

## 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'écoulaient 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 fit 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 épiscopaliennne, 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 innocence 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-Rève 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 inattendue 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".