

Gertrude Stein et les arts : du mythe à l'écriture

ISABELLE ALFANDARY ET VINCENT BROQUA

Avant même de lire les écrits de Gertrude Stein, le lecteur aura certainement été confronté au mythe maintes fois énoncé : l'art était consubstantiel à Gertrude Stein. On connaît parfaitement cette histoire. Que l'on songe notamment à la *Femme au chapeau* et au *Nu bleu* de Matisse, ou encore aux peintures que Picasso avait réalisées en 1909 à Horta de Ebro (*Le réservoir* et *Maison sur la colline*), ce sont parmi les tableaux les plus importants de Matisse et de Picasso que Stein a exposés chez elle ; le salon de la rue de Fleurus était le lieu où se pressaient les Américains de passage à Paris pour y voir les peintures éblouissantes et entendre la femme qui les avait acquises ; on sait aussi combien fut déterminant pour elle tout autant que pour Picasso le portrait qu'il réalisa d'elle et qu'elle légua au Metropolitan Museum de New York à sa mort. Témoignage des intimes conversations entre son œuvre et celle du jeune peintre, ce portrait a produit une véritable mythologie, en partie écrite par Stein elle-même et en partie mise en œuvre par les peintres qui, de Vallotton à Picabia ou même Francis Rose, n'ont cessé de vouloir se mesurer au portrait inaugural de Stein, jusqu'à créer un sous-genre de la peinture du XX^e siècle : les représentations de Gertrude Stein en peinture. Si elle disait d'elle-même qu'elle était le plus grand génie du XX^e siècle, il ne fait aucun mystère qu'un des arts de Gertrude Stein aura été celui d'être une des plus grandes collectionneuses d'art du siècle dernier.

Cependant, l'exposition « The Steins Collect » au Museum of Modern Art de San Francisco, au Metropolitan Museum à New York, et sa version française « Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Stein » au Grand Palais¹ auront été l'occasion de se rendre compte, si on ne le savait déjà, à quel point Gertrude Stein n'était pas seule dans ses choix artistiques. Ses deux frères Leo et Michael ainsi que Sarah, la femme de Michael, ont été intimement liés aux percées fulgurantes de la modernité picturale. En soutenant très tôt les gestes les plus radicaux de Matisse et de Picasso, ils ont contribué à légitimer le travail de ces artistes, grâce à une clairvoyance que beaucoup

1. Voir les deux catalogues *Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Stein* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions Rmn – Grand Palais, 2011 et *The Steins Collect: Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*.

de Parisiens étaient loin d'avoir. Ils ont été, par ailleurs, parmi les premiers à faire connaître ces deux artistes aux États-Unis : il faut penser, par exemple, qu'à leur retour à San Francisco après le tremblement de terre de 1906, Sarah et Michael montrent les premiers tableaux de Matisse aux États-Unis.

« The Steins Collect » mettait en valeur l'imposante ampleur des collections de la famille Stein, mais l'exposition soulignait aussi le rôle de chaque membre de la famille dans la découverte de la modernité parisienne. En évoquant cette exposition et en la pensant par rapport au mythe décrit plus haut de la consubstantialité de l'art à la vie de Gertrude Stein, il apparaît à nouveau que cette fabuleuse collectionneuse diffère de sa famille : de son frère Michael, qui gérait l'argent de la famille, de son frère Leo, historien d'art, et de sa belle-sœur Sarah, qui avait poussé Matisse à ouvrir son académie au couvent des Oiseaux, rue de Sèvres. Si chaque membre parisien de la famille Stein a été, comme Gertrude, un collectionneur sans pareil et si certains collectionnaient avec peut-être plus de professionnalisme que leur sœur, seule Gertrude Stein a fait de ses tableaux une œuvre d'art. C'est aussi cela qui, contrairement à ses frères, a fait d'elle une des figures les plus importantes du XX^e siècle : historiographie mise à part, c'est souvent à elle, et non au reste de la famille, que le grand mythe héroïque de l'histoire de l'art du XX^e siècle reste attaché.

