CHRONOLOGIE

I - LES ORIGINES SUDISTES

"Les huit premières années de mon enfance dans le Mississipi furent celles de la plus joyeuse innocence de ma vie..." **(Mémoires)**

1911 – Le 26 mars THOMAS WILLIAMS naît à Columbus, petite ville dans l'est de l'État du Mississipi, parfaite incarnation de l'esthétique et de l'architecture victoriennes, de l'étiquette et de la pruderie de la "gentility".

– Il naît dans la maison de son grand-père maternel, le révérend Walter DAKIN, pasteur et épiscopalien depuis 1895, ancien quaker, homme courtois et instable, en quête d'honneurs et de réussite, qui est arrivé à Columbus en 1905 et aspire à en repartir.

Toute la famille le suit en 1913 à Nashville, en 1915 à Clarksdale au coeur du Delta dans une atmosphère de Vieux Sud immuable.

– EDWINA, fille unique du révérend, née dans l'Ohio en 1884, charmante et fantasque, entourée de soupirants, avait rêvé d'être actrice et avait joué dans des spectacles d'amateurs le rôle de la Belle du Sud si parfaitement que s'était abolie la distance entre théâtre et réalité. Ayant rencontré en 1906 Cornelius Coffin ("C.C.") Williams, de 5 ans son aîné, elle l'épousa en 1907. Le mariage les sépara définitivement.

– Né en 1879 d'une famille de Huguenots français et de colons virginiens ayant compté des politiciens importants (sénateurs et gouverneurs) dans l'histoire du Tennessee, CORNELIUS, joueur, buveur, coureur, ne cultivait pas le romantisme. Employé des téléphones puis commis-voyageur pour l'International Shoe Company, il rendait à sa femme des visites de fin de semaine dont devaient naître leurs deux premiers enfants : Rose (1909) et Tom - la naissance du dernier (Walter Dakin) en 1919 suivant leur arrivée à St Louis.

– Le monde dans lequel naît Tom est donc dès l'origine un univers brisé : "Il y a eu dans mes veines un mélange de tendances, Puritain et Cavalier..." Tout jeune il est amené à rejeter les brutalités cavalières du père mais il ne tarde pas à souffrir des hypocrisies puritaines de la mère visant à nier le corps, puis toute réalité.

1917 – Outre des maladies d'enfant, Tom a une crise de *diphtérie* dégénérant en paralysie suivie d'une grave infection rénale, qui le tient éloigné de l'école et le force à garder la chambre pendant un an entier, d'où un sentiment de différence et d'infériorité physique et une tendance à l'introspection.

– Sa sensibilité se développe dans l'isolement, entourée d'attention et d'affection féminines : sa MERE lui transmet l'amour des manières aristocratiques et la méfiance obsessive du sexe ; sa GRAND'MERE ("Grand") est un modèle de dignité et de tendresse et ne cessera jusqu'à sa mort de lui apporter son aide matérielle et morale à tous les moments de crise ; sa SOEUR, Rose, compagne de jeux idéale, est si proche de Tom que leur servante noire, Ozzie, les appelait "le couple".

II - LE PARADIS PERDU

"Ce fut un changement tragique. Ni ma soeur ni moi n'avons été capables de nous adapter à la vie d'une ville du Middle-West."

1918 – C.C. Williams, bénéficiant d'une promotion, entre dans les cadres de l'International Shoe Company. Il va donc cet été-là avec femme et enfants s'installer à *St Louis* - alors 4ème ville des États-Unis, où l'industrie de la chaussure était en pleine expansion. D'abord dans un meublé sordide du très populaire Lindell Bd, puis dans un appartement très sombre au 4633 Westminster Place (décor de *The Glass Menagerie*), la famille s'élargit avec la naissance du dernier enfant en février 1919, et va vivre à South Taylor.

– Rose et Tom, choqués par la laideur des quartiers pauvres de la ville avec leurs murs peints en rouge, prennent conscience de leur isolement et découvrent la pauvreté. Tom ne l'oubliera jamais et les nuances sociales de son oeuvre, tout comme son amour de l'argent, en découlent logiquement. Ses camarades d'école moquent ses belles manières et, profitant de sa faiblesse physique, le maltraitent. Ils le poursuivent dans la rue aux cris de "Sissy" tandis que son père, à la maison, méprise ses lectures et l'appelle "Miss Nancy".

– "La vie à la maison était horrible" (Spoto, p. 18) dira Dakin. Devant la mésentente totale des parents, l'instabilité de la famille (16 adresses en 15 ans), et les nombreuses maladies de la mère (8 opérations chirurgicales, dont une menaçant sa vie), Rose, fragile et sensible, s'isole et vit dans la terreur entrecoupée d'hystérie.

1922 – A 11 ans, au retour de l'école, Tom découvre une petite fille de 9 ans habitant une rue voisine, attaquée par des gosses du quartier. Il la "sauve", se réfugie avec elle dans le grenier de sa maison et l'y retrouve chaque après-midi pendant des années. HAZEL KRAMER "fut, dira-t-il dans ses *Mémoires* (p. 15), le grand amour de ma vie".

1923 – Edwina achète à Tom, qui a onze ans, une machine à écrire d'occasion qui aussitôt devient "ma retraite, mon antre, mon refuge", dira-t-il plus tard (Spoto, p. 20). Le journal de son école publie ses premiers poèmes et contes entre 1923 et 1926.

1927 – "Smart Set" publie sa réponse à la question "Can a Good Wife Be a Good Sport ?" (réponse négative, bien sûr) et lui octroie le 3ème prix, de 5 dollars.

1928 – Le magazine "Weird Tales" publie dans son numéro d'Août sa nouvelle "The Vengeance of Nitocris", dont l'histoire d'horreur reprise d'Hérodote (la reine d'Egypte venge la mort de son frère en noyant tous les coupables au terme d'un banquet qu'elle leur a offert), "a donné le ton de la plupart de mon oeuvre à venir" (Spoto, p. 24).

– Son grand-père, qui emmène en Europe un groupe de paroissiens, prend Tom avec lui. Le voyage fait du vieil homme et de l'adolescent une paire d'amis pour la vie. Avant de partir, Tom a découvert *Show Boat* à Broadway avec ravissement.

1929 – C.C. Williams décide de mettre un terme à la romance de Tom et Hazel. Il accepte que Tom aille à l'*Université du Missouri à Columbia* (frais payés par les grands-parents) mais il force la famille de Hazel à choisir pour elle une autre université - elle ira à l'Université du Wisconsin. Tom, heureux de quitter sa famille mais triste d'être séparé de Hazel, entre à l'Université pour écrire des poèmes et suit accessoirement et de loin les cours qui, selon son père, doivent l'amener au journalisme. Il fait le nécessaire pour échouer à la préparation militaire des officiers de réserve (ROTC) au scandale de C.C. (ancien combattant de la guerre contre l'Espagne).
– Il présente au Club de Théâtre de l'Université sa première pièce : *Beauty is the Word.*

1931 – C.C. réagit aux mauvais résultats de Tom en le faisant travailler tout l'été à l'International Shoe Company, ce qui le tient éloigné de Hazel.
– Tom tombe amoureux de l'étudiant qui partage sa chambre (mais les relations homosexuelles évoquées dans ses *Mémoires* semblent être une confusion de dates).
– Il découvre IBSEN dans une représentation de *Ghosts* avec Nazimova et reste marqué par l'esprit du dramaturge (dans son effort insensé pour recréer l'union du corps et de l'âme) comme par sa technique (la révélation d'une vérité morale à travers la dénonciation d'une faute secrète).

1932 – Ayant des problèmes d'argent et furieux des mauvais résultats, C.C. retire Tom de l'Université et le fait entrer à l'International Shoe Company pour un emploi à temps partiel. Tom y passe trois affreuses années.
– Il survit en écrivant le soir et la nuit, dort peu, vit de cigarettes et de café fort, envoie à des magazines de multiples poèmes et nouvelles.

1935 – En février, il apprend le mariage de Hazel. En mars, il "craque", doit quitter son travail en avril, et en mai sa famille l'envoie se reposer chez ses grands-parents alors à Memphis, où il passe quatre mois de bonheur. Il lit TCHEKHOV et écrit pour une jeune voisine qui dirige un groupe théâtral d'amateurs une comédie exotique en 4 tableaux : *Cairo! Shanghai! Bombay!*
– En septembre il retourne à St Louis et s'inscrit à Washington University., non loin du domicile familial, alors une grande maison confortable, Aberdeen Place, où il écrit de plus en plus, installé dans son "studio" à la cave. Ecrire devient pour lui "un fatal besoin" selon le mot de Clark Mills, étudiant avec qui il crée un petit cercle d'enthousiastes ("l'usine littéraire").

1936 – En août, la revue "Manuscript" publie sa nouvelle "27 Wagons Full of Cotton", qui scandalise sa mère.
– Il découvre la poésie de Hart CRANE et en retient l'esthétique qui fonde l'art sur l'utilisation irrationnelle de la matière brute qu'est la vie de l'artiste.
– En octobre *The Magic Tower*, sa deuxième pièce jouée en public, est bien accueillie.

1937 – En mars, The Mummers de St Louis produisent sa première pièce de longue durée, *Candles to the Sun*, mélo à portée sociale dans le goût des années 30. Mais l'Université ne retient pas sa pièce *Me, Vashya!* - où apparaît la première de ses héroïnes excentriques.

– Tom va étudier le théâtre à l'Université d'Iowa (scolarité payée par sa grand'mère). Il envoie *Not About Nightingales* (pièce violente sur un incident réel entre prisonniers) aux Mummers qui ne la montent pas mais représentent *Fugitive Kind* qui accuse la société bourgeoise répressive.

– Il cède aux avances d'une coétudiante de Iowa, Bette Reitz, mais prend alors conscience de ses véritables tendances homosexuelles.

– A l'Automne, l'état de Rose - de plus en plus violemment schizophrène - pousse ses parents à accepter qu'on pratique sur elle une lobotomie frontale, terrible opération qui la laisse apaisée mais à jamais irresponsable et détachée. Tom, qui apprend l'opération à son retour de l'Université, ne la pardonnera jamais à sa mère - qui rejettera la faute sur son mari. Tom est alors habité d'un sentiment de culpabilité, car il se reproche de n'avoir pas assez prêté attention à sa soeur et de l'avoir même en une occasion cruellement rejetée.

III - "TENNESSEE WILLIAMS, WRITER" (sa signature sur les registres des hôtels à l'époque)

1938 – Bachelor of Arts de l'Université d'Iowa. Il change son prénom en TENNESSEE (liens sudistes et souvenirs ancestraux) et aborde une période de bohème erratique et peu dorée.

1939 – Il fait tous les métiers à *la Nouvelle-Orléans* et est séduit par la vie artistique du Vieux Carré. Il y trouve l'atmosphère de son enfance mais avec une aura de décadence par laquelle il se sent attiré.

– Chassé par la pauvreté, il part avec un ami clarinettiste, Jim Parrot, pour l'Ouest et la Californie.

– Il envoie 4 pièces en un acte sous le titre *American Blues* à un concours organisé par le Group Theatre à New York (l'une des institutions les plus remarquables des années 30, dirigée par Harold Clurman et Lee Strasberg). La femme d'Elia Kazan, Molly Day Thatcher, impressionnée par les pièces envoyées, leur fait décerner un prix spécial de 100 dollars et les confie au célèbre agent littéraire AUDREY WOOD, grâce à qui Tennessee Williams publie dans "Story" sa nouvelle "The Field of Blue Children".

– En août, il va à Taos, New Mexico, rendre visite à la veuve de D.H. Lawrence, Frieda. Il en rapporte une pièce en un acte sur la mort de l'écrivain (*I Rise In Flame, Cried the Phoenix*) et une pièce sur un inceste (*The Purification*).

– Il reçoit une Bourse Rockefeller de 1000 dollars (que Audrey Wood lui verse prudemment par mensualités) qui le sauve du total dénuement. Les années qui suivent sont marquées par une intense activité créatrice et une fiévreuse multiplication de rencontres homosexuelles.

1940 – Le grand critique John GASSNER, administrateur de la Dramatists Guild, offre à T.W. d'assister à son séminaire sur le théâtre à la New School for Social Research et aux répétitions et représentations des pièces montées par la Guild.

– En février, la New School produit *The Long Good-Bye*, première pièce de T.W. montée à New York.

– Mais en décembre *Battle of Angels,* créée par la Guild à Boston, provoque un scandale et n'arrive pas jusqu'à New York.

1941 – Première opération de la cataracte.
– Au printemps, sa première pièce publiée sous forme de livre paraît dans *Best One Act Plays of 1940* présenté par Margaret Mayorga : *Moony's Kid Don't Cry*.

1942 – Deuxième opération de la cataracte, dans des conditions effroyables.
– Gagnant sa vie par une succession d'emplois de misère, T.W. fait l'expérience du Greenwich Village des années de guerre. Il confie à Audrey Wood qu'il vit dans une terreur constante du monde et qu'il lutte pour ne pas perdre son intégrité d'écrivain alimentée par ses obsessions émotionnelles.
– Il collabore avec son ami Donald WINDHAM à l'adaptation d'une nouvelle de D.H. Lawrence - écrivain qui l'obsède - "You Touched Me".
– En juin, la New School représente brillamment *This Property Is Condemned.*

1943 – Il retourne à St Louis, le coeur déchiré par la dignité de sa grand'mère qu'un cancer est en train de tuer doucement, et par les lettres de sa soeur - en hommage à qui il commence une pièce qu'il appelle *The Gentleman Caller*, basée sur sa nouvelle "Portrait of a Girl in Glass".
– Audrey Wood le fait entrer comme scénariste à la M.G.M en mai. Il y est engagé pour écrire un film pour Lana Turner puis pour une star enfant (Margaret O'Brien). Incapable de s'en convaincre, il est aussi incapable d'intéresser la M.G.M. à son *Gentleman Caller*, et son contrat cesse en octobre.
– Il rencontre Margo JONES, metteur-en-scène débordant d'énergie, qui monte *You Touched Me* en octobre à Cleveland.

1944 – Grand meurt le 6 janvier. Elle restera la femme qu'il a le plus aimée dans sa vie après sa soeur Rose "all that we knew of God in our lives".
– Troisième opération de la cataracte.
– Prix de 1000 dollars décerné par l'American Academy of Arts and Letters.
– T.W. rencontre William INGE, alors jeune critique dramatique, qui devient son ami.
– Il achève *The Gentleman Caller*, rebaptisé *The Glass Menagerie*, qu'Eddie Dowling monte avec Laurette Taylor. La création à Chicago le 26 décembre est incertaine, mais la critique fait de la pièce un succès.

IV - "OUR BEST PLAYWRIGHT, AND LET QUALIFICATIONS GO HANG". (Walter Kerr)

1945 – Le 25 mars Margo Jones présente à Pasadena *Stairs To the Roof*, transposition de la vie de l'auteur dans la fabrique de chaussures paternelle.
– Le 31 mars, au Playhouse Theatre, New York fait un triomphe à *The Glass Menagerie.* Brooks Atkinson, le critique très influent du "New York Times", et Arthur Miller saluent la pièce comme une révolution dans l'histoire du théâtre américain : la primauté donnée au style et à la beauté des mots. Le 1er avril, T.W. se réveille riche et célèbre.
– La pièce reçoit le New York Critics'Circle Award, première d'une série de récompenses (dont le Sidney Howard Memorial Prize de la Playwrights Company).

– Quatrième opération de la cataracte.
– En septembre, *You Touched Me!* (avec Montgomery Clift) pour 100 représentation à New York.
– Il ébauche *The Poker Night* (qui donnera plus tard *Streetcar*) et *Chart of Anatomy* (plus tard *Summer and Smoke*).
– A la Nouvelle-Orléans, il écrit *Ten Blocks on the Camino Real*.

1946 – Opération abdominale bénigne, qui précipite les tendances hypochondriaques définitives de T.W. et son effroi pathologique de la mort.
– Il loue pour l'été une maison sur l'île de Nantucket et il y reçoit Carson McCULLERS, chacun travaillant quotidiennement à un bout de la table de la salle-à-manger.

1947 – T.W. reçoit son grand-père Dakin chez lui à la Nouvelle-Orléans (puis l'emmène à Key West) jusqu'en avril.
– En mai, il transforme *The Poker Night* en *A Streetcar Named Desire*.
– En juillet Margo Jones crée *Summer and Smoke* à Dallas, sans succès.
– Le 3 décembre, le public du Barrymore Theatre à New York applaudit pendant une demi-heure la création de *A Streetcar Named Desire* (avec Jessica Tandy et Marlon Brando) dans la mise-en-scène d'Elia Kazan. La pièce recevra en 1948 le Prix du Drama Critics'Circle et le Prix Pulitzer.
– T.W. rencontre FRANK MERLO, jeune-homme exceptionnel de 25 ans, avec qui il va vivre dès son retour d'Europe en 1948 ; Merlo consacrera sa vie à l'écrivain et lui apportera l'amour dont il a besoin tout en introduisant un peu d'ordre dans une existence bohème et chaotique.

1948 – T.W. part pour l'Europe (Paris - où il rencontre Gore Vidal et Truman Capote - Rome, Londres) et pour la première fois il n'écrit plus pendant des mois. Ceci est le premier été d'une longue série passée en Europe et interrompue seulement en 1957.
– En octobre, Margo Jones présente *Summer and Smoke* (dédiée à Carson McCullers) à New York, de nouveau sans succès.

1949 – Retour en Italie (Merlo est de parents siciliens). T.W. écrit *The Roman Spring of Mrs. Stone.*
– Hiver à Key West, avec le grand-père Dakin désormais aveugle, dans une atmosphère de famille. En 1950, T.W. achètera une maison à Key West en pensant surtout à son grand-père, avec qui il s'entend admirablement et qui comprend l'oeuvre de son petit-fils.

1950 – T.W. est *le plus célèbre et le plus riche dramaturge américain. The Glass Menagerie* est tournée à Hollywood (de façon très infidèle), *Streetcar* a eu 855 représentations à New York, les tournées aux USA et les adaptations en Europe se succèdent, Kazan accepte d'en faire un film. Le frère de T.W., Dakin et Audrey Wood s'occupent de ses affaires, Merlo de sa vie privée. Mais il n'est pas heureux. Il écrit à Windham que dans sa vie entrent 50% de travail, 35% de lutte contre la folie et 15% d'amitié et d'amour. Il ne supporte pas "the catastrophe of success".
– A Rome, rencontre d'Anna MAGNANI, pour qui il écrit *The Rose Tattoo*. Séjour en Sicile, que T.W. aime profondément.

1951 – *The Rose Tattoo*, créée à Chicago, est un succès commercial à New York, au Martin Beck Theatre (avec Maureen Stapleton).
– Nombreuses visites à sa soeur Rose, qu'il a installée dans une clinique résidentielle, et à Carson McCullers.
– Voyage en Europe. Avec Frank à Venise, il termine après dix mois de travail la première ébauche d'une nouvelle, "Three Players of a Summer Game", qui deviendra *Cat*. L'alcoolisme de son héros n'est que le reflet de son état, qui le conduit à des accidents. Il rencontre T.S. Eliot à Londres.
– Fin de l'année à Key West et à la Nouvelle-Orléans, où il achève *Camino Real*. Il boit énormément, fume deux paquets par jour, prend des calmants entrecoupés d'alcool.

1952 – Le 24 avril, reprise de *Summer and Smoke* au Circle in the Square de New York, mise en scène par José Quintero (qui opéra des miracles dans ses versions du théâtre d'O'Neill), avec Geraldine Page. Cette soirée est une surprise : elle marque le triomphe de la pièce (qui restera à l'affiche un an) et du théâtre off-Broadway.
– En mai, T.W. est élu (avec McCullers) membre à vie du National Institute of Arts and Letters.

1953 – En mars, *Camino Real* (mise-en-scène de Kazan) est un cruel échec en raison de son symbolisme et de son aspect politique anti-fasciste (Mc Carthy est alors tout-puissant).
– T.W. vit alors dans un état de malaise perpétuel.

1954 – Il reprend son travail quotidien, toute la matinée à sa machine à écrire à Key West. Il transforme "Three Players of a Summer Game" en *Cat on a Hot Tin Roof*. Audrey Wood fait produire la pièce par la célèbre Playwrights Company (Elmer Rice, Robert Sherwood, Maxwell Anderson, etc). Mais Kazan, qui met en scène, obtient des modifications dans le texte et la structure de la pièce (le 3ème acte de la "Broadway Version").
– En octobre Anna Magnani tourne *The Rose Tattoo* (qu'elle n'avait jamais accepté de jouer sur scène aux USA), filmée à Key West par Daniel Mann.

1955 – *27 Wagons Full of Cotton* montée à la Nouvelle-Orléans, avec Maureen Stapleton.
– Mort du grand-père Dakin (97 ans) le 14 février à St Louis.
– Le 24 mars, création de *Cat on a Hot Tin Roof* au Morosco Theatre de New York après de difficiles répétitions (Kazan ayant refusé la présence de T.W. en février et en mars). La pièce obtient le New York Critics'Circle Award et le Prix Pulitzer.
– Mort de Margo Jones en juillet.
– Entouré de nombreuses amies admiratives, T.W. prend plaisir à les voir s'entre-déchirer. Il s'éloigne progressivement et avec tristesse de Frank Merlo - qui n'aspire à rien de plus qu'au calme (relatif) de Key West. Ils ne vivent plus ensemble bien que Frank continue à aider T.W. à l'occasion et n'ait jamais cessé de l'aimer.

1956 – Kazan filme *Baby Doll* et obtient très difficilement l'aide de T.W.

– T.W. travaille à *Sweet Bird of Youth*, dont il présente une première version en avril en Floride.

– L'habituel séjour estival en Europe approfondit son état de crise paranoïaque. Frank ne l'accompagne pas.

– En novembre, reprise de *The Glass Menagerie* au City Center de New York (avec Helen Hayes). La plupart des critiques établissent un parallèle entre le T.W. des débuts et l'auteur des dernières oeuvres, au profit du premier.

– Le film *Baby Doll* provoque un énorme scandale, la Legion of Decency l'interdit à tous les catholiques et la condamnation en chaire par le Cardinal Spellman (qui ne l'a pas vu) lui assure un franc succès.

1957 – En mars, création de *Orpheus Descending* (mise-en-scène de Harold Clurman, qui n'aime pas beaucoup l'auteur ; avec Maureen Stapleton) au Martin Beck Theatre de New York. Echec.

– Le 27 mars, C.C. Williams meurt à Knoxville à 77 ans. Aussitôt le jugement de T.W. sur son père change et débouche sur le regret de l'avoir méconnu - conclusion tout de même assez étonnante.

– En juin, T.W. commence une psychothérapie intensive, mais qu'il prend peu sérieusement (son médecin lui conseillant sans rire de cesser d'écrire et de tenter l'hétérosexualité).

– Il trouve sa propre catharsis en écrivant *Suddenly Last Summer* confession en forme de tragédie qu'il donne en double programme avec *Something Unspoken*, sous le titre *Garden District* (quartier riche de la Nouvelle-Orléans, qui sert de cadre aux deux pièces), créée off-Broadway en janvier 1958. L'auteur, qui s'attend à un scandale, est surpris du succès obtenu.

1958 – T.W. est *au sommet de sa fortune et de sa renommée*. M.G.M. achète à l'avance les droits de *Sweet Bird of Youth* - qui n'est pas encore achevée pour le théâtre - pour 400 000 dollars. T.W. n'est toujours pas heureux : il jalouse son admirateur et ami William Inge, dont les succès lui déplaisent.

– Pendant des mois, à Miami, T.W. collabore avec Meade Roberts à l'adaptation cinématographique de *Orpheus Descending*, qu'il rebaptise *The Fugitive Kind*.

– En décembre, création de *Period of Adjustment* à Miami.

V - LA DESCENTE AUX ENFERS

1959 – T.W. et Kazan montent *Sweet Bird of Youth* (avec Geraldine Page et Paul Newman), créée le 10 mars au Martin Beck Theatre de New York. En dépit d'une critique hostile, la pièce tient un an.

– T.W. considère la pièce comme un échec, fuit à Miami avec son amie Marion Vaccaro et rencontre Castro à La Havane. "I am poisoned by success". Son attitude change et il commence à se détacher de vieux amis tandis qu'il jalouse les nouvelles gloires théâtrales (Pinter, Albee).

1960 – Il travaille à *The Night of the Iguana*.

– En novembre, création à New York de *Period of Adjustment*, sans succès.

1961 – En pleine période de doutes, d'instabilité nerveuse et paranoïaque, il se sépare définitivement de Frank Merlo.

– Répétitions très difficiles de *The Night of the Iguana*, créée le 28 décembre au Théâtre Royale à New York (avec Bette Davis et Margaret Leighton). A cette très brillante soirée, T.W. ne parle qu'à Carson McCullers (tous deux amers et convaincus du déclin de leur créativité). La pièce recevra le New York Drama Critics'Circle Award en 1962 et sera un très grand succès.

1962 – The American Academy of Arts and Letters élit T.W. membre à vie.
– T.W. donne une première version de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* au Festival de Spoleto en juillet.

1963 – Frank Merlo apprend qu'il souffre d'un cancer des poumons et le dit à T.W., qui en est bouleversé.
– *Milk Train*, créée au Morosco Theatre à New York en janvier, échoue. Le critique Richard Gilman parle du "suicide artistique de T.W.
– T.W. emmène Frank, de plus en plus faible, à Key West. Frank revenu à New York meurt à l'hôpital après avoir demandé à T.W. de rester avec lui : "I'm used to you". "When he died, I went to pieces", écrira T.W.

1964 – En janvier, la troisième version de *Milk Train* ne tient que trois soirs. Elle est une sorte d'hymne, assez incohérent, à la mort omniprésente.
– T.W. choisit la solitude et reprend une cure psychanalytique, tout en sombrant dans un état proche de la désintégration sous l'effet des drogues et de l'alcool dans cette longue période qu'il appelle son "stoned age". Mais il continue à travailler chaque matin.

1966 – En février, *Slapstick Tragedy (The Mutilated* et *The Gnädiges Fräulein)* a quatre représentations au Longacre Theatre à New York.

1967 – En septembre, mort de Carson McCullers.
– En décembre, *The Two-Character Play*, créée à Londres, échoue.

1968 – En mars, *Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle)*, mise-en-scène par Quintero, échoue au Ethel Barrymore Theatre de New York.
– T.W. passe de longs mois à reprendre *The Two-Character Play* , qu'il considère comme son chef-d'oeuvre, et à préparer *In the Bar of a Tokyo Hotel*.

1969 – Le 10 janvier à Key West il est baptisé dans la religion catholique romaine de son frère Dakin. Il traverse ainsi tout au long de l'hiver une "religious period" qu'il qualifiera plus tard d' "ennuyeuse".
– En mai, création off-Broadway de *In the Bar of a Tokyo Hotel*, avec Anne Meacham : 25 représentations.
– T.W. reçoit la médaille d'or de l'Institut National des Arts et Lettres.
– Court voyage au Japon avec Anne Meacham.
– Il est contraint par son frère Dakin à un séjour de désintoxication à la section de psychiatrie de l'hôpital de St Louis, où il a deux crises cardiaques. Ces trois mois de cure, très durs, lui sauvent la vie - mais il ne les pardonnera jamais à Dakin.

VI - "OLD MEN GO MAD AT NIGHT"

(Poème de T.W.)
"We escape into madness or acts of creation"
(Zelda Fitzgerald, in *Clothes for a Summer Hotel)*

1970 – En janvier il avoue à un reporter : "J'espère pouvoir continuer. J'espère pouvoir m'en sortir". Il accepte publiquement son homosexualité.
– En avril, mort de son amie Marion Vaccaro.
– Voyage en Asie. En octobre, il dîne avec Mishima (qui se suicidera peu après). Il subit une opération chirurgicale mineure à Bangkok, mais il est convaincu qu'il s'agit d'un cancer du sein.

1971 – Stefan Kanfer publie dans "Life" un article très violent contre T.W.
– *Confessional* présentée dans un théâtre d'été du Maine.
– *Out Cry* (nouvelle version de *The Two-Character Play* qui reprendra son titre original après 1974) créée à Chicago en juillet. Williams, dans un état proche de la terreur, recourt de nouveau aux drogues.
– Très injustement il se querelle avec Audrey Wood - qui le représentait depuis 1939 avec une attention maternelle et une parfaite efficacité - et prend un nouvel agent littéraire, Bill Barnes.

1972 – T.W. développe *Confessional* et en fait *Small Craft Warnings*, créée off off-Broadway avec un certain succès en avril, puis transférée au New Theatre en juin - où l'auteur joue le rôle du docteur alcoolique, mêlant fiction et réalité.

1973 – Il rédige le premier brouillon de ses *Memoirs*.
– *Out Cry*, montée en mars au Lyceum Theatre de New York, échoue. T.W. continue pourtant d'y voir son oeuvre la plus personnelle ("This is me").
– le 10 juin, suicide de William Inge, lui aussi détruit par l'alcool et les drogues.
– En septembre, mort d'Anna Magnani.

1974 – *The Latter Days of a Celebrated Soubrette*, révision de *The Gnädiges Fräulein*, a une représentation.
– La reprise, écourtée, de *Out Cry* à Greenwich Village échoue encore.

1975 – *Moise and the World of Reason*, son deuxième roman, est un échec majeur.
– Publication des *Memoirs*.
– Echec de *The Red Devil Battery Sign* en juin à Boston.

1976 – *This Is (an Entertainment)*, créée à San Francisco en janvier, est un échec.
– T.W. Président du jury du Festival de Cannes.
– En novembre, *The Eccentricities of a Nightingale* (nouvelle) version de *Summer and Smoke*) échoue au Morosco Theatre à New York.

1977 – *Vieux Carré*, créée à New York au St James Theatre en mai, a 5 représentations.
– Publication du second recueil de poèmes de T.W. : *Androgyne, Mon Amour.*

1978 – En juin, *Crève Coeur* est créée au Spoleto Festival de Caroline du Nord. La critique est favorable.
– Mitch Douglas, nouvel agent littéraire de T.W.

1979 – En janvier *Crève Coeur* remaniée et devenue *A Lovely Sunday for Crève Coeur* échoue au Hudson Guild Theatre à New York.
– Incidents avec les punks et climat d'hostilité à Key West, qui jusque là avait toujours constitué un paradis et un refuge.
– Présentation off off-Broadway, au Jean Cocteau Repertory Theatre de *Kirche, Kutchen und Kinder: An Outrage for the Stage*, pièce bizarre, non exempte de provocation et de vulgarité.

1980 – En janvier il inaugure le Tennessee Williams Performing Arts Center du Florida Keys Community College avec une pièce écrite en 1969 : *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*
– Création catastrophique à Washington de *Clothes for a Summer Hotel*, pièce écrite à propos de Scott et Zelda Fitzgerald, montée par José Quintero et interprétée par Geraldine Page. Echec à New York en mars.
– Mort de la mère de T.W. le 1er juin. Edwina avait 95 ans.
– T.W. reçoit du Président Carter la Medal of Freedom à la Maison-Blanche.
– En novembre, soirée "Tennessee Laughs" au Goodman Theatre de Chicago, avec trois pièces en un acte : deux anciennes (*A Perfect Analysis Given by a Parrot* et *The Frosted Glass Coffin*) et une nouvelle *(Some Problems for the Moose Lodge*).

1981 – En avril, preview de *A House Not Meant to Stand* (extension de *Some Problems....*)
– En août, *Something Cloudy, Something Clear* est montée avec grand succès au Jean Cocteau Repertory Theatre de New York (c'est la troisième "memory play" de la dernière période, après *Clothes for a Summer Hotel* et *A House Not Meant to Stand*).
– Fin des relations de T.W. avec son agent littéraire Mitch Douglas.

1982 – Fin avril, production de *A House Not Meant to Stand* à Chicago.
– En novembre, T.W. fait sa dernière apparition publique au YMHA de la 92ème rue à New York pour une très courte lecture d'extraits de ses oeuvres.

1983 – En février, il voyage seul - pour la première fois depuis des années - jusqu'à Taormina.
– Il meurt dans sa chambre de l'Elysée Hotel à New York pendant la nuit du 24 février, étouffé par le bouchon d'un tube de médicaments.

