

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 Tennessee 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 poudres 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 Toit 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 tradition 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 régler 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 Tchekov - 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 corporeité 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 toit 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 Icles) 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 veranda (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'ordonnement 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 patriarcat, 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 rougeoisements 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 ; contrepont 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 : déssexualiser 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 délicate 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 dé-mystifiant.

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'établisse 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'événail 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 chœur utilitaire et ornemental, de même que les enfants ramenés à une seule dimension, le pétard.

L'œil 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 entrebaillées, dentelles, volets à claire-voie, côtes des éventails. Reprise encore des éclats de lumière : miroitement des bijoux de Big Mama, pétilllement 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 couvrelit, 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 reflètent 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 blancheteur 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 affaïssissement. 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 Toit 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*, n° 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*, n° 200, p. 34.
- (19) *Paris-Théâtre*, n° 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*, n° 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 greenish 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*, n° 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.