

La scène, point d'aboutissement ou point de fuite ? KAZAN, MILLER, WILLIAMS

Claude COULON, Université Paris IV Sorbonne

LE THEATRE AMERICAIN

Depuis l'origine, autant le dire tout de suite, le théâtre a mauvaise réputation en Amérique et les imprécations puritaines retentissent encore aux portes des ateliers théâtres comme des vastes vaisseaux de Broadway. La loi du succès, seule, peut faire envisager une acception, sinon une bénédiction, divine, et c'est sans doute la raison pour laquelle le théâtre de représentation (*theatre*) l'a toujours emporté sur le théâtre de texte (*drama*). Jusqu'au XIX^{ème} siècle triomphant, les troupes, les techniciens, les salles se sont multipliés, pour jouer des pièces anglaises, scandinaves, françaises, et Scribe ou Dumas fils connaissaient outre-Atlantique une très fructueuse seconde carrière. Le théâtre américain existait, dans sa version autochtone, avec les show boats le long du Mississipi, les Minstrel Shows dans le Sud, les musicals un peu partout, mais le texte y brillait par son absence. Il est resté de ces origines une définition de la réalité scénique américaine supérieure à toute préoccupation textuelle, comme en témoigne Elia Kazan :

A published play is often the record of a collaboration. The director's stage directions are incorporated, as are some of the contributions of others working on the show – actors "business", designers' solutions, and so on. The theatre is not an exclusively literary form. Although the play script is the essentially important element, after that is finished, actors, designers, directors, technicians "write" the play together.¹

La scène, dans cette perspective typiquement américaine, apparaît donc comme le lieu naturel de l'expression théâtrale et comme le point d'aboutissement obligé de toute la création dramatique. C'est en partie en réaction contre cette tradition qu'Eugene O'Neill créa le théâtre de texte (*drama*) américain, et que les dramaturges des années 20 s'engouffrèrent dans la brèche ainsi ouverte, en rupture avec tout ce qui précédait. O'Neill était très proche de George Jean Nathan, l'un des critiques qui comptaient à l'époque, et la critique massivement le suivit dans son intérêt affiché pour les qualités textuelles des œuvres plus que pour les

modes circonstanciels de représentation. Le témoignage d'Eric Bentley, l'un des plus intellectuels parmi les critiques du temps, ne manque pas de piment :

Quelle que soit l'idée qu'on puisse se faire de l'intelligence des critiques de théâtre, élevée ou piètre, on ne peut s'empêcher de remarquer que – à l'exception d'un Stark Young ou d'un Harold Clurman – ils connaissent moins bien le jeu des comédiens et la mise en scène que la littérature. Ce qui constitue un autre aspect amusant de cette remarquable classe d'hommes : ils savent quelque chose de la littérature bien qu'ils soient anti-littéraires ; ils sont pour le théâtre et ne savent pas grand-chose sur le métier de comédien.²

C'est à ce moment précis qu' O'Neill conduisit la charge contre le théâtre naturaliste, que les moyens sans équivalent des producteurs américains avaient couronné sur toutes les scènes dans une espèce de délire de l'exactitude dans le décor, l'attitude et le costume, et des mises en scène mimétiques dont la quintessence visait à la reproduction la plus exacte possible de la réalité. La colère d'O'Neill est restée célèbre, qui stigmatisait le voyeurisme de ces metteurs en scène spécialistes des trous de serrure et de ces productions qui tentaient, sans aucune chance de succès, d'entrer en compétition avec le Kodak des familles. Il plaidait pour un monde scénique original et inventif, ce que Kazan devait plus tard appeler un "théâtre d'imagination" , notion autour de laquelle s'édifia l'ère du metteur en scène, avec le Group Theatre puis la Theatre Guild, et qui tendait à réconcilier les deux extrêmes, *theatre* et *drama*, puisque dans cet "art pur" le spectacle vient du texte.

Un dernier mot au sujet de la mise en scène. La période actuelle, dans le théâtre, est parfois qualifiée d'ère du metteur en scène, ou quelque chose d'approchant. On m'a attribué en partie cette évolution.[...] Mais la question demeure : la mise en scène mérite-t-elle le titre d'art ou ne se résume-t-elle qu'à une technique d'interprétation des œuvres ? Je m'en remets à la réponse classique : comme la musique, la peinture et l'architecture, ce n'est un art que si l'on en fait un art. Mais il s'est produit un phénomène particulier au théâtre : [...] le naturalisme s'est vu reléguer au magasin des accessoires périmés. Mais ce n'est pas un revers : c'est une invite lancée à l'imagination. Le théâtre doit désormais ressembler à du théâtre. [...] Appelez ça du Théâtre Pur. Le mot "spectacle" convient bien.³

Kazan traçait là le programme auquel il demeura fidèle pendant toute sa carrière, celui d'un metteur en scène "interprète" d'une œuvre au sens musical et accoucheur d'un monde intérieur que l'œil intérieur du spectateur ne verra que

grâce à lui. "My work, résuma-t-il dans une formule de son autobiographie, would be to turn the inner events of the psyche into a choreography of external life."

