

Résurgences et disparition de Moon Lake dans le théâtre de Tennessee Williams

Marie-Hélène DEBILLE-VERNERIE, Université de Bourgogne

Dans l'œuvre du dramaturge Tennessee Williams, il est des eaux qui resurgissent dans plusieurs pièces entre 1940 à 1948, avec une résurgence tardive en 1957. Elles disparaissent définitivement de l'œuvre par la suite. Ces eaux sont celles du lac de Moon Lake.

Un bref rappel historique d'abord. Tennessee Williams naquit à Columbus dans le Mississippi en 1911. Il vécut ensuite, de 1915 à 1918, à Clarksdale au nord de Columbus dans la maison de ses grands-parents maternels. C'est avec son grand-père le Révérend Walter E. Dakin qu'il alla souvent sur les bords du lac de Moon Lake au nord de Clarksdale. On sait qu'il y eut un casino à Moon Lake jusque dans les années 30, qui fut fermé par la suite pour des raisons financières. Tom Williams (de son vrai nom), aurait accompagné son grand-père à Moon Lake Casino lors de ses tournées paroissiales. Le terme de « casino » qui vient à l'origine d'un mot italien signifiant « pleasure house » ou maison close, désignait à l'époque un « club », un lieu de rencontre où l'on pouvait boire, danser, dormir. La notion de jeu (« gambling ») est une dénotation plus récente, que l'on voit mentionnée dans la pièce de 1948, *Summer and Smoke*¹ (« the gambling casino on Moon Lake »). Moon Lake (et son Casino) signifie donc pour Williams un lieu de l'enfance correspondant aux belles années passées chez ses grands-parents jusqu'en 1918. Cette année là, les Williams emménagent à Saint Louis dans le Missouri, « a tragic move » d'après les termes de Williams, d'où l'attrait de l'auteur pour Moon Lake, symbole d'un passé heureux. Rien donc d'étonnant à ce que Moon Lake resurgisse dès sa première pièce d'envergure, présentée à Boston en 1940, *Battle of Angels*². Moon Lake est un espace « hors-scène » dans cette œuvre, phénomène qui sera réitéré dans les autres pièces, comme si cet espace du souvenir de l'auteur ne devait pas s'intégrer à l'ici-maintenant de ses pièces de théâtre, mais devait rester – comme il l'a été pour Williams – un « ailleurs ». Ce paradoxe de l'altérité au sein d'une itération a retenu toute mon attention.

Dans « Moon Lake », l'association des deux termes « Moon » et « lake » permet un jeu connotatif riche de sens. La lune est un astre changeant, qui disparaît et qui réapparaît, dont les phases suivent l'axe des temps. La lune a donc des affinités avec cette notion de résurgence dans ce jeu du visible/invisible assujéti à la temporalité. Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves* note la fluidité de la lune, il note également son influence néfaste sur l'eau : « l'eau longtemps exposée aux rayons lunaires reste une eau empoisonnée ». (pp.103-106) On verra que si

Moon Lake apparaît comme un espace de fête dans le théâtre williamsien, celle-ci se transforme vite en oraison funèbre³. Enfin, Moon Lake est un espace essentiellement féminin, ce qui est en accord avec l'iconographie lunaire habituelle. Moon Lake concerne toujours le protagoniste féminin, et détermine un point de rupture, une discontinuité, qui participe à la construction de son histoire, et affecte directement son action sur scène.

