

## Paris, France : le Paris de Gertrude Stein

Marcet Jean

### Pour citer cet article

Marcet Jean, « Paris, France : le Paris de Gertrude Stein », *Cycnos*, vol. 1. (Politique et poétique de la ville), 1984, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/758>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/758>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/758.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

*Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.*

Jean MARCET

## PARIS, FRANCE : LE PARIS DE GERTRUDE STEIN.

There is no passion more dominant and instinctive in the human spirit than the need of the country to which one belongs... The time comes when nothing in the world is so important as a breath of one's own particular climate (1).

écrit Gertrude Stein en 1903. Et effectivement, Leo confirme que, lorsque sa sœur le rejoignit à Paris, il n'était pas question pour elle de rompre ses attaches avec la terre natale :

When Gertrude first joined me in Paris she said she could stay only on condition of a visit every year to America (2).

La suite, chacun la connaît :

That year she went to America for a visit and thirty-one years later she went again (3).

Les raisons pour aller à Paris, et éventuellement pour y demeurer quelque temps, ne manquaient pas. C'était, selon W. Pierce, «the easiest cheapest pleasant place of all and the center of all good paint [ing]» (4). Mais de là à choisir une expatriation volontaire de plus de quarante ans ! Un aussi spectaculaire revirement a de quoi surprendre ; après des prises de positions aussi tranchées, on peut en effet s'étonner que Gertrude (contrairement à Alice Toklas) n'ait jamais caressé l'idée, même durant sa tournée de conférences aux États-Unis, de revenir s'installer dans son pays natal :

Alice Toklas wanted to come back to live there [Columbus, Ohio]. She wants to come back to live not everywhere but in Avila and in New York and New Orleans and California, I preferred Chicago and Texas but I did not want to come back to live there. I like Paris and I like six months in the country but I like Paris. Everybody says it is not very nice now but I like Paris and I like to live there (5).

Ainsi, comme bien d'autres écrivains avant et après elle, Gertrude Stein était venue se fixer à Paris. On peut lire dans *A Voyage to Pagany* :

Oh let's go to Paris. Paris is where one forgets and works and loves... You know dear, all good Americans go to Paris... (6).

Oublier, travailler, aimer. Si l'on veut bien schématiser grossièrement, tel était bien le scénario : oublier peut-être l'aventure malheureuse avec May Bookstaver (7) ; travailler à coup sûr, puisque l'arrivée à Paris marque le début des activités littéraires de Gertrude (l'acte d'écriture, d'ailleurs, participant activement à une véritable entreprise d'oubli (8)) ; aimer enfin : aimer bien sûr Alice, rencontrée en 1907, mais aussi, tout simplement, aimer Paris.

De tous les écrivains expatriés qui, pour un laps de temps plus ou moins prolongé, séjournèrent à Paris, il n'en est aucun dont le nom soit resté si intimement lié à celui de la capitale française. L'association se fait si spontanément, si inévitablement, que Perry Miller Adato, voulant faire un film sur Paris, en vint à faire un film sur Gertrude Stein :

I wanted to do a film about Paris at the period from about 1904 to about 1930 when Paris was the center of the creation of modern art in all its manifestations and it was just too diffuse... What it needs is a center, it really has to be about someone whose life encompasses this

whole period and all the important things that happened in art and it was obvious it had to be Gertrude Stein... Gertrude Stein just took over the film (9).

Mon but n'est pas, dans ces quelques pages, d'examiner les causes objectives qui ont incité Gertrude Stein à faire de Paris son «chez soi», pas plus que de brosser un tableau du Paris qu'avait pour toile de fond son existence quotidienne ; bref, je ne m'attarderai pas sur les données biographiques. Il m'importe plutôt de mettre ici en relief la manière dont certains aspects privilégiés du «réel» viennent se réfracter dans ses oeuvres, donnant de Paris une certaine image (ou idée) dont je m'attacherai à analyser les composantes essentielles et à expliquer les motivations.

Or, ce qui frappe dès l'abord, c'est précisément la place minimale accordée à Paris jusque dans les années trente. L'expatriation n'équivaut nullement à un reniement du pays natal. Le voudrait-on que l'on ne pourrait désavouer le lien en quelque sorte organique, viscéral et, partant, indissoluble, qui unit un individu à sa terre d'origine. C'est la constatation que fait Henry James :

One doesn't give up one's country any more than one gives up one's grandmother. It is antecedent to choice (10).

Ce sentiment, tout démontre que Gertrude Stein le partage pleinement. A côté de l'amour de Paris s'affirme, et avec tout autant d'insistance, la conscience d'une américanité restée intacte :

America is my country and Paris is my home town and it is as it has come to be (11).

