

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

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

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

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

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

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

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

1) - Le Lieu

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

2) - Contexte socio-culturel

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

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

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

3) - Traits psychologiques

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

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

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

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

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

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

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

4) - Configuration dramatique

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

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

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

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

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

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

1) - Les causes prédisposantes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cette sensibilité divisée crée des perceptions corporelles à son image (29). "Le Moi "étant" d'abord et surtout un Moi corporel" (30), l'homosexuel esquisse un mouvement de recul devant tout contact avec le corps féminin. Ceci est clairement indiqué dans toute la pièce où seuls sont tolérés ou appréciés des contacts entre hommes. Les indications de dégoût vis-à-vis du contact avec Maggie, ou Big Mama sont nombreuses : Brick ne supporte pas que Maggie lui fasse une friction à l'alcool (p. 23). Plus loin (p. 26) il refuse l'offre de Maggie de s'appuyer sur son épaule : "*I don't want to lean on your shoulder, I want my crutch!*"² et Williams précise entre crochets, et toujours en caractères italiques : "*[This is spoken like sudden lightning]*". Le contact physique de la femme provoque chez lui un véritable court-circuit (p. 32) : "*[She seizes his shoulder]-Brick : Let go!*" (p. 59) ; il essuie précipitamment le baiser-sur-la-bouche que lui a administré Maggie. Toutes les offres de câlineries (parfois insolites) de Big Mama, ou même sa simple approche, provoquent sa fuite immédiate.

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

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

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

Le point de vue sur Brick est ambivalent : son personnage dont la conduite paraît assez odieuse, bénéficie cependant d'une indulgence qui a du mal à se dissimuler : la dernière indication scénique de la version n° 1 sur laquelle la pièce se termine précise : "Smiling with charming sadness". L'adjectif "charming" est utilisé de préférence pour les hommes (Cf. p. 101 "a wry, charming smile" de Brick ; p. 103 "charming detachment") - ce qui ne laisserait pas de surprendre si l'on oubliait la vision homosexuelle sur le monde. Par un phénomène compensatoire l' "anima" de l'homosexuel peut correspondre à des femmes d'aspect masculin, comme Big Mama, ou de caractère masculin, comme Maggie. D'aucuns nomment ce phénomène et ses effets "the Albertine strategy" (32). C'est la femme qui part à la conquête de l'homme, qui souffre à force de le désirer ("Oh, Brick! How long does it have t' go on? This punishment?"-p. 31 ;) qui loue sa beauté, cause de son tourment-beauté qui est réservée à l'homme ("I wish you *would* lose your looks. If you did it would make the martyrdom of Saint Maggie a little more bearable, p. 24 ; p. 103 on note "Big Daddy's virile beauty"). Déjà dans le conte Brick était séduisant par sa beauté, et Margaret avait par contre acquis "a firm and rough-textured sort of handsomeness" (p. 28). L'homme est objet d'adoration, c'est une créature "supérieure", divine ; un dieu glacé, indifférent (p. 33). Son "détachement" fait sa séduction, au dire de Maggie. Big Daddy déclare à Brick...sa flamme : "You I *do* like for some reason, did always have some kind of real feeling for -affection - respect - yes, always...." (p. 81). Quant au complexe de pureté, vérité-propreté il est lié à la blessure profonde de Brick, survenue au seul endroit vulnérable, au pied, symbole de l'âme. C'est cette blessure qui fait hurler Brick de douleur lorsqu'il jette au visage de son père ce qui, pour lui, représente la même chose que pour son père, mais pour des raisons différentes : "the inadmissible thing".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1) - Art, message ou signification

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

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

2) - Plaidoyer pour la tolérance et la compréhension

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

3) - Conflit et expression symbolique

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

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

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

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

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

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

C. GERBAUD

Université de Reims

NOTES

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

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

(3) *Ibidem*, p. 63.

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

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

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

(7) *Ibidem*, p. 16.