MILLER ET KAZAN

C'est avec Kazan qu'il faut commencer car, lorsqu'il trouve Miller sur son chemin, Kazan est déjà une célébrité. Il est aussi un de ces monstres originaux et paranoïaques dont Broadway et Hollywood ont toujours favorisé l'ascension. Son originalité à lui tient d'abord à son histoire. Né en 1909 à Constantinople dans une famille de Grecs d'Anatolie, dont l'admirable *America*, *America* dira l'odyssée vers l'Amérique, Elia Kazanjoglou débarque avec les siens à New York en 1913, éternel outsider rusé qui comprend très vite que l'Amérique de la "rat race" ne tolère que les vainqueurs :

Je suis un dur, plus que la plupart des gens, il me semble. Enfant, j'étais un outsider et il fallait être un dur pour survivre. James Baldwin a dit de moi que j'étais un nègre, j'accepte le compliment.⁴

Le théâtre permet à ce rusé d'esquiver les conflits, à ce dur de projeter sur scène le combat des plus forts et de l'organiser. Il est donc deux ans étudiant à la célèbre Yale Drama School et, quand la crise de 29 ruine sa famille, il entre au parti communiste, où il rejoint sa femme et son ami Clifford Odets, le plus grand dramaturge des années sombres. Il participe alors à toutes les entreprises les plus novatrices de la scène américaine, se fait remarquer comme acteur, s'affirme comme metteur en scène et finit par quitter le parti en 1936, lorsque celui-ci se propose de mettre la main sur le Group Theatre, auquel Kazan appartient. C'est à la disparition du Group, en 1941, qu'il passe à Broadway, puis à Hollywood en 1945. Très vite il s'impose, brillant adepte de la méthode de Stanislavski, qu'il aide à répandre grâce à son Actor's Studio, laboratoire expérimental créé en 1948 avec Cheryl Crawford et Lee Strasberg. Il s'associe à Harold Clurman, ancien du Group Theatre comme lui, metteur en scène sensible aux qualités littéraires d'une œuvre et beaucoup plus théoricien que lui. S'il monte *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, en général il fait des choix plus engagés et Teresa Helburn, du Theatre Guild, dira de lui : "Je pense parfois qu'il trouve un sens politique à la pièce, que celle-ci en ait un ou pas."⁵

Arthur Miller n'est pas tout à fait un inconnu. Il a connu un relatif succès

commercial avec un roman, *Focus*. Il a travaillé pendant six ans à des projets théâtraux et a rejoint la cohorte des auteurs éreintés par la critique lorsque son *The Man Who Had All the Luck* a atteint New York. Mais être Ibsen ou rien reste sa grande ambition, et pour la réaliser il a travaillé cinq ans sur une pièce qu'il appelle finalement *All My Sons*. Comme il y tient énormément, il demande à son agent, Katherine Brown, de l'envoyer à Clurman-Kazan. C'est Clurman qui lit la pièce (Kazan est à Hollywood) et, intéressé, décide de la produire, mais c'est Kazan qui, lorsqu'il la découvre, s'arrange pour la monter. Et à cette occasion, il donne à Miller, dramaturge fort engagé dans le processus de création textuelle mais encore totalement inexpérimenté face aux réalités scéniques proprement dites, une leçon mémorable de mise en scène sur le terrain.

Sa méthode ne variera pas. Pour lui, la pièce forme un tout organique et naturel, un tronc dont sortent toutes les branches. Parallèlement, tout personnage s'articule autour d'une "épine dorsale" ou colonne vertébrale, représentant son trait psychologique dominant, et toutes ses caractéristiques secondaires et ses actes en dépendent. D'autre part une pièce est une œuvre d'art de forme architecturale, dont la structure assure le succès : le texte doit demeurer constamment efficace (d'où les nombreuses coupes qu'il impose à l'auteur souvent récalcitrant), chaque scène doit aller crescendo vers une fin dynamique qui implique dramatiquement la scène suivante, et de la même façon l'œuvre tout entière doit s'achever sur le mode majeur, seul susceptible de laisser une forte impression au public qui s'en va. Teresa Helburn l'a parfaitement exprimé :

Il [Kazan] a son idée en ce qui concerne la pièce et son architecture quand il conçoit les scènes. Il a toujours cru qu'il devrait y avoir une grande scène dans le dernier acte, juste avant le rideau, et que le succès de la pièce en dépendait.⁶

À la première répétition, Kazan arrive avec un carnet à spirale et ses notes pour la mise en scène se révèlent d'une acuité psychologique et d'une efficacité dramaturgique sans équivalent. La première de ces notes date de la veille du début du travail des répétitions :

1° Ce que l'ensemble signifie.

