

Am I one or Am I Two ? : gémellité chez Stein

Marcet Jean

Pour citer cet article

Marcet Jean, « *Am I one or Am I Two ? : gémellité chez Stein* », *Cycnos*, vol. 2. (L'Autre), 1986, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/770>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/770>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/770.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.

AM I ONE OR AM I TWO ? : GEMELLITE CHEZ STEIN

Qu'évoque avant tout le mot «autre», sinon une différence ? Il a pour définitions : «qui n'est pas le même individu» (*Petit Robert*, p. 123), ou encore «notablement différent, dissemblable» (*Dictionnaire encyclopédique Quillet*, vol. 1, p. 499). Il sert aussi à «oppose(r) les êtres, les choses qui vont par paires ou par groupes de deux, ou qui se distinguent naturellement» (ibid.).

Mais parmi les innombrables visages de l'Autre (membre d'une ethnie différente, extra-terrestre visqueux doté de tentacules et d'yeux protubérants, inadapté social, mais aussi, tout simplement, quiconque n'est pas Moi), celui du jumeau, que la mythologie a de tout temps entouré d'une aura de mystère, possède dans la littérature un statut privilégié : rien de plus ambigu que cet autre qui est *autre*, certes, mais qui tout à la fois est un *autre* moi-même.

La littérature, on le sait, est friande de telles équivoques, et Gertrude Stein, comme avant elle Shakespeare, Twain et bien d'autres, a exploité la dialectique de l'identité et de la différence que met en évidence le dédoublement gémellaire.

I. I am going to have a twin.

Ida, roman de 1940, débute bien sous le signe des jumeaux, et le thème occupe une place prépondérante dans les trois premières parties du livre. Voici le premier paragraphe :

There was a baby born named Ida. Its mother kept it with her hands to keep Ida from being born but when the time came Ida came. And as Ida came, with her came her twin, so there she was Ida-Ida. (1).

Comme pour redoubler l'idée du redoublement, le texte fait état, quelques lignes plus loin, d'une autre naissance gémellaire non moins curieuse :

An old woman who was no relation and who had known the great-aunt when she was young was always telling that the great-aunt had had something happen to her oh many years ago, it was a soldier, and then the great-aunt had had little twins and then she had quietly, the twins being dead then, born so, she had buried them under a pear tree and nobody knew. (I, p. 7).

Qu'il existe dans la famille une prédisposition génétique aux naissances multiples pourrait passer pour un simple trait réaliste... s'il y avait dans le roman la moindre miette de réalisme. Encore faut-il souligner que l'aventure fâcheuse de la grand-tante n'est rapportée que sur le mode hypothétique («Nobody believed the old woman» — I, p. 7). Simple ragot ou occurrence effective, peu importe. La naissance, redoutée et non désirée, se teinte des mêmes colorations troubles que dans le cas de l'héroïne elle-même. D'autre part, les résonances macabres de l'anecdote semblent associer à la gémellité des connotations menaçantes; on comprendra bientôt pourquoi. Il peut s'agir aussi d'un avertissement au lecteur : trois pages plus loin, on s'aperçoit que l'écriture nous avait sans doute aiguillés sur une fausse piste. Il n'est en effet plus question de sœur jumelle jusqu'à ce qu'Ida, déjà adolescente, se confie à son chien Love :

Yes Love she said to him you have always had me and now you are going to have two, I am going to have a twin yes I am Love, I am tired of being

just one and when I am a twin one of us can go out and one of us can stay in, yes Love I am going to have a twin. You know Love I am like that when I have to have it I have to have it. And I have to have a twin, yes Love. (*I*, pp. 10-11).

L'assertion (logiquement transgressive) «I am going to have a twin» permet de supposer, sinon d'affirmer, que le paragraphe sur lequel s'ouvrait le livre, contrairement à ce que laissait entendre sa formulation, projetait dans la sphère du réel un simple souhait. C'est d'ailleurs la démarche du roman tout entier, car le livre est en fait composé d'une succession de brefs épisodes dont le caractère onirique ou fantasmatique ne saurait échapper au lecteur (2). Nous assistons bel et bien, avec l'apparition du double, à la mise en scène d'un désir :

L'élaboration du rêve... soumet les matériaux cogitatifs, qui lui arrivent sur le mode optatif, à un traitement tout à fait singulier. Elle transpose d'abord l'optatif en présent, remplaçant le «puisse-t-il être» par «cela est» (3).

