fait le Nouveau Monde.

Les spectacles de Wilson ont rarement pour point de départ un texte, ils n'aboutissent pas toujours à un texte, c'est pourquoi il est difficile de comparer des objets sans commune mesure : Stein, des textes ayant une virtualité théâtrale, Wilson, de la théâtralité aboutie mais sans texte. Toutefois, lorsqu'un texte est le point de départ, on voit Wilson se faire, comme Stein, chambre d'échos de fragments de conversation, ou de dialogue. C'est le cas du monologue intitulé *I WAS SITTING IN MY PATIO THIS GUY APPEARED I THOUGHT I WAS HALLUCINATING* (1977). C'est la première ligne du dialogue qui est ici éponyme. Le monologue est en fait un double monologue puisque, dans la production originale, il était dit d'abord (et mis en scène) par Bob Wilson lui-même, puis redit (et mis en scène) par la danseuse et chorégraphe Lucinda Childs. La répétition steinienne désorientait la perception du texte comme naissance spontanée d'un discours, le donnait à voir comme production fabriquée, ou onirique, et provoquait une écoute autre. A la différence de Gertrude Stein, les fragments prélevés ne l'étaient pas sur des voix entendues par la fenêtre ou par la porte donnant sur la cuisine, ou sur des visites de voisinage, à l'heure du thé ou du dîner, mais plutôt sur des feuilletons télévisés, les fameux « soap operas ». Malgré cette différence de climat (beaucoup plus brutal et violent dans *I Was Sitting On My Patio* que dans, par exemple, *The King or Something (The Public is Invited To Dance)* (1917) ou dans *Do Let Us Go Away, A Play* (1916), l'insertion de noms hors de tout contexte produisait un effet comparable d'immédiateté et de distance à la fois. Immédiateté : la mention du non crée l'illusion de la présence de celui ou de celle qu'on interpelle, qu'on accroche par son discours, qu'on vise à convaincre, ou à effrayer, ou à empêcher d'agir. Distance : pour cette même raison, ce n'est pas à nous que ce discours s'adresse. Et, hors de la présence visible d'un interlocuteur, d'une interlocutrice, le locuteur semble perdu dans un rêve, une réminiscence, une hallucination. *I thought I was hallucinating*. Quand on dit « j'ai cru que j'avais une hallucination », c'est pour certifier que la chose s'est bien passée pour de vrai, le type qui est entré, qui a fait son « apparition », était bien réel. Mais le mot « hallucinating » est dit, même dans la dénégation il opère sur nous : c'est un type qui a des hallucinations, ou qui croit en avoir, et c'est peut-être quand il croit n'en pas avoir qu'il en a. Voici maintenant, pour percevoir l'effet produit, un fragment de ces fragments :

they're going to burn the place all up  
they're going to set it all on fire  
Rosemary

it's after two  
stop swallowing air you swallow air when you get more excited  
do you know the district is he Gary  
we have a male victim here  
Jonny Jonny  
Jonny Jonny  
there's a snake behind you  
don't move  
Codie Codie  
NO NO 15 years ago I remember the address

(*Performance Art Journal* 11, 205)

Il y a une urgence que ne freine en rien l'absence de contexte repérable. C'est comme des pleurs ou des cris qu'on entend derrière une porte fermée, l'imagination file bon train, le cœur bat, on avale de l'air. Faudrait-il faire quelque chose ? Que pourrait-on faire ? Prévenir la police ? Défoncer la porte ? Mais c'est un coup à s'attirer des ennuis. À recevoir un mauvais coup. Tout de même, on ne peut pas rester sans rien faire. Et si c'est à la télévision, l'impression délicate est que tout ça se passe ailleurs, très loin, des gens qu'on ne connaît pas, les mauvais coups seront pour les autres.

Codie, c'est Buffalo Bill, tout Américain l'aura reconnu, le décor *Western* est planté. Et l'urgence, la présence du danger imminent, la menace, sont là, avec le serpent, l'intimation « don't move », la répétition qui est comme un bégaiement dans la peur, Codie Codie, les majuscules du cri, NO NO. L'image sans le son, c'est l'onirisme poétique, les gestes déréalisés, perçus comme au ralenti, dans une atmosphère ouatée. Mais la bande-son sans l'image, c'est l'accélération, la présence trop proche, qui vous souffle dans le cou, c'est l'angoisse, comme les bruits qu'on entend dans le noir. Dans *I Was Sitting In My Patio*, Bob Wilson jouait sur le double registre : images glacées, élégantes, en noir et blanc, comme une publicité pour une liqueur rare qui imiterait une atmosphère de film hollywoodien, et, sur un ton monocorde, dites par la silhouette élégante, en noir et blanc, ces phrases saccadées, urgentes, angoissantes, entrecoupées de l'inanité des commentateurs de documentaires télévisés, qui prétendent vous intéresser à n'importe quoi de géographique ou d'exotique ou d'animal ou de végétal ou de géologique ou d'archéologique ou d'encyclopédique :

penguins have an amazing ability to keep shivering to keep them warm...