Non contente de s'affirmer, en maintes occasions, comme américaine, Gertrude Stein fait cautionner ses dires par le témoignage de l'Alice semi-fictionnelle qui a fonction de narrateur dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* :

I did not realise then how completely and entirely american was Gertrude Stein (12).

Par le biais de l'illusion narrative, l'impression à imposer au lecteur est déjà supposée produite sur un observateur extérieur.

Pourquoi tant d'insistance ? Parce que ce qui est en question n'est pas une simple appartenance nationale, un pur fait d'état civil, mais tout ce qui en découle : les répercussions de la naissance sur une personnalité, sur un comportement et, en définitive, sur une production artistique.

Dans le cas de Gertrude Stein, on en trouvera la trace dans une thématique profondément américaine (13). Le thème de Paris, qui vient à partir de 1932 faire concurrence aux thèmes américains, était jusque-là resté plus que discret ; il y avait bien, çà et là, quelques références ponctuelles, un nom lâché comme par hasard au détour d'un texte ; il y avait bien aussi quelques écrits visiblement inspirés par le cadre de vie parisien : «Bon Marché Weather», «Flirting at the Bon Marché», «Rue de Rennes», «Galeries Lafayette» (14)... Mais de *reconnaissance* parisien ils ne contiennent guère plus que l'indication toponymique livrée par le titre. Qu'on lise, dans la même perspective, un texte comme «France», dans *Geography and Plays*, et l'on verra qu'il consiste en une re-création verbale qui impose au référent une défiguration telle qu'elle semble équivaloir à une oblitération pure et simple du «pré-texte». Pour cette raison, j'ai choisi, avec un arbitraire dont je ne disconvierai pas, de ne pas les faire entrer dans le cadre de la présente étude.

L'intégration spectaculaire de Paris à la thématique steinienne est liée au changement d'orientation que marque *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Cette évolution tient à la prise en compte du public : plus question de dire «ce

que l'on sait» (15) comme dans les portraits, ou dans ce que Gertrude Stein appelle, plutôt que «paysages», des «portraits de lieux». Il ne s'agit plus de créer un équivalent verbal d'un objet, acte d'écriture qui excluait tout compromis avec un quelconque destinataire, mais de se bâtir une légende en communiquant au lecteur une certaine image de soi. Cette image, relayée par le regard et la plume de la narratrice Alice, exigeait une mise en situation ; il lui fallait une toile de fond : Paris.

Hemingway devait écrire, dans *A Moveable Feast* :

There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived there differs from that of any other (16).

Qu'est donc le Paris de Gertrude Stein ? Et d'abord, que n'est-il pas ?

Ce n'est pas, comme celui d'Henry James, le Paris des salons de la vieille aristocratie française ; ni, comme celui d'Hemingway, le Paris des terrasses de café et des salles de boxe. Ce n'est pas même le Paris de la libération tel que l'évoque Irwin Shaw dans *Paris ! Paris !*, puisque — elle le regrette à son retour — elle n'a pas assisté à cette libération (17).

Au contraire, l'image transmise au lecteur se situe la plupart du temps à la lisière de l'immatérialité ; c'est l'image d'une «u-topie» : d'un lieu non-lieu, qui ne serait au fond que l'émanation de l'esprit français («after all, no french people no Paris» (18)) ; un lieu qui se définirait par son dynamisme culturel et artistique plutôt que par ses caractéristiques topographiques, ses avenues, ses monuments, ses jardins. Comme l'écrit S.C. Neuman :

The essence of Gertrude Stein's tribute to Paris is not so much to the place... but to its people and culture (19).

A de rares exceptions près, Paris n'est même pas un décor pittoresque : dans la lignée d'une manière de procéder inaugurée dès «Melanctha», le cadre concret tend à disparaître, jusqu'à ce que ne ressortent plus que quelques éléments indispensables, isolés comme à l'intérieur d'un spot lumineux :

Gertrude Stein and I about ten days later went to Montmartre, I for the first time. I have never ceased to love it. We go there every now and then and I always have the same tender expectant feeling that I had then. It is a place where you are always standing and sometimes waiting, not for anything to happen, but just standing (*ABT*, p. 20).

On constatera qu'ici le seul mot qui puisse à la rigueur passer pour descriptif («standing») ne porte pas sur la configuration matérielle du lieu, mais sur la présence humaine dans un tableau où l'arrière plan est comme gommé, ou peut-être tout simplement tenu pour acquis, alors que prédomine l'exposition d'une réaction affective («dove», «tender expectant feeling»). La dénomination du lieu et l'expression d'un sentiment qui lui est corrélatif, en d'autres termes, font office de description.