Tel est effectivement le trajet accompli par Ida en l'espace de ces quelques lignes où l'on passe du souhait à sa concrétisation :

Oh dear oh dear Love, that was her dog, *if I had a twin* well nobody would know which one I was and which one she was and so if anything happened nobody could tell anything and lots of things are going to happen and oh Love I felt it yes I know it *I have a twin*. (*I*, p. 11; c'est moi qui souligne).

De façon générale, la projection dans l'imaginaire d'un autre soi-même, sans nécessairement relever du pathologique, peut s'interpréter comme un symptôme; elle témoigne selon toute vraisemblance d'un état de solitude, d'une carence affective due au fait que, selon les termes de Pierre Dommergues, «l'absence de l'Autre est bientôt ressentie comme un manque. Le manque crée un besoin. Le besoin appelle des substituts» (4). Dans ses rêveries, l'enfant, en particulier, puise en lui-même les satisfactions que procure l'échange avec autrui. Que l'on pense à Alice tout au début d'*Alice in Wonderland* :

She generally gave herself very good advice (though she very seldom followed it) and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes; and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be two people. (5).

Dans le roman de Gertrude Stein, le recours au double a une fonction déterminée, qu'Ida prend le soin d'expliquer à son chien («nobody would know which one I was...»). A propos de cet autre Moi qui, dans bien des œuvres de fiction, fait office d'alibi autant que de compagnon, Otto Rank évoque le «sentiment de culpabilité qui pousse le héros à ne plus prendre sur lui la responsabilité de certaines actions de son moi, mais à en charger un autre Moi, un Double» (6). Pour Dorian Gray, ce rôle sera dévolu au fameux portrait; chez Gertrude Stein il incombera à la jumelle imaginaire, sinon d'endosser la pleine responsabilité des actes d'Ida, du moins de brouiller les pistes. Bénéfice du doute, donc non-lieu. Si l'on poursuit un instant le parallèle avec Oscar Wilde, on constate que l'héroïne de Gertrude Stein entend se dissimuler derrière sa jumelle tout comme John Worthing, dans *The Importance of Being Earnest*, s'invente un frère cadet dans le but explicite de mener une double vie :

Well, my name is Ernest in town and Jack in the country... I have always

pretended to have a younger brother of the name of Ernest (7).

Une remarque sur le rapport équivoque qui s'établit entre le moi et son double : il ne s'agit pas d'une simple relation d'égalité à égalité, de sœur à sœur. Et ceci vaut aussi pour toutes les espèces du double : sosie, ombre, reflet, portrait. Jean Perrot note que, chez Plaute, la soudaine apparition d'un nouveau Sosie et d'un nouvel Amphitryon fait dire à Sosie : «Tu as *accouché* d'un autre Amphitryon, moi d'un autre Sosie» (8). De même, et pour des raisons évidemment différentes, Ida fait figure de mère (ou de démiurge) par rapport à la sœur jumelle qu'elle a fabriquée de toutes pièces («[she] make[s] her» — *I*, p. 11).

Mais il est fréquent de voir la créature échapper au contrôle de celui à qui elle doit la vie (Frankenstein), de même que, dans les récits fantastiques, l'ombre ou le reflet sont susceptibles de prendre vie et de mener une existence autonome. Ainsi, le double fictif d'Ida acquiert une indépendance croissante liée, on le remarquera, à l'émergence d'une identité distincte. En quelques pages, son statut change nettement : dans un premier temps, les références sont abstraites, impersonnelles, anonymes; la sœur jumelle est conçue non «en soi», mais «par rapport à».

I have a twin. (*I*, p. 14).

