



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



Université de Lorraine – École Doctorale Langages, Temps, Sociétés
UFR Langues et cultures étrangères – EA 2338 IDEA

Le « théâtre plastique » de Tennessee Williams : du « langage de la vision » à « l'écriture organique »

Thèse de doctorat en littérature américaine
soutenue publiquement le 14 novembre 2014 par
Sophie MARUÉJOULS-KOCH

Sous la direction de
Monsieur le Professeur John S. BAK

Membres du Jury

Monsieur le Professeur John S. BAK, Université de Lorraine (Directeur)
Monsieur le Professeur Johan CALLENS, Vrije Universiteit Brussel
Madame le Professeur Nathalie COCHOY, Université Toulouse - Jean Jaurès (Rapporteur)
Monsieur le Professeur Thierry DUBOST, Université de Caen (Rapporteur)
Monsieur le Professeur Emmanuel VERNADAKIS, Université d'Angers

Novembre 2014

Remerciements

La rédaction d'une thèse n'est pas un travail aussi solitaire qu'il y paraît. Sans tous ceux et celles qui m'ont épaulée, conseillée, encouragée et soutenue jusqu'à la fin, ces pages n'auraient jamais vu le jour.

John Bak a vu naître le projet. Son immense connaissance du sujet et la générosité avec laquelle il a su la partager ont permis d'approfondir et d'orienter mes recherches vers les manuscrits et les écrits non publiés de Tennessee Williams. Ses encouragements constants, ses conseils avisés et les textes inédits qu'il m'a transmis ont contribué à faire avancer la thèse et à créer un climat de confiance propice aux échanges, aux rencontres et aux idées nouvelles. Pour tout cela et pour sa disponibilité, je le remercie chaleureusement.

Un grand merci à Stéphanie Jolivet qui, malgré un emploi du temps très chargé, a accepté de relire chaque chapitre. Ses conseils et suggestions m'ont été d'une aide précieuse.

Je tiens aussi à remercier les membres des associations ESSE et AFEA qui ont cru en mon projet de recherche et ont permis le financement de deux séjours au Centre Harry Ransom (Texas) où sont conservés un grand nombre de manuscrits, peintures et dessins de l'auteur.

Merci à l'École doctorale Stanislas et au laboratoire IDEA. Leur soutien financier a facilité mes déplacements et participations aux colloques et conférences consacrés à Tennessee Williams, permettant, avec les publications de certains chapitres, de donner plus de visibilité à mes recherches.

Merci infiniment à mon époux, Romain, qui m'a accompagnée au quotidien.

Enfin, merci à Johan Callens, Nathalie Cochoy, Thierry Dubost et Emmanuel Vernadakis d'avoir accepté de faire partie de ce Jury. Leur présence m'honore.

Liste des abréviations

<i>Battle of Angels</i> (BA)	<i>Period of Adjustment</i> (PA)
<i>Camino Real</i> (CR)	<i>Pretty Trap, The</i> (PT)
<i>Candles to the Sun</i> (CS)	<i>Purification, The</i> (P)
<i>Cat on a Hot Tin Roof</i> (CHTR)	<i>Red Devil Battery Sign, The</i> (RDBS)
<i>Day on Which a Man Dies, The</i> (DWMD)	<i>Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde, The</i> (RRHM)
<i>Fugitive Kind, The</i> (FK)	<i>Rose Tatoo, The</i> (RT)
<i>Glass Menagerie, The</i> (GM)	<i>Selected Letters of Tennessee Williams, The</i> (Vol. 1.) (Letters 1)
<i>Gnädiges Fräulein, The</i> (GF)	<i>Selected Letters of Tennessee Williams, The</i> (Vol. 2.) (Letters 2)
<i>I Can't Imagine Tomorrow</i> (ICIT)	<i>Something Cloudy, Something Clear</i> (SCSC)
<i>In the Bar of a Tokyo Hotel</i> (IBTH)	<i>Stairs to the Roof</i> (SR)
<i>Kirche, Küche, Kinder</i> (KKK)	<i>Strangest Kind of Romance, The</i> (SKR)
<i>Moise and the World of Reason</i> (MWR)	<i>Streetcar Named Desire, A</i> (SND)
<i>Moony's Kid Don't Cry</i> (MKDC)	<i>Suddenly Last Summer</i> (SLS)
<i>New Selected Essays: Where I Live</i> (NSE)	<i>Summer and Smoke</i> (SS)
<i>Night of the Iguana, The</i> (NOI)	<i>Sweet Bird of Youth</i> (SBY)
<i>Not About Nightingales</i> (NAN)	<i>Vieux Carré</i> (VC)
<i>Out Cry</i> (OC)	

Table des matières

Remerciements	3
---------------------	---

Liste des abréviations	5
------------------------------	---

Introduction.....	11
-------------------	----

Première partie : « Théâtre plastique » et peinture : entre image de la vie et image vivante

Chapitre 1 : Le réel disloqué : quand l'image devient langage

1. Impressions de réel	39
2. Distorsions expressionnistes	47
3. Dislocations cubistes.....	59
4. L'impasse de <i>Camino Real</i>	65

Chapitre 2 : Le réel métamorphosé : l'espace dynamique

1. Les métamorphoses grotesques.....	81
2. Corps et décor	90
3. Vers l'image vivante	105

Chapitre 3 : Le réel travesti : la vérité de l'artifice

1. Occulter le réel : « théâtre plastique » et abstraction	130
2. Le réel dans l'art : « théâtre plastique » et Pop Art	152
3. Le jeu des perspectives : Williams et Hopper.....	168

Deuxième partie : « Théâtre plastique » et cinéma : vers un au-delà du cadre

Chapitre 4 : Le cinéma mis en scène : exercice de « vision complexe »

1. Quand le « théâtre plastique » devient épique : le paradoxe de l'écran ouvert 185
2. *The Glass Menagerie* : le sens de la dispersion 196
3. Quand la scène devient salle obscure : le « théâtre plastique » fait son cinéma.... 209

Chapitre 5 : « Théâtre plastique » et cinéma européen : de l'envolée fantastique à la théâtralité du réel

1. *Stairs to the Roof* et le cinéma expressionniste : topographie de la crise 226
2. Williams et Cocteau : la traversée du miroir 239
3. La révélation d'*Alexander Nevsky* : « théâtre plastique » et fusion extatique 251
4. « Théâtre plastique » et néoréalisme italien : « l'opéra de la vie »..... 260

Chapitre 6 : « Théâtre plastique » et cinéma burlesque : le pouvoir libérateur du rire

1. *The Strangest Kind of Romance* : Tennessee Williams et Charlie Chaplin 279
2. La « révolution marxienne » : l'art du contresens 289
3. *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde* : « Fou ? Moi ? Au Contraire ! » 299

Troisième partie : Entre langage et image : l'oscillation vitale

Chapitre 7 : Le visage de la voix : quand le langage fait image

1. Langage et désir d'image : la voix lyrique..... 316
2. Langage et mimétisme réaliste : la voix des autres..... 339
3. Quand le langage devient image : la voix fantôme..... 352

Chapitre 8 : Répétition et différence : le tourbillon créateur

1. Au commencement... le personnage 365
2. L'écriture dans tous les sens : l'œuvre ouverte..... 376
3. *Vieux Carré* : l'image retrouvée ?..... 387

Chapitre 9 : Les images autour de l'écriture

1. Paysages et visages : le temps immobile 402
2. Le théâtre dans l'image : effets de cadre 415
3. Ces images qui racontent des histoires : le miroitement de l'art 423

Conclusion 443

Annexes 451

Bibliographie 499

Index 515

INTRODUCTION

The reader may feel that these statements are posturing a discovery of something that has already existed in the theater. [...] You are right, it has nearly always been there, this is not a recent discovery at all and the plastic theatre has existed as a green sprout in an old potato for a very long time indeed.¹

Lorsque Tennessee Williams rédige ses notes destinées à la mise en scène de *The Glass Menagerie* en 1945, il pose les bases de sa conception d'un théâtre qu'il nomme le « nouveau théâtre plastique » :

These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as part of our culture.²

Ce passage, si souvent cité, résonne comme un manifeste définissant les principes d'une théorie artistique novatrice. Après 1945 pourtant, l'expression disparaît des écrits de l'auteur et ne se retrouve telle quelle que dans un des titres donnés à *Camino Real (A Work for the Plastic Theatre)*. Williams n'a en effet rien d'un théoricien et son « théâtre plastique » est une forme mouvante qui évolue au fil de son œuvre. Il ne lui a d'ailleurs pas toujours donné le même nom. Dans *The Purification*, pièce en vers écrite au début des années 40, ses personnages parlent le « langage de la vision »³, un langage poétique qui se mêle aux sons d'une guitare pour dire un sens toujours fuyant. En 1944, il évoque les limitations liées au langage verbal dans un essai intitulé « The History of a Play (With Parentheses) » :

I took to the theater with the impetus of compulsion. Writing since I was a child, I had begun to feel a frustrating lack of vitality in words alone. I wanted a plastic medium. I conceived things visually, in sound and color and movement. The writing of prose was just their description, not their essential being: or so I felt it to be. I was impatient of sentences. Tricks of style, polish, urbanity, all of those things that belong to the successful practitioner of letters seemed all the world removed from what I wanted and what I was writing for. The turbulent business of my nerves demanded something more animate than written language could be. [...] It seemed to me that all good writing is not just writing but is something organic. (NSE 15-16)

Qu'il se prénomme « langage de la vision » ou « écriture organique », le « théâtre plastique » s'inscrit dans une quête de formes nouvelles. Dès 1965, Esther Merle Jackson souligne l'importance des éléments non-verbaux dans l'élaboration de ce

¹ Tennessee Williams, « Notes to the Reader », *New Selected Essays: Where I Live*, John Bak, éd. (1945 ; New York : New Directions, 2009), 25-26. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

² Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* (1945 ; New York : New Directions, 1999), xix. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

³ Tennessee Williams, *The Purification*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 6, 1973 ; New York : New Directions, 1981), 44. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

nouveau langage théâtral :

Plastic form in the theatre of Williams seems to rest on a synthesis of different proportions. In the language of the theorist Antonin Artaud, it is “poetry in space”; its architectonic structure is composed of “word, music, dance, plastic art, pantomime, mimicry, gesticulation, intonation, architecture, lighting, and scenery.”⁴

La référence à Antonin Artaud inscrit le « théâtre plastique » dans la mouvance de théories nées en Europe. Lors d’une série de conférences données à Paris entre 1930 et 1935, le fondateur du Théâtre de la Cruauté évoquait déjà le recours à des procédés non-verbaux. Selon Artaud, la « transmutation des idées dans les choses »⁵ exigeait l’élaboration d’un « langage concret »⁶ qu’il décrivait en ces termes :

Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l’expression dynamique et dans l’espace opposées aux possibilités de l’expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d’expansion hors des mots, de développement dans l’espace, d’action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C’est ici qu’intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu’on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu’aux signes, en faisant de ces signes une manière d’alphabet.⁷

Cette citation est à mettre en parallèle avec une lettre de Williams adressée à Irene Mayer Selznick en avril 1950 qui permet de mesurer à quel point le « langage concret » d’Artaud se rapproche de la notion de « théâtre plastique » telle qu’elle est conçue par le dramaturge. Williams y justifie en effet l’importance de la dimension plastique dans *The Rose Tattoo* :

Not a ballet, not a libretto, but a play with living characters and a theme of poetic truth, handled with more precision and stringency than ever before in my writing, and in a style, a medium (yes, highly plastic and visual but with those elements an integral, active and very articulate instrument of the play’s total expression – not just “effects” for the sake of “effects” or symbols for the sake of being artily symbolic – but a way of saying more clearly, strongly and beautifully those things which could not have been said at all in language – a progress which I think very marked in the true use of theatre as distinguished from forms of verbal expression) – a medium worked out with tremendous difficulty in exact, or nearly exact, accord with the very clear and strong conception that it sprang from.⁸

La page blanche, c’est l’espace scénique que les mots seuls ne peuvent remplir. L’auteur qui choisit le théâtre comme moyen d’expression doit savoir

⁴ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams* (1965 ; Madison : The U of Wisconsin P, 1966), 94.

⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris : Éditions Gallimard, 1964), 169.

⁶ « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu’on le remplisse, et qu’on lui fasse parler son langage concret » (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 55).

⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 138.

⁸ Tennessee Williams, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, Albert J. Devlin et Nancy M. Tischler, éd. (Vol. 2, New York : New Directions, 2004), 311.

opposer à la linéarité des mots sur la page les trois dimensions de l'image scénique dans laquelle ces mots existeront en tant que paroles. Williams, comme Artaud, envisage de retourner au sens premier du terme *dramaturge*, dont l'étymologie révèle une signification proche de celle de *playwright* en anglais :

The word, we note, is not *playwrite* – it is more than a mere writer of plays. The *Oxford English Dictionary* provides one definition of *wright* as “a constructive workman” and we still have the obsolete noun in words like *wheelwright*, *shipwright*, *millwright*, and *cartwright* – craftsmen who *construct* wheels, ships, mills, or carts. The obsolete verb *wright*, in fact, means “to build” or “to construct” as we can deduce from the past participle, the only form of the verb that we still use. *Wrought*, according to the *OED*, means “that is made or constructed by means of labour or art; fashioned, formed”; before that, it meant simply “created; shaped, moulded.” (Interestingly, the word *dramaturg* – or *dramaturge*, if you are Francophile – which was another word for playwright before it designated a separate theatrical professional, has a similar etymology from a Greek, as opposed to Old English, origin.)⁹

Ce retour à l'étymologie rend plus explicite la nature de la différence opposant le dramaturge aux autres écrivains. Au théâtre, la page n'est qu'une étape, un espace à deux dimensions qui doit donner naissance aux images vivantes de la scène. Dans la postface de *Camino Real*, Williams lui-même établit un parallèle entre l'auteur de théâtre et l'architecte : « The printed script of a play is hardly more than an architect's blueprint of a house not yet built or built and destroyed »¹⁰. Voie d'accès à l'image, la page est un espace intermédiaire où la vision de l'auteur est d'abord mise en mots pour être ensuite mise en scène. L'image est donc à la fois le point de départ et le terme du parcours créateur. Figée dans l'écriture, elle se donne à voir à travers les mots et fait de la lecture un acte d'interprétation. Le décorateur Jo Mielziner insiste sur cette particularité de l'écriture de Williams :

If I were teaching an advanced course in scene design, I think I might ask the students to read the production notes that Tennessee Williams writes for almost all of his plays. After reading his notes in the early script for *Summer and Smoke*, I felt that it would be truly difficult to design a setting for this play that was poor in concept. It might be inadequate in execution, but the extraordinarily knowledgeable and sensitive eye of the dramatist created a picture that even a mediocre designer could not spoil.¹¹

Le dramaturge est donc un créateur d'images. L'importance des notes de productions et des didascalies dans les pièces de Williams en témoigne. Là encore, « théâtre plastique » et « langage concret » se rejoignent :

Ce qui appartient à la mise en scène doit être repris par l'auteur, et ce qui appartient à

⁹ Richard E. Kramer, « “The Sculptural Drama”: Tennessee Williams's Plastic Theatre », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 5 (2002), 7.

¹⁰ Tennessee Williams, *Camino Real* (Postface, 1953 ; New York : New Directions, 2008), xxxiv. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹¹ Jo Mielziner, *Designing for the Theatre* (New York : Bramhall House, 1965), 153.

l'auteur doit être rendu également à l'auteur, mais devenu lui aussi metteur en scène de manière à faire cesser cette absurde dualité qui existe entre le metteur en scène et l'auteur.¹²

Or, si Artaud envisage une fusion des rôles d'auteur et de metteur en scène, c'est pour mieux se débarrasser de l'écrivain : « [...] c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée »¹³. Son « langage concret » prend vie spontanément sur scène, sans passer par les mots. Williams, lui, écrit ce langage. Les scripts de ses pièces sont déjà une expérience théâtrale ; son écriture est la mise en mots d'un spectacle. Les indications scéniques, ces passages où la voix de l'auteur se mêle au discours des personnages, brisent la linéarité du texte dialogué et participent à la dissémination du sens dans un au-delà des mots, dans les couleurs et la lumière, dans la musique et les bruits. Plus que des « conditions d'exercice de la parole »¹⁴, ces indications sont les conditions d'existence de la parole qu'elles contextualisent et actualisent en même temps. Ainsi, l'image se dessine-t-elle sur la page. Elle naît de cette épaisseur du texte créée par la juxtaposition des voix caractéristique de l'écriture pour le théâtre.

Le « théâtre plastique », à l'inverse du langage concret d'Artaud, naît dans le texte. Il trouve sa forme première d'expression dans des passages qui seront réduits au silence lors du transfert sur scène mais qui ne cesseront d'influencer ce transfert et de façonner malgré tout l'image finale. L'espace textuel occupé par les notes de production et les didascalies contient donc déjà, en germe, l'image de la scène. En ce sens, si la pièce écrite n'est que l'ombre de la représentation¹⁵, elle n'en reste pas moins son double indissociable. Comme toute ombre, ses contours sont indistincts ; la page ne fait qu'ouvrir un espace imaginaire où la lecture se transforme en acte d'interprétation mais l'image évoquée par les mots est toujours étroitement liée à son « double » sur scène :

What we have, then, is a relationship of mutual and shifting constraints between two kinds of text, neither of which is prior and neither of which is precisely "immanent" within the other, since each text is radically transformed by its relations with the other (the written text, for example, ceases to be written within the domain of the performance text, and the non-linguistic elements of the performance text are not "present" within the written text but remain as mere memories or potentialities).¹⁶

¹² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 174.

¹³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 60-61.

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (1977 ; Paris : Éditions Belin, 1996), 189.

¹⁵ « And in my dissident opinion, a play in a book is only the shadow of a play and not even a clear shadow of it » (Tennessee Williams, *Camino Real*, Postface, xxxiv).

¹⁶ Keir Elam, cité par Elaine Aston et George Savona, *Theatre as Sign-System: A Semiotic of Text and*

L'étude du « théâtre plastique » implique donc un va-et-vient permanent entre le texte et l'image. Cette approche dialogique est au cœur même de la conception de l'art théâtral pour Williams. Lorsqu'il compare la scène à la surface d'un tableau, il invite à un décloisonnement des arts qui a largement influencé l'analyse de ses textes :

For I am thinking of the stage as a section of space that is more like that of the painter's canvas than ordinarily it is allowed to be. When the art of the playwright approaches that of the painter he thinks in corresponding terms of balance, rhythm, harmony. His work then begins to depart from the strictly literary province. It begins to enter that of the plastic arts: painting, sculpture, architecture. A plastic theatre emerges which in the hands of sufficiently gifted artists can offer the same mysterious shock and delight that is given by great paintings, a correction of chance by the longing and vision of poets. (*NSE* 25-26)

Une fois encore, Esther Merle Jackson est une des premières à citer l'influence du cinéma expressionniste, de l'opéra wagnérien, des projections de Piscator et de l'effet de distanciation brechtien sur l'écriture de Williams. Son ouvrage est le point de départ d'une réflexion plus approfondie sur les origines du « théâtre plastique ». Deux ans après sa publication, George Brandt se penche sur la façon dont Williams a adapté la technique filmique de montage à son écriture pour le théâtre, créant une fluidité dans l'enchaînement des scènes et une impression de simultanéité propres à l'art cinématographique¹⁷. Ce travail sera poursuivi par Albert E. Kalson qui, en 1977, revient sur la fascination de Williams pour Hollywood et sur les traces qu'elle a laissées dans ses textes¹⁸. La même année, Mary Ann Corrigan étudie l'influence du mouvement expressionniste sur les pièces écrites entre 1940 et 1953¹⁹. En 1980 enfin, Henry I. Schvey se propose d'analyser *A Streetcar Named Desire* à la lumière de l'art pictural²⁰. Dans chacune de leurs analyses, les auteurs s'appuient sur le texte des pièces, cherchant dans l'écriture les traces de l'image suscitée par les mots. S'engage alors un dialogue entre les arts qui éclaire l'œuvre d'une lumière nouvelle, soit pour en montrer les limites, soit pour l'ouvrir à d'autres interprétations possibles.

Après Esther Merle Jackson, les chercheurs qui se sont intéressés au « théâtre

Performance (Londres : Routledge, 1991), 104.

¹⁷ George Brandt, « Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams », in John Russell Brown et Bernard Harris, éd. *American Theatre* (New York : St Martin Press, 1967), 163-187.

¹⁸ Albert E. Kalson, « Tennessee Williams at the Delta Brilliant », in Jac Tharpe, éd. *Tennessee Williams: A Tribute* (Jackson : University Press of Mississippi, 1977), 774-794.

¹⁹ Mary Ann Corrigan, « Beyond Verisimilitude: Echoes of Expressionism in Williams' Plays », in Jac Tharpe, éd. *Tennessee Williams: A Tribute*, 375-412.

²⁰ Henry I. Schvey, « Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* », in J. Bakker et D. R. M. Wilkinson, éd. *From Cooper to Philip Roth: Essays on American Literature* (Amsterdam : Éditions Rodopi, 1980), 70-77.

plastique » en tant que concept n'ont ajouté que peu d'éléments nouveaux à la définition établie en 1965. Dans un article consacré à l'œuvre de jeunesse, Allean Hale reprend le terme « expressionniste » pour qualifier les éléments non-verbaux qui participent à la production du sens dans le script des premières pièces :

By age twenty-eight, Tennessee Williams was already a master of scenes, characterization, dialogue, monologue, and had introduced music, sound effects, movement and lighting to express abstract themes and to create theatrical excitement. These expressionistic techniques, common today, were an early embodiment of Williams's manifesto for a "plastic" theatre and, according to Esther Jackson, may be one of his most lasting contributions to American dramaturgy.²¹

En 1999, Robert Bray écrit une introduction à *The Glass Menagerie* dans laquelle il revient sur le « théâtre plastique » comme forme hybride opérant la synthèse de plusieurs mouvements artistiques :

Arguing for the necessity of a "sculptural drama," Williams wrote, "I visualize it as a reduced mobility on the stage, the forming of statuesque attitudes or tableaux, something resembling a restrained type of dance, with motions honed down to only the essential or significant." [...] Williams's stage "innovations" were somewhat recycled from European expressionism, but when the elements of his "plastic theatre" (with its emphasis more on the *representation* of reality) were combined with his exquisite romantic lyricism, the result represented a formidable new force on the American stage.²²

Le passage cité par Bray est un extrait non publié du journal intime de Williams²³. Il révèle un désir d'immobiliser l'action sur scène pour créer des images stylisées que Williams compare à des tableaux. Le lien avec la peinture se fait ici plus évident mais c'est Richard E. Kramer qui, en 2002, met véritablement à jour le rôle joué par cet art dans la création du « théâtre plastique ». S'appuyant sur des éléments biographiques, Kramer retrace le parcours qui mena Williams au choix du terme « plastique » et montre comment les théories du peintre Hans Hofmann, rencontré dans les années 40, se mêlent aux innovations techniques d'un théâtre en pleine mutation pour façonner un langage complexe et multidimensionnel dont il propose la définition suivante :

While painters like Hofmann, who was an abstract expressionist, [...] were restricted to space, color, form, line, and the other elements of two-dimensional art, dramatists and theatre artists had, in addition to the painters' techniques, a broader palette from which to draw: sound, light, language, movement, and so on. The New Stagecraft's "plastic stage," as described in Kenneth Macgowan's *The Theatre of Tomorrow* and practiced by designers

²¹ Allean Hale, « Early Williams: The Making of a Playwright », in Matthew C. Roudané éd. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (1997 ; Cambridge : Cambridge UP, 2006), 24.

²² Robert Bray in Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* (1945 ; New York : New Directions, 1999), ix.

²³ Le même passage est cité par Lyle Leverich dans sa biographie de Williams publiée en 1995 (page 446) et, plus récemment, par John S. Bak dans *Tennessee Williams: A literary Life*, publiée en 2013 (92-93). Curieusement, le passage n'apparaît pas dans *Tennessee Williams: Notebooks*.

Adolphe Appia, Gordon Craig, Lee Simonson, and Robert Edmond Jones, among others, focused on a self-consciously three-dimensional stage: constructed scenery instead of painted flats. [...] This movement, of course, added the elements of sculpture and architecture to those of painting as techniques available to stage artists. [...] Williams, already working with a three-dimensional stage, wanted a truly multi-dimensional theatre, integrating all the arts of the stage to create its effects. [...] Instead of merely composing the text of a play and then turning it over to a director and his team of theatre artists who will add the non-verbal elements that turn a play into a theatrical experience, Williams envisioned a theatre which begins with the playwrights who create the theatrical experience *in the script* because they are not just composing words, but theatrical images.²⁴

Cette définition met l'accent sur un des aspects essentiels de la création chez Williams, à savoir le lien qu'elle entretient avec les images. Qu'il s'agisse de tableaux, de mises en scène ou d'images défilant sur un écran de cinéma, Williams s'approprié les images qui le fascinent pour élargir le vocabulaire de son langage théâtral. Son écriture évolue ainsi, au fil de ses rencontres avec divers artistes. Elle se nourrit des autres selon un processus qui n'en finit pas de s'accomplir, absorbant les images et se développant avec elles pour devenir l'« écriture organique » préconisée en 1945.