Claude Coulon Université de Paris-Sorbonne

ANNÉE	TENNESSEE WILLIAMS	OEUVRES IMPORTANTES D'AUTRES DRAMATURGES (année de représentation)
1934		Robert SHERWOOD: The Petrified Forest Lillian HELLMAN: The Children's Hour
1935	Cairo! Shanghai! Bombay!	Clifford ODETS: Waiting for Lefty et autres pièces Sidney KINGSLEY: Dead End
1936	The Magic Tower	Robert SHERWOOD: Idiot's Delight
1937	Candles to the Sun Fugitive Kind	Archibald MacLEISH: The Fall of the City (radio verse play) Clifford ODETS: Golden Boy
1938		Archibald MacLEISH: Air Raid (radio verse play) Elmer RICE: American Landscape Philip BARRY: Here Come the Clowns Robert SHERWOOD: Abe Lincoln in Illinois Thornton WILDER: Our Town Clifford ODETS: Rocket to the Moon
1939	Il écrit: American Blues; I Rise in Flame, Cried the Phoenix; The Purification Not About Nightingales	Eugene O'NEILL: The Iceman Cometh Maxwell ANDERSON: Key LARGO Philip BARRY: The Philadelphia Story Sidney KINGSLEY: The World We Make Lillian HELLMAN: The Little Foxes William SAROYAN: My Heart's in the Highlands et The Time of your Life
1940	The Long Good-Bye Battle of Angels	Maxwell ANDERSON: Journey to Jerusalem Elmer RICE: Flight to the West Robert SHERWOOD: There Shall Be No Night Clifford ODETS: Night Music William SAROYAN: Love's Old Sweet Song
1941	Moony's Kid Don't Cry publiée	Maxwell ANDERSON: Candle in the Wind Philip BARRY: Liberty Jones Clifford ODETS: Clash by Night Lillian HELLMAN: Watch on the Rhine William SAROYAN: Hello Out There; The Beautiful People

1942	This Property Is Condemned	Maxwell ANDERSON: The Eve of St Mark Thornton WILDER: The Skin of our Teeth
1943	You Touched Me (avec Donald Windham)	Eugene O'NEILL: A Moon for the Misbegotten Sidney KINGSLEY: The Patriots
1944	The Glass Menagerie The Purification	Maxwell ANDERSON: Storm Operation Lillian HELLMAN: The Searching Wind
1945	Stairs to the Roof	Elmer RICE: Dream Girl Robert SHERWOOD: The Rugged Path
1946	Moony's Kid Don't Cry Portrait of a Madonna	Robinson JEFFERS: Medea Maxwell ANDERSON: Truckline Café; Joan of Lorraine Lillian HELLMAN: Another Part of the Forest
1947	Summer and Smoke A Streetcar Named Desire The Last of My Solid Gold Watches	Arthur MILLER: All My Sons Robinson JEFFERS: Dear Judas
1948		Maxwell ANDERSON: Anne of the Thousand Days
1949		Maxwell ANDERSON (and Kurt Weill): Lost in the Stars Clifford ODETS: The Country Girl; The Big Knife Sidney KINGSLEY: Detective Story William INGE: Come Back, Little Sheba Arthur MILLER: Death of a Salesman
1950		Arthur MILLER (from Ibsen): An Enemy of the People Carson McCULLERS: The Member of the Wedding
1951	The Rose Tattoo	Maxwell ANDERSON: Barefoot in Athens Elmer RICE: The Grand Tour Philip BARRY: Second Threshold (pièce posthume) Sidney KINGSLEY: Darkness at Noon (from Arthur Koestler) Lillian HELLMAN: The Autumn Garden
1953	Camino Real	William INGE: Picnic Arthur MILLER: The Crucible Robert ANDERSON: Tea and Sympathy Paddy CHAYEFSKY: Marty (a tv play)

1954		Robinson JEFFERS: The Cretan Woman Maxwell ANDERSON: The Bad Seed Elmer RICE: The Winner Thornton WILDER: The Matchmaker Clifford ODETS: The Flowering Peach
1955	27 Wagons Full of Cotton (écrite avant 1946) Cat on a Hot Tin Roof Something Unspoken	William INGE: Bus Stop Arthur MILLER: A Memory of Two Mondays; A View from the Bridge James BALDWIN: The Amen Corner
1956	Baby Doll (film)	Eugene O'NEILL: Long Day's Journey Into Night (posthume) Paddy CHAYEFSKY: Middle of the Night
1957	Orpheus Descending	Eugene O'NEILL: A Touch of the Poet (posthume) Robert SHERWOOD: Small War on Murray Hill (posthume) William SAROYAN: The Cave Dwellers William INGE: The Dark at the Top of the Stairs Carson McCULLERS: The Square Root of Wonderful
1958	Garden District (= Suddenly Last Summer + Something Unspoken) Period of Adjustment Talk To Me like the Rain and Let Me Listen (écrite vers 1950)	Eugene O'NEILL: Hughie (posthume) Maxwell ANDERSON: The Golden Six Elmer RICE: Cue for Passion Archibald MacLEISH: J.B.
1959	Sweet Bird of Youth I Rise in Flame, Cried the Phoenix (écrite en 1939)	William INGE: A Loss of Roses Robert ANDERSON: Silent Night, Lonely Night Paddy CHAYEFSKY: The Tenth Man Edward ALBEE: The Zoo Story; The Death of Bessie Smith; The Sandbox Lorraine HANSBERRY: A Raisin in the Sun Jack GELBER: The Connection
1960		Lillian HELLMAN: Toys in the Attic Edward ALBEE: The American Dream Jack RICHARDSON: The Prodigal
1961	The Night of the Iguana	Paddy CHAYEFSKY: Gideon Mario FRATTI: The Cage Jack GELBER: The Apple Jack RICHARDSON: Gallows Humor Arthur KOPIT: Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet...
1962	The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore	Eugene O'NEILL: More Stately Mansions (posthume) Adrienne KENNEDY: Funnyhouse of a Negro Jean-Claude Van ITALLIE: Motel Terrence McNALLY: And Things That Go Bump In the Night

1963	The Lady of Larkspur Lotion (écrite avant 1942)	Elmer RICE: Love Among the Ruins Murray SCHISGAL: The Typists; The Tiger Edward ALBEE (from McCullers): the Ballad of the Sad Café Jack RICHARDSON: Lorenzo Neil SIMON: Barefoot in the Park
1964	The Eccentricities of a Nightingale (nlle version de Summer and Smoke)	Arthur MILLER: Incident at Vichy; After the Fall Paddy CHAYEFSKY: The Passion of Joseph D. James BALDWIN: Blues for Mr. Charlie Murray SCHISGAL: Luv Edward ALBEE: Tiny Alice Lorraine HANSBERRY: The Sign in Sidney Brustein's Window LeRoi JONES: Dutchman; The Slave; The Toilet; The Baptism Robert LOWELL: The Old Glory
1965		Robert ANDERSON: The Days Between Jack GELBER: Square in the Eye Jack RICHARDSON: Xmas in Las Vegas Neil SIMON: The Odd Couple Ed BULLINS: Clara's Ole Man
1966	Slapstick Tragedy (= The Mutilated + The Gnädiges Fräulein) The Dark Room (écrite avant 1940)	William INGE: Where's Daddy? Edward ALBEE: A Delicate Balance Mario FRATTI: The Bridge; The Victim Jean-Claude VAN ITALLIE: T.V.
1967	The Two-Character Play	Murray SCHISGAL: Fragments Edward ALBEE (from Giles Cooper): Everything In the Garden LeRoi JONES: Slave Ship Ed BULLINS: In New England Winter John GUARE: Muzeeka Israel HOROVITZ: Rats Sam SHEPARD: La Turista
1968	Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle)	Arthur MILLER: The Price Robert ANDERSON: I Never Sang for My Father Paddy CHAYEFSKY: The Latent Hetorosexual Edward ALBEE: Box-Mao-Box Jack GELBER: The Cuban Thing Ed BULLINS: Electronic Nigger Jean-Claude Van ITALLIE: The Serpent: A Cermony Israel HOROVITZ: The Indian Wants the Bronx

1969	In the Bar of Tokyo Hotel	LeRoi JONES: Great Goodness of Life Ed BULLINS: Goin' a Buffalo Arthur KOPIT: Indians Terrence McNALLY: Witness; Sweet Eros
1970	The Frosted Glass Coffin (écrite 1941) A Perfect Analysis Given by a Parrot (écrite 1948)	William INGE: The Last Path Murray SCHISGAL: The Chinese; Dr Fish Edward ALBEE: All Over Lorraine HANSBERRY: Les Blancs John GUARE: The House of Blue Leaves
1971	I Can't Imagine Tomorrow Confessional Outcry (révision de The Two-Character Play) The Unsatisfactory Supper (écrite avant 1945)	Robert ANDERSON: Solitaire-Double Solitaire David RABE: The Basic Training of Pavlo Hummel; Sticks & Bones
1972	Small Craft Warnings (extension or Confessional)	Jack GELBER: Sleep
1973	The Case of the Crushed Petunias (écrite 1941)	Neil SIMON: The Sunshine Boys Lanford WILSON: Hotl Baltimore Terrence McNALLY: Whiskey
1974	The Latter Days of a Celebrated Soubrette (révision of the Gnädiges Fräulein)	David RABE: The Boom Boom Room
1975	The Red Devil Battery Sign	Ed BULLINS: The Taking of Miss Janie
1976	This Is (an Entertainment) The Eccentricities of a Nightingale (nlle version de Summer and Smoke) At Liberty (écrite avant 1940)	Sam SHEPARD: Angel City; Suicide in B Flat
1977	Vieux Carré Demolition Downtown	Ronald RIBMAN: Cold Storage John GUARE: Landscape of the Body David MAMET: American Buffalo
1978	Crève Coeur Tiger Tail (version Scénique de Baby Doll)	Neil SIMON: Chapter Two Arthur KOPIT: Wings
1979	Kirche, Kutchen und Kinder: An Outrage for the Stage	Lanford WILSON: Talley's Folly
1980	Clothes for a Summer Hotel "Tennessee Laughs"(= A Perfect Analysis Given by a Parrot + The Frosted Glass Coffin + Some Problems for the Moose Lodge)	John GUARE: Bosoms and Neglect Sam SHEPARD: True West
1981	Something Cloudy, Something Clear	
1982	A House Not Meant to Stand (Extension or Some Problems...)	

LE JEU DE L'AMOUR ET DE LA MORT (1)

On connaît la méthode de travail de Tennessee Williams : levé aux aurores, il restait devant sa machine à écrire jusqu'au coeur de la matinée, puis réparait cette dépense intellectuelle intense par une longue séance de natation. Seul ou de préférence en bonne compagnie. Le reste de la journée était libre. Mais, quel que soit le doute, l'abattement, voire le désespoir du moment, le lendemain le ramenait toujours devant sa machine à écrire. Habité d'un monde imaginaire qui compensait le réel et auquel, dans ses mauvaises heures, il s'accrochait, il faisait surface au milieu du quotidien ou du social après midi et jusque tard dans la nuit, mais chaque matin il replongeait dans son univers intime où les points fixes, avec les années, devenaient de plus en plus aisément repérables et autour desquels l'artiste en lui cristallisait des formes éphémères, histoires ou personnages. Le point de départ, au fond, était la grande affaire, le reste allant pour ainsi dire de soi, et -pour répéter Racine- la pièce était terminée quand il ne restait qu'à l'écrire. D'ailleurs Donald SPOTO, dans sa biographie de Williams (2), apporte de multiples témoignages d'acteurs ayant interprété ses pièces et rappelant qu'ils ne possédaient pas encore la veille le manuscrit du passage à répéter le lendemain, ou que des modifications radicales bouleversaient une scène entière à quelques heures de la première. Williams correspondait par nature au système du théâtre américain qui contraint l'auteur à rôder sa pièce en province avant de venir la présenter, si elle franchit ces premiers obstacles, dans les sanctuaires de Broadway. Pour lui, la dernière forme donnée au texte n'était jamais définitive. Et lorsque Broadway même rejetait l'oeuvre, elle réapparaissait, modifiée, coupée, rééquilibrée, réécrite, parfois profondément différente, quelque temps après : des mois seulement séparent les trois échecs successifs de *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More*, des années s'écoulent entre *Summer and Smoke* et *The Eccentricities of a Nightingale.*

Que Williams se soit montré sensible au charme de ses oeuvres les moins aimées du public est une réaction naturelle partagée par la plupart des artistes. Mais celle-ci va beaucoup plus loin dans son cas car elle n'est qu'une illustration parmi d'autres de la dynamique constante à laquelle était soumis son univers créateur, toujours en mouvement, brassant sans cesse une multitude de possibilités dont les réalisations momentanées pouvaient passer de la nouvelle ou du poème, voire du script de cinéma, à la pièce en un acte ou au drame aux multiples tableaux. Il serait pourtant faux de prétendre que l'art n'était qu'une manière d'exposer des problèmes psychologiques ou métaphysiques qui habitaient l'auteur. Chez Williams comme chez Keats, la beauté n'était ni différente ni séparable de la vérité : elle était la vérité incarnée, la révélation d'une vision intime dont l'urgence impliquait telle forme plutôt que telle autre ou telle forme en complément, parfois en remplacement, de telle autre. Dans une oeuvre de jeunesse superbement révélatrice, Williams fait dire à son maître D.H. Lawrence mourant : "I'm an artist -what is an artist?- A man who loves life too intensely" (3). C'est cette intensité qui justifie le choix, sans doute le plus souvent

inconscient, de tant de nouvelles et de pièces en un acte. C'est elle aussi le fil d'Ariane qui, par delà les événements -pour la plupart contingents- des intrigues, conduit avec une évidente nécessité de l ébauche au tableau achevé.

*
* *

En 1945, alors que le triomphe de *The Glass Menagerie* a projeté son auteur dans une célébrité qui le laisse pour toujours mal à l'aise, mais lui a également assuré une aisance dont le besoin se faisait depuis longtemps impérieusement sentir ; alors que Margo Jones, enthousiaste et maladroite comme toujours, a monté *Stairs to the Roof*, et que Montgomery Clift a interprété *You Touched Me*!, Tennessee Williams trace les premiers traits de deux esquisses simultanées et complémentaires : *The Poker Night* d'une part, *Chart of Anatomy* de l'autre. Il leur confère une forme dramatique l'année suivante en travaillant alternativement le matin à l'une et l'après-midi à l'autre, et c'est à leur naissance qu'il s'affaire dans la maison de l'île de Nantucket qu'il a louée pour l'été 1946, à son bout de la table de la salle à manger tandis qu'à l'autre bout écrit Carson McCullers. Les critiques ne remarqueront pas assez, un an après, que les deux pièces issues de ces efforts quotidiens, *A Streetcar Named Desire* d'un côté, *Summer and Smoke* de l'autre, ne sont que les deux faces d'une même oeuvre, la seconde ayant échoué dès juillet tandis que la première triomphait en décembre.

Ni ces années d'activité fébrile et continue, ni la gloire, ni la richesse, ni la rencontre de Frank Merlo -le grand amour de sa vie- ne parviennent à combler Tennessee Williams. Au sommet de la courbe que la destinée lui accorde, il demeure insatisfait et tandis que se créent d'autres oeuvres de lui, il travaille longuement à un thème ancien, sous forme de nouvelle d'abord, ébauchée en 1951, sous forme dramatique ensuite, achevée en 1954. En quatre ans, "Three Players of a Summer" est devenue *Cat on a Hot Tin Roof* et, en dépit des variations indéniables, le fond est resté le même. Dans toute l'oeuvre, le fond est toujours le même.

A l'origine était l'horreur de la réalité. L'origine dans la vie fut le moment où Tom se retrouva seul, soudain séparé par l'âge de sa soeur bien-aimée :

> "And it was then, about that time, that I began to find life unsatisfactory as an explanation of itself and was forced to adopt the method of the artist of not explaining but putting the blocks together in some other way that seems more significant to him. Which is a rather fancy way of saying I started writing ..." (4)

A partir de là, ce moment de refus d'une incomplétude qui ne satisfait ni l'esprit ni la sensibilité, sorte de révélation ou d'illumination initiale, se réverbère d'oeuvre en oeuvre, obsession inchangée. Dès *The Glass Menagerie*, Amanda cultive l'illusion comme une sauvegarde et lorsque Laura lui crie "I'm - crippled!", elle balaie l'objection :

> "Nonsense! Laura, I've told you never, never to use that word. Why, you're not crippled, you just have a little defect - hardly noticeable, even! When people have some slight disadvantage like that, they cultivate other things to make up for it ..." (5)

Le langage devient un masque dont l'objet est de faire disparaître le visage qu'il recouvre. Il n'y a pas de lyrisme gratuit ou innocent : la beauté est un mensonge qui, à sa façon et souvent malgré lui, dit la vérité. Le poète de "Heavenly Grass" avoue son inadéquation au monde des hommes :

> "Then my feet came down to walk on earth,
> And my mother cried when she gave me birth.
> Now my feet walk far and my feet walk fast,
> But they still got an itch for heavenly grass,
> But they still got an itch for heavenly grass." (6)

Il n'est pas rare dans cette oeuvre que le rejet du réel, de l'immédiat et du concret se métamorphose en son corollaire : la nostalgie d'un idéal lointain, abstrait, inaccessible, comme le ciel vu par une petite fille qui a les mains noircies à force de tomber dans la poussière de voies de chemin de fer qui ne mènent nulle part, mais dont le regard est tourné vers le haut :

> Willie - It looks like everything had been swept off with a broom. Don't it?
> Tom - Yeah
> Willie - It's perfectly white. It's white as a clean piece of paper (7).

C'est l'horizon d'où vient le Quichotte de *Camino Real* et vers lequel il se dirige, c'est l'oiseau sans pattes que Val Xavier évoque devant Lady Torrance dans *Orpheus Descending* :

> "You know they's a kind of bird that don't have legs so it can't light on nothing but has to stay all its life on its wings in the sky? (...) They's lots of people would like to be one of those birds and never be - corrupted!" (8)

L'image mythique nous dit, mieux que de longs discours, tout ce que le réel peut comporter de dégradant. Ce qu'elle ne nous dit pas, toutefois, c'est la nature de cette dégradation -sur laquelle Williams est revenu de façon obsessive. Pour la comprendre, il nous faut toujours repartir de cet instant de passage de l'enfance à l'adolescence, où sa soeur, à l'âge de la puberté, le quitte et où il se retrouve seul, ayant perdu à jamais la clef du paradis des amours enfantines :

> "It seemed to me that a shadow had fallen on her. Or had it fallen on me, with her light at a distance? Yes, it was as if someone had carried a lamp into another room that I could not enter" (9).

Du double héritage -cavalier et puritain- qui passait en ses veines, le puritanisme du côté maternel (depuis le grand-père Dakin, révérend épiscopalien, jusqu'à la mère, "Miss Edwina", qui passa une grande partie de sa vie à jouer les belles d'un Sud aboli) l'emporta longtemps sur le côté cavalier du père, et étendit son ombre pesante sur toute la jeunesse des enfants. Il était donc naturel que la découverte d'une réalité hostile, que le temps rendait inéluctable, se fît en termes de sexualité. L'oeuvre se contente de répéter ce moment de conflagration interne, réaffirmant l'ambiguïté du sexe, victime d'un tabou sans nuances et donc source d'une séduction intense.

Eloi, le jeune ascète d'*Auto-Da-Fé*, brûle d'une fièvre inquiétante lorsqu'il découvre, dans le courrier qu'il trie à la poste, une lettre non cachetée :

Eloi - A lewd photograph fell out of the envelope.
Mme Duvenet - A what?
Eloi - An indecent picture.
Mme Duvenet - Of whom?
Eloi - Of two naked figures.
Mme Duvenet - Oh! ... That's all it was?
Eloi - You haven't looked at the picture.
Mme Duvenet - Was it so bad?
Eloi - It passes beyond all description!
Mme Duvenet - As bad as all that?
Eloi - No. Worse. I felt as though something exploded, blew up in my hands, and scalded my face with acid! (10)

Incapables de soutenir la vision hypnotique du péché entachant toute chair, les personnages perdent la vie, comme Eloi (qui s'immole dans l'incendie de sa maison) ou la raison, comme la vieille Miss Lucretia Collins, l'émouvante héroïne de *Portrait of a Madonna*, qui a grandi à l'ombre de l'église épiscopalienne, a aimé mais a refusé la conscience tout autant que la réalisation de cet amour, et qui, de frustrations en rêves inavoués, a sombré dans la folie où ses fantasmes, libérés, triomphent. Ce n'est pas un hasard si elle se croit enceinte au moment de finir dans un asile psychiatrique.

C'est la même histoire, en termes différents, que Williams a écrite en créant Alma et Blanche. La fille du Révérend Winemiller croit tout naturellement en quelque chose dont on lui a donné le nom -"et en espagnol Alma veut dire l'âme" (11). Mais elle fait de son âme un repoussoir pour le corps qu'elle veut ignorer, d'où la schématique mais efficace leçon d'anatomie que John Buchaman, fils de médecin, lui inflige, mettant les points sur ce que nous appellerons pudiquement les i :

"This top bird is the brain. The bird is hungry. He's hungry for something called Truth (...) This bird underneath is the belly. He's hungry, too, but he's the practical bird, just hungry for food! -And down here's the lowest bird- or maybe, the highest, who knows? -Yes, take a look at him, too; he's hungry, too, hungry as both the others and twice as lonesome! -What's he hungry for? Love!" (12)

D'amusante façon, c'est le même i que l'on retrouve dans la scène du musée de "Three Players", scène qui ne figurait pas dans la version originale publiée par le *New Yorker* :

"There was a reclining male nude (the "Dying Gaul", I believe) and it was straight to this statue that she led me. I began to blush before we arrived there. It was naked except for a fig leaf, which was of a different-colored metal from the bronze of the prostrate figure, and to my astonished horror, that afternoon, Mary-Louise, after a quick, sly look in all directions, picked the fig leaf up, removed it from what it covered, and then turned her totally unembarrassed and innocent eyes upon mine and inquired, smiling very brightly, "Is yours like that?" (13).

En face de la parfaite innoncence de l'enfant, dans son monde à l'unité confortable, l'adolescent prend conscience d'une distance qui le sépare des autres et lui révèle un corps qu'il découvre comme étranger bien qu'étant le sien. Le puritanisme prolonge le malaise né de cet âge de transition en une expérience de rupture entachée de la culpabilité liée aux origines. Williams, dramaturge antipuritain du puritanisme, saisit ses personnages dans ce moment de déséquilibre et les force à aller au bout d'eux-mêmes. Il dévide le terrible écheveau d'une métaphysique implacable, qui inscrit la damnation dans ses prémisses parce qu'elle refuse l'incarnation. Le grand combat que les puritains livrent à l'homme c'est au corps de l'homme qu'ils le livrent, et dans de telles circonstances il ne s'agit pas seulement de vaincre l'adversaire, il faut l'humilier. De la condamnation des instincts à l'exécution de D.H. Lawrence, Amanda tire la conséquence en toute logique dans *The Glass Menagerie* :

> "I took that horrible novel back to the library - yes! That hideous book by that insane Mr. Lawrence. I cannot control the output of diseased minds or people who cater to them. - BUT I WON'T ALLOW SUCH FILTH BROUGHT INTO MY HOUSE! No, no, no, no, no!" (14).

On a tort pourtant de sous-estimer l'adversaire car il arrive plus d'une fois qu'il se venge. Lorsqu'elle découvre son corps et en éprouve la puissance, Alma est entraînée à l'abîme et va suivre le premier étranger venu. Et le point d'aboutissement de *Summer and Smoke* constitue le point de départ de *Streetcar*. C'est après bien des rendez-vous sur les pelouses de Belle-Rêve que Blanche Dubois échoue dans l'appartement de sa soeur à la Nouvelle-Orléans. Dès le début, les jeux sont faits. Le désarroi de la jeune femme est si intense, son déséquilibre si total, qu'il lui faut au moment même de son arrivée recourir à l'alcool pour trouver l'énergie de faire face, même si elle ne peut plus avancer que masquée. Mais avec Blanche apparaît un élément supplémentaire qui modifie la définition du conflit dramatique dont elle est le centre. Elle est la première dans ce théâtre à reconnaître que son erreur fut une faute. La tragédie, diffuse dans la scène finale de *The Glass Menagerie*, se fixe sur Blanche car il ne manque en elle ni la faute ni la reconnaissance de la faute. Au bout de cette longue nuit de divertissement où Blanche a suivi Mitch dans un parc d'attractions quelconque, au bout de cette longue conversation aux chandelles où elle étouffe sous ses mensonges, Blanche ne peut plus retenir l'aveu qui lui brûle les lèvres. La scène de séduction, où elle est passée maîtresse, débouche de façon inatendue autant qu'involontaire, sur un strip-tease moral aussi aveuglant que les lumières d'une locomotive. Cette femme délicate, fragile, distinguée, cette idéaliste aristocratique perdue dans la réalité, cette innocente à qui tous les Mitch du monde auraient donné le bon dieu sans confession s'ils avaient seulement pu savoir ce que cela veut dire, Blanche a tué. Elle est responsable du désespoir qui poussa son mari au suicide. Pourquoi ? Là encore, une phrase qui ne figure pas dans toutes les éditions donne la clef :

> "Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty -which wasn't empty, but had two people in it ... the boy I had married and an older man who had been his friend for years ... (15).

Ce que cette sudiste puritaine n'a pas pu pardonner à son mari, c'est la révélation du sexe à l'état brut, que la religion par la sanctification du mariage émascule singulièrement. Cette brusque découverte, quand elle ne conduit pas à la mort, provoque la déchéance parfois couronnée par la folie. Bref, le corps nié, avili, rejeté, s'est vengé.

Claude COULON Université de Paris-Sorbonne

NOTES

(1) On aura reconnu que ce très beau titre ne nous appartient pas. Il est celui de l'une des pièces tirées du cycle révolutionnaire de Romain Rolland.

(2) Donald SPOTO : *The Kindness of Strangers*, the life of Tennessee Williams, London : the Bodley Head, 1985.

(3) T. WILLIAMS : *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*, New York : Dramatists Play Service, 1951, p. 17.

(4) T. WILLIAMS : "The Resemblance Between a Violin Case and a Coffin" in *Hard Comedy*, New York : New Directions, 1954, p. 88.

(5) T. WILLIAMS : *The Glass Menagerie*, scene 2, in *Sweet Bird of Youth*, etc. Penguin Plays, 1962, p. 247.

(6) T. WILLIAMS : "Heavenly Grass" in *In the Winter of Cities*, New York : New Directions, 1964, p. 101.

(7) T. WILLIAMS : *This Property is Condemned* in *27 Wagons Full of Cotton ...*, New York : New Directions, 1966, p. 199.

(8) T. WILLIAMS : *Orpheus Descending*, London : Sicker and Warburg, 1958, pp. 41-42.

(9) T. WILLIAMS : "The Resemblance Between a Violin Case and a Coffin", *op. cit.*, p. 86.

(10) T. WILLIAMS : *Auto-Da-Fé* in *27 Wagons Full of Cotton ..., op. cit.*, p. 116.

(11) T. WILLIAMS : *Summer and Smoke* in *Four Plays*. London : Sicker and Warburg, 1957, Prologue, p. 161.

(12) *Ibidem*, part II, scene 8, p. 209.

(13) T. WILLIAMS : "Three Players of a Summer Game" in *Hard Candy*, New York : New Directions, 1954, p. 19.

(14) T. WILLIAMS : *The Glass Menagerie*, scene 3, in *Four Plays, op. cit.*, p. 13.

(15) T. WILLIAMS : *A Streetcar Named Desire*, New York : New Directions, 1947, scene 6, p. 114. La phrase retranchée dans l'édition anglaise commence avec "the boy".

LA CHATTE SUR UN TOIT BRULANT : L'ENDROIT DU DÉCOR

"If you just let a play speak
it may not make a sound."
Peter Brook

Peupler, meubler l'espace vide. Qui ne reconnaît d'emblée le lit de Volpone, le salon du vaudeville, la ferme sous les ormes ? Dans l'artefact on pourra parfois reconnaître le décorateur : Gorelik, Lila de Nobili, Mielziner. On pourra toujours retrouver l'auteur et son climat particulier : les quasi-déserts de Beckett, la chambre de Pinter, le Sud de Tennesse Williams.

Absence, surcharge, tout prend un sens. Le spectateur d'aujourd'hui est devenu familier du néant autant que du fouillis, du salpêtre des murs nus et noircis d'incendies autant que des miroirs et des draperies flottantes. Et s'il a subi les prouesses abusives de la pyrotechnie, le merveilleux aussi lui a été rendu : rayons laser accompagnant les musiques-spectacles de Xénakis, partitions des éclairages de scène des rockers et des crooners du Zénith - aboutissements inattendus des recherches de l'underground new yorkais des années soixante.

En 1955, année de *La Chatte sur un Toît Brûlant*, le décor, art de l'environnement et matrice de la représentation, a définitivement reconquis ses lettres de noblesse depuis que Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec ont travaillé pour Lugné-Poë au théâtre de l'Oeuvre. C'est dans cette traditon que Leonor Fini travaillera également pour l'Opéra de New York et pour Tennessee Williams à Paris (1). Et c'est dans le sillage des peintres qui brossèrent les rideaux de fond pour les plateaux des ballets de Diaghilev - Chirico, Matisse, Marie Laurencin - que Jo Mielziner, décorateur presque attitré de Tennessee Williams, peint sur mousselines ses gigantesques fresques impressionnistes. Peter Brook, venu depuis à l'éclairage total (et qui mettra en scène *La Chatte* à Paris au théâtre Antoine en 1956) passe alors des heures à règler les projecteurs. Il faut donc reconnaître la mode du temps et son influence : un décor est toujours situé, daté ; à l'époque : impératif du décor soigné, recours à Chanel pour les costumes. Mais il faut d'autre part remarquer la position singulière de Williams. En 1955 le théâtre américain donne en effet trois autres oeuvres importantes : *Bus Stop* de William Inge, *Vu du Pont* d'Arthur Miller et *Le Long Voyage vers la Nuit* d'Eugene O'Neill. Malgré leurs géométries inventives, leur utilisation des hauteurs et des arrières-plans, aucune d'entre elles n'apporte dans la description scénique les strates et les entrecroisements de *La Chatte*. Ce qui frappe en les comparant c'est que Miller, O'Neill et Inge s'arrêtent au seuil du prescriptif alors que Williams par ses correspondances de matière, de lumière et d'étoffe, son sens tactile et son oeil, vise au sensuel.

Au moment où il écrit *La Chatte*, sa huitième pièce jouée, Williams a acquis une bonne connaissance des procédés techniques du théâtre, une sûreté dans la suggestion visuelle et la médiatisation. Grand voyageur, il est familier des courants

de mise en scène, des options naturalistes - c'est un passionné de Tchékov - et symbolistes ; aussi s'approprie-t-il l'un des meilleurs décorateurs du moment, Jo Mielziner (2). A Broadway la tendance du décor est à l'illusion tout aussi fortement qu'à la période précédente du naturalisme, mais les formes sont plus dessinées, les couleurs plus marquées, l'atmosphère, la poésie sont privilégiées, le référent est la peinture plus que l'architecture. Les Mémoires de Williams, et plus intéressante encore sa correspondance, notamment avec l'écrivain Donald Windham, révèle sa passion pour "les corps d'athlètes", les "physiques de nageur", les "marins-panthères", son goût pour les vêtements et les étoffes : "Aujourd'hui nous avons acheté des mètres de soie bleue et beige pour nous faire des costumes ; on va nous appeler les soeurs Shantung cet été à Paris", écrit-il plaisamment de Rome en avril 1949 (3). Chaque récit dit l'essentiel d'une atmosphère, la sensualité d'une ville ou d'un quartier, la corporeïté troublante des ses passants. Ce qui est primesautier dans ces éphémérides devient délibéré, précis, dans ses indications scéniques et ses notes au décorateur. Le fait théâtral chez Williams n'est pas traité en termes cognitifs comme chez Brecht par exemple, mais en termes émotifs. Dès le lever du rideau le décor et le costume font sourdre la sensualité, ils génèrent le trouble et la passion.

Qui ne se souvient de l'entrée en scène de Blanche "perdue" dans un bas quartier de la Nouvelle Orléans, "vêtue avec recherche, elle porte un tailleur blanc, un corsage bouffant, un collier et des boucles d'oreille de perle, des gants et un chapeau blanc. Elle donne l'impression d'aller prendre le thé ou de se rendre à un cocktail dans le Quartier des Jardins. En raison de sa beauté délicate, il faut lui éviter les lumières crues. Quelque chose dans ses manières hésitantes et ses vêtements blancs fait songer à un papillon de nuit" (4). Dès le lendemain c'est la partie de poker : "Il y a un tableau de Van Gogh qui représente une salle de billard le soir. La cuisine a maintenant cette forte brillance nocturne, les couleurs crues du spectre de l'enfance. Au dessus du lino jaune de la table de cuisine est suspendue une ampoule électrique avec un abat-jour de verre, de couleur vert vif. Les joueurs de poker - Stanley, Steve, Mitch et Pablo portent des chemises de couleurs - bleus durs, violet, carreaux rouges et blancs, vert clair ... Ces hommes sont aussi rudes, directs, puissants que les couleurs primaires. Des tranches de pastèque de couleur bien vive sur la table." (5) L'inévitable affrontement est inscrit dans ces instantanés : contraste violent des natures, des couleurs, des silhouettes ; signes de la domination, de la défaite, des appétits ; opposition isolement-grégarité, métaphore du jeu.

Qui ne se souvient aussi du jardin primordial de *Soudain l'Été Dernier* : "un jardin fantastique ... évocation de l'âge préhistorique des fougères arborescentes ... les couleurs de ce jardin-jungle sont violentes d'autant plus qu'elles brillent après la pluie dans la vapeur que fait monter la grande chaleur. Certains arbres portent d'énormes fleurs semblables à des organes arrachés ... et encore luisants de sang frais." (6) A chaque fois, en raison même de l'accentuation de leur matérialité, les décors et les costumes du théâtre de Tennessee Williams nous restent en mémoire, nécessaires aux fins critiques du spectacle.