Trois traits essentiels me frappent dans cette formule qui n'est anodine qu'en apparence : d'abord le rapport de *possession* posé par le verbe entre «I» et «a twin»; ensuite le substantif lui-même, qui réduit la jumelle à sa *fonction* de double; enfin, l'article indéfini, qui accentue encore ce caractère *impersonnel*. Comme l'écrit Emmanuel Mounier, «le spectateur le plus proche et le plus docile que trouve le moi n'est autre que lui-même» (9). Aussi l'alter ego est-il le destinataire idéal. La communication ne va pas en premier lieu de moi à autrui, mais de moi à moi-même, comme le démontrent les lettres qu'Ida écrit à sa sœur :

Ida often wrote letters to *herself* that is to say she wrote to *her twin*. (*I*, p. 18); c'est moi qui souligne).

La parfaite coïncidence entre scripteur et destinataire se traduit encore par les mots sur lesquels s'ouvre et s'achève la lettre citée comme représentative : «Dear Ida my twin... From your twin Ida» (*I*, pp. 18-19). Qu'observe-t-on ? D'une part un seul et même nom aux deux bouts de la chaîne, d'autre part la réversibilité de la fonction («my twin»/«your twin») : j'appartiens à mon double autant qu'il m'appartient. Ce sont l'endroit et l'envers d'un même choix : «*have a twin*»/«*be a twin*» (*I*, p. 17; c'est moi qui souligne). L'enjeu est d'importance : ce qu'Ida met dans la balance, ce n'est pas une simple possession — une excroissance du Moi, en quelque sorte —, c'est son *être* tout entier, son Moi profond.

Car il ne s'agit là que d'une étape. A la fin du premier chapitre, Ida remporte un concours de beauté : «Ida was her name and she had won» (*I*, p. 20). Un transfert décisif s'opère dans la lettre suivante, qui commence ainsi :

Dear Ida,

So pleased so very pleased that *you* are winning, I might even call you Winnie because you are winning. (*I*, p. 23; c'est moi qui souligne).

Pour parachever le processus, voici Ida qui, le temps d'une signature, abdique son individualité et, inversant les rôles, semble se désigner expressément comme le double («Ida-Ida»). Elle qui, «actrice», jouait pour le bénéfice de sa jumelle, s'adonne à la jouissance narcissique de devenir spectatrice de sa propre vie (vie réelle ou fantasmatique, peu importe) :

Ida saw herself come, then she saw a man come, then she saw a man go away, then she saw herself go away. (*I*, p. 34).

La narration fait porter l'illusion autoscopique non seulement sur Ida, mais aussi

sur certains personnages qui jouent les scènes dont est constituée son expérience :
He took off his hat and he said to himself here I am, I wish to speak to myself. (*I*, p. 9).

Winnie a beau acquérir graduellement un degré de réalité croissant, elle n'en reste pas moins l'éternelle absente, figure à la fois du désir et du discours (10) :
... 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. (*I*, p. 19).

Le double projeté, répétons le, n'est qu'un substitut. En extériorisant le Moi, il comble le vide laissé par autrui. Mais l'objet du désir, lui, c'est bien l'Autre, et pas simplement l'image spéculaire ou le «jumeau», bref le Moi «sous les espèces de l'Autre», dirait Genette (11). Que se manifeste cet Autre, et le double fictif perd aussitôt toute raison d'être. Pire, il devient encombrant, voire menaçant, pour peu qu'il vienne s'interposer entre le Moi et l'être désiré. En un sens, tout se résume à une histoire de nom. Comme dans ces récits où l'être aimé s'éprend non du héros mais de son image (12), Ida rencontre un officier qui la prend pour Winnie :

Winnie is your name... [he said]

She suddenly felt very faint. Her name was not Winnie, it was Ida, there was no Winnie. (*I*, p. 29).

Et elle s'éloigne. Le double, inventé à l'origine dans un but utilitaire, est de ce fait voué à la disparition une fois sa tâche accomplie. Il est, en un mot (anglais), «disposable». Chez Wilde, il n'y avait aucun doute à ce sujet :

If Gwendolen accepts me, I am going to *kill* my brother, indeed I think I'll kill him in any case. (*IBE*, p. 260; c'est moi qui souligne).