Lake - et ses reflets lunaires - agit dans les pièces de Williams tel un miroir, un révélateur où les vérités surgissent. C'est le lieu des règlements de comptes où les illusions meurent et la réalité tranche, le lieu des extrêmes, qu'il s'agisse du plaisir, de la violence ou de la mort. Quand on passe à Moon Lake on change d'univers : parler de Moon Lake c'est évoquer un autre lieu, un autre temps, un autre « Moi ». Moon Lake, s'il est un espace toujours invisible pour le spectateur, est néanmoins un espace « spec(ta)culaire » car spéculaire, et reflète un autre spectacle, passé ou futur, loin ou proche, à l'aune duquel se joue l'ici-maintenant de la pièce. Quand on dit autre c'est aussi l'Autre, dans le sens lacanien, car chez Williams (comme chez Eugene O'Neill avant lui), la sphère de l'intime et du psychologique est capitale. J'examinerai la façon dont ressurgit Moon Lake et l'évolution de ce *topos* dans diverses pièces, cinq en tout. La plus connue de l'auteur, et la plus largement analysée, *A Streetcar Named Desire* sera seulement mentionnée, mon but étant davantage de noter la naissance, les résurgences et la mort de Moon Lake dans le théâtre de Williams que d'en voir toutes les résonances à l'intérieur d'une même pièce. Les pièces moins connues de l'auteur permettent d'entrevoir le terrain d'où a pu naître le lac au bord duquel se suicide le jeune mari homosexuel de Blanche DuBois. Moon Lake est évoqué, par ordre chronologique dans : *Battle of Angels* (1940), *The Glass Menagerie* (1945)⁴, *A Streetcar Named Desire* (1947), *Summer and Smoke* (1948), *Orpheus Descending* (1957)⁵, qui est une version tardive de *Battle of Angels* (1940). L'émergence de Moon Lake est similaire dans les trois premières pièces : cet espace appartient au passé de la pièce, il est perçu comme spatialement éloigné du protagoniste féminin. *Summer and Smoke* rompt avec ce schéma car Moon Lake est un lieu de référence présent et futur, proche spatialement du protagoniste féminin. Quant à la résurgence de Moon Lake dans *Orpheus Descending*, elle revient sur le schéma d'origine, d'un espace de référence passé, mais donne lieu à un spectacle collectif, et non plus seulement individuel.

Résumons *Battle of Angels* (1940) : Myra, le personnage féminin principal, tient un magasin dans une petite ville du Sud des Etats-Unis, et vit un mariage sans amour avec un homme âgé, malade, du nom de Jabe. Moon Lake émerge en plusieurs points de la pièce ; il a deux extensions, le verger, « the orchard across from Moon Lake », et le Casino de Moon Lake. Le Casino est présenté comme un espace de débauche : « Get drunk they said, raise hell at Moon Lake Casina,

do bumps and wriggle your fanny», (B4, p.19) et sert de décor aux escapades sexuelles de l'aristocrate d'un Sud décadent, Sandra Cutrere. Quant au verger de Moon Lake, il représente l'espace d'une autre fête, celle qui n'est plus, et qui accompagnait les amours passés de Myra avec son petit ami David Anderson.

Le verger de Moon Lake, « the orchard », est un jardin d'Eden, disparu dans l'ici-maintenant de la pièce que Myra tente de retrouver, de reproduire, d'où son action sur scène qui procède de cette tentative du retour au même. L'une de ses motivations principales est de créer une confiserie, sorte d'excroissance du magasin. A l'image de l'espace de Moon Lake, la confiserie est une résurgence qui se traduit en termes de re-ssemblance : « [the confectionery]'s supposed to resemble the orchard across from Moon Lake ». (B4, p.87) L'espace présent se construit donc par référence à un espace hors-scène Moon Lake. La rupture entre le passé et le présent est signalée par Dolly, l'une des clientes du magasin, au début de la pièce :

As a girl in Tupelo, [Myra] certainly wasn't cold-blooded. We used to go double together me an' Pee Wee an' her and that Anderson boy. All of one spring we would go to the orchard across from Moon Lake ev'ry night. We was engaged, but they wasn't. (...) He married into the Delta Planter's Bank and Myra married Jabe. Myra was Myra then. Since then she's just a woman that works in a mercantile store. (B4, p.12)