Les concessions les plus marquantes au pittoresque se trouvent dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, et sont apparemment la conséquence d'un choix narratif, l'exploitation de la veine parisienne s'y faisant sous couvert de la voix narrative d'Alice :

We went to the Odéon and there got into an omnibus, that is we mounted on top of an omnibus, the nice old horse-pulled omnibuses that went pretty quickly and steadily across Paris and up the hill to the place Blanche. There we got out and climbed a steep street lined with shops with things to eat, the rue Lepic, and then turning we went around a corner and climbed even more steeply in fact almost straight up and came to the rue Ravignan, now place Emile-Goudeau but

otherwise unchanged, with its steps leading up to the little flat square with its few but tender little trees, a man carpentering in a corner of it, the last time I was there not very long ago there was still a man carpentering in a corner of it, and a little café just before you went up the steps where they all used to eat, it is still there, and to the left the low wooden building of studios that is still there (*ABT*, p. 21).

Un paragraphe descriptif comme celui-ci est exceptionnel, tant par sa longueur que par l'abondance et la nature même des détails qu'il fournit. Soulignons au passage qu'il nous y est donné non une image ponctuelle, mais une vision diachronique où le souvenir lointain (pas seulement le jour précis dont il est question, mais aussi et surtout les traits caractéristiques d'un Paris à jamais disparu : les omnibus tirés par des chevaux ; moins concrètement, l'ancien nom d'une rue...) est mis en balance avec le souvenir proche («the last time I was there not very long ago») et avec un présent qui n'est pas celui de la perception actuelle (20), mais celui de la constatation générale («otherwise unchanged», «it is still there») et se fonde en réalité sur une perception passée («the last time etc...»). En Paris cohabitait les réminiscences et l'expérience récente de deux vies entrelacées depuis quelque vingt-cinq ans à l'époque où sont écrites ces lignes.

Les intérêts artistiques de Gertrude guident ses itinéraires dans la capitale, et donc orientent le choix des points de repère dignes de mention (21) : l'occasion de la promenade dépeinte dans l'extrait ci-dessus était offerte par une visite à Picasso, qui habitait alors rue Ravignan ; un autre haut lieu du Paris de Gertrude Stein est la rue Laffitte, où les Stein achèteront à Ambroise Vollard leur premier Cézanne :

Vollard was a huge dark man who lisped a little. His shop was on the rue Laffitte not far from the boulevard. Further along this short street was Durand-Ruel and still further on almost at the church of the Martyrs was Sagot the ex-clown. Higher up in Montmartre on the rue Victor-Massé was Mademoiselle Weill who sold a mixture of pictures, books and bric-à-brac and in entirely another part of Paris on the rue Faubourg-Saint-Honoré was the ex-café keeper and photographer Druet. Also on the rue Laffitte was the confectioner Fouquet where one could console oneself with delicious honey cakes and nut candies and once in a while instead of a picture buy oneself strawberry jam in a glass bowl (*ABT*, pp. 29–30).

L'écriture ne décrit pas, elle nomme : elle plante des jalons, noms de lieux et noms de personnes. Le proprement descriptif ne s'attarde guère sur le paysage urbain ; et c'est à peine s'il s'arrête plus longuement sur les intérieurs ; l'intérieur, par exemple, de la boutique de Vollard :

It was an incredible place. It did not look like a picture gallery. Inside there were a couple of canvases turned to the wall, in a corner was a small pile of big and little canvases thrown pell mell on top of one another, in the centre of the room stood a huge man glooming. This was Vollard cheerful (*ABT*, p. 30).

l'intérieur, surtout, du Saint des Saints, je veux parler bien sûr du 27 rue de Fleurus :

The home at 27 rue de Fleurus consisted then as it does now of a tiny pavillon of two stories with four small rooms, a kitchen and bath, and a very large atelier adjoining. Now the atelier is attached to the pavillon by a tiny hall passage but at that time the atelier had its own entrance, one rang the bell of the pavillon or knocked at the door of the atelier,

and a great many people did both, but more knocked at the atelier (ABT, p. 7) (22).

Le détail concret est rarement gratuit. La disposition des lieux présente un intérêt dans la mesure où elle a quelque influence sur le rituel des visites. De même, quand est signalée l'installation de radiateurs électriques dans le studio, la notation sert de point de départ, en réalité de prétexte, à des remarques sur le mode de vie de Gertrude Stein en ce qu'il est censé rendre compte du caractère novateur de son activité littéraire :

[Our finnish servant] finds it difficult to understand why we are not more modern. Gertrude Stein says if you are way ahead with your head you naturally are old-fashioned in your daily life. And Picasso adds, do you suppose Michael Angelo would have been grateful for a piece of renaissance furniture, no he wanted a greek coin (ABT, p. 246) (23).