Tout comme John Worthing, Ida prémédite son «fratricide». Mais *Ida* n'est pas une comédie. Aussi l'annihilation de la sœur imaginaire soulève-t-elle des problèmes différents :

And they will call me a murderess because there will come the time when I will have killed my twin which I first made come. If you make her can you kill her. (*I*, p. 11).

Avec le modal «can» se glisse dans le texte une certaine ambiguïté quant à la nature de ces problèmes. La lecture la plus spontanée les situe sur le plan moral, la perspective étant universalisée par le transfert grammatical qui fait assumer par un pronom de la deuxième personne un dilemme qui concerne le Moi («Can I» → «Can you» → «It is permissible to»). Rien cependant ne permet d'exclure la possibilité que «can» fasse référence à la possibilité matérielle de mener à bien le projet criminel : le double, dans la littérature, a la vie dure, et plus souvent qu'à son tour c'est lui qui parvient à se défaire du héros et à prendre sa place. D'autre part, même couronnée de succès, l'entreprise n'est pas sans risques. Indépendamment de toute considération morale, il reste des questions d'ordre purement pratique : «they will call me a murderess» imagine Ida. Ce qui conduit à une interprétation où «can you kill her ?» équivaudrait à «can I get away with it ?». Mais ce n'est pas tout. Les dernières paroles du double agonisant, dans *William Wilson*, montrent à quel danger s'expose celui qui veut briser le miroir, poignarder le portrait ou assassiner le jumeau :

In me didst thou exist — and, in my death, see by this image, which is thine, how utterly thou hast murdered thyself (13).

Si l'on reconnaît l'existence des tendances suicidaires que traduit un tel meurtre, on est tenté de ne pas attribuer au seul hasard cette réflexion que fait Ida juste avant d'envisager de supprimer sa jumelle :

... later on they will call me a suicide blonde because my twin will have dyed her hair. (*I*, p. 11).

Une relecture suggère la transmission d'un message subliminal : «they will call me a suicide because my twin will have died. And they will call me a murderess...»

Malgré tous les périls sur lesquels met l'accent la tradition littéraire du double, le processus d'effacement se déroule le plus aisément du monde. Il suffit qu'arrive sur la scène un mari potentiel pour que le centre des pensées d'Ida se déplace. Le premier stade du mécanisme de dé-réalisation qui va engloutir Winnie est la disparition de son nom :

... and that was the first time Ida thought about getting married and it was the last time anybody said Winnie anywhere near her (*I*, p. 33).

Il s'ensuit une phase de délibération :

She began to say to herself Ida dear Ida do you want to have two sisters or do you want to be one. (*I*, p. 42).

On remarque qu'il est maintenant question non plus d'une mais de deux sœurs. Curieusement, c'est au moment où commence à se dissoudre la personnalité du double que l'on entrevoit comme un vertige du dédoublement :

... it is easy to have one sister and be a twin and be a triplet three and be a quartet and four and be a quintuplet it is easy to have four... (*I*, p. 42).

La phase dubitative («Was she a twin well was she» — *I*, p. 42) aboutit finalement à un constat d'«auto-suffisance» («She no longer even needed a twin» — *I*, p. 43) et, comme Ida l'avait prévu d'entrée de jeu, à la disparition pure et simple de la sœur jumelle :

And so there she was in Washington and her life was going to begin. She was not a twin. (*I*, p. 52).

Problème résolu. Les maris vont maintenant se succéder dans la vie d'Ida.

2. Which little girl am I ?

J'ai traité d'Ida comme s'il s'agissait d'un cas isolé dans l'œuvre de Gertrude Stein. En réalité, la dynamique du redoublement ne se cantonne pas au niveau thématique. Une idée, une intrigue, une formule heureuse («Rose is a rose is a rose...») «feront des jumeaux» et reviendront de pièce en roman et d'opéra en poème. Chez une fervente de la répétition comme Gertrude Stein, la gémellité est bien plus qu'un thème : elle est une méthode d'écriture. Shirley Neuman en démonte clairement le mécanisme à propos d'un passage de *The Autobiography of Alice B. Toklas* :

The style is in itself the fact : «She was born... in a house, a twin house.»