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

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

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

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

C. GERBAUD
FAMILLE ET HOMOSEXUALITÉ DANS CAT ON A HOT TIN ROOF
DE TENNESSEE WILLIAMS

- (12) Francis Donahue, *The Dramatic World of Tennessee Williams*, New York, Frederick Ungar Publishing Company, 1964, p. 75 ; Scanlan, *op. cit.*, p. 163.
- (13) Scanlan, *op. cit.*, p. 12.
- (14) Ingrid Rogers, *Tennessee Williams, A Moralists's Answer to the Perils of Life*, Peter Lang, Frankfurt, Bern, 1976, p. 174.
- (15) Falk, *op. cit.*, p. 87 ; Foster Hirsch, *A Portrait of the Artist, The Plays of Tennessee Williams*, National University Publications, New York and London, 1979, p. 101.
- (16) Classification de Kinsey dans Michel Bon, *Développement Personnel et Homosexualité*, Paris, Epi, 1975, p. 69. Georges Michel Sarotte, *Le Thème de L'Homosexualité Masculine* dans le Roman et le Théâtre Américains de Herman Melville à James Baldwin, Lille III, 1974, p. 690, note 71.
- (17) Scanlan, *op. cit.*, p. 19.
- (18) *Ibidem*, p. 20. - Cf. Jacques Corraze, *L'Homosexualité*, PUF, 1982, p. 82 : "...Saghir et Robins trouvent que les homosexuels des deux sexes sont plus souvent des enfants uniques que les hétérosexuels".
- (19) Scanlan, *op. cit.*, p. 20, rapporte les paroles de Philippe Aries.
- (20) Corraze, *op. cit.*, p. 82-83. "La perturbation du foyer familial se présente comme un facteur souvent lié à l'homosexualité."
- (21) Cecil Brown, "Interview with Tennessee Williams", *Partisan Review*, 45, 1978, 276-302, p. 282.
Sur les rapports amour-haine avec la mère, et l'idéalisation de l'image du bon père (Cf. Act II) voir Dr. Charles Socarides, *L'Homosexualité*, Paris, Payot, 1970, en particulier le chapitre sur la "Théorie de l'origine pré-oedipienne (p. 77 : "L'homosexualité peut donc être considérée comme la résolution de la séparation de la mère par la fuite devant toutes les femmes".
- (22) Gisela Pankow, *Structure Familiale et Psychose*, Aubier-Montaigne 1977, p. 22.
- (23) Falk, *op. cit.*, p. 87.
- (24) Hirsch, *op. cit.*, p. 13 : "Gays in Williams are supremely sensitive artists, aesthetes who are too refined for the world as it is".
- (25) Voir Charles E. May, "Brick Pollitt as Homo Ludens : "Three Players of a Summer Game", and *Cat on a Hot Tin Roof* in Tennessee Williams, *A Tribute*, *op. cit.*, pp. 277, 289.
- (26) Tennessee Williams, "Three Players of a Summer Game", in *New Yorker*, Nov., 1952, p. 29, 1^o col.
- (27) *Ibidem*, p. 30, 1^e colonne.
- (28) Interview, *op. cit.*, p. 281.
- (29) Socarides, *op. cit.*, p. 77 : "...cette image de la mère introjectée conduit à un clivage du moi".
- (30) Pankow, *op. cit.*, p. 31, cite Freud.
- (31) Scanlan, *op. cit.*, p. 12.
- (32) Nancy Tischler, *Rebellious Puritan*, New York, The Citadel Press, 1961, p. 213.
- (33) Voir Sarotte, *op. cit.*, p. 474.
- (34) Sarotte, *op. cit.*, p. 612.- Hirsch, *op. cit.*, p. II.
- (35) Eliane Amado Lévy-Valensi, *Le Grand Désarroi aux Racines de l'Enigme Homosexuelle*, Paris, Editions Univ. 1973, p. 116.
- (36) Tischler, *op. cit.*, p. 216.
- (37) Falk, *op. cit.*, p. 86 ; A Tribute, *op. cit.*, p. 830 (Donald Pease) ; Donahue, *op. cit.*, p. 75 ("...play of evasion..").

COUP DE THEATRE n° 5
AGRÉGATION 1985-86

- (38) Cf. Alan Chesler, dans *A Tribute*, *op. cit.*, p. 866 : "the play's powerful rendering of universal human conflicts".
- (39) Dukore, *op. cit.*, p. 99.
- (40) Donahue, *op. cit.*, p. 75
- (41) Tischler, *op. cit.*, p. 215.
- (42) Hirsch, *op. cit.*, p. 41.
- (43) Jackson, *op. cit.*, p. 62.
- (44) *A Tribute*, *op. cit.*, p. 831.
- (45) Norman Fedder, *The Influence of D.H. Lawrence on Tennessee Williams*, The Hague, London, Paris, Mouton & Co. 1966, cite Williams, p.15 ; - Jackson, *op. cit.*, p. 58.
- (46) Lévy-Valensi, *op. cit.*, p. 161.
- (47) Voir Ad De Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* ; - *Dictionnaire des Symboles*, Laffont, 1969.
- (48) De Vries, *op. cit.*, p. 64 : "women giving birth on a dirt-floor of a cottage..etc..."
- (49) Tischler, *op. cit.*, p. 214.
- (50) Jackson, *op. cit.*, p. 72.
- (51) Scanlan, *op. cit.*, p. 163.