(IWS 207)

Rocky River is called Rocky River because it has a lot of rocks.

(IWS 208)

Et puis à nouveau l'urgence, l'incident ou l'accident, le fait-divers, mais avant qu'il ne soit dans les journaux, quand c'est à vous qu'il arrive :

lock the door on Mrs. Miller

(IWS 210)

Martha wake up a car's coming

(IWS 213)

look act natural like nothing is happening everything is all right we'll do a little experiment

(IWS 214)

Le délicieux frisson, quand c'est aux autres que ça arrive, du moment où l'instant familial est suspendu jusqu'au moment où l'on *sait* que tout va basculer dans l'horreur. Et, si c'est à vous que cela arrive, le même moment vécu comme au ralenti, comme en rêve, parce que CA NE PEUT PAS ETRE VRAI, Réveillez-moi, pincez-moi.

Wilson est à la fois dans la théâtralité et en train de faire un commentaire sur la théâtralité. Il ne rompt pas l'alternance temps fort/temps faible, il supprime l'anecdote et ne garde que l'affect. Il montre comment l'affect opère. Il montre comment la mise en scène - la simple présentation visuelle de quelqu'un qui prend en charge des discours prélevés — altère la réalité, la dramatise, la renforce, change sa qualité. Il n'invente rien, il cadre, il décompose et recompose, et notre regard auditif perçoit non pas un feuilleton télévisé mais l'univers wilsonien. L'univers wilsonien, c'est un regard sur du regard. Si nous regardons quelqu'un qui joue à crier, nous regardons, en surimpression, celui qui crie (et qui a bonne raison de crier) et celui qui imite celui qui crie (et qui n'a pas d'autre raison que de chercher à atteindre la perfection de l'imitation). Pour juger de cette perfection, nous devons entendre, sous le cri, le cri. Nous devons vouloir arracher, devant le tableau, le voile peint qui le cache, mais nous devons aussi comprendre que ce voile C'EST le tableau.

Le va-et-vient est incessant, entre illusion et réalité, perception de l'une et évocation de l'autre. Nous fabriquons à tout instant une ébauche de contexte qui n'a pas le temps de se matérialiser, de se confirmer, nous y croyons et nous n'y croyons pas ; non située, non datée, mais cadrée, éclairée, donnée dans sa visibilité pure, la scène pure nous est donnée, l'ivresse sans le flacon :

would you like to come in  
sure  
would you like something to drink  
nice place you've got  
don't shoot  
don't shoot

(IWS 202)

Et voici maintenant un autre cadrage, un autre éclairage, une autre scène pure :

Conversation. I asked him did he like to hear the dog bark. He said he would shoot at him. I said did he like to hear it.

(GP 217)

Une cinquantaine d'années plus tôt, la chambre d'échos steinienne, *Do Let Us Go Away* : Oh oui, partons. Et restons sur scène le temps de chanter que nous partons. On glisse ici de la forme du dialogue, forme réglée, contrainte, à la forme plus libre de la conversation. C'est une forme plus vagabonde, plus paresseuse, qui se permet des ellipses, des silences, des monotonies, des digressions, des ruptures de ton, des absences. Ici, le passage intitulé « conversation » se permet une forme qui est à mi-chemin entre discours direct et discours indirect :

I said did he like to hear it.

(GP 217)

La forme n'est pas « correcte » grammaticalement, mais c'est une forme parlée naturelle, entre « j'y étais » et « je vous le raconte ».

Voici maintenant un exemple « wilsonien ». Bien souvent, plutôt que d'influence directe de Stein sur Wilson, il faut parler d'affinités de sensibilité, d'un même rapport à la

théâtralité. *Do Let Us Go Away* est une « vraie » pièce en ce sens que des énoncés sont attribués à des locuteurs pourvus de prénoms, cette convention-là au moins est respectée. La pièce s'ouvre sur un prologue qui est un dialogue entre Theodore et Nicholas. Puis suivent des indications scéniques tout-à-fait acceptables, au détail près que Theodore qui vient de se retirer est encore là.