La démarche est claire : il y a rétrogression du concret au théorique, extension de la signification du détail matériel au domaine artistique.

Nulle part la «dévisualisation» de la ville n'est plus frappante que dans *Paris France* : Jamais sans doute livre consacré à Paris ne fut si peu descriptif (24). Le concret reprend ses droits dans une série de textes courts postérieurs à la Libération, sans toutefois que le descriptif proprement dit y occupe jamais une place bien importante ; comme par le passé, il reste subordonné à un dessein polémique, didactique ou lyrique :

No painter is so great a painter that he cannot sit on his little camp stool and settle himself down beside the Seine and paint, the Seine that so many Americans said was a dirty river, is it, well bless the Seine river («RD», pp. 71-2).

Le Rouen de Flaubert se signalait, nous dit Roland Barthes, par sa «conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation». Si le Paris de Gertrude Stein ne fait pas, loin de là, les mêmes concessions à ce que Barthes appelle «le vraisemblable esthétique» (25), ce n'est pas par souci de fidélité au référent, à «l'objet Paris». Car, tout comme Flaubert, c'est autre chose qu'elle vise à travers le lieu. En résumé, quel que soit leur point de focalisation déclaré, les écrits «publics» de Gertrude Stein, ceux qui sont immédiatement intelligibles parce qu'ils tablent sur un contact écrivain/lecteur, modulent leur approche en fonction de leur rôle «mythopoétique» (pour utiliser un anglicisme commode). Il en résulte un modèle à peu près constant au niveau de la structure.

On assiste à un défilé de personnages, obscurs ou prestigieux, souvent nommément cités (on connaît toute l'importance du nom chez Gertrude Stein), autour desquels s'organise une succession d'anecdotes qui servent avant tout de support à l'expression d'opinions toutes personnelles, et surtout à l'élaboration d'un «moi» légendaire. A ce titre, *Paris France* ne diffère guère des autobiographies et fait appel à un type approchant de composition anecdotique et associative ; tout au plus peut-on dire que la ligne directrice est moins narrative et plus didactique ; que l'intérêt est moins automatiquement «auto-orienté» et plus «géographiquement orienté».

La voix narrative, celle de l'auteur-personnage, n'en constitue pas moins la conscience centralisatrice, la source de la «connaissance» dogmatiquement dispensée au lecteur. Leo en fait la remarque en marge de son exemplaire de *Paris France* : «... that is all you need if you are interested only in your own reaction» (26). Ce n'est qu'en apparence que Gertrude Stein s'efface quelque peu devant son sujet. Son sujet, c'est encore une fois la psychologie — ou plutôt la caracté-  
riologie — des nations qui lui est chère depuis le tout début du siècle.

La géographie, pour Gertrude Stein, a toujours exercé sur les hommes, et par conséquent sur l'histoire, une influence prépondérante. L'histoire de l'art ne fait pas exception à cette règle : elle est tributaire d'un environnement topologique et «atmosphérique» tout autant que de circonstances sociales, économiques ou autres :

After all anybody is as their land and air is. Anybody is as the sky is low or high, the air heavy or clear and anybody as there is wind or no wind there. It is that which makes them and the arts they make («A & F», p. 62) (27).

Dans ces lignes s'entremêlent la conception déterministe de la psychologie individuelle défendue par Gertrude Stein et sa théorie de la créativité artistique.

Les principes de cette théorie sont simples et, avec quelques variantes et déplacements d'accent, ils reparassent dans texte après texte, tantôt au premier plan, tantôt en filigrane.

Pour s'exprimer pleinement donc librement («have freedom» – «A & F», p. 63), tout artiste, selon Gertrude Stein, a besoin d'une double appartenance nationale :

Your parent's home is never a place to work it is a nice place to be brought up in (28).

Il doit, en clair, se trouver dans une position qui est précisément celle de Gertrude Stein. L'expérience personnelle sert de fondement à l'établissement de règles qui se veulent universelles (29). Conformément à cette démarche, une autobiographie de Gertrude Stein deviendra *Everybody's Autobiography*. Et à l'en croire, ce qui s'applique à Gertrude Stein vaut bien pour «tout le monde» :

After all everybody, that is everybody who writes is interested in living inside themselves in order to tell what is inside themselves. That is why writers have to have two countries, the one they belong to and the one in which they live really (30).