Or, c'est précisément dans ce rapport aux images que le « théâtre plastique » révèle une originalité dont les qualificatifs « expressionniste », « antiréaliste » ou même « lyrique », si souvent utilisés par la critique, ne rendent pas vraiment compte. C. W. E. Bigsby leur préfère le terme plus général de « résistance » dans une définition qui souligne la dimension subversive de l'écriture de Williams :

Theatrically, he [Williams] set himself to dissolve the surface of a naturalism whose propositions he denied. What he was after, he insisted, was a plastic theatre, fluid, evanescent, undefined and undefining. His was to be an attempt to find in the style of his theatre an equivalent to that resistance to the given which characterised his protagonists.²⁵

Le « théâtre plastique » serait-il donc un théâtre de la résistance ? Dans *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, publié en 1992, David Savran ouvre de nouvelles perspectives de recherche qui conduiront à une réévaluation de l'œuvre de Williams. Selon lui, le « théâtre plastique » échappe aux catégorisations faciles parce qu'il met en scène un sujet fragmenté et pluriel :

Williams's plays insistently challenge the expressionist model [...] for the simple reason that none of them stages the psychodynamics of a single, centrifugal consciousness projecting its thoughts, emotions, and desires onto characters, actions, and locale.²⁶

²⁴ Richard E. Kramer, « “The Sculptural Drama”: Tennessee Williams's Plastic Theatre », 6-7.

²⁵ C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama* (2000 ; Cambridge : Cambridge UP, 2006), 39.

²⁶ David Savran, *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams* (Minneapolis : Minneapolis UP, 1992), 93.

Ce sujet insaisissable se situe dans un intervalle instable où les mots se mêlent aux images. Le « nouveau théâtre plastique » est son langage. Subversif et indéfinissable comme lui, il aspire à une « révolution » qui, dans ses modes d'expression et ses effets, reflète des préoccupations que Savran associe à celles des Surréalistes :

Williams's use of "magic-lantern slides" in *The Glass Menagerie* has little in common with the projections and distortions of individual experience and subjectivity that constitute expressionist drama. Rather, it seems far more closely allied to the techniques of surrealism as developed in France in the 1920s and 1930s. During these extraordinarily turbulent years, the surrealists attempted to foment ontological, erotic, and political revolution by launching an assault on logic, grammar, and the pieties and conventions of bourgeois culture and art.²⁷

En mettant en évidence l'influence des Surréalistes sur l'écriture de Williams, Savran dépasse l'opposition binaire qui consistait à définir le « théâtre plastique » comme une forme essentiellement antiréaliste. La nécessité de faire exploser les codes et les conventions artistiques d'une époque s'inscrit en effet dans un projet qui va bien au-delà du simple aspect formel. La révolution de Williams est à la fois sociale et ontologique et elle se manifeste à travers son langage théâtral :

Carefully distinguishing his writing from propaganda, he [Williams] insisted that the most revolutionary works of art do not proselytize. Rather, [...] they design a revolution that is so finely "woven into the fabric of the work" that it is everywhere perceptible only as the imperceptible, as the radiant figuration of a utopia yet to come.²⁸

L'utopie à venir dont parle Savran, c'est l'annonce d'un nouveau sujet qui transcenderait les notions de genre et d'identité imposées par une idéologie dominante. En 1997, Anne Flèche le décèle dans l'instabilité temporelle et spatiale de *The Glass Menagerie* et *A Streetcar Named Desire*. S'appuyant sur les théories poststructuralistes de Jacques Derrida et Michel Foucault, elle aboutit à des conclusions qui entrent en résonance avec celles de Savran :

The play's [*Streetcar*] "climax" looks like an apocalypse, to which its anticlimactic ending scene seems wholly inadequate, incommensurate with *Streetcar*'s visionary excesses. In the end, the reassurances of form are anything but reassuring: they seem like violence, themselves, like the suppression of something that urgently needs to be expressed.²⁹

Dans les années 90, de nouvelles perspectives de recherches se dessinent donc, invitant à porter un regard différent sur une forme d'expression théâtrale jusque là définie simplement par rapport à la notion floue et problématique de

²⁷ David Savran, *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, 94.

²⁸ David Savran, *Communists, Cowboys and Queers*, 168.

²⁹ Anne Fleche, *Mimetic Disillusion: Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and U.S. Dramatic Realism* (Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 1997), 22.

« réalisme ». En 1999, dans *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*, Annette Saddik remet en question cette interprétation quelque peu réductrice des pièces écrites jusqu'en 1961, la jugeant en partie responsable de l'incompréhension, voire même de l'hostilité, avec lesquelles les critiques de l'époque accueillirent l'œuvre théâtrale après 1961. Williams a toujours eu une attitude ambivalente envers un théâtre réaliste qu'il décrit comme une reproduction mécanique du réel. Si *The Glass Menagerie* et *A Streetcar Named Desire* sont considérées comme des œuvres « réalistes », c'est parce qu'elles sont ancrées dans un contexte précis, un réel identifiable auquel les éléments du décor font référence. Cependant, même dans les deux pièces qui le propulsèrent au sommet de sa gloire, l'auteur se place en marge d'un mimétisme photographique contraire à sa conception de l'art comme force vivante. Annette Saddik montre que les dernières pièces s'inscrivent dans une continuité, qu'elles sont l'aboutissement d'un art constamment en quête de nouvelles formes, la subversion poussée à l'extrême de ce qui n'était que suggéré au départ :

Although *The Purification* and *Camino Real* are the only radical departures from the essentially realistic plays of Williams' early period, his exploration of antirealistic dramatic forms from the beginning of his career is significant in light of the later plays, since this indicates that the experimental later work exhibits a development of his prior interests rather than a random departure brought about by excessive drug use, as is often argued.³⁰

Son ouvrage prolonge en ce sens le travail de réhabilitation des dernières pièces amorcé deux ans auparavant par Ruby Cohn dans un article intitulé « Tennessee Williams : The Last Two Decades »³¹ et poursuivi par Linda Dorff, Philip Kolin ou encore David Kaplan en 2011.

Le tournant amorcé par la recherche dans les années 90 a ainsi contribué à porter un regard nouveau sur le « théâtre plastique », mettant peu à peu à jour sa dimension subversive dans les pièces des années 40. Dès 1997, John S. Bak analyse les sons et la musique de *A Streetcar Named Desire* au prisme de l'opéra wagnérien et révèle une volonté de brouiller les pistes pour faire émerger un sujet pluriel et diffus, un sujet qui échappe à la notion centralisatrice de personnage :

After establishing different leitmotifs for characters in the beginning of the play – Blanche's blue piano, Stanley's honky-tonk, and Allan's Varsouviana – Williams then

³⁰ Annette Saddik, *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays* (Londres : Associated UP, 1999), 39.

³¹ Ruby Cohn, « Tennessee Williams: The Last Two Decades », in Matthew C. Roudané éd. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, 232-243.

distorted, mixed, juxtaposed, or superimposed many combinations of these several musical phrases onto one another, thus changing the original motives' discrete meanings. [...]

In short, the leitmotifs in *Streetcar* become an additional character: the omniscient and intrusive narrator that prods us, confuses us, and deceives us – all with its subliminal manipulations of our emotions and feelings.³²

Ce personnage furtif, visible entre les lignes du texte, là où l'écriture « fait image », pour reprendre une expression de Gilles Deleuze, est un sujet qui résiste à l'enfermement dans les mailles de la représentation. En 2002, George W. Crandell revient sur le langage cinématographique de *The Glass Menagerie* et associe ce sujet fuyant au personnage de Laura qui se caractérise par son mutisme et son effacement tout au long de la pièce. Ces deux analyses du « théâtre plastique » dans ses implications pratiques montrent que, dès le début de sa carrière, Williams cherche à dépasser les limites du langage verbal pour dévoiler un sujet tabou qui hante déjà les pièces des années 40 et 50³³.

L'histoire du « théâtre plastique » est par conséquent celle d'une libération, libération progressive d'un « je » qui échappe aux définitions et aux codes d'une société et d'un art normalisateurs. Ce « je » qui cherche à se dire s'exprime plus ouvertement dans les dernières pièces, dans des dialogues où la parole disloquée échappe aux personnages et se perd dans le silence de phrases incomplètes ; car c'est bien vers un au-delà des mots que l'écriture théâtrale de Williams ne cesse de tendre. Il l'affirme en 1962 au sujet de *The Night of the Iguana* dans une interview qui annonce le tournant des années 70 et 80 :

But toward the end of the evening I suddenly saw the light – that there were enough long speeches, which is my specialty, unfortunately, and that at least five or six pages earlier in the act could be reduced to sort of a dynamic, you know – rather than talk – it would be more effective that way. I realized there was too much talk. I mean there were speeches of five lines where half a line could have done it. Right now I'm engaged in trying to say – trying to express a play more in terms of action. Not in terms of physical action; I mean, in sort of a gun-fire dialogue instead of the long speeches that I've always relied on before. Let me say that I depended too much on language – on words.³⁴

Or, au-delà des mots, il y a l'image. Si l'écriture de Williams pour le théâtre continue de résister aux catégorisations et aux étiquettes qui la rattachent à des mouvements

³² John S. Bak, « Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* », *Tennessee Williams Literary Journal*, Vol. 4 (Automne 1997), 54.

³³ Williams n'avouera officiellement son homosexualité qu'en 1970, lors d'une interview avec David Frost. Poursuivant le travail de Savran, Michael Paller et John S. Bak se sont penchés sur la façon dont Williams écrit l'homosexualité dans leurs ouvrages respectifs intitulés *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Drama* (2005) et *Homo Americanus: Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and Queer Masculinities* (2010).

³⁴ Tennessee Williams, *Conversations with Tennessee Williams*, Albert J. Devlin, éd. [1986 ; Jackson : UP of Mississippi, 2000], 97-98. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

artistiques ou à des théories influentes, c'est parce qu'elle aspire sans cesse à sortir de ses limites, à être cet envers d'elle-même qui n'est autre que l'image. L'écriture de Williams désire l'image. De là vient sa force subversive :

Car, précisément parce qu'elle résiste [...], la logique sémiologique de l'image est nécessairement subversive. [...] Dans la littérature, dans la peinture, dans la musique même, dans l'art en général, au moment où une certaine armature voyante est mise en avant, d'ordre rhétorique, quelque chose, de l'ordre de l'image, parasite l'architecture intime de l'objet, déploie ses coalescences subversives. Une autre logique se met en place.³⁵

L'objet de cette étude du « théâtre plastique » dans le texte des pièces est de montrer comment l'image s'immisce dans l'écriture pour faire entendre la voix d'un « je » en marge de la représentation comme système figé culturellement prédéterminé et prédéterminant. Il s'agira donc de s'intéresser aux images qui ont façonné l'écriture dramatique de Williams et ont contribué à la distancier d'une tradition réaliste marquée par l'avènement de la photographie :

Somewhere around 1840 a very strange thing happens. A man called David Hill discovers how to make a thing he calls a photograph. It is a picture made on a sensitive plate of metal by rays of light, a picture of things exactly as they are. All art is profoundly influenced by this discovery. We all become fascinated by actuality. We want to see everything just as it is. We want people on the stage to walk and talk just as they do off the stage. Soon afterward the first real Brussels carpet makes its appearance in the theatre. Scene-painting becomes realistic, acting becomes casual, dialogue is modeled after the speech of everyday life.³⁶

Le terme de « réalisme » sera donc compris uniquement dans son rapport avec la notion de mimétisme photographique. Comme le souligne Robert Edmond Jones, la photographie remet au premier plan la notion d'imitation et annonce le début de l'ère réaliste qui domine le théâtre et la littérature dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Or, c'est justement la froideur de cette reproduction parfaite, trace d'un « ça-a-été »³⁷ à jamais perdu qui suscite la méfiance. En 1945, Williams mentionne les limites du théâtre réaliste dans un passage où il dénonce ouvertement l'image photographique :

The straight realistic play with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes, its characters who speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation,

³⁵ Stéphane Lojkin, *Image et Subversion* (Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 2005), 14.

³⁶ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination* (1941 ; New York : Routledge, 2004), 61-62.

³⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie* (1980 ; Paris : Éditions Gallimard Seuil, 2007), 120.

through changing into other forms than those which were merely present in appearance.
(*GM* xix)

De manière significative, c'est la peinture qui va permettre à Williams de se détourner de la photographie. Au début de sa carrière en effet, il trouve dans l'art impressionniste une alternative à la pétrification mortifère du mimétisme photographique. De fait, le langage plastique des peintres impressionnistes réintroduit une subjectivité dans l'image qui marque le début d'une nouvelle ère dans l'histoire de l'art :

L'impressionnisme marque la naissance de l'art subjectif. Ce qui détermine le rang et la signification du tableau n'est pas le « quoi » du motif, mais le « comment » de la représentation picturale. [...] L'aspect décisif n'est plus l'identité de l'objet, mais la personnalité du peintre, telle qu'elle s'exprime dans son écriture particulière.³⁸

En d'autres termes, l'« écriture particulière » du peintre modifie le regard porté sur l'image pour le concentrer sur les éléments plastiques qui la composent. Le tableau s'anime alors d'une vie nouvelle : à l'image de la vie, immobilisée dans l'instant photographique, s'oppose l'image vivante, exprimée à travers le langage des lignes, des formes et des couleurs, une image peu à peu libérée de sa sujétion au référent extérieur et qui existe pour elle-même. Le « théâtre plastique » oscille constamment entre ces deux modes de représentation picturale. Le réveil de l'image annoncé par les impressionnistes correspond en ce sens à ce que Williams envisage pour son art :

How much art his [Shaw's] hands were blessed with or how much mine are, I don't know, but that art is a blessing is certain and that it contains its message is also certain, and I feel, as the painter did, that the message lies in those abstract beauties of form and color and line, to which I would add light and motion. (*CR* xxxv)

L'évolution du « théâtre plastique » ne peut se comprendre sans ce retour sur les images dans l'art. L'intérêt de Williams pour des artistes comme Van Gogh, Gauguin, Picasso, Hofmann ou encore Pollock invite à un voyage entre peinture et écriture. Les didascalies seront bien sûr un terrain de recherche privilégié puisque c'est là essentiellement que le dramaturge fait référence à l'art pictural pour évoquer la vision d'un décor ou pour décrire un personnage. Par ailleurs, les essais, brouillons et manuscrits non publiés de l'auteur viendront étayer cette lecture de l'œuvre à la lumière de la peinture afin de mettre à jour l'évolution d'une écriture dramatique qui se nourrit de rencontres concrètes plus que de théories ou de concepts. Les images peintes non seulement fournissent à Williams l'alphabet de son langage non verbal, mais elles l'orientent en outre vers une « abstraction » qu'il décrit en 1945 comme

³⁸ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle* (Vol. 1, Cologne : Taschen, 2005), 10-11.

étant le futur du théâtre, la libération tant attendue de la forme, un nouveau langage pour un nouveau sujet :

A painting of Piet Mondrian, for instance, is a bit too skeletal for mine and the usual taste. The design and rhythm is totally revealed, is played upon a trumpet, but an allowable degree of emotion has fallen by the way and what you have there seems (to me) to be more of a blue-print than a building.

A similar turn to something more abstract may very well be the direction of the plastic theatre. (NSE 26)

La première partie de cette étude est consacrée au rôle joué par la peinture dans l'élaboration de ce nouveau langage. Dans le premier chapitre, l'examen de la surface réaliste des pièces écrites entre 1940 et 1953 met à jour des fissures qui révèlent l'influence de la peinture européenne sur l'écriture de Williams. L'objectif est de montrer que les décors et les personnages imaginés par l'auteur durant cette période donnent à voir une image du réel dont la fonction mimétique s'efface déjà peu à peu au profit d'une dimension plastique qui culmine dans *Camino Real*. Pourtant, l'expérimentation poussée à l'extrême de cette dernière pièce conduit Williams dans une impasse. Le « théâtre plastique » de *Camino Real* serait-il donc devenu une « parade d'images » (NSE 70) sans référents, un langage coloré certes, mais qui aurait perdu son lien avec le monde ?

Dans le second chapitre, il s'agira d'examiner le rétablissement du cadre réaliste dans les pièces écrites après 1953. Doit-il en effet être considéré comme un recul ou comme l'exploration d'une nouvelle voie ? Comment, en somme, la peinture permet-elle à Williams de réorienter son « théâtre plastique » ? Les tableaux de Picasso, ainsi que les visions surréalistes de Pavel Tchelitchew, peintre russe qui émigre à New York en 1934, ont contribué à lui donner un nouveau souffle, le plaçant dans une zone instable, un intervalle ambigu où la surface réaliste laisse entrevoir des formes étranges qui semblent tout droit surgies de l'imagination ou de l'inconscient. La capacité du décor à se métamorphoser, à révéler des formes sous-jacentes, participe à la création d'une image vivante qui s'oppose à la pétrification du cliché photographique. Dans sa recherche d'un équilibre entre imitation réaliste et révélation d'une vérité intérieure, Williams crée un espace dynamique, espace des formes mouvantes directement inspiré des théories du peintre allemand Hans Hofmann, lui aussi installé aux États-Unis et en qui l'auteur voit un digne successeur de Van Gogh et de Picasso :

Hans Hofmann is one of the few contemporary painters who have actually taken a step forward in a significant direction [...]. His step is in logical sequence to the historical advance of such a painter as Van Gogh who infused the ideas of the Impressionists with a revolutionary vision, and if Vincent were alive today I think he would see in Hans Hofmann a logical inheritor of his passion for seeing more deeply.

The forward step is easily distinguishable from the lateral excursions. It has the authority of pure vision. Van Gogh had that. Picasso has it. And Hans Hofmann also has a place with those giants who move straight into the light without being blinded by it. (NSE 197)

L'influence des théories de Hofmann imprègne les pièces écrites jusqu'en 1961. Dans le second chapitre, l'analyse du symbolisme de couleurs que l'auteur rattache à des tableaux célèbres vise à montrer comment la mise en tension de forces contraires préconisée par Hofmann est transposée au « théâtre plastique ». Les anges et les démons de Williams s'affrontent en effet dans un combat visuel qui trouve une résolution, jusqu'en 1961 du moins, dans l'image d'un réel transfiguré existant au-delà des oppositions binaires. Après 1961, le réel transfiguré n'est plus envisagé par l'auteur comme une solution salvatrice, un moyen de transcender les limites du réel. Il lui préfère au contraire l'image d'un réel travesti, méconnaissable sous les masques et les déguisements qui s'accumulent dans les dernières pièces, rendant impossible la distinction entre vérité et artifice.

Ce réel travesti est l'objet d'étude du troisième chapitre. Dans quelle mesure les décors et les personnages qui affichent leur artificialité de manière excessive, repoussant toujours plus loin l'image d'un réel accessible, constituent-ils une avancée pour le « théâtre plastique », un pas de plus vers l'abstraction à laquelle Williams aspire ? Les juxtapositions successives de différents niveaux de théâtralité qui viennent s'interposer entre le public et le spectacle comme autant de rideaux de scène révèlent l'affinité de Williams avec un art pictural américain qui, de Pollock à Hopper en passant par le Pop Art, tend à fondre et confondre les notions de réalité et d'illusion, de vérité et d'artifice. Après 1961, Williams glorifie le pouvoir du masque, sans jamais toutefois abandonner complètement le mimétisme réaliste. Il s'agira de montrer comment son « théâtre plastique » évolue vers le jeu et la subversion, se faisant le reflet d'un monde en perte de valeurs. Comment, enfin, Williams parvient-il à faire de l'image du réel un seuil vers la révélation de l'intime, vers un « je » qui ne peut se dire que dans la duplicité du jeu ?

On ne saurait cependant réduire le « théâtre plastique » à ce parallèle avec la peinture sans courir le risque de l'enfermer dans le cadre bidimensionnel de la toile

du peintre. La deuxième partie de cette thèse examine le rôle joué par la lumière, les gestes, les déplacements, la musique, les voix et les sons, autant d'éléments qui participent à la création d'une image mouvante et invitent à poursuivre plus avant le dialogue entre le « théâtre plastique » et les images. De fait, au même titre que la peinture, le cinéma a participé à l'élaboration et au développement du « théâtre plastique » tout au long de la carrière de Williams. Né du développement de la photographie, l'art cinématographique confronte les arts de la scène à une nouvelle image, animée cette fois et qui ouvre de nouvelles perspectives : « In the simultaneous use of the living actor and the talking picture in the theatre there lies a wholly new theatrical art, whose possibilities are as infinite as those of speech itself »³⁹. Comme la peinture, le cinéma est un art libérateur pour Williams, un art qui lui permet de se dégager de l'emprise du mimétisme photographique et de retrouver la vraie voix du théâtre :

No one seriously interested in the theatre can be anything but overjoyed at the encroachments of Hollywood upon Broadway. Hollywood is doing what the artists of our theatre have been trying to do for years. It is drawing realism out of the theatre as the legendary madstone – the Bezoar of the ancients – drew the madness from a lunatic patient. The only theatre worth saving, the only theatre worth having, is a theatre motion pictures cannot touch. When we succeed in eliminating from it every trace of the photographic attitude of mind, when we succeed in making a production that is the exact antithesis of a motion picture, a production that is everything a motion picture is not and nothing a motion picture is, the old lost magic will return once more.⁴⁰

Un retour en arrière s'impose donc afin de mettre en évidence la façon dont l'image cinématographique a été peu à peu absorbée par le « théâtre plastique » pour créer, là encore, un intervalle ambigu où le « je » peut enfin se dire. Le quatrième chapitre revient sur les années de formation de Williams, au début des années 40, lorsque le jeune auteur découvre les potentialités infinies qu'offre la présence d'un écran de cinéma sur scène. Erwin Piscator est son professeur et il utilise des projections sur écran pour donner un message politique aux pièces qu'il met en scène. Les projections d'images et de légendes mentionnées dans le texte de *The Glass Menagerie* illustrent la façon dont Williams s'est approprié cette technique caractéristique du théâtre épique. L'émancipation progressive de l'influence de Piscator, visible à travers les brouillons de *Summer and Smoke*, montre que l'écran a peu à peu disparu dans les coulisses du théâtre pour venir éclairer la scène d'une lumière étrange. L'écran pour Williams a cette fonction paradoxale d'ouvrir la scène

³⁹ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination*, 15-16.

⁴⁰ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination*, 152.

à une réalité extérieure et de l'enfermer en même temps dans une idéologie. C'est là que réside son originalité, dans sa capacité à dédoubler, voire même à démultiplier, la vision du spectateur pour l'engager dans un dialogue entre les images. Williams utilise l'écran comme faire-valoir de la scène. Il fait de lui le miroir où se reflètent les images de rêves manufacturés, identités sur mesure pour un « je » qui se dit dans le rapport dialogique qui s'instaure entre théâtre et cinéma.

Or, ce rapport dialogique entre théâtre et cinéma se lit comme un conflit entre vérité et artifice. La présence de l'écran dans les pièces de Williams est en effet toujours liée au mensonge et à l'illusion, à la lumière artificielle qui auréole les icônes hollywoodiennes ; car c'est bien contre les poncifs du cinéma hollywoodien que le « théâtre plastique » doit s'affirmer en renouant les liens qu'il entretenait avec d'autres formes d'art⁴¹. La « synthèse de tous les arts »⁴² revendiquée par Williams rejoint ainsi une vision de l'art qui plonge ses racines en Europe, dans l'idéal artistique de Richard Wagner, son rêve d'une « œuvre totale » :

In his search for the myth or the soul of man's human experience, Wagner discovered a new expressive basis for music, and at the same time, in his search for a sensuous, theatrical expression of the abstract musical soul, he discovered a new basis for theatre. He thought he was creating a new synthesis, in which all the arts lost their unhappy individual identity and found a glorious salvation in the new society, the composite work of art, *das Gesamtkunstwerk*.⁴³

Le dialogue entre théâtre et cinéma mis en scène par Williams au début de sa carrière prend donc peu à peu la forme d'un conflit entre l'artificialité des productions hollywoodiennes de l'époque et les innovations esthétiques d'un cinéma européen en pleine ébullition au début du vingtième siècle.

Quelles solutions originales le cinéma européen fournit-il à Williams pour échapper à l'enfermement dans le mimétisme réaliste et créer une « œuvre totale » censée submerger le spectateur ? Afin d'apporter des éléments de réponse, le cinquième chapitre s'intéresse à trois pièces en particulier : *Stairs to the Roof*, *A Streetcar Named Desire* et *The Rose Tattoo*. Les chefs d'œuvre du cinéma

⁴¹ « The screen has necessarily relegated the word to too insignificant a place, yet it has brought to our consciousness the possibilities of other mediums as means for reinforcing dramatic expression. In particular, its theatres have shown what music can do in strengthening our sense of mood and movement. The new art of the theatre is unquestionably to be a closer linking of many other arts » (Kenneth Macgowan, *The Theatre of Tomorrow*, Londres : T. Fischer Unwin, 1923, 243).

⁴² « Modern creative theatre is a synthesis of all the arts, literary, plastic, musical, Etc » (*Letters* 2 393).

⁴³ George R. Kernodle, « Wagner, Appia, and the Idea of Musical Design », *Educational Theatre Journal*, Vol. 6. N°3 (Octobre 1954), 223.

expressionniste allemand influencent en effet largement l'écriture de *Stairs to the Roof*, commencée dans les années 30. Ils permettent à l'auteur de dépasser les catégories binaires ordonnatrices du réel et d'ouvrir un espace fantastique sur scène, intervalle futuriste annonciateur d'un nouvel ordre social. Cette mise en relation de deux modes de représentations incompatibles dans le cadre de l'illusion réaliste conduit l'auteur à faire de nouvelles expériences, à explorer les différentes manières de mettre en rapport le réel et le merveilleux, l'authentique et l'artificiel. De plus, ses affinités avec l'œuvre et la personnalité de Jean Cocteau, combinées à l'effet déterminant que produisit sur lui *Alexander Nevsky*, le film de Sergei Eisenstein, inspirèrent et façonnèrent l'écriture de *A Streetcar Named Desire*. Les deux mondes, réel et fantastique, bien distincts et séparés dans *Stairs to the Roof*, ont tendance à se mélanger sur la scène de *A Streetcar Named Desire*, créant un espace de circulation et de flux où le mimétique et le symbolique fusionnent. Le « théâtre plastique » évolue ainsi vers une rencontre entre représentation mimétique et manipulation esthétique du réel. La même recherche de réconciliation entre deux modes de représentation artistiques en apparence contradictoires transparaît à travers l'écriture de *The Rose Tattoo* qui porte la marque du néoréalisme italien. L'attrait de Williams pour l'Italie et pour l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti en particulier rend possible le mélange d'authenticité et d'artificialité qui caractérise *The Rose Tattoo* et annonce la théâtralité exacerbée des dernières pièces.