They withdraw. Several people come in. With one of them there is a dog. His name is Polybe. They speak to each other.

100 dollars good bye good bye good bye.

(GP 215)

Ce qui n'est pas clair, malgré tout, c'est de savoir si c'est ceux qui se sont retirés qui disent et répètent au revoir, ou si ce n'est pas plutôt ceux qui viennent d'arriver. Respecter les formes, c'est bien, mais pas jusqu'au point de s'y soumettre sans regimber. Une scène d'exposition, c'est fait pour se dire au revoir. Ensuite, on y voit plus clair.

(Jane and Nicholas and Theodore and the lawyer and the children.)

(Jane.) I speak slowly. I do it intentionally.

(Henry.) We have fragments. We call out sometimes.

When two bands are playing they play in the distance.

Some people play in people's houses. We say hush.

(GP 215)

Tout y est. Le ton théâtral donné par la *persona* signalant son élocution artificielle publique en quelque sorte, affichée et simplifiée comme l'est le dessin dans une fresque : *I speak slowly*. Comme si l'indication scénique donnée par l'auteur ou le metteur en scène, « *speak slowly* », ou, « *she speaks slowly* », était prise en compte par la comédienne qui ne fait rien d'autre que de parler comme on lui dit de parler. *I do it intentionally*.

Il y a derrière ce débit ralenti une volonté délibérée, une intention avouée, mais une intention de qui ? De moi qui parle, ou du démiurge qui me met en scène, qui fait que je parle plutôt que de me taire, et que je suis là plutôt que de ne pas exister ? De la même façon, Henry ne fait rien d'autre que prendre pour thème de son discours les modalités mêmes de ce discours : *We have fragments*. Des fragments de quoi ? De dialogue. Des bribes de discours.

Comme si nous, qui parlions, étions si loin qu'on ne nous entendait qu'imparfaitement. Mais comment avoir soi-même conscience de son propre éloignement ? Ce sont ceux qui nous écoutent qui sont loin. Nous, nous sommes là, sur place, et nous disons tout, complètement. Pour qu'on nous entende mieux, pour nous sentir moins isolés : *We call out sometimes*. Ne vous plaignez pas, spectateurs, nous faisons tout ce que nous pouvons, tout ce que Gertrude Stein nous permet de faire. Nous ne pouvons pas suppléer à son manque, où à son refus de mise en place d'une intrigue dramatique. Mais nous pouvons nous faire entendre. Et, sur ce thème du son entendu imparfaitement, à distance, que le thème soit, comme il convient, un thème musical : *When two bands are playing they play in the distance*. Image fugitive non pas d'un orchestre mais de deux, de deux musiques qui se font écho sans se troubler, de loin, peut-être dehors, peut-être dedans, dans ces grandes maisons de Majorque, ces grandes maisons blanches qui rappellent les maisons coloniales du Sud des Etats-Unis, porteuses de légende, et que Bob Wilson montrera sur scène, dans Edison, en s'inspirant du fameux tableau de Hopper, « Maison sur la colline ». Ces maisons sont suscitées, dirait-on, et au pluriel d'abondance, de prospérité, par le faste des musiques de fête : *Some people play in people's houses*. Jouent ? de la musique sans doute. Mais peut-être aussi de ces jeux de hasard ou de société qu'on joue dans les fêtes. Jouent une pièce, peut-être, comme nous qui parlons pour dire que nous jouons, qu'on nous fait jouer un rôle dans un texte de Gertrude Stein intitulé *A Play*. L'image musicale se fond en un silence musical de trois syllabes : *We say hush*. Ce n'est pas n'importe quel silence, c'est le silence assourdi des sons qu'on éteint, pour ne pas troubler le repos - d'un bébé qui dort : *hushaby* dit-on au début des berceuses. Qui sont ceux qui parlent, qui écoutent, qui demandent qu'on se taise ? Jane, Henry, Albert et Jenny. Nous ne savons rien d'eux sauf qu'ils sont deux garçons et deux filles, et qu'ils sont ce que veulent leurs noms, victoriens, bien élevés, avec des voix courtoises et bien posées. Comme il sera dit dans *Four in America* :

It does make a difference that everybody born at any time under any condition is named a name, they have the career and the character of that name.