L'alchimie de la créativité s'appuie sur une dialectique intériorité/extériorité qui implique à la fois une certaine dépendance vis-à-vis du milieu géographique et la possibilité de s'en abstraire («living inside themselves») ; cette dialectique ne peut fonctionner convenablement que dans la mesure où existe une dichotomie pays natal/lieu de résidence (constatation personnelle : [1] «was born in America/and live in Paris» (31) élargie au plan général : «the one they belong to»/«the one in which they live really») :

If you are you in your own civilisation you are apt to mix yourself up too much with your civilisation. («A & F», p. 63).

En même temps qu'il propose un modèle, le système, on le voit, met en avant les risques de toute déviation.

En définissant (longtemps après coup, et peut-être par rationalisation *a posteriori*) ses critères dans le choix d'une terre d'adoption, Gertrude Stein insiste avant tout sur les exigences de la production littéraire. L'édifice théorique repose essentiellement sur la distinction entre langue parlée et langue écrite :

I found out quite naturally that french is a spoken language and English a written one... French is a spoken language English really is not (PF, p. 5).

Traduisons : Gertrude Stein *veut* entendre parler le français, mais non le lire (32). Pour sa sensibilité, écriture et lecture sont des activités qui mettent en jeu la vue et non l'ouïe. Parler français n'interfère pas avec le monde tout visuel (anglais, écrit) de la littérature. Inversement elle aime lire l'anglais, mais ne souhaite pas l'interférence de l'anglais parlé :

When I first knew Gertrude Stein in Paris I was surprised never to see a french book on the table, although there were always plenty of english ones, there were even no french newspapers. But do you never read french, I as well as many other people asked her. No, she replied, you see I feel with my eyes and it does not make any difference to me what language I hear, I don't hear a language, I hear tones of voices and rhythms, but with my eyes I see words and sentences and there is for me only one language and that is english. One of the things that I have liked all these years is to be surrounded by people who knew no english. It has left me more intensely alone with my eyes and my english (*ABT*, p. 70).

Outre le problème linguistique, il faut prendre en compte l'existence d'un passé historique commun à l'Angleterre et à l'Amérique («they can have a time sense together» – «A & F», p. 64) :

To us Americans England is historical while France and Spain are romantic («A & F», p. 63).

Que recouvre exactement le concept de «romantique» ? Tout d'abord il implique l'intemporalité :

Romance is there but it does not continue it has no time it is neither past nor present nor future («A & F», p. 64).

Ensuite il suppose l'existence d'un élément d'extranéité irréductible :

C'est mon pays dans un sens très curieux. C'est mon pays, mais il me reste toujours le doux plaisir de constater que toute chose de France me reste étrangère (33).

Conclusion inévitable :

And so living in England does not free the American the way living in France frees him («A & F», p. 64).

Mais pourquoi justement la France et pas l'Espagne, ou encore la Chine ? Dans *Paris France*, l'enfance californienne de Gertrude Stein fournit une explication :

In San Francisco it was easy that it should be France. Of course it might have been Spain or China, but really in San Francisco as a child one really knew too much about Spain and China, and France was interesting while Spain and China were familiar, and daily. France was not daily it just came up again and again (*PF*, p. 3).

Cependant, si l'éligibilité de la France tient à un contraste, à une distance (linguistique et culturelle autant que kilométrique), le choix ne se réduit pas à une alternative du type «daily» (ou «familiar»)/«interesting», ou «historical»/«romantic», car il est clairement fait état d'un troisième degré :

Those who create do not need adventure but they do need romance («A & F», p. 62).

La notion d'aventure est clarifiée lorsque, comme l'Angleterre trop proche, trop «historique», l'Orient est écarté parce que trop éloigné (dans le sens de trop différent) :

When a thing is completely different then it is not romantic then it comes nearer to being an adventure («A & F», p. 66).

Dans la tripartition «historical»/«romantic» («—ce»)/adventure, c'est le moyen terme qui est préféré aux deux extrêmes. Seule la France (34) offre ce juste équilibre entre le naturel et l'étrange qui permet de définir quelque chose comme «romantique» :

It was natural and strange and there and therefore romantic (35).



Il ne reste plus qu'à affirmer et réaffirmer l'adéquation de la France au projet de la création artistique :

France was friendly and it let you alone, and so there it was and there you were («A & F», p. 70).

It is not what France gave you but what it did not take away from you that was important («A & F», p. 70).

And that is what France did it was not interested in you. That is really what Paris did («A & F», p. 70).

Nous y voilà : cette dernière citation rappelle s'il en était besoin que lorsque Gertrude Stein parle de la France, c'est à Paris qu'elle pense en premier lieu. Séquelle sans doute d'une identification opérée dans son esprit longtemps auparavant :

When I first knew Paris again since childhood in 1900 and then only on vacation France meant Paris... (PF, p. 109).