Ce que le cinéma rend au théâtre, c'est donc bien sa fonction théâtrale. L'attrait de Williams pour le cinéma burlesque, en particulier dans les dernières pièces, apparaît donc comme une évolution logique de son « théâtre plastique » vers une théâtralité poussée à l'extrême. Le sixième chapitre clôt la deuxième partie sur le rôle joué par le cinéma burlesque dans le développement du « théâtre plastique ». Les dernières pièces sont excessives, irrévérencieuses, provocantes et parfois même insupportables parce qu'elles cherchent cet espace hors norme, entre comique et tragique, où le « je » peut se dire sans honte. Dès 1941 et *The Strangest Kind of Romance*, Williams révèle son admiration pour Charlie Chaplin. Dans *Camino Real*, ce sont les pitreries des Marx Brothers qu'évoquent les courses-poursuites à travers la salle de spectacle décrites dans ses didascalies. Pourtant, c'est à la fin de sa carrière qu'il exploite pleinement le potentiel burlesque dans un théâtre de l'écart et du décalage inspiré d'un cinéma dont la puissance subversive lui permet de faire

avancer son « théâtre plastique » vers l'intervalle de tous les possibles, espace intermédiaire où le sens dérive et se réinvente dans l'imagination du spectateur.

Les deux premières parties sont donc une exploration des images issues de la peinture et du cinéma qui ont contribué à façonner le « théâtre plastique ». Parce qu'elles lui permettent d'évoluer et de se renouveler, ces images participent d'une dynamique créatrice qui se fonde sur le manque et le désir qui lui est associé. Or, ce désir est un désir d'image car, si les images se situent en amont du « théâtre plastique », elles sont également ce vers quoi il tend, sa finalité ultime, et ce, justement parce que l'écriture de Williams est une écriture pour le théâtre. Au bout de ce voyage entre les textes et les images se profile donc l'originalité d'une écriture désirante. La troisième partie plonge dans les méandres de cette écriture complexe qui cherche à dépasser ses propres limites pour être l'image à laquelle elle aspire. L'image comme objet de désir de l'écriture sera donc également l'objet d'étude de la dernière partie de ce travail, partie dans laquelle la notion d'image s'appuiera essentiellement sur les théories de Stéphane Lojkin, Jean-Luc Nancy et Georges Didi-Huberman.

Le septième chapitre s'attache à montrer que l'écriture pour le théâtre qui est avant tout une écriture de la voix, « fait image » dans le sens où elle donne à voir un visage derrière la voix. Ce sont en premier lieu des individualités qu'elle dessine sur la page à travers un langage théâtral qui oscille entre le langage lyrique du poète dramaturge et un langage réaliste qui se veut la transposition mimétique de la voix du personnage. L'écriture de la voix trace les contours du personnage à l'origine de la parole mais ces contours rassurants s'estompent peu à peu au fil des pièces, transformant le personnage en un carrefour des voix, un lieu de passage pour une identité en fuite. Ce sujet fluctuant s'exprime en effet au-delà des frontières du personnage, lorsque le langage détaché du sens et de l'instance énonciatrice dont il émane déborde ses propres limites pour se mettre en scène et devenir image. L'écriture devient alors trace fantomatique, empreinte indélébile d'un être absent, à jamais disparu.

Les conclusions du septième chapitre jettent la lumière sur le rapport complexe que l'écriture de Williams entretient avec le temps et la mémoire. Dans quelle mesure ce rapport au temps éclaire-t-il le lien qui unit l'écriture à l'image en

tant que « totalité de sens »⁴⁴ ? Le huitième chapitre revient sur le recyclage permanent des textes qui caractérise le processus créateur. Les innombrables brouillons des pièces qui ont déjà fait l'objet de plusieurs recherches ne soulignent-ils pas en effet le manque sur lequel l'écriture se fonde ? Ce manque est lié à la fuite irrémédiable du temps qui efface tout et contre lequel l'écriture lutte en revenant sans cesse sur elle-même, ressuscitant les fantômes d'un passé de la création qui hante l'œuvre tout entière. Ce passé fissure les textes, ouvre des brèches dans lesquelles l'écriture s'engouffre et se disperse. L'écriture de Williams est une écriture de la digression qui évolue par variations et amplifications successives, emportée dans un tourbillon que l'auteur associe au mouvement même de la vie telle qu'elle est perçue par l'artiste :

That special world, the passions and images of it that each of us weaves about him from birth to death, a web of monstrous complexity, spun forth at a speed that is incalculable to a length beyond measure, from the spider-mouth of his [the artist's] own singular perceptions. (*NSE* 73)

Dans son désir de circonscrire le sens et le temps à travers l'écriture, Williams aspire à une « totalité de sens » qui est le propre de l'image. Ouverte et polysémique, son écriture mélange les temps de la vie et de la création pour donner à voir une totalité dont la pièce écrite est la trace éphémère, trace qui se transformera encore et encore parce que, comme l'image telle qu'elle est définie par Nancy et Didi-Huberman, l'œuvre doit contenir le sens dans un espace fini tout en laissant entrevoir son infinitude. La pièce terminée porte ainsi en elle son passé comme son devenir. Jamais vraiment achevée donc, elle défie toute notion de clôture ou de limite. Le huitième chapitre met à jour les rouages d'une écriture qui désire l'image considérée comme sa moitié indispensable, son origine perdue. Elle s'en nourrit et essaie de lui ressembler, reproduisant ses modes de signification pour devenir trace, empreinte d'un « je » qui n'en finit pas de se dire dans l'intervalle ouvert par l'art, entre écriture et image.

Cette dernière partie ne serait pas tout à fait complète si elle ne prenait pas en compte les nombreux tableaux et dessins que Williams a réalisés tout au long de sa vie. Les images ont en effet toujours été indissociables de l'écriture et elles prennent part au processus créateur. Quelque peu oubliées dans des collections privées, des

⁴⁴ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Paris : Éditions Galilée, 2003), 30.

musées ou des archives, ces œuvres méritent de sortir de l'ombre, ne serait-ce que parce qu'elles constituent un des aspects essentiels de l'art pour Williams. Le neuvième et dernier chapitre analyse une sélection de ces œuvres encore méconnues. L'idée est de mettre en lumière le jeu de miroir qui s'instaure entre les pièces et les images réalisées par Williams. L'écrivain qui disait vouloir écrire à la manière d'un peintre peignait des images qui racontent des histoires. Toujours donc, c'est vers l'oscillation entre les textes et les images que l'approche dialogique nous mène, vers cette zone-limite où les frontières entre les deux modes de représentation propres au langage et à l'image s'effacent. Dans cet intervalle, l'artiste se révèle, à la fois écrivain et peintre, explorateur du territoire trouble situé entre mots et images que Grant Wood décrit en 1935 comme étant le futur de l'art américain :

But the arts are not fenced off. Around each one has grown a sort of no-man's land, which is the property neither of that art nor of the neighboring arts, and which is occupied sometimes by one and sometimes by another. Such a region exists between painting and writing. When the artist paints a story into his picture he is moving toward the territory of literature; when the writer puts word-pictures into his story he is moving toward the province of painting.⁴⁵

Cette étude invite donc à repenser le « théâtre plastique » de Williams comme une forme d'expression artistique fondée sur un jeu dialectique entre langage et image. L'interaction des deux systèmes de signification dans son élaboration et son développement met face à face deux manières d'appréhender le réel. La première est mimétique et correspond à une perception codée et conventionnelle du monde. Elle est le réel imposé par les autres, espace collectif et anonyme de l'extérieur régi par des règles et des normes restrictives. La seconde émane d'un « je » qui cherche les moyens de se dire au-delà des possibilités du langage verbal, un « je » qui trouve dans la puissance subversive de l'image les moyens de contaminer ce langage, de le marquer de sa présence. L'image dans le « théâtre plastique » vient ainsi perturber le langage. En même temps, elle le met en mouvement, introduisant le choc de la différence là où il y avait répétition du passé et de ses traditions. L'image est ce par quoi le langage se renouvelle, son désir et son avenir. La présence subversive de l'image dans l'écriture théâtrale de Williams ouvre un espace vide entre les mailles de la représentation, un espace où se profile une altérité radicale, quelque chose de fondamentalement nouveau, une intimité mise à nue :

⁴⁵ Grant Wood, « The Writer and the Painter », *American Prefaces*, Vol. 1 (Octobre 1935), 3.

Le savoir des images lorsqu'il est alors explicitement revendiqué, est mis en avant comme plus haut savoir, comme loi qui prime toutes les autres lois, comme principe qui précède et conditionne tous les autres principes : en lui se trouve la frontière de la vie et de la mort, en lui le sujet se retrouve, avec le mystère des origines, l'accord de soi avec soi. Le savoir des images est donc convoqué, consciemment et rationnellement, comme principe symbolique face à l'institution symbolique que porte et exprime le langage, comme exigence éthique face à la pression, aux contraintes morales qu'exerce la collectivité sur le sujet.⁴⁶

⁴⁶ Stéphane Lojkine, *Image et Subversion*, 101.

PREMIÈRE PARTIE

**« THÉÂTRE PLASTIQUE » ET PEINTURE :
ENTRE IMAGE DE LA VIE ET IMAGE VIVANTE**

Chapitre 1

Le réel disloqué : quand l'image devient langage

For I am thinking of the stage as a section of space that is more like that of the painter's canvas than ordinarily it is allowed to be. When the art of the playwright approaches that of the painter he thinks in corresponding terms of balance, rhythm, harmony. His work then begins to depart from the strictly literary province. It begins to enter that of the plastic arts: painting, sculpture, architecture.¹

L'analogie entre peinture et écriture est un leitmotiv dans l'œuvre de Williams. L'auteur puise en effet dans les images issues de l'art pictural le décor et l'atmosphère de ses pièces. Les nombreuses références à des peintres ou à certains de leurs tableaux en témoignent :

In addition Williams used references to paintings to convey settings for plays. These include "Hell," an early version of *Not About Nightingales* (van Gogh), "This Property Is Condemned" (Hopper), *Stairs to the Roof* (Dali), "A Balcony in Ferrara" (Matisse), *The Glass Menagerie* (El Greco), *Summer and Smoke* (De Chirico), *A Streetcar Named Desire* and the one-act precursor "Interior: Panic" (Van Gogh), *Sweet Bird of Youth* (O'Keeffe), *The Night of the Iguana* (Rubens), "The Gnädiges Fraulein" (Picasso), *Stopped Rocking* (Van Gogh), and *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (Shahn).²

Cette liste non exhaustive révèle l'importance de la dimension visuelle dans une écriture qui n'est pas destinée à être lue, mais bien à être vue. Les images en peinture contribuent en outre à donner un nouveau souffle à un « théâtre plastique » que l'auteur oppose, dès 1945, à la pétrification mortifère de l'art réaliste envisagé comme une simple reproduction du réel :

The straight realistic play with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes, its characters that speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. [...] These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if theatre is to resume vitality as part of our culture. (*GM* xix)

Parce que l'écriture de Williams doit donner vie à une image, l'image tridimensionnelle de la scène, elle échappe, peut-être plus encore que toute autre forme d'expression artistique, aux cloisonnements réducteurs. En ce sens, la peinture est, pour Williams, bien plus qu'une source d'inspiration ; elle lui fournit les moyens

¹ Tennessee Williams, *New Selected Essays: Where I Live*, John S. Bak, éd. (New York : New Directions, 2009), 26. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

² Tennessee Williams, *Tennessee Williams: Notebooks*, Margaret Bradham Thornton, éd. (New Haven : Yale UP, 2006), 104, n189. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

de briser l'illusion réaliste.

Or, c'est dans la peinture européenne que s'amorce, dès la fin du dix-neuvième siècle, un changement de statut de l'image dans l'art. Tzvetan Todorov place les impressionnistes à l'origine de cette « nouvelle révolution » picturale qui marque l'avènement de la peinture contemporaine :

La nouvelle révolution ne concerne plus le genre, ni le mode d'interprétation, ni non plus le style ; elle a trait au statut même de l'image. En un mot : la peinture, tout en restant figurative, cesse d'être une représentation, pour ne plus être qu'une présentation, qu'une présence. Manet et Degas, les impressionnistes, les postimpressionnistes restent des figuratifs ; ils continuent de peindre des êtres, des objets et des sites, ils ne se contentent pas de juxtaposer, comme le feront plus tard les peintres abstraits, des couleurs et des traits. Mais ils refusent le statut représentatif de leurs images [...]. Le monde représenté par la peinture a perdu sa valeur ; tout ce qui le concerne est perçu maintenant comme anecdotique, et rejeté au nom de la pureté de l'art.³

D'après Todorov, le changement de statut de l'image dans l'art entraîne un déplacement de perspective qui donne au tableau une existence autonome, le rendant de ce fait indépendant du monde qu'il est censé représenter : l'image n'est plus une représentation mais bien une présence. La vie ne se situe donc plus dans l'ailleurs auquel elle renvoie mais bien dans sa forme même, c'est-à-dire dans son apparence extérieure, visible. En d'autres termes, les caractéristiques substantielles de l'image que Martine Joly nomme « signes plastiques » prennent le pas sur les « signes iconiques »⁴. Il s'ensuit une contradiction fondamentale que le « théâtre plastique » met en évidence dans ses rapports avec la peinture.

Les différentes acceptions du mot « image » se fondent sur son étymologie latine (du verbe latin *imitor* qui signifie « imiter ») et sur l'idée de dédoublement qui en découle. Qu'elle soit un « reflet », une « photographie », une « gravure », une « illustration », une « figure », un « icône », un « symbole », un « souvenir », une « vision » ou encore une « illusion », l'image est toujours considérée comme le « double » de quelque chose⁵. Or, il semble que les images des tableaux du vingtième siècle refusent d'être ce que, par définition, elles sont. Il en résulte une situation

³ Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien* (1993 ; Paris : Éditions du Seuil, 1997), 141-42.

⁴ Joly définit le signe iconique comme « un type de représentation qui, moyennant un certain nombre de règles de transformations visuelles, permet de reconnaître certains « objets du monde ». Elle le distingue du signe plastique, signe autonome « qui reste solidaire du signe iconique, mais qui ne lui est pas subordonné ». Quatre catégories de signes plastiques se dégagent de son analyse : la couleur, les formes (cercles, carrés, triangles...), la spatialité et la texture (Martine Joly, *L'Image et les Signes : Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris : Éditions Nathan, 1994, 96, 100, 102).

⁵ Tous ces synonymes du mot « image » sont présents dans la définition proposée par *Le Nouveau Petit Robert 2008*, 1276-77.

paradoxe. Comment, en effet, l'image dans l'art peut-elle réduire la distance qui la sépare du monde dont elle est un « double » ? Comment peut-elle se substituer complètement à ce monde et lui usurper son existence sans s'anéantir elle-même ? Comment, en somme, l'image de la vie devient-elle une image vivante ?

Les écrits de Williams concernant la peinture permettent de retracer l'histoire d'un parcours créateur influencé par la « nouvelle révolution » picturale dont les impressionnistes sont, peut-être malgré eux, les initiateurs. Le « théâtre plastique », tel qu'il se dévoile dans le texte des pièces, porte la marque des avancées successives qui, de Gauguin à Picasso, aspirent à libérer l'image de sa sujétion au mimétisme réaliste. L'influence de ces peintres européens confronte Williams à la contradiction évoquée plus haut : l'image, pour exister, doit rompre ses liens avec un monde auquel elle ressemble de moins en moins. Sa dimension iconique doit s'effacer au profit d'une dimension plastique qui prend de plus en plus d'importance. Ainsi, la forme de l'image, qui est sa substance même, finit-elle par être la seule et unique réalité. Transformée en un système de signes autonomes, l'image devient langage :

Ainsi, « la distinction fondamentale entre signes plastiques et signes iconiques dans les messages visuels fournit-elle son programme au rhétoricien », même si celui-ci ne peut pas attribuer aux signes plastiques des valeurs fixes pour toutes les images. Elles valent en fait dans un système donné, constitué par l'œuvre, comme le jeu des couleurs « pures » qui fait système dans celle de Mondrian. On a donc des mini-codes qui se dissolvent hors du message, mais on a tout de même des repères d'usage socialement codés qui permettent la communication et l'interprétation des outils plastiques eux-mêmes en interaction ou non avec des signes iconiques.⁶

1. Impressions de réel

Tout commence avec la première photographie de la cour du domaine du Gras, réalisée en 1826 par Nicéphore Niepce et dont l'irrégularité du grain n'est pas sans rappeler les motifs des tableaux impressionnistes. Cette fragile captation du réel marque l'avènement d'une nouvelle image, produite grâce à des procédés scientifiques et opposant de ce fait la technique à l'art. Sa ressemblance avec une peinture impressionniste rapproche de manière ironique deux modes de représentation du réel qui se croisent un court instant pour mieux s'éloigner ensuite l'un de l'autre. En effet, alors que la photographie rend possible une reproduction

⁶ Martine Joly, *L'Image et les Signes*, 102.

parfaite du monde, la peinture impressionniste s'attache à capturer un fragment de réel « dans les couleurs changeantes de la lumière, avec le charme pittoresque de l'instant »⁷. Une telle entreprise place de fait les impressionnistes dans la catégorie des peintres réalistes. Or, leur réalisme est si extrême, si ambitieux dans ses objectifs qu'il tend à s'inverser et à se faire l'annonceur de l'art anti-illusionniste.

Ainsi, les impressionnistes vont-ils, sans le vouloir, déplacer le centre d'intérêt du tableau de la réalité représentée à la manière dont celle-ci est « présentée », c'est-à-dire « mise en forme », par le peintre. Le scintillement des couleurs dans leur peinture souligne l'aspect changeant d'un réel qui se donne à voir comme une perception transitoire et subjective du monde. Réduite à l'état d'impression soumise aux aléas de l'instant et de la sensibilité du peintre, l'image du monde se dissout dans les touches de couleurs jusqu'à en devenir méconnaissable. De fait, le regard sur le tableau change ; il se détourne du référent pour se concentrer sur « l'écriture particulière »⁸ de l'artiste. La peinture s'éloigne alors du mimétisme photographique tandis que la forme, cette « écriture particulière » qui porte en elle la subjectivité de l'artiste, prend peu à peu le pas sur le fragment de réel auquel elle renvoie.

Les impressionnistes contribuent par conséquent à mettre l'aspect formel de leurs tableaux au premier plan. Ils rompent ainsi avec la perfection purement mécanique de la photographie et ouvrent la voie vers une nouvelle vision de l'art, qui transparaît dans un article écrit par le peintre américain Grant Wood en 1937⁹ : « No random "slice of life" is art. It hasn't form »¹⁰. La forme serait donc l'empreinte subjective de l'artiste, la trace de son « je » dans l'image. La transformation de la réalité par la subjectivité de l'artiste est une notion centrale dans l'œuvre de

⁷ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle* (Vol. 1, Cologne : Taschen, 2005), 10.

⁸ « "Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir" », dira déjà le jeune Manet pendant ses études à l'atelier Couture. L'aspect décisif n'est plus l'identité de l'objet, mais la personnalité du peintre, telle qu'elle s'exprime dans son écriture particulière » (Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 10-11).

⁹ Dans cet article, Grant Wood, se penche sur la façon dont l'écrivain et le peintre se réapproprient les moyens d'expression propres à chacun de leur art :

Painters have been accused in the last few years of poaching on the domain of writers. If the arts were fenced off – if their borders were designated as sharply as the borders of a country, so that a person were definitely either in the country or out of it – this accusation might be serious. But the arts are not fenced off (Grant Wood, « The Writer and the Painter », 3).

¹⁰ Grant Wood, « The Writer and the Painter », 3.

Williams. En 1939, alors qu'il peint des tableaux d'inspiration impressionniste¹¹, il écrit :

Life here at Laguna Beach is like that haunting picture of my favorite painter, Gauguin – “Nave Nave Mahana” – The Careless Days – It is like a dream life – Nothing of importance occurs but it is all so quiet and sun-drenched and serene – with just a little shadow of sadness in the knowledge that it will have to pass away. It has been years since I have felt so calm and relaxed. All my neuroses are smoothed out under the benign influence of this glorious sunlight, starlight and ocean. (*Notebooks* 149)

Le célèbre tableau de Gauguin, réalisé en 1896 à Tahiti, agit comme un filtre à travers lequel Williams perçoit le réel. La sérénité et l'harmonie du tableau sont en adéquation avec l'état d'esprit de l'auteur, alors âgé de vingt-huit ans. La vie à Laguna Beach s'harmonise en effet avec la peinture de Gauguin dans une description où les éléments du réel perceptible, tels que l'ombre et la lumière, se mêlent à des impressions : la sérénité du paysage « baigné de lumière » est ainsi menacée par « l'ombre triste du temps qui passe ». L'expérience du réel pour Williams s'imprègne de subjectivité jusqu'à en perdre tout lien avec l'extérieur. Elle devient alors une « vie rêvée ». Cette description impressionniste révèle l'influence de Gauguin sur l'écriture de Williams et souligne la complexité d'un parcours créateur qui effectue des va-et-vient permanents entre image et langage. L'image artistique apparaît en effet comme un moyen de dire l'expérience et, dans le même temps, elle permet de teinter le langage verbal d'une subjectivité qui mêle perceptions et impressions.

Dans *Nave Nave Mahana* (annexe 1), la stylisation des formes fige les silhouettes dans un immobilisme intemporel et la palette des couleurs, du sol rouge au ciel jaune, détache les figures peintes de leurs modèles dans le monde pour les enfermer dans une surface plane qui semble dépourvue de perspective. Gauguin offre au regard une image imprégnée de subjectivité. Il s'en dégage une impression de

¹¹ Une de ces peintures est reproduite dans l'ouvrage de Margaret Bradham Thornton (annexe 27). Elle représente un paysage nocturne avec, entre le ciel et la mer, la cabane dans laquelle Williams et Jim Parrott viennent d'élire domicile. Ce tableau est mis en parallèle avec une lettre datée du 10 mai 1939 dans laquelle l'auteur décrit son nouvel environnement :

Laguna is located on a bay surrounded by mountains – it is just opposite Catalina Islands – you can see it plainly on clear days. The water is a marvelous blue and the hills thickly wooded and covered with gorgeous wild flowers. The coast along here is very rocky but we have a beautiful sandy beach for swimming. ...

Jim Parrott and I are renting a little cabin about two miles out of town, in a beautiful canyon. ... I have a beautiful outdoor studio in which I do my writing and painting – Oh, yes, I'm quite an artist these days! Mrs Parrott, who was a WPA art instructor, gave me a good start and I have completed about a dozen landscapes and portraits in oils – nearly everybody paints around here and there are a few celebrated artists (*Notebooks* 148 n252).

solitude et de silence, accentuée par les yeux baissés et le visage grave des personnages, pareils à des statues. Loin du mimétisme réaliste, Gauguin utilise les signes plastiques du tableau, et en particulier la couleur, pour transmettre des impressions ou des sensations. Les signes plastiques se démarquent en ce sens des signes iconiques et participent à l'élaboration d'un langage pictural permettant de représenter les sentiments humains. La couleur est ainsi libérée de sa fonction mimétique :

La couleur étant en elle-même énigmatique dans les sensations qu'elle nous donne, on ne peut logiquement l'employer qu'énigmatiquement, pour donner les sensations musicales qui découlent d'elle-même, de sa propre nature, de sa force intérieure, mystérieuse, énigmatique. Au moyen d'harmonie savante, on crée le symbole.¹²

Le peintre est donc à la recherche d'un langage de la couleur. Ce langage plastique se mêle au langage des signes iconiques et contribue à transformer l'image du réel en « vie rêvée ». Si, dans sa description de Laguna Beach, Williams se sert des mots comme Gauguin se sert de la couleur, c'est pour mieux transformer le réel. Le tableau et la description sont en ce sens des visions idéales, des images débarrassées de « l'ombre triste du temps qui passe » :

Se référant directement à la musique, ils [les impressionnistes] recherchaient des accords purs de couleurs sans ombre, accords qui devaient être indépendants du modèle naturel comme la ligne elle-même. [...] Gauguin voulait faire « de la musique en couleurs ».¹³

En 1944, Williams fait à nouveau référence au tableau de Gauguin pour dépeindre l'atmosphère d'un lieu également associé à la mer, Provincetown, dans l'état du Massachusetts :

This is a very unreal sort of summer. Do you ever have periods like that in which reality seems to have entirely withdrawn? It is not necessarily unpleasant – it creates irresponsibility, more vagueness than usual – a new sense of proportion or the lack of them. – Usually it only occurs in summer and on the ocean. – It happened to me once in California – Laguna Beach just before the war – I called it Nave Nave Mahana, after the painting by Gauguin. It doesn't interfere with work [...] but it makes your work seem more smokey, more cloudy than it ever is.¹⁴

Deux ans plus tard, sur l'île de Nantucket, dans le Massachusetts, Williams termine l'écriture d'une pièce dont le titre évoque l'atmosphère immatérielle du tableau. Il s'agit de *Summer and Smoke*. L'œuvre, initialement intitulée « A Chart in Anatomy », sera achevée pendant l'automne 1946. Durant l'été, Williams partage

¹² Paul Gauguin, cité dans l'ouvrage de Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 16.

¹³ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 16.

¹⁴ Tennessee Williams, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, Albert J. Devlin et Nancy M. Tischler, eds. (Vol. 1, New York : New Directions, 2000), 528. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

une maison avec son compagnon Pancho Rodriguez et l'écrivain Carson McCullers.