(FIA 4)

Richard Foreman : du personnage au « performer »

Plus encore que Robert Wilson, Richard Foreman reconnaît ouvertement sa dette envers Gertrude Stein : Je suis un enfant de Stein, a-t-il déclaré, quitte à dire ensuite qu'il fallait qu'il brise le lien ombilical avec cette mère-là s'il ne voulait pas mourir étouffé. Il lui a rendu hommage de bien des façons, ne serait-ce qu'en mettant en scène *Doctor Faustus Lights the Lights* (sous le titre *Faust ou la fête électrique*) à Berlin et à Paris en 1982. La répétition foremanienne doit beaucoup à la répétition steinienne, et les « obsessive theoretical outpours » de Foreman, comme il nomme lui-même ses « ontological-hysterical manifestoes », publiés à intervalles réguliers, sont ni plus ni moins obsessionnels, ni plus ni moins théoriques, et ni plus ni moins éclairants que les conférences de Stein, Mais on ne trouvera pas de ressemblances voulues ou involontaires avec Stein dans la pratique du nom propre chez Foreman. Sa pratique de nomination de ses personnages est minimale : quelques prénoms de préférence monosyllabiques pour les hommes et bisyllabiques pour les femmes, toujours les mêmes d'une pièce à l'autre. Max, Ben, Rhoda sont les piliers, et l'unité est d'autant plus marquée que, pendant toutes les années soixante-dix, c'est Kate Manheim qui a joué Rhoda. Autour d'eux, Karl, Walter I et Walter II (à la Ionesco), Weinstein (exception d'un nom de famille), Agatha (*Angelface*, 1968). Leo, Hannah, Sophia (*Total Recall*, 1970). Le titre complet, on l'a dit, est :

*Total Recall*

*Sophia = (Wisdom): Part 2*

Le prénom de Sophia est donc éponyme et symbolique, c'est la Sagesse. Karl et Karl II, Eleanor, Angel (*Hotel China*, 1971). Plus une Ida, peut-être hommage plus direct à Stein. Elle aussi est éponyme dans la pièce de 1969 intitulée *Ida-Eyed*. On note l'amorce de palindrome (comme dans *round-drowned*, ainsi que la façon de naturaliser le nom propre en le faisant entrer dans un adjectif composé. Bientôt, Ida y perdrait sa majuscule.

Il est normal que les noms des personnages comptent peu, car ils sont à peine des personnages. Dans une pièce plus récente jouée à Paris, *La Robe de chambre de Georges Bataille* (1983), ils ne portaient pas de nom du tout, car ils étaient « hors matrice », ils étaient

de simples *performers* : « Les acteurs », disait Foreman, « tourbillonnent furieusement sur toute la scène, comme le font leurs gestes cassés et leurs phrases disloquées. » (Programme du spectacle)<sup>26</sup>. C'est depuis le début que Foreman anime sur scène les objets - c'est eux, bien souvent, qui devraient porter des noms - cependant que les êtres dits animés sont disloqués, mécaniques, réglés au quart de tour, raides dans leurs gestes, marchant au fouet, comme Lucky dans *En Attendant Godot*. Ce sont de purs instruments soumis à la manipulation du Grand Manipulateur, des automates qui soudain se figent, qui tiennent la pose ou la grimace, se tapent dessus comme des marionnettes, répètent leurs gestes avec une impassibilité de robots. Ce sont de simples exécutants, des objets. Souvent, ils sont même privés de leur voix, ou plus précisément coupés d'elle. Son enregistrement préalable et sa reproduction artificiellement amplifiée, sur magnétophone, opèrent une séparation castratrice et projettent leurs paroles au-dessus d'eux, autour d'eux, comme des « bulles » sonores. L'effet est celui de voir une bande dessinée s'animer, et le grotesque (déformations, simplifications, exagérations) des bandes dessinées est l'esthétique dominante. Cocteau, dans sa préface aux *Mariés de la tour Eiffel* parlait de « diction noire comme de l'encre, aussi grosse et aussi nette que les majuscules d'une réclame ». C'est une bonne description de la distanciation de la parole telle que la pratique Foreman. Les paroles sont rendues visibles, mises en espace, mais aussi rendues impersonnelles comme ce que Cocteau appelle « la réclame ». Ceci n'est pas éloigné de Stein. En 1927, dans sa première conception du roman *Ida*, elle disait à W.G. Rogers, « The Kid », qui l'a rapporté dans *When This You See Remember Me* :

I want to write a novel about publicity, a novel where a person is so publicized that there isn't any publicity left. I want to write about the effect on people of the Hollywood cinema kind of publicity that takes away all identity. It's very curious, you know, very curious the way it does do just that.