2° Ce que chaque personnage signifie.

3° Ce que chaque personnage croit faire en son for intérieur.

4° Comment c'est extériorisé.⁷

Tout commence donc avec une appréciation de l'œuvre dans sa totalité, car

avec Kazan le sens de l'œuvre n'est jamais oublié. *All My Sons* lui permet d'insister sur cet élément qui relie le point de départ de l'écriture et le point d'aboutissement du travail scénique :

Elle[la pièce] doit permettre de comprendre [...] l'envergure et la stature du thème principal. *Oedipe* traitait un problème moral fondamental, il doit en être de même pour cette pièce. A la fin, on doit être en présence d'âmes nues dans l'effroyable obscurité de cette civilisation.⁸

Puis la mise en scène se construit autour des personnages, dans leur évolution psychologique, le metteur en scène assurant alors le passage de la pensée de l'auteur à l'interprétation du comédien, enfin dans l'extériorisation de cette interprétation, qui établit le rapport ultime avec le spectateur. Ainsi, dans une perspective très proche de la leçon de Stanislavski, l'acteur parvient à jouer non pas seulement ce qui est dit, mais aussi ce qui n'est pas dit, emplissant d'une densité vécue les espaces entre les répliques, et s'appuyant toujours sur le sous-texte qui permet de placer le moindre de ses actes en situation. Tout prend alors sens sur scène, un acteur - même seul en scène - n'est jamais isolé, le décor est partie prenante à l'action et les objets jouent pleinement leur rôle de "material signifiers".

Sans doute parce que *All My Sons* remporta un succès considérable (elle obtint le très prisé New York Drama Critics'Circle Award, devant *The Iceman Cometh* d'O'Neill), Miller éprouva un sentiment de liberté ("Je m'étais fait un nom à présent, il leur fallait m'écouter quand je parlais.") joint à une amitié reconnaissante pour Kazan - amitié qui dura jusqu'à la seconde comparution de Kazan devant la Commission des Activités Anti-Américaines au cours de laquelle il dénonça un certain nombre de vieux amis, ce que Miller ne lui pardonna jamais tout à fait. Mais pendant des années, cette amitié demeura très vive et, après le triomphe de *A Streetcar Named Desire* de Williams dans la mise en scène de Kazan, Miller écrivit *Death of a Salesman* et envoya le manuscrit à Kazan, qui le fit lire au producteur Kermit Bloomgarden, aussitôt enthousiasmé. En revanche Joshua Logan, grand nom de la comédie musicale (*Annie Get Your Gun*) et triomphateur du moment à Broadway avec le célèbre *Mister Roberts* (interprété par Henry Fonda, que John Ford reprit pour la version cinématographique), refusa de participer au financement de *Salesman* parce que, selon lui, l'histoire était confuse et que personne n'y comprendrait rien. A la réflexion, Kazan s'en persuada également et demanda à Miller de réécrire un certain nombre de scènes, de supprimer Uncle

Ben, person-nage clé qui appartient au passé, est mort depuis longtemps mais rappelle de façon répétée à Willy Loman ce qu'il aurait pu devenir s'il avait choisi la voie de l'audace et du succès. Il s'agissait en fait de condenser tous les rappels du passé en une seule séquence et de jeter au panier toutes les scènes expressionnistes qui projettent le passé dans le présent, mêlant ces deux dimensions temporelles inextricablement et conférant à la pièce son originalité et une grande partie de sa valeur.

Le cas de *Salesman* a donc valeur d'exemple limite. Car l'erreur du metteur en scène, doublée par la puissance du producteur, contraignent l'auteur à reprendre son texte et à le réécrire dans un sens qu'il désapprouve totalement mais qui, seul, permettra à sa pièce d'être montée. Et Miller s'exécuta et le résultat fut une catastrophe. Par chance, Kazan et Bloomgarden, conscients de l'étendue du désastre, décidèrent de revenir à la première version et de permettre ainsi au dramaturge de recréer cette fluidité temporelle, où passé et présent entrent en continuelle syncope sans jamais donner lieu à de trop classiques flashbacks. Ce qui conforta Miller dans son idée que c'est le dramaturge qui, en dernière analyse, a toujours raison.