Pertinence du langage non verbal, accumulation des signes ; mais cette excellence des effets a parfois nui, au point qu'un critique de *La Rose Tatouée* concluait : "Il voit, il entend, il sent mais il ne semble pas qu'il pense (7). Passant de l'accusation

à la défense on pourrait citer Edward Albee qui parle de la "magie" de Tennessee Williams, totalement absente à ses yeux dans le théâtre d'Arthur Miller. Le propos n'est pas anodin et renvoie à la querelle du théâtre bourgeois et du théâtre marxisant fortement alimentée en France par Roland Barthes et Bernard Dort au moment où Peter Brook montait *La Chatte* à Paris en 1957. On imagine bien que les détracteurs de Williams feignaient d'y voir du déjà vu, un théâtre "ringard" tel qu'Antoine le défendait à la fin de sa carrière à l'Odéon lorsqu'il écrivait : "Dans les oeuvres modernes où l'influence des milieux et l'influence des choses extérieures a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'oeuvre ? Ne doit-il pas prendre au théâtre la même importance que la description tient dans un roman?"(8). Et la réponse des modernes se trouve par exemple chez Butor : "Décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages (...) Il y a des choses que l'on ne peut faire sentir ou comprendre que si l'on met sous l'oeil du lecteur le décor, les accessoires des actions". Lecteur pour le plaisir du texte, lecteur pour la pratique du théâtre, avant toute production, toute maquette, toute plantation dans l'espace vide, Williams décrit avec une minutie appliquée, une littéralité prolixe l'étendue du monde matériel, la prégnance du concret, les couleurs, le climat - tout ce qui fait substantiellement le rapport entre les objets et la fable.

*

* *

"Le décor de *La Chatte* est l'arrière-plan d'une pièce qui traite des émotions humaines portées à leur extrême." (9) Lieu scénique à construire qui va concilier les quatre catégories énoncées par Appia : un décor perpendiculaire, un plateau horizontal, un acteur en mouvement et l'espace éclairé qui les contient. Espace limité, circonscrit, "mime d'un espace concret" (10), l'espace théâtral de *La Chatte* transfère sur scène un fragment du delta du Mississipi avec la touffeur de l'été, la respiration de la terre, la fécondité des champs et un fragment d'une maison de planteur, à la fois reproduction ressemblante et machine autonome. Les deux données, qui déjà procèdent d'une composition en abîme (on retrouvera cette même figure avec le théâtre dans le théâtre à l'acte II lors de la célébration de l'anniversaire au milieu de la soirée), font apparaître les espaces du dedans et du dehors, intérieur et façade, mêlant déjà la symbolique, l'imaginaire et la contre-épreuve d'un espace réel.

Un seul décor pour toute la pièce : une maison habitée tout comme un corps, tout comme celui du patriarche par la tumeur et comme celui des mères par l'enfant à venir. Stricte unité de lieu pour une autarcie dramatique. La description de Williams est fonctionnelle, elle oriente la mise en espace de la représentation, donne le rythme des verticales, les ouvertures, l'ampleur du ciel "où vont se dissoudre les murs" (11). Elle est poétique : c'est une matrice qui suggère une aire de jeu et de cérémonie. Plus encore, posant d'avance l'alternance intérieur/extérieur et les degrés de l'enclos au huis-clos, les indications fournies donnent à voir les clivages, les conflits d'espace, la hiérarchisation sociale - les chants des noirs montent du sol, Brick sur la galerie chante à la lune - et les territoires de chacun. L'espace théâtral est aussi "la place de l'histoire" (12) et avec ses vastes demeures à colonnes ou à balustrades, avec ses grands hôtels désuets, Williams désigne un Sud colonial, voire même mythique puisqu'il le compare à la vallée du Nil (13), par opposition aux évocations hors scène de l'Europe et du Maroc (14).

Le lieu : non pas littéralement un toît brûlant mais sa transposition domestique : une chambre-salon au premier étage. Si on fait antichambre dans Racine, avec Williams on pénètre dans la Chambre, comme à l'intérieur d'une cage : cage à fauve de cirque, ou bien cage à oiseau selon les animaux qu'on y enferme et selon le moment. Comme dans *Un Tramway nommé Désir* ou *Doux Oiseau de Jeunesse* une salle de bain latérale ajoute l'eau au ciel ou à la terre - gouttelettes perlant sur les cheveux et traces laiteuses sur le ciel, douche et pluie d'orage - et annonce les thèmes de l'intimité du corps et de la propreté dans une optique dérivée du naturalisme. De même le hall, hors scène, est le symétrique en creux de la galerie donnant l'illusion de niveaux de profondeur dans l'architecture.

La géométrie posée, reste le style. Des références à l'époque victorienne et à l'extrême Orient, mais surtout une qualité d'atmosphère. Pour obtenir l'apaisement, la douceur, le mystère, points de départ obligés pour établir la tension, la violence et la révélation, Williams utilise couleurs et éclairages, une "lumière tendre" et les demi-teintes des patines. L'exercice d'école proposé au décorateur va consister à évoquer des personnages fictifs et un lieu réel non pas dans une copie fidèle (15) comme au musée Grévin, mais par une similarité d'icônes, un réseau de signes, de métaphores et de métonymies. D'une part donc les ombres des deux planteurs qui ont précédé Big Daddy, ce qui permet de dater l'édifice et son mobilier (16), et d'autre part la véranda de R.L. Stevenson sur l'île de Samoa. Ces indications sont exemplaires en ce qu'elles font saisir tout le raffinement d'un décor de théâtre, tout le mensonge et la conspiration. Le passé, les fantômes des morts qui ont vécu là dans une tendresse rare, qui ont créé la plantation et qui ont fait l'amour dans ce lit : telle est l'enveloppe des vivants, à la fois rappel et incitation. Espace ordonné, organisé - modèle qui institue des rapports de mime et de résistance entre les personnages et le décor.

Pas de pittoresque, de factice arbitraire ou de fantaisie monumentale : Williams propose "un paysage intérieur extériorisé dans un décor objectif" (17). A la création en France où le théâtre de Williams sera toujours considéré comme "mal dégagé des malentendus de l'exotisme" (18), le décor de Peter Brook se présente ainsi : "La chambre-salon est légèrement en pente, inclinée vers la salle. Un coin de cette chambre dépasse un peu l'avant-scène et se prolonge vers les premiers fauteuils d'orchestre. Le champ principal de l'action est un losange, celui-ci encadré au premier plan à droite ainsi qu'à l'arrière-plan par la véranda dont le plancher non glissant est légèrement en contrebas par rapport à la chambre. La partie de la véranda qui se trouve au fond de la scène comporte cinq colonnes indiquées au moyen de pièces de bois recouvertes d'étoffe de laine veloutée. L'étoffe simule les cannelures des colonnes. A l'arrière-plan à gauche, une plate-forme de plain pied avec la chambre mène à une entrée (...) Au premier plan à gauche la porte de la salle de bain est ouverte. Celle-ci est à claire-voie, comme une jalousie (...) Un tapis à fleurs recouvre le plancher. Le plafond est peint : le vol de deux amours rococos." (19)

Les choix de Peter Brook sont intéressants à plus d'un titre, car il se situe ainsi à mi-chemin entre les premiers naturalistes et les indications de Williams. Pour ce qui est de la littéralité des naturalistes, on se souvient de cette note d'Antoine : " (...) dans mon désir d'une mise en scène caractéristique, j'avais accroché dans *Les Bouchers* (de Fernand Icres) de véritables quartiers de viande qui ont fait sensation, je ne sais pourquoi" (20). Quant à Brook, il déclarait à Paris au moment de la centième

de *La Chatte* : "Les Américains (...) vont au théâtre pour se reconnaître, je l'ai constaté maintes fois ; d'où sans doute la grande école naturaliste qui n'est pas sans offrir quelque analogie avec la conception russe. Presque tous les ouvrages sont faits d'observations constantes de la vie" (21). Ainsi dans le texte (22) et la mise en scène, l'allusion à Stevenson et Samoa a disparue ; la référence à Straw et Ochello également : aucun fantôme n'est convoqué pour "hanter poétiquement" le décor. La galerie devient véranda, assez curieusement, car ainsi disparaît l'une des marques architecturales du Sud ; le proscenium où Maggie s'avance pour annoncer : "Eh bien, c'est le dernier anniversaire de Big Daddy ..." (23) est intégré (on perd ainsi le hors-jeu, hors scène) ; le ciel aperçu est sans relief, il ne couvre plus l'espace puisque l'accent est mis sur le plafond qui clot ainsi la chambre d'un couvercle baroque porteur d'un tableau explicite.

Williams dans ses indications favorise au contraire l'implicite, et ce n'est pas par hasard que "la lune et les étoiles semblent être observées à travers un télescope avant la mise au point" (24). Ainsi, pas de reliques précises de bibelots, de souvenirs palpables de Straw et Ochello : leur présence invisible d'esprits tutélaires dans un univers hors temps (25) sera évoquée à partir des murs, des meubles et d'un jeu d'orgues. Subsiste donc toujours une zone de flou et de mystère - pour Elia Kazan c'est d'ailleurs l'originalité de Williams (26) - déjà présente dans le décor. Cette fluidité par opposition à la littéralité prouve une fois encore le métier d'un auteur qui n'ignore rien de cette règle des décorateurs : "un oeil choqué, c'est de la part du spectateur une oreille qui n'écoute plus". (27)

*

* *

Le mobilier de scène plus encore que les éléments rigides du décor construit - chassis latéraux et praticables doit nécessairement présenter à la fois un côté figuratif et un côté fonctionnel : "le décor doit servir au même titre que les agrès du cirque servent aux acrobates. Un trapèze inutile ne peut se concevoir, un meuble inutile pas davantage. Un fauteuil mal placé sur scène est presque aussi dangereux qu'un trapèze mal suspendu dans l'air." (28) Il faut donc des meubles utiles pour servir l'action dramatique, pour figurer la matérialité des attentes de Brick et de Maggie et la cristalliser. Aussi Williams prescrit-il du mobilier suffisamment restreint pour "permettre aux acteurs une grande liberté de mouvement ... pour montrer leur agitation, leur besoin d'exploser" (29), mais les meubles doivent être aussi suffisamment présents pour respecter les canons de la décoration victorienne. A cela s'ajoute des considérations de vérisme : que doit-on trouver dans une chambre-salon ? A cet égard il convient de remarquer la similitude des décors de *La Chatte* et de *Doux Oiseau de Jeunesse*, qui constituent deux variantes d'un même type : grand lit soyeux à tête ouvragée, portes immenses à double vantail, volets à claire-voie, galerie, sièges d'osier, ambiance surannée (30). S'ajoutent enfin des problèmes d'échelle à inclure dans la perspective générale car le spectateur doit à la fois sentir l'immensément grand - les douze mille hectares de plantation au pied de la galerie - mais voir aussi le petit cube de glace lentement manipulé par Brick avec la pince à glaçons. (31)

Williams indique deux volumes importants et des éléments secondaires. Et tout d'abord le lit immense, légèrement incliné et traité avec emphase. Dans le texte initial "un grand lit à baldaquin" (32), "une surface neigeuse" (33), offrant la possibilité de ciels de lit, de mousselines qui tremblent au vent du soir contre la verticale puissante des piliers, transposition semi-abstraite de la rêverie et de l'élan vital, des lignes de force de Brick et de Maggie. Dans les créations à New York et à Paris, au Morosco en 1955 et au théâtre Antoine en 1956, c'est un lit de canne qui rappelle les contours victoriens, les symétries et les volutes fin de siècle, qui fait référence à la nature, à la végétation des îles de Stevenson, à la photo jaunie de sa véranda (34). Plus important, c'est un lit patiné par l'usage et le temps, chaleureux à l'oeil et lisse à la main, un lit-sculpture qui reprend les courbes de Maggie et les épouse. Dans la version cinématographique enfin, c'est un lit de cuivre, lit-reflet, lit-lumière qui va jouer avec les miroitements de la verrerie du bar, qui va renforcer la lumière dorée du jour, les ambres des vitraux et de la lampe (35). En contrepoint des argents, l'or sacralise le lieu, tant il est vrai que dans ce théâtre "le lit défait se dresse comme un autel désaffecté" (36), dont Maggie est précisément et selon le mot de Williams, "la prêtresse" (37). Brillant ou sculpté ce lit, à la fois cadre et écrin, demeure un point de focalisation, non pas image mais épure d'une suggestion, d'un désir permanent. C'est le lit conjugal par opposition à l'étroit sofa de Brick qui n'est jamais décrit (38).

Second "monument" : le bar. Volume central, au fond de la scène, adossé au mur, encadré par les deux double-portes géantes, c'est une "monstruosité", un tabernacle des temps modernes qui dispense l'alcool et la musique, le réconfort et l'illusion. Objet énorme aux teintes métalliques avec ses haut-parleurs, son phonographe et sa télévision - luxe rare à l'époque - c'est aussi un comptoir aux teintes opalines avec un bric à brac de verres et de bouteilles, porteur du désordre. On boit beaucoup dans le théâtre de Williams : c'est le Sud, il fait chaud et la soif est intense ; on boit dans un hamac, ou en jouant aux cartes, ou à la dérobée, mais jamais le bar n'a cette dimension pléthorique qui révèle d'emblée l'alcoolisme de Brick, la place du problème - centrale pour Big Mama et Big Daddy - et son ampleur. Bar chambre d'écho avec le jeu de mot sur Echo Spring et la référence à la nymphe face au Narcisse, avec le clic des glaçons sonorisant le déclic intérieur de Brick. Le bar qui établit le "lien chromatique" entre les deux couleurs dominantes du dedans et du dehors permet ainsi des effets de contraste entre les compositions du groupe - la famille et ses invités s'étagent et se répartissent autour du bar - et l'isolement de la silhouette de Brick face au monstre rayonnant, l'attraction, la séduction de l'alcool matérialisées sur scène par les couleurs des liqueurs, la luisance et la brillance du verre.

Décor "vrai", décor utile mais aussi invitation à la dérive, à la tendresse et au plaisir, à la fois pour les personnages de la fiction tant l'espace théâtral est "le lieu de la mimesis" (39), que pour le spectateur, séduit avant tout texte, convoqué par Eros et Narcisse: Avec Williams, "le décor de théâtre retrouve le prestige primitif et magique (...) ; comme d'habitude un décor imprègne ce qui le hante, hante ce qui le hante" (40). Les deux meubles cardinaux hantent l'espace pour faire apparaître deux pôles : le bar source de mort, le lit source de vie.

Dans les meubles secondaires, des sièges et des volumes d'appoint. D'une part, le grand fauteuil d'osier qui dans l'acte III de la version de Broadway sera la pièce maîtresse pour l'ordonnancement et la chorégraphie d'ensemble. Big Mama s'y assoit pour la grande scène de la révélation, et c'est autour de ce fauteuil ajouré au siège rond et au large dossier arrondi que le demi-cercle familial va se dessiner. La correspondance des formes entre le meuble et le groupe humain est parfaite : elle corrobore l'encerclement de Big Mama, elle établit sa légitimité d'épouse du patriarche, comme sur un trône cérémoniel. D'autre part une petite chaise de boudoir détournée de sa fonction lorsque Brick s'en empare pour affronter Maggie - mais Brick ne fait-il en toute chose que confisquer et détourner le sens commun ? Séquence courte (41) : d'un côté le bras nu tendu pour saisir l'épaule, de l'autre le bras couvert, les barres de bois pour éviter le contact, s'armer et se défendre. Ainsi l'objet le plus banal, le plus utilitaire va-t-il devenir le signe graphique d'un affrontement préverbal. Les meubles d'appoint terminent l'enclos dramatique : une coiffeuse, une commode, une psyché complètent les données de Maggie, établissant les thèmes de la séduction, de l'ordre et du désordre, et offrent des haltes qui sont les sommets de la trajectoire en ligne brisée de Brick. Enfin deux bibelots très chargés de symbolisme : le miroir grossissant et la pendule.

Car il faut donner à voir, à entendre, à sentir le temps qui passe. Temps réel, temps mortel puisque la soirée se déroule d'un trait, du jour finissant à la nuit tombée, déclinant d'une chaude lumière dorée (42) à une lumière passée (43). Les éclairages qui créent la topologie définissent aussi la saison ; la somme des projecteurs diffuse la clarté des soirs d'été, la pendule prosaïquement sonne l'heure, égrène la durée. Effet simple efficace par sa seule répétition, qui scande la mortalité. Au contraire la mort qui vient, le malaise et sa douleur sont rendus à la manière des peintres par des fulgurances de couleurs. Les tons complémentaires du départ - le bleu et le jaune - vont se brouiller de pointes de vert, de rougeoiments étranges, et la version de Broadway qui accentue fortement tous les effets, les repères au plancher qui articulent un ballet très précis aussi bien que la montée de l'orage, se terminera dans un fracas sonore et chromatique. Contrairement à d'autres pièces, *La Chatte* ne se réfère pas à une peinture particulière : ici pas d'allusion au Greco, à Della Robbia ou à Gauguin comme dans *La Ménagerie de Verre* ou *Un Tramway Nommé Désir*, mais une référence à une photo. Aussi le décor pour représenter un pan du monde doit-il se référer à une autre représentation d'un autre pan du monde. De glissements successifs de référents en correspondances suggérées, les artifices sensuels couronnent ainsi le texte comme le costume vêt l'acteur.

*
* *

Le vêtement fait l'homme, du moins au théâtre. Reflet du temps et du lieu où vit le personnage, de son statut social, des circonstances présentes - d'où la formule de Martin Browne : "the family is clothed with the atmosphere of the South as with a garment" (44) - et même de ses émotions. Pas de littéralité : les costumes au théâtre doivent toujours être accentués, transformés pour signifier davantage, pour être vus. Visibilité et lisibilité : les lignes sont toujours prononcées, les couleurs modifiées, le volume confirmé.

Le costume doit concourir au mouvement de l'acteur : la rapidité - celle de Maggie - demande des étoffes légères, fluides ; la lenteur - celle de Brick - des textures plus épaisses et plus lourdes. Il doit aussi soutenir la tension dramatique ; non seulement les conflits entre les groupes et les individus gagneront à être visualisés dans les contrastes des vêtements, mais s'y ajoute ainsi d'emblée la nécessité de créer un effet par le costume, de présenter un personnage avant même qu'il ne se mette à parler : Brick, invisible, est nu sous la douche, Maggie apparaît en robe de dentelle tachée. En bref le costume se définit par l'essentiel, l'incisif qui va se graver fortement dans l'imagination du public.

La pièce commence par un strip tease : "She steps out of her dress, stands in a slip of ivory satin and lace." Une femme se déshabille puis se rhabille, un homme s'habille - sensualité immédiate de deux corps à demi vêtus. En termes de matières, d'une part la dentelle et le satin, de l'autre le coton éponge et le plâtre : nuances proches, l'ivoire et le blanc, mais opposition du brillant et du mat, de la fluidité et de la raideur ; contrepoint des lignes - Maggie silhouette verticale dont le dynamisme est accentué par la multiplication des images dans le miroir et par les diagonales de ses bras en mouvement, Brick à l'horizontale sur la surface neigeuse du lit. A la provocation initiale de Williams - tout s'aperçoit par l'échancrure d'une porte entrebâillée, constituant immédiatement le public en voyeur - succède la cristallisation des attitudes emblématiques : l'homme se vêt, la femme se dévêt ; l'homme est propre, la femme est souillée. On se souviendra à ce propos du commentaire de Roland Barthes "Le strip tease (...) est fondé sur une contradiction : désexualiser la femme dans le moment même où on la dénude. On peut donc dire qu'il s'agit dans un sens d'un spectacle de la peur, ou plutôt du "fais-moi peur", comme si l'érotisme restait ici une sorte de terreur délicieuse dont il suffit d'annoncer les signes rituels pour provoquer à la fois l'idée de sexe et sa conjuration." (45) Jeu de codes, apparence de paradoxe qui encore une fois va alimenter la querelle du théâtre mystifiant ou démystifiant.

Car le costume est traité ici non comme une donnée finie mais comme une succession de couches, d'éléments superposés, égrenés en ponctuation. Maggie va chausser des sandales (46) enfiler des bracelets (47), et donc participer au premier degré des effets dramatiques, objectivant la stratégie du dévoilement et de la parure liée au débat central sur la vérité et le mensonge.

Costumes sur scène, vêtements hors scène, Maggie va les décrire ou les évoquer. Ses deux robes du soir de débutante dont l'une d'occasion, sa robe de mariage héritée de sa grand-mère (48) c'est la misère, le passé face à l'opulence du présent et de la plantation mise en évidence dans la tenue luxueuse qu'elle propose à Brick pour la soirée : un beau complet de shantung qui vient de Rome, une chemise de soie à monogramme, et de jolis boutons de manchette avec une étoile de saphir (49). Tenue de séducteur sans doute, mais surtout d'héritier réservataire. Mais Brick va refuser et préférer un pyjama de soie blanche. Là encore Williams en deux répliques qui passent pratiquement inaperçues fait la preuve d'un métier, d'une sûreté à la fois dans la suggestion au public et la connaissance pratique des plateaux et des acteurs. Refuser de porter ce costume c'est refuser de se fondre parmi les autres, d'appartenir au groupe des porteurs de costume, notamment les institutions - l'Église, la Science -

ou les structures d'ordre comme le Juriste. C'est refuser d'être l'acteur et l'actant de la cérémonie, de participer en bon ordre et de manière stéréotypée à l'hommage au Père. Choisir le pyjama de soie blanche c'est s'installer dans la maladie, la convalescence, espérer le fluide et le voluptueux. Suprême habileté de Williams, un même vêtement fera le lien visuel, la correspondance entre le père et le fils : une robe de chambre/un peignoir de bain ; unité de coupe, variation d'emploi mais différence d'étoffes - cachemire et tissu éponge - liée au physique prescrit des acteurs : Brick doit être mince et Big Daddy massif.

A cela s'ajoutent encore d'autres éléments du dessin des costumes : le parti pris d'un vêtement structuré pour Big Daddy, d'un vêtement flou pour Brick avec les effets de drapé du peignoir, l'introduction des courbes, la suggestion d'une certaine mollesse qui va de pair avec le moelleux de l'étoffe. A deux tempéraments, deux silhouettes : l'une d'un bloc d'une grande cohésion, l'autre qui dérange visuellement en raison du hiatus rigidité du mouvement/souplesse du vêtement. Ainsi les lignes sont-elles utilisées comme dans une fresque picturale pour rendre les émotions, les verticales suggérant la dignité, la force (voir notamment l'entrée de Big Daddy à l'acte II) ; les horizontales, la placidité, le repos (Brick dans la scène d'ouverture) et les diagonales, le dynamisme des trajectoires (ici les déplacements des enfants et des intrus). Enfin la règle des contrastes, qui veut que la domination s'établit par la différence, si elle joue à plein entre les trois personnages principaux et les personnages secondaires (50), est absente dans les rapports de Big Daddy et de Brick, même au moment de l'affrontement physique (51) : mêmes valeurs claires, donc même visibilité mais aussi même lisibilité par les lignes en mouvement et les silhouettes. Aux pleins et aux déliés des échancrures (52) et des drapés, aux accessoires correspond une gestuelle particulière, une humanité mais aussi toujours chez Williams une certaine animalité. (53)

Williams donne ainsi à voir les lois du costume, et en premier lieu que "le corps de l'acteur est son instrument ; il n'a ni piano ni violon, pas de peinture, pas de pinceau, pas de crayon ou de machine à écrire, rien qui puisse transcrire son message. Seulement sa peau, sa chair et ses os" (54). Le costume sert l'acteur, il le sculpte ; d'abord, il doit attirer l'attention - et comment le faire de manière plus exemplaire qu'en montrant précisément le personnage sur le point de se vêtir, de choisir - et Maggie va jouer de cette potentialité de manière libre, à son rythme, Williams indiquant simplement que Big Mama remet dans la penderie les bas abandonnés (55) et les robes délaissées (56). Cette attention sollicitée est le remède premier au problème de l'échelle du corps humain isolé sur un vaste plateau : le costume construit l'acteur et lui donne du relief. Ainsi les personnages principaux doivent-ils, en règle générale, porter des couleurs qui contrastent avec l'arrière plan et ceux des autres personnages. Williams respecte ce principe à la lettre : Big Mama porte une robe de dentelle noire ou argent à l'acte I ; Mae est indifférenciée ; traditionnellement pour les enfants ou les paysans les contrastes doivent être violents, et l'on ne peut aller plus loin que les jaquettes blanches des serviteurs noirs à l'acte II (57), jeu de noir et de blanc qui est du reste repris dans l'imprimé de la robe de crêpe de Big Mama (58), imprimé à larges motifs rehaussé par des diamants et des perles - bijoux qui se réfèrent eux-mêmes à trois codes : ceux de l'identification, des accessoires et des éclairages.

L'identification pose toujours un problème délicat : avant qu'il ne parle ou ne bouge, le public doit savoir si le personnage est jeune ou vieux, riche ou pauvre, directeur ou employé, sans pour autant que le costume tombe dans le stéréotype publicitaire, sauf de propos délibéré comme avec le cigare et l'attaché-case de Gooper. A l'ouverture, un premier décodage : Maggie est la coquette, Brick le blessé, mais ils échappent à la banalité du type car ils pervertissent cette impression première en même temps qu'ils l'exacerbent. Car l'accessoire le plus évident de toute la pièce est sans conteste la béquille de Brick. C'est un grand objet qui a d'autant plus d'importance visuelle que les costumes de Brick sont unis et comme lisses : aucune addition de détails vrais, aucun contraste, aucune ligne brisée qui atomiserait l'attention, car "le bon costume est un fait visuel global" (59). Cette béquille va changer la démarche et le rythme de l'acteur, modifier sa silhouette, ses lignes ; elle fait de Brick un handicapé et qui plus est un handicapé moteur, un traîne-la-patte limité dans son dynamisme et ses entreprises. Williams pratiquant une politique du signe, on remarquera au passage les signes symétriques de la pathologie ; interne chez Big Daddy, elle est signalée par un petit objet empaqueté - seringue et ampoule, mais le contenu n'est pas dévoilé - c'est l'équivalent des rapports de la clinique au contenu caché puis révélé ; externe chez Brick, elle est très apparente et scelle la négation du sportif qu'il était, car par métonymie tout son corps est trauma, comme tout le corps de Maggie est arc de chasseresse et courbe. Avec Big Mama et ses accessoires, les bleus à ses genoux (60), l'abondance des bijoux (61), même lisibilité : elle porte son âge, ses meurtrissures et ses signes extérieurs de richesse (62) ; c'est par sa toilette de fête qu'elle affiche son statut social (63), le rituel et sa joie retrouvée. Ses pierreries vont capter la lumière et créer comme des effets parasites ; ses mouvements d'éventail vont monopoliser l'attention (64) : signes de redondance visuelle qui équivalent à ce que Big Daddy supporte si mal, sa corpulence et sa faconde.

L'accessoire, objet à la fois décoratif, utilitaire et symbolique engendre donc des rapports d'échange, de l'action et des sentiments. Il donne un effet de réel sans qu'il faille pour autant mesurer le degré d'existence d'un personnage au nombre d'accessoires qui lui sont impartis. Il est néanmoins intéressant de remarquer à cet égard que la liste d'objets la plus longue, la plus variée est celle de Brick, répartie selon trois thèmes : le corps, les appuis, la boisson ; les attributs de Maggie et de Big Mama sont uniquement du domaine de la parure (et hors scène dans l'évocation de Big Daddy ses maîtresses futures seront couvertes de bijoux et de vison ... (65) ; Mae se réduit à un mouchoir et un bruissement de jupes (66), Gooper à un cigare et une mallette avec les feuillets d'un contrat. Big Daddy quant à lui se suffit, il est un corps, une force ; mais deux paquets lui sont destinés : célébration de la vie, conjuration de la mort (67). Degré zéro de la figuration, les noirs sont les accessoires obligés de la plantation et les porteurs des signes de la fête, le choeur utilitaire et ornemental, de même que les enfants ramenés à une seule dimension, le pétard.

L'oeil de Williams se soucie à l'extrême du détail, ramifie des réseaux, établit des paires, élabore des motifs. Reprise des accessoires pour indiquer des affinités entre les personnages : c'est le strass, les bijoux pour Big Mama et Margaret (avec une hiérarchie quantifiante de l'ordre familial et social) ; le jeu du figuratif et du métaphorique pour Brick et Big Daddy : cheville de plâtre/masque de plâtre (68) ; le don manuel

d'un objet : les bas passent de la main de Big Mama à celle de Margaret (69), les béquilles, les verres de celles de Maggie et de Big Daddy à Brick (70). Reprise des matières : nappe de dentelle, hors scène, dans l'évocation du déjeuner (71), et robes de dentelle de la maîtresse de maison et de la bru préférée ; satin de la lingerie de Maggie, noeuds de satin aux encolures du champagne ; répétition et reflets du verre, les coupes, les lunettes, les lampes, les carreaux des fenêtres à éventail, évocation des vitraux de l'église. Reprise des couleurs : imprimé noir et blanc de la robe de Big Mama et casaque blanche de sa domesticité noire. Reprise des formes ajourées : balustrade de la galerie, portes entrebaîllées, dentelles, volets à claire-voie, côtes des éventails. Reprise encore des éclats de lumière : miroitement des bijoux de Big Mama, pétillement du champagne, brillance des bougies du gâteau d'anniversaire ; éclats chauds, répétés en mineur dans la luisance argentée des montures de lunettes, des barres de la salle de bain, des seaux et des pinces à glace.

Se retrouvent ainsi les procédés de contrepoint et de parallélisme des effets. C'est par l'objet d'abord et donc par le visuel que l'identification des couples s'opère - une présentation échelonnée, un couple par acte, bien cerné : Brick et Maggie par les variations sur les déshabillés à l'acte I ; Big Daddy et Big Mama par les scintillements de lumière à l'acte II, et Mae et Gooper par la mallette à l'acte III. Ce dernier acte se construit d'ailleurs sur deux scènes à effet qui très efficacement changent les portraits des jeunes couples selon qu'il y aura un attaché-case ou un oreiller pour deux. Ainsi l'ordre et le désordre passent-ils ici par le mouvement (scène assise, demi-cercle autour du contrat, structure close,/ va-et-vient de l'oreiller du lit au sofa, lignes brisées) et par la perception du rigide et du flou. Mais la "machine cybernétique" (72) de Williams envoie encore un autre message venu d'un autre code, le tactile : la représentation donne à voir l'épaisseur de la blancheur neigeuse du couvre-lit, de l'éponge du peignoir, et, hors scène, de la fourrure de vison car "c'est toujours par les substances (et non les formes et les couleurs) que l'on est finalement assuré de retrouver l'histoire la plus profonde. Un bon costumier doit savoir donner au public le sens tactile de ce qu'il voit pourtant de loin ... c'est dans la pâte même des objets (et non dans leur représentation plane) que se trouve la véritable histoire des hommes" (73).

Sensation de la soie, grain de la peau poudrée de Maggie, fraîcheur des boissons : vient le plaisir des sens. "Que voulez-vous, je suis un homme sensuel", se plaît à répéter Williams dans l'une de ses dernières interviews (74). Polyphonie indélébile, le spectateur est totalement investi. Le glaçon dans le verre produit aussi le rythme (c'est la ponctuation sonore qui sera aussi systématiquement utilisée par Albee dans *Qui a Peur de Virginia Woolf ?*), au même titre que les coups de maillet de la partie de croquet, que la béquille tombée, jetée, et l'arythmie de la claudication. Vibration du silence, contrastes des musiques : d'une part Wagner ou Beethoven, de l'autre des rengaines populaires, qu'elles soient chant collectif de circonstance ou folklore de Dixie. Opposition des éclairages, pigments et densité : pour Big Daddy les flammes des bougies, le feu d'artifices et les éclairs (75), pour Brick clair-obscur et clair de lune. Structure binaire encore une fois, et pourtant "le théâtre", selon le mot de Giraudoux, "n'est pas un théorème mais un spectacle, n'est pas une leçon mais un filtre".

Un dernier mot sur l'éclairage des costumes. Il faut savoir que les scènes de clair de lune et de nuit, les morceaux de pénombre, les séquences sur la galerie, qui sont éclairées de faisceaux verts et bleus à faible intensité - Williams signale un vert "étrange" à l'acte III (76) - commandent nécessairement des costumes de couleur pastel ou de valeur pâle, qui prennent et réflètent bien la lumière, donnant une riche couleur opalescente déjà signalée dans les verreries du bar (77). Tombent du même coup les accusations de vérisme ou d'afféterie puisque les choix de Williams se fondent sur des impératifs techniques. Le constat vaut aussi pour les rideaux et l'abat-jour de soie rose, la blancheur neigeuse du couvre-lit, pour les toilettes de Blanche Dubois, pour la robe de soie rose de Sérafina qui attend son mari la nuit venue (78), ou pour l'étoffe blanche tendue sous la ménagerie de verre et qui, le soir, donne une expression éthérée au visage de Laura.

Qui dit pastel ne dit pas douceur lénifiante, bazar haut de gamme ou affadissement. Le jeu doit rester physique, abrupt, violent. De l'influence du décor, des couleurs et des costumes : la question vaut d'être posée, si l'on songe au commentaire de Bernard Dort sur "l'escamotage" de Jeanne Moreau lors de la première de *La Chatte* à Paris ; "sa chatte devient un animal de luxe, une bête de prix". Il est vrai que le reproche s'adressait globalement à la "mise en place" de Peter Brook, à "un spectacle soigné, presque trop soigné avec son décor en lattes de bois, son atmosphère discrètement exotique". (79)

*
* *

Pour le décorateur, le décor idéal est celui qui situe l'ambiance immédiatement, et qui par la suite s'incorpore à l'action et sert le mouvement de la pièce au point de perdre toute existence propre. Pour Williams, qui exprime "son monde et son expérience du monde", cristallisés dans les tourments et la sensualité du Sud, qui "utilise toutes les ficelles du métier pour garder le public en haleine" (80) le décor est l'un des signes de l'orchestration, l'une des figures du ballet. Pour le spectateur, depuis les rites orphiques, c'est la rencontre avec l'invisible devenu visible. Chaque décor, chaque costume est proposition de rêverie, de conscience, et tout passe a priori par l'information sensitive. Et justement Peter Brook, pour qui analyser une pièce c'est "découvrir tous les trucs, les mensonges qui envahissent l'espace vide pour créer l'instant d'un soir la totalité d'un univers", pose cette question en conclusion de *L'espace vide* : lorsqu'une représentation est terminée, que reste-t-il ? L'image centrale, la silhouette, deux vagabonds sous un arbre, une vieille femme tirant une carriole, un sergent qui danse, trois personnes assises sur un divan en enfer (81).