The repetition of «house» both parodies the idea of «twin house» and recreates its «twinness» in the present. (14).

Très schématiquement, disons que le motif des jumeaux occupe un rôle de premier plan entre 1936 (avec «The Autobiography of Rose») et 1943 (avec «Three Sisters Who Are Not Sisters»). En 1937 est écrit «Ida», une première version du roman de 1940 en quatre pages et sept chapitres. 1938 semble marquer le point culminant avec trois œuvres où le thème occupe une place importante : «Doctor Faustus Lights the Lights», «Lucretia Borgia» (où l'on trouve déjà la mise en parallèle de «suicide blonde» / «dyed» et de «murderess» / «killed»), et surtout le récit pour enfants *The World Is Round*. Ce n'est pas que les jumeaux soient absents de l'écriture de Gertrude Stein avant les années trente. Il y a par exemple en 1929 «Film. Deux Sœurs Qui Ne Sont Pas Sœurs» (15), ou encore,

pour remonter plus loin, «Photograph» (1920). Le sujet s'y prête admirablement, car la photographie est le type même de la duplication du réel par l'image :

Twins.

There is a prejudice about twins.

Twins are one. Does this mean as they separate as they are separate or together.

Let me hear the story of the twin. So we begin.

Photograph.

The sub title. Twin.

Two a twin. — Step in.

Margot. — Not a twin.

Lilacs. — For a twin... (16).

Mais revenons aux textes (plus éclairants) des années trente. L'Ida de 1937 est légèrement différente de l'héroïne du roman. Elle présente au monde extérieur un double visage, peut-être un double masque, deux personnalités qui alternent sans coexister :

Ida used so sit and as she sat she said am I one or am I two. Little by little she was one of two, that is to say sometimes she went out as one and sometimes she went out as the other.

Everybody got confused they did not know which was which but Ida did, whichever one she was she had always to think about what life was and what was it. (17).

La dualité du moi est ici parfaitement sous contrôle : sans qu'Ida soit contaminée par la confusion que suscite autour d'elle son double jeu, la manipulation des apparences conduit à une méditation sur la vie («think about what life was»). Dans *The World Is Round*, la réflexion sur l'identité est beaucoup plus tourmentée; elle est source de larmes pour la petite Rose :

Which little girl am I (chante Rose)

And singing that made her so sad she began to cry. (18).

Sa réaction est à rapprocher de celle d'un personnage féminin de «Doctor Faustus Lights the Lights» :

I am I and my name is Marguerite Ida and Helena Annabel and then oh then I could yes I could begin to cry...

I wish (she whispered) I knew... why I am I, why I can cry, I wish I wish I knew I wish oh how I wish I knew. (19).

Le trouble de Marguerite Ida and Helena Annabel ne saurait être dissocié de son identité complexe, de ce nom invraisemblable qui est à lui seul la mise en scène (en page) d'un double dédoublement rendu plus embarrassant encore par la présence équivoque de la conjonction (1/2 et 3/4). Concomitance ? alternance ? fusion ? L'unité du Moi, en tous les cas, se trouve sérieusement menacée. Le nom de Rose, par contre, sert de rempart contre le péril d'une telle scission de la personnalité :

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*, p. 2).

Rose possède un chien (nommé Love, comme l'un de ceux d'Ida). Lorsque son cousin Willie se retrouve en possession d'un lion, lui aussi traverse une crise d'identité :

After a long moment he sat down to cry.

He said there, here I am just like my cousin Rose.

Which was true.

He was.

He almost was not Willie. (*WIR*, pp. 19-20; en italiques dans le texte). L'imbroglia s'aggrave du fait que le lion a pour nom Billie. Par leurs noms, voilà donc le petit garçon et le lion à la fois semblables (deux diminutifs d'un même prénom) et différents (mais d'un simple phonème). La résolution du problème met en lumière les implications néfastes de la gémellité :

Billie was a twin said Willie that is what Billie was when he got back. And Willie began to laugh...

So that was all there was about Billie the lion and he was never there any more anywhere neither there nor here, Billie the lion never was anywhere. The end of Billie the lion. (*WIR*, p. 30).

