

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

"They get real sly about it"

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

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

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

*

*

*

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

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

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

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

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

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

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

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

*

* *

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

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

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

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

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

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

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

Brick: You know what I like to hear most?

Big Daddy: What?

Brick: Solid quiet. Perfect unbroken quiet.

Big Daddy: Why?

Brick: Because it's more peaceful.

Big Daddy: Man, you'll hear a lot of that in the grave.

Brick: Are you through talkin' to me? (p. 62).

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

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

*

* *

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

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

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

Margaret: Lean on my shoulder.

Brick: *I don't want to lean on your shoulder, I want my crutch!*

[*This is spoken like sudden lightning.*] (p. 27).

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

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

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

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

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

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

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

Big Daddy: Why did Skipper crack up? Why have you?

[Brick looks back at his father again. He has already decided, without knowing that he has made this decision, that he is going to tell his father that he is dying of cancer. Only this could even the score between them: one inadmissible thing in return for another.]

Brick [ominously]: All right. You're asking for it, Big Daddy. We're finally going to have that real true talk you wanted (p. 79).

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

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

*

* *

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

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

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

François L. PITAVY

Université de Dijon

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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