J'ai pas mal réécrit lors des phases initiales de plusieurs pièces et dans l'ensemble je regrette ce que j'ai fait. Il y a eu quelques améliorations, mais il faut compenser pour les choses que vous avez abandonnées. Mes pièces sont très construites et une fois que vous commencez à démonter cette structure, tout l'édifice se met à trembler. Si la pièce doit échouer, qu'elle échoue comme je l'ai écrite et non comme je l'ai réécrite.⁹

La même pièce illustra un autre désaccord entre le dramaturge et le metteur en scène. Miller achevait l'œuvre par un hommage que Linda rend à Willy, son mari mort pour sauver sa famille. Cette scène, simple et pathétique, apporte à la pièce une sorte de dérisoire couronnement. Kazan, qui, selon ses propres théories, aurait dû en être ravi, en fut exaspéré et décida de couper ce "Requiem". Pour le coup, Miller refusa catégoriquement.

Tout le monde voulait que je coupe [le Requiem]. Ils soutenaient que le public n'allait pas rester assis puisque Willy Loman était mort. Il n'y avait plus rien à dire. Bien sûr qu'ils voulaient rester assis, sinon à quoi peuvent servir des funérailles ? Les gens veulent penser à la vie de celui qui vient de s'en aller et c'est à ce moment-là que le clou est enfoncé, si j'ose dire.¹⁰

Par deux fois, et dans des cas d'une importance cruciale, l'auteur avait eu raison contre le metteur en scène. Celui-ci, pourtant, reste seul maître des moyens scéniques nécessaires à la création du spectacle, par exemple le passage du rythme du texte écrit au tempo du spectacle scénique. Or Kazan considérait encore aux dernières répétitions que le tempo choisi par les acteurs n'était pas satisfaisant. Il décida donc d'emmener tout le monde (Miller compris) à un concert où l'on donnait la *Septième Symphonie* de Beethoven. Lorsque le dernier mouvement s'acheva comme il se devait sur une série de paroxysmes faisant suite à des tensions extrêmes, Kazan se tourna vers sa distribution : "Vous avez entendu ? Eh bien, c'est ce que nous allons faire demain." Et le lendemain il arriva avec une baguette de chef d'orchestre !

WILLIAMS ET KAZAN

Si Kazan a longtemps entretenu une relation amicale privilégiée avec Miller et s'il n'a jamais caché que, de toutes les œuvres qu'il avait montées, *Death of a Salesman* avait sa préférence, il a été le metteur en scène emblématique du théâtre de Tennessee Williams, puisqu'il a présenté de lui quatre pièces majeures, *A Streetcar Named Desire* en 1947, *Camino Real* en 1953, *Cat on a Hot Tin Roof* en 1955 et *Sweet Bird of Youth* en 1959, et puisque tous deux, avec l'aide du décorateur de génie Jo Mielziner, ont créé ce qui restera sous la dénomination de "the American style of the fifties". D'ailleurs Kazan et Williams s'accordaient parfaitement sur la définition que le premier donnait du théâtre du second : "poetic realism".

Tout a pourtant assez mal commencé. C'est Audrey Wood, femme exceptionnelle et l'un des agents littéraires les plus en vue de New York, qui, à la réception de ce qui s'appelle encore *The Poker Night*, décide de faire monter la pièce dans les meilleurs délais. Elle intéresse aussitôt au projet Irene Mayer Selznick, fille du magnat de la Metro-Goldwyn-Mayer et ex-femme de David O'Selznick (*Autant en Emporte le Vent*), qui a choisi de produire des pièces à Broadway. Celle-ci tombe amoureuse de la pièce et Williams laisse aux deux femmes la liberté du contrat, mais insiste pour que la mise en scène soit confiée à Kazan. Or Kazan est véritablement surchargé et n'a pas envie de lire la pièce. 1947 sera d'ailleurs pour lui l'année de trois films (*Sea of Grass* ou *Le Maître de la Prairie* ; *Boomerang* ; et *Gentleman's Agreement* ou *Le Mur Invisible*). C'est sa femme qui le pousse à accepter, mais il en profite pour dicter des conditions tyranniques – dont une totale liberté sur le plateau et la réécriture par l'auteur de nombreuses scènes. Williams,

qui en général modifiait son texte jusqu'au milieu des dernières répétitions, n'est pas autrement surpris. Il envoie en réponse une lettre très élogieuse à Kazan ("You have the dynamism my work needs...") qui est conquis.

