

## INTRODUCTION

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

*Everybody's Autobiography*

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

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

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

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

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

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

(EA 87)

Elle dit aussi : « A writer should write with his eyes and a painter paint with his ears <sup>1</sup>. » Klee, en somme, ne dit pas autre chose. Roland Barthes de son côté, dira « je vois le langage... du langage je me sens visionnaire et voyeur » (RBRB 164). Et Faulkner : « The image produced by words occurs in silence. That is, the thunder and the music of the prose take place in silence. » (PRI 134).

Gertrude Stein en tombe d'accord :

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

(EA 87)

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

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

I am like any dog out walking. I want it to be the same and I want it to be completely unlike.

(EA 98)

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

Short longer grass short longer longer shorter yellow grass.

(LOP 467)

---

<sup>1</sup> « Transatlantic Interview », *Primer*, 131.

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

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

(ABT 164)

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

(ABT 185)

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

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

(ABT 209)

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

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

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

C'est ainsi que j'ai été amenée à aller regarder de plus près les textes intitulés « Plays », ces textes qui se proposent (d'entrée de jeu) comme des jeux. Et à entrer dans ce jeu, fascinant, on s'aperçoit que c'est peut-être la meilleure façon de prendre Gertrude Stein au sérieux. Les longs textes appliqués comme *The Making of Americans* (1903-1911), *Many Many Women* (1910-1912), ou *A Long Gay Book* (1910-1912), sont reconnaissons-le, assez décourageants par leur monotonie <sup>2</sup>.

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

---

<sup>2</sup> Pour *Many Many Women*, même Richard Bridgman se décourage, écoutons-le : « The book's prose is a desert — much sand, each grain distinct and the dune-paragraphs of different shapes, the sun shining, and occasionally an oasis. Still, a desert » (*GSP* 104). Un texte-paysage, déjà, mais quel paysage... *A Long Gay Book* apporte parfois, « in the monotonous grey atmosphere », « a cloud no larger than a fist ». Il faut se contenter de peu, de très peu. Et entrer avec sympathie dans les motifs de l'auteur, ces forces secrètes auxquelles elle obéit : « It is difficult to conceive of anyone putting down on paper the thousands of words that she did between 1906 and 1912, unless he were sentenced to it. Gertrude Stein was tunneling her way out of prison, a spoonful at a time. » (*GSP* 102)

Déguisements, travestis : le propre pour le commun, le phonétique pour le sémantique, la bonne qui porte un nom de poule, ou le chien un nom de poète. Les portes ne s'ouvrent jamais deux fois dans le même sens, ces textes sont des maisons truquées remplies de pièges et de chausse-trappes : miroir-sorcière ou miroir aveugle : fenêtre en forme de hublot qui semble un tableau sur le mur, mais c'est un trou dans le mur qui encadre le paysage. On sort par la droite et on rentre par la gauche, là où on ne vous attendait pas : fausses sorties, fausses entrées. On dit au revoir avant de dire bonjour, on se lève quand on est déjà debout, on s'en va et on est toujours là. En pleine nuit il y a du soleil : c'est la maison au réverbère de Magritte. D'ailleurs quelques noms de peintres ne seraient pas inutiles ici, pour se faire une idée de ces paradoxes optiques, de cette savante naïveté. Pas forcément les peintres que Gertrude Stein admirait, et dont elle achetait les tableaux, pas forcément les Cubistes avec qui on l'a si souvent comparée (encore que...), mais des peintres qui voient et qui « dessinent » comme elle. Klee, Magritte, on l'a dit. Escher. Balthus, dont Artaud disait : « [sa peinture] ramène au jour quelque chose d'une époque électrique, un de ces points où le drame se noue <sup>3</sup> ». Et dont Yves Bonnefoy disait : « Il y a des tableaux de Balthus qui sont le fait de la grâce. Car le furtif s'y exprime, si je puis ainsi dire, à découvert. » Et Pierre Klossowski : « L'image a pour contenu l'existence oubliée même, elle ignore le temps qui dévore et qui éloigne, en elle l'existence passée subsiste omniprésente. » On l'aura deviné, ma délectation à recopier ces phrases tient au fait que j'y reconnais ce que j'aurais voulu dire ou voulu savoir dire, moi-même, sur l'écriture picturale de Gertrude Stein. Et Pierre Klossowski répond à mes désirs en « réfléchissant » sur le miroir — emblème entre tous de la théâtralité :

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

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

---

<sup>3</sup> Les citations concernant Balthus sont extraites du catalogue édité à l'occasion de l'exposition Balthus au Centre Pompidou à Paris, en 1984.

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

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

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

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

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

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

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

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