

AU SOIR DE LA FÊTE : 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 manœuvres 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'exercent 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 manœuvres, l'envahissement 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 frustration 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 manœuvre 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 chœurs 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 outre-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 cœur 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 gently 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 chœur 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 dissensions 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 consomment* 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 dérégulée, 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-FÊTE OU LA FÊTE 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'acquiescer 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 familial*. 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.