C'est à propos de son travail sur cette pièce que Kazan expose le plus clairement ses visées et parle de "métamorphose" :

L'art est le produit d'une vision individuelle, c'est pourquoi le metteur en scène doit à tout prix suivre son cap. Le compromis est un piège, toujours prêt à se refermer sur lui. Il me fallait unifier les contributions de tous –Tennessee, Jo [Mielziner, décorateur], Lucinda [Ballard, costumière], Alex North [compositeur] et chaque membre de la distribution– au profit d'un seul objectif. Et comme c'étaient tous des gens de talent aux opinions bien arrêtées, la tâche était loin d'être aisée. Mais la pièce de Williams devait effectuer le grand saut : devenir une production à part entière, et plus seulement ce que Thornton Wilder appelait un "texte" –mot que j'abhorre lorsqu'il s'applique à une pièce de théâtre. Il fallait lui donner vie, et j'avais la responsabilité de superviser sa métamorphose.¹¹

Au fur et à mesure des engagements, la vision unitaire de l'œuvre, définie par le maître d'œuvre, c'est-à-dire le metteur en scène, s'impose à tous, bon gré mal gré. Jo Mielziner, le premier engagé, apporte avec lui l'art des éclairages fluides et des transparences ainsi que la faculté de donner aux objets une valeur de symboles, toutes choses essentielles dans la création d'une atmosphère (la base même de l'œuvre théâtrale selon Tchekhov, le maître de Williams pour l'art scénique). Alex North est chargé d'affecter aux différentes scènes leur charge émotionnelle originale et de marquer les variations dans les états d'âme des personnages. C'est à ce propos que se produit le premier conflit : Williams avait envisagé de commencer la pièce dans la douceur et le symbolisme poétique avec la rencontre de Blanche, dès son arrivée, et de la vendeuse de fleurs noire. Or Kazan remplace la vendeuse de fleurs par un marin ivre et North démarre en pleine force avec un solo de trompette hors scène qui grimpe vers les stridences avec l'entrée de Blanche.

D'ailleurs la musique va faire l'objet d'une opposition radicale entre les indications de l'auteur et les solutions adoptées par le metteur en scène en accord avec son compositeur. Williams voulait suggérer le côté réaliste de la pièce, centré autour de Stanley et situé aux environs du bar (the Four Deuces), par un solo de "blue piano". North le remplace par un orchestre et quatre instruments, piano, clarinette, batterie et trompette – qui, à elle seule, joue un rôle crucial, suivant les

évolutions du désir et les variations de la sexualité, le point culminant étant atteint à la fin de la scène 10, au moment où le public ne peut qu'imaginer le viol de Blanche. En contradiction avec la grossièreté de ce monde vulgaire, Williams avait recours à la nostalgie de la *Varsouviana*, polka rappelant à Blanche son passé délicat et aussi le moment atroce de la dernière danse avant le suicide de son jeune mari. North fait de la *Varsouviana* une valse, danse plus aristocratique et plus envoûtante, et Kazan l'introduit beaucoup plus dans la pièce que Williams ne l'indiquait. C'est ainsi qu'on l'entend dans la scène 2, lorsque Stanley s'empare des lettres d'amour de Blanche qui est alors replongée dans le passé, mais aussi – et son effet est alors très significatif et devient poignant – lorsque Blanche quitte définitivement la scène : Williams imaginait, pour marquer le triomphe du monde réaliste de Stanley (qui réussit à se débarrasser de sa belle-sœur, à reprendre possession de sa femme et à réasseoir son pouvoir sur sa bande), un échange entre le blue piano et la trompette ; Kazan choisit, contre l'auteur, de marquer l'esprit des spectateurs en revenant à la *Varsouviana*, qui accompagne l'héroïne dans son départ vers l'asile et signifie la supériorité du monde imaginaire qu'elle incarne, qui en impose aux joueurs désormais réticents vis-à-vis de Stanley et demeure dans l'esprit des spectateurs alors même que Blanche n'est plus là pour plaider en sa faveur. C'est en quelque sorte le public qui, en s'attachant à la valse, croit en sa magie et prend la relève du personnage apparemment vaincu et en fait, dans une large mesure, triomphant.

En fait, la collaboration de Williams et de Kazan illustre parfaitement l'opposition entre deux visions d'une même œuvre et deux interprétations d'une même définition de l'art scénique. Car, pour tous deux, le théâtre ressortit bien au domaine du "réalisme poétique", mais Williams privilégie la poésie tandis que Kazan met l'accent sur le réalisme. Pour l'auteur, *Streetcar* est, comme tant de ses autres pièces, une série de variations sur un personnage féminin. De même que dans *Phèdre* il y a d'abord Phèdre, de même dans le théâtre de Williams il y a d'abord ses héroïnes. Blanche est le centre de son propre monde et elle s'impose comme le centre du monde des autres. Personne ne lui résiste, personne ne lui demeure indifférent (Stanley lui-même subit son charme, "magique" selon elle, et il ne décide de la briser que parce qu'il ne parvient pas à la soumettre). Or elle ne saisit plus la réalité qu'à travers les distorsions de ses émotions (Shep Huntleigh existe parce qu'elle l'a décidé, Stella a besoin d'elle parce que cela justifie sa présence à la Nouvelle-Orléans, etc) – ce qui plonge la pièce dans un univers pro-

fondément expressionniste. Pour Kazan au contraire, la pièce s'articule autour d'une étude de milieu, le monde de Blanche ne pouvant longtemps résister à celui qui le précède (dans la pièce) et lui survit, la société de Stanley, des marins ivres, des noirs errants, des Mexicains paumés, des bars, des parties de cartes et de bowling, du mouvement des trams et des bruits des trains. Ce monde d'un réalisme agressif, dont l'existence ne dépend de personne (même si Stanley disparaissait, la maison, le bar, le quartier, les autres, lui survivraient – alors que rien ne survit à Blanche de ce qu'elle incarnait), n'est sous-tendu par aucune vision.