Dans la mémoire, des formes humaines dans un décor, et non pas le verbe.

Liliane KERJAN Université de Rennes II

NOTES

(1) Décor d'*Été et Fumées* au théâtre de l'Oeuvre en 1953.

(2) L'école des décorateurs symbolistes aux États-Unis à l'époque comprend en particulier Lee Simonson, Donald Oenslager et Alice Bernstein. Jo Mielziner a été le décorateur de *La Ménagerie de Verre*, d' *Un Tramway nommé Désir* et de *La Chatte sur un Toît Brûlant*.

(3) *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham, 1940-1965,* edited by Donald Windham, Penguin, 1976, p. 238.

(4) *A Streetcar Named Desire*, Penguin Plays, p. 117.

(5) *Ibid.*, p. 143.

(6) *Suddenly Last Summer*, in *Baby Doll and Other Plays,* Penguin, p. 93.

(7) James Mason Brown, cité par Nancy Tischler, *Tennessee Williams, Rebellious Puritan*, Citadel Press, 1961, p. 176

(8) Antoine, cité par Nicole Decugis et Suzanne Reymond, *Le Décor de Théâtre en France,* Compagnie des Arts Graphiques, Paris, 1953, p. 178.

(9) Tennessee Williams, Notes for the Designer, p. 13.

(10) Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Éditions Sociales, 1978, p. 157.

(11) Notes for the Designer, p. 14.

(12) Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 157.

(13) Dans *Weird Tales*, Jul.-Aug. 1928, Williams a publié une nouvelle inspirée par l'histoire d'Hérodote, et où la reine égyptienne Nitokris invite tous ses ennemis à un banquet dans une salle souterraine au bord du Nil.

(14) *Cat on a Hot Tin Roof*, Penguin Plays, p. 60 et 61.

(15) *Ibid.*, p. 14 : "The set should be far less realistic than I have so far implied". Trait constant chez Williams qui déclarait à propos de *Soudain l'Été Dernier* : "La mort de Sébastien est traitée avec réalisme à l'écran, ce qui est déplorable. En fait le cannibalisme était simplement une métaphore dramatique". (*Jungle*, nº 8, 1985 : *Errances et Vertiges*, p. 123). L'on se souvient également du mot de Blanche : "Je ne veux pas de réalisme, je veux de la féerie".

(16) Big Daddy arrive à la plantation en 1910.

(17) Michel Gresset, *Le Théâtre moderne*, t. II, 1967, C.N.R.S., Paris.

(18) Critique de Morvan Lebesque dans *Carrefour*, in *L'Avant-Scène*, nº 200, p. 34.

(19) *Paris-Théâtre*, nº 119, p. 20.

(20) Antoine, note du 20 octobre 1888, in *Le Décor en France, op. cit.*, p. 173.

(21) Peter Brook, interview par Pierre Guénin, in *Paris-Théâtre, op. cit.*, p. 52.

(22) Texte français d'André Obey.

(23) *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 39.

(24) Notes for the Designer, p. 14.

(25) Tennessee Williams : cf. "The Timeless World of a Play", préface à *The Rose Tattoo*.

(26) Elia Kazan cité par Jeanne Fayard, in *Tennessee Williams*, Théâtre de tous les temps, Seghers, Paris, 1972, p. 147.

(27) André Boll, *La Décoration Théâtrale*, Librairie Théâtrale de Paris, p. 56.

(28) Jean Cocteau, préface à *Design Throughout the World since 1935*, Theatre Art Books, New York, 1956. Publications de l'ITT, International Theatre Institute.

(29) Notes for the Designer, p. 14.

(30) La version cinématographique de *Sweet Birth of Youth*, de Richard Brooks (film MGM, 1962) utilise un seul coloris, l'ivoire, pour la chambre au Royal Palms Hotel, et reprend l'aperçu sur la salle de bain.

(31) "dropping in the ice cubes one by one", p. 100 ; *ib.*, p. 101 "picks up the silver tongs with slow admiration of their frosty brightness", p. 79.

(32) *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 45.

(33) *Ibid.*, p. 20.

(34) "un lit dont la tête s'orne d'une gigantesque corne d'abondance en rotin", *Paris-Théâtre, op. cit.*, p. 20.

(35) Film MGM, 1985. Mise en scène de Richard Brook.

(36) Michel Aubriant, *Paris-Théâtre, op. cit.*, p. 8.

(37) "She has the vocal tricks of a priest delivering a liturgical chant", p. 17.

(38) Sinon dans le texte français : "au premier plan à droite, un divan très simple. A sa tête, un seul oreiller blanc ; au pied, une couverture grise soigneusement pliée" ; sur les photos du spectacle, un couvre-lit de brocart et une tête capitonnée. *Paris-Théâtre*, p. 20-21.

(39) Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 155.

(40) *Ibid.*

(41) *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 31.

(42) *Ibid.*, p. 19.

(43) *Ibid.*, p. 39 ; l'été est stipulé dans le titre de la nouvelle qui a servi d'esquisse à la pièce : *Three Players of a Summer Game.*

(44) *Ibid.*, Martin Browne, editorial note.

(45) Roland Barthes, *Mythologies*, coll. Points, Le Seuil, Paris, p. 147.

(46) *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 23.

(47) *Ibid.*, p. 41.

(48) *Ibid.*, p. 40.

(49) *Ibid.*, p. 30 ; description qui est une reprise du détail de la correspondance précitée.

(50) Il convient de rappeler cette règle de base : le blanc qui réagit bien à tous les éclairages est très apparent sur une scène et doit par conséquent être proscrit pour les costumes des personnages secondaires, sauf à être employé par petites touches.

(51) Cf. la photo de couverture de l'édition Penguin Plays : Burt Ives et Ben Gazzara au Théâtre Morosco, New York, 1955.

(52) Williams concentre l'attention sur la partie supérieure du corps de Maggie, notamment le cou et les bras ; à l'inverse la virilité de Brick se trouve signalée de manière très traditionnelle par sa chevelure et le bas de son corps (cf. pour mémoire l'interprétation phallique de la jambe plâtrée).

(53) Cf. les références directes aux animaux : le taureau pour Alvaro, le coq pour Stanley etc... ; ici le rhinocéros pour Big Mama, et bien sûr pour Maggie, la chatte. A ce propos l'article de Guy Le Bolzer dans *Paris-Théâtre op. cit.*, p. 14, sous le titre "Jeanne Moreau chatte, louve et tigresse" (*sic*), donne cette remarque de l'actrice : "La lecture m'avait désarçonnée. Je trouvais le texte très poétique, mais je ne voyais pas l'intérêt de la représentation. Et puis j'ai rencontré Peter Brook et il m'a parlé de la pièce avec une telle chaleur que c'en était une véritable révélation".

(54) Alice Bernstein, citée par John Gassner, *Producing the Play*, revised edition, Hort, Rinehart, Winston, 1953, p. 391.

(55) *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 32.

(56) *Ibid.*, p. 35.

(57) *Ibid.*, p. 48

(58) *Ibid.*, p. 48

(59) Roland Barthes, *Essais Critiques*, Le Seuil, Paris, 1964, p. 54.

(60) *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 33.

(61) *Ibid.*, p. 32.

(62) "This woman loaded with diamonds", *ibid.*, p. 127.

(63) "The lustre of her great diamonds and many pearls, the brilliant set in the silver frame of her glasses", *ibid.*, p. 48.

(64) "She opens an ornamented fan suspended about her throat, a black lace fan", *ibid.*, p. 87.

(65) *Ibid.*, p. 66.

(66) "She presses a handkerchief ... flies with a loud swish of skirts", *ibid.*, p. 58.

(67) *Ibid.*, p. 50 et 93.

(68) "His face like broken yellow plaster about to fall into dust", *ibid.*, p. 83 ; à rapprocher de la préface de *Doux Oiseau de Jeunesse* : "J'ai le dos au mur depuis si longtemps que sous la pression de mon dos le plâtre qui recouvre les briques et le mortier commence à s'effriter".

(69) *Ibid.*, p. 33.

(70) "The old man pours him a drink and solemnly passes it to him. He snatches the drink from Brick's hand", *ibid.*, p. 71.

(71) "And the lace cloth looks so pretty", *ibid.*, p. 18.

(72) Roland Barthes, *Essais Critiques, op. cit.*, p. 258.

(73) *Id., Ibid.*, p. 55.

(74) Tennessee Williams, in Charles Ruas, *Conversations with American Writers*, Alfred Knopf, 1985. Cité dans *Jungle*, nº 8, 1985, *Errances et Vertiges*, p. 124 et 128, *op. cit.*

(75) "A burst of light in the sky from the fireworks. He stands over his blazing birthday cake", *ibid.*, p. 55.

(76) "An eerie grennish glow", p. 60, et "an eerie green glow" p. 82.

(77) En lumière bleue le rouge devient violacé, le vert noirâtre, le bleu est enrichi, le jaune brunâtre, le violet bleuâtre.

(78) *The Rose Tattoo.*

(79) Bernard Dort, in *Théâtre Populaire*, nº 23, mars 1957, p. 100.

(80) Tennessee Williams, in *Jungle, op. cit.*, p. 128.

(81) Peter Brook, *The Empty Space*, Macgibbon & Kee, Londres, 1968, p. 136.

AU SOIR DE LA FETE : NOTES SUR L'ESPACE DANS *CAT ON A HOT TIN ROOF*

> "The rivalry does not lie where Fay thinks. It's not between the old wife and the new; it's between too much love and too little. There is no rivalry as bitter".
>
> Eudora Welty, *The Optimist's Daughter*

Le motif déclaré de la réunion de famille est de célébrer l'anniversaire de Big Daddy, le motif caché de capter la plantation. Célébration du *temps* qui passe (avec promesse fallacieuse du temps à venir et à revenir) mise en scène pour saisir *l'espace*.

Ainsi l'anniversaire - ou la fête - n'est-il que prétexte à voler ou violer un territoire : voler l'espace vital de Big Daddy - la plantation de quinze mille hectares, orgueil et seul amour de sa vie, violer l'espace privé de Brick et de Maggie, voire de Big Daddy. De là, cet espace scénique à deux niveaux : le bas, espace social des pièces dont la destination est reconnue mais qui n'est pas donné à voir, et le haut, espace privé des chambres qui se prolonge à l'extérieur par une galerie. Le travail de mise en scène consiste à mettre en rapport ces deux niveaux ; il affirme en contrepoint la présence du bas jamais vu mais entendu, souligne le mouvement de la fête qui, se déroulant en bas, tend à déborder sur le haut. L'espace scénique proprement dit, celui où s'affrontent les acteurs du drame, est comme soustrait à la fête, un bref instant seulement il servira de théâtre à la cérémonie du gâteau, mais il s'y joue le véritable drame dont la fête est la représentation.

La pièce est mince, le succès assez considérable qu'elle connut à Broadway venait de ce qui relève proprement du théâtre. Sans entrer dans une étude psychanalytique qui serait fondée sur "l'autre scène", je voudrais montrer que si la pièce peut avoir un effet puissant sur le *spectateur* (ou le lecteur doué d'imagination), c'est qu'elle est faite de multiples relations à l'espace, qui sont toutes de l'essence du théâtre. Matérialité physique de l'espace que se disputent deux clans, ou espace rêvé d'un ailleurs, celui du Sud, qui, même pour un sudiste, est plus fiction que réalité, jusqu'à ces très anciens espaces mythiques où s'originèrent les sociétés -- espaces organisés face à l'anarchie de la mort, espaces ritualisés par la fête. En ce sens, il est important que la pièce soit située dans le Sud, qui est, plus que tout autre, lieu fondé sur le rite et la fête, et où les violences atmosphériques sont toujours redoutées. De ces dernières Kazan a voulu jouer, en faisant ajouter un orage dans la seconde version, ce qui, pour moi, n'était pas nécessaire, pas plus que le retour en scène de Big Daddy, qui détruit la cohérence poétique et symbolique de la pièce telle que l'espace la définissait. C'est pourquoi, je m'en tiens au premier texte, qui est plus conforme au dessein de l'auteur (1).

LE TERRITOIRE DE L'AUTRE : STRATÉGIE DU HAUT ET DU BAS

La fonction d'exposition de tout premier acte se fait ici en termes de dialectique du haut et du bas, dialectique de l'espace privé et de l'espace social, qu'il revient au discours de Maggie, commentant à Brick le déjeuner, d'établir. Notons que d'entrée ces deux espaces sont posés comme distincts et qu'on peut les définir comme *territoires* ou zones d'influence d'un individu ou d'un groupe. Toute la mise en scène souligne l'extrême vulnérabilité de l'espace privé aux manoeuvres de l'espace social. D'abord, à aucun moment la parole n'y est sûre : la quasi obligation de garder les portes ouvertes, l'espionnage constant qu'excercent Gooper et Mae l'exposent à être entendue, répétée, galvaudée. Ensuite, le danger de l'invasion s'accroît à mesure que progresse le premier acte : dans leurs jeux les enfants entrent et sortent de la chambre, puis Mae profite de l'entr'acte en bas pour monter vanter sa progéniture : Big Mama, enfin, annonce que la liturgie de l'anniversaire se déroulera dans la chambre de Brick. Cette pression peut aller jusqu'à la menace, voyez l'agressivité de l'enfant qui "tire" sur Maggie à la fin du premier acte, reprise au troisième acte par les forces sociales et familiales se resserrant autour de Big Mama qui le ressent comme hostilité : "Why're you all *surroundin'* me --like this?" (89) A ces manoeuvres, l'envahi riposte par la violence, verbale chez Maggie prête à blesser sa belle-soeur dans son orgueil de mère : "But Mae? Why did y'give dawgs' names to all your kiddies?" (29), physique chez Brick lançant sa béquille sur son épouse (43).

Par un effet de mise en abyme, cette dialectique du privé et du social se retrouve dans les rapports de Brick avec Maggie : le comportement de la jeune femme trahit l'irrépressible désir d'envahir le territoire de l'autre et jusqu'à la volonté de le contraindre à sortir du mutisme où il s'enferme, à s'ouvrir au dialogue, donc à la discussion --qui se veut redéfinition des deux espaces. En effet, cette structure en abyme, introduite dès le premier acte, projette un autre éclairage sur le conflit : l'agressivité de Maggie naît de la frustation de n'être pas *reconnue*. Aux termes d'un contrat inhumain, l'épouse de Brick n'est ni vue, ni entendue de son mari. Par retour, s'éclaire l'inconfortable position de Gooper et de Mae : eux non plus ne sont pas reconnus. Pas plus que les prières, les cris ou l'incessant discours de Maggie ne touchent son mari, le tintamarre et les clowneries des enfants n'atteignent les grands-parents. Réduits à l'état de monstres grotesques, les petits atteignent dans le discours des autres tout juste à l'animalité, jamais à l'humanité. L'âpre lutte qui oppose les deux espaces vient d'un même désir. Les deux belles-filles, plus encore que les fils, se posent en rivales pour accéder à l'identité, mais par un effet de gauchissement, celle-ci n'est pas comprise de la même façon. Pour Mae, il s'agit d'atteindre à l'avoir, elle veut accaparer les hectares pour elle, son mari, ses enfants, c'est l'image grossière d'une âme qui confond l'être et l'avoir. Maggie est consciente de la distinction, et, meilleure stratège ou plus généreuse, elle va s'appuyer sur l'être pour accéder à l'avoir. C'est aussi que sa position est plus précaire car elle se sent menacée d'une double exclusion : de l'espace social parce qu'elle est une belle-fille sans enfant, de l'espace privé (de Brick) parce qu'elle n'est pas Skipper et que sa clairvoyance est insupportable, de là qu'elle est déterminée à garder son appartenance aux deux espaces. Elle est au reste seule dans la pièce à occuper cette position à la charnière des deux, métaphoriquement représentée par le toit brûlant. Soucieuse de regagner (ou de gagner)

l'emprise sur son espace privé afin de contrôler l'espace social, ou si l'on veut de convaincre son mari de lui faire un enfant pour s'assurer l'héritage, Maggie réaffirme l'existence de *son* espace privé (sa vie sexuelle) aux dépens de celle de son mari, tout comme elle veut entraîner Brick dans l'espace social dont il s'est volontairement exclu pour affirmer l'existence de leur couple. Stratégie partagée par Big Mama qui, en faisant disparaître de la chambre vêtements et sous-vêtements, opère autoritairement la transformation de l'espace privé en espace social, tout en reconnaissant l'existence du premier. Cette reconnaissance implicite de la nature des deux espaces fait la supériorité de Maggie, ou de Big Mama, sur Mae. La dernière est poussée par l'intérêt seul ; dans aucun de ses calculs n'entre l'amour ; elle souffre en somme de manquer d'amour, à l'inverse de Maggie et de Big Mama son alliée, qui est sauvée par l'amour qu'elle a pour Brick ou pour Big Daddy. Tant d'acharnement à sauvegarder son emprise sur l'espace privé et sur l'espace social provient, chez Maggie, de la certitude qu'il y va de sa vie même ; elle ne peut exister que dans une relation complète avec Brick :

> You know, if I thought you would never, never, *never* make love to me again -- I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it straight into my heart, I swear that I would ! (26).

De même, si elle veut les hectares, c'est pour sauver Brick de la déchéance avant de se sauver elle-même de l'ignominie d'être l'épouse ruinée d'un alcoolique. Contrairement à Mae, fille d'un commerçant véreux, Maggie sait de quoi elle parle.

Au début du second acte, l'invasion semble consommée : tous les invités de la fête se retrouvent dans la chambre de Brick et de Maggie autour du gâteau. Mais, un instant réussie, la manoeuvre ne peut être achevée puisque la colère de Big Daddy qui ressent lui-même cette réunion comme une insupportable intrusion, fait battre en retraite l'ennemi. Le champ de bataille se transforme en champ clos où s'affrontent dans un mortel tournoi le père et le fils. Est-ce la revanche de l'espace privé sur l'espace social ? --en apparence seulement, en réalité, on s'enfonce dans la violence. Il ne s'agit plus, comme à l'acte I, d'agression extérieure, mais bien de viol. L'acte II tout entier met en scène la violation de l'espace privé, par la famille et les amis d'abord, ensuite par l'envers de soi : cet Autre, semblable et dissemblable. Dans l'affrontement de Brick avec son père, où chacun tente de pénétrer au plus intime de l'autre, se révèle la véritable nature de l'espace privé : moins un territoire où l'on est soi-même qu'une sorte de non-lieu où se fabriquent le mensonge ou l'illusion par quoi l'on se protège de la peur de mourir. L'espace privé n'est en fin de compte qu'un rempart contre cette mort immédiate qu'est l'échec, ou l'ultime rempart qui permet ici-bas l'éternité. Dès l'acte I Maggie disait à son mari :

> *Margaret*: /.../ Nobody says, 'you're dying'. You have to fool them. They have to fool *themselves*.
> *Brick*: Why?
> *Margaret: Why?* Because human beings dream of life everlasting, that's the reason! But most of them want it on earth and not in heaven (38).

Le troisième acte s'ouvre comme le second sur la victoire de l'espace social sur l'espace privé, tous les participants de la fête se retrouvent une fois encore dans la chambre de Brick et de Maggie, à l'exception du père. Mais la qualité de l'espace a changé, on est loin de l'atmosphère de fête par où débutait le deuxième acte avec ses choeurs d'enfants et ses bougies allumées, c'est que désormais, le cercle social est brisé. Les deux champions se sont retirés, l'un, définitivement (dans la première version du moins), c'est Big Daddy, l'autre, aussi longtemps qu'il peut échapper à son frère et à sa femme, c'est Brick. Chacun s'enfonce dans la mort, douloureuse agonie pour l'un, ivresse profonde pour l'autre, en un tragique contrepoint que souligne la mise en scène entre le sordide marchandage des uns, les hurlements de souffrance du père ou les chansons d'ivrogne du fils. La mort a envahi l'espace, la mort visible, audible, de sorte que l'apparence festive tombe pour laisser paraître ce qui est dans cette pièce l'autre face de la mort : l'argent. On est passé sur le toit brûlant où se battent les deux chattes : "They look like a couple of cats on a hot tin roof" (56) disait déjà Big Daddy à l'acte II en parlant de ses belles-filles. L'espace social vient, lui aussi, d'être démasqué. De là, le tour que prend le dialogue : le pasteur ne parle que de legs faits par de riches veuves ou de vitraux commémoratifs, Gooper aidé de Mae se change en banquier, Maggie annonce l'enfant qui doit lui assurer l'héritage. Alors, à cet instant, tout bascule. Dans cet espace de la mort où seul compte l'argent, la promesse de vie, même fallacieuse, est aussi le signe d'un très sincère amour. Certes, Maggie veut l'argent, mais elle veut aussi toucher Brick, l'arracher à cette forme de mort qu'est l'indifférence totale. Il s'opère comme une rédemption. Soudain l'espace social s'efface et laisse la place à l'espace privé : la chambre se vide, Brick et Maggie restent seuls. Rendre vrai le mensonge, arracher Brick (pour combien de minutes, d'heures ou d'années) à la dégénérescence de la mort, *communiquer* enfin, c'est le pari désespéré de Maggie qui tente de concilier les deux démons qui hantent tous les personnages, de la pièce, de les rendre "propres", propres comme l'amour dont rêvait Brick pour Skipper, le sexe et l'argent. A l'acte II, ils constituaient l'horreur conjuguée de cet autre espace entrevu par Big Daddy lors de son voyage outr'Atlantique. C'est donc dans la proximité de la mort, dans le lit même de la mort, que Maggie peut concevoir et tenter par là d'instaurer un espace de communication vraie : "What you want is someone to --take hold of you. --Gently, gently, with love! And --I *do* love you, Brick, I *do*!" (105).

En poursuivant la réflexion sur *Cat on a Hot Tin Roof*, je porterai le conflit spatial sur le terrain de l'amour. Dans une première structure simple qui organise les trois actes autour du conflit entre le haut et le bas, s'insère une seconde structure, en abyme, qui concentre l'affrontement sur le couple Brick-Maggie. Un jeu de miroirs déformants gauchit le conflit, qui n'est pas la réplique exacte du premier, assurant ainsi le mystère que revendique Tennessee Williams à propos de ses personnages, d'autant plus qu'à leur tour d'autres conflits mis en abyme s'éclairent les uns les autres, ceux qui opposent Brick à Skipper, ou Big Daddy à Brick. Tous se développent selon la même dialectique de l'intrusion et du viol (dont on sait qu'il est symboliquement un meurtre) quand la non-communication devient dans un paroxysme de violence communion de la mort (plutôt que dans ou avec la mort). Lorsque Brick est forcé par Big Daddy de reconnaître que Skipper nourrissait à son égard une passion homosexuelle et qu'il était de son devoir de répondre à son appel au secours,

lorsque Big Daddy est forcé par Brick d'admettre qu'il est atteint du cancer, ils sont contraints, le premier, à reconnaître toute la dimension sexuelle de l'existence et à assumer sa responsabilité dans la mort de Skipper, le second, à regarder en face les limites de son existence de planteur. Pour l'un et l'autre la métaphore spatiale vaut. Or cette interrogation sur la nature de l'espace privé se fait aussi en termes quantitatifs : apprécier la différence entre trop ou trop peu d'amour. Brick est par deux fois coupable de manquer d'amour au point de "tuer" l'autre. Big Daddy, quant à lui, sait qu'aucune fortune ne peut sauver la vie d'un homme mais que l'amour peut encore sauver Brick, de là qu'il débride la plaie avec l'acharnement de l'amour. Le premier tue faute de s'aimer lui-même, le second opère par amour de lui-même et tente d'engendrer une seconde fois ce fils qui doit lui survivre. D'une manière analogue, Big Mama, puis Maggie, instaurent un espace d'amour sur l'espace social qui semblait l'emporter. A l'acte III, Big Mama chasse les marchands du temple et renvoie les rapaces tournoyant au-dessus de l'héritage, en clamant que ce n'est pas le temple de l'argent mais de l'amour, et que Big Daddy n'est pas encore mort :

> *Big Mama* : Now you listen to me, all of you, you listen here! They's not goin' to me any more catty talk in my house! And Gooper, you put that away before I grab it out of your hand and tear it right up! I don't know what the hell's in it, and I don't want to know what the hell's in it. I'm talkin' in Big Daddy's language now; I'm his *wife*, not his *widow*, I'm still his *wife*! And I'm talkin' to you in his language an' - (99).

Un peu plus tard, Maggie réinstalle l'espace de la chambre et du grand lit dans sa fonction génitrice. Elle le *construit* sur la scène par le *jeu* de l'oreiller, à la fois dérisoire et pathétique, jeu scénique, acte théâtral, mais construction tout de même. Au théâtre des mots, Tennessee Williams vient d'ajouter l'épaisseur organique du vécu.

Maggie a-t-elle gagné ? L'ambiguïté demeure lorsque tombe le rideau. Or l'ambiguïté est aussi ce que secrète le décor même de la pièce, dans la mesure où ce décor est à prendre très littéralement dans sa matérialité physique, constituée de meubles, d'éclairages et de bruitage, mais aussi dans sa valeur poétique, qui est celle d'un lieu dans le *Sud* des États-Unis, dont on sait qu'il joue du jeu sur le jeu.

STRATÉGIE DU HORS-SCENE : LA FETE ET SES MIROIRS -- L'ESPACE POÉTIQUE

Voyez le lieu où se situe la pièce -- la "Grande Maison" d'une plantation de coton dans le Delta : on est au coeur même du Sud et de sa légende. Une part de la mise en scène consiste à ne jamais le faire oublier, comme le soulignent les multiples indications scéniques. La lumière dorée qui lentement s'efface, l'argent de la lune et la chaleur sensuelle du soir, tout est là pour envoûter le spectateur, l'inviter à voir au-delà des sordides querelles d'argent, à partager le temps de la représentation ce quelque chose qui ressemble à de l'amour et qui souffre de ne savoir s'exprimer :

> This may be irrelevant or unnecessary, but I once saw a reproduction of a faded photograph of the veranda of Robert Louis Stevenson's home on that Samoan Island where he spent his last years, and there was a quality of tender light on weathered wood, such as porch furniture made of bamboo and wicker,

> exposed to tropical suns and tropical rains, which came to mind when I thought about the set for this play, bringing also to mind the grace and comfort of light, the reassurance it gives, on a late and fair afternoon in summer, the way that no matter what, even dread of death, is gently touched and soothed by it. For the set is the background for a play that deals with human extremities of emotion, and it needs that softness behind it (Notes for the designer, p. 13).

Mise en scène du passé et nostalgie de l'héritage, ici, celui de la *tendresse* évoquée par et dans la chambre de Brick et de Maggie, qui fut autrefois celle des propriétaires, le couple d'homosexuels Jack Straw et Peter Ochello :

> In other words, the room must evoke some ghosts; it is genlty and poetically haunted by a relationship that must have involved a tenderness which was uncommon (13).

Tout comme dans *A Streetcar Named Desire*, Tennessee Williams cherchait à recréer l'atmosphère de Blues dans des quartiers pauvres de la Nouvelle Orléans et l'étrangeté poétique de ces franges urbaines où se côtoient Noirs et Blancs, Mexicains, immigrants ou matelots, il recherche ici les effets poétiques d'une vieille maison, habitée depuis longtemps, sans luxe ni ostentation mais exquisement patinée par l'âge et par la tendresse des occupants. Grâce à ses fantômes, ceux de Jack Straw et de Peter Ochello qui s'aimaient sincèrement, l'espace est *vrai, authentique*. C'est là sa fonction première : garantir l'authenticité des passions qui s'y jouent.

Le donné à voir se double d'un donné à entendre. Plus sensuel que les jeux de la lumière, le jeu des voix atteste, lui aussi, l'authenticité du Sud : car la voix du Sud est multiple, séductrice et caressante, comme le disait Kate Chopin de la mer. A commencer par l'accent, que Tennessee Williams note dans son texte et dont on sait le charme, puis l'effervescence sociale : "The pace must be very quick. Great Southern Animation", peut-on lire au début de l'acte III, et le jeu des voix s'interpellant d'un étage à l'autre, criant ou chantant au téléphone, se coupant, s'interposant, commentant en bas par d'ironiques contrepoints ce qui vient d'être dit en haut, le téléphone qui ne cesse de sonner et auquel on s'empresse de répondre, attestent, eux aussi, ce tissu social si prompt à l'échange et au discours dans le Sud. Pendant trois actes, les stridences des femmes qui s'égratignent, les hurlements odieux des enfants, les fureurs de ceux que la parole atteint, tout ce qui fait la vie quotidienne, alterne avec les chants des enfants et leurs jeux, les voix des Noirs et les chansons de Brick, le feu d'artifice, ou le choeur des ouvriers agricoles. La vie est là, bruyante, imprévisible ou bien orchestrée, car ce contrepoint sonore est suscité par la fête, l'énorme célébration qu'a monté la plantation en l'honneur de Big Daddy ; on ne la voit jamais, sauf brièvement au début de l'acte II, mais on l'entend par une brillante stratégie du hors-scène.

Cet espace poétique, marqué de la double appartenance à la géographie et au temps, exprime la quintessence du Sud par toutes les séductions de la lumière et de la voix humaines calculées pour *célébrer*. Espace liturgique, espace de la fête dans le Sud, dont chacun des termes qui le définissent est signe d'une représentation sur un autre théâtre.

Évoquer le Sud est prétexte à distanciation. Tennessee Williams s'offre ici un double jeu : celui du théâtre, qui est retour sur lui-même, et celui de presque tous les écrivains du Sud lorsqu'ils mettent le Sud en scène. Dans le temps qu'au premier degré, par l'illusion théâtrale, il plonge sensuellement le spectateur dans le Sud, le dramaturge l'invite à prendre ses distances, à saisir au beau milieu du plaisir qu'il prend à cette mise en scène, la vérité de son drame. Les belles-filles "jouent" le Sud (2), comme les petites filles entr'aperçues dans la rue jouaient à la dame, juchées sur des talons trop hauts, empêtrées dans les falbalas de leurs mères ou de leurs soeurs, en criant bien fort "regardez-moi!" (3) Maggie et Mae se composent des personnages de grande dame. Maggie se vante de ses ancêtres planteurs libérant leurs esclaves dix ans avant l'émancipation ; Mae s'enorgueillit d'avoir été Reine du Coton à Memphis. Maggie oppose ses toilettes déjà portées par d'autres, ou faites par sa mère, à l'argent mal acquis de Mae la parvenue, quand leurs débuts dans la société exigeaient que leurs mises captent un riche parti (4). De même, l'anniversaire *accomplit* le Sud grâce aux chants traditionnels chantés par les journaliers Noirs ("Pick a Bale of Cotton"), ou aux mets servis au déjeuner, auxquels Big Daddy fait grand honneur :

> *Big Mama* : Why, that man - ate a huge piece of cawn-bread with molasses on it! Helped himself twice to hoppin'john.
> *Margaret* : Big Daddy loves hoppin'john. - We had a real country dinner.
> *Big Mama* overlapping Margaret :Yais, he simply adores it! An' candied yams? That man put away enough food at that table to stuff a nigger *field*-hand! (86)

Ce jeu sur les stéréotypes les tient à distance, il en prévient le plaisir par le recours à l'ironie, surtout, il interdit de placer la nostalgie là où il ne le faut pas ; la seule qui soit permise est pour cette tendresse entre Jack Straw et Peter Ochello, qui instaurait l'ordre de la plantation quand elle avait encore des dimensions humaines. De plus, ce jeu du Sud, parfaitement conforme à la vérité de cette région dont on sait qu'elle a le sens inné de sa propre mise en scène, sert les fins moralisatrices du dramaturge, qui en joue pour plaider indirectement la cause des homosexuels. Il peint une société qui érige le paraître en vertu et se fait gloire de sacrifier la sincérité, pourvu que l'apparence soit sauve. Le Sud chasse l'étudiant en Afrique, conduit Skipper au suicide et pousse Brick dans l'alcoolisme, mais il place au pinacle les masquarades qui l'assurent de l'excellence d'une société corrompue ou de la pérennité d'une classe disparue. A noter l'ironique reflet que renvoie le festival du coton à Memphis du très aristocratique Carnaval de la Nouvelle Orléans, auquel cette guerre des "reines" fait songer. Il y a théâtralisation du caractère sudiste pour exprimer les multiples facettes qui le composent. La pièce joue de la réflexion infinie des miroirs --vrais miroirs où Maggie s'interroge sur son identité, ou surprend l'indifférence (voire la haine) de son mari, miroir des verres et des bouteilles où se détruit l'athlète, mais aussi le grand miroir de la fête qui renvoie au Sud sa propre image. Dans la mesure où elle est l'expression d'un mode de vie plus propre à cette région qu'à toute autre, la fête fonctionne, au-delà du niveau poétique, comme symbole du Sud.