(*When This You See*, 168)

En un sens, nous l'avons vu, ce n'est pas seulement dans *Ida*, mais aussi dans la pièce *A Play Called Not and Now* qu'elle exploita cette idée.

Mais les personnages de Foreman, pour impassibles qu'ils soient, ne sont pas de pures machines. Ils sont aussi très physiques. Ils sont préoccupés par le corps - leur propre corps, le corps des autres, avec une curiosité infantile et perverse. Ils se livrent à des expériences, à des

---

<sup>26</sup> En français.

découvertes, comme les enfants. Et même si la parole est ce qu'il y a chez eux de moins physique, puisqu'elle leur est enlevée, pour être mise à distance, ils s'interrogent sur les noms des choses, sur les sens des mots, sur leur propre nom. Dans *Hotel China*, Eleanor et Rhoda sont reliées l'une à l'autre par un long morceau de tissu qu'on leur a enfoncé à chacune dans la bouche. Eleanor se met à épeler son propre nom : E... E... E... E... L... E... E... A... N... O... R... Rhoda épèle aussi son propre nom et ajoute : « That spells Rhoda ». (*Plays and Manifestos*, 107). Pour épeler son propre nom, il faut déjà le connaître en entier, mais celui qui l'entend épeler le découvre lettre à lettre comme on découvre le nombre des doigts de la main. Le nom y prend une densité toute matérielle, perd sa valeur de signe et l'échange pour une valeur d'objet. Le mot est au plus près du corps. Cela peut aller jusqu'à la grossièreté : dans *Pain(t)* (1974), une voix enregistrée (« Voice » est presque un personnage à part entière) dit : « Oh Rhoda, try stuffing the word painter up your ass. » (*PM* 198). Mais cette grossièreté n'est pas gratuite, tout le thème de la scène est un retour des mots aux objets, comme si, au lieu de désigner, de représenter, les mots étaient eux aussi des corps matériels dans le monde ; et le mot « painter » est apparu, avec chaque lettre sculptée dans une sorte de morceau de mousse. Dans la même scène, Ida voudrait pouvoir parler avec le corps. Pas dire des mots avec sa bouche, elle voudrait que le corps parle : comme il danse, ou comme il mange, ou comme il respire :

Ida

It's too bad we can't say words with our body isn't it.

Rhoda

*(smears paint on her mouth)*

What about this part of our body.

Ida

I meant

Max

Shhhhhh

Ida

(Pause.)

My whole body.

(Rhoda paints on a canvas with her mouth.)

Legend : RHODA PAINTS WITH HER MOUTH.

(PM 197)

Ce qui est suggéré ici, c'est un échange entre les différentes fonctions du corps : on devrait pouvoir jouer davantage, comme dans le récit de Leonora Carrington où un fantôme, qui n'était fait que de trous, pouvait parler par n'importe lequel des trous de son corps... Dans la séquence suivante (on hésite à parler de « scènes »), la légende dit :

ANY SENTENCE CAN MEAN ANYTHING. EACH WORD (CERTAIN WORDS IN THE SENTENCE) STARTS GOING IN A DIFFERENT DIRECTION. 2) CAN THE BODY (AS A WHOLE) TALK MEAN.

Nous revoici plongés dans les abîmes de « Mean ».

Sam Shepard : des noms-graffiti, des noms « Rock »

Quand on cherche, dans le théâtre américain contemporain, qui a, comme l'eut Stein, un rapport ludique et fort à l'onomastique, qu'il s'agisse de nommer ses personnages ou de nommer ses propres pièces, il est un nom qui, très vite, s'impose, c'est celui de Sam Shepard. Non qu'il soit question ici d'une influence directe de Stein. Mais plutôt, dans un registre très différent et sur un fond culturel totalement étranger au monde que connut Stein, d'une démarche également originale, également attentive, également déroutante. Les titres, d'abord, dont nous avons un peu vu la pratique chez Stein. Ils accrochent l'attention, avec des télescopages saisissants, des effets d'allitération, une densité, une liberté : entre l'économie du titre de journal et la verticalité du poème.

Richard Gilman, dans son introduction à *Seven Plays* (1981), fait très justement remarquer que les titres de Shepard flottent en l'air, comme des ballons qui seraient rattachés par des ficelles aux pièces elles-mêmes :

Most of his titles float, bob up and down from the plays on shorter and longer strings. They appear as aggressions, put-ons ou parodies... They seem crazily theatrical in themselves; they scare you or break you before the curtain has even risen.