Cette opposition radicale entre les deux conceptions de l'œuvre atteint son paroxysme, comme il se doit, lorsque la scène 10 (celle qui débouche sur le viol) parvient à son point de tension culminant. Après que Stanley a quitté la pièce pour aller mettre son pyjama dans la salle de bains, Blanche se retrouve seule et, sachant parfaitement ce qui va lui arriver, elle ouvre la porte pour s'enfuir. Dans la version de Williams, elle est alors submergée par des ombres effrayantes projetées à l'infini et suggérant des flammes (incendie des sens autant que feux de l'enfer), fournissant l'arrière-plan d'une scène dérisoire entre une prostituée et un ivrogne. La réalité la plus superficielle sombre devant les projections visionnaires d'une terreur tout intérieure. C'est la folie de Blanche qui la condamne et la détruit. Dans la version de Kazan, parvenue au même désespoir et habitée par la même terreur, Blanche ouvre la porte et tombe sur une scène que l'on dirait tirée d'un film de gangsters : un homme en smoking poursuit une femme qui brandit son porte-monnaie en riant et le frappe tandis que, plus loin, au milieu de coups de sifflets stridents, la police court après des bandits. Blanche, sur le perron, est rejointe par les fuyards, recule et rentre précipitamment. Blanche fait ici face à un milieu extérieur menaçant et cède à une pression que l'on peut dire à la fois fortuite et sociale. A partir d'une même situation et pour aboutir au même résultat, l'auteur et le metteur en scène ont emprunté des chemins diamétralement opposés, l'un faisant du drame momentané mais destructeur de l'héroïne un épisode d'une tragédie intérieure qui laisse entrevoir une fatalité à laquelle elle ne pourra échapper, et l'exprimant en termes expressionnistes ; l'autre plongeant le personnage dans un cadre qui la dépasse et la détruit, le drame instantané reposant sur l'exploitation du hasard en termes violemment réalistes.

Enfin, il est un point sur lequel la représentation a toujours contredit la volonté affirmée par l'auteur. Conscient de tout ce que l'œuvre doit à Blanche, qui en est le cœur battant et la visionnaire déchirée, et séduit par le charme phy-

sique et les qualités darwiniennes (la survie du plus apte) de Stanley, Williams a tenté de maintenir en dépit de toutes les tentations un fragile équilibre entre les deux personnages et les deux mondes dont ils se proclament les hérauts. Or, sur scène, la pièce n'a pratiquement jamais illustré cet équilibre. A la création à Broadway, la délicate, fine et très aristocratique Jessica Tandy ne pouvait rivaliser avec la perfection physique et les roueries psychologiques de Marlon Brando, vers lequel le public, tout comme l'auteur, se sentait irrésistiblement attiré. En sens inverse, la première à Londres vit Vivien Leigh triompher au point que Kazan, passant au film, retint Leigh pour faire face à Brando, dans la meilleure approche d'équilibre qui ait été tentée

Jamais sans doute l'opposition entre Williams et Kazan n'a atteint le degré de gravité et de publicité que *Cat on a Hot Tin Roof* lui offrit. Après *Streetcar* Williams confia à Kazan l'une de ses pièces les plus difficiles, les plus ouvertement littéraires et les plus poétiquement symbolistes : *Camino Real*, qui échoua totalement à Broadway en 1953. L'estime de Williams pour Kazan en sortit toutefois indemne et ce fut Kazan qui refusa de monter *Orpheus Descending* en 1954. Mais Williams réussit à l'intéresser à son prochain projet, ce qui donna le succès retentissant de *Cat on a Hot Tin Roof* créé en 1955. La pièce reste pourtant le plus parfait exemple de la divergence de vues entre les deux créateurs à travers ce que l'histoire du théâtre retient comme "la controverse du troisième acte", qui aboutit à la publication par Williams de deux versions dans le même volume, la "written version" originelle et la "Broadway version" exigée par Kazan. On se souvient du personnage formidable de Big Daddy, autour de qui toute sa famille est réunie à l'occasion de son anniversaire, et qui ignore que ce sera le dernier, étant atteint d'un cancer dont il découvre au cours de la pièce qu'il est incurable. Maggie la chatte, femme de Brick, le fils préféré de Big Daddy, tente par tous les moyens de convaincre son mari de reprendre sa place auprès d'elle, d'abandonner l'alcool et de cesser de décevoir son père. Or Kazan, en acceptant de monter la pièce, émet de très sérieuses réserves sur le troisième et dernier acte. Il considère avant tout que Big Daddy, personnage clé et force de la nature, auquel le public va s'attacher pendant deux actes (le créateur du rôle, Burl Ives, y sera pour quelque chose), ne peut pas disparaître avec l'acte 2, ce qui affaiblirait la pièce – or Kazan a toujours cru dans une progression ascendante et dans une fin très forte. De plus, après la longue conversation entre le père et le fils au deuxième acte, Brick doit nécessairement montrer l'influence de ce dialogue dans un changement pro-