L'emploi des formes « used to » et « would » évoque la rupture temporelle passé/présent. L'expression « was Myra then », elle, marque la coupure entre deux Myra, celle de l'ici-maintenant de la pièce, et l'autre Myra, celle de Moon Lake. Cette rupture vue dans ce discours de Dolly de l'extérieur, est réactivée ou « immédiatisée » par le propre discours de Myra à l'acte 2 de la pièce. La résurgence de Moon Lake est alors associée à un spectacle du « je », accompagné par la musique, la danse, constituants de la fête qui rappellent le masque élisabéthain :

MYRA: *[enrapt with the music]*: Me cut out for ? Silver and white! Music! Dancing ! The orchard across from Moon Lake ! You don't believe me, do you ? Well, look at this. You know where I am ? I'm on the Peabody Roof ! I'm dancing to music ! My dress is made out of mousseline de soie ! Yes, with silver stars in it ! And in my hair, I've got lovely Cape jasmine blossoms! I'm whirling; I'm dancing faster and faster! (...) *[her rhapsodic speech is suddenly interrupted by Jabe's knocking on the ceiling. Her elation is instantly crushed out. She stops dancing.]* (B4, p.64)

On peut voir dans ce discours une mise en scène du souvenir : Myra joue un rôle, à la fois le sien et celui de l'autre Myra, celle de l'époque de Moon Lake, devant un public restreint (son amant Val). Le retour du refoulé apparaît par le

biais de phrases hachées qui simulent l'inconscient. Les répétitions de « I'm » (« I'm on the Peabody Roof ») et des formes progressives font remonter à la surface du présent les moments passés, qui appartiennent à la sphère du désir de Myra, et soutiennent son identité. Les indications scéniques emploient le lexique du plaisir, avec des mots comme « enrapt », « elation », qui procèdent de la notion de « transport », d'ex-sistence pour reprendre l'expression de Lacan. L'arrêt brutal de la danse et du jeu scénique marque la fin du spectacle du « je est un autre ». Les dernières paroles de Myra avant sa mort vont vers la confiserie, et sa nappe phrénétique Moon Lake :

Oh, Look, the lights have come on in the confectionery ! [*She staggers through the archway.*] That's what I wanted ! Not death ! But David—the orchard across from Moon Lake ! [*She advances a few more steps and disappears from sight. Her body is heard falling.*](BA, p.116)

Les phrases sont fragmentées, les flashes de la mémoire se suivent et font ressurgir son premier amour David, et l'espace du verger, « the orchard across from Moon Lake » tout ce qui constitue l'espace du désir de Myra : « That's what I wanted ». La destruction de cet espace du hors-scène, de cet *autre* espace, symbolise la destruction de Myra (de l'autre qui existait avant la pièce) et de l'Autre (dont est issu le désir). D'où la dimension fortement psychologique de l'espace de Moon Lake et son rôle dans la construction psychologique du personnage.

Avec *Glass Menagerie* (1944), puis *A Streetcar Named Desire* (1947), pièces où Moon Lake n'est mentionné qu'une seule fois, le lac ressurgit clairement comme le lieu où se brisent les illusions du protagoniste féminin. L'espace du désir d'Amanda Wingfield et de Blanche DuBois trouve ses limites sur les bords du lac, qui est maintenant « une eau empoisonnée » pour reprendre les termes de Bachelard. Moon Lake n'est plus en 1944 et 1947 le verger des amours, mais un lac où l'on meurt. Dans *Glass Menagerie*, à la scène 1 (sur 7) Amanda Wingfield joue son spectacle du « je », devant ses enfants, Tom et Laura, qu'elle élève seule dans un appartement minable d'un grand centre urbain. Elle cherche désespérément à marier sa fille Laura, timide, légèrement handicapée, passionnée surtout par sa collection d'objets de verre : « the glass menagerie ». Dans une longue tirade, mise en scène du souvenir, Amanda évoque ses prétendants passés quand, jeune fille, elle vivait dans le Sud. Deux espaces sont alors évoqués, Blue Mountain (la maison familiale où elle recevait ses « gentlemen callers ») et Moon Lake où certains d'entre eux sont morts. La lumière et la musique participent au spectacle du « je », comme dans la pièce précédente :

AMANDA : One Sunday afternoon in Blue Mountain—your mother received—seventeen !—gentlemen callers! /.../

My callers were gentlemen—all! Among my callers were some of the prominent young planters of the Mississippi Delta—planters and sons of planters!