Dans les articles sur la famille Stein et leur collection, il est souvent fait état de la brouille entre Leo et Gertrude autour du cubisme de Picasso, de l'écriture de Gertrude et de son lesbianisme ; la critique d'art se pose ainsi sans cesse la question de savoir qui de Leo ou de Gertrude était *le* véritable moteur de cette collection impressionnante et, *in fine*, qui était *le* connaisseur d'art. D'un intérêt limité, cette question occulte en outre une autre dimension de la relation de Gertrude Stein à l'art. Alors que son frère Leo était venu à Paris pour devenir artiste, ce qu'il ne fut jamais véritablement², et qu'à sa suite toute la famille Stein s'installa dans le même quartier de Paris (rue Madame et rue de Fleurus), alors que Picasso a également peint un portrait de Leo et un portrait du fils de Michael et Sarah, c'est pourtant Gertrude qui parvient à transformer cette collection et c'est elle qui perçoit au mieux la rupture majeure et pour certains incompréhensible que Picasso opère avec le cubisme. Faisant à la fois œuvre d'amateur et de commissaire d'exposition, elle expose ses tableaux et elle s'expose avec eux. Ainsi, Stein, sujet écrivain, se fait mettre en scène dans sa collection même par les photographes Man Ray et Cecil Beaton, créant l'image parfois fictionnelle de son être parmi les tableaux et transférant, pour ainsi dire, le mythe à son écriture au travers

2. Voir Gary Tinterow, « Leo Stein before 1914 » et Martha Lucy, « Leo without Gertrude », in *The Steins Collect, Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*, respectivement p. 71-85 et p87-95.

non seulement de l'*Autobiographie d'Alice Toklas*, en se donnant elle-même comme sujet de son écriture, mais aussi dans ses portraits de mots.

Ainsi, son invention en tant que femme-art aura été de rendre ses tableaux *fabuleux*. Et, au-delà même de ses propres textes autobiographiques non dénués de distorsions, sa relation à l'art est également le sujet de fictions. En 1962, Hemingway dans son nostalgique *Paris est une fête*, rendra en quelques traits, parfois cruels, l'importance presque fantastique de la collection de Stein et de sa sociabilité. Décrivant l'atelier mythique, il énonce : « On eût dit l'une des meilleures salles dans le plus beau musée, sauf qu'il y avait une grande cheminée et que la pièce était chaude et confortable et qu'on s'y voyait offrir toutes sortes de bonnes choses à manger. » (Hemingway 26-27)

Ce mythe, qui passe par les représentations d'elle-même par des artistes, des écrivains, des articles de journaux, aura peut-être été inventé avec tant de force qu'il aura aussi entraîné un déplacement quant à la lecture des textes de Stein. C'est en effet souvent au travers de l'art qu'elle se fait d'abord connaître comme écrivain. Ainsi, le photographe et galeriste Stieglitz fait paraître ses portraits de mots de Picasso et de Matisse dans *Camera Work* en 1909. Ou encore, lors de l'Armory Show de 1913 où les Stein ont prêté des tableaux, l'une des organisatrices, Mabel Dodge, fait paraître des textes de Stein et les fait distribuer dans l'exposition. C'est ainsi souvent ce que l'on retient, jusqu'au scandale de l'*Autobiographie d'Alice Toklas* à la suite duquel un pamphlet est publié pour démentir ce que les Jolas, Matisse ou Tzara jugent être une déformation des faits (Jolas, *Testimony*).

D'évidentes aussi bien que de profondes affinités lient Gertrude Stein aux arts, qu'ils soient visuels, plastiques, vivants et ce non pas seulement pour des raisons biographiques, même si l'écheveau des fils de la vie et de l'œuvre est sur ce point difficilement démêlable. La sensibilité esthétique de Gertrude Stein a fait d'elle non seulement l'amie et la mécène des plus grands artistes du XX^e siècle, mais également l'auteur d'une écriture qui répondait, dialoguait continuellement avec les arts de son temps et l'histoire de l'art, et a interrogé la justification de la division entre les arts.