gressif mais évident. Enfin le personnage de Maggie doit en s'humanisant devenir plus sympathique au public. Devant de si profondes modifications, Williams, qui tenait beaucoup à garder son metteur en scène, comme d'habitude discuta puis obtempéra. D'ailleurs l'une des propositions, la dernière, lui sembla justifiée et il accepta de modifier son approche de Maggie, ce qui lui permit un approfondissement du portrait du personnage central. En revanche, il désapprouva toujours les deux autres demandes de Kazan et accusa même ce dernier de les avoir faites dans un but purement commercial, en vue d'un succès plus facile, ce dont Kazan se défendit toujours comme un beau diable, sans avoir aucune peine à nous convaincre. Williams devait répéter :

I didn't want Big Daddy to reappear in Act Three and I felt that the moral paralysis of Brick was a root thing in his tragedy, and to show a dramatic progression would obscure the meaning of that tragedy in him, and because I don't believe that a conversation, however revelatory, ever effects so immediate a change in the heart or even conduct of a person in Brick's state of spiritual disrepair.¹²

Pourtant force est de reconnaître que le personnage de Brick sort enrichi de la réécriture de l'acte. Dès le début de l'acte 3, Brick reconnaît qu'il n'a jamais cessé de se mentir à lui-même (à propos du suicide de son ami Skipper, dont il accuse Maggie et dont en fait il est responsable), ce qui est une conséquence de sa longue conversation avec Big Daddy à l'acte 2, et constitue une condition nécessaire de son évolution dans la suite — évolution qui le conduit à s'opposer à son frère et à défendre deux fois sa femme en appuyant son mensonge concernant sa grossesse (elle se prétend enceinte de lui alors qu'il ne la touche plus depuis longtemps, seule façon pour elle de le sauver en le forçant à changer, et aussi de se montrer en accord avec Big Daddy, dont elle vise l'héritage mais dont elle chérit de plus en plus la sympathie). De sorte que sa soumission finale au désir de Maggie n'est plus exactement un trait d'indifférence passive, mais l'expression d'une volonté qui renaît de ses ruines. La plausibilité du personnage, en dépit des craintes de son auteur, n'en est nullement affectée.

Cela dit, la grande affaire dans cette controverse reste la réintroduction de Big Daddy. Kazan y tenait énormément, au moins pour deux raisons : structurellement, il ne pouvait accepter de perdre en cours de pièce un personnage aussi fort ; psychologiquement, il fallait une raison majeure pour rendre plausible le changement que Big Daddy va opérer dans son testament, substituant Brick à son frère

Gooper dès lors que Brick revient à la vie et accepte de nouveau de se battre. Williams a toujours fait fi de ces deux raisons. Il réintroduisit donc Big Daddy en lui donnant un texte assez calamiteux reposant sur une hénaurme blague de corps de garde, "l'histoire de l'éléphant". Là-dessus la censure força l'auteur à renoncer à sa blague. Il fallut donc confier à Big Daddy une fonction plus respectable. Aussi est-il important que ce soit lui (qui a souffert du mensonge de sa famille pour lui cacher son cancer) qui reçoive le mensonge de Maggie concernant sa grossesse ; lui encore (qui de tous montre le plus féroce appétit de vivre et est condamné à une mort imminente) qui aide à transformer ce mensonge en vérité en célébrant en Maggie la volonté de donner vie et le pouvoir de la faire triompher. Tant par ses indications scéniques que par son texte, Williams donne alors raison à Kazan :

MARGARET : A child is coming, sired by Brick and out of Maggie the cat !
I have Brick's child in my body, an' that's my birthday present to Big Daddy on this birthday !

BIG DADDY : Get up, girl, get up off your knees, girl.