Dans ses mémoires, il se souvient :

She [Carson McCullers] was a good cook and she put the house in order while she prepared good meals. It was all quite nice for a time. She had the downstairs guest room and Santo [Pancho] and I slept upstairs. Santo was temporarily subdued. Carson played the piano and created an atmosphere of harmony about the place. [...] That summer we sat at opposite ends of the table and worked together, she on her dramatization of *The Member of the Wedding* and I on *Summer and Smoke*, and in the evenings we read aloud to each other our day's work.¹⁵

L'été, l'océan, la présence de Pancho Rodriguez et de Carson McCullers contribuent à recréer l'impression d'une « vie rêvée » dont l'harmonie transparaît dans le décor de *Summer and Smoke* tel que Williams l'envisage :

As the concept of a design grows out of reading a play I will not do more than indicate what I think are the most essential points.

First of all – *The Sky*.

There must be a great expanse of sky so that the entire action of the play takes place against it. This is true of interior as well as exterior scenes. [...]

During the day scenes the sky should be a pure and intense blue (like the sky of Italy as it is so faithfully represented in the religious paintings of the Renaissance) and costumes should be selected to form dramatic color contrasts to this intense blue which the figures stand against. (Color harmonies and other visual effects are tremendously important.)¹⁶

Le contraste de couleurs opposant le bleu intense du ciel aux costumes des personnages évoque de manière picturale la tension entre le matériel et le spirituel qui sous-tend une pièce dont le développement dramatique repose sur le tumulte intérieur du personnage principal, partagé entre désir de l'âme et désir charnel¹⁷. Le décor imaginé par Williams révèle sa volonté de créer un langage de la couleur. Il évoque en ce sens les tableaux de Gauguin et, notamment, sa recherche d'une harmonie des contrastes destinée à synthétiser sensualité païenne et ascétisme chrétien dans un nouveau mythe.

En outre, l'absence de gradation dans le traitement de la couleur, combinée à la dimension religieuse que l'allusion aux tableaux de la Renaissance confère au bleu

¹⁵ Tennessee Williams, *Memoirs* (1975 ; New York : New Directions, 2006), 107. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹⁶ Tennessee Williams, *Summer and Smoke*, in *Tennessee Williams: Plays 1937-1955* (Notes de production, New York : The Library of America, 2000), 569. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹⁷ Dans une lettre écrite en avril 1948 et adressée à Margo Jones, alors en charge de la mise en scène de *Summer and Smoke*, Williams insiste sur la nécessité de rendre le décor expressif :

I am anxious to know Mielziner's reactions. I think I have made my idea of the set, at last, quite explicit and I hope he will find it stimulating for so much depends on what he is going to give us, far more than in any other work, for this play deals with intangibles which need plastic expression far more than verbal (*Letters* 2 180).

du ciel, rappelle les « accords purs de couleurs sans ombre » préconisés par Gauguin et donne à la couleur une dimension symbolique. Le ciel englobe les personnages dans un paysage mental qui n'a plus rien de réaliste. Les limites entre intérieur et extérieur ne sont plus que suggérées dans une image scénique saturée de bleu. Symbole de la pureté de l'âme, la couleur bleue participe à la création d'une impression d'infini qui, selon Williams, doit submerger le spectateur : « I had a good talk with Jo about Summer. I told him it should be designed completely away from Streetcar and Glass, using very pure colors and an almost abstract design with Gothic effects and sky, sky, sky! » (*Letters* 2 140-41).

La prédominance du bleu dans *Summer and Smoke* donne au spectacle une dimension irréelle, « presque abstraite » selon les termes employés par Williams. La couleur, utilisée à des fins plastiques et non plus seulement iconiques, rend cette transformation possible. Un autre signe plastique contribue à faire basculer l'image de la scène envisagée par Williams dans un univers intérieur. Il s'agit de l'absence de murs et de la fragmentation du décor : « But in fact there are no really interior scenes, for the walls are omitted or just barely suggested by certain necessary fragments such as might be needed to hang a picture or to contain a door-frame » (*SS* 569). Dès 1888, dans sa préface à *Miss Julie*, August Strindberg décrit un procédé similaire qu'il affirme avoir emprunté aux impressionnistes :

As for the scenery, I have borrowed from impressionist painting the device of making a setting appear cut off and asymmetrical, thus strengthening the illusion. When we see only part of a room and a portion of the furniture, we are left to conjecture, that is to say, our imagination goes to work and complements what is seen.¹⁸

Le dramaturge suédois exploite donc déjà la puissance évocatrice des éléments du décor et le lien entre espace réel et espace imaginaire qui en découle. Cette esthétique de la fragmentation dont l'origine remonte à la peinture impressionniste doit beaucoup aux développements de la photographie qui, en fixant des images instantanées sur la pellicule, contribue à morceler l'image du réel. La fragmentation implique l'idée de rupture et contraint par là-même le spectateur à dépasser le seuil qu'on lui impose pour construire « l'au-delà du fragment »¹⁹. Le spectateur ainsi sollicité se trouve malgré lui dans la position de co-créateur. Son

¹⁸ August Strindberg, *Miss Julie*, in *Five Plays*, trad. Harry G. Carlson (Berkeley : U of California P, 1983), 73.

¹⁹ Clément Dessy, « *La Revue Blanche* et les Nabis : Une esthétique de la fragmentation », *Trans* - , Vol. 8 (Été 2009), 7.

imagination complète l'image inachevée, franchissant ainsi la limite du cadre et, avec elle, celle de l'illusion réaliste.

Williams associe la réduction des intérieurs à des pans de murs ou à des cadres de portes dans *Summer and Smoke* à un tableau de Giorgio De Chirico intitulé *Conversation among the Ruins* (annexe 2) : « Chirico has used fragmentary walls and interiors in a very evocative way in his painting called “Conversation among the Ruins” » (SS 569-70). L'allusion à De Chirico en dit long sur le modernisme sous-jacent des impressionnistes et sur l'évolution de l'esthétique de la fragmentation tout au long du vingtième siècle. Peint en 1927, le tableau représente un homme et une femme, dans une pièce sans murs avec, pour seuls meubles, une table, une chaise, le cadran d'une horloge dans lequel on peut voir le visage d'un héros grec et, étrangement, une porte entrouverte sur un paysage aride. À la dissolution des limites entre intérieur et extérieur s'ajoute l'impression d'intemporalité créée par les anachronismes. La robe de la femme, assise au premier plan et tournant le dos au spectateur, renvoie à l'Antiquité grecque tandis que le personnage masculin, debout devant elle, porte des vêtements contemporains. L'image du héros grec est surélevée par rapport à l'homme dont les yeux sont tournés vers la femme. Celle-ci l'ignore et semble n'avoir d'yeux que pour le héros grec, dans le cadran de l'horloge. Comment ne pas voir dans ce détournement du regard vers un idéal mythique le reflet de la rencontre impossible entre Alma Winemiller et John Buchanan ?

La référence à De Chirico fournit donc une clé d'interprétation de la pièce. Elle donne à voir le décor comme une énigme à résoudre. Ainsi le tableau s'offre-t-il à la fois comme un moyen de visualiser la scène et comme un outil d'analyse de la pièce. L'esthétique de la fragmentation atteint ici un objectif double : elle entraîne une reconstruction imaginaire du décor et transpose la puissance onirique du tableau de De Chirico à l'image ainsi obtenue. Les pans de murs et les cadres de portes renvoient peut-être encore à leurs référents dans le monde mais, au-delà de cette dimension purement iconique, ils participent à la création d'une image onirique, d'une « vie rêvée ». Au choix « énigmatique » de la couleur préconisé par Gauguin s'ajoute alors l'énigme « du sens des choses » que la peinture métaphysique de De Chirico illustre :

Rien chez De Chirico, ne s'est jamais départi d'une atmosphère de questionnements, d'énigmes quant au sens des choses et, plus encore quant au fonctionnement de notre

psyché. Sa peinture figurative, ni tout à fait symboliste, ni tout à fait surréaliste, ne se laisse pas classer. Elle est un foisonnement créatif et onirique auquel on prêterait volontiers ces vers que Guillaume Apollinaire écrit dans ses *Calligrammes* (1913-1916) : « Profondeurs de la conscience / On vous explorera demain / Et qui sait quels êtres vivants / seront tirés de ces abîmes / Avec des univers entiers ».²⁰

L'influence de la peinture impressionniste sur « le théâtre plastique » tel que Williams l'envisage dans *Summer and Smoke* se manifeste à travers les références, voilées ou non, à Gauguin et De Chirico. Bien que Gauguin soit parfois qualifié de peintre « post-impressionniste », De Chirico, quant à lui, ne semble appartenir à aucune des tendances qui l'ont précédé²¹. Il n'en reste pas moins vrai que l'originalité de leur œuvre trouve un point d'ancrage dans l'intervalle ouvert par leurs prédécesseurs. Cet intervalle est celui qui permet de rompre le rapport de congruence liant signe plastique et signe iconique. En libérant l'image de sa fonction iconique, les impressionnistes ont ouvert la voie vers un modernisme dont le « théâtre plastique » de Williams porte la marque²². Suivant l'évolution de la représentation en peinture, la description du décor de *Summer and Smoke* donne à voir une image tournée vers l'intérieur, vers les impressions et vers le rêve. En ce sens, « le théâtre plastique » s'éloigne d'une fonction mimétique qui le réduit à n'être qu'un « double » et trouve dans les éléments plastiques de l'image dont il est le reflet écrit ses propres moyens d'expression.

²⁰ Thomas Schlessler, « De Chirico, géomètre de l'absurde », in Gérard Audinet, Gallien Déjean, Sophie Krebs et Stéphanie Méséquer, eds. *Giorgio De Chirico, la fabrique des rêves* (Paris : Beaux Arts, 2009), 30.

²¹ « [...] Apollinaire remarque dès 1913 son caractère original qui ne doit rien à la tradition française : "l'art de ce jeune peintre [De Chirico] est un art intérieur et cérébral qui n'a point de rapport avec celui des peintres qui se sont révélés ces dernières années. Il ne procède ni de Matisse, ni de Picasso ; il ne vient pas des impressionnistes" » (Audinet, Déjean, Krebs et Méséquer, eds. *Giorgio De Chirico, la fabrique des rêves*, 12).

²² Sur le modernisme des impressionnistes, Clement Greenberg écrit :

Monet, the arch-Impressionist, had started from the opposite direction – by narrowing and even suppressing value contrasts – and where the Cubists arrived at the *skeleton* of traditional painting, he arrived at the *shadow* of one. Neither of these paths to what became abstract art was inherently superior to the other in sheerly pictorial quality. Just as Picasso, Braque and Léger found the right kind of color for their various purposes, so Monet developed the right kind of "architecture" he needed for this. What the avant-garde missed in Late Impressionism was light-and-dark structure; but there is nothing in artistic experience which says that chromatic, "symphonic" structure cannot take its place. Sixty years of modernist painting have finally brought this home to us, now that the first seed of modernism, planted by the Impressionists, has turned out to be the most radical of all (Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* [1961 ; Boston : Beacon, 1989], 44).

2. Distorsions expressionnistes

La volonté d'expression de l'image en peinture la met en situation de rivalité avec le langage. Les signes plastiques qui la composent, tels que la couleur, les lignes, les formes ou la texture ne sont plus subordonnés aux signes iconiques. Bien plus que de simples « signifiants des signes iconiques », ils sont ce « surplus de substance »²³ qui donne à l'image sa signification symbolique, la rapprochant par là du langage. Le « surplus de substance » s'accompagne donc d'un surplus de sens. L'image est alors bien plus que le « double » d'un objet dans le monde. La formule de Paul Klee résume la distinction opposant le caractère reproductif de l'image à sa fonction créative de la façon suivante : « Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible »²⁴.

Ce que l'art rend visible, c'est cette « plus-value » de sens dont les signes plastiques sont porteurs. La dimension plastique dote l'image en peinture d'une puissance expressive qui, une fois libérée par les impressionnistes, va peu à peu laisser place aux déformations et aux dissonances de l'art révolté d'un peintre également admiré par Williams : Vincent Van Gogh. Dans ses mémoires, l'auteur rend hommage au peintre hollandais en ces termes :

The work of a fine painter, committed only to vision, abstract and allusive as he pleases, is better able to create for you his moments of intensely perceptive being. Jackson Pollock could paint ecstasy, as it could not be written. Van Gogh could capture for you moments of beauty, indescribable as descent into madness. (*Memoirs* 250)

La beauté, synonyme d'harmonie pour les impressionnistes et pour Gauguin, ne s'apparente plus ici aux notions d'ordre et d'équilibre, mais bien à celles du chaos, du vertige et de la folie. Avec Van Gogh, l'image devient un lieu d'affrontement : les signes plastiques menacent sans cesse d'y anéantir les signes iconiques. Les couleurs s'embrasent et les lignes se tordent dans un art de la déformation qui décuple la force expressive de l'image. Sous l'influence de Van

²³ L'expression est employée par Hubert Damish, cité dans l'ouvrage de Martine Joly :

C'est le Groupe μ qui, un des premiers, a proposé de considérer la dimension plastique des représentations visuelles comme un système de signes à part entière, comme des signes pleins et non plus simplement comme le signifiant des signes iconiques. [...] Pour le Groupe μ , une rhétorique de l'image se devait de prendre en considération « le *surplus de substance* d'où viendraient (à la peinture par exemple) son poids, sa charge, son titre spécifique de peinture » selon l'expression du théoricien de l'art Hubert Damish (Martine Joly, *L'Image et les Signes*, 101).

²⁴ Paul Klee, « Creative Credo », *The Inward Vision* (1920 ; New York : Harry N. Abrams, 1959), 5.

Gogh, la violence perce la surface du tableau :

Vincent a vécu en lui-même les angoisses et les misères de son époque, qui se sont exprimées à travers lui avec une violence explosive. [...] Contrairement à l'impressionnisme, cet art remet radicalement en cause la culture dont il est issu. La hiérarchie traditionnelle des catégories morale et esthétique est bouleversée. À la différence des impressionnistes, mais aussi de Gauguin, le travail de Van Gogh n'est plus la recherche de la beauté, mais uniquement de la vérité. [...] Elle se trouve dans les rues d'Arles, dans les visages des gens simples de l'asile.²⁵

La quête de vérité que Van Gogh entreprend dans sa peinture se manifeste d'abord à travers le choix de ses sujets. Les maisons des pauvres, les vieillards, les postiers et les femmes sans nom ni rang peuplent ses tableaux. Ses images se démarquent ainsi de la « vie rêvée » des impressionnistes. Délaissant les lieux où règnent « ordre et beauté », où tout n'est que « luxe, calme et volupté », la peinture de Van Gogh entraîne le spectateur dans les bas-fonds du réel. Ce sont d'ailleurs de véritables souterrains qui intéressent le jeune Van Gogh entre 1878 et 1886, lorsqu'il choisit de partager le quotidien des mineurs du Borinage. En 1879, dans une lettre adressée à son frère Théo, le peintre décrit l'enfer noir de la mine :

Not long ago I made a very interesting expedition, spending six hours in a mine. It was Marcasse, one of the oldest and most dangerous mines in the neighbourhood. It has a bad reputation because many perish in it, either going down or coming up, or through poisoned air, firedamp explosion, water seepage, cave-ins, etc. It is a gloomy spot, and at first everything around looks dreary and desolate.

Most of the miners are thin and pale from fever, they look tired and emaciated, weather-beaten and aged before their time. On the whole the women are faded and worn. Around the mine are poor miner's huts, a few dead trees black from smoke, thorn hedges, dunghills, ash dumps, heaps of useless coal, etc.²⁶

La pâleur des visages fatigués se détache de la noirceur ambiante dans une description qui ne laisse transparaître aucune émotion particulière. Van Gogh découvre une autre réalité, une réalité crue qu'il va tenter de « mettre en images » dans sa peinture.

Son œuvre de jeunesse témoigne en effet d'une volonté de rendre la réalité telle qu'elle est, sans aucune complaisance. Influencé par ses lectures de Zola, le jeune Van Gogh s'éprend de naturalisme et peint une série de portraits et de natures mortes qui aboutissent, en 1885, à une œuvre intitulée *Les Mangeurs de pommes de terre* (annexe 3). Le réalisme sombre du tableau est bien loin de l'embrassement coloré des œuvres ultérieures. Il invite de fait à établir un lien avec l'œuvre de

²⁵ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 18.

²⁶ Vincent Van Gogh, *Van Gogh's Letters* [en ligne], consulté le 31 août 2010. URL : <http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/8/129.html>

jeunesse de Williams et, en particulier, avec sa première pièce en plusieurs actes écrite en 1937 pour les Mumpers de St. Louis.

Candles to the Sun est une pièce aux origines incertaines²⁷ qui met en scène les conditions de vie difficiles des mineurs de l'Alabama. Williams y dépeint l'existence terne d'hommes et de femmes plongés dans les ténèbres de la mine, de la misère et de l'ignorance. La lumière, symbole de vie et d'espoir, est faible et vacillante comme la flamme de la lampe à huile qui éclaire la cabane de Bram dans la première scène. Elle joue le même rôle que la clarté blafarde qui accentue les traits grossiers des paysans dans *Les Mangeurs de pommes de terre*. Le jeu entre l'ombre et la lumière permet à Van Gogh et à Williams de toucher au vrai. Dans la scène 4 de la pièce, un des personnages de Williams, prénommé Luke (du latin *lux* qui signifie « lumière »), parle du pouvoir éclairant de l'ombre : « Sometimes you can see things plainer in the dark than you can in the light »²⁸.

De fait, la recherche des « accords purs de couleurs sans ombre » préconisée par les impressionnistes s'inverse. L'ombre trouve sa place et sa justification dans une quête de vérité qui acquiert une dimension sociale dans l'œuvre de jeunesse de Van Gogh comme dans celle de Williams. La première scène de *Candles to the Sun* s'ouvre sur l'image d'un intérieur qui rappelle par bien des aspects l'intérieur peint par Van Gogh. Dans le tableau, le seul homme présent est représenté de profil, assis au coin d'une table sur laquelle un grand plat de pommes de terre et des tasses de café sont posés. Une femme qui pourrait être sa mère lui fait face. Leurs visages se ressemblent : leurs traits tirés et leur mine renfrognée trahissent la lassitude d'une existence monotone qui n'offre pas d'espoir de changement. Deux femmes représentées de face sont assises entre eux. La première est jeune et lève des yeux remplis d'inquiétude vers l'homme, probablement son époux. Elle pique les pommes de terre à l'aide d'une fourchette ; son époux, lui, porte sa main jusque dans le plat. La seconde paraît beaucoup plus âgée. Tournée vers la mère du paysan, elle lui tend sa tasse de café vide afin d'être servie. Au centre du tableau, une enfant vue de dos

²⁷ Williams semble en effet avoir travaillé à partir d'un texte dont il n'était pas l'auteur :

Joseph Phelan Hollifield wrote the one act from which TW's first full-length play, *Candles to the Sun*, evolved in 1937. They also collaborated on an intermediate draft entitled "The Lamp, A Drama of Southern Coal Fields" (n.d., HRC), perhaps in the summer of 1935, with TW doing the writing and Hollifield supplying locale (*Letters 1* 79).

²⁸ Tennessee Williams, *Candles to the Sun* (New York : New Directions, 2004), 40. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

occupe le premier plan. Son jeune visage et l'espoir qu'il représente peut-être restent irrémédiablement cachés.

L'analyse comparée du tableau et de la pièce révèle des similitudes curieuses. Dans un premier temps, la lumière acquiert la même profondeur symbolique. La seule couleur vive utilisée par Van Gogh est le jaune de la lampe accrochée au plafond et celui des pommes de terre posées sur la table. La lumière, source de vie, est ainsi associée à la nourriture. L'intensité lumineuse du jaune se reflète sur le visage des paysans où il se teinte de nuances plus sombres. Ce jaune devenu terreux évoque le prosaïsme d'une vie tout entière tournée vers la satisfaction de besoins primaires, tels que manger et boire. De même, dans la première scène de *Candles to the Sun*, le vieux mineur Bram semble reprendre vie lorsque la lumière s'allume :

BRAM [*lighting the lamp*]: There now. Light! [*He looks slowly around him, blinking his eyes, a dull, phlegmatic interest flickering on his face. His attention focuses again on the lamp.*] Kind of low on oil, Hester. (CS 1-2)

Mais la clarté de la lampe est faible, elle éclaire le visage du mineur d'une lueur terne (*dull* en anglais), rappelant ainsi la couleur des visages peints par Van Gogh. La métaphore de la flamme évoquée à travers l'emploi du participe *flickering* rapproche la lumière sans éclat de la lampe à la vie sans espoir de Bram, une vie placée sous le signe de la pénurie.

Ce timide retour à la vie est directement suivi du repas, modeste lui aussi, à l'image de l'existence des mineurs de l'Alabama. Pas de pommes de terre ici mais un mélange d'aliments réduits en bouillie que la langue anglaise désigne sous le nom de *mush*. Bram l'engloutit à la manière d'un animal affamé, rappelant les mains dans le plat du paysan de Van Gogh:

He laughs for several moments deep in his chest, then begins voraciously eating mush, bending low over the plate, slobbering. Coming to the bottom, he raises the bowl to his mouth and drinks the remainder. He wipes his mouth on the back of his hand and begins to stamp his feet under the table. (CS 3-4)

Ces didascalies soulignent la déshumanisation progressive de l'homme enfermé dans la monotonie d'une vie qui, au sens littéral comme au sens figuré, est dépourvue d'éclat. Le personnage de Bram incarne la notion d'enfermement dans le quotidien, ses gestes lents et automatiques sont réglés comme une horloge : « *He approaches everything, even an oil can, with an air of slow inevitability, almost like a clockwork figure* » (CS 2). Bram est un homme mécanique. Sa déshumanisation

passer par le langage qui se limite à des cris ou à des invectives. Afin d'être servi, il hurle des ordres à l'encontre de sa femme Hester : « Water, water, water ! » (CS 5). Puis, lorsque celle-ci lui annonce qu'il n'y a plus de crème pour adoucir le café, les mots eux-mêmes disparaissent pour laisser place à l'expressivité des sons :

HESTER [*bustling in with coffee pot and tin cup*]: You'll have to drink it black.

BRAM: No cream?

HESTER: Not a drap.

BRAM: Hunh. (CS 4)

Le café, servi dans une tasse en fer-blanc, est donc noir, comme dans le tableau. Ce noir absolu symbolise l'absence totale de lumière et donc de vie, qui menace d'anéantir l'espace de la représentation dans les deux œuvres.

Ce premier échange entre Hester et Bram renvoie par ailleurs aux regards que se lancent le paysan et son épouse dans le tableau de Van Gogh. En effet, tandis que les yeux levés de la paysanne rencontrent le regard froid et impassible de l'homme, les espoirs de Hester sont réduits à néant par le fatalisme de Bram :

HESTER: Joel's going to school. You know that.

BRAM: What good does school do a coal miner I'd liketa know.

HESTER: Joel ain't a coal miner.

BRAM: He's gonna be though. Everybody's coal miners around here. (CS 5)

Les femmes, dans le tableau (à l'exception de celle qui sert le café) comme dans la pièce, sont porteuses d'espoir. Ce sont Hester et Fern qui luttent pour que leurs fils, John, Joel et Luke, sortent de l'engrenage de la mine. Star, quant à elle, représente la femme libérée dont la vie scandaleuse nourrit les rumeurs du camp. C'est elle qui demande à Birmingham Red de fuir avec elle, loin de la mine. Initiatrices de changement dans la pièce, elles ont l'initiative du regard dans le tableau mais, à chaque fois, leurs attentes sont déçues.

Van Gogh met en scène ce poids de la fatalité à travers l'impasse des regards. Celui de la jeune épouse exprime l'amour inquiet, presque craintif, qui cherche dans les yeux de l'autre un réconfort, une marque de soutien. Or, le visage fermé du paysan dont l'attention ne semble pas se détourner de la nourriture oppose une barrière infranchissable à cette tentative d'échange. D'autre part, la symétrie de la composition invite à considérer la vieille femme qui tend sa tasse vide comme un double de la jeune épouse. De fait, elle aussi regarde, mais dans une direction

inverse, puisque ses yeux sont tournés vers la femme assise en face du paysan, à droite du tableau. Son attente se limite à l'envie de satisfaire un besoin, celui de boire, et semble par là-même tourner en dérision l'attente, plus sentimentale, de la jeune épouse. Pour finir, la vieille femme, comme sa jeune voisine de table, se heurte à l'indifférence de l'autre puisque la mère du paysan, occupée à verser le café dans les tasses posées sur la table, ne lève pas les yeux vers elle. La composition symétrique du tableau produit en ce sens un effet de miroir : les deux femmes apparaissent comme deux versions séparées dans le temps d'une seule et même personne. Dans cette perspective, le visage de la jeune fille du premier plan n'est peut-être pas si inaccessible qu'il n'y paraît dans la mesure où son reflet vieilli transparait à travers celui des deux autres femmes.

Van Gogh parvient ainsi à peindre le temps qui passe. Ce temps est cyclique ; il revient toujours sur lui-même comme le regard qui tourne en rond, symbole d'une soif jamais assouvie qui s'étirole peu à peu jusqu'à n'être plus qu'un simple besoin matériel. Les visages fermés du paysan et de sa mère, eux-aussi deux « doubles » qu'une génération sépare, encadrent et enferment les attentes des deux femmes représentées de face. Dans une perspective similaire, la structure symétrique de la pièce de Williams reproduit le rythme cyclique de l'existence des mineurs. La cabane de Bram constitue le décor de la première et de la dernière scène. C'est également dans cette cabane qu'a lieu la scène centrale, celle où tous les espoirs de Fern s'effondrent. Comme le tableau de Van Gogh, la cabane de Bram est habitée par des « doubles » qui se succèdent autour du café noir et des légumes bouillis préparés par Hester d'abord et par sa belle-fille, Fern, ensuite. Fern y joue un rôle similaire à celui de la jeune paysanne de Van Gogh : porteuse d'espoir, elle essaie de soustraire son fils Luke au labeur de la mine. Avant elle, Hester espérait de même pour ses fils. Pourtant, aucune des deux ne réussit à briser le cercle de la fatalité. Les similitudes entre le début et la fin de la pièce en témoignent. Dans la dernière scène, c'est Fern qui sert du café noir à Bram. La mort de Hester, suivies par celles de Joel et de Birmingham Red, ne semble avoir eu aucun impact sur un quotidien qui se poursuit inlassablement, substituant simplement un individu à un autre :

BRAM: Where's the milk, Hester?