[*Tom motions for music and a spot of light on Amanda. Her eyes lift, her face glows, her voice becomes rich and elegiac.*][Screen legend: "Où sont les neiges d'antan?"]

There was Champ Laughlin who later became vice-president of the Delta Planters Bank. Hadley Stevenson who was drowned in Moon Lake and left his widow one hundred and fifty thousand in Government bonds. There were the Cutrere brothers, Wesley and Bates. Bates was one of my bright particular beaux! He got in a quarrel with that wild Wainwright boy. They shot it out on the floor of Moon Lake Casino. Bates was shot through the stomach. Died in the ambulance on his way to Memphis. (*GM*, p.148)

Dans ce récit, Amanda met en scène l'Amanda d'autre-fois, celle qui a été courtisée. La sphère du désir d'Amanda s'exprime par la multiplication des « gentlemen callers » (« seventeen »), et par les hyperboles qui les caractérisent : « prominent », « bright ». Le plaisir que lui procure ce retour en arrière se traduit dans l'expression corporelle suggérée par les didascalies : « *Her eyes lift, her face glows, her voice becomes rich and elegiac* ». Néanmoins, la mort fait irruption dans cette vision idyllique et ironiquement suggère que tous ces beaux prétendants ne sont qu'illusion. La disparition des « beaux » d'Amanda à Moon Lake constitue la première fois d'une longue itération de disparitions d'hommes, celle de son mari, absent de la pièce, celle de l'unique prétendant de sa fille qui disparaît pour toujours, celle aussi de son fils, qui quitte définitivement la maison. Moon Lake sert donc de miroir, d'espace révélateur, et soutient la dialectique illusion/réalité qui sous-tend le personnage d'Amanda.

Dans *Summer and Smoke* (1948), Moon Lake se dote de fortes connotations sexuelles. Les eaux du lac semblent avoir disparu, il n'y a plus que le Casino. Moon Lake n'est plus dans le passé de la pièce, d'où une discontinuité par rapport aux pièces précédentes. Il s'insère aussi dans une dialectique esprit/corps qui se superpose à la dialectique illusion/réalité antérieure. Alma est une belle du Sud, fille de pasteur, et souhaiterait se marier avec John Buchanan, étudiant en médecine. John lui préfère d'autres femmes, celles, sexuellement disponibles, qui vont à Moon Lake Casino. Alma glorifie l'âme, « Alma is Spanish for soul », (*SS*, p.130) et rejette les désirs du corps. Elle a des accès de nervosité, d'hystérie, que John diagnostique comme la présence d'un double, « Well, what I think you have is a *Doppelgänger* ! ». (*SS*, p.144) Alma (l'âme) refuse son double, l'autre Alma, celle de la chair. Cette dénégaration au sens psychologique du terme se traduit à la scène 6 par un rejet de l'espace de Moon Lake :

Music from the nearby pavilion of the casino can be used when suitable for background. [...]

JOHN: [from the darkness] I don't understand why we can't go in the casino.

ALMA: You do understand. You're pretending not to.

JOHN: Give me one reason.

ALMA: I'm a minister's daughter. (SS, p.192)

L'espace de Moon Lake Casino est proche spatialement du protagoniste féminin, mais Alma refuse d'en écouter la musique. Tout à la fin de la pièce, quand toute illusion d'un mariage avec John est perdue, Alma fait une rencontre de hasard avec un jeune homme, et lui suggère alors d'aller à Moon Lake Casino, ce lieu sombre jusque là abhorré :

THE YOUNG MAN: What's there to do in this town after dark ?