Plusieurs décennies passées à Paris ne pouvaient que contribuer à cette assimilation du pays à sa capitale (France = where I live = Paris). Le rayonnement artistique de Paris, enfin, si central aux préoccupations de Gertrude Stein, va dans le même sens : il existe à Paris une «atmosphère civilisée» qui en fait le lieu de résidence naturel des artistes étrangers :

It is because of this element of civilisation that Paris has always been the home of all foreign artists, they are friendly the French, they surround you with a civilized atmosphere and they leave you inside of you completely to yourself (PF, pp. 56-57).

Gertrude Stein, on le sait, a abondamment insisté sur le fait qu'il était naturel que l'art du vingtième siècle ait été créé en France mais par des étrangers (36), espagnols et américains en particulier. Parmi ceux-ci, il est deux génies dont elle s'attache à souligner les cheminements parallèles : elle-même bien sûr et Picasso. En expliquant l'art de Picasso par l'influence, mieux par la «séduction» de la France (37), que fait-elle sinon retracer son propre itinéraire, évoquer son propre génie ?

Il semble que le rôle de Paris dans les problèmes de création ait été réévalué par Gertrude Stein durant les dernières années de sa vie. En 1936 elle écrivait :

And so I am an American and I have lived half my life in Paris, *not the half that made me* but the half in which I made what I made («A & F», p. 62 ; italiques ajoutées).

Dix ans plus tard, une déclaration apparemment contradictoire remet en cause la distinction entre phase réceptive (formatrice) et phase active (créatrice) :

*We were made by Paris* all of us and even when we do not meet we are each part of what Paris has made us... we realized that it was not the people that we had known that had formed us but the streets of Paris, the Paris that is made of streets and rivers and islands and hills and people pushing things along or pulling things along and wagons and markets and fruits and vegetables and mist and trees and buildings, and long streets in the dark, and short streets and squares in the light, and everything that makes Paris what it is («RD», p. 70 ; italiques ajoutées).

A cet égard, il ne faut pas sous-estimer l'importance de la guerre et du nouvel «exil» qu'elle impose (38). L'absence et la nostalgie sont moteur de création : à la présence, on substitue l'écriture. Dans *A Moveable Feast*, Hemingway écrit :

Maybe away from Paris I could write about Paris as in Paris I could

write about Michigan (*AMF*, p. 13).

C'est également vrai pour Gertrude Stein. De même qu'elle avait pris ses distances, en s'installant à Paris, pour écrire sur des thèmes américains, de même l'inspiration parisienne s'intensifie pendant et après sa retraite forcée à Bilignin puis à Culoz. L'inverse somme toute du proverbial «loin des yeux, loin du cœur».

Ce n'est pas que Gertrude Stein se soit jamais montrée tiède envers son pays d'adoption :

Qu'est-ce que je pense de la France ? Je ne «pense pas de la France» ; je l'aime, je la défends, j'y habite (39).

L'effet était un peu théâtral, certes, mais il était significatif que soit récusé le terme intellectuel («pense») au profit d'une énonciation de type passionné. La guerre accentuera encore le caractère hautement émotionnel de l'attachement que porte Gertrude Stein à certains lieux. Elle s'en explique en 1942 dans une lettre à Robert Bartlett Haas :

... our own dear native land seems very far away and very near just now, one does naturally get a little sentimental these days (40).

L'existence d'un ennemi commun fait rejaillir ce sentimentalisme sur la France (pays hôte en même temps que pays allié) et plus particulièrement sur Paris, dont Gertrude Stein est exilée un peu comme de son pays natal :

Yes in the darkest days of the occupation I was very homesick for Paris, I used to say I was homesick for the quays of Paris and for roast chicken, and roast chicken and the quays of Paris (41).

On est frappé par le pur lyrisme de toute cette dernière période :

To know to know to love her so, yes Paris («RD», pp. 68 et 69)

frappé aussi par la rhétorique en apparence si peu steinienne qui accompagne ces épanchements :

They blossomed out like flowers on the street corners the plaques that told of how here one had died and then there one had died, one by one they had died in that Paris and for that Paris... («RD», p. 71).

Il y a, plus que jamais auparavant, abolition délibérée de tout jugement critique, substitution au raisonnement logique d'une argumentation profondément sentimentale :

Do not think that Paris is beautiful because it is, not at all...

After all you got to be faithful to what you love when it is bedraggled and sad and weepy and dirty as well as when it is chic («RD», pp. 68 et 69).

Peut-être est-ce pour affermir les fondements de son amour pour Paris que, là où *The Autobiography of Alice B. Toklas* et *Everybody's Autobiography* insistaient volontiers sur le changement (43), *Paris France* s'applique plutôt à dégager une réalité transhistorique, une nature immuable de Paris ; ce qui explique pourquoi, malgré la guerre, le livre peut commencer par ces mots :

Paris, France is exciting and peaceful (*PF*, p. 1) (44).