Enfin, cette mise en scène *constitue l'acte fondateur de la famille Pollitt*. Au moment où celle-ci est menacée d'éclatement, de dissentions destructrices, par la disparition du patriarche, il est nécessaire d'orchestrer une cérémonie qui la fonde

à nouveau. C'est pourquoi l'annonce de l'enfant à naître n'est pas crapuleuse, mais poétiquement et symboliquement juste : seul Brick peut engendrer un fils qui soit véritablement de la lignée de Big Daddy, et assurer ainsi la pérennité de la famille ; il est, de plus, approprié que l'annonce soit faite le jour de l'anniversaire :

> *Big Mama* : Oh, Brick, son of Big Daddy! Big Daddy does so love you! Y' know what would be his fondest dream come true? If before he passed on, if Big Daddy has to pass on, you gave him a child of yours, a grandson as much like his son as his son is like Big Daddy! (101)

Poursuivons cette réflexion sur la fête. On sait qu'elle est l'expression la plus achevée de l'échange entre les groupes, et, plus encore, de la *représentation* de l'échange. Par ses données même, goût du paraître, consommation excessive des biens de la terre, elle met en scène les principales fonctions qui régissent une société, qui ne cesse depuis sa fondation de faire reculer les limites de la mort. Faire la fête, c'est "jouer" la mort, donner un festin, c'est tromper la mort, puisque la fête et le banquet forment une gigantesque mise en scène de l'oblitération où paraît la double valeur de leur rôle esthétique et mythique. Les offrandes -- chants et saynettes, feux d'artifice ou énorme gâteau, sont marquées du sceau de l'éphémère, leur seule gloire est l'instant unique où elles prennent existence. Dans ce sacrifice où les fidèles *consomment et consument* leurs offrandes la mort est "jouée". En la jouant, on se joue d'elle.

Or dans *Cat on a Hot Tin Roof* un grain s'est introduit dans le rouage de la fête et l'a grippé. Le rite social fondateur, la manifestation du sacré qui devait célébrer la cohésion retrouvée de la famille et l'inscrire dans cet espace mythique du Sud, est devenue monstrueuse machine à broyer. Avant qu'elle ait commencé, la fête est déréglée, viciée par ce toit, brûlant ou non, mais toit de tôle, fabriqué par l'autre Sud -- celui qui adore l'argent et sert les conventions.

LE HORS-FETE OU LA FETE SUBVERTIE

La fonction la plus archaïque de la fête, dans toute société, est de repousser la mort et sa terreur. Qu'elle fonde l'identité du groupe en est un avatar policé, dont les manifestations ne cessent d'être quotidiennes par le monde. Mais si l'on s'attache à son origine, on voit que la fête a partie liée avec la mort. Insister sur l'aspect cérémoniel qui privilégie le rite, c'est instaurer un ordre qui repousse le chaos. Garder la visée collective, c'est garantir l'orthodoxie du combat contre la mort. Acte collectif, la fête implique nécessairement l'adhésion de tous, au niveau du fonctionnement et plus encore de la signification. Il n'est de vraie fête que pour les croyants. La subversion intervient lorsque l'on évacue ou gauchit le contenu pour ne plus garder que le signe.

Dans *Cat on a Hot Tin Roof,* la fête permet la mise en scène du mensonge ; elle rend possible, voire acceptable, la comédie de l'amour que jouent Gooper et Mae à leurs parents. Au-delà, paraît le mensonge de la fête elle-même, qui, fête de la récurrence par définition, et la proclamant à plusieurs reprises, s'orchestre sur la certitude du non retour. En dépit des "many happy returns", les metteurs en scène de l'anniversaire, Gooper et Mae, savent qu'il n'y en aura pas d'autre. Le respect pointilleux de la liturgie tient lieu d'amour : vidée de son contenu affectif, la fête

pour eux n'est plus que prétexte à mise en scène. Par un suprême dérèglement, la fête fonctionne pour elle-même (5) - la présence de Big Daddy n'est pas nécessaire pour tirer le feu d'artifice que l'on commence sans lui, à l'acte II. Ce dérèglement, indice de l'amour refusé, perd Gooper et Mae, coupables de trahir le Sud. Au troisième acte, la fête paraît terminée, son destinataire a quitté la scène, les masques tombent, la comédie de l'amour se poursuit à visage découvert. Privées de la tolérance qui absolvait les erreurs, les exhortations que prodigue Mae à Big Mama sont en porte à faux et révèlent un décalage où s'inscrivent rapacité et jalousie.

La fête est aussi prétexte à une plus sinistre comédie. Parce que dans toute fête on joue et on se joue de la mort, on ne cesse de la jouer ici. Mais ce que l'on met en scène n'est pas la Mort, redoutée de tous et repoussée par le jeu même, mais la mort d'autrui, du rival ou du gêneur, ou la mort de soi. A la fin de l'acte I, Maggie est "tuée" par Dixie, l'enfant qui fait irruption dans la chambre, coiffée d'un bonnet d'indien, brandissant un pistolet en criant "Bang, Bang, Bang", quelques secondes après que Brick a tenté de "tuer" Maggie, lui aussi, en se servant de sa béquille comme d'une lance : "I tried to kill your Aunt Maggie, but I failed -- and I fell" (44). A la fin de l'acte II, Brick, hanté par la mort, insensible au désarroi de son père, "tue" Big Daddy en lui assénant la vérité. A l'acte III, par la dérision qui le précipite dans la non-existence, Gooper et Mae s'efforcent de "tuer" Brick. Ce jeu de la mort s'instaure à la faveur de la fête. En abyme, s'inscrit une autre mort, plus douloureuse parce que consommée alors qu'elle aurait pu être évitée, celle de Skipper, annoncée au premier acte, explorée au second. Ajoutez son corollaire, le refus qu'oppose Brick aux prières de Maggie, refus repris d'acte en acte, cruellement commenté jusque dans le dernier acte par Mae, au point que cette insistance devient motif, et l'on voit que tout pour Brick devient prétexte à une sinistre mise en scène : celle de sa propre mort. Au-delà du signe manifeste qu'est ce déclic qu'il recherche jusqu'aux dernières répliques de la pièce, d'autres indices dénoncent son goût du suicide.

Il y a, me semble-t-il, deux autres personnages qui fonctionnent comme doubles de Brick, doubles gauchis, déformés par le miroir des passions qui unissent ces hommes entre eux. Skipper, dans la mesure où il était pour Brick l'objet d'une passion pure, représentait une projection idéalisée de lui-même, un autre moi qu'il voulait soustraire à la vie, donc au temps et à ses érosions. La seconde figure est celle de Big Daddy, dont à la fois l'auteur et les personnages soulignent la ressemblance avec Brick. Tout fonctionne comme si dans son désir de pureté absolue, Brick cherchait à éliminer ses autres moi quand ils lui apparaissent entachés de désir. Tout comme Big Daddy a fui avec horreur les lieux du désir découverts pendant son voyage, désir où l'argent s'allie au sexe de manière dégradante, au point que l'Europe se réduit à l'étalage indécent d'objets offerts à la rivalité concupiscente des acheteurs et l'Afrique à la prostitution des enfants par leur mère, Brick fuit avec horreur Skipper et Big Daddy. Tout comme son père a vu, dans ces lieux devenus miroirs de ses passions, l'image avilie de ce qu'il pratiquait - le sexe sans amour avec Big Mama et l'accumulation des hectares (comme Big Mama accumulait les achats), de même Brick a vu dans Skipper, le temps d'un coup de téléphone, la face "avilie" d'une relation qu'il redoutait de voir, ou dans l'obstination à vivre de son père au prix de mensonges, les compromis auxquels il refuse de "s'abaisser". Rien d'étonnant alors à ce qu'il "tue" Skipper et Big Daddy.

Le dénouement heureux, réécrit pour plaire à Kazan et au public, n'est pas "juste" comme l'était la dernière réplique de la première version. Brick disait : "Wouldn't it be funny if that was true?" (105), redoublant, sans le savoir, la proposition et la situation de Big Daddy à l'acte II. Habileté de dramaturge dans ce "mot de la fin", peut-être. En réalité, *à son insu*, Brick devient Big Daddy, dont il partage le cynisme à l'égard des femmes et de l'amour. Son doute est déjà une manière d'aquiescer à la vie, de sorte qu'alors qu'il a tout fait pour l'empêcher, la fête fonctionne correctement. De façon symbolique elle assure le passage des fonctions, oblitère la mort du chef. Ce retournement dramatique est l'oeuvre de Maggie, sa victoire sur les forces de l'argent et les pulsions de mort qui avaient d'abord détourné la fête de son rôle régénérateur.

Donner la dernière réplique à Brick, c'est *ouvrir l'espace sur la fête*, qui est le signe visible de mythes présidant aux sociétés, mythes dont on lit la figure dans les astres et les constellations du ciel, où se perd le regard de Brick - et le nôtre, grâce au décor. Donner la dernière réplique à Maggie, c'est consacrer l'opiniâtreté, *refermer l'espace sur le vécu familier*. Et si sortir du toit brûlant n'était que pure illusion théâtrale ?

Danièle PITAVY-SOUQUES Université de Dijon

NOTES

(1) Le texte utilisé est celui de l'édition Penguin : *Tennessee Williams : Cat on a Hot Tin Roof, The Milk Train doesn't Stop Here Anymore, The Night of the Iguana*, reprinted 1984.

(2) Dans l'immédiat de la pièce, Maggie plutôt que Mae joue ce jeu. Mae paraît trop absorbée par la mise en scène de ses enfants, mais le discours de Maggie reprend la mise en scène antérieure de Mae.

(3) Voir "Person - to - Person", pp. 7-8.

(4) Il s'agit là d'un topos dans le théâtre de Tennessee Williams. Plusieurs pièces mettent en scène ce personnage de femme ruinée qui se pare de toilettes d'une autre époque, ou pour d'autres lieux, dans son désir d'attirer un (riche) parti. Voir *The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire*, par exemple.

(5) On trouve déjà ce dérèglement de la fête qui fonctionne pour elle-même dans *A Streetcar Named Desire*, au début de l'acte III, lorsque Blanche, seule devant son miroir, parée de vêtements froissés et incongrus, "joue" la fête au bord de l'eau. Il est alors indice de la folie.

FAMILLE ET HOMOSEXUALITÉ DANS *CAT ON A HOT TIN ROOF* DE TENNESSEE WILLIAMS

"...le problème du couple fonde celui des générations. La conscience homosexuelle, conscience malheureuse dirait Hegel, se veut dans l'instant face au semblable et se coupe de l'avenir. Dire demain c'est aussi dire Toi. Dire Toi - terme sexué en hébreu : Atah, At - c'est peut-être dire demain."

Eliane Amade Lévy-Valensi, *Le Grand Désarroi aux Racines de l'Enigme Homosexuelle.*

Le désir exprimé par Tennessee Williams dans la préface de *Cat on a Hot Tin Roof*, de parler au spectateur "librement" et "intimement de ce pour quoi l'on vit et meurt", révèle son attachement à tout ce qui a trait à la famille. Tom Scanlan dans son étude intitulée *Family, Drama, and American Dreams* remarque en effet : "Immediately after *Camino Real,* Williams wrote *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), the closest thing to a standard domestic drama that he has done....This chronology suggests the reluctance of Williams to leave the principal subject and mode of American drama - family dilemmas and realistic domesticity." (1) O' Neill, Arthur Miller et Tennessee Williams, pour ne citer qu'eux, ont puisé abondamment à la source du drame domestique qui constitue, selon Scanlan, l'inspiration majeure sinon essentielle du théâtre américain. Cependant peu d'études sont consacrées à cet aspect dominant de la création dramatique aux États-Unis. Dans *Cat* le drame familial se double, de façon plus ouverte que dans les pièces précédentes, du drame homosexuel qui lui apporte des résonances parfois tragiques. Pour Esther Merle Jackson en effet, le thème de l'homosexualité dans les pièces de Williams constitue une réplique à celui de l'inceste dans la tragédie grecque (2). Cependant Esther M. Jackson ne considère pas le thème homosexuel comme le thème principal de la pièce ; pour elle, et selon Williams dit-elle, ce thème serait celui du mensonge, de la fausseté ("mendacity"). "Williams' protagonist," écrit-elle, "suffers from "the sickness unto death from that despair born of transgression, guilt, and alienation" (3). La critique pourtant s'accorde en général à penser que le thème homosexuel est un aspect majeur de la pièce. Mais celui-ci se confond avec d'autres aspects, et l'on peut alors se demander avec Signi Falk "whether the play concerns marriage, family, or a man." (4) Toutefois, si l'on tient compte du fait bien connu,- et reconnu par Williams lui-même,- à savoir qu'il trouvait dans sa vie et ses problèmes personnels les éléments de ses pièces, on admettra qu'on puisse voir les différents aspects privilégiés par tel ou tel critique comme étant imbriqués dans le tissu général de l'expérience vécue, dont la culpabilité, le mensonge, la déviation sexuelle, etc... ne sont que des modalités parmi d'autres. En fait rien n'est nettement tranché dans le vécu quotidien, puisque celui-ci a pour origine l'homme, "ondoyant et divers". Le cadre où se forme l'expérience de chaque personne est celui qui marque le plus l'individu dans son développement, et dans ses réalisations : c'est celui de la famille ; famille qui l'aide ou l'entrave, le protège ou le rend vulnérable, l'entoure d'affection, ou de haine. Ce qui intéresse Williams

ce sont les rapports des individus entre eux au sein d'un groupe, à l'occasion d'une expérience vécue en commun, et qui constitue un noeud de forces modelant l'expérience de chacun de façon diverse : "The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man's psychological problem. I'm trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent-fiercely charged! - interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis." Le réalisme de Tennessee Williams s'arrête là, car ensuite commence le mystère qui, s'il est respecté, doit faire d'une pièce, nous dit l'auteur, "a snare for the truth of human experience." (5)

I - THE BIRTHDAY PARTY- ET LA "COMMON CRISIS"

(ou Fête d'anniversaire, et crise au sein de la famille)

1) - Le Lieu

Décor et jeux de lumière introduisent le spectateur dans la demeure d'un planteur située au Sud des États-Unis, dans le Delta du Mississippi. Le décor est désuet, plein de souvenirs de "fantômes". Heureusement la lumière brille pour réconforter les âmes en proie à "even dread of death" (p. XIII). Mais la lumière est celle d'une fin d'après-midi, donc déclinante. En plus d'un grand lit, télévision et bar ne manquent pas d'évoquer "all the conforts and illusions behind which we hide from such things as the characters in the play are faced with." (p. XIV). Indépendamment de ces paradis artificiels, d'autres ouvertures sur l'ailleurs sont ménagées : les murs doivent s'estomper comme une fumée, le plafond doit être remplacé par le ciel, et la lune et les étoiles doivent se deviner au moyen de lueurs pâles. Le drame se déroule entièrement dans une chambre à coucher tenant lieu de salle de séjour, s'ouvrant sur une galerie. Ainsi se trouve planté l'espace-temps familial, témoin et acteur d'une intrigue centrée dans et autour de cette chambre fantomatique, ou "mythique" si l'on s'en réfère à R.D. Laing (6). L'atmosphère répond également bien à une définition de la "famille" comme "une structure fantasmatique...un ensemble intériorisé de relations (7). Dans un tel décor, on s'attend au déroulement de ce que Scanlan appelle : "American family tragedy, a dilemma of inescapable contradiction." (8) Comme chez O'Neill mais de façon différente, la maison elle-même fait partie du drame.

2) - Contexte socio-culturel

La famille Pollitt représente cette "nuclear family" apparue à la période moderne précédant l'industrialisation, et qui est réduite à deux générations vivant sous le même toit jusqu'à la fin de l'adolescence des enfants. A la fois plus indépendante et plus vulnérable, cette famille se resserre, se replie sur elle-même, aboutissant à une sorte d'état entropique. Les échanges avec les collatéraux sont vagues et lointains : Maggie évoque des cousins qu'elle déteste parce qu'ils sont riches (p. 41), une vieille tante dont elle se gausse, et, lorsque le téléphone annonce la voix de sa soeur, Big Daddy s'exclame : "Jesus, she's talking to my old maid sister again." (p. 71) Peu importe l'affection que celle-ci lui témoigne. Une vieille servante noire n'est guère mieux traitée.

Entre les belles-filles se dessinent des différences de classe sociale. Maggie ne fait pas mystère de sa pauvreté lorsqu'elle se remémore sa "poor Mama, having to maintain some semblance of social position, to keep appearances up, on an income of one hundred and fifty dollars a month on those old government bonds!" (p. 41), ou quand elle réplique à Mae : "All my family ever had was family....." (p. 54). Le père qui buvait laissait la responsabilité à la mère. Dans les familles des classes pauvres, nous dit Schneider, la famille est centrée autour de la mère dont la fille est très proche (Maggie console Big Mama, et est acceptée par celle-ci). D'autre part l'entraide, la coopération, la solidarité dans une famille aux collatéraux proches contrastent avec "the middle-class strong emphasis upon the self-sufficiency and solidarity of the nuclear family against all other kinship ties and groupings" (9). "Une pauvre fille, avec un père alcoolique est une piètre recrue dans la famille Pollitt, semble insinuer Mae, forte de son extraction supérieure (pp. 109-110) Big Mama porte son statut social sur elle, en bijoux clinquants. En effet, "Her "family" was maybe a little superior to Big Daddy's, but not much...." (p. 33).

La position sociale de Big Daddy est prépondérante étant donné la prospérité et l'étendue de sa plantation. Aussi l'argent occupe-t-il une place de choix dans la famille Pollitt qui se rue sur l'héritage bien évalué par les soins de l'homme de loi de la famille, Gooper. Seul, à l'écart, le "joueur", le poète de la famille, Brick fredonne des chants mélancoliques au plus fort de la ruée sur l'or ; et, tandis que Big Mama s'écrie : "*Nobody's goin to take nothin'!*" Brick s'évade dans le symbole : "Show me the way to go home" (p. 118).

3) - Traits psychologiques

L'évasion est bien ce que souhaiterait aussi le spectateur s'il était contraint de vivre comme Brick et Maggie, prisonniers de l'espace-temps familial des Pollitt : "I'm not living with you. We occupy the same cage" (p. 28). La cage de la "famille" intériorisée se réduit en somme plus profondément, à la cellule du "solitary confinement", dans laquelle l'auteur lui-même, en tant qu'être humain, se dit condamné à vivre, au même titre que son lecteur, ou spectateur, d'ailleurs (Préface, p. VII).

Désunion du jeune couple, désagrégation du couple parental avec accès de sensualité débridée du père malade, vont de pair avec le conflit des frères ennemis, la rivalité des belles-soeurs, l'affrontement père-fils, l'impuissance d'une mère torturée, et la dérive d'un fils en perdition. Cependant les apparences sont sauves puisque le médecin de l'âme (qui quitte la place lorsque la tempête se déchaîne) et le prêtre du corps (qui s'esquive au bon moment) sont là, encadrant la famille du rempart sûr des bienséances. Dans le concert des grimaces, une voix plaide non-coupable-celle de Maggie aux origines modestes : "The rich or the well-to-do can afford to respect moral patterns, conventional moral patterns, but I could never afford to, yeah, but- I'm honest! Give me credit for just that, will you *please*?-" (p. 45). Quant à Big Daddy, il fait preuve de duplicité (p. 80).

Le jeu des masques ("mendacity") révèle une angoisse, une tension, une nervosité chez tous les personnages (p. XIV : "their restlessness, their passion for breaking out" en proie aux "human extremities of emotion", p. XIII). Une odeur malsaine flotte dans l'atmosphère (10).

En dépit de la force d'amour d'une mère par ailleurs possessive et autoritaire (Cf. le "not in *my* house" catégorique à Maggie, p. 33) c'est le règne du "Pater Familias" qui brandit haut son pouvoir sur un royaume près de lui échapper, retentissant des cris d'une progéniture détestable. A propos des cinq "no-neck monsters", Robert Emmet Jones écrit : "The only children who play an important role in Williams' theater are the five no-neck monsters ...children of Mae and Gooper, two baby making machines scorned by every one about them" (11).

Bien que l'effet théâtral produit par le mouvement, et la tension dramatique soient puissants, il n'en demeure pas moins vrai que la famille Gooper Pollitt reste quelque peu caricaturale (12).

Par leurs désirs matériels, leur convoitise, ou leur fuite loin du réel, les personnages de *Cat* font de la famille un lieu de déchirement, un "battleground" (13). La dissimulation, en déformant le message à transmettre favorise la mésentente, la méfiance, la haine, le mépris, sentiments destructeurs qui entravent ou oblitèrent toute communication valable, ce qui explique les dialogues cahotiques, la violence. L'individu se heurte aux murs qu'il a dressés lui-même. Nuls ne sont plus hauts et n'isolent mieux le personnage que ceux dressés par Brick dans son inconscience. Sa duplicité est profonde et dangereuse. L'échange, indispensable à la vie, est étouffé, ou supprimé. Le dialogue devient monologue entre Maggie et Brick. Les réponses de Brick ne sont que des fins de non-recevoir, des absences, malgré la présence physique. Lorsque les murs intérieurs ne cèdent pas, le dialogue tourne au drame (Brick-Big Daddy). Le rire peut aussi être dévastateur et provoquer des blessures : "Sometimes they're pretty cruel and Big Mama has to pick up or fuss with something to cover the hurt that the loud laugh doesn't quite cover", p. 50) Maggie, avec vigueur et lucidité, dénonce le pouvoir maléfique des pensées de haine déchargées dans des paroles venimeuses, indélébiles : "*Poisons, poisons! Venomous thoughts and words! In hearts and minds! -That's poisons*" (p. 113). L'empoisonnement mental est ici démasqué en aparté, véritable clé pour la compréhension du drame. En de telles conditions, la communication est gravement compromise ; elle perd son sens et aboutit au cercle vicieux : "*we talk, you talk, in - circles! We get nowhere, nowhere!*" (p. 76). Le ton trahit la vérité sous-jacente, celle du dégoût, du rejet, de la détestation, de l'impasse où s'accroît l'isolement (14) (Brick-Big Daddy ; Brick à Maggie).

"Fête de famille" et anniversaire sont réduits à une mascarade.

4) - Configuration dramatique

La structure ternaire de la pièce, réplique de situations triangulaires entre les personnages, est porteuse d'un message que rend bien la version originale, mais qui devient forcé dans la version de Broadway. L'acte III original est l'aboutissement normal des premier et deuxième actes combinés. La version originale est demeurée celle que préférait l'auteur, ce qui, à soi seul, serait un argument suffisant en sa faveur. Mais il est clair que la version de Broadway ne sonne pas juste, ce qui n'a pas échappé à Kazan puisque, malgré les modifications apportées par Williams, il trouvait que quelque chose n'allait pas, sans savoir au juste quoi. Une structure étant l'émanation d'une idée initiale, centrale, qui se développe selon ses propres

lois tout au cours de la pièce, un acte ne peut être remanié sans modifier toute la structure, et risquer de la déséquilibrer. Ainsi, à moins de mettre le changement final survenu chez Brick au compte de l'ébriété, on ne peut que s'étonner, et rester peu convaincu devant sa volte-face finale démentie par le reste de la pièce. Quant au personnage de Big Daddy, il ne gagne guère à sortir du silence. C'est donc surtout la version originale qui retiendra notre attention.

Les modifications auxquelles Williams a consenti donnent une idée de son caractère et peuvent expliquer, dans une certaine mesure, les réactions et le destin, de quelques-uns de ses héros - ou "anti-héros".

La structure met en vedette le personnage de Brick. Il est en effet le seul à être présent sur scène tout au long de la pièce, sauf pour de courts instants au début du troisième acte. Les personnages qui lui donnent la réplique servent de révélateurs d'un comportement particulier : Maggie au premier acte, Big Daddy au second acte, et la famille en tant que groupe à l'acte III. L'absence de Big Daddy au troisième acte en version originale, souligne la gravité des paroles prononcées par Brick, sa responsabilité dans la mort rapide de son père, ajoutée à celle qui lui incombe de continuer la lignée Pollitt, avec toutes les lourdes conséquences que son comportement a pu entraîner. Le troisième acte confirme et amplifie son jugement, ou sa mise en accusation implicite depuis le premier acte. C'est à son caractère que se réfère indirectement le titre qu'il conditionne. D'où l'importance du rôle que joue l'homosexualité dans la pièce.

II - ECHO ET NARCISSE : OU LE HÉROS DÉCHU ET LA CONQUETE DE BIG MAMA'S "PRECIOUS BABY"

Ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, un débat a lieu sur la question de l'homosexualité de Brick. Questionné à ce sujet l'auteur lui-même a répondu que "Brick was definitely not homosexual but that he might have tendencies not quite normal". L'homosexualité devant rester discrète en 1955, on conçoit qu'il n'ait pu en dire plus, et que le personnage puisse se défendre d'une tendance quelconque à l'homosexualité (15). Il n'en reste pas moins vrai que la peinture du personnage ne laisse aucun doute sur ses tendances, comme nous essaierons de le montrer. D'ailleurs, tout ceci n'est en fait qu'une question de dosage, car, si l'on en croit les spécialistes, chacun porte en lui une double tendance. Les hommes correspondant à la "norme" générale, c'est-à-dire n'ayant pas de tendances homosexuelles ni homophiles, ne représentent que 46% des cas étudiés ; 4% sont franchement et uniquement homosexuels, et les 50% restants ont en eux des tendances plus ou moins nettes, avouées, acceptées, ou manifestées. Brick entre bien sûr dans cette catégorie. Dans son ouvrage sur le thème de l'homosexualité masculine dans la littérature américaine, Sarotte donne en note les onze catégories du Docteur Sprague sur les différentes attitudes des homosexuels face à leurs tendances, et il indique que Brick entrerait dans la sixième et la dixième catégories (cette dernière étant presque la plus éloignée de l'acceptation) : "10. D'autres pensent que je suis homosexuel : on fait partiellement face à l'idée qu'on est homosexuel mais on la projette afin de mieux lutter contre" (16).

1) - Les causes prédisposantes

La famille donne la vie, mais parfois aussi, inconsciemment, la mort. La "nuclear family" évoquée plus haut, fut puritaine à l'origine, au XVIIe siècle. (Dans *Cat* on a remarqué les traces de l'esprit puritain, chez Brick en particulier, esprit qui rappelle une caractéristique de l'auteur ainsi que Nancy Tischler l'a montré). Au XVIIe siècle "the nuclear family", note Scanlan, "came to represent a rejection of sociability and a "new desire to keep the world at bay"....The major characteristic of the modern family was....its single-minded devotion "to serving the interests of a deliberately restricted posterity" (17). Ainsi le mouvement de retrait de la famille moderne continue sa progression jusqu'à se réduire aux individus seuls : "All the energy of the group is expended on helping the children to rise in the world, individually and without any collective ambition: the children rather than the family". L'homosexualité apparaît alors comme un produit terminal du système économique dont cette famille suit l'évolution (18) : mouvement de division, de séparation qui aboutit à une incompatibilité fondamentale entre la sociabilité et le concept de la famille. C'est le triomphe de la "self-regarding family" (19). Ainsi on pourrait presque dire que l'homosexualité est dans une certaine mesure sécrétée par la famille refermée sur elle-même, tout comme le cancer est produit par un corps dont les échanges ne fonctionnent plus bien. On voit alors que Big Daddy qui a étouffé pendant quarante ans dans le cadre étroit des convenances et préjugés auxquels sa famille rend hommage, est frappé d'un mal équivalent à celui de son fils, et qui aboutit dans tous les cas au même dénouement : la mort. L'homosexualité liée à la mort constitue la toile de fond de la pièce par la présence, dans l'absence, des grands homosexuels fondateurs, si l'on peut dire : Jack Straw et Peter Ochello, et du deuxième élément du triangle Brick-Skipper-Margaret, c'est-à-dire Skipper. La famille Pollitt a tellement tendu à restreindre ses limites que Gooper n'est même pas considéré ni traité, par Big Mama, ou même Big Daddy, comme leur fils. Seul compte le deuxième, qui fait l'objet de l'adulation injuste et coupable, des parents. La famille apparaît donc comme portant en elle le germe de son destin. On se souvient à ce propos, du milieu familial chez les Williams, et surtout aussi, chez les Dakin, cocon familial privilégié où, dans le Sud, les jeunes enfants Williams se trouvaient merveilleusement à l'abri du monde rude environnant, découvert plus tard, comme un choc, en montant à Saint Louis.

L'homosexuel apparaît donc plus comme une "victime" que comme le révolté qu'il est pourtant, par mesure de défense contre ce qui l'étouffe ou l'écrase. Cependant cette attitude de révolte est aussi la reproduction inconsciente du schéma séparatiste de la famille, qui se retrouve à tous les niveaux et, en premier lieu chez les parents (le père surtout), origine même de l'erreur, comme ils l'étaient pour le jeune Tom, dans un contexte différent. Le dégoût ressenti par Big Daddy pour sa femme s'est accentué chez le jeune fils vis-à-vis de Maggie. Quant au couple Gooper-Mae, il recherche uniquement son intérêt personnel, autre face de la séparation d'avec l'autre, et les autres.

Des études ont été faites sur l'influence du milieu familial, du couple parental en particulier, sur les enfants à tendances homosexuelles. Les résultats tendent à prouver que les couples dont l'entente est difficile, les divorcés, ont des risques d'avoir des enfants à tendances homosexuelles (20). L'expérience conjugale des parents est

jusqu'à un certain point intériorisée par l'enfant qui réagira en conséquence. Ainsi l'attitude sceptique, désinvolte de Big Daddy vis-à-vis de sa femme qui l'assure de la sincérité de son amour, attitude qui lui fait répliquer négligemment, ou plaisamment : "Wouldn't it be funny if it was true?" (p. 59) est reprise textuellement par Brick, en écho, à la fin de la pièce en version originale, devant la déclaration d'amour similaire de Maggie (p. 123).

Un autre facteur destructeur, très apparent dans la pièce, est constitué par les attitudes, opinions, l'idéologie, la religion, etc...du milieu environnant, des collectivités, face à la famille, ou en symbiose avec elle. Par exemple, à "Ole Miss", les étudiants ne toléraient pas les "queers", et Brick fut le premier parmi les 'rosseurs de tantes'. Le choc en retour ne se fit pas attendre longtemps : ce faisant il subit le sort de ceux qu'il pourchassait, ou exilait. Oeil pour oeil, dent pour dent, telle est la loi.

Indépendamment de la vie de leur couple, l'attitude des parents est capitale dans la genèse de l'homosexualité ainsi qu'en témoigne *Cat*. Un père rude qui choque l'enfant sensible, et voilà la communication interrompue. Une mère trop proche de son fils, trop protectrice, et voilà la virilité du jeune garçon étouffée. Ce schéma coïncide avec ce que disait Tennessee Williams lors d'une interview avec Cecil Brown : "I was a sissy. He [his father] used to call me Miss Nancy...Well, my mother made me these things, and I think he did too" (21).Tennessee Williams avoue aussi qu'entre son père et lui la communication fut toujours impossible, ce que l'acte II évoque dans *Cat : "Why is it so damn hard for people to talk?"*, (p. 64). Sa mère, "totally protective" se retrouve sans doute aussi dans Big Mama, poursuivant son "precious Baby" d'une tendresse maternelle presque impudique : "Here he is, here's my precious baby!....Oh, you bad boy, you, you're my bad little boy. Give Big Mama a kiss, you bad boy, you!-Look at him shy away, will you. Brick never liked being kissed or made a fuss over, I guess because he's always had too much of it!" (p. 50).

Brick est un peu la fille que Big Mama n'a pas eue. Le désir inconscient de la mère de mettre au monde un enfant de son sexe qui la continue vraiment a été étudié par les médecins. Il semblerait que le désir de la mère ait des effets puissants sur l'enfant à naître comme Gisela Pankow le suggère dans un passage de son étude intitulée *Structure Familiale et Psychose* dans laquelle elle évoque "cette scène qui advint pendant la vie prénatale et qui touche à l'essence de l'être. Don Talayesva est lui-même. Et pourquoi ? Parce que *Sa Mère désirait cela...*" (22)

2) - Nature et point de vue de l'homosexuel

La réaction des enfants aux parents diffère bien entendu, selon la nature de l'enfant. Celle de l'homosexuel potentiel témoigne presque toujours d'une grande sensibilité, voire d'une sensibilité aiguë, douloureuse (Falk parle de "painful sensibility") (23), sensibilité qui, sous le coup des assauts qu'elle subit immanquablement en ce monde (24) se met sur la défensive et s'oppose. En même temps qu'il est profondément dépendant de sa mère, profondément attaché à cette mère dont il partage la sensibilité, partie féminine de la psyché,- l'homosexuel trouve en la femme une rivale, une ennnemie. Deux pôles semblables se repoussent, aussi la sensibilité féminine de l'homosexuel l'éloigne-t-elle tout en le rapprochant, de la femme. La

subjectivité est développée chez lui, et par conséquent il a tendance au narcissisme. Williams, en renvoyant sans cesse Brick à ses biberons d'alcool-ce paravent ("screen") qu'il met entre lui et les autres, suggère l'enfermement dans le monde intérieur et le rêve : c'est "Echo Spring", le miroir où se perd Narcisse qu'il attire. On assiste alors au conflit entre le moi et les autres, entre le monde brûlant de la réalité ("hot tin roof") (25), et l'ombre rafraîchissante de l'imagination : dans *Three Players in a Summer Game*, ceci est figuré par le jeu de croquet (dont il subsiste un écho dans *Cat*) : "And so you see what the summer game on the violet-shadowed lawn was - it was a running together out of something unbearably hot and bright into something obscure and cool.." (26) Dans ce même conte, ancêtre de la pièce *Cat*, Brick décrit minutieusement ce qui se passe chez le buveur : "A man that drinks is two people - not one but two people fighting each other to get control of a bottle" (27). Ailleurs, Williams dit : "We are bound to be somewhat divided and split. I think all of us are" (28).