Il a suffi, pour annihiler le lion, de le dépouiller de son caractère unique. Du même coup est réaffirmée l'identité monolithique de Willie.

Willie is your name and Willie is your nature (*WIR*, p. 8).

Ce déterminisme du nom, Gertrude Stein ne se lasse pas de l'affirmer :

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 and perhaps no, there is something in that. (20).

Dans *Everybody's Autobiography*, la prédestination qui peut s'attacher à un nom est illustrée par une anecdote :

Byron was a little Mexican dog given to us by Picabia... We called him Byron because he was to have as a wife his sister or his mother and so we called him Byron. Poor little Byron his name gave him a strange and feverish nature. (21).

Si la théorie est à prendre avec un grain de sel («if you like to believe it», «perhaps yes and perhaps no»), elle n'en régit pas moins l'univers romanesque de Gertrude Stein.

Or, de cet univers de fiction, nous n'avons pas le droit d'exclure *The Autobiography of Alice B. Toklas*. C'est une banalité de dire que tout écrivain se projette lui-même dans les personnages auxquels il donne vie. On se rappelle que dès le début de sa carrière, Gertrude Stein s'était mise en scène sous divers masques (22). En dépit du passage à un genre littéraire différent, *The Autobiography of Alice B. Toklas* perpétue cette pratique.

La présentation matérielle de l'édition Harcourt, Brace & Co semble être conçue comme une énigme policière. La couverture cartonnée porte pour toute inscription le motif circulaire «ROSE IS A ROSE IS A ROSE...». Sur la tranche, le titre et le nom de la maison d'édition. Le nom de Gertrude Stein n'apparaît pas. Sur la jaquette, pas de nom d'auteur non plus. L'indice qui dévoile aux initiés la mystification du titre n'est pas verbal mais graphique puisqu'au-dessous du titre se trouve une photographie (23) : au premier plan, Gertrude Stein, assise à son bureau, est en train d'écrire, tandis qu'à l'arrière-plan Alice est debout dans l'encadrement d'une porte. Leur verbal et dévoilement graphique s'équilibrent puisqu'ils occupent chacun approximativement la moitié de la surface de la couverture. Sur la tranche de la jaquette, le découpage de l'espace ne se fait plus en deux mais en quatre parties :

THE Autobiography	(PHOTO COUVERTURE)
of ALICE B. TOKLAS	HARCOURT, BRACE & Co

Les quatre zones correspondent à divers degrés d'imaginaire :

— Seul élément inchangé quel que soit le cas de figure envisagé, le nom de l'éditeur (partie inférieure droite) correspond à un fait vérifiable par le lecteur (extra-textuel, ou objectivement référentiel).

— Autre élément « objectif », le fragment de photographie. Si la partie supérieure du livre est celle du masque et du leurre, il s'avère ici que la partie inférieure joue le rôle de révélateur herméneutique : elle pose l'énigme et sème des indices.

— Enfin le titre, par rapport au frontispice, a changé d'aspect : il apparaît maintenant subdivisé en deux fragments, l'un blanc sur fond noir, l'autre noir sur fond blanc. Pareil procédé introduit l'idée d'un négatif et donc, incidemment, de la photographie.

— Le premier fragment du titre (« The Autobiography ») ne saurait se suffire à lui-même. Il exige un complément (ou, si l'on veut, il a besoin d'être développé avant de devenir regardable). Or, ce complément, on peut le chercher par lecture verticale ordinaire (rétablissement de l'unité du message verbal fragmenté), mais également en suivant une ligne horizontale qui mène tout droit à la photographie de Gertrude Stein à sa table de travail. Il y a donc coexistence d'un message verbal et d'un indice visuel contradictoires.

L'image de Gertrude Stein en train d'écrire reparaît dans le tout dernier paragraphe du livre. Encore une fois, le verbal et le visuel sont juxtaposés : une reproduction de la première page du manuscrit fait face aux dernières lignes de l'autobiographie présumée, l'assertion visuelle confirmant naturellement l'assertion verbale, puisque bien évidemment la page manuscrite reproduite est de la main de Gertrude Stein. Mais pour le grand public (qui ne peut reconnaître l'écriture de Gertrude Stein), l'ambiguïté demeure.