Sur un plan plus concret, c'est aussi l'immuabilité sécurisante («paisible») de Paris que célèbre «Raoul Dufy» :

Yes it was the same, so much more beautiful but it was the same... Every little shop was there with its same proprietor, the shops that had been dirty were still dirty, the shops that had been clean before the war were still clean, all the little antiquity shops were there, each with the same kind of things in it that there used to be... It was a miracle, it was a miracle («RD», p. 68).

Voici la réalité stabilisée, l'image fixée une fois pour toutes.

Une image qui n'est pas juste une image, mais un noeud de symboles, une légende : Paris ville lumière (n'en déplaise à Alice (45)) ; Paris capitale mondiale de l'art moderne ; Paris, où naissent les modes (46) ; Paris, aux heures sombres, symbole de la civilisation face à la barbarie allemande ; Paris enfin, synonyme des plaisirs retrouvés, de la liberté, de la flânerie...

Dans l'hymne bi-national de Gertrude Stein («... et je suis fière de mes deux pays oui j'en suis fière» (47)), c'est sans conteste à la célébration de Paris que sont consacrés quelques uns des couplets les plus vibrants.

NOTES

- (1) Gertrude Stein, «Q.E.D.», in *Fernhurst, Q.E.D., and Other Early Writings*, Peter Owen, Londres, 1972, p. 99.
- (2) Leo Stein, *Journey Into the Self* (ed. Edmund Fuller), Crown Publishers, New York, 1950, p. 320.
- (3) *Ibid.*, p. 320.
- (4) Waldo Pierce, Monograph n° 5, American Artists Group (New York, 1945), n.p., cité par David Eugene Schoonover dans *The Long Way Home : American Literary Expatriates in Paris, 1919–1929*, unpublished dissertation, Princeton University, 1975.
- (5) Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, Vintage Books, New York, 1973 (première édition 1937), p. 227.
- (6) William Carlos Williams, *A Voyage to Pagany*, New Directions, New York, 1970, p. 11, cité par Eugene Schoonover (*op. cit.*).
- (7) Cf. par exemple James Mellow, *Charmed Circle : Gertrude Stein and Company*, Phaidon Press, Londres, 1974, pp. 58–68.
- (8) «Il y a... mort de l'objet du désir, mettons de la chose, du pré-texte, du référent, pour que puisse naître le texte». *Entretiens* de Francis Ponge avec Philippe Sollers, «12<sup>e</sup> entretien», Gallimard/Seuil, cité par Raymond Jean, *Lectures du désir*, Seuil, Paris, 1977, p. 17.
- (9) Entretien radiodiffusé sur Gertrude Stein en février 1973. Un enregistrement sur bande se trouve à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale). Le film est intitulé *When This You See Remember Me : Gertrude Stein*.
- (10) Henry James, *The Portrait of a Lady*, The New American Library, New York, p. 83.
- (11) «An American and France», in *What Are Masterpieces*, Conference Press, Los Angeles, 1940, p. 61. Par la suite désigné par l'abréviation «A & F».
- (12) Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Vintage Books, New York (première publication 1933), p. 16. Désormais désigné par les initiales *ABT*.
- (13) Cf. *Three Lives, The Making of Americans, Four in America, The Geographical History of America, Brewsie and Willie*, etc...
- (14) Les trois premiers cités se trouvent dans *Two : Gertrude Stein and Her Brother*, Yale University Press, New Haven, 1951, et datent de 1908 ;

«Galleries Lafayette», écrit en 1911, dans *Portraits and Prayers*, Random House, New York, 1934.