Cette sensibilité divisée crée des perceptions corporelles à son image (29). "Le Moi "étant" d'abord et surtout un Moi corporel" (30), l'homosexuel esquisse un mouvement de recul devant tout contact avec le corps féminin. Ceci est clairement indiqué dans toute la pièce où seuls sont tolérés ou appréciés des contacts entre hommes. Les indications de dégoût vis-à-vis du contact avec Maggie, ou Big Mama sont nombreuses : Brick ne supporte pas que Maggie lui fasse une friction à l'alcool (p. 23). Plus loin (p. 26) il refuse l'offre de Maggie de s'appuyer sur son épaule : "*I don't want to lean on your shoulder, I want my crutch!*," et Williams précise entre crochets, et toujours en caractères italiques : "[*This is spoken like sudden lightning*]". Le contact physique de la femme provoque chez lui un véritable court-circuit (p. 32) : "[She seizes his shoulder]-Brick : Let go!" (p. 59) ; il essuie précipitamment le baiser-sur-la-bouche que lui a administré Maggie. Toutes les offres de câlineries (parfois insolites) de Big Mama, ou même sa simple approche, provoquent sa fuite immédiate.

Par contre tous les gestes d'affection de Big Daddy sont tolérés : tête placée contre la sienne (p. 72), plus loin : "clasps his son's two shoulders" (p. 73) ; p. 82, geste tendre de la main esquissé pour que Brick reste ; p. 88 : "[He draws him up, keeps an arm about him with concern and affection]". Cette véritable palpation du père a été bien tolérée, sauf lorsque le débat est tombé sur les "sissies" et les "queers" ; mais survient Big Mama (p. 117), et nous lisons : "She comes over to him and runs her fat shaky hand through his hair. He draws aside as he does from all physical contact". Voulu ou inconscient, ce détail indiquerait s'il en était besoin, que le point de vue est marqué au sceau de la vision homosexuelle tout au long de la pièce. Dans le passage important de l'acte II concernant Brick et Skipper, le contact physique est ici non seulement toléré, mais agréable, et évoqué avec émotion : "Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, or may be even, when we were touring the country in pro-football an' shared hotel rooms we'd reach across the space between the two beds and to say good-night, yeah, one or two times we -" (p. 89).

La "clean, true thing" (p. 89) entre Skipper et Brick, pourrait expliquer ce qui n'est pas dit dans le conte au sujet du Dr. Grey et de Brick Pollitt. Ce que fit Brick vis-à-vis de sa veuve rappelle curieusement la démarche de Maggie auprès de

Skipper afin de se rapprocher de l'homme qu'elle aime. Dans *Three Players* on peut lire les précisions suivantes concernant Brick et ses contacts avec la veuve, sous le signe de la mort : "..he and Isabel lay beside each other on that bed for a couple of hours before they let the town know that her husband's agony was completed, and the only movement between them was the intermittent, spasmodic digging of their fingernails into each other's clenched palm while their bodies lay stiffly separate, deliberately not touching at any other points, as if they abhorred any other contact with each other" (pp. 28-29). La veuve retournera à la fin du conte, à sa solitude, et Brick à sa boisson et à sa dépendance, sa mise sous tutelle. Cette dépendance se retrouve dans *Cat* : Maggie dit à Brick avec lucidité : "I'm facing the facts. It takes money to take care of a drinker and that's the office that I've been elected to lately... At least you want money to buy more Echo Spring when this supply is exhausted or will you be satisfied with a ten-cent beer?" (p. 41) Brick, sans volonté, qualité masculine de l'être, est un tyran ; sa tyrannie s'apparente au sadisme dans sa relation à Maggie en particulier : "I don't have to do something I don't want to do" (p. 28 ; p. 23). La perte de la volonté suivie de celle de la virilité se traduit par une compulsion de fuite ; ceci remet en mémoire les paroles de Scanlan : "The most powerful impulse in our plays" écrit-il, "comes out of the dilemma of family escape and loss" (31). L'homosexuel qui a besoin de la famille, de son soutien, de son secours (Brick et Maggie séjournent apparemment sous le toit paternel) refuse son aide, sa collaboration. Son problème est un alibi commode qui masque une certaine lâcheté.

Le point de vue sur Brick est ambivalent : son personnage dont la conduite paraît assez odieuse, bénéficie cependant d'une indulgence qui a du mal à se dissimuler : la dernière indication scénique de la version nº 1 sur laquelle la pièce se termine précise : "Smiling with charming sadness". L'adjectif "charming" est utilisé de préférence pour les hommes (Cf. p. 101 "a wry, charming smile" de Brick ; p. 103 "charming detachment") - ce qui ne laisserait pas de surprendre si l'on oubliait la vision homosexuelle sur le monde. Par un phénomène compensatoire l' "anima" de l'homosexuel peut correspondre à des femmes d'aspect masculin, comme Big Mama, ou de caractère masculin, comme Maggie. D'aucuns nomment ce phénomène et ses effets "the Albertine strategy" (32). C'est la femme qui part à la conquête de l'homme, qui souffre à force de le désirer ("Oh, Brick! How long does it have t' go on? This punishment?"-p. 31 ;) qui loue sa beauté, cause de son tourment-beauté qui est réservée à l'homme ("I wish you *would* lose your looks. If you did it would make the martyrdom of Saint Maggie a little more bearable, p. 24 ; p. 103 on note "Big Daddy's virile beauty"). Déjà dans le conte Brick était séduisant par sa beauté, et Margaret avait par contre acquis "a firm and rough-textured sort of handsomeness" (p. 28). L'homme est objet d'adoration, c'est une créature "supérieure", divine ; un dieu glacé, indifférent (p. 33). Son "détachement" fait sa séduction, au dire de Maggie. Big Daddy déclare à Brick...sa flamme : "*You* I *do* like for some reason, did always have some kind of real feeling for -affection - respect - yes, always...." (p. 81). Quant au complexe de pureté, vérité-propreté il est lié à la blessure profonde de Brick, survenue au seul endroit vulnérable, au pied, symbole de l'âme. C'est cette blessure qui fait hurler Brick de douleur lorsqu'il jette au visage de son père ce qui, pour lui, représente la même chose que pour son père, mais pour des raisons différentes : 'the inadmissible thing".

Quoique des qualités soient reconnues à la femme (Big Mama est la seule à prêcher l'union de la famille devant l'épreuve de la mort, p. 117), le point de vue de l'homosexuel sur celle-ci trahit le dégoût qu'elle lui inspire : Big Mama est physiquement répugnante ; elle est grossière, ridicule, grasse, "puffing like and old bulldog" (p. 33) "shouting on the phone" (p. 35) ; c'est un "charging rhino" (p. 49) ; elle a une "riotous voice" et un "booming laugh" dont elle emplit toute la pièce (p. 50) elle rote (p. 99). Les regards que lance Brick à Maggie sont chargés d'hostilité, de haine ; elle en reste meurtrie (p. 22). Mae, image de la fausseté, est détestée par Big Daddy, Maggie et Big Mama. La reine de carnaval se voit souillée par la chique qu'un inconnu lui crache en plein visage : "Must have been kind of funny" réplique Brick d'un air absent (p. 21). L'allusion à la féminité se fait par le biais du monde animal (comme au Moyen-Age...) dont elle figure le côté primitif, menaçant (Cat). Les enfants, produit de la femme, ont des noms d'animaux, comme le remarque Maggie. Leur absence de cou ("no-neck monsters") les apparente à la bête. Ils sont méchants, surtout les petites filles (l'inversion est ici remarquable : c'est une fille, Dixie qui joue à la guerre et menace Maggie de son pistolet, puis se moque de sa stérilité ; p. 46). Ils sont le fruit antipathique d'un couple méprisable. La maternité est objet de satire (Big Mama), de dédain ("that bitch Mae", p. 81) ou de pitié par son absence (Maggie). La souffrance de la femme frustrée dans son désir de maternité, donne une illusion de pouvoir, de puissance à Brick. L'épouse est détestée de l'époux ; même Gooper traite rudement Mae. Les femmes sont vulgairement sensuelles (Big Mama "n'en avait jamais assez" - Brick est convoité par une Maggie affamée), hystériques (Big Mama dans l'acte III ; la reine de carnaval "screamed like a banshee", p. 21) et elles peuvent faire l'objet d'une galanterie de mascarade (p. 101). Elles sont odieuses, pitoyables ou comiques ("She almost stopped being fat", p. 103). Enfin elles ne s'aiment guère entre elles. Seule Maggie, femme de Brick, trouve grâce à certains moments douloureux auprès de Big Mama.

Chose curieuse et rare, c'est une femme qui fait l'éloge de l'homosexualité en quelque sorte. Maggie, la femme la plus séduisante, et la plus sympathique au public, est, pour Sarotte, le porte-parole de Tennessee Williams (34). Nous dirions volontiers qu'elle en est l'identification ou le travesti.

Un courant de sympathie passe mieux entre l'auteur et ses personnages masculins, sauf lorsqu'il s'agit d'un affeux père de famille ('normal'), comme Gooper. Big Daddy est sympathique dans son acceptation de l'homosexualité, et pour son bon goût, manifesté par son dégoût pour cette grosse femme Big Mama. Brick est sympathique par son absence d'intérêt en ce qui concerne les biens matériels (autres que la bouteille), par sa misère d'enfant gâté, mais il est monstrueux dans son refus de la vie et de l'instinct sexuel (thème classique dans l'oeuvre de Tennessee Williams). Les êtres qui apparaissent les plus attachants sont les trois homosexuels morts le coeur plein d'amour ; Skipper, Straw et Ochello dont la générosité a permis à Big Daddy de prospérer dans la vie. La présence invisible de ces trois morts apporte à la pièce une dimension particulière. L'amour le plus chaleureux, le plus heureux aussi, n'a été trouvé que chez ce couple d' "old sisters".

La femme est une intruse entre deux hommes unis de profonde amitié (pp. 44, 45, 91), et aucun lien d'amour n'est ressenti de la part de l'homme pour la femme. Le contact charnel avec la femme est de nature uniquement animale (p. 91)

ou grossièrement sensuelle, ou désagréable (Big Daddy), ou passé sous silence (Gooper-Mae). Le détachement olympien de Brick ne cède que lorsque un sentiment d'amour pour Skipper est évoqué.

3) - L'Homosexuel, le temps et la mort

Une allusion à la terreur de la mort est faite dès le début de la pièce, dans les indications scéniques (P. XIII) (cf. *supra* p. 3). La lumière du jour qui tombe marque l'écoulement du temps, égrené par le tic-tac de l'horloge (p. 64). Big Daddy prend conscience du passage du temps à la faveur de l'épreuve vécue (pp. 65-67). Mais Brick qui s'est déjà plongé dans la mort en fuyant la vie ("I want to dodge away from it" p. 81), trouve la paix à l'écoute du tic-tac de l'horloge. L'homosexuel, angoissé devant la vie se sent mieux dans l'arrêt de la vie que représente pour lui - faussement d'ailleurs - la mort. L'homosexualité serait "le reflet d'une certaine peur de vivre", c'est "un compromis avec une certaine incapacité à vivre" (35). Un refuge est alors recherché dans ce qui ne peut être atteint - le passé, l'idéal, l'imaginaire, -ou dans ce qui ne peut être changé - la mort. L'immobilité est sa demeure de pierre (brick) de froid (glace-détachement, "cool") elle est la négation du mouvement perpétuel de la vie qu'il repousse. Il se complaît dans la répétition inchangée des actes (boisson). L'avenir n'a pas de réalité pour lui. Il refuse d'aller de l'avant (depuis son accident Brick est plus ou moins immobilisé). Il s'est figé dans un ailleurs sans contrainte, où tout est liberté, et oppose à tout mouvement autre que le tic-tac immobile de la pendule, une force d'inertie insurmontable. "We know that Brick won't change", remarque Nancy Tischler avec justesse (36).

Le temps attaque la beauté, et le rêve de beauté de l'homosexuel lui fait chercher la beauté là où la dégradation du temps ne peut l'atteindre ; c'est le rêve de l'artiste, du poète qui disait "Je hais le mouvement qui déplace les lignes". Or, l'enfant marque le passage du temps, il change vite ; d'où ces marmots trouble-fête dans cette fête, si importune, de (la) famille : le recommencement du schéma familial est le cauchemar de Brick qui cherche à fuir la famille broyeuse de tendresse, pour l'ombre qui met fin au mal de vivre, et le chant qui calme l'angoisse.

III - MORT DU VIEIL HOMME ET VIE NOUVELLE - OU "FAIRE DE MENSONGE VÉRITÉ EN CE LIEU OÙ LA MORT EST ENTRÉE..." (Acte III)

1) - Art, message ou signification

Comme Brick, Williams cache son secret, et ne livre que ce qu'il veut livrer. Rechercher un message dans une oeuvre d'art est toujours hasardeux, car ce message, s'il existe, parle différemment à chacun. Pour l'un il s'agit d'une pièce d'évasion, pour l'autre c'est un substitut à la vie elle-même (n'est-ce pas un peu vrai pour tout fait artistique?) ; les paroles de T. Williams ne peuvent que confirmer cette impression (37). Mais Williams nous assure qu'il a durement travaillé pour s'élever "above the singular to the plural concern from personal to general import" (Preface, p. VIII) (38). Et quoi de plus universel que l'expérience de la vie, et de la mort, telle qu'elle se présente dans ses différents cycles, au sein de la famille (39) ? (Cf. le théâtre grec). Mort et vie sont en effet évoqués par les vers de Dylan Thomas placés en épigraphe, ainsi que par le poème d'Emily Dickinson, cité à la fin de la Préface. Cette double

expérience est mise en relief par la fin de la pièce où mort et vie se rejoignent pour un nouveau cycle (p. 123). Mais quelque chose est meurtri dans la vision de T. Williams : Donahue parle de "gashed and troubled vision of the world" (40). L'harmonie ne règne pas encore : "Williams' men and women still fail to come together satisfactorily, probably because the author's own love was so cruelly frustrated". Cependant, souligne Nancy Tischler "the ideal proposed is becoming more normal and optimistic" (41). La pièce, de même que *Baby Doll*, est en effet reconnue comme "more enjoyable" que les autres pièces de Williams (42) en dépit d'opinions telles que celle de Esther Merle Jackson pour qui les véritables thèmes de *Cat* sont : "metaphysical loneliness, nausea, and despair" (43). Cette vue explique en partie le désir de l'artiste de se mettre à l'abri de la fuite du temps qui désagrège et emporte tout en créant une oeuvre d'art, monument défiant le temps, où le temps s'abolit. L'oeuvre d'art offre au réel sa permanence (Brick), ce qui fait dire à Donald Pease "as playwright he dwells in a world undefined by time" (44).

2) - Plaidoyer pour la tolérance et la compréhension

La vie comporte un risque : celui de la mort. Dans *Cat* la mort physique peint, par l'horreur qu'elle inspire, et les souffrances qu'elle inflige, la mort plus affreuse de la vie dans la vie : celle d'une jeunesse de l'esprit qui abandonne un homme désillusionné, troublé (p. 83). Le drame entre Maggie, vivante, sensuelle, désirant une famille, et Brick, rongé d'angoisse et de refus, incapable de changer, c'est celui de T. Williams dont les pulsions étaient contradictoires. Le déchirement entre ses deux personnages figure celui qu'il connaissait intérieurement. Aussi entend-on, au travers du texte tout entier, un plaidoyer pour la compréhension, la pitié ; mais surtout aussi pour la tolérance : "One thing you can grow on a big place more important than cotton! - is *tolerance* - I grown it" (p. 89). Pour Williams en effet "the basic premise" de son théâtre c'est "the need for understanding and tenderness, and fortitude among people trapped by circumstance". Par le rite théâtral Williams "plays out modern man's search for salvation" (45). Comprendre les autres commence par se comprendre et s'accepter soi-même. C'est ce que Brick n'a pas encore découvert.

3) - Conflit et expression symbolique

Le conflit entre nos deux natures, entre l'ange et la bête, l'esprit et le corps, aboutit à une déchirure que rien ne peut effacer, ni combler, si ce n'est, illusoirement, le divorce d'avec l'environnement familial et social qui a provoqué la blessure. Mais la non-acceptation montre que Brick, sans le savoir, est victime d'une société "virilocentrique" (46) dans laquelle les valeurs masculines ont plus de poids que les valeurs féminines. Gooper, aves ses dossiers, et son estimation financière de l'héritage, essaie de supplanter le poète ivre d'un rêve désespéré qui incarne aussi la maladie d'une société, et d'un mode d'être, marqués au sceau d'un puritanisme qui bloque le libre écoulement du "lait de la tendresse humaine". Williams (qui pourtant semble susurrer comme notre poète "Il faut nous pardonner les choses"), nous donne dans *Cat* une de ses "morality plays", où Brother Man et Sister Woman, et Brick lui-même, font mauvais ménage avec Skipper, Jack Straw et Peter Ochello, dont le souvenir plane sur la plantation. Les couples homosexuels dans la pièce représentent, au niveau

abstrait, l'homme et son double, l'homme et l'entité spirituelle qui l'habite et le guide sa vie durant, et sans laquelle il ne serait ni conscient ni humain. Les "two sisters" forment, par-delà le souvenir de l'entente entre Tom et Rose, un couple complémentaire dont l'un ne peut vivre sans l'autre : lorsque Jack Straw meurt, le vieux Peter Ochello ne lui survit pas (p. 86). Lorsque Brick demeure sourd à l'appel téléphonique de Skipper, celui-ci meurt peu après, et Brick s'achemine vers la mort. Skipper, dont le nom évoque un capitaine de bateau, ou un capitaine d'équipe, incarne symboliquement la partie spirituelle de Brick, qui, lui, représente l'aspect terrestre, physique, dur, mortel. Skipper, c'est le monde intérieur appelant l'homme de chair pour lui dire son amour, c'est le capitaine qui doit gouverner l'homme dans sa traversée de la vie humaine, afin de prévenir un naufrage. Skipper était un silencieux ; étudiant médiocre, il n'avait guère de réputation d'ordre intellectuel à "Ole Miss" (p. 91 "Poor dumb Skipper" fait encore songer au Dr. Grey qui avait essayé de guérir Brick de son alcoolisme, dans le conte). Quant à Jack Straw et Peter Ochello, le grand lit évoque leur union, leur amour. Jack Straw symbolise la partie physique, mortelle, pécheresse, éphémère de l'homme, celle qui est la "servante" ('Jack') de la partie spirituelle suggérée par le nom de Peter Ochello ou si l'on peut dire 'Peter O' chello', ou encore ' Peter O(f) cielo' ; le prénom 'Pierre' signifie "gardien des portes du Ciel"(keeper of the door of Heaven) ; le nom est le symbole du ciel dans sa permanence, du roc dans le sens biblique d'éternité, et aussi d'intériorité. Straw et Ochello figurent ainsi le mariage du ciel et de la terre, de l'homme intérieur (ou "ciel" = royaume des cieux-intériorité) et de l'homme extérieur, ou homme de "paille", serviteur du premier. Leur union donne la plantation, c'est-à-dire la Création, dont l'Homme (l'ancêtre Big Daddy-Adam!) a hérité, et qu'il a fait fructifier grâce à la "Tolérance", plus précieuse que le coton (= funérailles, mortalité). Brick dont le nom symbolise le passage à la vie 'civilisée', à l'urbanisation, grâce à un don divin (les sisters), la sécurité de la ville, sa stabilité par rapport à la vie nomade 'Brick' qui symbolise la société close, refermée sur elle-même, par rapport à la société ouverte, ce personnage de Brick Pollitt représente aussi l'exil, le châtiment, tel celui des Hébreux que les Egyptiens forçaient à faire des "briques sans paille" ; en effet, ceux-là devaient exécuter un double travail : chercher la paille eux-mêmes et travailler plus vite pour faire le même nombre de briques dans le même temps (47). En somme pour obéir aux lois du "Dieu Créateur" et être vraiment humain, il faut que l'homme accepte son être de chair avec ses instincts qui lui sont divinement donnés, comme il doit aussi s'ouvrir à son être spirituel.

Le mot de "Brick" évoque encore une autre idée, présente dans la structure ternaire : celle de la 'naissance' (48). Brick est l'argile sur laquelle doit naître une nouvelle vie. Cette vie deviendra la "vie nouvelle", la renaissance lorsque le mensonge d'une existence qui n'est qu'une mort en sursis, un divorce, sera transformé en vérité, c'est-à-dire en une vie de tout l'être, spirituel et charnel. En bref, grâce à la "Mort du Vieil Homme", l'homme non encore purifié de ses désirs, de ses passions (ici Big Daddy), pourra naître l'homme nouveau, chair et esprit, symbolisé par cet héritier à naître, et désiré par Maggie et Big Mama.

Comme on le voit, dans la version originale T. Williams avec un art conscient de ses moyens, avait laissé au pouvoir qui réside "in what is left unspoken" (p. 85), le soin de nous faire deviner l'évolution -possible -de Brick, une fois le rideau tombé. Le mystère ne peut être forcé.

Ainsi, suspendus entre deux mystères, celui de la naissance, celui de la mort, nous assistons, avec T. Williams, au drame rituel qui se déroule au sein de chaque foyer, et en chacun de nous. Mais T. Williams est américain, et la plantation immense, c'est aussi l'Amérique déchirée par des antagonismes, c'est l'idéalisme à la Brick, et le 'business' à la Gooper. Big Mama, c'est la Mommy américaine, bonne mais dévorante, et Maggie c'est l'esprit d'entreprise, le courage indomptable du pionnier. C'est aussi " a real American girl" (49). L'Amérique, c'est la prospérité de Big Daddy, mais c'est aussi la "cage" où le conformisme enferme les individus, entraînant par là frustrations et drames. Tennessee Williams, en liant le thème de l'homosexualité à celui de la famille dont il est une négation, "warns against the moral and spiritual disintegration of mankind" (50). Avec *Cat* il montre que la véritable reproduction, la véritable 'famille' ne se mesure pas tant au nombre d'enfants mis au monde, qu'à la multiplication du pain de la compassion humaine, autour de soi. Avec *Cat* il révèle que nous sommes tous des homosexuels dans notre refus de l'autre, notre division intérieure, notre refus d'entraide, et que la véritable masculinité est ouverture et générosité.

Derrière le drame de la famille Pollitt se cache celui de Tennessee Williams lui-même car, ainsi que le note Tom Scanlan à propos de Blanche, "sensitive people need the family they are denied more desperately than do others", et le drame domestique de Williams nous fait entrevoir quelle dut être pour lui "the enormous difficulty of living with - and without - family" (51).

C. GERBAUD Université de Reims

NOTES

(1) Tom Scanlan, *Family, Drama and American Dreams*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, England, 1978, p. 160.

(2) Voir Esther Merle, Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, Madison, Milwaukee and London, 1966, the University of Wisconsin Press, 1966, p. 63.

(3) *Ibidem*, p. 63.

(4) Signi Falk, *Tennessee Williams*, Boston, Twayne Publishers, 1961, p. 87.

(5) Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, New York, New American Library, 1955, p. 85.

(6) Dr. R.D. Laing, *La Politique de la Famille*, Stock, 1972, p. 17 : "L'espace et le temps "familiaux" sont comparables à l'espace et au temps mythiques, en ce qu'ils tendent à être organisés autour d'un centre".

(7) *Ibidem*, p. 16.

(8) Scanlan, *op. cit.*, pp. 213-214.

(9) David M. Schneider and Raymond T. Smith, *Class Differences and Sex Roles in American Kinship and Family Structure*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, p. 41. Dans *Cat*, p. 96, Maggie reconte au Dr. Baugh comment sa famille a libéré ses esclaves dix ans avant l'abolition de l'esclavage.

(10) Bernard F. Dukore, "The Cat Has Nine Lives", *Tulane Drama Review* Fall 1963, pp. 95-100. -p. 98 : "An atmosphere of death and decay permeates the play and infuses its three major characters".

(11) Robert Emmet Jones, *Sexual Roles in the Works of Tennessee Williams*, in *Tennessee Williams, A Tribute*, Jac Tharpe, editor Jackson, University Press of Mississippi, 1977, p. 547. Cf. *Suddenly Last Summer*, et les enfants qui dévorent Sébastien.

(12) Francis Donahue, *The Dramatic World of Tennessee Williams*, New York, Frederick Ungar Publishing Company, 1964, p. 75 ; Scanlan, *op. cit.*, p. 163.

(13) Scanlan, *op. cit.*, p. 12.

(14) Ingrid Rogers, *Tennessee Williams, A Moralist's Answer to the Perils of Life*, Peter Lang, Frankfurt, Bern, 1976, p. 174.

(15) Falk, *op. cit.*, p. 87 ; Foster Hirsch, *A Portrait of the Artist, The Plays of Tennessee Williams,* National University Publications, New York and London, 1979, p. 101.

(16) Classification de Kinsey dans Michel Bon, *Développement Personnel et Homosexualité*, Paris, Epi, 1975, p. 69. Georges Michel Sarotte, *Le Thème de L'Homosexualité Masculine* dans le Roman et le Théâtre Américains de Herman Melville à James Baldwin, Lille III, 1974, p. 690, note 71.

(17) Scanlan, *op. cit.*, p. 19.

(18) *Ibidem*, p. 20. - Cf. Jacques Corraze, *L'Homosexualité*, PUF, 1982, p. 82 : "...Saghir et Robins trouvent que les homosexuels des deux sexes sont plus souvent des enfants uniques que les hétérosexuels".

(19) Scanlan, *op. cit.*, p. 20, rapporte les paroles de Philippe Aries.

(20) Corraze, *op. cit.*, p. 82-83. "La perturbation du foyer familial se présente comme un facteur souvent lié à l'homosexualité."

(21) Cecil Brown, "Interview with Tennessee Williams", *Partisan Review*, 45, 1978, 276-302, p. 282.
Sur les rapports amour-haine avec la mère, et l'idéalisation de l'image du bon père (Cf. Act II) voir Dr. Charles Socarides, *L'Homosexualité*, Paris, Payot, 1970, en particulier le chapitre sur la "Théorie de l'origine pré-oedipienne (p. 77 : "L'homosexualité peut donc être considérée comme la résolution de la séparation de la mère par la fuite devant toutes les femmes".

(22) Gisela Pankow, *Structure Familiale et Psychose*, Aubier-Montaigne 1977, p. 22.

(23) Falk, *op. cit.*, p. 87.

(24) Hirsch, *op. cit.*, p. 13 : "Gays in Williams are supremely sensitive artists, aesthetes who are too refined for the world as it is".

(25) Voir Charles E. May, "Brick Pollitt as Homo Ludens : "Three Players of a Summer Game", and *Cat on a Hot Tin Roof* in Tennessee Williams, *A Tribute, op. cit.*, pp. 277, 289.

(26) Tennessee Williams, "Three Players of a Summer Game", in *New Yorker*, Nov., 1952, p. 29, 1º col.

(27) *Ibidem*, p. 30, Ie colonne.

(28) Interview, *op. cit.*, p. 281.

(29) Socarides, *op. cit.*, p. 77 : "....cette image de la mère introjectée conduit à un clivage du moi".

(30) Pankow, *op. cit.*, p. 31, cite Freud.

(31) Scanlan, *op. cit.*, p. 12.

(32) Nancy Tischler, *Rebellious Puritan*, New York, The Citadel Press, 1961, p. 213.

(33) Voir Sarotte, *op. cit.*, p. 474.

(34) Sarotte, *op. cit.*, p. 612.- Hirsch, *op. cit.*, p. II.

(35) Eliane Amado Lévy-Valensi, *Le Grand Désarroi aux Racines de l'Enigme Homosexuelle,* Paris, Editions Univ. 1973, p. 116.

(36) Tischler, *op. cit.*, p. 216.

(37) Falk, *op. cit.*, p. 86 ; A Tribute, *op. cit.*, p. 830 (Donald Pease) ; Donahue, *op. cit.*, p. 75 ("..play of evasion..").

(38) Cf. Alan Chesler, dans *A Tribute, op. cit.*, p. 866 : "the play's powerful rendering of universal human conflicts".

(39) Dukore, *op. cit.*, p. 99.

(40) Donahue, *op. cit.*, p. 75

(41) Tischler, op. cit., p. 215.

(42) Hirsch, *op. cit.*, p. 41.

(43) Jackson, *op. cit.*, p. 62.

(44) *A Tribute, op. cit.*, p. 831.

(45) Norman Fedder, *The Influence of D.H. Lawrence on Tennessee Williams,* The Hague, London, Paris, Mouton & Co. 1966, cite Williams, p.15 ; - Jackson, *op. cit.*, p. 58.

(46) Lévy-Valensi, *op. cit.*, p. 161.

(47) Voir Ad De Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery ; - Dictionnaire des Symboles*, Laffont, 1969.

(48) De Vries, *op. cit.*, p. 64 : "women giving birth on a dirt-floor of a cottage..etc..."

(49) Tischler, *op. cit.*, p. 214.

(50) Jackson, *op. cit.*, p. 72.

(51) Scanlan, *op. cit.*, p. 163.

HOMOSEXUALITY AND ARTIFICE IN *CAT ON A HOT TIN ROOF*

Associated in the popular imagination with the image of *la folle*, homosexuality would seem to represent the triumph of artifice, a calculated madness in which even gender is dissimulated. The realm of disguise *par excellence*, it also evokes the necessity of self-concealment, even self-deception, the need to deny the love that dare not speak its name. It was Guy Burgess, perhaps, who most clearly demonstrated the metonymic equivalence of the homosexual and the spy, those men who are not what they seem to be, yet his case represents the rule rather than the exception. It is not surprising, then, that Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof*, an anatomy of the evasions and self-deceptions to which man is susceptible, should focus on Brick's difficulties in facing the possibility of homosexual desire in his friend Skipper and, perhaps, in himself. In fact, the issue seems finally to provoke a certain evasiveness in Williams as well. If homosexuality is the social problem on which the play is based, it is not a topic which Williams squarely confronts, as contemporary theatre critic noted (1). Just as the characters talk around the subject, Williams' attitude toward the issue is itself unclear, an apparent equivocation between acceptance and condemnation. Yet Brick's evasions prove heuristic, suggesting to Big Daddy the root of his son's problems, and the play's own incoherent presentation of homosexuality indicates the covert values at the heart of the work. By examining Williams' confused surface discussion of the subject, we can arrive, finally, at an undestanding of the latent ideology which animates the play.

At first glance, Brick's relationship with Skipper would seem to be morally ambiguous; it can, it appears, "be named clean or named dirty". Maggie finds it noble, "one of those beautiful ideal things", and Brick argues that it is a "true thing" between two people, a friendship "too rare to be normal". This friendship simultaneously provokes a different reading, however, and Brick reacts with disgust to the implication that he and Skipper were "dirty old men", a pair of "ducking sissies". It would seem that Williams is presenting a familiar paradox: the platonic relationship of two men is a heroic ideal while the same relation, eroticized, is seen as repellent. This traditional perspective is complicated, however, by the suggestion that homoerotic sexuality is not intrinsically immoral; rather, the problem lies in its rejection by a repressive conventional morality. Skipper's love for Brick, says Maggie, is a truth inadmissible to the world in which they were born and raised. As such, Skipper dies to "keep face", "to disavow his desire; he is, in effect, sacrificed to maintain the morals of his society. Brick is equally but more subtly a victim of social values. His rejection of the sexual possibility presented by Skipper reflects "the profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel" (2) . His introjection of his society's morality has produced his paralyzing inner conflict, the clash of affection and moral repression. The play would seem to portray the destructive effects of an overly-rigid society and to support Big Daddy's argument that the issue must be approached with tolerance.

Yet the work's presentation of homosexuality does not come to rest in an argument for a revision of the conventional distinctions between sexual and non-sexual male friendship. Big Daddy may argue for tolerance, but he reacts violently to Brick's suggestion that Jack Straw and Peter Ochello were lovers, telling Brick not to go "throwing rocks" at the pair. Tolerance, apparently, has its limits. In his theoretical acceptance of male sexual relations and his rejection of their practice, Big Daddy simply reinscribes the traditional division of clean and dirty male friendships on another level.

Like Big Daddy, the play is ostensibly tolerant, reserving its criticism for the repressiveness of conventional mores, yet Williams finally comes to echo those mores by expelling homosexuality from the realm of acceptable options for the characters. Williams suggests that a discussion of the issue is the means by which Brick might experience regeneration since Brick's spiritual lassitude, his disgust with mendacity, seems to stem from his refusal to acknowledge Skipper's desire for him and his own more ambiguous love for Skipper. The play is in fact centered around such a discussion, the conversation between Brick and Big Daddy which dominates the second act; yet, even during this talk, homosexuality is kept firmly within the realm of the theoretical. Skipper's homoerotic desire is never definitively proven, and Brick's possible reciprocation of his feelings must finally be inferred from his fervent denials. The assertion is never made directly. Moreover, Skipper's death not only "keeps face" in his society but in Williams' moral scheme as well: it eliminates the possibility of a homosexual praxis for Brick. For Williams, too, homosexuality would appear to be an "inadmissible thing". Available as a topic for discussion, it is attributed most definitively to characters such as Straw and Ochello who are dead. As such, it circulates within a linguistic economy removed from the world of action. Exorcized by talk, homosexuality becomes finally only a topic for more or less tolerant discussion. It is not presented as a valid option for Brick.

It is curious, then, that the play should focus so heavily on the issue. Why did Williams center the work on an examination of a marginal sexuality which he would finally reject? Why attack conventional mores only to recapitulate them? The play's confused discussion of homosexuality is finally the surface trace of a deeper structure in the work. In order to answer the problems in the play's surface content, the spectres of lying and dying, Williams founds the work on a conventional ideal, the sacralization of virility and the cultural worship of the male. It is this covert ideology which dictates not only Williams' rejection of homosexuality but his initial decision to treat the subject. As we shall see, the refusal of homosexuality serves finally as an artifice which conceals this latent ideal.