Il ne s'agit pas seulement d'entretenir un doute quant à l'identité de l'auteur. Emprunter le regard d'Alice pour se présenter de l'extérieur (24), c'est pour Gertrude Stein se dédoubler en un Moi « réel » (réel en ce sens qu'il porte dans le livre le nom qu'elle-même porte à la ville) et un moi « imaginaire » (imaginaire puisque le « I » n'est qu'une fiction du point de vue). Autrement dit, elle adopte une démarche comparable à celle qu'elle prêtera à Ida quelques années plus tard, et compose son livre selon une rhétorique du faux-semblant dont on trouve le principe exposé dans « The Autobiography of Rose » :

Let us make believe that her name is not Rose what would her autobiography be. It would not be the autobiography of Rose because her name would not be Rose. (25).

Ceci dit, la pertinence de *The Autobiography of Alice B. Toklas* par rapport à mon propos ne se limite pas, tant s'en faut, au « piège à regard » de sa composition et de sa présentation matérielle. Il ne faut en effet pas négliger les retombées de son considérable succès commercial (le premier obtenu par Gertrude Stein en une trentaine d'années consacrées à l'écriture (26)). De ce fait, après l'Autobiographie, une question se pose : et maintenant ?

When the success began ant it was a success I got lost completely lost. You know the nursery rhyme, I am I because my little dog knows me. Well you see I did not know myself, I lost my personality. It has always been included in myself my personality as any personality naturally is, and here all of a sudden I was not just I because so many people did know me. (27).

L'ironie fondamentale du genre autobiographique, telle que la définit Shirley Neuman, est la suivante :

... written as a permanent record of a life and as an attempt to trace what is enduring in it, the autobiography, by the very process of being written, changes the life recorded. (28).

C'est si vrai pour *The Autobiography of Alice B. Toklas* que l'œuvre de Gertrude Stein est dominée, pendant la décennie qui suit, par une obsession de l'identité. Jacques Lacan, dans «Le stade du miroir», parle de la «transformation produite chez le sujet quand il assume une image» (29). Gertrude Stein fait état de ce phénomène troublant dans *Everybody's Autobiography*, dont de larges passages traitent, directement ou indirectement, de la crise d'identité consécutive au succès de *The Autobiography of Alice B. Toklas* :

The minute you or anyone else knows what you are you are not it, you are what you or anybody else knows you are and as everything in living is made up of finding out what you are it is extraordinarily difficult really not to know what you are and yet be it. (EA, p. 92).

Dans l'écriture comme dans la vie, la conscience du regard de l'Autre produit un effet perturbateur : elle vient faire obstacle à l'immédiateté du rapport entre l'écrivain et les mots qu'il utilise. L'alternative est classique : ignorer superbement le public ou satisfaire aux exigences minimales de la communication ; servir Dieu ou servir Mammon :

If [the writer] uses these words indirectly he says what he intends to have heard by somebody and in doing so inevitably he has to serve mammon. (30).

Le rapprochement n'est que trop évident entre le dilemme vécu par Gertrude Stein et les directions thématiques prises par son œuvre à la même époque. Tout en savourant les délices de la gloire («I always do like to be a lion», EA, p. 318), elle a pleine conscience des compromissions sur lesquelles repose sa renommée. Dans ses autobiographies, dans ses contributions au *Saturday Evening Post* (entre autres), dans ses conférences et dans ses écrits explicatifs, n'est-elle pas en effet en contradiction flagrante avec son besoin profond d'être elle-même en dépit de tout et de tous (31) ? Il ne faut sans doute pas chercher ailleurs l'origine profonde du malaise associé aux représentations du double dans les œuvres postérieures à *The Autobiography of Alice B. Toklas*.