- (15) Cf. «Portraits and Repetition», in *Lectures in America*, Vintage Books, New York, 1975 (première publication 1935), pp. 185 et 186.
- (16) Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Penguin Books, Harmondsworth, 1966, p. 160. Désormais désigné par les initiales *AMF*.
- (17) Cf. «Raoul Dufy» in *Reflection on the Atomic Bomb*, Black Sparrow Press, Los Angeles, 1974, p. 71 : «I had missed something of Paris...»
- (18) «Raoul Dufy», p. 69. Désormais désigné par les initiales «RD».
- (19) Shirley C. Neuman, *Gertrude Stein : Autobiography and the Problem of Narration*, English Literature Studies, University of Victoria, 1979, p. 60. De même, sur la jaquette de la première édition de *Paris France*, le livre est décrit comme «a love song to the French people».
- (20) Le décalage perception/écriture est d'autant plus inévitable que *ABT* a été écrit à Bilignin, non à Paris (selon *Everybody's Autobiography*, p. 9).
- (21) Ils influent aussi sur la sélection des événements rapportés (tel le salon d'automne, p. 34 *et seq.*) et des anecdotes : «[Matisse] spent the winter painting a very large picture of a woman setting a table and on the table was a magnificent dish of fruit. It had strained the resources of the Matisse family to buy this fruit, fruit was horribly dear in Paris in those days... (p. 38).
- (22) Remarquer ici encore l'opposition *then/now*.
- (23) L'anecdote est reprise dans *Picasso*, p. 31.
- (24) Quelques exceptions, notamment l'évocation des changements «du Paris que l'on peut voir», pp. 15–16.
- (25) Roland Barthes, «L'effet de réel», in *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, pp. 85 et 84.
- (26) Sur la page 64, reproduite entre les pages 298 et 299 de *Journey Into the Self*.
- (27) Cf. *Everybody's Autobiography*, p. 198.
- (28) «Why I Do Not Live in America» (réponse à une enquête de *transition*, automne 1928), in *How Writing Is Written*, Black Sparrow Press, Los Angeles, 1974, p. 51.
- (29) Cf. Shirley Neuman, *op. cit.*, p. 49 : «Where Aristotelian science had been based on the supposition that 'only an average of many cases seemed to possess general significance', Galilean physics emphasized the value of the

individual case... in 'the determination of general laws'. C'est dans cette perspective que se comprend l'utilisation steinienne de l'anecdote.

- (30) Gertrude Stein, *Paris France*, Peter Owen, Londres, 1971 (première publication en 1940), p. 2. Désormais désigné par les initiales *PF*.
- (31) Gertrude Stein, «Why I Do Not Live in America», p. 51.
- (32) Ailleurs, elle écrit pourtant : «... et pendant l'hiver nous [et non 'Alice'] lisons *Le Bugiste* toujours avec tant de plaisir...» («La voix de l'Amérique» in *Le Bugiste*, 2 septembre 1944).
- (33) Gertrude Stein, «Qu'est-ce que je pense de la France», in *L'Intransigeant*, 4 janvier 1934 (enquête d'Hector Ghilini).
- (34) Même si, nous l'avons vu plus haut, l'Espagne a pu à l'occasion être elle aussi qualifiée de «romantique».
- (35) Gertrude Stein, «American States and Cities and How They Differ From Each Other», in *How Writing Is Written*, p. 80.
- (36) Cf. *Paris France*, p. 13 : «Naturally it was foreigners who did it there in France...»
- (37) Cf. *Picasso*, p. 20.
- (38) Gertrude et Alice devaient être absentes de Paris de septembre 1939 à décembre 1944 : «Those few hours in Paris [pour revenir y chercher des vêtements d'hiver] made us realize that the country is a better place in a war than a city». («The Winner Loses, A Picture of Occupied France», in *How Writing Is Written*, p. 113).
- (39) Gertrude Stein, «Qu'est-ce que je pense de la France».
- (40) Lettre du 1er mai 1942, conservée à Beinecke.
- (41) Gertrude Stein, «We Are Back in Paris», in *Transformation Three*, (ed. Stefan Schimanski et Henry Treece), Londres, 1945, p. 5. Cf. aussi «RD», p. 63. On remarquera à quel point l'état d'esprit est différent de celui que l'on peut éprouver en vacances : «The sun shines so sweetly here and I do so much work and so well that strangely enough for the moment I am not pining for Paris». (lettre de Gertrude Stein à Etta Cone, 2 novembre 1922, écrite à l'hôtel de Provence, Saint Rémy).
- (42) Fort peu caractéristique également la floraison de textes écrits en français (qui disent la même chose que les textes en anglais : «La voix de l'Amérique», «Le retour à Paris», «France-Amérique...»).
- (43) Ce qui arrive aussi dans *Paris France* (cf. p. 15).
- (44) Quelques mois plus tôt, avant la guerre, Gertrude Stein prononçait presque

les mêmes paroles à l'occasion du cinquantenaire de la Tour Eiffel : «France is like the Eifel tower it is exciting and peaceful...» (texte radio-diffusé le 27 juin 1939).

- (45) Cf. *ABT*, p. 17 : «The long building was beautifully alight with Paris light» et *Everybody's Autobiography*, p. 174 : «Alice Toklas began to complain she said why do they call Paris la ville lumière, she always prefers that anything should be American...»
- (46) Cf. *PF*, p. 11 : «And so when hats in Paris are lovely and french and everywhere then France is alright.»
- (47) «France-Amérique», in *Harmonies*, mai 1945, p. 53.