[*Big Daddy helps Margaret rise. He crosses above her, to her right, bites off the end of a fresh cigar, taken from his bathrobe pocket, as he studies Margaret.*] Uh-huh, this girl has life in her body, that's no lie !¹³

Les indications scéniques de Williams, reprises par Kazan, aboutissent à une image assez forte pour marquer l'imagination, ainsi que la décrit Brenda Murphy :

His directions told Big Daddy to catch Maggie's shoulders in a fierce grip and turn her facing away from him. Then Big Daddy put his hand over Maggie's stomach, sliding his hand slowly and forcefully over her abdomen while her eyes flitted and closed as she sighed and leaned her head back against his chest. Williams indicated that Big Daddy should slowly, sensually press and prod the softness of Maggie's belly while he announced that she had life in her body. Kazan retained this pictorial and kinesic statement of the dying Big Daddy passing on the power of his life through Maggie in the production, and it became a central element in the production's eloquent pictorial code.¹⁴

Kazan illustre alors parfaitement le propos de Williams et, loin d'isoler Big Daddy dans une position de supériorité injustifiable, il lui permet de rendre à l'élan vital incarné par Maggie l'hommage qui lui est dû. La pièce a bien pour centre unique Maggie, comme le voulait son auteur, et la "Broadway version" renforce encore cette impression.

Lorsque l'œuvre du dramaturge et le travail du metteur en scène ne donnent pas naissance à une guerre dont personne ne peut sortir vainqueur et dont la pièce ne profite pas, l'expérience d'une collaboration enrichissante laisse de profondes séquelles et un jeu d'influences réciproques dont les deux intéressés ne sont pas forcément les plus conscients. Ce fut le cas de Kazan (au théâtre comme au cinéma) et de Williams (qui, reprenant deux de ses pièces en un acte, fit le scénario de *Baby Doll* que Kazan tourna en 1956.)

Les chemins du cinéaste et du dramaturge se séparent après 1956. Mais dans ses pièces Williams inclut systématiquement les indications scéniques et les descriptions de décors issues du travail avec Kazan, de même que l'influence de Williams, son lyrisme exaspéré laissent une trace dans le cinéma de Kazan.¹⁵

Dans sa "note of explanation" séparant les deux versions du troisième acte de *Cat*, Williams commence par un hommage appuyé à Kazan, qui lui permet ensuite d'émettre toutes les réserves pour lesquelles il a pris soin d'écrire cette note. Mais par-delà les circonstances particulières (l'auteur n'avait toujours pas, à l'époque, pardonné au metteur en scène de l'avoir forcé à donner une autre version de son acte final, version qui eut beaucoup de succès), ce que dit Williams du travail commun, de l'humilité nécessaire, de la création véritable sous ses deux aspects complémentaires et nécessaires, doit être retenu comme une excellente façon de poser un problème inévitable et insoluble :

Some day, when time permits, I would like to write a piece about the influence, its dangers and its values, of a powerful and highly imaginative director upon the development of a play, before and during production. It does have dangers, but it has them only if the playwright is excessively insistent on ideas or interpretations of his own. Elia Kazan and I have enjoyed the advantages and avoided the dangers of this highly explosive relationship because of the deepest mutual respect for each other's creative function : we have worked together three times with a phenomenal absence of friction between us and each occasion has increased the trust.¹⁶

Il va sans dire que l'étude qu'il se proposait de consacrer à l'influence primordiale du metteur en scène sur le développement de l'œuvre, Tennessee Williams n'a jamais pu l'écrire : le temps ne l'a pas permis.

Notes

- 1- Elia Kazan, *A Life*, New York : Da Capo (Original Knopf), 1988, p. 362.
- 2- Eric Bentley, cité par Martin Gottfried, *Arthur Miller*, Paris : Flammarion, 2005, p.120.
- 3- Elia Kazan, *Une Vie*, Paris : Grasset, 1989, p.364.
- 4- «Elia Kazan», in Florence Colombani, *Elia Kazan, une Amérique du Chaos*, Paris : éd. Philippe Rey, 2004, p.27.
- 5- Cité par Martin Gottfried, op. cit., p.122.
- 6- Ibidem.
- 7- Martin Gottfried, op. cit., p.123.
- 8- Martin Gottfried, op. cit., p.126.
- 9- Martin Gottfried, op. cit., p.153.
- 10- Martin Gottfried, op. cit., p.161.
- 11- Elia Kazan, *Une Vie*, op. cit., p.340.
- 12- Tennessee Williams, "Note of Explanation", in *Cat on a Hot Tin Roof*, New York : a Signet Book, 1958, p.125.
- 13- Tennessee Williams, *Cat*, op. cit., Act 3, Broadway Version, p.153.
- 14- Brenda Murphy, *Tennessee Williams and Elia Kazan, A Collaboration in the Theatre*, Cambridge University Press, 1992, p.102.
- 15- Florence Colombani, op. cit., p.51 .
- 16- Tennessee Williams, "Note of Explanation ", in *Cat*, op. cit., p.124.