ALMA: There's not much to do in this town after dark, but there are resorts on the lake that offer all kinds of after-dark entertainment. There's one called Moon Lake Casino. (SS, p.255)

Alma dit adieu à la statue près de la fontaine représentant un ange (son ancien « Moi ») et va volontairement à Moon Lake Casino, l'espace de ce Moi dorénavant apprivoisé. Moon Lake Casino représente l'espace des désirs obscurs d'Alma (notons la répétition de « dark » associée au Casino), il représente l'Autre du désir. Moon Lake est dans cette pièce un espace du futur, sa résurgence reflète et annonce l'évolution du personnage vers une plus grande acceptation des désirs du corps et de la sexualité. Elle reflète certainement pour Williams la fin d'un règlement de compte avec une part de lui-même jusque là redoutée.

Avec *Orpheus Descending* (1957), on assiste à la dernière résurgence de Moon Lake. Cette résurgence revient en boucle sur le schéma initial dans la mesure où l'espace de Moon Lake appartient au passé de la pièce et non à l'avenir. D'autre part comme dans les pièces de 1940 à 1947, et contrairement à *Summer and Smoke* (1948), Moon Lake est un espace à la fois de fête, de violence et de mort. La trame d'*Orpheus Descending* est sensiblement la même que celle de *Battle of Angels*. Lady Torrance tient un magasin, son désir le plus cher est de re-crée, par le biais d'une confiserie, le verger de ses amours passées à Moon Lake. Il est à noter que dans *Orpheus Descending*, cette confiserie a sa place dans les didascalies initiales, qui plantent le décor de la pièce.

The set represents in non-realistic fashion a general dry-goods store and part of a connecting « confectionery » in a small Southern town. (OD, p.227)

La pièce de 1957 représente d'emblée l'espace du désir de Lady Torrance, cet « autre » espace. Lady appelle d'ailleurs la confiserie « that other room », ce qui n'apparaît pas dans la pièce de 40 et révèle l'approfondissement de la dialectique même/autre :

LADY: Well—you see that other room there, through that arch there? That's the confectionery ; it's closed now but it's going to be reopened in a short while /.../. I got it planned [*she is talking eagerly now, as if to herself*] Artificial branches of

fruit trees in flower on the wall and the ceilings!—It's going to be like an orchard in spring!—My father, he had an orchard on Moon Lake. (OD, p.263)

La rupture passé/présent est aussi plus approfondie que dans la pièce de 40. Les paroles de Lady rendent compte de cette discontinuité temporelle et d'une tentative de re-crée une continuité perdue par le biais de la confiserie. Le mot « orchard » situé à la fois dans une phrase à visée future « It's going to be like an orchard in spring » ainsi que dans une phrase à visée rétrospective, « My father, he had an orchard in spring », soutient cette tentative. Néanmoins le mot « artificial » caractérisant les motifs qui décoreront l'intérieur de la confiserie contient une ironie dramatique mordante, révélant l'aspect à la fois factice et illusoire de vouloir faire ressurgir le verger passé de Moon Lake.

La différence majeure entre *Battle of Angels* (1940) et *Orpheus* (1957) tient à la dimension historique et collective qui lui est conférée en 57. Lady Torrance (anciennement Myra) est maintenant dotée d'un père d'origine italienne, Papa Romano, qui a transformé le verger de Moon Lake et en a fait un « wine garden ».

Lady's Daddy picked up a piece of land cheap, it was on the no'th shore of Moon Lake (...) he planted an orchard on it ; he covered the whole no'th shore of the lake with grapevines and fruit trees . (OD, Prologue, p.231)

Papa Romano a fait de Moon Lake un espace de bonheur où les jeunes couples vont boire et danser, c'est un bienfaiteur de la région. La rupture passé/présent vient avec son erreur d'avoir vendu de l'alcool aux Noirs en pleine Prohibition :

Papa Romano made a bad mistake. He sold liquor to niggers. The mystic Crew took action. —They rode out there, one night, with gallons of coal oil—it was really a dry summer—and set that place on fire!—They burned the whole thing up, vine arbors, fruit trees.—Pee Wee and me, we stood on the dance pavilion across, the lake was a mass of flames, a regular sea of flames, and all the way over the lake we could hear Lady's Papa shouting "Fire, fire, fire!" (...) The Wop, he took a blanket and ran up in the orchard to fight the fire singlehanded—and burned *alive*... (OD, Prologue, p.232)