To understand this ideology at the play's core, we must first briefly examine the problems it is presented to solve. At the end of the play's second act, Big Daddy curses "all lying, dying liars", and in so doing he summarizes the difficult conditions of human existence: the inevitable triumph of death and the equally inevitable mendacity of the living. If death is the unavoidable outcome of life, lying also takes on the status of a virtual biological necessity. "Christ damn all lying sons of lying bitches", says Big Daddy, transmuting a familiar epithet into the suggestion that duplicity is transmitted from generation to generation, engendered in the sons by

the mothers, inescapable. Nonetheless, Williams argues, lying and dying must be countered by a struggle, an attempt to face the truth and a fight to survive. Big Daddy must learn that he has cancer and refuse "to go gentle into that good night". Brick must confront the truth of his friendship with Skipper, whatever that truth may be, and overcome, ideally, the disengagement which has made him "half alive". Yet such struggles seem finally ineffectual. Nothing can outrun time, as Big Mama notes, and the pervasiveness of mendacity, that "system we live in", raises the possibility that The Truth does not exist at all. Putting the term in quotation marks in the stage directions, Williams implies that there may only be "truths", that Brick is right to assert that Skipper's truth is not his truth. In the continual circulation of falsehoods and self-deceptions, the possibility of transcendental meaning evaporates; the search for truth may itself be a lie.

Such problems seem unresolvable, yet the play finally hints at a cultural ideal which can overcome these dilemmas. It is Big Mama who suggests an answer during a speech in which, typically, she says more than she knows: "Oh, Brick, son of Big Daddy! Big Daddy does so love you! Y'know what would be his fondest dream come true? If before he passed on, if Big Daddy has to pass on, you gave him a child of yours, a grandson as much like his son as his son is like Big Daddy" (117). It is a familiar desire, but Big Mama's speech seems to uncover a more primitive wish at the core of this longing for a grandchild. What Big Daddy wants is not simply generational continuity but something more--the reproduction of the self. The emphasis here falls on likeness, on the genetic duplication of the grandfather in the father and of the father in the son, a continual recreation. And what is finally recreatd here is not simply the individual but an essence: male virility. The resemblance of Brick and Big Daddy, Williams notes in a stage direction, is that Big Daddy once had Brick's "virile beauty", or, rather, that Brick reproduces Big Daddy's charismatic masculinity. In the mythic substructure of *Cat*, biological continuity is the symbolic reiteration of virility itself.

It is in this context that one can understand Big Mama's later reference to Brick as Big Daddy's "only son". Gooper's immediate response is to ask what that makes him, and the answer, though unspoken, is obvious. Symbolically, Gooper is a bastard since he does not replicate Big Daddy's virility. Mae's impulse is to insist on Gooper's masculinity; her reply to his question is that he is "a sober responsible man with five precious children!--six!" (106). Yet it is precisely these children who reveal Gooper's metaphoric illegitimacy for they are not genetic copies of Big Daddy. The point is not simply that Gooper has produced daughters, in contrast to the son which Brick would inevitably engender, but that all of Gooper's children are "no-neck monsters", unnatural because they are outside the line of duplication of Big Daddy's identity. It is of Gooper that Big Daddy is thinking when he asks why he should leave the plantation to "not my kind".

The ideal of the transmission of the self and of masculinity from male to male is rendered concrete by a recurrent image in the play: the football pass. Like the football passed between Brick and Skipper, the sacred qualities of the male are passed from father to son. The football pass is finally uncertain, however, an "aerial

attack" that can be intercepted by other men and that is always intercepted, as Brick says, by time. Yet the transmission of virility is a mythic ideal; unlike the pass, it is impregnable to disruption. Not merely immune to time, it overcomes time. The threats of aging and death are surmounted by the continual reincarnation of the (grand)father in the (grand)son. The eternal renewal of virility answers the threat of mortality which haunts the play.

It counters, too, the problem of mendacity. The possible evaporation of any transcendent meaning is finally a prospect with which Williams is not entirely comfortable, as his use of revelation as the dramatic climax of each of the play's three acts reveals. In effect, he is caught between the desire to believe in a universal truth and the possibility that the Truth does not exist, a possibility recognized in the duplicity of his characters. The dilemma is related to a traditional problem of patriarchal societies. Founded on the principle of the father as truth, as the figure who establishes the child's identity, patriarchal cultures are continually liable to the collapse of this symbolic foundation due to the real possibility that paternity can be misattributed. The threat of illegitimacy undermines the doctrine of the father's truth and, by extension, Truth itself. Williams' notion of the transmission of paternal virility overcomes such difficulties. The son is so like the father, the grandson so like the son, that paternity is immediately apparent; it cannot be misattributed. Unlike the football pass, the transfer of masculine potency from father to son through the woman cannot be intercepted by other men. And this truth of paternity, because it cannot be falsified, affirms the existence of Truth. In William's mythic perspective, virility stands as a transcendental signified, the guarantee of universal meaning.

Cat on a Hot Tin Roof, then, presents the eternal duplication of the male and virility as an answer to the problems of dying and lying. This is presumably an unconscious ideal for Williams, a reflection of the inherent ideology of patriarchal culture, for the play's surface content seems at odds with this latent belief. For one thing, Big Daddy's wish is precisely that, a dream rather than a reality, and the play is based on a transformation of the traditional anxiety surrounding paternity. The question here is not "who is the father of the child?" but "*will* Brick father the child?" Moreover, although the ideal stresses the male, the play's surface would seem to emphasize for female. "I guess it's bad", says Maggie to Brick, "but now I'm stronger than you" (122), and the realization of Big Daddy's dream seems to depend on Maggie's efforts. Disengaged from life, Brick seems too weak to enact his designated role and fulfill his father's wish. This clash between the play's surface content and its mythic substructure is more apparent than real, however. Brick's masculine potency may be disguised, but it is not lost, just as his physical "virile beauty" has not been seriously affected by his alcoholism. Significantly, Maggie's triumph at the end of the play, her announcement that she is pregnant, depends finally on Brick for its success. It is up to him to "make the lie come true", engendering the child who will mark the triumph over falsehood and death. Presented as the conversion of Maggie's false statement into reality, the exercise of Brick's virility would enact the truth of the male, affirming the notion of the male as truth.

By the same token, Maggie's strength and autonomy are finally superficial. A closer look at Maggie's role in the play will, in fact, clarify the larger implications of the work's latent ideology for Maggie serves ultimately as an example of the status

of women in cultures founded on the sacralization of the male. This role has been succinctly summarized by Luee Irigaray, who notes that such cultures are based on exchanges between men: "Les échanges qui organisent les sociétés patriarcales ont lieu, exclusivement, entre hommes. Femmes, signes, marchandises, monnaie, passent toujours d'un homme à un autre homme, sous peine--affirme-t-on--de retomber dans des liens ancestueux et exclusivement endogamiques, qui paralyseraient tout commerce. ...Ce qui signifie que la *possibilité même du socio-culturel exigerait l'homosexualité*. Telle serait la loi qui l'ordonne. L'hétérosexualité revenant à une assignation de rôles dans l'économie : sujets producteurs et échangeurs les uns, terre productrice et marchandises les autres. *...S'ensuit l'empire du semblant, qui méconnaît encore ses endogamies"* (3). Irigaray's argument is political, intended to shock; nonetheless, she is correct in stressing the symbolic homosexuality of patriarchal culture, in which significant relations take place only between men. The role of women is to be simply a means of mediation "entre l'homme et son semblable, voire entre l'homme et lui-même" (190).

While it does not focus directly on the exchange of women, *Cat on a Hot Tin Roof* does emphasize woman's function as mediator. The play's ideal of the reproduction of the father in the son would seem to present women as a mere conduit. The insistence on the likeness of son and father implies that, at least symbolically, women make no genetic contribution during procreation. In this mythic perspective, reproduction is entirely a relation involving men; it is inconceivable that Brick's child could be a girl. The transmission of virility is an affair which takes place between man and his likeness. The role of women is merely to mediate the transfer.

Maggie's capacity for independent, definitive action would seem to deny woman's insignificance in patriarchal ideology, but her actions serve generally to facilitate the relations of the play's men. Her success in obtaining the inheritance of the plantation depends on her ability to effect a rapprochement between Brick and Big Daddy, helping them overcome their inability to communicate. As Maggie soon realizes, this will require more than buying Brick's birthday present for Big Daddy to assure Big Daddy of Brick's affection. Ultimately, she must convince Brick to help her produce the son who will concretely demonstrate Brick's position as Big Daddy's symbolic, and hence material, heir. In fact, by persuading Brick to create a child, Maggie would mediate not one but two male-to-male relations for this process is also seen as the means of "handing Brick's life back tho him", of overcoming his disengagement and self-disgust and reconciling him to himself and to life (with more or less cooperation on Brick's part depending on the different versions of Act III). Moreover, Brick's "return to life" would presumably consolidate his chances of inheritance, ending the "worthless behavior" which has made Big Daddy hesitate about leaving the plantation to Brick. Focused on the production of a child, Maggie's financial goal is thus dependent on her ability to facilitate the interaction of Big Daddy and Brick and to reconcile Brick to himself.

Mediating between men, Maggie helps, ironically, to solidify an emotional network from which women are excluded. One of the ways in which the son replicates the father in his inability to love his wife, the surface trace of the exclusively

male orientation of relationships. Thus Brick evinces a dislike for Maggie which recreates Big Daddy's distaste for Big Mama. Wiping off Maggie's kiss, Brick encapsulates not noly his own marital relation but that of his parents. The duplication is emphasized by Brick's repetition of Big Daddy's words. "Wouldn't it be funny if that was true", Brick says when Maggie insists on her love for him in the play's original third act, repeating Big Daddy's expression of incredulity and indifference toward Big Mama's declarations of affection. In effect, women are excluded from the circulation of male affection in the play. Big Daddy does not really want a mistress, who he would "choke" or "smother" in diamonds or furs, but Brick's affection, just as Brick's emotional attention is absorbed by Skipper. In *Cat*, a man's love is love for another man. Tense with "sibling envy" of Big Daddy's partiality for Brick, Gooper's claim that he doesn't care whether Big Daddy likes him or not is the exception that proves the rule.

Beneath its surface heterosexuality, then, the play is grounded on an emotional homosexuality. Maggie's efforts to coerce Brick into bed to produce a child would seem to serve ultimately not to transfer Brick's affection from Skipper to her but to redirect it into his dual role as son and father. As such, the work is founded on an ideal endogamy. In its covert emphasis on the relations of father and son, it inverts in a complex way the law of the father, the prohibition of incest which requires exogamy. Traditionally, the father's "no", the threat of castration, obliges the son to renounce his desire for the mother and transfer his affection outside the family, but the latent ideology of *Cat* demands the contrary. Brick must turn his attention from Skipper to his duties as a son, his role as heir. The movement is not exogamous but endogamous, from outside the family to within the family. Moreover, since women are excluded from emotional consideration, the relations in question are doubly endogamous, limited to males alone. Brick's duty is not to renounce a desire for the mother but to discover his love for the father, seeking not the father's death but his rebirth in a grandson.

The ideal of masculine endogamy does not end here. It becomes clear how the creation of a grandson could reconcile Brick to himself for it would take place not under the threat of castration but through the revelation of Brick's latent phallic power. Rediscovering his virile potency, Brick would presumably overcome his self-hatred. This would be less the result of Brick's reincorporation into heterosexual sexuality, an escape from the threat of homoerotic desire, than the effect of the tacit acknowledgement of his love for Big Daddy implicit in his fulfillment of Big Daddy's wish. The notion of the son's duplication of the father implies that the son's discovery of his love for the father is finally the discovery of his love of his own image. The son's love for the father and the father's love for the son are at their cores only a love of the self, of the virility which one embodies. Williams' ideal is, in effect, a triumphant male narcissism, a zero degree of endogamy.

On the most abstract level, Williams' ideal is the eternal return of the same, and the point is clarified by the play's recurrent focus on monstrosity. In the work, monstrosity is defined not only as unnatural excess (in the sense that Mae is a "Monster" of fertility) but, more significantly, as the combination of things which should be kept separate, a Sphinx-like conjunction without relation. If Gooper's children

are monsters, this is because "their fat little heads are set on their fat little bodies without a bit of connection" (16). By the same token, Williams describes the radio/phonograph/tv set/liquor cabinet in Brick and Maggie's bedroom as a "monstrosity" because it joins these disparate functions "in one piece" and chromatically links the colors of the interior and the sky, inside and outside. Monstrosity in *Cat* is thus the fusion of the different, a violation of the play's ideology which stresses the conjunction of the same. The ultimate monstrosity, then, is heterosexual exogamy itself, which conjoins man and woman and which unites the family with what is outside it. Predicated on the narcissistic union of man and man, of man and himself, the play firmly rejects difference.

At its heart, then, the ideology on which the play rests contains implications which threaten the collapse of the social structure: an ideal of virile narcissism which would paralyze all cultural exchange. Such implications must go unrecognized lest the social system shatter. Patriarchal culture must conceal its endogamies. As such, the play's covert ideology is repressed, unconsciously dissimulated both by the characters and by Williams. It is for this reason that the surface content of *Cat* ostensibly contradicts its latent ideals. In fact, the central dilemma of the play, the question of whether Brick will father a child and fulfill the patriarchal ideal, is precisely the problematization of an ideology of the transmission of virility. And, as we have seen, Williams' presentation of Maggie as strong and independent merely conceals a more traditional feminine role of mediation between men. In fact, Maggie's overall function in the work's structure is to occlude the play's stress on male relations. The majority of the first act would seem to present Maggie's relation to Brick as the central issue of the play. In effect, it obscures what becomes clear in the remaining two acts: that Williams' true interest lies in Brick's relation to other men, Skipper and Big Daddy, and, finally, in Brick's relation to himself. Maggie's apparent status as a major character is an artifice which conceals the work's deeper concern only with men.

The play's rejection of literal homosexuality serves a similar purpose. Based on the eroticization of virility, literal homosexuality is threatening because it renders concrete the worship of masculinity which is the basis of patriarchal culture and openly enacts the male-to-male relationships on which that culture is founded. Literal homosexuality makes clear, too, as Freud noted, the implicit narcissism at the heart of such masculine endogamies. As such, patriarchal culture invariably prohibits or expels such relations in order to conceal its own structure. Thus literal homosexuality is not only dismissed in the play as a possible option for the characters, but it is also reduced to the unspoken, an apt emblem of its status as that which is excluded from culture, as the Other of culture, written in the spaces and silences beyond culture. What Brick initially leaves out of his explanation to Big Daddy is Skipper's phone call, the "drunken confession" which caused Brick to hang up during their last conversation before Skipper's death. Skipper's confession, presumably an admission of his homosexual love for Brick, is multipally excluded from the discourse: omitted from Brick's explanation, the exact nature of Skipper's disclosure remains unstated. And this confession itself reduces Brick and Skipper to silence, ending the phone call and their communication. Homosexuality is indeed the love that dare not speak its name.

Yet, as Maggie says, "laws of silence" don't work. Excluded from discussion, rejected by patriarchal culture, literal homosexuality nonetheless returns from the repressed. Brick *does* finally discuss the issue with Big Daddy even if this conversation is laced with denials just as Williams presents the subject, however evasively, as a dominant concern of the play. As the dark mirror image of the ideals of patriarchal culture, homosexuality continually resurfaces. Within the play itself, the threat of literal homosexuality raised in Brick and Skipper's relationship merely recreates the questions raised by the suspect friendship of Jack Straw and Peter Ochello, and it seems hardly accidental that the bed in Brick and Maggie's room is the one formerly shared by those "old sisters". The play is founded on the one hand on the ideal of the transmission of virility from father to son, symbolized by the inheritance of the plantation, that fertile "mother Earth" which must be worked by the virile male; yet there is another line of inheritance: the possibility that the land will eventually pass from a pair of homosexuals to another homosexual, Brick coming to lie in Straw and Ochello's bed. The other side of an ideology of virile inheritance, the threat of homosexuality must be continually renewed.

It is logical, then, that Williams, basing his play on the sacralization of virility and the male, should deal with homosexuality as a theme. And if he feels compelled, like Brick, to reject it in order to protect cultural ideals, the play itself suggests that the problem insistently recurs. Unable to reproduce, homosexuality is itself eternally reproduced, the shadowy Other of patriarchal ideology. Beneath the heterosexuality which allows the production of new generations (of men), the principles of culture insist inevitably on that symbolic masculine incest, the endogamy of male relations, of which literal homosexuality is only the shadow and dark symbol.

Dennis W. ALLEN

FOOTNOTES

(1) See, for example, Walter Kerr, "*Cat on a Hot Tin Roof*", *New York Herald Tribune*, March 25, 1955.

(2) Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* (New York : Signet, 1955), p. 89. All quotations from the play refer to page numbers in this edition.

(3) Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Minuit, 1977), p. 189.

CAT ON A HOT TIN ROOF : LE JEU DU MOT ET DE LA CHOSE

"They get real sly about it"

Attentive aux passions et remords, désirs et répulsions où s'origine le théâtre souvent confessionnel, voire pénitentiel, de Tennessee Williams, la biographie toute récente de Donald Spoto (1) ne répond cependant pas vraiment à la question première : pourquoi le théâtre ? Découverte d'Ibsen, de Strindberg, identification à Tchékov ? Certes. Mais pourquoi finalement avoir privilégié ce moyen d'expression plutôt que la nouvelle ou le poème, dont l'importance reste seconde par rapport au théâtre, ne serait-ce que génétiquement, comme le montre l'exemple de *Cat on a Hot Tin Roof ?* Il faut probablement, comme bien souvent avec Williams, en revenir à ce centre excentré de l'être qui jamais ne parvient à coïncider avec lui-même. Avant d'entrer consciemment en écriture, avant d'accepter ouvertement sa différence, il a dû très tôt faire l'expérience intérieure de l'exclusion, percevoir, en lui-même et dans son rapport à l'autre, l'écart existentiel entre l'être et le dire, écart que viendrait à symboliser sa situation d'artiste et d'homosexuel.

Or le théâtre met en scène, donne réellement à voir et entendre, et non seulement à lire, ce qui après tout n'est qu'une *fiction* : des acteurs - de chair, de parole - y représentent des personnages (réellement ou étymologiquement, le masque est toujours là) qui ne sont peut-être pas de parole. Lieu par excellence, ou par définition, de l'illusion "comique" (au sens où Corneille l'entendait), le théâtre est donc bien ce moyen privilégié d'explorer la relation entre langage et réalité, le *jeu* (aux sens à la fois théâtral et mécanique du terme) du mot et de la chose, entre le mot et la chose.

Dès *Battle of Angels*, Williams cherche à représenter ce rapport (et ce jeu) entre vérité et mensonge, langage et réalité. Tenter de démasquer ce mensonge premier en l'être - ce que Brick et Big Daddy dans *Cat on a Hot Tin Roof* nomment "mendacity" - tels sont bien la démarche de ses personnages et l'enjeu de son théâtre. Dans *Cat on a Hot Tin Roof*, peut-être plus encore que dans *A Streetcar Named Desire*, le jeu (et la réflexion sur ce jeu) du langage et de la réalité est le sujet même de la pièce - voyage au bout du jeu, qui ne saurait cependant parvenir à un terme autre qu'un point d'interrogation.

*
* *

La confrontation de Brick et de Margaret au premier acte permet d'emblée de les situer l'un par rapport à l'autre dans l'espace défini par leur relation. Les positions radicalement opposées qu'ils occupent ne sauraient au demeurant se suffire de l'espace clos d'une chambre. Aussi les murs de celle-ci se dissolvent-ils mystérieusement dans l'air et le plafond de la chambre n'est-il autre que le ciel et les étoiles, comme le note Williams dans les indications scéniques liminaires ; le décor est comme

reculé dans le champ de la vision par un parti pris de déréalisation ("out of focus", p. 14 (2) : la vision naturellement "réalisante" du spectateur est ainsi empêchée - telle est du moins l'intention de Williams - de ne s'attacher qu'à une situation donnée, en un temps et lieu bien définis et circonscrits, pour mieux percevoir la structure ou le paradigme dont cette situation n'est qu'une manifestation ou un exemple : "the set is the background for a play that deals with human *extremities* of emotion" (p. 13 ; je souligne).

Le monde, ou plus exactement le domaine, de Maggie the Cat, c'est ce toit brûlant où elle sait très bien que pour y rester il faut accepter de se brûler les pattes : "What is the victory of a cat on a hot tin roof? [...] Just staying on it, I guess, as long as she can..." (p. 26). Même si la métaphore de Williams paraît quelque peu singulière (3), ce toit, c'est la terre, l'ici-bas - here and now. Margaret sait très bien qu'on ne peut avoir tout et tout de suite, mais elle en veut le plus possible et le plus vite possible, parce qu'on n'a pas l'éternité devant soi (ce que Brick, immobilisé dans son rêve, se refuse à comprendre) : "human beings dream of life everlasting [...]. But most of them want it on earth and not in heaven" (p. 38). Aussi a-t-elle appris à se contorsionner sur ce toit, à prendre des risques, à s'abaisser pour conquérir : "I don't mind making a fool of myself over you!" dit-elle à Brick avec une désarmante honnêteté (p. 31). Même si elle sait qu' "on peut être jeune sans argent", mais qu'il en faut quand on est vieux (p. 40), cette alternative acceptable n'est à ses yeux nullement nécessaire : elle se bat donc pour n'en être pas réduite à ce choix, qui au vrai ne serait pour elle que théorique, puisque dans sa situation concrète, qu'elle appréhende fort clairement, les deux termes de l'alternative ne sont pas séparables de fait. Il lui faut ne pas perdre sa jeunesse (celle de son corps toujours désirable ; p. 37) et donc l'amour de Brick (ou l'image qu'elle veut s'en faire), et ne pas laisser échapper l'héritage de Big Daddy, comme lui avait autrefois filé entre les doigts celui de sa tante. Comme toute la critique l'a remarqué (4), c'est une "battante", d'autant plus "décidée à gagner" (p. 26), à franchir les obstacles (p. 29), qu'elle a toujours dû le faire, et apprendre à viser juste, quand il le fallait : d'où son trophée gagné au tir à l'arc (p. 29), et sa reconnaissance immédiate de la faille dans la défense de l'adversaire ("a crack in the wall", p. 27).

Cette lecture de la pièce a clairement été celle d'Elia Kazan, qui voulait que Margaret gagnât plus nettement la sympathie du public, comme l'explique Tennessee Williams. Plutôt que sur une question désabusée et ambivalente de Brick, la version pour la scène de l'acte III s'achève donc sur une invite de Margaret à Brick à passer à l'acte et sur une réaffirmation du caractère de "battante" qu'elle a en quelque sorte inscrit dans son nom : "nothing's more determined than a cat on a tin roof" (p. 132). Notons qu'ici le qualificatif "hot" a disparu, comme s'il fallait à ce point, quelques secondes avant les applaudissements, redéfinir le sens du titre. La chaleur de la chatte, hystérie de femme frustrée, est ainsi gommée au profit de la détermination à vaincre, et donc finalement de la morale du succès. A peine sortie du McCarthysme, l'Amérique réaffirme-t-elle ici, pour se rassurer, les valeurs "éternelles" qui la définissent ? Même si Williams explique avoir subi l'attrait de son héroïne (p. 107), ne cherche-t-il pas (délibérément ?) à se gagner les sympathies du public de Broadway en soulignant l'américanité du personnage éponyme ? Et Kazan le Grec

anatolien, Kazan qui avait trois ans plus tôt répudié son appartenance au parti communiste (5), Kazan qui venait de tourner *On the Waterfront* (1954), n'y trouvait-il pas aussi son compte ? Williams qualifie son influence sur la pièce de "créatrice". Et c'est en tout cas cette version qui a été connue en 1955 et a valu à Williams son second prix Pulitzer. Mais lors de la publication de la pièce, dans la "note d'explication" précédant cette seconde version de l'acte III, Williams a clairement marqué sa préférence pour la première version, justifiant la seconde par le désir - et l'utilité - du succès : "A failure reaches fewer people, and touches fewer, than does a play that succeeds" (p. 107). On ne saurait mieux dire...

A la différence de l'homme, Margaret ne place pas l'honneur ou la dignité en des gestes symboliques ou des images figées, mortes : la dignité de la vie, c'est tout simplement de la vivre et de s'en donner les moyens. L'affirmation peut-être la plus importante de toute la pièce, parce qu'ici les mots coïncident exactement avec ce qu'ils veulent dire, elle la crie à Brick à la fin du premier acte : "*Skipper is dead! I am alive!*" (p. 44) - ce que Big Daddy, qui ne craint pas de s'écouter parler, confirme un peu sentencieusement à son fils un moment plus tard : "Life is important. There's nothing else to hold on to" (p. 58).

Il serait probablement erroné de dire Margaret d'abord intéressée par l'argent. Certes, son discours peut faire croire le contraire, car il lui faut convaincre un mari réticent par tous les moyens, y compris la pitié pour sa pauvreté passée ("*I've been so God disgustingly poor all my life!*-That's the *truth*, Brick!), ou l'horreur qu'il y aurait à ne plus pouvoir se procurer de l'alcool ("[Being poor as Job's turkey is] like you would feel a thousand miles away from Echo Spring!", p. 40). Aussi tente-t-elle de l'enrôler sous sa bannière : "Two people in the same boat have got to take care of each other. [...] We're *going* to defeat [Gooper's] plan!" (p. 39). Mais la tactique ne doit pas faire oublier le dessein. La fin du premier acte est bien une tentative de délivrer Brick de l'emprise de Skipper, et l'annonce de Margaret à la fin de l'acte III, même si elle exprime un désir de postérité et de réinscrire Brick (et elle-même) dans une continuité qui fasse sens (l'annonce répond au désir de Big Daddy - "his fondest dream come true" - dans la première version, et elle est faite en sa présence dans la version pour Broadway), semble l'effet, à lire les indications scéniques, non tant d'un calcul délibéré que d'une soudaine inspiration qui n'ôte nullement la conscience du risque, comme on peut le deviner à ses gestes crispés. Contrairement aux apparences, Margaret n'établit donc pas, me semble-t-il, de hiérarchie dans son double désir : avoir un enfant de Brick est le moyen de conserver ensemble la fortune familiale et l'amour de Brick (ou son corps "encore mince et ferme", p. 18), sans subordination réelle d'un but à l'autre. Qu'elle ait ou non une chance raisonnable d'y parvenir est une autre affaire : seul est envisagé ici son dessein.

Le domaine de Margaret, c'est donc celui de la coïncidence - d'elle-même avec son désir, des mots avec les choses ("I'm facing the facts", p. 39) : tel est bien le sens de son honnêteté, car si elle joue au chat et à la souris avec Brick, elle refuse de jouer avec les mots. Et sa "déclaration de grossesse" à la fin n'est pas à ses yeux un jeu sur les mots ou un mensonge, mais un pari sur cette coïncidence, une réaffirmation dont la force est précisément à la mesure du risque pris.

*
* *

Brick n'a pas les pieds sur terre, ou refuse de les avoir : pitoyable albatros, il boit pour oublier son indépassable condition de bipède, et il boite puisqu'il n'a pas pu s'élever suffisamment haut pour passer une haie et qu'à ce jeu-là il s'est cassé une cheville. Il a besoin de prothèses pour tenir debout : alcool, béquille, bar-appui, souvenir de son passé d'athlète. Encore passe-t-il, au début de la pièce, une partie de son temps couché sur le lit (détaché ... du sol) ; et significativement, il refuse de s'habiller. Son père et surtout sa femme ne s'y trompent pas, qui tentent de le ramener à terre en lui ôtant ses prothèses et de le faire marcher droit, comme tout le monde ("straighten out" : c'est l'expression utilisée à la fois par le père et la mère, qui n'ont l'un et l'autre rien de rêveur ni d'aérien), refusant de lui rendre sa béquille (il tombe, ou s'appuie sur la jambe qu'il a lui-même mise hors d'usage, ce qui le fait hurler de douleur), ou, dans la version pour la scène de l'acte III, jetant les bouteilles par la fenêtre. Prononcés par Maggie ou utilisés par Williams dans les indications scéniques, les mots ou expressions qui décrivent Brick dénotent dans leur négation la même absence au monde (il est invisible au début), le même refus de toucher terre : "detached", "indifferent", "incorruptible", "unengaged", "without interest", "without looking at her", etc.

Margaret comprend bien que son amitié avec Skipper a ravi Brick à ce bas monde : "you--superior creature!--you godlike being!" (p. 41). Refus chez Brick de quitter l'adolescence et d'entrer dans la vie (active, comme on dit). Certes, mais plus profondément, désir de maintenir cette image d'une chose grande et vraie (pour reprendre sa propre définition), ce rêve pur et dur, dans les hauteurs éthérées de l'idéalité, hors des atteintes du temps. La description que fait Brick à son père de la fameuse "attaque aérienne" mise au point avec Skipper est une parfaite métaphore de son désir d'éternité - désir de suspens, d'échapper à l'ici-bas, c'est-à-dire au temps et à la terre, devenus synonymes :

> Wanted to--keep on tossing--those long, long!--*high, high!*--passes that--couldn't be intercepted except by time, the *aerial* attack that made us famous! And so we did, we did, we *kept it up* for one season, that *aerial* attack, we held it *high*!--Yeah, but--
> --that summer, Maggie, she laid the law *down* to me, siad, Now or never, and so married Maggie.... (p. 80 ; je souligne).

Mais l'ange Brick a fait la bête en tentant de vérifier si le rêve pouvait se *réaliser*. Et il s'est cassé la cheville.

Cependant, qui n'est pas de ce monde ne peut appartenir qu'à la mort, comme le rappelle Maggie : "You two had something that had to be kept on ice, yes, incorruptible, yes!--and death was the only icebox where you could keep it...." (p. 43). Que Brick soit amoureux de la mort, tout l'indique, presque trop évidemment : compulsion de répétition (qui le ramène sur la cendrée), conduites régressives, alcoolisme (le "déclic" dans sa tête qu'il attend jusqu'au bout de la pièce est ainsi décrit : "turning the hot light off and the cool night on", p. 66), attirance pour la froideur de la lune, peur du désir de Maggie, de l'imprévisibilité du mouvement et de la vie - celle de la chatte sur son toit brûlant -, refus de la sexualité, qui est entrée dans le temps, c'est-à-dire dans la vie (6), alors que l'immobilité de Brick le bien nommé est celle de la mort (7). Si Brick mime ainsi dans son retrait l'immobilité à quoi il aspire, c'est qu'il est finalement prisonnier d'un mort, comme son père le force à le reconnaître. Se colleter avec un vivant est affirmer la vie, mais dialoguer

avec les morts amène à les rejoindre ; c'est toujours le mort qui saisit le vif, comme l'explique Byron Bunch au mort-vivant Hightower dans *Light in August* : "A man will talk about how he'd like to escape from living folks. But it's the dead folks that do him the damage. It's the dead ones that lay quiet in one place and dont try to hold him, that he cant escape from" (8).

Brick ne coïncide donc avec lui-même, avec son rêve divorcé d'avec la réalité, que dans le retrait, l'immobilité, le silence. Témoin cet échange avec son père au cours de l'acte II :

Brick: You know what I like to hear most?
Big Daddy: What?
Brick: Solid quiet. Perfect unbroken quiet.
Big Daddy: Why?
Brick: Because it's more peaceful.
Big Daddy: Man, you'll hear a lot of that in the grave.
Brick: Are you through talkin' to me? (p. 62).

Le déclic dans sa tête, qui ne se produit qu'avec une suffisante concentration d'alcool dans son sang, n'est pas un commencement, l'accès à un nouvel état, mais une fin ("switch clicking *off* in my head", p. 66 ; je souligne). La "paix" (son propre terme) qu'il connaît alors est un retour à des limbes glacés ("cool night"), règne de la solitude et du silence ("it don't happen except when I'm alone or talking to no one", p. 67) - règne de l'inexistence. Car cette "grande et unique chose vraie" à quoi il s'accroche ne saurait être réalisée, ni même justifiée au nom de la vie. Le dilemme de Brick est donc entre une relation idéale, mais condamnée à l'inexistence (Skipper est déjà mort lorsque commence la pièce), et un mariage qui promet la survie, mais aussi la dégradation ou la perversion de l'amour en le réalisant. Le couple Gooper-Mae est peut-être à ses yeux l'image caricaturale de ce que deviendra le couple Brick-Maggie si le pari de celle-ci réussit : "Wouldn't it be funny if that was true?" dit-il avec une "tristesse charmante" (p. 105). Dans la version pour la scène de l'acte III, la resssemblance de Maggie à Mae est d'ailleurs soulignée par les termes mêmes de sa déclaration : "Announcement of life beginning! A child is coming, sired by Brick, out of Maggie the Cat!" (p. 128). N'est-ce pas déjà l'animalité de l'autre couple fabriquant ses petits "monstres"?

Amoureux du silence, Brick se plaint à son père de ce qu'entre eux le dialogue n'aboutit jamais à rien, que rien ne se dit ; mais il reconnaît que c'est lui finalement qui condamne la parole à l'inanité : "Nothing is said. You sit in a chair and gas about this and that and I look like I listen. I try to look like I listen, but I don't listen, not much" (p. 62). Il n'écoute pas parce qu'il ne veut pas entendre. Car il sait trop le pouvoir instaurateur du mot. Le langage est vital, mais non le rêve, qui ne saurait supporter la nomination : "You are naming it dirty", dit-il à Maggy, qui lui répond : "I'm naming it so damn clean that it killed poor Skipper!" (pp. 42-3). Reconnaissance chez l'un et l'autre de la puissance efficace du verbe : de fait, le rêve pur (mais, au vrai, mou) se défait dans son inscription - son incarnation. La pureté (ou l'idéalité) est antinomique de la réalité.