FERN: Gone. Hester's dead.

BRAM: [*dully*]: Gone? Yes, I keep forginnin' about that, too. You're Fern. Where's all the

others? (CS 110)

Les individus s'effacent de la mémoire de Bram tout comme le temps qui n'est en fin de compte qu'une répétition du présent, un éternel retour au même. Williams met ainsi en scène un défilé de « doubles », multipliant le nombre des personnages qui évoluent de manière similaire et finissent de fait par devenir indissociables les uns des autres. Comparables à ce mélange d'aliments réduits en bouillie qui constitue leur repas quotidien, ils sont eux aussi écrasés par le poids de la fatalité. Ainsi Fern se substitue-t-elle à Hester tandis que son fils Luke, en acceptant de travailler à la mine, suit les traces de son père et de son grand-père. La diversité du pluriel se fond dans un singulier uniforme au fur et à mesure que l'individu se confond avec le groupe. La défaite de Fern consiste donc à avoir accepté de sacrifier le destin d'un individu, son fils Luke, à celui du groupe :

LUKE: You ain't sorry, Mother?

FERN [*harshly*]: Sorry for what?

LUKE: That you give up the money?

FERN [*bitterly*]: Naw, I ain't sorry, God help me, it was you or all the others. (CS 108)

L'effet de miroir est renforcé par le leitmotiv du repas. Le café sans lait est servi au début, à la fin et au milieu de la pièce (scènes 1, 5 et 10). Il accompagne le mélange d'aliments bouillis qui fait office de plat principal. Présent au moment crucial où Fern voit ses espoirs s'envoler (scène 5), le repas fonctionne comme un mauvais présage :

JOEL [*sitting in the middle chair*]: Kinda cold this morning, huh. Good possum weather! Where's coffee?

FERN: Coming. Set down and eat your mush.

[*She scurries outside to the kitchen for the coffee pot. Then returns. Luke appears in the doorway. He is wearing the outfit of a miner. Fern goes to Joel's right. Luke looks sheepishly toward kitchen door. He and Joel exchange signs. Bram grunts vehemently and bends over food.*]

JOEL: Hey, Fern, pour *three* cups!

FERN [*from kitchen*]: *Three* cups? What for? I'm not drinkin' mine now. [*She hastens back in, at first not noticing Luke. Halfway to the table she sees him, gasps, and stops short.*]

LUKE! [*Her exclamation is a tone of absolute terror.*] (CS 57)

La fréquence des repas reproduit le mouvement cyclique de l'enfermement dans un présent perpétuel : les repas se succèdent sans jamais changer, comme les hommes et les femmes dont ils rythment l'existence. Le repas prend en ce sens valeur de symbole : signe d'un éternel retour au même, il fige le temps dans un moment à la fois singulier et pluriel.

Par conséquent, *Candles to the Sun* se donne à voir comme un reflet, transposé au théâtre, du tableau de Van Gogh. Dans les deux œuvres, l'effet de miroir vise à dénoncer le poids d'une fatalité qui nie l'individu puisqu'il le transforme en « double » remplaçable, indissociable du reste du groupe. Le parallèle est en outre renforcé par l'analogie entre l'homme et son repas. Le jaune terreux du visage des paysans rappelle en effet la couleur de la pomme de terre tandis que le repas quotidien des mineurs évoque le caractère uniforme de leur propre existence. La première pièce en plusieurs actes de Williams dépeint une réalité sociale déshumanisante où l'homme sert d'aliment à une société qui l'absorbe et par là-même l'anéantit.

L'influence des *Mangeurs de pommes de terre* sur l'écriture de *Candles to the Sun* n'est pas explicitement mentionnée par Williams. Cependant, en 1937 justement, l'auteur, alors étudiant à l'université de Washington, envisage de dramatiser un épisode de la vie du peintre dont il a lu la correspondance et la biographie. Les trois personnages principaux de cette pièce intitulée, non sans ironie, « The Holy Family », sont « un fou, une prostituée et un bâtard »²⁹. Ce projet révèle l'intérêt de Williams pour Van Gogh, l'artiste rejeté, le « fou » aux yeux du monde qui lui ressemble par bien des aspects. En 1937, le jeune auteur se sent doublement exclu : il découvre son homosexualité et s'accroche à une vocation littéraire qui ne lui sourit guère :

Van Gogh was a great social thinker and artist – had a tremendous love for humanity and believed in the community of artists – he painted common people at work and tried to establish an art colony in southern France – but he was constantly misunderstood and persecuted – crowds gathered outside his window, shouting “Fou-roux” – “the red-headed madman” – that suggests a main theme – a man with a great love for humanity whom humanity rejected – he formed many disappointing relationships – his brother Theo was his only supporter – his work did not have any success till after his suicide in a fit of insanity. (*Letters* 1 116)

Écrite en novembre 1937, cette lettre adressée à Willard Holland met en évidence la fascination que Van Gogh exerce sur Williams. Elle apporte également

²⁹ Williams explique son projet à Willard Holland en 1937 :

In a letter to Willard Holland ([9 October 1937], Harriett Holland Brandt collection), Williams wrote: I am still planning to write the “Van Gogh” for which I have chosen the title “The Holy Family” suggested by an anecdote from his life. He took a prostitute to live with him who soon gave birth to an illeg. child by another man. V.G.’s friend, Gauguin, tried to persuade him to leave the woman but V.G. remained devoted to her. In disgust, as he left, the friend exclaimed, “Ah! The Holy Family – maniac, prostitute and bastard!” – Does that sound too profane? I think the real story of the relationship is rather beautiful and would make good dramatic material (*Notebooks* 70 n113).

un éclairage sur la façon dont l'auteur perçoit la dimension sociale de l'œuvre de jeunesse du peintre. Pour Williams en effet, l'amour de l'humanité prend valeur de critique sociale. De fait, lorsque Van Gogh choisit pour sujets les « gens du peuple », c'est avant tout parce qu'il s'intéresse à cette part d'humain commune à tous, celle qui reste après que le vernis de la civilisation a disparu. L'art de Van Gogh est donc bien un art de la compassion. Dans la préface de *Sweet Bird of Youth*, Williams reprend la même idée :

Since I am a member of the human race, when I attack its behavior toward fellow members I am obviously including myself in the attack, unless I regard myself as not human but superior to humanity. I don't. In fact, I can't expose a human weakness on the stage unless I know it through having it myself. I have exposed a good many human weaknesses and brutalities and consequently I have them. (NSE 95)

Parce qu'il est plus une affirmation de l'humain qu'une véritable critique sociale, le « théâtre plastique » de Williams, comme la peinture de Van Gogh, suit une évolution métaphorique. Ainsi les galeries de la mine cèdent-elles la place aux méandres de l'esprit humain. Chez les deux artistes, la dimension sociale de l'œuvre de jeunesse prend un tour plus intérieur : il s'agit alors moins d'explorer les bas-fonds de la société que de plonger dans le monde souterrain des passions et des pulsions humaines. Aux maux extérieurs succèdent donc la folie et l'angoisse, ces maux intérieurs que les mots ne peuvent décrire. Or, selon Williams, Van Gogh pouvait les peindre : « Van Gogh could capture for you moments of beauty, indescribable as descent into madness ».

L'influence de Van Gogh ne s'arrête par conséquent pas aux seuls choix des sujets à représenter, elle touche également à la forme de la représentation. Sa peinture donne à Williams les moyens de rendre visible ces mondes intérieurs et, ce faisant, de s'éloigner encore davantage du mimétisme réaliste :

Pour Van Gogh, l'art n'est plus la représentation. Par la concentration formelle, les lignes flamboyantes et les couleurs ardentes, il devient le symbole non seulement d'un monde extérieur qui menace de s'effondrer, mais aussi de la vie intérieure.³⁰

Les signes plastiques tels que les lignes et les couleurs sont utilisés par Van Gogh pour leur puissance expressive. Cependant, à la différence de Gauguin qui recherche l'harmonie formelle dans un art au barbarisme apparent, Van Gogh introduit la discordance et le chaos dans sa peinture. Il déforme les lignes et intensifie les couleurs dans un débordement de la dimension plastique sur la dimension iconique.

³⁰ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 18.

Il parvient ainsi à rendre visible une violence sous-jacente qui menace de faire voler en éclat la surface réaliste de la représentation.

En 1888, Van Gogh réalise une œuvre intitulée *Café de nuit* (annexe 4) qui sert à planter le décor de la scène 3 dans *A Streetcar Named Desire*. Dans ce tableau, peint trois ans seulement après *Les Mangeurs de pommes de terre*, les couleurs vives expriment un danger imminent que le peintre associe aux désirs obscurs enfouis au fond de l'âme humaine :

I have tried to express the idea that the café is a place where one can ruin oneself, go mad, or commit a crime. So I have tried to express, as it were, the powers of darkness in a low public house, by soft, Louis XV green and malachite, contrasting with yellow-green and harsh blue-greens, and all this in an atmosphere like a devil's furnace, of pale sulphur.³¹

Henry I. Schvey, dans son analyse comparée du tableau et de la pièce, montre que le symbolisme des couleurs imaginé par Williams pour le décor de la scène 3³² fonctionne exactement de la même manière :

Williams too uses striking colour contrasts in this scene ["The Poker Night" scene] [...] to create an atmosphere of potential violence [...]. This scene (which significantly begins with the words, "anything wild this deal?") moves from the atmosphere of potential violence to the real thing, and climaxes in Stanley Kowalski's hurling a radio out of the window, striking his wife Stella, and being forcibly restrained from doing further damage by the other poker players who grapple with him and finally throw him into a cold shower.³³

Les contrastes de couleurs criardes annoncent l'imminence d'une action destructrice que la fin de la scène actualise. Cette action peut être, selon Van Gogh, un crime, un acte de folie ou la ruine d'un des clients du café. Dans tous les cas, elle émane d'un individu : l'intensification des couleurs est donc un moyen plastique de transmettre une donnée subjective. Le débordement de la dimension plastique sur la dimension iconique fait ainsi basculer l'image à l'intérieur d'une conscience.

Le « théâtre plastique », tel qu'il transparaît dans *Summer and Smoke* et *A*

³¹ Vincent Van Gogh, cité par Henry I. Schvey, « Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* », in J. Bakker et D. R. M. Wilkinson, éd. *From Cooper to Philip Roth: Essays on American Literature*, 72.

³² Le décor dépeint par Williams apparaît en effet comme la transposition du tableau de Van Gogh dans l'espace tridimensionnel de la scène :

There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlor at night.

The kitchen now suggests that sort of nocturnal brilliance, the raw colors of childhood spectrum. Over the yellow linoleum of the kitchen table hangs an electric bulb with a vivid green glass shade. The poker players – Stanley, Steve, Mitch and Pablo – wear colored shirts, solid blues, a purple, a red-and-white check, a light green, and they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colors (Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, in *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*, 492). Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

³³ Henry I. Schvey, « Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* », 72.

Streetcar Named Desire, rend compte de ce retournement progressif de l'image sur elle-même. Chacune des pièces retrace le parcours intérieur de son héroïne. Ce parcours mène la prude Alma à une promiscuité compromettante et conduit Blanche à la folie. Or, l'évolution du personnage principal n'y est pas représentée de la même manière. Dans un article consacré à l'influence du mouvement expressionniste sur l'écriture de Williams, Mary Ann Corrigan se penche sur cette différence :

The resemblance in theme and character between *Summer and Smoke* and *A Streetcar Named Desire* may be the result of Williams' writing the plays almost simultaneously. [...] Although Alma is the focal point in the earlier play, being its only fully developed character, her central role differs from that of the main character who typically dominates the stage in Expressionist drama. It is not the inner reality, but the outward "show" of Alma that Williams depicts. [...] Alma is developed "from the outside looking in." The audience never knows what is going on inside her mind; its only access to her is through the reactions of the other characters to her. [...]

By contrast, the symbolism of *A Streetcar Named Desire* indicates the stages in Blanche's progression toward insanity.³⁴

Il s'agit donc bien d'une différence de perspective : alors que le monde intérieur d'Alma reste inaccessible, celui de Blanche envahit petit à petit le décor jusqu'au déferlement final qui donne à voir la scène à travers les yeux de l'héroïne.

Ce sont en effet les angoisses de Blanche qui affleurent à la fin de la scène 10 et déforment le réel à la manière d'un tableau de Van Gogh. Selon Anne Fleche, ces déformations sont une tentative de représentation du désir de l'héroïne³⁵. Poursuivant l'analyse, Felicia Hardison Londré associe les distorsions sonores et visuelles de la scène 10 à une dissolution des limites entre intérieur et extérieur :

As her irrational fear mounts, the scene moves into an expressionistic mode; that is, reality becomes distorted by Blanche's subjective vision of it. Lurid reflections and grotesque shadows appear on the walls around her, while "the night is filled with inhuman voices like cries in a jungle" (399). Significantly, it is during her futile attempt to telephone for help that the walls become transparent, so that the sordid life on the street (an encounter between a drunkard and a prostitute) can be seen simultaneously. As interior and exterior menace to mingle in her perception, so also is the distinction blurred between subjective and objective reality.³⁶

Le décor décrit dans les didascalies devient le symbole du tumulte intérieur de Blanche. La transparence des murs dévoile une prostituée poursuivie par un ivrogne,

³⁴ Mary Ann Corrigan, « Beyond Verisimilitude: Echoes of Expressionism in Williams' Plays », in Jac Tharpe, éd. *Tennessee Williams: A Tribute*, 392-393.

³⁵ « In *A Streetcar Named Desire* (1947), Tennessee Williams exploits the expressionistic uses of space in the drama, attempting to represent desire from the outside, that is, in its formal challenge to realistic stability and closure, and in its exposure to risk » (Anne Fleche, « The Space of Madness and Desire: Tennessee Williams and *Streetcar* », *Modern Drama*, Vol. 38. N°4 [1995], 496).

³⁶ Felicia Hardison Londré, « A Streetcar Running Fifty Years », in Matthew C. Roudané, éd. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, 59-60.

transformant l'extérieur en un miroir déformant dans lequel se reflètent les doubles de Blanche et Stanley, la matérialisation de leurs désirs obscurs. La prostituée et l'ivrogne rappellent en ce sens les personnages du *Café de nuit* et évoquent dans le même temps ces « gens du peuple », ouvriers ou paysans, que Van Gogh et Williams transforment en « doubles » indissociables les uns des autres dans leur œuvre de jeunesse.

La représentation de l'extérieur, c'est-à-dire du monde objectif perceptible par les sens, n'a donc de réaliste que l'apparence. Centré autour d'un personnage principal (l'homme debout devant la table de billard qui ressemble étrangement à Van Gogh dans *Café de nuit* et Blanche dans la scène 10), le monde extérieur est peu à peu absorbé par lui. Il est d'ailleurs intéressant de mentionner ici les lignes de perspective du tableau. Celles-ci fuient vers l'homme debout dont le visage aux traits torturés évoque l'angoisse et la folie qui contaminent le reste de l'image. L'image s'apparente ainsi à un visage : les émotions et les sentiments y transparaissent à travers les traits qui la composent. L'individu autour duquel l'image du tableau, comme celle de la scène, se construit ouvre le passage entre deux mondes. Il fournit l'intervalle nécessaire d'où peuvent s'échapper les déformations et les distorsions évoquées plus haut. La force de l'intérieur perce alors la surface dans un éclatement de la dimension iconique. Williams reprend cette idée lorsqu'il évoque le personnage de Blanche : « Was Blanche a "little person"? Certainly not. She was a demonic creature, the size of her feeling was so great for her to contain without the escape of madness » (*Memoirs* 235). Si la folie est une échappatoire pour Blanche, elle l'est aussi pour l'auteur puisqu'elle lui permet de se libérer du carcan réaliste. La métaphore du contenu et du contenant utilisée ici met en évidence la nécessité de transcrire des données subjectives, et donc purement abstraites, en termes concrets qui fourniront au « théâtre plastique » les moyens d'exprimer l'inexprimable.

L'exploration de mondes souterrains, qu'ils soient réels ou métaphoriques, passe, chez Van Gogh et chez Williams, par une remise en question des notions d'équilibre et d'harmonie. La déformation et la discordance s'imposent de fait comme les traductions plastiques de l'angoisse grandissante de l'homme face à l'évolution du monde moderne. Annonceuses de l'expressionnisme allemand dans l'œuvre de Van Gogh, ces distorsions sont une affirmation de l'humain en proie aux

souffrances générées par le matérialisme dévorant du début du vingtième siècle ; un cri donc, qui trouve écho dans le célèbre tableau du peintre Edvard Munch, *Le Cri* (1893):

Chez Munch, les expressionnistes allemands ont appris à traduire picturalement leurs sensations, à concentrer la figure humaine et le paysage par la réduction formelle et le renoncement au détail, à soumettre la forme et ce au prix de la déformation – à leur volonté d'expression et à rendre visible la réalité sous la surface des choses.³⁷

Le terme « expressionnisme » a ainsi fini par désigner toutes les expérimentations artistiques mettant en scène l'individu face au monde³⁸. En 1939, dans une lettre adressée à Audrey Wood, Williams s'inscrit dans cette mouvance : « As you have observed by now, I have only one major theme for all my work which is the destructive impact of society on the sensitive, non-conformist individual » (*Letters I 220*).

3. Dislocations cubistes

La déformation subjective amorcée par les peintres expressionnistes donne à voir une image où le visible et l'invisible, où l'endroit et l'envers de la toile s'imbriquent l'un dans l'autre. À travers cette dislocation de la surface réaliste, la transformation du réel par l'art se trouve glorifiée, au détriment de l'imitation qui devient synonyme de reproduction purement mécanique et par conséquent inhumaine. Le regard de l'artiste se tourne vers l'intérieur, vers un au-delà du visible qui se fissure de toutes parts jusqu'à n'être plus considéré que comme un fragment, partie infime d'un iceberg que la perception visuelle ne peut appréhender dans sa totalité. Dans *Stairs to the Roof*, Williams remet en question la notion de réalité :

Voices: – We, the living, exist in a sliding moment of time which is called reality. What is reality? Does anyone know? – Every theoretical model of the universe beginning with Einstein's, has made the radius of the universe thousands of times greater than that part

³⁷ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 36.

³⁸ L'art expressionniste se construit en réaction aux effets du capitalisme moderne qui se font sentir dès la fin du dix-neuvième siècle :

Expressionism grew out of the political, intellectual, and spiritual upheaval of the late nineteenth and early twentieth century. By 1900 it had become apparent that industrialization had bequeathed to Western man, along with its benefits, even more complex social, economic, political, and spiritual problems than those which had existed formerly. [...] These comprehensive fears and anxieties, rational and irrational alike, were transmitted without disguise into all the arts, but particularly into the art of theatre (Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams* [1965 ; Madison : The U of Wisconsin P, 1966], 21).

now visible. [...] It would stagger the imagination to conceive of what may ultimately become the full extent of things described by that important little verb "to be."³⁹

Sur ce point, l'auteur rejoint le credo artistique de Paul Klee qui, une vingtaine d'années plus tôt, écrit : « Today we reveal the reality that is behind visible things, thus expressing the belief that the visible world is merely an isolated case in relation to the universe and that there are many more other, latent realities »⁴⁰. Cette défiance à l'égard de la perception sensorielle marque la peinture dès le début du vingtième siècle et contribue à fragmenter encore davantage la surface réaliste de la représentation. Puisque l'œil ne perçoit qu'une infime partie du réel, il maintient l'homme dans une illusion que l'artiste se propose de détruire. Toutes les techniques de trompe-l'œil destinées à maintenir l'illusion réaliste telles que les lignes de perspective ou le souci de ressemblance entre ce qui est vu et ce qui est représenté tombent en désuétude sous l'influence du cubisme. Les « réalités latentes » évoquées par Paul Klee font alors irruption sur la toile :

Ils [les peintres cubistes] décomposent l'objet, détruisent le volume et la surface que présentent les corps, ils considèrent une table, une chaise, un vase, un verre ou même un homme non plus d'un seul point de vue, mais de nombreux points de vue. Ce qu'ils voient, ils le complètent par ce qu'ils savent de l'objet, et cette connaissance, ils la complètent à nouveau par l'expérience.⁴¹

Esther Merle Jackson est la première à établir un lien entre l'approche cubiste de Pablo Picasso et la façon dont Williams construit ses personnages⁴². Le peintre cubiste offre en effet au regard du spectateur une multiplicité de points de vue visant à contrecarrer l'illusion d'optique qui ne donne accès qu'aux apparences. Les portraits de Picasso, réalisés pendant la période connue sous le nom de « cubisme analytique », présentent une réalité fracturée. Le portrait du marchand d'art Ambroise Vollard (*Portrait d'Ambroise Vollard*, annexe 5) en est un des exemples les plus saisissants : la profusion des lignes et la dislocation de la surface n'empêchent pas de reconnaître le modèle naturel mais elles créent un effet de miroir

³⁹ Tennessee Williams, *Stairs to the Roof* (New York : New Directions, 2000), 31. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁴⁰ Paul Klee, « Creative Credo », in *The Inward Vision*, 8.

⁴¹ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 72.

⁴² Esther Merle Jackson lie les théories de Luigi Pirandello sur le personnage au théâtre à la notion de « vision relative » :

In this theory, Pirandello attempted to provide for modern drama a concept of character consistent with the relative perspective of twentieth-century thought: to create an image of man in all of his complexity, in the full reality of his inner disharmony. It is important to observe that Pirandello's theory corresponds not only to the relative vision of artists such as Picasso, but also to that of the great creative thinkers such as Jung (Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 84).

brisé, mettant ainsi en tension les notions d'être et de paraître :

Il [le tableau] représente d'une façon reconnaissable l'apparence extérieure d'un individu. Mais l'artiste nous montre également comment on peut jouer avec l'arsenal de formes destinées à donner une représentation du modèle naturel. Les lignes ont été intentionnellement prolongées ; elles n'ont plus pour fonction de délimiter une forme donnée et imitée et prennent ainsi leur indépendance. Il en va de même pour les couleurs. Les tonalités claires et foncées sont adaptées aux lois spécifiques de la composition picturale et ce, indépendamment du modèle. Le sujet de la représentation est en quelque sorte démonté, il est analysé.⁴³

Avec le cubisme, les signes plastiques s'émancipent encore davantage de la dimension iconique. La dislocation de la surface s'apparente ainsi à une « analyse » visant à atteindre l'être caché derrière le paraître. Lorsque Williams mentionne la brièveté trompeuse du verbe « être » dans *Stairs to the Roof*, il s'inscrit dans un mouvement de défiance vis-à-vis de la représentation mimétique qui le conduit, lui aussi, à « décliner les possibilités du démontage »⁴⁴ dans le cadre de ses portraits.

Williams associe de fait la signification complexe et insaisissable du verbe « être » à une toile d'araignée ou à un coquillage. Chaque fil, chaque circonvolution en serait une des facettes : « My characters make my play. I always start with them, they take spirit and body in my mind. Nothing that they say or do is arbitrary or invented. They build the play about them like spiders weaving their webs, sea creatures making their shells » (*NSE 77*). Ses pièces se construisent donc autour d'un ou de plusieurs personnages dont Williams se propose de faire le portrait à la manière d'un peintre cubiste, c'est-à-dire en démontant toutes les facettes, en démêlant, le temps d'une représentation, les fils inextricables de l'identité. À travers ces portraits multiformes, la surface lisse du paraître se morcelle pour laisser entrevoir la complexité de l'être.

Blanche illustre à la perfection cette conception du personnage multiforme dont les identités contradictoires s'apparentent à d'innombrables masques. La décomposition du personnage de Blanche transparaît à travers les images verbales utilisées pour la décrire et les différents rôles qui en découlent. Elle est ainsi comparée à un phalène dès son entrée en scène. La fragilité inoffensive du papillon laisse ensuite place à d'autres images, celle de la tarentule menaçante d'abord, lors du tête-à-tête avec Mitch, ou encore celle de la tigresse désespérée que Stanley

⁴³ Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso, 1881-1973* (Cologne : Taschen, 2002), 178.

⁴⁴ Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 188.

pousse dans ses derniers retranchements à la fin de l'avant-dernière scène. La somme de tous ces masques forme un portrait cubiste, image défigurée d'un être pluriel qui se reflète dans le miroir brisé de l'identité fracturée :

Tremblingly she lifts the hand mirror for a closer inspection. She catches her breath and slams the mirror face down with such violence that the glass cracks. She moans a little and attempts to rise. (SND 548)

Anne Fleche mentionne la ressemblance entre le geste de Blanche et celui du roi déchu, Richard II, dans la pièce de William Shakespeare. Le rapprochement invite non seulement à voir dans ce geste désespéré, le triomphe des masques sur l'être⁴⁵, mais il évoque aussi l'image d'un portrait cubiste. Par conséquent, les images verbales, actualisées par l'action dramatique, donnent à voir les « réalités latentes » qui constituent l'identité de Blanche. La pièce explore ainsi, sur le mode de la représentation dramatique, les possibilités de décomposition du personnage.

Par ailleurs, cette réduction de l'être à une image fracturée advient, dans *A Streetcar Named Desire* comme dans *Richard II* (1595), à la fin seulement, à un moment où l'identité du personnage n'apparaît plus que comme un infime fragment, cerné de toutes parts par ces « autres » que l'action dramatique a peu à peu mis à jour⁴⁶. Tout se passe comme si les différentes facettes s'emboîtaient tout à coup dans un moment figé⁴⁷ : le portrait, alors achevé, révèle enfin la complexité du verbe « être ». Jackson souligne l'importance du moment choisi par le dramaturge pour faire voler en éclats le reflet dans le miroir :

Shakespeare, then, revealed the nature of Hamlet's character by exposing the possibilities of *action* and *being* contingent upon a moment of choice. In the course of his time upon the stage, Hamlet plays many roles; he is alternately prince and jester, lover and knave, courtier and politician, poet and ribald jester.