Au jardin d'Eden de Moon Lake succèdent donc les feux de l'enfer : « a mass of flames », « a sea of flames ». Le spectacle des amours d'antan se transforme en rite sacrificiel où le bouc émissaire est le Wop « bootlegger ». Les eaux de Moon Lake reflètent les violences du Sud, avec pour arrière-plan la Prohibition et les conflits entre Blancs et Noirs. Cependant, le nom du lac ne réapparaît pas à la fin de la pièce comme dans *Battle of Angels*. Le verger est mentionné dans le décor final de la tragédie mais Lady ne fait plus référence au lac ni au verger dans ses toutes dernières paroles. Il semble que l'on assiste à la disparition finale de Moon Lake, référence souterraine ou nappe phréatique, pour ne garder que le spectacle qui eut lieu sur ses rives : « The show is over. The monkey is dead... ». (OD, p.339)

En conclusion, le lieu de Moon Lake jalonne *Orpheus Descending* comme dans la version première de la pièce, *Battle of Angels*, et sert à la construction psychologique du protagoniste féminin. Moon Lake reflète comme dans toutes les autres pièces l'« autre » du personnage féminin central, insatisfait de son ici-maintenant, et qui tente d'ex-sister « autrement ». Néanmoins, le *topos* de Moon Lake semble s'amoindrir voire disparaître au profit d'une histoire collective et nationale. Moon Lake c'est aussi (ou en plus) en 1957 le reflet d'une autre Amérique, celle dont Williams n'a pu parler jusqu'à cette date, celle dont il ose ici dénoncer les agissements. La dimension politique de la pièce, qui dit la mort de Papa Romano, dit le traumatisme de l'Amérique, les violences liées aux Noirs qui sont tués dans les pièces précédentes. Le règlement de compte à Moon Lake entre une poignée de planteurs blancs du Sud qui apparaît dans *The Glass Menagerie* est une version bien épurée ou « déplacée », car censurée, des violences réelles qui touchent alors le Sud profond. Avec la dernière résurgence de Moon Lake en 1957, Williams règle encore des comptes, mais il s'agit moins de comptes personnels ou psychologiques que de comptes liés à son pays et à sa politique.

Références :

- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris : Le livre de poche, 1996 (1942).
 FRASER, James G. *The Golden Bough*. New-York: Bartleby.com, 2000.
 LAUGHLIN, James ed. *The Theatre of Tennessee Williams (Vols. 1-3)*. New York: New Directions, 1971.
 SPOTO, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New-York: Ballantine Books, 1985.

Notes :

¹ *Summer and Smoke* : abréviation SS. Les abréviations des pièces sont utilisées après les citations, toutes extraites des trois premiers volumes de l'édition réunie : Laughlin, 1971.

² *Battle of Angels* : abréviation BA. La date de première représentation (1940) a été retenue.

³ Les connotations funèbres qui accompagnent les reflets lunaires sur l'eau peuvent faire écho au mythe que rapporte l'anthropologue britannique James Fraser à propos du lac de Nemi, près de Rome, surnommé le « Miroir de Diane ». Près de ce lac se trouvait un sanctuaire, lieu de culte en l'honneur de la déesse lunaire. Selon Fraser, le prêtre-roi du sanctuaire ne pouvait avoir pour seul successeur que celui qui serait assez fort pour lui donner la mort avec son épée (James G. Fraser, *The Golden Bough*, CH1, §1). Un autre rapport pourrait être établi avec les eaux qui entourent l'île où se trouve Lady of Shalott dans le célèbre poème de Tennyson. Dans les deux cas, les eaux associées à la lune sont le témoin d'un changement, d'une transition, d'une émergence de l'autre.

⁴ *The Glass Menagerie* : abréviation GM

⁵ *Orpheus Descending* : abréviation OD