À l'origine du rapport de Gertrude Stein aux arts aussi bien qu'à la littérature, il y a une sensibilité que l'on pourrait qualifier d'épidermique, d'hyperesthésique. Le rapport steinien aux œuvres d'art n'est pas un rapport abstrait de maîtrise et de savoir ; il est tout entier tissé d'affects, des effets plus ou moins contrôlables et plaisants que produisent sur elle les œuvres qu'elle croise. À cet égard, les arts et les œuvres occupent dans la vie et l'écriture de Stein une fonction capitale, même si les déterminations de cet état de fait sont plus complexes et intimes qu'il n'y paraît d'abord.

Et en effet, dans sa vie, dans sa conversation, dans ses écrits, Stein n'a cessé d'effectuer des liens entre la peinture et l'écriture. Elle écrira des portraits de mots prenant pour sujet des artistes (de Cézanne à Duchamp en passant

par Picasso), elle rédigera des préfaces pour Picabia et Atlan, elle dédiera l'une de ses *Lectures in America* à la peinture et finira par écrire une monographie très idiosyncrasique sur Picasso (Stein, *Picasso*). Mais, plus fondamentalement, elle établira des liens entre la peinture et l'écriture. Ainsi, elle cherchera à montrer que c'est en comprenant la ressemblance sans ressemblance chez Cézanne, dont elle et Leo possédaient des tableaux, qu'elle aura trouvé ce qu'elle souhaitait faire en écriture :

Les pommes ressemblaient à des pommes, les chaises à des chaises et cela n'avait rien à voir avec rien parce qu'elles ne ressemblaient pas à des pommes ni à des chaises ni à des paysages ni à des personnages. Ces choses étaient si totalement qu'elles n'étaient pas des peintures à l'huile et pourtant les Cézanne étaient bel et bien des peintures à l'huile [...]. Cela m'a apporté un grand soulagement et j'ai commencé à écrire. Cela aurait pu être la fin de quelque chose puisque c'était d'une certaine manière une solution mais pas du tout c'était une continuation (Stein, *Lectures en Amérique*, 78-79).

Stein avait cependant une idée très précise et très tranchée de la division entre les arts et la littérature. Elle explicite les termes de cette différence dans l'un des textes qu'elle a consacrés à « Picasso » :

Les idées littéraires d'un peintre ne sont pas du tout semblables aux idées littéraires d'un écrivain. L'égotisme d'un peintre est un égoïsme tout à fait différent de celui d'un écrivain.

Le peintre ne se conçoit pas comme existant en soi, il se conçoit comme le reflet des objets qu'il a fait entrer dans ses tableaux et il vit dans le reflet de ses tableaux, un écrivain un écrivain sérieux se conçoit comme existant par et en soi, il ne vit pas du tout dans le reflet de ses livres, pour écrire il doit exister avant tout exister en soi, mais pour un peintre pour pouvoir peindre, la peinture doit avant toute chose être faite, en conséquence l'égotisme d'un peintre n'est pas du tout comparable à l'égotisme d'un écrivain, et c'est pourquoi Picasso qui était un homme qui s'exprimait seulement par la peinture n'avait que des amis écrivains.

À Paris les peintres contemporains le laissaient de marbre mais toute la peinture d'un très récent passé qu'il pouvait voir le touchait profondément (Stein, *Writings*, 499, traduction d'I. Alfandary).

Stein soutient pour l'avoir sans doute éprouvé très précocement au contact de certains de ses contemporains artistes que les ressources subjectives d'un peintre ne sont pas celles d'un écrivain. Écrivant ces lignes, c'est à Picasso, c'est à elle qu'elle pense – Picasso avec lequel elle s'est construite et a grandi dans la propre idée qu'elle se faisait de son œuvre. On comprend