(*Seven Plays XVII*)

Et c'est vrai que, lorsqu'on les met bout à bout, qu'on les dresse en liste comme Gertrude Stein aime à faire, l'effet cumulatif est saisissant :

DOG  
KILLER'S HEAD  
4-H CLUB  
THE HOLY GHOSTLY  
COWBOY MOUTH  
SHAVED SPLITS  
FOURTEEN HUNDRED THOUSAND  
BACK BOG BEAST BAIT  
THE TOOTH OF CRIME  
BLUE BITCH  
ACTION  
THE MAD DOG BLUES  
ANGEL CITY  
GEOGRAPHY OF A HORSE DREAMER  
OPERATION SIDEWINDER  
CURSE OF THE STARVING CLASS  
FORENSIC AND THE NAVIGATORS  
ICARUS'S MOTHER

Chacun déroute, étonne. Certains pourraient être des titres de « tubes », mais dans le genre provocateur : *The Mad Dog Blues* ; des titres de films policiers : *Operation Sidewinder* ; de livres pour enfants : *Forensic and the Navigators* (avec tout de même, pour les enfants en question, une petite énigme : qui est Forensic ?) ; des légendes de photographies : *Angel City* ; de tableaux de pop art à la Warhol : *Cowboy Mouth*. L'un des plus oniriques, *Geography of a*

*Horse Dreamer*, se révélera être d'une stricte exactitude. La condensation peut aller jusqu'au monosyllabe : *Dog*, après amputation de toutes les habituelles précautions de présentation (telles l'article), de tout bavardage descriptif (tel l'adjectif), de tout contexte. On retrouve une prédilection pour les monosyllabes : *Blue Bitch* ; pour les allitérations : *Back Bog Beast Bait*, qui imposent un son dominant, un ton, ce que Gertrude Stein appelle, picturalement, une « valeur ». Dans *Back Bog Beast Bait*, les quatre monosyllabes dominés par B sont juxtaposés dans une grammaticalité équivoque : si concaténation il y a, nous n'avons pas la clé.

Gilman fait remarquer qu'on dirait des noms de groupes de Rock, ou des graffiti, ou des slogans sur des teeshirts :

They don't denote finished, discrete dramas as much as a continuing action, a calling of attention; they're less identifications than announcements.

(*Seven Plays*, XVII)

On peut dire qu'en un sens, cela a toujours été le cas. Le titre d'une pièce est ce qui doit faire image sur l'affiche ; et c'est vrai aussi du cinéma, le premier rôle du titre, c'est d'accrocher (le regard, l'oreille du potentiel client). Le titre, c'est la première pub. C'est aussi une sorte de contrat avec le public, il y a également par le titre une amorce de définition du public ciblé : comme on le voit avec les titres de films pornographiques : avis aux amateurs, et pour les autres, passez votre chemin. *La Ville dont le Prince est un enfant* ne fait pas un clin d'œil en direction du même public que *Mad Dog Blues*. À moi les nostalgiques du passé (enfance et Ancien Régime), dit l'un, à moi les amateurs de beau langage, de cadences, de belles images calmes ou violentes. Et l'autre dit : à moi les jeunes, les paumés, les amateurs de rock, tous ceux qui ne sont ni *straight* ni *square*.

Les noms de personnages, aussi, sont *travaillés* : vers un maximum d'efficacité, entre réalisme et dérive du fantasme. Gilman, à propos de ces noms, a une idée amusante. Il dit qu'on a l'impression que les personnages se sont nommés eux-mêmes, ou que, derrière le dos de l'auteur, ils ont été chercher, pour leur donner un nom, un maître du « hype », ou un poète du juke-box. On dirait des couteaux, des panneaux de signalisation, des marques de produits. Et parfois, ce sont, c'est vrai, des marques de produits : Salem et Kent dans *La Turista*, par exemple. Ici encore, donnons une liste :

GALACTIC JACK

SLOE GIN MARTIN, BOOGER MONTGOMERY  
KOSMO, YAHOODI, WACO TEXAS  
ICE, BLOOD, BLADE, DUKIE, DUDE  
BEAUJO, SANTEE  
HOSS, CROW, CHEYENNE  
JEEP, LUPE, SHOOTER  
TYMPANI, RABBIT, SAX SLIM, CAVALE, LOBSTER MAN

Les indications de personnages sont, elles aussi, des fiches d'identité axées sur l'image choc, le look. Par exemple, dans *Cowboy Mouth* (1971) :

CAVALE : a chick who looks like a crow, dressed in raggedy black.