A study of the work of Williams would seem to show that he takes this "existential" Hamlet as his point of departure in his organization of anti-heroic character.[...] The form of Williams is thus a record of a critical instant in individual destiny. The stage for action is

⁴⁵ « When Blanche shatters her mirror (391) she (like Richard II) shows that her identity has already been fractured; what she sees in the mirror is not an image, it is indistinguishable from herself » (Anne Fleche, « The Space of Madness and Desire: Tennessee Williams and *Streetcar* », 507).

⁴⁶ Jackson rapproche la façon dont Williams donne vie aux différentes facettes de la personnalité de ses héros et héroïnes avec la dimension métathéâtrale des personnages de Shakespeare :

He [Williams] follows the example of Shakespeare in revealing character through schematic arrangement. Like Hamlet, Blanche Dubois reveals her inner nature by playing out her conflicted roles: schoolteacher, Southern belle, poet, sister, savior and prostitute. Similarly, Alma, Brick, Quixote, Chance, Val, Shannon, and others play out a range of characters, as they don first one mask and then another (Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 84).

⁴⁷ « And it is, perhaps more than anything else, the *arrest of time* which has taken place in a completed work of art that gives to certain plays their feeling of depth and significance » (NSE 59).

a consciousness filled with spectres who are in effect extensions of the self.⁴⁸

Williams situe en effet l'action de ses pièces à un moment où aucune action réelle, aucun changement de destinée du personnage n'est possible. La véritable action est donc bien celle de l'être, en proie aux fantômes du passé, à tous ces « autres » qui le constituent et le décomposent à la fois, jusqu'à l'anéantissement, la folie pour Blanche, l'abandon de tout idéal pour Shannon et Alma, le regret éternel pour Tom ou encore la mort pour Sébastien. Les personnages de Williams ont plusieurs visages que la durée de la représentation dévoile petit à petit jusqu'au moment ultime où toutes les facettes s'ajoutent les unes aux autres, reconstituant un portrait final à travers lequel la complexité de l'être se trouve enfin élucidée, c'est-à-dire ramenée à la surface du visible. Jackson nomme cet instant où la vérité s'expose le « moment lyrique » : « For in the lyric moment, action is aesthetic; it is the growth of understanding. [...] The dramatist invites the spectator to share his fragmentary vision, to re-create his incomplete understanding, and to reflect upon a partial truth about the nature of all human experience »⁴⁹.

La « mise à plat » d'une réalité considérée comme plurielle, multiforme et complexe, fragmente et subdivise à l'infini l'image en peinture :

Cubism undertook a completely two-dimensional transcription of three-dimensional phenomena [...]. The world was stripped of its surface, of its skin, and the skin was spread flat on the flatness of the picture plane.⁵⁰

Elle se traduit parallèlement sur scène par une décomposition du personnage. On note toutefois une progression dans le choix des procédés théâtraux utilisés pour donner vie à ces « autres » qui menacent de défigurer le reflet rassurant du miroir. Ainsi, dans *The Night of the Iguana*, les miettes du passé, les débris d'identités ne s'apparentent-ils plus à des masques où à des rôles mais s'incarnent dans les trois personnages principaux qui représentent chacun un fragment du miroir. La décomposition du réel est en ce sens poussée à l'extrême.

L'onomastique met en évidence les rapports de complémentarité qui existent entre Shannon, Hannah et Nonno. En effet, la paronymie des trois prénoms invite à considérer chacun d'eux comme une partie d'un tout. Au centre du trio se trouve Hannah, dont le prénom peut se lire aussi bien à l'envers qu'à l'endroit. Le

⁴⁸ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 85.

⁴⁹ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 42.

⁵⁰ Clement Greenberg, *Art and Culture*, 172.

palindrome relie le début à la fin, soulignant ainsi le pouvoir unificateur du personnage féminin :

NONNO: No bones broke, I'm made out of India rubber!

SHANNON: A traveler-born falls down many times in his travels.

NONNO: Hannah? (*His vision and other senses have so far deteriorated that he thinks he is being led out by Hannah.*) I'm pretty sure I'm going to finish it here.

SHANNON (*shouting, gently*): I've got the same feeling, Grampa.

(*Maxine follows them out of the cubicle*)

NONNO: I've never been surer of anything in my life.

SHANNON (*gently and wryly*): I've never been surer of anything in mine either.⁵¹

Parce que les facultés déclinantes de Nonno le rendent imperméable à tout échange, son seul contact avec le monde extérieur est Hannah. Dans le passage cité ci-dessus, le vieux poète se méprend sur l'identité de son interlocuteur mais le quiproquo qui s'ensuit ne gêne en rien la communication ; bien au contraire, il permet de jeter la lumière sur le lien qui unit les trois personnages. À partir du moment où Nonno prononce le prénom de sa petite fille, la conversation prend un tour plus intime et les trivialités du début laissent place à un véritable échange. La confiance du vieil homme provoque celle de Shannon dans un moment de communion où leurs paroles deviennent parfaitement interchangeable.

Le quiproquo, ce jeu théâtral consistant à remplacer une identité par une autre, conduit, contre toute attente, à un « je » unique auquel chacun des trois personnages peut se substituer. En endossant l'identité, le « je », de Hannah, Shannon accepte le jeu de rôles qui en découle. Pourtant, son jeu n'est pas double puisqu'il le conduit à la confiance, à la reconnaissance de son propre « je » dans celui de Nonno. De cette manière, lorsque Shannon reprend à son compte les mots du vieillard, il scelle de manière implicite le pacte identitaire qui le lie à Nonno aussi bien qu'à Hannah. Chacun d'eux apparaît donc comme un fragment incomplet, un éclat du miroir dans lequel l'être idéal et par conséquent inaccessible ne se reflète que de façon indirecte.

Transposant à son « théâtre plastique » les procédés de décomposition cubiste, le dramaturge disloque le réel pour retrouver l'essence cachée derrière les apparences et parvenir ainsi à une vision vraie, qui n'a plus rien à voir avec la réalité

⁵¹ Tennessee Williams, *The Night of the Iguana*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980* (New York : The Library of America, 2000), 374. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

perçue par les sens :

La perception sensorielle est « illusion d'optique » et donc irréelle, elle fait miroiter des faits inexacts, elle est une supercherie. Elle présente seulement l'apparence extérieure des choses sans en révéler l'essence. Mais c'est précisément cette essence qui constitue le centre d'intérêt des peintres ; c'est elle qu'ils cherchent à définir et à représenter dans leur peinture, ce qui revient en définitive au même pour eux. « Écrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre », a dit Braque. Mais selon l'idée des cubistes [...], c'est bien ce qu'avaient cherché auparavant toutes les déclinaisons de la peinture illusionniste depuis Giotto. Picasso et Braque tireront les conséquences de ce constat. Ils ne peindront plus les objets comme ils les voient, mais comme ils les pensent.⁵²

L'œil externe est supplanté par son double intérieur et l'image devient une écriture silencieuse, une mise en signes d'un monde auquel elle ne ressemble plus. Ce qui est vu dans l'art doit donc être déchiffré, analysé et non plus simplement contemplé. Si Picasso « démonte l'espace et fait éclater la surface en facettes »⁵³, c'est pour mieux se rapprocher de l'Idée de l'objet :

En procédant ainsi, plutôt que de représenter la seule apparence de l'objet, on espérait pouvoir s'avancer jusqu'à l'« idée » (Picasso) – toute platonicienne – qui le sous-tendait, jusqu'à la « chose en soi » de Kant. [...] L'illusion d'optique devait ainsi être remplacée par la « vraie vision », le mensonge de l'illusion par la définition d'une nouvelle réalité. Ou encore, pour reprendre la formule de Braque, définir une chose, c'est la remplacer par sa définition.⁵⁴

La peinture ne cherche donc plus à imiter le monde ; elle se propose au contraire de le définir. Description et définition se fondent et se confondent dans un art qui délaisse ouvertement le paraître pour atteindre l'être. La frontière entre peinture et écriture s'annule alors d'elle-même et l'image devient un langage. Ce mouvement progressif vers « la définition d'une nouvelle réalité » que l'évolution de la peinture européenne amorce trouve sa forme la plus extrême dans *Camino Real* : « [...] and I feel, as the painter did, that the message lies in those abstract beauties of form and color and line » (*NSE* 71-72).

4. L'impasse de *Camino Real*

Dans *Camino Real*, Williams crée un monde étrange, volontairement « coupé » du réel : « More than any other work that I have done, this play has seemed to me like the construction of another world, a separate existence » (*NSE* 68).

⁵² Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 72.

⁵³ Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 188.

⁵⁴ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 72.

La pièce est en ce sens une œuvre à part⁵⁵. L'auteur y met en scène une réalité parallèle, libérant ainsi son « théâtre plastique » de toute allégeance à un réalisme inhibiteur. Or, cette liberté de la forme s'inscrit dans la mouvance de la peinture européenne. L'œuvre de Picasso semble en effet être à l'origine du projet qui donnera naissance à *Camino Real*. Dans une des préfaces non publiées de la pièce, l'influence du peintre espagnol est clairement mentionnée :

The blue dusk in the village, all of the pale adobe, is like the essential myth of a poem, and the incidental phenomena are as lines and images chosen with the taste for sweet congruity that belongs to a graceful minor poet. [...] And not far off, in one of the rose-lit cantinas, a woman is singing with a guitar one of those peculiarly haunting popular songs of Mexico such as Noce de Ronda or Palabras de Mujer.

So far there is nothing anomalous, nothing harsh or shocking, for it is all of one pleasantly and uneventfully harmonious piece, the quality being similar to a painting of Picasso's Blue Period. [...]

The first discrepancy occurs when a woman passenger, obviously an American tourist, alights from one of the coaches further ahead. [...] She breaks into a laugh that turns into a paroxysm of coughing. – Yes, now I know who it is – Marguerite Gautier! La Dame aux Camellias!

A second later a low wall has swung in close to the train and as it slides past I catch a glimpse of a childishly drawn inscription [...]. KILROY WAS HERE, it announces. The faint blue harmonies of the Mexican Village had received Camille with surprise but no particular shock. She also belonged to the romantic tradition. But Kilroy is another matter. He comes into the Sonata like hot licks on a trumpet, he and the world that he lives in, a world of pawn-shops on Rampart Street, jitney dance-halls, dollar-a-night hotel rooms, bars on Skid Row, all the vivid, one-dimensional clowneries and heroisms of the nickel comic and adventure strips, celebrated in the raw colors of childhood spectrum. [...] Here is the stuff of a Picasso ten or fifteen years after the Blue Period. Here is the new congruity of incongruities which is the root of the power in modern art, the dramatic juxtaposition of the crude and the tender, the poetic and the brutish. Yes, it could be done with paint. But with language? In some of Hart Crane, yes! But how about a play?⁵⁶

Dans ce passage, les images perçues par l'auteur, alors en voyage au Mexique⁵⁷, se mêlent aux images des tableaux de Picasso. De ce mélange surgissent les personnages et l'atmosphère de la pièce. La sérénité du village Mexicain est associée à la couleur bleue qui prédomine dans les tableaux réalisés par Picasso entre 1901 et 1904. Dans l'œuvre du peintre, le symbolisme du bleu réunit divers faisceaux

⁵⁵ *Camino Real* apparaît en réalité comme l'écho amplifié, plus maîtrisé et abouti, de *Stairs to the Roof*, pièce écrite entre 1939 et 1940 : « Although Williams would never again write a play as light-hearted as *Stairs to the Roof*, he never relinquished his love of fantasy. This strain of fantasy fed into *Camino Real*, which his agent advised him to hide immediately » (Allean Hale in Tennessee Williams, *Stairs to the Roof*, xviii).

⁵⁶ Tennessee Williams, cité par Brian Parker, « Documentary Sources for *Camino Real* », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 1 (1998), 45-46.

⁵⁷ « But it was on a third trip in the summer of 1945 [...], that Tennessee Williams had the imaginative experience which gave *Camino Real* three of its main characters and also its delicate balance between lyrical melancholy and exaggerated, cartoon-like farce » (Brian Parker, « Documentary Sources for *Camino Real* », 45).

de la tradition picturale et littéraire européenne :

Le bleu n'est pas seulement rattaché à la tristesse, au deuil et à la souffrance, mais aussi aux ambiances érotiques. Dans l'iconologie chrétienne, il est en outre chargé de connotations symboliques très anciennes qui le rattachent au céleste. Sous une forme sécularisée, cette couleur traduit depuis le romantisme allemand le merveilleux et le surnaturel. Depuis le premier tiers du 19^{ème} siècle, on remarque un véritable enthousiasme pour le bleu, enthousiasme qui devait culminer d'une certaine façon dans la découverte touristique de la grotte bleue à Capri, en 1826.⁵⁸

Dans une perspective similaire, Williams rapproche le bleu crépusculaire qui enveloppe le village mexicain de la tradition romantique. Il décide ainsi de nommer la touriste américaine Marguerite Gautier, d'après le personnage du roman d'Alexandre Dumas. Sa perception du réel, ainsi filtrée par l'art, lui fournit les personnages et le décor de la pièce. Comme le bleu, les voyageurs sans attaches qui peuplent la scène de *Camino Real* évoquent un sentiment de tristesse lié à la disparition de certaines valeurs. Le rapport entre la couleur et la nostalgie d'un passé perdu est mis en évidence dans le prologue :

QUIXOTE [*ranting above the wind in a voice which is nearly as old*]: Blue is the color of distance!

SANCHO [*wearily behind him*]: Yes, distance is blue.

QUIXOTE: Blue is also the color of nobility.

SANCHO: Yes, nobility's blue.

QUIXOTE: Blue is the color of distance and nobility, and that's why an old knight should always have somewhere about him a bit of blue ribbon...⁵⁹

Incarnant cette noblesse disparue, Marguerite Gautier, Jacques Casanova, Lord Byron, le baron de Charlus, Don Quichotte, Sancho Panza et Esmeralda se retrouvent enfermés tous ensemble dans cette voie « royale » que la prononciation anglicisée transforme en voie « réelle », comme pour souligner l'effet de déperdition.

La deuxième partie du passage cité plus haut renvoie, quant à elle, aux tableaux peints « dix ou quinze ans » après la « période bleue ». Williams voit dans cette période ultérieure le reflet d'une modernité qui consiste à trouver l'harmonie dans la discordance (« the new congruity of incongruities »). L'inscription sur le mur confronte Williams au paradoxe de la modernité qui, avec le progrès de la technique et le développement des transports, provoque des rencontres inattendues. L'allusion au célèbre graffiti, *Kilroy was Here*, que les soldats américains découvrent pour la

⁵⁸ Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 100.

⁵⁹ Tennessee Williams, *Camino Real* (1953 ; New York : New Directions, 2008), 6. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

première fois lors de la bataille de Normandie en 1944, évoque le mythe du mystérieux soldat et de sa fameuse inscription, maintes fois réécrite après la guerre dans les endroits les plus insolites. Le but de l'art moderne consiste donc, pour Williams, à rendre compte de ces rencontres incongrues, associations contradictoires qui caractérisent le monde moderne.

Or, quinze ans après la « période bleue », Picasso, le fondateur du cubisme, revient à des représentations imitatives. Ce revirement artistique déconcerte les critiques qui considèrent « les années entre 1916 et 1924 [...] comme une période de coexistence et de contradictions »⁶⁰. L'harmonie de la discordance que Williams découvre lors de son voyage au Mexique évoque donc pour lui la peinture de Picasso. De fait, les œuvres cubistes et les portraits réalisés dans un style classique coexistent dans les années 20. Picasso mêle ainsi la modernité que le cubisme représente à une peinture plus traditionnelle comme pour rendre compte des contradictions inhérentes au monde moderne.

Dans *Camino Real*, la tension entre tradition et modernité se traduit par la juxtaposition de personnages issus de la tradition romantique européenne avec le prototype du héros américain, Kilroy. Reprenant l'idée de voyage, synonyme de progrès, Williams réunit ses personnages dans un lieu qui ressemble vaguement au village mexicain décrit dans sa préface non publiée : « It [the plaza] belongs to a tropical seaport that bears a confusing, but somewhat harmonious, resemblance to such widely scattered ports as Tangiers, Havana, Vera Cruz, Casablanca, Shanghai, New Orleans » (*CR* 5). Il crée ainsi un espace du paradoxe où le passé et le présent, l'histoire et la légende, le mythe et la littérature se côtoient sans encombre. Cet espace reflète les discordances et les rencontres insolites du monde moderne. Irréaliste et illogique, *Camino Real* entremêle rêve et réalité, rejoignant en ce sens les préoccupations des Surréalistes français. Le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, publié en 1924, comporte en effet l'affirmation suivante : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire »⁶¹.

⁶⁰ Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 245.

⁶¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris : Collection Folio/Essais, 1985), 24.

Le personnage de Kilroy représente l'élément perturbateur qui contribue à transformer l'espace de la scène en « surréalité » au sens où André Breton l'entend. Comme l'inscription sur le mur que Williams mentionne dans sa préface non publiée, Kilroy déclenche l'agitation et les clowneries caractéristiques des spectacles populaires, en particulier du cirque. Dès son entrée en scène, il apparaît comme une figure clownesque : « Ho ho! – a clown! The Eternal Punchinella! That's exactly what's needed in a time of crisis » (CR 22). Le clown égaie de couleurs plus vives la nostalgie suggérée par la couleur bleue. Dans la préface citée plus haut, Williams associe ces couleurs vives à l'enfance (« the raw colors of childhood spectrum »). Il oppose ainsi à la nostalgie d'un passé révolu un art de la dérision qui s'inscrit dans une conception de l'art moderne partagée par Williams et par Picasso.

Une œuvre en particulier permet de faire le rapprochement entre le peintre et le dramaturge. Il s'agit du rideau de scène peint pour le ballet *Parade*, dont la première représentation, le 18 mai 1917 à Paris, provoqua la stupéfaction et la colère du public français. Cette peinture (annexe 6), réalisée en 1917, correspond à la période à laquelle Williams fait allusion dans la préface non publiée de *Camino Real* : dix ou quinze ans après la « période bleue ». À cette période en effet, Picasso peint des toiles qui oscillent entre les avancées modernes du cubisme et un retour à la tradition classique. Or, *Le Rideau de Parade* lui offre l'opportunité de « mettre en rapport les éléments stylistiques du cubisme et les modes de représentation figurative »⁶². Les deux artistes semblent donc se rejoindre autour d'un objectif commun : la recherche d'une synthèse entre modernité et tradition.

L'analyse comparée des deux œuvres révèle d'autres motifs de rapprochement. L'examen de la toile de Picasso par Pierre Gobin met en avant deux caractéristiques essentielles, attribuables à la fois au *Rideau de Parade* et à *Camino Real*. Il s'agit de la notion « d'intertextualité mythique » et de l'idée de dédoublement qui en découle :

Ce qu'elle [la toile de Picasso] « représente » est d'ailleurs ainsi dédoublé, puisque les drapés d'un rideau cramoisi, à la fois ouvert et « retombé » encadrent une perspective de fausses ruines, et de colonnes inachevées [...] et qu'en outre, devant ce rideau en trompe-l'œil évoluent des « personnages » qui correspondent à ceux des numéros de la parade (côté jardin) observés côté cour par un « public » composé de figures de comédie, groupées en « tableau vivant » à la Manet [...] autour d'un « artiste » qui dévoile un « tableau » [...]. Que le dit artiste soit à l'image de Picasso lui-même reste à démontrer ; mais les traces de

⁶² Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 253.

ses « faires » passés sont présentes sous forme d'autopastiches d'Arlequins et d'Isabelles des périodes rose ou bleue ; par surcroît une parodie tendre des traditions du cirque et de la parade ainsi que des contextes culturels où ces divertissements fleurissaient [...] et de ce que faute d'autre terme j'appellerai l'intertextualité mythique qui les sous-tend.⁶³

Les personnages représentés sur le rideau sont inspirés de la *commedia dell'arte* et de la tradition des spectacles populaires. Picasso les puise dans sa propre œuvre. Ainsi « les périodes rose et bleue » se juxtaposent-elles. Leur présence sur la toile conduit à « l'intertextualité mythique » mentionnée par Gobin. *Camino Real* se construit également autour de la notion d'intertextualité : Williams tire ses personnages des romans de Miguel de Cervantès, Alexandre Dumas, Marcel Proust et Victor Hugo ; il ajoute ensuite des personnalités légendaires telles que Casanova et Kilroy. Ces personnages sont réunis dans un lieu peuplé de figures types comme la bohémienne, l'officier, le clochard ou encore les sinistres « nettoyeurs » chargés de faire disparaître les cadavres. Sortis de leur univers fictif, Marguerite, Casanova, Esmeralda et les autres incarnent la nostalgie d'un passé glorieux qui se trouve réduit à l'état de mythe dans la pièce. Kilroy lui-même est un ex-champion de boxe. Tous ces anciens héros, confrontés à la rude réalité du Camino Real, ne sont plus que des ombres d'eux mêmes. Leur passé, ainsi déréalisé, se transforme en mythe comme les spectacles populaires que les arlequins, colombines, Maures enturbannés et marins napolitains évoquent sur la toile de Picasso.

Il en résulte une mise à distance du spectacle qui se trouve relégué au second plan dans les deux œuvres. Le dédoublement de la représentation que Picasso exprime de manière picturale à travers le « faux » rideau qu'il peint sur le rideau, bien réel, de la scène renforce la dimension métathéâtrale de sa composition. Les saltimbanques figés dans la pose réaliste du repas sont ainsi occupés à regarder un spectacle, le numéro de cirque, qui se déroule à l'arrière plan. Dans *Camino Real*, le passé héroïque des personnages constitue également une toile de fond ; jamais il n'occupe le devant de la scène. Figés eux-aussi dans un environnement réaliste, les héros déchus de Williams se tournent avec nostalgie vers leur passé, devenu un mythe inaccessible, un lointain spectacle.

Williams met ainsi en scène un dédoublement temporel que Picasso représente de façon spatiale. L'analyse des costumes permet d'approfondir encore davantage le parallèle entre les héros désespérés de Williams et les saltimbanques

⁶³ Pierre Gobin, « Cocteau et (la) Parade », *Études françaises*, Vol. 15. N°1-2 (1979), 168.

transformés en spectateurs de Picasso. Ces derniers sont vêtus de leurs costumes de scène. Pendant la pause du repas, le costume perd sa valeur fictionnelle ; il devient superflu, voire inutile. Picasso invite par là le spectateur à dissocier personnages, personnes et *personae*⁶⁴. La représentation réaliste du repas dévoile en ce sens les comédiens cachés derrière les masques d'arlequins, de colombines et autres figures types empruntées à la *commedia dell'arte* ou aux spectacles forains. Poursuivant un objectif similaire, Williams imagine des costumes destinés à rendre visible la rupture entre un passé idéal et la réalité du présent :

A tall, courtly figure, in his late middle years (Jacques Casanova) crosses from the Siete Mares to the Loan Shark's, removing a silver snuffbox from his pocket as Gutman speaks. His costume, like that of all the legendary characters in the play (except perhaps Quixote) is generally "modern" but with vestigial touches of the period to which he was actually related. The cane and the snuffbox and perhaps a brocaded vest may be sufficient to give this historical suggestion in Casanova's case. (CR 10)

Le costume apparaît donc comme le vestige d'un mythe auquel personne ne croit plus. La notion de dédoublement s'applique donc non seulement à la représentation, mais aussi aux personnages du *Rideau de Parade* et de *Camino Real*. Elle permet en outre à Picasso d'ouvrir un espace intermédiaire, entre le premier et l'arrière-plan qui n'appartient vraiment ni au spectacle, ni au réel. De la même manière, le lieu étrange dans lequel les personnages de Williams sont enfermés est un entre-deux : il ne se rattache à aucun lieu précis dans le monde réel et pourtant il confronte des personnages légendaires ou fictifs à la dure réalité du temps qui passe et de la mort. Cet espace intermédiaire où les masques tombent matérialise la fissure qui sépare le mythe du réel, le spectacle du monde. Dans le même temps, il permet d'introduire un niveau de représentation supplémentaire, une sorte d'envers du décor où le spectacle en suspens dévoile ses coulisses : ce lieu paradoxal où spectacle et monde s'interpénètrent reflète les contradictions de l'époque moderne.