l'importance constitutive de son lien à l'un des plus grands peintres du XX^e siècle, celui qu'elle a pu tenir comme son *alter ego* parce qu'il était précisément *tout autre*. Selon l'intuition qui est la sienne, le rapport du peintre à la peinture est sans commune mesure avec le rapport de l'écrivain à l'écriture : « l'écrivain sérieux » tel qu'elle aime à le qualifier non sans humour « ne vit pas du tout dans le reflet de ses livres ». Ce qui soutient l'écrivain et le fait persévérer dans son être n'est pas le livre écrit, mais l'expérience de la traversée que constitue l'écriture. Il n'en va pas de même pour le peintre, dans la conception que s'en fait Stein tout au moins, qui voit dans le tableau fini comme une image, une représentation partageable, opposable sur laquelle ce dernier pourrait prendre appui. C'est en écrivant que l'on devient écrivain semble susurrer Stein au risque du paralogisme, alors que c'est en ayant peint que l'on peut commencer à peindre.

En conséquence, parler de l'écriture de Gertrude Stein comme d'une écriture cubiste revient à ne pas faire grand cas de ce qui occupait son auteur au premier chef : la différence irréductible des positions et la différence des pratiques qui en découle. Pour Stein, le choix du *medium* est irréductiblement lié à la réceptivité et à l'affectivité de l'artiste. À ce titre, il serait abusif de tenir *Tender Buttons*, ce recueil de poèmes révolutionnaire paru en 1914, pour l'équivalent littéraire d'un tableau de Picasso. Les liens d'amitié et de travail qui ont incontestablement uni les deux artistes ne peuvent se résumer à cette analogie simpliste. La comparaison régulièrement tentée entre le cubisme et l'écriture steinienne, pour être séduisante, s'avère toutefois d'une pertinence plus que limitée : aussi abstraite et curieuse soit-elle, l'écriture de Gertrude Stein ne s'ignore jamais comme écriture.

Si les rapports passionnants de Stein aux arts visuels ont été largement documentés par l'historiographie récente, il est un domaine où la postérité de l'œuvre de Gertrude Stein est moins attendue, où cependant son influence non seulement ne s'est pas démentie, mais croît : celui des arts de la performance. L'œuvre steinienne a ainsi inspiré et continue d'inspirer au-delà des frontières de la peinture et de la littérature, des danseurs, des metteurs en scène, des chorégraphes, des acteurs et des performers. Le spectacle vivant s'est ainsi emparé du corpus steinien dans lequel il semble avoir trouvé des ressources inédites, des textes qui appelaient la mise en voix, l'incarnation dans des représentations scéniques. La dimension de la vie et l'appel à la mise en scène semblent très profondément inscrits, pratiquement engrammés dans l'écriture steinienne, interminable et à certains égards illisible sauf à être reprise et appropriée par son lecteur qu'il soit artiste ou non. La performance peut donner à entendre des jeux et l'humour que recèlent silencieusement des textes apparemment pris de hoquets ; la chorégraphie permet d'investir des séquences grammaticales et de traduire leur dynamisme difficilement communicable ; la mise en scène du corpus des pièces de théâtre écrites par Stein

est l'occasion du déploiement de tous les possibles d'un texte qui interroge radicalement les conventions du genre. Ce que les hommes et femmes de scène trouvent dans les textes de Gertrude Stein, contre toute attente, est un texte ouvert, polysémique et rythmique, qui parle sans vouloir dire, en deçà de toute intentionnalité. Cette matière grammaticale en mouvement peut être reprise à l'envi dans de nouvelles formes de théâtralité qui renouent avec un théâtre sinon de la cruauté selon l'idée que s'en faisait Antonin Artaud, du moins un théâtre de l'archaïque, qui opère à l'articulation du corps et de la voix. Le texte steinien se donne à interpréter comme une matière linguistique brute et rythmique qui fait un effet d'appel à des traductions, des adaptations intermédiaires et spatiales singulièrement débridées et originales. Le rapport que Stein instaure et entretient avec la parole au fil des œuvres renouvelle et décentre la place du corps, brouille les catégories et les frontières conventionnelles de la représentation et de la signification, et vise le pur présent de la vie auquel seul l'art peut espérer atteindre : « Le travail de l'Art comme j'ai essayé de l'expliquer dans "Composition en manière d'explication" est de vivre dans le pur présent, c'est-à-dire dans le pur présent absolu, et d'exprimer absolument ce pur présent absolu. » (Stein, *Writings*, 251, tr. I. Alfandary)