SLIM : a cat who looks like a coyote, dressed in scruffy red. They are both beat to shit.

(*Angel City & Other Plays*, 199)

Sam Shepard est un écrivain qui entend ce qu'il voit et voit ce qu'il entend. C'est du rythme de la phrase — même pour une simple description de costume - qui naît la vision. Le contraste entre la *chick* et le *cat*, le *crow* et le *coyote*, le *raggedy black* et le *scruffy red* sont dans l'écriture avant d'être traduits en termes scéniques. C'est une vision, c'est bien le terme (une vision avec ses potentialités infinies, sa suspension hors espace, hors temps) avant de devenir un spectacle : sous les spots, au milieu des débris, tapant comme un sourd sur la batterie tout en hurlant au microphone, Slim est un acteur costumé en Slim.

Ils sont comme autant de starlettes de cinéma, ou de stars du rock :

Their names seem to confer one or another quality on their persons, soliciting us to read them as dangerous or alluring or zany — in any case as original. This is a function of nicknames or pseudonyms at any time, but in Shepard they're the names first given: his characters start with a flight from anonymity.

(*Seven Plays*, XVII)

Pour le dire à ma façon, les personnages redoublent leur statut théâtral par leur non qui est un nom du paraître, ou du faire-semblant, un nom choisi, un nom expressif, et non un nom de filiation, qui fait système dans une généalogie, dans une fratrie, verticalement et

horizontalement. Le nom est ici comme un masque. Susan B. Anthony ne manquerait pas de nous rappeler : « to choose a name is feeble ». Et c'est peut-être grâce aux héros de Shepard que l'on comprend enfin ce qu'elle veut dire : faut-il être peu assuré de sa légitimité, de sa place assignée au sein d'une lignée ou d'une communauté sociale, pour avoir à se choisir un nom, à changer de nom. Ou alors, il faut vouloir se créer une légitimité autre, celle par exemple du talent, de la notoriété (éventuellement la gloire de celui que Genet appelle « le criminel » : il y a plus d'une forme de notoriété). Le nom-de-plume ou le nom-de-scène (les Johnny Holliday ou les Eddy Mitchell chez nous) se constitue contre le nom de l'état-civil considéré comme une forme d'anonymat, simple élément d'une liste qui comprend, pour ce qui est du nom propre, tous les autres membres de votre famille, et pour ce qui est du prénom, tous les autres porteurs de même prénom : certains ne sont pas sensibles à la petite musique de leur prénom plus nom, et rares sont les combinaisons qui ne permettent pas de tomber, un jour, sur un homonyme; c'est pour pallier cet inconvénient que certains jouent sur les combinaisons de nom de famille : par juxtaposition de deux « communs » on concocte un « propre ». L'alliance prénom plus nom apparaît comme arbitraire – filiation d'un côté, choix des parents de l'autre, alors que dans le pseudonyme, les deux forment un tout. C'est l'emblème chargé d'une forte valeur symbolique, une *mantra* douée d'une valeur spirituelle. À propos de l'invention onomastique de Shepard, Gilman parle de chamanisme, de totémisme, et insiste sur la théâtralité de cette pratique : « The selves behind the names, the characters, are avid to be but above all to be seen to be. » (*Seven Plays*, XIX). Entre le nom et le moi du personnage se joue tout un drame tragi-comique. L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se conquiert, elle se négocie, elle se masque et se démasque. Sous l'influence de drogues psychédéliques, elle fait éclater ses limites, le moi se fond dans l'univers. Rien n'est stable, rien n'est figé, et se déroule sous nos yeux la représentation, verbale ou gestuelle, de ces métamorphoses dangereuses et jubilatoires. Gilman note comme une constante « the transformations, the splitting of characters, the masks, the roles within roles, the mingling of legendary figures with invented ones. » (*Seven Plays*, XX).

C'est la notion même de personnage qui est remise en cause, pour être conçue en termes visuels, ou en termes musicaux. Le costume, les gestes, le nom, tel accessoire – bottes ou lunettes noires – telles inflexions de la voix : autant d'éléments à prendre en compte. Les tics de langage en particulier, les gestes codés, presque chorégraphiques. Ceci explique entre

autres pourquoi les personnages de Shepard se transplantent si mal, perdent leur saveur et leur vérité dans les tentatives d'adaptation sur la scène française. Dans ses notes aux acteurs pour *Angel City* (1976), Shepard va très loin dans cette idée de désintégration du personnage classique, du personnage construit à partir d'une cohérence logique, d'une motivation. Voici ce qu'il dit :

Instead of the idea of a "whole character" with logical motives behind his behavior which the actor submerges himself into, he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of character flying off the central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation.