La démarche des deux artistes consiste donc à souligner la dimension artificielle d'un spectacle relégué au rang de mythe lointain et dépourvu de sens. Ce

⁶⁴ La *persona* est une figure de l'entre-deux :

La Comédie-Italienne, dans la tradition de la *commedia dell'arte*, ne se contente pas d'affubler l'acteur d'un masque et d'un costume qui signale ostensiblement la dimension ludique et fictionnelle du personnage : elle crée une entité interlope entre le personnage et l'acteur qu'on peut nommer *persona*. [...] La *persona*, qu'il faut donc distinguer à la fois de la personne biologique et psychique propre au comédien, et du personnage en tant que construction discursive (Guy Spielmann, « Acteur, personnage, *persona* modes de l'individualité et de l'altérité dans la comédie classique », in Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky, éd. *L'Autre au XVIIème siècle : Actes du 4^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIème siècle* [Tübingen : Gunter Narr, 1999], 119, 120-121).

faisant, ils remettent en question la notion d'illusion. Le « quatrième mur », censé séparer les deux espaces distincts du spectacle et du monde s'effondre et, avec lui, les certitudes du spectateur. Il est d'ailleurs possible de considérer ces certitudes comme responsables de la méfiance, voire même du rejet que les deux œuvres provoquèrent. *Le Rideau de Parade* décontenança le public parisien essentiellement parce que son rôle n'était pas conforme à celui d'un rideau de scène traditionnel. *Le Rideau de Parade*, en effet, ne se lève jamais. Il se donne d'abord à voir dans sa fonction traditionnelle de « quatrième mur » et finit, contre toute attente, par être la toile de fond d'une parade destinée à attirer le spectateur vers un spectacle qui n'a jamais lieu. Les héros déçus de Williams, eux aussi, participent de ce que Gobin nomme la « métaphysique de la déception »⁶⁵. Sortis du contexte fictionnel d'où ils sont issus, ils perdent toute crédibilité. Le spectateur habitué au confort de l'illusion réaliste se trouve alors dans l'impossibilité de s'identifier à un personnage dépourvu de profondeur psychologique. Mary Ann Corrigan dénonce l'absence de caractérisation des personnages dans un passage où l'analogie entre théâtre et peinture se retourne contre l'auteur :

The characters of *Camino Real* are static portraits – portraits not drawn by Williams, but lifted from his wide but superficial reading. They are static because they scarcely interact with one another or alter in the slightest in the course of the play. [...] Neither Don Quixote, whose dream *Camino Real* is supposed to be, nor Kilroy, who is the play's ostensible hero, is defined by the other figures; neither is more than one-dimensional.⁶⁶

L'accusation est juste, les personnages sont bien des portraits esquissés à partir de lectures diverses, mais leur statut d'images, d'enveloppes vides est en accord avec l'objectif artistique de Williams : ses personnages incarnent des êtres de papier dont ils ne sont plus que les reflets ternis, abîmés par le temps. Le manque de profondeur psychologique peut en ce sens être considéré comme un moyen de mettre en évidence la vacuité du masque qui ne cache rien d'autre que lui-même. Le vol dont Marguerite est victime au début de la scène 14 illustre cette idée :

[*She starts to open the purse. He snatches it. She gasps as he suddenly strips her cloak off her. Then he snatches off her pearl necklace. With each successive despoilment, she gasps and retreats but makes no resistance. Her eyes are closed. He continues to smile. Finally, he rips her dress and runs his hands over her body as if to see if she had anything else of value concealed on her.*]

MARGUERITE: What else do I have that you want?

⁶⁵ Pierre Gobin, « Cocteau et (la) *Parade* », 172.

⁶⁶ Mary Ann Corrigan, « Beyond Verisimilitude: Echoes of Expressionism in Williams' Plays », in Jac Tharpe, *Tennessee Williams: A Tribute*, 410.

THE YOUNG MAN: Nothing. (CR 101)

Ce dernier mot, « rien », est tout ce qui reste au personnage après que le masque est tombé. *Camino Real* est donc bien un défilé carnavalesque dont le but est de dénoncer le vide existentiel d'un monde moderne sans valeurs. Corrigan associe du reste *Camino Real* à une parade : « Despite Williams' assertion that he hates a "parade of images for the sake of images" [...], *Camino Real* comes dangerously close to being just that »⁶⁷. La pièce est bien une parade, au sens d'étalage ostentatoire de valeurs telles que la noblesse ou l'honneur qui n'ont plus droit de cité dans le monde moderne. Essentiellement abstraite, elle ne vise donc pas à représenter un réel quelconque, mais plutôt à engager une réflexion sur celui-ci.

Apologie du spectacle pour le spectacle, la pièce de Williams est donc aussi une parade au sens d'action défensive dans la mesure où elle invite à une réflexion sur le rôle et le statut de l'artiste. L'entrée en scène de Kilroy souligne dans un premier temps l'incongruité du masque de héros dans un environnement réaliste :

Kilroy comes into the plaza. He is a young American vagrant, about twenty-seven. He wears dungarees and a skivvy shirt, the pants faded nearly white from long wear and much washing, fitting him as closely as the clothes of a sculpture. He has a pair of golden boxing gloves slung about his neck and he carries a small duffle bag. His belt is ruby-and-emerald-studded with the word CHAMP in bold letters. He stops before a chalked inscription on a wall downstage which says: "Kilroy Is Coming!" He scratches out "Coming" and over it prints "Here!"

GUTMAN: Ho ho! – a clown ! The Eternal Punchinelle! (CR 22)

Ici encore, la ceinture incrustée de pierres précieuses et les gants de boxe ne sont que les vestiges d'une gloire oubliée. Associés aux vêtements élimés et au petit sac de voyage, ils transforment Kilroy en clown. Plus tard dans la pièce, Kilroy vendra sa ceinture de champion et sera obligé d'endosser un costume de clown pour éviter la prison et la mort. La substitution d'un masque à un autre est un moyen de survie dans la réalité cruelle de *Camino Real*. Tous les héros déçus de Williams sont confrontés à la tyrannie du masque sans lequel la vie est impossible. À travers eux, l'auteur proclame le triomphe du spectacle sur l'existence. Après tout, les paroles de Gutman sont justes : seul Polichinelle est éternel. En ce sens, le message de *Camino Real* rejoint celui exprimé par Picasso dans *Le Rideau de Parade* :

Ce qui intéresse Picasso ce n'est pas le spectacle lui-même, acquérant sur la toile une place subalterne, sinon aucune, mais l'artiste, conçu comme un personnage du terre-à-terre. Vêtus

⁶⁷ Mary Ann Corrigan, « Beyond Verisimilitude: Echoes of Expressionism in Williams' Plays », in Jac Tharpe, *Tennessee Williams: A Tribute*, 404.

des costumes de leurs attractions, les saltimbanques et les arlequins, extraits de cette ambiance joyeuse de spectacle forain, semblent dépourvus de toute identité sociale, comme s'ils existaient seulement pour et à travers la salle de représentation.⁶⁸

Le parallèle entre *Camino Real* et *Le Rideau de Parade* permet de rattacher la pièce, que la critique décontenancée qualifie « d'anti-théâtre »⁶⁹, à la mouvance avant-gardiste de l'Europe dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Williams écrit après la Seconde Guerre mondiale, mais sa pièce révèle elle aussi « sous une forme parodique et ludique les hantises profondes d'une société aliénée »⁷⁰. *Le Rideau de Parade* et *Camino Real* ouvrent la voie vers une nouvelle vision de l'art où le spectacle, libéré de sa sujétion à l'illusion réaliste, n'est plus une représentation mais bien une présence vivante. Les deux œuvres opèrent donc le déplacement de perspective que Todorov décèle déjà dans les images des peintres impressionnistes. En effet, elles opposent un art de la dérision au vide existentiel de l'homme dans la société moderne. Cet art que le clown et, de manière générale, l'artiste, incarnent s'exprime à travers une parade qui est à la fois un défilé carnavalesque et un détournement subversif des attentes du spectateur. L'espace de la toile et celui de la scène deviennent ainsi des images vivantes où le spectacle et le monde s'interpénètrent, rappelant par là même les divertissements populaires qui ont lieu dans la rue.

Le ballet *Parade* et *Camino Real* annoncent par ailleurs l'avènement du Théâtre de l'Absurde. Gobin voit dans l'initiative de Cocteau, Satie et Picasso un ensemble d'innovations artistiques dont la portée se manifesterait pleinement « une génération plus tard, avec le Théâtre de l'Absurde »⁷¹. De même, Jackson rapproche l'évolution du « théâtre plastique », tel qu'il se manifeste dans *Camino Real*, du théâtre subversif de Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou encore Harold Pinter et Edward Albee :

Camino Real, a vision of the destruction of the modern world, is a part of the shock literature designed, according to the Bochum critics, to challenge the kind of moral apathy characteristic of many segments of modern society. [...] The playwright does not seem to have succeeded in fully integrating his sensible, rational and transcendental level of interpretation. Nevertheless, the play represents a significant achievement in the development of a mature contemporary form. Many of its essential characteristics have

⁶⁸ Christina Iconomopoulou, « Le Spectacle populaire, les mouvements cubisme-futurisme, et leur alliance esthétique dans le ballet *Parade* » (Thèse de doctorat, Paris IV : Université de Paris Sorbonne, U.F.R. de littérature française, juin 1998), 183.

⁶⁹ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 110.

⁷⁰ Pierre Gobin, au sujet du ballet *Parade*, « Cocteau et (la) *Parade* », 172.

⁷¹ Pierre Gobin, « Cocteau et (la) *Parade* », 173.

reappeared since 1953 in the drama of other playwrights in world theatre, especially in the work of Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genêt, Harold Pinter and Edward Albee.⁷²

« Allégorie », « charade » ou « vision »⁷³ du monde moderne, *Camino Real* est une image devenue langage. La parade de masques se donne à voir comme un défilé de symboles à déchiffrer. À travers elle, Williams dit et montre à la fois. Le « théâtre plastique » acquiert en ce sens une dimension abstraite que l'auteur souligne dans la postface : « I know that we [Williams et Kazan] have kept saying the word “flight” to each other as if the play were merely an abstraction on the impulse to fly » (CR xxxii). C'est cette dimension abstraite que les critiques reprochent à Williams. En 1953, Walter Kerr y décèle une volonté d'intellectualisation de l'art théâtral :

What terrifies me about “Camino Real” is not what you want to say but the direction in which you, as an artist, are moving. You're heading toward the cerebral; don't do it. What makes you an artist of the first rank is your intuitive gift for penetrating reality, without junking reality in the process; an intuitive artist starts with the recognizable surface of things and burrows in. Don't swap this for the conscious, rational processes of the analyst, the symbolist, the abstract thinker.⁷⁴

Les remarques de Kerr ne sont pas sans rappeler les réactions négatives que l'émergence de la peinture abstraite provoque dans l'Europe des années 40 : « La peinture abstraite est qualifiée d'arrogante écriture secrète, de « futile », elle est décrite comme une fragmentation du monde des objets et une conjuration des méchants intellectuels contre un public désarmé »⁷⁵.

Face à « l'écriture secrète » de *Camino Real*, le spectateur américain se sent victime d'un mauvais tour : les références à la littérature romantique du dix-neuvième siècle, la destruction de l'illusion réaliste et la mise à distance qui en découle contribuent à l'exclure d'un spectacle qu'il associe à un intellectualisme arrogant venu d'Europe. *Camino Real* conduit par conséquent Williams et son

⁷² Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 127-128.

⁷³ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, 114, 119, 127.

⁷⁴ Walter Kerr, « Lettre à Tennessee Williams » (13 avril 1953, Austin : Centre Harry Ransom, II. 57. 11.), 1. Les archives du Centre Harry Ransom sont regroupées en quatre catégories : les écrits de Williams appartiennent à la série I, sa correspondance se trouve dans la série II, les documents relatifs à la famille de Williams sont classés dans la série III et la série IV contient les écrits d'autres auteurs ou artistes. Les documents sont rangés dans des boîtes numérotées contenant plusieurs dossiers. Certains dossiers comportent plusieurs fichiers. Toutes les références ultérieures aux archives du Centre Harry Ransom seront référencées de la même manière : le premier chiffre correspond à la série, le second à la boîte et le troisième au dossier. Lorsque la référence comporte un quatrième chiffre, celui-ci indique le numéro du fichier contenu dans le dossier. Les pages manuscrites n'étant pas toujours numérotées par Williams, les numéros de pages correspondent à l'ordre dans lequel elles se trouvent dans le fichier ou le dossier.

⁷⁵ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, 224.

« théâtre plastique » dans une impasse. Qualifiée de « jeu d'esprit » encore une dizaine d'années après la première représentation, la pièce continue de susciter des interrogations :

Among the plays of Tennessee Williams *Camino Real* remains an enigma. A failure on Broadway, subjected to drastic revisions as if the author refused to let it ever congeal into some finished form, and regarded by its critics as no more than the reworking of a jeu d'esprit, it received, Williams tells us, "more conscious attention to form and construction than... any work before" [...]. Well and good, we might say, but after decades of exposure to European experimentalists, audiences are still baffled by, indeed scornful of, this fascinating and demanding play.⁷⁶

⁷⁶ James Coakley, « Time and Tide on the *Camino Real* » in Jac Tharpe, *Tennessee Williams: A Tribute*, 232.

Chapitre 2

Le réel métamorphosé : l'espace dynamique

Dynamic is a word in disrepute at the moment, and so, I suppose, is the word *organic*, but those terms still define the dramatic values that I value most and which I value more as they are more deprecated by the ones self-appointed to save what they have never known. (*NSE* 72)

Le rejet de *Camino Real* par le public et la critique marque un tournant dans l'évolution du « théâtre plastique ». Paradoxalement, la voie ouverte par la pièce semble mener Williams dans une impasse. De fait, après 1953, l'auteur est en proie aux doutes :

The critical response left Williams embittered. Believing the play to have freed the American theatre of its commitment to realism, he was depressed by the failure of critics and audiences to respond to what he regarded as its openness of form and thought. Indeed so depressed was he by the failure of both this play and *Summer and Smoke* that he felt himself under pressure and reportedly even considered abandoning his career.¹

Williams n'abandonnera pas sa carrière mais préférera la sécurité d'un théâtre plus conventionnel, plus en accord avec les goûts et les attentes du grand public². De manière significative, l'illusion réaliste réapparaît dès 1955 avec *Cat on a Hot Tin Roof* et, jusqu'à *The Night of the Iguana*, pièce qui fut longtemps considérée comme son dernier succès, le « théâtre plastique » retrouve son point d'ancrage dans le monde réel.

Néanmoins, le caractère expérimental de *Camino Real* que l'auteur, interviewé en 1970, estimait être « la plus personnelle » de ses pièces³ laissera des traces dans les œuvres ultérieures. De fait, la nature double du jeu ne disparaît pas après 1953 ; elle s'exprime de manière différente. Si, dans *Camino Real*, l'image devenue langage perdait son lien avec le réel, rendant le recul de la réflexion

¹ C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama*, 53.

² « After the Broadway failure of *Camino Real*, undoubtedly his most complexly modernist text, Williams penned *Cat* with more regards for mainstream tastes » (R. Barton Palmer et Robert Bray, *Hollywood's Tennessee* [Austin : University of Texas Press, 2009], 164).

³ « Frost: Which is the most personal of your play? Williams: Perhaps *Camino Real* » (*Conversations* 142).

nécessaire pour décoder le message, le rétablissement du quatrième mur dans *Cat on a Hot Tin Roof* ou *The Night of the Iguana* facilite le processus d'identification, fondé sur l'empathie, qui déplace le spectateur à l'intérieur du spectacle.

Dans tous les cas pourtant, l'objectif artistique reste le même. Il s'agit de révéler « l'horreur sous-jacente à l'expérience moderne ». L'expression est de Williams. Il l'emploie en 1950 dans un passage où il oppose la littérature gothique du Sud aux théories existentialistes de l'écrivain et philosophe français Jean-Paul Sartre :

There is actually a common link between the two schools, French and American, but characteristically the motor impulse of the French school is intellectual and philosophic while that of the American is more of an emotional and romantic nature. What is this common link? In my opinion it is most simply definable as a sense, an intuition, of an underlying dreadfulness in modern experience. (NSE 49)

La distinction entre romantisme américain et intellectualisme européen, quelque schématique qu'elle soit, permet de remettre en perspective un revirement artistique perçu comme une tentative de reconquérir une critique défavorable à l'abandon de l'illusion réaliste :

[...] *Camino Real* doesn't pretend to realism. The unreal which formerly crept on us here meets us head on. Whether New York will prefer this I do not know. Possibly the escape into unreality was welcome in the former plays only because it was disguised as its opposite; and now that it is overt the public will either reject it or declare it unintelligible.⁴

Loin de se figer dans un simple retour en arrière après *Camino Real*, le « théâtre plastique », entre 1955 et 1961, offre au public l'image d'un réel reconnaissable mais toujours ambigu, toujours hanté par quelque chose d'effroyable.

Cette profondeur cachée dédouble la surface réaliste. L'image du réel qui transparait à travers l'écriture théâtrale de Williams reflète en ce sens une ambivalence qui la rapproche des modes de représentation artistique dits « modernes ». Instable et mouvante, elle est l'espace des métamorphoses. Le réel y devient une voie d'accès à d'autres formes. Ces formes surgies de l'imagination qui se devinent derrière le voile réaliste coïncident avec l'émergence du grotesque. Michael Steig emploie le qualificatif « grotesque » pour désigner ce mélange de rêve et de réalité qui caractérise selon lui la littérature et l'art modernes :

Much of that literature which we now characteristically think of as "modern," whatever its age, can be and often is described as grotesque – Swift, Sterne and Dickens, Baudelaire and Rimbaud, Gogol and Dostoevsky, Kafka, Mann, Joyce and Faulkner – and the recent

⁴ Eric Bentley, *What Is Theatre? 1944-1967* (New York : Hill and Wang, 2000), 78.

upsurge of “black humor” in American literature seems to be a reflection of the same preoccupations. In the visual arts the prestige of the grotesque can be discerned in the revival of interest in Mannerism, and on another level, in the great caricaturists of the eighteenth and nineteenth centuries. Inhabiting a world that more and more comes to resemble a nightmare, we find the art that speaks more directly to our situation to be that which evokes a world in which the dreamlike and the real are no longer clearly distinguished.⁵

Par ailleurs, le terme « grotesque » est associé à l’art pictural puisqu’il était à l’origine employé pour désigner des peintures antiques :

The term came to be applied to paintings which depicted the intermingling of human, animal and vegetable themes and forms. Some of the works of Raphael and Arcimboldo are typical grotesques. It has also been used to describe architectural embellishments like gargoyles, hideous diabolic shapes and, again, the complex interweaving of themes and subjects.⁶

D’une manière générale donc, le grotesque est une combinaison de formes réelles et imaginaires. Dans son analyse de l’œuvre de Rabelais, Mikhail Bakhtine souligne la nature double de l’image grotesque. Il y voit en effet un conflit entre deux tendances opposées :

The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming. The relation to time is one determining trait of the grotesque image. The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of the metamorphosis.⁷

La même ambivalence caractérise le « théâtre plastique » entre 1953 et 1961. Elle permet à Williams de présenter à la fois la surface réconfortante d’un réalisme conventionnel tout en laissant entrevoir l’horreur sous-jacente qu’il associe au monde moderne.

L’auteur va ainsi puiser dans l’art pictural les moyens d’exprimer une angoisse latente. L’influence du nouveau style de Picasso joue ici un rôle majeur. Après 1937 et *Guernica* (annexe 8), le peintre opère une synthèse entre modernité et tradition dont Williams semble en effet s’inspirer pour caractériser les personnages grotesques de *The Night of the Iguana*. Williams et Picasso partagent la vision d’un monde en proie à la guerre qu’ils dénoncent à travers des représentations ambivalentes. Les images qu’ils présentent au spectateur sont en ce sens dédoublées, reflets grotesques d’un réel instable. Structurée autour de principes contraires, la

⁵ Michael Steig, « Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29. N°2 (Hiver 1970), 253.

⁶ J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1977 ; Londres : Penguin Books, 1992), 393.

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and his World*, trad. Hélène Iswolsky (1968 ; Bloomington : Indiana UP, 1984), 24.

représentation ouvre ainsi un espace où le sens oscille d'une interprétation à l'autre. L'ambivalence crée de fait une incertitude qui met l'image en mouvement. Il devient alors possible de parler d'image vivante.

La « vie » de l'image viendrait donc de son pouvoir de métamorphose. Dans *Suddenly Last Summer* (1958), le jardin tropical est porteur d'une ambivalence troublante qui s'éloigne du grotesque pour se rapprocher de « l'inquiétante étrangeté » d'un décor transformé en corps. Ce malaise, *the uncanny* en anglais, correspond à la définition qu'en donne Freud :

If we now go on to review the persons and things, the impressions, processes and situations that can arouse an especially strong and distinct sense of the uncanny in us, we must clearly choose an appropriate example to start with. E. Jentsch singles out, as an excellent case, "doubt as to whether an apparently animate object really is alive and, conversely, whether a lifeless object might not perhaps be animate."⁸

L'ambivalence du décor de *Suddenly Last Summer* rejoint sur ce point une toile de Pavel Tchelitchev, *Hide and Seek* (annexe 9), que Williams découvrit dans les années 50. L'inquiétante étrangeté que le décor de la pièce inspire provient, comme l'arbre peint par Tchelitchev, de la présence en filigrane d'une vérité abjecte, d'une profondeur effroyable cachée sous la surface rassurante d'un réel reconnaissable. La révélation de cette vérité repose sur une tension entre deux mouvements contraires, sur une ambivalence qui façonne le « théâtre plastique » entre 1953 et 1961.

Une œuvre en particulier jette la lumière sur un processus créateur qui s'apparente à celui du peintre devant sa toile, un peintre qui structurerait ses images selon un principe d'opposition. Il s'agit de *Battle of Angels* (1940) dont le titre même indique l'idée de conflit, conflit dramatique mais également plastique car c'est bien à l'aide de termes picturaux que Williams évoque la façon dont la pièce est née dans son esprit : « The stage of setting of this drama was the country of my childhood. Onto it I projected the violent symbols of my adolescence » (*NSE* 16). Cette phrase résume peut-être le mieux ce qu'il en est de l'ambivalence du « théâtre plastique ». Elle permet en outre de rattacher la dynamique créatrice du dramaturge à celle du peintre Hans Hofmann dont les théories artistiques se fondent sur la notion de tension entre des forces contraires. La réappropriation de ces théories par Williams transparait à travers une écriture théâtrale qui se nourrit de l'art pictural pour exprimer de manière plastique la tension dramatique de ses pièces. Le symbolisme

⁸ Sigmund Freud, *The Uncanny*, trad. David McLintock (1941 ; Londres : Penguin Books, 2003), 135.

des couleurs, de *Battle of Angels* à *The Night of the Iguana*, retranscrit visuellement l'oscillation entre les deux pôles essentiels à la métamorphose : l'idéal du passé et la poussée vers l'avant du désir. Le « théâtre plastique » est le lieu où ces deux forces s'affrontent et, jusqu'en 1961 du moins, il est le lieu où la résolution reste possible, où une vérité, même fugace, reste accessible. Cette vérité transparaît à travers un réel débarrassé de ses tensions, un réel transfiguré :

If the playwright creates a tragedy he takes hold of the abundant raw material of earthly sorrow, which in reality has no form and seldom any poetry and no more dignity than may be inherent in the embattled spirits of those called on to endure it – he takes hold of this stuff and separates it into various pieces. Then he arranges these pieces in a new order that is congruous to that mysterious sense of design which we have in our hearts like a recollection of a heavenly system we lived in before our birth. The result is a transfiguration. The tragic event may be materially the same as it was in reality, but now, in art, on the stage, it is invested with those properties which give it poetry and meaning. (*NSE* 25)

1. Les métamorphoses grotesques

Le retour aux origines du terme « grotesque » permet de mettre en évidence sa nature essentiellement visuelle. Le qualificatif fut en effet utilisé pour la première fois au quinzième siècle pour désigner des ornements antiques découverts en Italie. Bakhtine les décrit de la manière suivante :

What is the character of these ornaments? They impressed the connoisseurs by the extremely fanciful, free, and playful treatment of plant, animal, and human forms. These forms seem to be interwoven as if giving birth to each other. The borderlines that divide the kingdoms of nature in the usual picture of the world were boldly infringed. Neither was there the usual static representation of reality. There was no longer the movement of finished forms, vegetable or animal, in a finished and stable world; instead the inner movement of being itself was expressed in the passing of one form into the other, in the ever incompleted character of being.⁹

Mélange des genres, juxtaposition du rêve et de la réalité, effacement des limites, le grotesque défie la finitude des formes existant dans le monde réel. Il rappelle en ce sens à la fois les rapprochements incongrus des peintres surréalistes et la technique du collage inaugurée par Picasso et Braque¹⁰. Dans une nouvelle publiée en 1948 et intitulée « *The Night of the Iguana* », Williams met en rapport la notion de grotesque avec la figure de Picasso. Le personnage central de la nouvelle, Miss Jelkes, est

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and his World*, 32.

¹⁰ « Who invented collage – Braque or Picasso – and when is still not settled. Both artists left most of the work they did between 1907 and 1914 undated as well as unsigned; and each claims, or implies the claim, that his was the first collage of all » (Clement Greenberg, *Art and Culture*, 70).

peintre. Son désir de communication, son besoin désespéré de contact humain, quel qu'il soit, s'exprime dans un discours indirect libre dont les accents métatextuels laissent entendre la voix de l'auteur lui-même :

She turned her face to the cold white pillow and wept. She wished that she were a writer. If she were a writer it would be possible to say things that only Picasso had ever put into paint. But if she said them, would anybody believe them? Was her sense of the enormous grotesquerie of the world communicable to any other person?¹¹

Écriture et peinture partagent ici le même objectif. La dimension grotesque du monde que le peintre et l'écrivain se proposent de représenter apparaît ainsi comme une autre façon de désigner le caractère effroyable de l'expérience moderne évoqué par Williams en 1950. Le passage ci-dessus trahit l'angoisse de l'artiste face aux limites des moyens mis à sa disposition pour communiquer « l'énormité » d'un sens que ni les mots ni les images ne semblent pouvoir contenir tout entier. Or, Miss Jelkes et, par extension, Williams lui-même, voient dans les tableaux de Picasso le moyen d'exprimer ce sens.

La notoriété du peintre cubiste à l'étranger, et plus particulièrement aux États-Unis, doit beaucoup à un tableau, *Guernica* (annexe 7), réalisé en 1937 et envoyé en 1938 à Londres, puis aux États-Unis pour suivre une tournée d'expositions. Considéré comme un « artiste majeur de l'art moderne »¹², Picasso impose rapidement son influence outre Atlantique. Ainsi les peintures réalisées après 1937 trouvent-elles un écho dans le « théâtre plastique » tel que Williams l'envisage après *Camino Real*. Dans *Guernica* et les tableaux ultérieurs, le réel devient le voile derrière lequel l'horreur du monde moderne se laisse entrevoir. Le double-sens ou l'ambivalence des peintures de cette période se manifeste à travers la combinaison de deux procédés stylistiques qui « alternent et s'interpénètrent dans toute l'œuvre de Picasso »¹³. Warncke et Walther les désignent sous les termes de « dissociation » et de « figuration » :

Le terme figuration renvoyant à un art reproduisant la nature sur un mode imitatif, le terme dissociation désignant pour sa part l'art en tant que manifestation autonome qui s'écarte du modèle naturel sans chercher à le reproduire. [...] Au sein du système complet de la représentation reproductive, dissociation et figuration peuvent être regardées comme des moyens opposés.¹⁴

¹¹ Tennessee Williams, « The Night of the Iguana », in *Tennessee Williams Collected Stories* (New York : New Directions, 1985), 240. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹² Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 443.