Même si c'était la volonté de Stein de créer des liens entre écriture et arts, ce rapport ne serait qu'imparfaitement relaté si l'on s'en tenait à l'évidente surprésence de la peinture et de la sculpture dans sa vie. Outre les études novatrices sur la relation de Stein à Duchamp et à Picabia, outre les études sur la construction du mythe de Stein en peinture et la réception de ses écrits par les artistes, ce volume cherche à couvrir un terrain plus étendu, qui va de la photographie au cinéma. Ainsi, cet ensemble d'études cherche à réévaluer le rapport de Gertrude Stein aux arts, en général et pas seulement plastiques, et à complexifier les rapports entre écriture et arts visuels dans son œuvre.

OUVRAGES CITÉS

- The Steins Collect: Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*, San Francisco/New Haven, San Francisco Museum of Modern Art/Yale UP, 2011.
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris est une fête*. tr. Marc Saporta. Paris, Gallimard, 1964.
- JOLAS, Eugene, et al. *Testimony against Gertrude Stein*. La Haye, Service Press, 1935.
- STEIN, Gertrude. *Picasso*. Londres, B.T. Batsford, 1938.
- . *Writings 1932-1946*. New York, Library of America, 1998.
- . *Lectures en Amérique*. tr. Claude Grimal. Paris, Christian Bourgois éditeur, 1978.

« Une cessation des ressemblances » : Stein/Picasso/Duchamp

MARJORIE PERLOFF

En 1935, comme le raconte Gertrude Stein (Stein 1938), Picasso souffrait de ce que l'on pourrait appeler la peur de la toile blanche. Sa vie personnelle dans une impasse, il cessa entièrement de peindre pendant deux ans, pour s'adonner à l'écriture. « Il commença à écrire des poèmes, remarque Stein, mais cette écriture ne fut jamais son écriture. Après tout l'égoïsme d'un peintre n'est pas du tout l'égoïsme d'un écrivain, il n'y a rien à dire là-dessus, ce ne l'est pas. Non. » (*Picasso*). Et dans *L'Autobiographie de tout le monde* (1937), Stein rapporte avoir dit ceci au grand peintre, qui était peut-être son ami le plus proche :

Votre poésie [...] est plus offensante que ne le serait simplement de la mauvaise poésie je ne sais pas pourquoi mais c'est le cas, quelqu'un qui peut vraiment très bien faire quelque chose qui fait autre chose qu'il ne peut pas faire et dans quoi il ne peut pas vivre est particulièrement répugnant, eh bien vous je lui ai dit, vous vous n'avez jamais lu un livre de votre vie qui n'était pas écrit par un ami et encore même pas vous n'avez jamais eu le moindre sens des mots, les mots vous agacent plus qu'autre chose comment pourriez-vous donc écrire vous le savez bien... d'accord continue mais n'essayez pas de me faire dire que c'est de la poésie (37, tr. Martin Richet)¹.

La réaction presque viscérale de Stein ne tenait pas seulement, comme on le suppose souvent, à ce que Picasso empiétait sur son territoire, ni même à son attachement étonnamment traditionnel à la séparation des arts. La raison plus profonde – et nous tendons à l'oublier quand nous évoquons leurs rapports – est que Picasso n'avait jamais daigné lire l'œuvre de Stein, ni même faire semblant, d'ailleurs. Gertrude était pour lui une mécène et une *copine* merveilleuse : il aimait son salon et il lui plaisait de bavarder avec elle quotidiennement, mais il ne parlait pas véritablement de son écriture d'autant qu'elle était en anglais, langue qu'il ne savait pas lire après tout. Lorsque

1. Sauf mention contraire, toutes les traductions provenant de l'anglais sont de Martin Richet.