*

* *

Les actes I et II de *Cat on a Hot Tin Roof* ne sont guère que deux longs dialogues, le premier entre Margaret et Brick, le second entre Big Daddy et Brick. Le questionnement par l'une et par l'autre met Brick en question (et à la question) : il faut le faire parler vrai, tenter de l'amener à la coïncidence du mot et de la chose. Brick, qui sait les risques de l'aveu, refuse de parler ou esquive le dialogue, puis tente de lui faire obstacle ou de l'interrompre, par la force si besoin est.

Pendant un tiers de l'acte I environ, Brick contraint en effet Maggie à ce qui est pratiquement un long monologue, ou plutôt un récitatif haletant, incantatoire, dont le but est de faire sortir Brick de son silence : "*she has the vocal tricks of a priest delivering a liturgical chant, the lines are almost sung, always continuing a little beyond her breath so she has to gasp for another*" (p. 17). Celui-ci retarde d'abord le face à face en restant dans la salle de bains, et toute sa tactique consiste à éviter de s'aventurer dans un dialogue où il lui faudrait dire quelque chose : il répond par la négative, ou répond aux questions par d'autres questions qui lui évitent en fait de répondre, ou par des questions reprenant les termes mêmes de Maggie - refus de mettre en jeu des mots qui l'engageraient -, il marque son désintérêt ou son retrait par son air distrait ou absent (il est ailleurs), des remarques ironiques ("Did you *say* something, Maggie?"), des réponses monosyllabiques ou de simples sons ("oh", "uh-huh"), ou des expressions toutes faites où il ne risque rien ("That's too bad").

Puis Margaret parvient à le débusquer et à l'amener sur son propre terrain, l'obligeant à crier, donc à avoir recours à des mots qui aient un sens commun à eux deux :

Margaret: Lean on my shoulder.
Brick: *I don't want to lean on your shoulder, I want my crutch!*
[*This is spoken like sudden lightning.*] (p. 27).

Lorsqu'à la fin de l'acte I Margaret prononce à nouveau le nom de Skipper, décidée à faire en sorte que les mots aient enfin le poids des choses, Brick comprend aussitôt qu'entre eux les mots ont cessé d'être un jeu, ou qu'il s'agit là d'un jeu trop dangereux pour qu'il accepte de se laisser entraîner sur ce terrain - ce toit brûlant du titre : "What you're doing is a dangerous thing to do. You're--you're--you're--foolin' with something that--nobody ought to fool with" (p. 41). Margaret sait au demeurant fort bien que le rêve adolescent de Skipper et de Brick est hors du temps des vivants (elle parle alors de "légendes grecques") et que donc - chose inadmissible ou indicible - il ne saurait se dire sans se détruire : "love that never could be [...] even talked about plainly" (p. 42). Il est significatif que Skipper et Brick - tous deux joueurs de football - aient la même réaction devant le pouvoir des mots, qu'il leur faut empêcher d'être par la violence, puisque la nature même de leur rêve les condamne à ne pouvoir entrer dans le jeu du langage socialisé (qu'il s'agisse ou non d'homosexualité n'est finalement qu'un faux problème, secondaire par rapport à cette indicibilité) : Skipper a giflé Margaret *sur la bouche*, et Brick veut définitivement empêcher sa femme de parler, la menaçant de sa béquille, symbole ironique de son impuissance ... à dire. Qu'il s'affale lamentablement et comiquement au sol est dans l'ordre des *choses*, mais son intention de tuer le langage était bien réelle : "I tried to kill you Aunt Maggie, but I failed--and I fell" (p. 44). L'intention de Margaret, qui connaît le pouvoir des mots, était tout aussi meurtrière, puisqu'elle voulait par le verbe ("flèche compatissante", mais par antiphrase seulement) mettre fin au rêve de Skipper, et donc finalement

à l'existence même de ce dernier, pour récupérer son mari. D'où le sens transparent de la phrase à double entente que, sauf erreur, la critique n'a jusqu'à présent par relevée : "*Who shot cock-robin? I with my--merciful arrow!* [*Brick strikes at her; misses*]" (p. 44). Sans le jeu de mots (*cock-robbing*), on ne voit absolument pas qu'elle pourrait être, à ce point précis à la fin de l'acte I, la fonction de cette comptine bien connue.

A l'acte II, après que Big Daddy a enfin réussi à se débarrasser de tous les importuns (femme, fils, belle-fille, petits-enfants) et lorsqu'il cesse de ne parler que de lui et de son identification retrouvée avec les choses, ("I'm back in the driver's seat now", p. 69 (9)), la conversation entre le père et le fils a de plus en plus précisément trait à la communication : difficile (p. 62), douloureuse (p. 67), vaine (p. 69). Car il n'y a rien à dire, puisque Brick ne veut rien entendre (pas plus au demeurant que son père à la fin de l'acte) : lorsqu'il veut fuir ce qui le menace ou lui fait mal, son père le maintient en place, en lui ôtant sa béquille ou en le retenant par sa manche de pyjama, ou par l'autorité incontournable du verbe paternel : "Stay here, you son of a bitch!--till I say go!" (p. 68).

Dans un premier temps, au lieu de coïncider avec la chose, le mot tourne autour d'elle, non par une stratégie délibérée pour éviter la perte de la chose dans son inscription, comme le dit Brett à Jake à la fin de *The Sun Also Rises*, mais parce que dans le système de Brick, c'est au contraire le pouvoir du mot qui tuerait la chose incertaine du rêve, et que donc l'absence de coïncidence doit être maintenue : "We talk, you talk, in--circles!" (p. 69). Ou, comme le dit son père :

> Don't let's--leave it like this, like them other talks we've had, we've always--talked around things, we've--just talked around things for some rutten reason, I don't know what, it's always like something was left not spoken, something avoided because neither of us was honest enough with the--other... (p. 73).

A la fin, accusé par son père, chassé de son petit paradis, Brick redescend sur la terre des mots et reconnaît si bien le pouvoir de ceux-ci qu'il en vient perversement, comme pour conjurer l'indicible, à prononcer et accumuler les mots "inadmissibles" : "sodomy", "dirty things", "a pair of dirty old men", "a couple of ducking sissies", "queers", "fairies", mots qui à la fois dépassent la chose par leur accumulation même, et cependant restent en deçà, tant ils renvoient à l'univers adolescent dont Brick ne veut toujours pas sortir, réaffirmant ainsi, comme le fait remarquer Williams dans une indication scénique, la validité de l'univers idéal où il veut se maintenir : "*In his utterance of this word* [fairies], *we gauge the wide and profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel*" (p. 79). Il cherche finalement à ne perdre sur aucun tableau.

Cependant, en les prononçant, Brick fait, malgré qu'il en ait, allégeance au pouvoir du verbe, ce qu'il n'avait pas fait avec Margaret. C'est au fond tout le sens de la progression de l'acte I à l'acte II : au lieu de s'essayer à tuer son père avec un objet bien réel, il va alors tenter de le faire avec des mots :

> Big Daddy: Why did Skipper crack up? Why have you?
>
> [*Brick looks back at his father again. He has already decided, without knowing that he has made this decision, that he is going to tell his father that he is dying of cancer. Only this could even the score between them: one inadmissible thing in return for another.*]
>
> Brick [*ominously*]: All right. You're asking for it, Big Daddy. We're finally going to have that real true talk you wanted (p. 79).

A la fin de l'acte, lorsque Brick dit à son père : "You told *me*! I told *you*!" (p. 83), Big Daddy, dans un renversement "dramatique" des positions respectives, refuse de la part de son fils ce qu'il avait voulu lui imposer auparavant : il tente alors furieusement de dénier tout pouvoir aux mots, et donc de s'enfermer dans le mensonge qu'il avait précisément dénoncé : "ALL--LYING SONS OF--LYING BITCHES! [...] Yes, all liars, all liars, all lying dying liars! [...] Lying! Dying! Liars!" (p. 84). Refusant que le mot représente la chose, il s'exclut, au moment où il quitte la scène, de l'univers des mots et se condamne au silence dont il vient de réussir à sortir son fils. Son cri final paraît le condamner à la répétition scandalisée du même mot, car "lying" et "dying" perdent sens et différence dans la sonorité qui les confond, avant l'enfoncement dans le silence, celui de la mort. Ces dernières paroles renvoient ainsi au dernier vers de l'épigraphe de Dylan Thomas en tête de la pièce : "Rage, rage against the dying of the light!" La logique "dramatique" veut donc que Big Daddy meure bientôt : à la fin de l'acte III, l'approche de sa mort est perçue parallèlement à l'annonce par Margaret qu'elle va avoir un enfant. On entend "un long cri de douleur et de rage", et tout à la fin, lorsque Margaret s'apprête à tenter de donner *corps* à sa déclaration, elle parle de cette maison où la mort est entrée.

La réapparition de Big Daddy dans la version pour Broadway de l'acte III est dès lors difficile à justifier. Tennessee Williams y était opposé : "I didn't want Big Daddy to reappear in Act Three" (p. 107). On peut tout au plus admettre une raison contingente, à savoir que le retour d'un tel personnage pouvait contribuer au succès de la pièce à Broadway. Mais l'intention première de Williams était assurément la seule logique et qui donnât son sens au renversement de la fin de l'acte II. La réapparition de Big Daddy dans la version pour la scène est donc un contresens, une incohérence (le père se comporte comme si son fils ne lui avait rien dit à l'acte précédent), et elle tire la pièce vers la comédie et une interprétation optimiste (peut-être ce que recherchait Kazan) (10), mais une comédie qui n'évite pas la trivialité. Car Big Daddy n'a plus rien à dire, sauf à s'adonner à une plaisanterie douteuse sur l'érection d'un éléphant et à de masculines vantardises par "histoire drôle" interposée.

*
* *

Le renversement de la fin de l'acte II a été si complet qu'au dernier acte le statut du langage paraît d'abord incertain, dérisoire. Du dialogue entre père et fils, d'où avait disparu tout jeu entre mot et chose, on passe à une manière de bavardage babélien où personne ne se fait entendre, où chacun ne s'adresse en fait qu'à lui-même : Margaret l'héritière se fait un passé utilisable d'aristocrate sudiste libérale, Big Mama continue de crier dans le désert et de ne rien comprendre à ce qui se dit autour d'elle, Gooper et Mae poursuivent leurs manigances, et le Révérend Tooker affiche toujours sa cupidité, sa confusion de l'avoir et de l'être, caricaturant dans sa "candeur" le désir Pollitt de la possession. Le langage paraît alors proclamer sa propre inanité, le jeu maximal entre mot et chose, et donc permettre tous les jeux, combinaisons, déplacements. Comme le dit le docteur Baugh, l'approche de la mort suscite ce jeu extrême du langage : "they think if they don't admit they're having the pain they can sort of escape the fact of it". A quoi Gooper répond, donnant sans le savoir ce qui est peut-être la meilleure définition du jeu théâtral (au double sens du terme) : "Yes, [...] they get real sly about it" (p. 93).

Ce qui est finalement la reconnaissance du pouvoir instaurateur du langage, et de la nécessité, dans les différentes stratégies de survie ici mises en scène, de tenter d'échapper à ce pouvoir, d'en jouer et de le faire jouer, en s'essayant à distancer au maximum le mot de la chose. Brick résiste au dire pendant les deux premiers actes, jusqu'à ce qu'il s'empare lui-même, en une ultime défense, de ce pouvoir dont on a usé contre lui - pouvoir qui auparavant avait doublement tué Skipper, puisque Margaret lui avait dit l'inadmissible et que Brick, dans son refus de poursuivre la conversation au téléphone, avait a contrario suivi la même voie. Puis Big Daddy voit se retourner contre lui ce pouvoir dont il a forcé Brick à reconnaître l'efficience, et son démenti crié à l'entrée de la mort en est ainsi la reconnaissance furieuse. Enfin Margaret, à la fin de l'acte III, veut littéralement donner corps au langage : elle conçoit d'un mot, dont le pouvoir d'engendrement est ainsi affirmé.

Reste le jeu, la possibilité du déplacement et de l'écart, seule condition de pouvoir s'adapter à un monde où la coïncidence deviendrait mortelle et ne laisserait pas à l'homme le moyen de négocier son existence, de s'accomoder de sa difficulté d'être. N'est-ce pas le sens de la dernière interrogation de Brick, qui est bien ce par quoi doit s'achever le jeu de tous ces êtres sur un toit étroit et dangereux : "Wouldn't it be funny if that was true?" L'irrésolution doit demeurer, le mystère ne pas être percé, comme le dit Williams à ce point précis où Brick, au deuxième acte, va comprendre qu'il ne peut plus échapper au langage. "Le filet de la pièce" dont parle ici Tennessee Williams ne pourra tenter de "piéger la vérité de l'expérience humaine" qu'au prix de cette irrésolution. Sauf à demeurer indécidable, la fin de *Cat on a Hot Tin Roof* a peu à dire sur l'homme et risque de ne conclure qu'un joli jeu avec les mots, au lieu de savoir jouer de cet écart vital qui les sépare des choses.

François L. PITAVY Université de Dijon

NOTES

(1) Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, London : Bodleyhead, 1985.

(2) Pour une raison de commodité contingente, les renvois (entre parenthèses après les citations) sont à la récente édition Penguin : Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof, The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, The Night of the Iguana* (Harmondsworth, 1976, repr. 1984), plutôt qu'à l'édition américaine de référence publiée par New Directions. Cette dernière ne donne que la troisième version de l'acte III, celle de 1974. Or la première, antérieure aux modifications suggérées par Elia Kazan, est la plus proche des intentions de l'auteur et de la réflexion qu'il engage ici sur la fonction du langage. J'y reviendrai à plusieurs reprises.

(3) Donald Spoto explique qu'il s'agit là d'une image familiale, utilisée par le père de Tennessee Williams. Je ne suis pas persuadé que ce titre soit le meilleur de Williams, ni le plus adéquat. Il paraît réducteur, eu égard au personnage de Maggie. Et l'on voit bien, dans *The Rose Tattoo*, par exemple, comment chez Williams le recours appuyé au symbole peut devenir encombrant.

(4) Je la suppose connue et ne la citerai donc pas. Sauf le livre récent de C. E. W. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 2, Cambridge : Cambridge U. P., 1984, qui me paraît dire l'essentiel, d'autant plus qu'il cite un texte d'Arthur Miller, l'un des meilleurs écrits sur cette pièce.

(5) Voir son discours justificateur dans Michel Ciment, *Kazan on Kazan*, New York : Viking Press, 1974, ch. 6, "The Political Issues".

(6) Dans *The Wild Palms*, de William Faulker, Harry Wilbourne raconte ainsi, dans une longue confession masochiste, sa terreur fascinée de la perte de lui-même dans l'acte sexuel, petite mort qui mime la mort à être naissance à celle-ci : "Maybe you thought all the time that when the moment came you could rein back, save something, maybe not, the instant comes and you know you cannot, know you knew all the time you could not, and you cannot; you are one single abnegant affirmation, one single fluxive Yes out of the terror in which you surrender volition, hope, all– [...] grave-womb or womb-grave, it's all one" (New York : Random House, 1939, p. 138).

(7) A la fin de la préface à sa pièce, Williams cite à propos un poème bien connu d'Emily Dickinson, "I died for beauty". L'affirmation liminaire du poème est à la fois description de la conduite de Brick et commentaire ironique sur celle-ci. Chez Williams, ces deux attitudes (coïncidence avec son objet, distanciation ironique) se superposent sans s'annuler.

(8) William Faulkner, *Light in August*, New York : Smith & Haas, 1932, p. 69.

(9) A un moment, Big Daddy, leurré sur sa condition, s'écrie : "*The sky is open!*" (p. 63), soulignant que la position du fils reflète, en une image inversée, celle du père, puisque la tragédie de Brick est précisément qu'il se soit fermé les voies de la terre. Et l'on voit aussi, dans cette référence au ciel, que le père s'enferme dans un rêve matériel de possession, comme Brick s'est enfermé avec Skipper dans un rêve de possession qui doit paradoxalement, pour être, demeurer immatérielle.

(10) Vingt ans plus tard, dans la troisième version de cet acte, Williams conserve cette immixtion comique et optimiste, et maintient la déclaration de Maggie devant cette figure ancestrale masculine. Succès oblige. Mais il réintroduit l'ambiguïté finale.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

A/ OEUVRES PUBLIÉES DE TENNESSEE WILLIAMS

I/ THEATRE

1) AMERICAN BLUES. New York: Dramatists Play Service, 1948, 1968.
5 short plays:

a) Moony's Kid Don't Cry
b) The Dark Room
c) The Case of the Crushed Petunias
d) The Long Stay Cut Short, or, The Unsatisfactory Supper
e) Ten Blocks on the Camino Real

2) BATTLE OF ANGELS. New York: Dramatists Play Service, 1975

3) CAMINO REAL. New York: New Directions, 1953

4) CAT ON A HOT TIN ROOF. New York: New Directions, 1955

5) THE DEMOLITION DOWNTOWN. in *Esquire*, 75 (June 1971)

6) DRAGON COUNTRY. New York: New Directions, 1970.
8 plays:

a) In the Bar of a Tokyo Hotel
b) I Rise in Flame, Cried the Phoenix
c) The Mutilated
d) I Can't Imagine Tomorrow
e) Confessional
f) The Frosted Glass Coffin
g) The Gnädiges Fräulein
h) A Perfect Analysis Given by a Parrot

7) THE ECCENTRICITIES OF A NIGHTINGALE. New York: New Directions, 1964; New York: Dramatists Play Service, 1977.

8) THE GLASS MENAGERIE. New York: Random House, 1945

9) KINGDOM OF EARTH (THE SEVEN DESCENTS OF MYRTLE). New York: New Directions 1968; in: *Theatre V*, New York: New Directions, 1976

10) A LOVELY SUNDAY FOR CREVE COEUR (à l'origine: *Crève Coeur*). New York: New Directions, 1978

11) THE MILK TRAIN DOESN'T STOP HERE ANYMORE. New York: New Directions, 1964.

12) THE NIGHT OF THE IGUANA. New York: New Directions, 1962

13) ORPHEUS DESCENDING. New York: New Directions, 1958; New York: Dramatists Play Service, 1959

14) OUT CRY (THE TWO-CHARACTER PLAY). THE TWO-CHARACTER PLAY: New York: New Directions, 1969; in *Theatre V,* New York: New Directions, 1976; OUT CRY: New York: New Directions, 1973

15) PERIOD OF ADJUSTMENT. New York: New Directions, 1960; Dramatists Play Service, 1961

16) THE ROSE TATTOO. New York: New Directions, 1951

17) SMALL CRAFT WARNINGS. New York: New Directions, 1972

18) A STREETCAR NAMED DESIRE. New York: New Directions, 1947

19) SUDDENLY LAST SUMMER. New York: New Directions, 1958

20) SUMMER AND SMOKE. New York: New Directions, 1948; Dramatists Play Service, 1950

21) SWEET BIRD OF YOUTH. in *Esquire*, 51 (April 1959); New York: New Directions, 1959; Dramatists Play Service, 1962

22) 27 WAGONS FULL OF COTTON AND OTHER PLAYS. New York: New Directions, 1945

13 plays:

a) 27 Wagons Full of Cotton
b) The Purification
c) The Lady of Larkspur Lotion
d) The Last of My Solid Gold Watches
e) Portrait of a Madonna
f) Auto-Da-Fé
g) Lord Byron's Love Letter
h) The Strangest Kind of Romance
i) The Long Goodbye
j) Hello from Bertha
k) This Property Is Condemned
l) Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen
m) Something Unspoken

23) VIEUX CARRE. New York: New Directions, 1979

24) YOU TOUCHED ME. (with Donald Windham) New York: Samuel French, 1947

Note : seule la première édition est indiquée, sauf en cas d'altérations majeures dans le texte de la pièce. D'autre part, New Directions a publié, de 1971 à 1976, 7 volumes réunissant de nombreuses pièces sous le titre *"The Theatre of T.W."* Cette édition a été signalée lorsqu'elle représentait une différence par rapport au texte déjà publié.

II/ POÉSIE

1) IN THE WINTER OF CITIES. New York: New Directions, 1956; 1964

2) ANDROGYNE, MON AMOUR. New York: New Directions, 1977

III/ ROMANS

1) THE ROMAN SPRING OF MRS. STONE. New York: New Directions, 1950

2) MOISE AND THE WORLD OF REASON. New York: Simon & Schuster, 1975

IV/ NOUVELLES

1) ONE ARM AND OTHER STORIES. New York: New Directions, 1948

2) HARD CANDY: A BOOK OF STORIES. New York: New Directions, 1954

3) THE KNIGHTLY QUEST: A NOVELLA AND 4 SHORT STORIES. New York: New Directions, 1966

4) EIGHT MORTAL LADIES POSSESSED: A BOOK OF STORIES. New York: New Directions, 1974

5) IT HAPPENED THE DAY THE SUN ROSE AND OTHER STORIES. New York: Simon & Schuster, 1982

V/ DIVERS

1) MEMOIRS. Garden City, NY: Doubleday, 1975

2) WHERE I LIVE: SELECTED ESSAYS. New York: New Directions, 1978

B/ TRADUCTIONS FRANCAISES DES OEUVRES DE T.W.

I/ THEATRE

1) THEATRE I: La Rose Tatouée; La Ménagerie de Verre; Un Tramway Nommé Désir; La Chatte sur un Toit Brûlant; Été et Fumées.
Paris: Robert Laffont, 1958

2) THEATRE II: La Descente d'Orphée; Soudain l'Été Dernier; Portrait d'une Madone; Propriété Condamnée; Parle-Moi Comme la Pluie et Laisse-Moi écouter; Baby-Doll; Le Long Séjour Interrompu; 27 Remorques Pleines de Coton; Paris: Robert Laffont, 1962

3) THEATRE III: Doux Oiseau de la Jeunesse; La Nuit de l'Iguane.
Paris: Robert Laffont, 1972

4) THEATRE IV: Le Train de l'Aube ne s'arrête plus ici; Le Paradis sur Terre
Paris: Robert Laffont, 1972

5) Je Renais dans les Flammes, Cria le Phénix. in *Les Oeuvres Libres*, 122 (1956)
Le Cri du Phénix. Montpellier: Licorne, 1960 (tirage limité)

II/ POÉSIE

1) TRENTE-CINQ JEUNES POETES AMÉRICAINS: présentés par Alain Bosquet 2 poèmes de T.W. Paris : Gallimard, 1960

2) DANS L'HIVER DES VILLES: POEMES. Trad. de Renaud de Jouvenel. Paris : Seghers, 1964

III/ ROMANS

1) LE PRINTEMPS ROMAIN DE MRS. STONE. Paris : Plon, 1951

2) UNE FEMME NOMMÉE MOISE. Paris : Robert Laffont, 1976

IV/ NOUVELLES

1) LA STATUE MUTILÉE : NOUVELLES. Paris : Robert Laffont, 1960

2) SUCRE D'ORGE : NOUVELLES. Paris : Robert Laffont, 1964

3) LA QUETE DU CHEVALIER : NOUVELLES. Paris : Robert Laffont, 1968

V/ DIVERS

MEMOIRES. Paris : Robert Laffont, 1977

C/ CRITIQUES

a) OUVRAGES GÉNÉRAUX

I) BIGSBY C.W.E. *Confrontation and Commitment*. Un. of Missouri Press, 1967

2) BIGSBY C.W.E. *A Critical Introduction to 20th Century American Drama*, volume 2. New York : Cambridge University Press, 1984. (TW : 15-134 ; Cat : 81-94)

3) BOGARD, MESERVE, MOODY. *The Revels History of Drama in English*, vol. 8 : *American Drama*. London : Methuen, 1977 (les pages sur TW, 280-sq., sont de Meserve. Sérieux et trop rapide)

4) BONIN Jane. *Major Themes in Prize-Winning American Drama*. Metuchen : The Scarecrow Press, 1975

5) COHN Ruby. *Dialogue in American Drama.* Bloomington : Indiana University Press, 1971 (TW : 97-129)

6) DICKINSON Hugh. *Myth on the Modern Stage.* Urbana : University of Illinois Press, 1969

7) DOWNER Alan, ed. *American Drama and its Critics*. Chicago : University of Chicago Press, 1965 (TW : 203-217)

8) DUSENBURY Winifred. *The Theme of Loneliness in Modern American Drama*. Gainesville : University of Florida Press, 1960

9) EVANS G.L. *The Language of Modern Drama.* London : Dent, 1977 (TW : 190-198)

10) GARDNER RH. *The Splintered Stage. The Decline of the American Theater.* New York : Macmillan, 1965 (TW : 111-121)

11) GOULD Jean. *Modern American Playwrights.* New York : Dodd, Mead & Co, 1966 (TW : 225-246)

12) HEILMAN Robert. *Tragedy and Melodrama.* Seattle : Un. of Washington Press, 1968

13) HEILMAN Robert. *The Iceman, the Arsonist, and the Troubled Agent.* London : George Allen & Unwin, 1973 (TW : 115-141)

14) HUGHES Catharine. *American Playwrights 1945-1975.* London : Pitman Publishing, 1976 (TW : 15-31)

15) KERNAN Alvin ed. *The Modern American Theater.* Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Views), 1967, contient le célèbre parallèle de Tynan sur Miller et Williams, p. 34

16) LEWIS Allan. *American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre.* New York : Crown Publishers, 1970 (TW : 53-65)

17) MARTIN Gottfried. *A Theater Divided.* Boston : Little, Brown & Co, 1967 (TW : 248-257)

18) MESERVE Walter. *Discussions of Modern American Drama.* Boston : Heath & Co, 1966 (TW : 91-sq.)

19) PORTER Thomas. *Myth and Modern American Drama.* Detroit : Wayne State Un. Press, 1969

20) SAROTTE GM. *Comme un Frère, Comme un Amant.* Paris : Flammarion, 1976 (Cat : 130-135)

21) SIEVERS David. *Freud on Broadway: a History of Psychoanalysis and the American Drama.* New York : Hermitage House, 1955

22) STRATFORD-UPON-AVON STUDIES : n° 10. *American Theatre.* London : Edward Arnold, 1967 (TW : 163-188)

23) STYAN JL. *The Dark Comedy.* London : Cambridge Un. Press, 1968 (TW : 208-217)

24) VOGEL Don. *The Three Masks of American Tragedy.* Baton Rouge : Louisiana State Un. Press, 1974 (TW : 84-sq.)

25) VON SZELISKI. *Tragedy and Fear.* Chapel Hill : Un. of North Carolina Press, 1971 (cf pp. 169-sq.)

26) WILLIAMS Raymond. *Modern Tragedy.* Stanford : Stanford Un. Press, 1966 (TW : 115-120)

b) OUVRAGES SUR TENNESSEE WILLIAMS

1) ARNOTT Catherine. *T.W. on File.* London : Methuen, 1985

2) ASIBONG Emmanuel. *T.W.: The Tragic Tension.* Elms Court: A. Stockwell, 1978

3) DONAHUE Francis. *The Dramatic World of TW.* New York : Ungar, 1964

4) FALK Signi. *T.W.* New Haven : College & University Press, 1961 (Cat : 102-113)

5) HIRSCH Foster. *A Portrait of the Artist: the Plays of T.W.* Port Washington: Kennikat Press, 1979 (Cat : 47-52)

6) JACKSON Esther Merle. *The Broken World of T.W.* Madison: the Un. of Wisconsin Press, 1965

7) MAXWELL Gilbert. *T.W. and Friends.* Cleveland: the World Publishing Co, 1965

8) NELSON Benjamin. *T.W.: His Life and Work.* London: Peter Owen, 1961 (Cat : 178-196)

9) SPOTO Donald. *The Kindness of Strangers. The Life of T.W.* London: the Bodley Head, 1985

10) STANTON Stephen ed. *T.W.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall (20th Century Views), 1977

11) THARPE Jac. ed. *T.W.: A Tribute.* Jackson: Un. Press of Mississippi, 1977 (article sur Cat p. 277 ; et de multiples références)

12) TISCHLER Nancy. *T.W.: Rebellious Puritan.* New York: the Citadel Press, 1961 (Cat : 197-218)

13) WEALES Gerald. *T.W.* Minneapolis: Un. of Minnesota Press, 1965

14) YACOWAR Maurice. *T.W. and Film.* New York: Ungar, 1977 (Cat : 38-48)

c) ALBUM DE PHOTOS

LEAVITT Richard ed. *The World of T.W.* New York: Putnam's Sons, 1978

d) BIBLIOGRAPHIE

GUNN Drewey Wayne. *T.W.: a Bibliography.* Metuchen: the Scarecrow Press, 1980

McCANN John. *The Critical Reputation of T.W.: a Reference Guide* Boston: GK Hall, 1983

e) OUVRAGES EN FRANCAIS

FAYARD Jeanne. *T.W.* Paris : Seghers (Théâtre de Tous les Temps), 1972

KOURILSKY Françoise. *Le Théâtre aux États-Unis.* Paris : La Renaissance du Livre, 1967

D/ CAT ON A HOT TIN ROOF

I/ TEXTE

1) A L'origine de la pièce :

"Three Players of a Summer Game", nouvelle écrite à Venise et à Rome pendant l'été 1951, révisée en avril 1952.
publiée in *New Yorker*, 28 (2 nov. 1952) 27-36
reprise in *Hard Candy: a Book of Stories.* New York: New Directions, 1954, 7-44 ; puis 1959, 1967
publiée en Angleterre *Three Players of a Summer Game and Other Stories.* London : Secker & Warburg, 1960, 7-38 ; puis Penguin Books, 1965.

Traduction française :
"Les Joueurs de l'Été". Profils, II (Printemps 1955), 58-82. *Sucre d'Orge : Nouvelles*. Trad. de Bernard Willerval. Paris : Robert Laffont, 1964.

2) La pièce était prête en 1954 mais Elia Kazan, qui la montait, demanda à l'auteur de reprendre le 3ème acte, qui fut donc créé dans une version scénique (b) différente de l'originale (a). Williams n'aima jamais sa seconde version et il en prépara une 3ème (c), revenant à l'originale mais conservant les meilleurs moments de la seconde.

Cat on a Hot Tin Roof. New York : New Directions, 1955 (a & b). Publiée en Angleterre sous le même titre : London : Secker & Warburg, 1956 (a & b) puis Penguin Books, 1957 (a & b), 1969 (avec *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*) et 1976 (avec la même plus *The Night of the Iguana).*

Cat on a Hot Tin Roof. New York : Dramatists Play Service, 1958 (b)

Cat on a Hot Tin Roof. New York : New American Library (Signet Book) 1958 (a & b). Avec illustrations de la version scénique et de la version filmée.

Cat on a Hot Tin Roof. New York : New Directions, 1975 (c).

Traduction française : adaptation d'André Obey :
- *La Chatte sur un Toit Brûlant,* in *Paris-Théâtre* II (1958)
- idem in T.W. *Théâtre I.* Paris : Robert Laffont, 1958, pp. 403-522.

3) Le film tourné en 1958 par Richard Brooks ne reçut pas la participation de Tennessee Williams. Le scénario était de James Poe et Richard Brooks lui-même.

II/ REPRÉSENTATIONS PRINCIPALES

1) Cat on a Hot Tin Roof: création. Playwrights'Company. New York : Morosco Theatre, 24 mars 1955 (694 représentations).
m-e-s : Elia Kazan, avec : Ben Gazzara (Brick), Barbara Bel Geddes (Maggie), Burl Ives (Big Daddy), Mildred Dunnock (Big Mama).
Pulitzer Prize for Drama. New York Drama Critics' Circle Award. Donaldson Award.

critiques :
New Republic (11 avril 1955) : Eric Bentley
Daily News (25 mars) : John Chapman

Herald Tribune (25 mars) : Walter Kerr
New York Times (25 mars puis 3 avril) : Brooks Atkinson
New Yorker (2 avril) : Wolcott Gibbs
Saturday Review (9 avril) : Henry Hewes

2) La Chatte sur un Toit Brûlant. Adaptation André Obey. Paris : Théâtre Antoine, 18 décembre 1956.
m-e-s : Peter Brook avec : Paul Guers, Jeanne Moreau, Antoine Balpetré, Jane Marken.

3) Cat on a Hot Tin Roof. London : Comedy Theatre, 30 janvier 1958.
m-e-s : Peter Hall avec : Paul Massie, Kim Stanley, Leo McKern.

4) Cat on a Hot Tin Roof. American Shakespeare Theatre, Stratford, Conn. 10 juillet 1974 (26 représentations) repris à New York : ANTA Theatre, 24 septembre 1974 (160 repr.)
m-e-s : Michael Kahn avec : Keir Dullea, Elizabeth Ashley, Fred Gwynne, Kate Reid.

critiques :
Nation (12 octobre 1974) : Harold Clurman
New Republic (19 octobre) : Stanley Kauffmann
New York Times (25 sept) : Clive Barnes ; puis (6 oct) : Walter Kerr.

5) Version cinématographique :

Cat on a Hot Tin Roof. MGM, 1958.
réal. Richard Brooks avec : Paul Newman, Elizabeth Taylor, Burl Ives, Judith Anderson.

6) Version télévisée :

Cat on a Hot Tin Roof. A Tribute to American Theater. NBC-TV, 6 déc. 1976 avec : Robert Wagner, Natalie Wood, Laurence Olivier, Maureen Stapleton.

Claude COULON Université de Paris-Sorbonne