(*Angel City & Other Plays*, 6)

« Bits and pieces of character flying off the central theme » : si l'on prend *theme* au sens pictural de motif plutôt qu'au sens musical, on n'est pas loin de la conception du personnage telle qu'on la trouve chez Gertrude Stein : tournant le dos à la psychologie, des aperçus fugitifs, des touches disparates, une composition semi-abstraite. Shepard précise bien qu'il ne s'agit pas, pour l'acteur, de jouer plusieurs rôles distincts, et de passer instantanément de l'un à l'autre (cela, c'est ce que permettaient, par exemple, les techniques d'improvisation de l'Open Theatre, qui ont fait école). Il s'agit d'autre chose, de quelque chose qui ne permettra pas forcément de *comprendre* le personnage, au sens intellectuel, mais de le saisir intuitivement comme on sent une tension dans l'air, ou une lourdeur orageuse, comme on perçoit une lumière froide ou chaude :

This is not the same thing as one actor playing many different roles, each one distinct from the other (or "doubling up" as they call it), but more that he's mixing many different underlying elements and connecting them through his intuition and senses to make a kind of music or painting in space without having to feel the need to completely answer intellectually for the character's behavior.

(*Angel City & Other Plays*, 6)

Retenons, même s'il ne faut pas la prendre trop littéralement, l'idée lancée par Gilman de chamanisme, de totémisme. La scène de théâtre, comme l'avait vu Artaud, est un lieu magique où opèrent des forces spirituelles intenses, qu'on les appelle vibrations, ou esprits. Proférer des paroles n'est pas inoffensif, c'est accomplir quelque chose, c'est, par un infime ébranlement, mettre en déséquilibre l'ensemble de l'univers. Ce jeu dangereux, qui réclame de la foi et une audacieuse insolence vis-à-vis des dieux, chacun le pratique à sa manière,

depuis les Grecs, dès qu'est prise au sérieux l'idée même de théâtre. C'est le théâtre que Peter Brook appelle « The Holy Theatre », ou encore « The Theatre of the Invisible-Made-Visible », Nous sommes à la recherche de nouveaux rituels. Ces racines religieuses du théâtre (au sens le plus primitif, le plus enfoui dans l'inconscient du terme « religieux », ou « religion »), le besoin pour le théâtre non pas de copier la vie mais, comme le dit encore Artaud, de se mettre en « communication avec des forces pures », c'est cela que nous voudrions maintenant explorer à partir de certains textes de Gertrude Stein où, visiblement, elle cherche à entrer en contact avec de l'invisible. « Talks to Saints », c'est bien une forme de chamanisme.

Il s'agit d'aller rendre visite aux esprits – puisque, rappelons-le, les saints sont des morts qui, dans leur robe blanche, se tiennent dans le voisinage immédiat, ou très proche de Dieu. Ils Lui parlent comme je vous parle, ils touchent le bas de Son manteau. Mais la piété est une sorte de ferveur diffuse qui se tient à distance des Eglises constituées. Gertrude Stein n'est pas catholique, rappelons-le, elle n'est plus très juive non plus. S'il faut la rattacher à une tradition, c'est peut-être la grande tradition américaine transcendentaliste qui serait le modèle le moins inadéquat : un sens religieux lié à la nature, à la retraite spirituelle, à la méditation - la solitude du saint qui est aussi l'ascèse de l'artiste. Tout cela sans excès de solennité, car c'est un jeu aussi : un jeu exigeant, sophistiqué (le primitivisme est sincère, il est aussi une pose), un jeu orgueilleux d'artiste, un jeu joueur d'enfant. Quand un adulte adopte la solennité sans pose de l'enfant, il ou elle est-il, est-elle, dans cette solennité sans pose, ou dans la parodie qui est un jeu, ou dans la nostalgie qui est l'échec du jeu ? Est-il, est-elle, possédé par l'esprit d'enfance ? Esprit es-tu là ? Enfance es-tu là ? Saint, saint, saint, es-tu là ? Viens voir là-haut si j'/y suis, répond, avec une totale irrévérence, l'esprit, l'esprit d'enfance, le trois fois saint. Allons-y voir nous aussi.