NOTES

- (1) *Ida*, Vintage Books, New York, 1972, p. 7. Sera désormais désigné par l'abréviation *I*.
- (2) Richard Bridgman suggère que le personnage d'Ida est peut-être « a peg on which Gertrude Stein can hang all her obsessions, particularly those involving men » (*Gertrude Stein in Pieces*, Oxford University Press, New York, 1970, p. 309).
- (3) Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1930, p. 269.
- (4) Pierre Dommergues, *L'aliénation dans le roman américain contemporain*, 10/18, 1976, v. 1, p. 139.
- (5) Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, Dent & Sons, London, 1929, p. 8.
- (6) Otto Rank, *Don Juan et le double*, Petite bibliothèque Payot, Paris, p. 106.
- (7) Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest (IBE)*, Penguin Books, Harmondsworth, 1954, p. 258.
- (8) Jean Perrot, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, PUF, Paris, 1976, p. 36.
- (9) Emmanuel Mounier, *Traité du caractère*, Seuil, 1974, p. 229.
- (10) Cf. Todorov, cité par Raymond Jean, *Lectures du désir*, Seuil, 1977, p. 8.
- (11) Gérard Genette, « Complexe de Narcisse », *Figures I*, Seuil 1966, p. 22.
- (12) Par exemple dans *La mise à mort*, d'Aragon : « elle aime une image de moi, qu'elle appelle Antoine ». Cité par Catherine Clément, *Miroirs du sujet*, 10/18, 1975, p. 50.
- (13) Edgar Allan Poe, « William Wilson », in *The Norton Anthology of American Literature*, Norton & Co, New York, 1979, p. 1269.
- (14) Shirley Neuman : *Gertrude Stein : Autobiography and the Problem of Narration*, University of Victoria, 1979, p. 26.
- (15) Voir à ce propos l'analyse de Marie-Claire Pasquier : « Film, une caméra-miroir » (Film : *Deux Sœurs qui ne sont pas sœurs*, de Gertrude Stein), *Théâtre/public*, n° 48, nov. 1982.
- (16) « Photograph », in *Last Operas and Plays*, (LO&P), Vintage Books, New York, 1975.

- (17) «Ida», in *How Writing Is Written*, (HWIW), Black Sparrow Press, Los Angeles, 1974, p. 45.
- (18) *The World Is Round* (WIR), William Scott, New York, 1939, p. 4.
- (19) «Doctor Faustus Lights the Lights», in *LO&P*, p. 95.
- (20) «Poetry and Grammar», in *Lectures in America* (LIA), Vintage Books, New York, 1975, p. 210.
- (21) *Everybody's Autobiography* (EA), Vintage Books, New York, 1973, p. 49.
- (22) Cf. Jean Marcet, «*This Must Not Be Put in a Book* : les stratégies érotiques dans l'écriture de Gertrude Stein», *Revue Française d'Études Américaines*, n° 20, mai 1984.
- (23) Aucune trace du nom de Gertrude Stein dans le titre de la photographie : «Alice B. Toklas at the door», photograph by Man Ray.
- (24) Cf. Neuman, op. cit., p. 15.
- (25) «The Autobiography of Rose», in *HWIW*, p. 39.
- (26) Le produit littéraire étant devenu denrée monnayable, le côté mercantile de l'écriture tend à devenir envahissant. Cf. les tractations de Gertrude Stein avec Virgil Thomson : «... the commercial value of my name is very considerable...» (lettre à Virgil Thomson citée par James Mellow, *Charmed Circle : Gertrude Stein & Company*, Phaidon Press, London, 1974, p. 366).
- (27) «And Now», in *HWIW*, p. 63.
- (28) Neuman, op. cit., p. 17.
- (29) Jacques Lacan, «Le stade du miroir», *Ecrits I*, Seuil, Paris, p. 90.
- (30) «What Is English Literature», in *LIA*, p. 23.
- (31) Jusque dans les années trente, Gertrude Stein avait fait sien sans réserve le précepte énoncé par Georgiana King en 1913 dans un article où elle exprimait son appréciation de ses premières œuvres : «be yourself in spite of everybody else» (*The International*, v. 7, n° 6, p. 158). On comprend aisément les réticences de Gertrude Stein à l'égard des conférences : «I hate lecturing, because you begin to hear yourself talk, because sooner or later you hear your voice, and you do not hear what you say.» («A Transatlantic Interview», *UCLAN review*, v. IX, hiver 1964, p. 45).