¹³ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 403.

¹⁴ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 403.

La synthèse de ces deux procédés crée une image où l'imitation d'un réel reconnaissable et par conséquent familier se mêle à l'étrangeté de formes surgies de l'imagination. Un tel brouillage des pistes renvoie à la notion « d'inquiétante étrangeté » dont Freud donne la définition suivante à la fin de son essai intitulé *The Uncanny* :

Let us add something of a general nature [...]. This is the fact that an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary, when a symbol takes on the full function and significance of what it symbolizes, and so forth. This is at the root of much that is uncanny about magical practices. The infantile element about this, which also dominates the mental life of neurotics, is the excessive stress that is laid on psychical reality, as opposed to material reality.¹⁵

Dans *Guernica*, cette « inquiétante étrangeté » de l'image provient de la combinaison du « style linéaire appelé néo-classique avec les notations surréalistes de l'inconscient » que le peintre exprime à travers « le langage élémentaire du dessin d'enfant, dont les principes formels marquent les contours et la disposition des détails à l'intérieur des figures et au niveau de la perspective »¹⁶.

Or, ce nouveau langage pictural ne produit pas le sentiment d'effroi provoqué par le retour de peurs et de fantasmes enfantins caractéristique de « l'inquiétante étrangeté » freudienne ; au contraire, le jeu ambigu qui s'instaure entre l'étrange et le familier le rapproche du grotesque. Partant de la définition énoncée par Lee Byron Jennings où le grotesque est perçu comme « une combinaison mêlant des éléments à la fois effrayants et ridicules »¹⁷, Steig jette la lumière sur le rapport opposant les deux notions :

The grotesque involves the arousing of anxiety by giving expression to infantile fears, fantasies and impulses; what distinguishes it from the purely uncanny is that in the latter defenses against anxiety are weak, while in the grotesque the threatening material is distorted in the direction of harmlessness without completely attaining it. That is, the defense is still only partially successful, in that it allows some anxiety to remain, and characteristically will even contribute to the arousing of some anxiety. This is the basic paradox of the grotesque: it is double-edged, it at once allays and intensifies the effect of the uncanny.¹⁸

Si le grotesque permet à la fois d'apaiser et d'intensifier le sentiment « d'inquiétante étrangeté », il devient porteur d'une ambivalence qui trouve un pendant dans

¹⁵ Sigmund Freud, *The Uncanny*, 150-51.

¹⁶ Peter Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 398.

¹⁷ « The problem may be clarified if we return to Jennings's definition of the grotesque as a combination of the fearsome and the ludicrous, and substitute "uncanny" for "fearsome" » (Michael Steig, « Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis », 258).

¹⁸ Cité dans l'article de Michael Steig, « Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis », 258.

« l’ambivalence de la forme »¹⁹ exploitée par Picasso à partir de 1937. Parallèlement, le désir de dire « l’énormité grotesque du monde » que Williams évoque dans « The Night of the Iguana » à travers l’allusion flatteuse au peintre ouvre la voie vers une écriture du double-sens. Le théâtre plastique devient un théâtre de l’ambivalence qui laisse entrevoir « l’effroyable profondeur »²⁰ des choses sans jamais totalement remettre en question l’illusion réaliste.

En 1957, Bernard F. Dukore se penche sur l’imagerie animale qui sous-tend le discours des personnages et le langage des didascalies dans *Cat on a Hot Tin Roof*. Il y décèle un moyen de révéler les désirs cachés et les pulsions inavouables des membres de la famille Pollitt :

In order to underscore the elemental concerns of the play, as well as the basic drives of the characters, Williams uses animal images to delineate their qualities and behavior. [...] Big Daddy calls the Gooper children “monkeys” and “pigs at a trough”; Maggie calls them “no-neck monsters,” which suggests bulldogs. The last label for these chubby children evokes an image of the head close to the stomach. This image is appropriate, for a voracious appetite – for food, sex, and money – characterizes the prolific family, who eats like hogs, procreate like rabbits, and – vulture-like – maneuver to grab Big Daddy’s wealth, hoping to eat off him as well as off Brick and Maggie.²¹

Ce qui se trouvait déjà en germes dans *A Streetcar Named Desire*²² réapparaît dans *Cat on a Hot Tin Roof* de manière plus persistante. Les images animales s’immiscent dans le langage, doublant la représentation réaliste et le discours littéral des personnages d’une épaisseur signifiante, d’un sens autre, étrange. Elles produisent par là-même un effet de dissociation similaire à celui évoqué par Warncke et Walther

¹⁹ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 453.

²⁰ L’expression est employée par Ernst Jünger, cité dans l’ouvrage de Warncke et Walther :

Dans la mesure où un engagement ouvert, voire l’expression manifeste d’une dénonciation directe auraient signifié une mise en péril immédiate de sa propre personne, les caractéristiques stylistiques de Picasso se prêtaient alors parfaitement à la recherche toute en subtilité du double-sens. Des spectateurs plus sensibles, comme par exemple l’écrivain allemand Ernst Jünger n’auront aucune peine à déceler la profondeur existentielle de ses tableaux : « Jamais je n’avais perçu d’une façon à la fois aussi puissante et oppressante que l’homoncule est quelque chose de plus qu’une quelconque invention. L’image de l’homme est magiquement prévue, et rares sont ceux qui pressentent l’effroyable profondeur de l’acte pictural » (Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 453).

²¹ Bernard F. Dukore, « The Cat Has Nine Lives », *Tulane Drama Review*, Vol. 8. N°1 (1957), 95-96.

²² Les images animales dans *A Streetcar Named Desire* s’insèrent dans le discours des personnages et rapprochent peu à peu Blanche de Stanley. Blanche se compare à une « tarentule » (*SND* 545) tandis que Stanley voit en elle une « tigresse » dans la célèbre réplique qui clôt la scène 10 (*SND* 555). La « sauvagerie » de Stanley est établie dès le début de la pièce lorsqu’il lance le morceau de viande crue à Stella (*SND* 470). Blanche le qualifie ensuite de « grand singe » (*SND* 510) et ne tarde pas à associer le signe astrologique de Stanley, le Capricorne, au « bouc », incarnation du mal (*SND* 514). Ses analogies contribuent à renforcer la tension qui oppose et finit par « réunir » les deux personnages principaux. Contrairement à *Cat on a Hot Tin Roof*, elles ne sont pas utilisées de manière systématique et récurrente pour tous les personnages.

au sujet de la peinture de Picasso. De fait, elles invitent à une représentation du réel qui s'écarte du mode figuratif.

Ainsi la représentation réaliste de *Cat on a Hot Tin Roof* est-elle constamment sur le point de se transformer en arène de cirque, « *He breaks away from her and seizes the small boudoir chair like a lion-tamer facing a big circus cat* »²³, ou en volière, « *The talk becomes so general that the room sounds like a great aviary of chattering birds* » (CHTR 915). L'omniprésence des images animales crée l'ambivalence propre au grotesque tel que Steig le définit : d'une part, elle tourne en dérision des situations dont la violence sous-jacente se trouve désamorcée par l'effet de ridicule et d'autre part, elle est l'expression même de cette violence instinctive qui rapproche l'homme de l'animal.

Dans *The Night of the Iguana*, l'ambivalence grotesque se traduit de manière visuelle. La façon dont Williams dépeint les Fahrenkopf dans ses didascalies en témoigne :

They are all dressed in the minimal concession to decency and are all pink and gold like baroque cupids in various sizes – Rubensque, splendidly physical. The bride, Hilda, walks astride a big inflated rubber horse which has an ecstatic smile and great winking eyes. She shouts “Horsey, horsey, giddap!” as she waddles astride it, followed by her Wagnerian tenor bridegroom, Wolfgang, and her father, Herr Fahrenkopf, a tank manufacturer from Frankfurt. He is carrying a portable shortwave radio, which is tuned in to the crackle and guttural voices of a German broadcast reporting the Battle of Britain. Frau Fahrenkopf, bursting with rich, healthy fat and carrying a basket of food for a picnic at the beach, brings up the rear. They begin to sing a Nazi marching song. (NOI 333-34)

L'exposition du corps au-delà des limites de la décence évoque une sensualité débordante renforcée par l'allusion à Rubens. Présentés comme des figures de l'excès, ces personnages aux chairs opulentes incarnent des caractéristiques inhérentes au grotesque : « It [the Grotesque] is a dimension of intense and exaggerated emotions and intense and exaggerated forms »²⁴. Mais la démesure n'a pas seulement trait au physique : elle apparaît en effet comme la manifestation d'une transgression morale et acquiert ainsi une signification plus profonde, un sens double. L'ambivalence des Fahrenkopf est suggérée par le personnage principal, Shannon. Prêtre défroqué, tiraillé entre désirs de la chair et désirs de l'âme, Shannon voit en ces êtres béotiens les démons tentateurs des tableaux de Jérôme Bosch :

²³ Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 898. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

²⁴ Peter Fingesten, « Delimitating the Concept of the Grotesque », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42. N°4 (1984), 419.

« *What in blazes is this? A little animated cartoon by Hieronymous Bosch?* » (NOI 332).

Mi-anges, mi-démons (« Fiends out of hell with the... voices of... angels » [NOI 408]), les Fahrenkopf sont porteurs d'une ambivalence qui les rend à la fois fascinants et terrifiants. La beauté éclatante des corps glorifie la toute-puissance du physique (« *splendidly physical* ») mais ne se départ jamais d'un sentiment d'horreur, d'une dimension effroyable qui transparait à travers les objets scéniques associés aux personnages. Deux objets en particulier, la bouée gonflable en forme de cheval et la radio portable, apparaissent comme des prolongements du corps des Allemands, suggérant de fait une hybridité monstrueuse qui n'est pas sans rappeler les « mélanges bizarres de formes anatomiques humaines et bestiales, jointes même parfois à des objets inanimés »²⁵ des tableaux de Bosch. Présents dans le premier et le second acte, ces deux objets semblent être indissociables de corps dont ils partagent les caractéristiques.

Les couleurs rose et or servent à dépeindre de manière récurrente la peau des Allemands : « *pink and gold* » (NOI 334) ; « *pinked and bronzed by the sun* » (NOI 360) ; « *an almost phosphorescent pink and gold color of skin* » (NOI 407). Après chaque évocation de ces deux couleurs, le cheval gonflable est mentionné comme si les couleurs artificielles de ce double grotesque déteignaient sur le corps des Allemands. Par le biais des couleurs, l'objet se mêle aux corps et les déshumanise peu à peu jusqu'à ce que, eux aussi, semblent être « peints de couleurs fantastiques » (NOI 407). De même, le « sourire extatique » (NOI 334) du jouet se reflète sur le visage de Herr Fahrenkopf dans le second acte : « *Herr Fahrenkopf jerks his head with a toothy grin, raising a hand for silence. Hannah nods agreeably and approaches him with her portfolio of drawings. He maintains the grin as she displays one picture after another* » (NOI 361). Par ailleurs, les rires bruyants des Allemands ponctuent chacune de leurs apparitions, soulignant par là le caractère effrayant d'une jubilation que la souffrance des autres ne peut guère ébranler, d'une jouissance destructrice qui fait écho à celle des démons tourmentant les âmes perdues de l'enfer de Bosch²⁶.

²⁵ Walter Bosing, *Tout l'œuvre peint de Bosch*, trad. Hélène Drewitz (Cologne : Taschen, 2005), 36.

²⁶ Le rire peut être chargé de significations positives ou négatives. Il s'ensuit une ambivalence qui le

Quant à la radio portable, elle est inséparable de Herr Fahrenkopf. À travers elle, l'horreur de la guerre pénètre l'espace scénique. Les sons émis par la radio annoncent en effet le succès des bombardements allemands sur la ville de Londres, information dont Herr Fahrenkopf se fait le relais, substituant sa propre voix à celle de la machine :

[Herr Fahrenkopf has been listening with an expression of entrancement to his portable radio, held close to his ear, the sound unrealistically low. Now, he turns it off and makes an excited speech.]

HERR FAHRENKOPF: The London fires have spread all the way from the heart of London to the Channel coast! Goering, Field Marshall Goering, calls it "the new phase of conquest!" *Super-firebombs! Each night!* (NOI 374)

La voix des Allemands est de fait toujours une voix mécanique. Répétition d'un message retransmis ou écho de chants guerriers, elle semble ne pas leur appartenir. Incapables de participer à un véritable échange, les Fahrenkopf, comme la radio, ne font que reproduire des sons. Leur voix reste impersonnelle, automatique, et par là même inhumaine :

HANNAH: Am I right in thinking you are on your honeymoon? *[There is no response, and she repeats the question in German while Frau Fahrenkopf laughs and nods vehemently.]* Habe ich recht dass Sie auf Ihrer Hochzeitsreise sind? Was für eine hübsche junge Braut! Ich mache Pastell-Skizzen... darf ich, würden Sie mir erlauben...? Wurden Sie, bitte... bitte...

[Herr Fahrenkopf bursts into a Nazi marching song and leads his party to the champagne bucket on the table at the left.] (NOI 375)

L'interpénétration des corps et des objets renforce la notion d'ambivalence propre au grotesque en ce sens qu'elle transforme les Fahrenkopf en automates à la fois ridicules et effrayants. Les objets participent ainsi à l'élaboration d'un langage du double sens, langage visuel destiné à prendre forme sur scène.

L'empreinte de Picasso devient alors visible. Chaque apparition des Fahrenkopf sur scène vise bien à dénoncer l'horreur du nazisme mais, comme pour *Guernica*, « c'est en vain qu'on y recherchera une allusion directe à une action guerrière ou un renvoi à des circonstances politiques concrètes, *Guernica*, symbole

rapproche du grotesque :

Laughter is a double-edged aspect of human consciousness with a whole spectrum of possibilities, all of which can surface in the grotesque. [...] On the positive side, it may be euphoria, *joie de vivre*, the aspect consciously and mendaciously exploited by advertising. [...] And at the bleak extreme of the negative, it can be nihilistic and brutal. The rictus of the torturer, laughter as snarl, like those awful photos from Abu Ghraib, what I'd like to call the Rumsfeld effect, which to understand you have to delve into complicated layers of sado-masochism. [...] And on this negative wing, laughter always goes along with complete lack of respect for the humanity of the victim (Brian Parker, in Robert Bray, éd. *Tennessee Williams and His Contemporaries* [Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008], 84).

historique de la terreur guerrière, devint ainsi le prétexte d'une composition allégorique »²⁷. De même, malgré les références aux bombardements de Londres et au nazisme, les Allemands entrent et sortent de scène comme le feraient les figures d'un songe : « The German family [...] suddenly make a startling, dreamlike entrance upon the scene » (*NOI* 333) ; « [...] they move like a dream-image » (*NOI* 407). N'ayant que l'apparence de la réalité, ces personnages bidimensionnels acquièrent une valeur symbolique. Dépourvus de profondeur psychologique, ils se donnent à voir comme les éléments d'un langage plastique permettant à Williams d'exprimer « l'énormité grotesque du monde » qu'il reconnaît dans la peinture de Picasso.

Williams utilise donc la famille nazie pour dénoncer de manière voilée l'atrocité de la guerre. En outre, les objets qui entourent et se mêlent aux corps des personnages renvoient à une « inter picturalité » qui rejoint la façon dont Picasso réalise *Guernica* :

Les sources les plus connues de la tradition picturale occidentale ont trouvé leur place dans cette composition. Sur le plan du modèle formel et sémantique, le thème des « conséquences de la guerre » puise dans la grande peinture de Peter Paul Rubens qui se trouve à Florence. [...] Le taureau et le cheval proviennent eux-mêmes de la thématique Minotaure/corrida, dont Picasso s'était servi depuis le milieu des années 30, entre autre à des fins symboliques et politiques.²⁸

À deux reprises, Williams évoque les tableaux de Rubens pour décrire les membres de la famille Fahrenkopf. Le passage suivant évoque l'image d'un tableau en particulier, *L'Union de la Terre et de l'Eau* (annexe 8) :

Soon they appear, trooping up from the beach like an animated canvas by Rubens. They are all nearly nude, pinked and bronzed by the sun. The women have decked themselves with garlands of pale green seaweed, glistening wet, and the Munich-opera bridegroom is blowing on a great conch shell. (*NOI* 360)

À ces images issues de la mythologie se mêlent celles des créatures infernales de Bosch, renforçant encore davantage le sentiment d'ambivalence sur lequel se fonde la dimension grotesque des personnages.

De plus, la hideur voilée des Allemands, leur « effroyable profondeur », se laisse entrevoir à travers des éléments dont la symbolique entre en résonance avec certains motifs de *Guernica*. Ainsi le cheval gonflable est-t-il à la fois un jouet innocent et le symbole d'une nature pervertie, asservie aux désirs sans bornes de

²⁷ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 388.

²⁸ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 392.

l'homme moderne. Le cheval transformé en jouet rappelle en ce sens le cheval blessé, représenté « dans une pose artificielle, le cou douloureusement contorsionné vers la gauche et la gueule déchirée par un râle d'agonie »²⁹ qui occupe le centre de *Guernica*. Symbole du « peuple qui souffre »³⁰ dans le tableau de Picasso, le cheval au sourire figé de Williams a perdu ses attaches au monde. L'animal est ainsi transformé en objet « qui a perdu tout contact avec son lieu propre ou naturel »³¹, il renvoie à une nature sérialisée, délocalisée, reproductible à l'infini grâce aux progrès de la technique. Il incarne de fait lui aussi une forme de souffrance, la souffrance du vivant transformé en objet anonyme, de la victime sans visage qui a perdu ses traits distinctifs, comme les prisonniers des camps de concentration qui devaient, pour survivre, perdre leur identité : « Je m'efforçais de ne pas me faire remarquer, en en me tenant ni trop droit ni trop effondré, essayant de ne pas avoir l'air trop fier ni trop servile, je savais qu'être différent à Auschwitz signifiait la mort, tandis que les anonymes, les sans-visage survivaient »³².

Un autre motif central du tableau de Picasso réapparaît dans l'œuvre de Williams. Il s'agit du « grand œil divin entouré d'une couronne de pointes irrégulières, une ampoule à la place de la pupille » qui « évoque à la fois un soleil resplendissant et une lumière électrique »³³. Cet œil électrique trouve en effet un écho dans le passage suivant : « As he [Herr Fahrenkopf] rises to leave, the light catches his polished glasses so that he appears for a moment to have electric light bulbs in his forehead » (*NOI* 362). Williams souligne ici le pouvoir sans limites de l'homme moderne qui, grâce aux avancées de la technique, devient l'égal de dieu, mais un dieu artificiel, qui a perdu ses liens avec la nature. Au-delà de l'horreur du nazisme, Williams et peut-être aussi Picasso, entremêlent les corps et les objets pour dénoncer un monde cruel, en perte de valeurs. S'appuyant en outre sur des références à des tableaux antérieurs, leur art opère une synthèse visant à mettre en évidence la déshumanisation de l'homme moderne.

La famille Fahrenkopf, telle qu'elle se donne à voir à travers l'écriture

²⁹ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 388.

³⁰ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 398.

³¹ Jean-Clet Martin, *Van Gogh : L'Œil des choses* (Le Plessis Robinson : Institut Synthélabo, Coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1998), 40.

³² Propos d'un déporté, cités dans l'ouvrage de Jean Luc Nancy, *Au fond des images*, 85-86.

³³ Peter-Carnsten Warncke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, 388.

théâtrale de Williams, apparaît donc comme un agglomérat d'images issues des tableaux de Bosch, de Rubens et de Picasso. Figures polymorphes, ces personnages grotesques sont à la fois des démons tentateurs, des dieux de la mythologie et, finalement, des bourreaux modernes. Ils engagent ainsi le « théâtre plastique » dans une voie nouvelle, celle d'un théâtre de la métamorphose où l'image du réel se donne à voir comme un masque, un déguisement trompeur. Cet espace de l'ambivalence se dessine dans l'intervalle ouvert par les didascalies, lieu de la première métamorphose. C'est là en effet que peinture et écriture fusionnent ; c'est là que le double-visage du réel se laisse entrevoir.

2. Corps et décor

De *Cat on a Hot Tin Roof* à *The Night of the Iguana*, l'ambivalence s'est déplacée du discours à l'espace intermédiaire des didascalies. Dans *Suddenly Last Summer*, elle est au cœur d'un jeu sur lequel se fonde la tension dramatique de la pièce. Ce jeu se manifeste à travers une écriture théâtrale oscillant entre présence et absence. Partie de cache-cache avec une révélation qui se dit sans se dire, l'ambivalence du jeu entraîne un dédoublement de la surface réaliste du décor et, plus particulièrement, du jardin exotique de la résidence des Venable.

Ce dédoublement de la surface du visible, Williams l'évoque dans une lettre adressée à Elia Kazan et datée du 16 juin 1950. Il y est question de *The Rose Tattoo* mais la façon dont l'auteur décrit la pièce révèle sa volonté d'écrire des œuvres différentes, sous-tendues par un jeu entre surface et profondeur qui les rendraient mystérieuses, énigmatiques. Plus encore, il s'agit de laisser transparaître un « intérieur » caché, que Williams compare à l'intérieur du corps humain :

I think of the play as a dark, blood-red translucent stone that is twisted this way and that, to give off its somber rich light, like the ring on the crooked finger of some wise and wicked old witch of beneficent character [...]. In simpler terms, I think of it as having a curious light-dark quality, a stranger and richer mystery than my other plays have had. In that way, perhaps, less human, the way that the interior of the body is less familiarly human than the hands and face. (*Letters* 2 324)

Les notions de clair-obscur et de transparence annoncent de fait la direction dans laquelle l'auteur souhaite s'engager à partir des années 50. Elles matérialisent une ambivalence qui doit donner lieu à une partie de cache-cache avec le spectateur. La

comparaison de la pièce à un corps humain dont l'extérieur, familier et reconnaissable, laisserait entrevoir un intérieur inquiétant, révèle en outre l'influence d'un tableau que l'auteur mentionne quelques lignes plus loin dans la même lettre :

Do you like Tchelitchev's painting "Cache-Cache" (Hide and Seek)? Stravinsky's Sacre du Printemps? Both of those works are masterpieces, and I have no right to compare this play [*The Rose Tattoo*] to them, but they contain or suggest something of what I was trying to get and am still seeking in it which is what makes it so important to me. (*Letters* 2 325)

Ce tableau, réalisé par le peintre surréaliste d'origine russe, Pavel Tchelitchev et justement intitulé *Hide and Seek* (annexe 9)³⁴, hante les pièces écrites dans les années 50. *Hide and Seek* fut d'abord un des titres envisagés pour le film *Baby Doll* (1956), sans doute pour décrire la partie de cache-cache à laquelle se livrent Vacarro et Baby Doll. Le jeu est ici celui de la séduction, présence-absence d'un désir inavouable dont la réalisation dans l'acte sexuel constitue le point de fuite du film. Or, c'est *Suddenly Last Summer* qui est le plus marqué par l'influence de Tchelitchev. Williams semble en effet reprendre à son compte la technique du peintre, technique qui consiste à mettre en abyme le sujet du tableau, le jeu de cache-cache, pour en faire un jeu avec le spectateur.

Hide and Seek représente un arbre dont le tronc occupe la majeure partie de la toile. Au pied de cet arbre, trois enfants semblent jouer à cache-cache. La magie de cette peinture repose sur son pouvoir de métamorphose. En effet, la représentation de l'arbre laisse entrevoir d'autres formes que le regard du spectateur discerne dans l'enchevêtrement de branches. La contemplation du tableau fait ainsi naître des images effrayantes, comme cet enfant aux yeux exorbités, étranglé par des branches évoquant des bras humains ou encore la vision de ce nouveau-né emprisonné par des racines qui semblent être le prolongement d'un pied gigantesque. Ces êtres fantomatiques sont translucides et leurs contours ne sont pas clairement définis. Ils se devinent dans ces espaces trompeurs de la toile où les branches, les feuilles et les fleurs s'apparentent à des vaisseaux sanguins ou à des organes. Dans cette partie de cache-cache avec le spectateur, l'extérieur s'efface et l'intérieur s'expose.

³⁴ Le tableau fut exposé pour la première fois au Musée d'Art Moderne de New York en 1942 lors d'une rétrospective consacrée à Tchelitchev. Le musée fit immédiatement l'acquisition de la peinture, considérée comme l'une des œuvres majeures de l'artiste. Elle resta exposée pendant plusieurs dizaines d'années jusqu'à ce que des conservateurs décident de la mettre en réserve dans les années 90 (David Bourdon, « Alchemist at Large: The Return of Tchelitchev », *Art in America* [Juillet 1995], 66).

La dissolution des limites entre intérieur et extérieur est un leitmotiv dans l'œuvre de Williams. Le fonctionnement interne du corps humain, les blessures ouvertes et les opérations chirurgicales apparaissent de manière récurrente dans ses pièces. Les réflexions d'Amanda sur la nécessité de bien mastiquer les aliments avant de les avaler font sortir Tom de table dans *The Glass Menagerie* tandis que le souvenir du crâne ouvert de son jeune époux suicidé obsède Blanche dans *A Streetcar Named Desire*. Heavenly a subi une hystérotomie qui a mutilé l'intérieur de son corps dans *Sweet Bird of Youth* et, dans *The Night of the Iguana*, Shannon a de la peine à décrire ce tas d'excréments sur lequel des êtres humains affamés trouvent de la nourriture.

Tous les exemples de cette liste non exhaustive signalent le franchissement d'une frontière, celle du corps, garant de l'identité de l'être qu'il contient en lui. Or, la nourriture, le sang et toutes les substances qui entrent et sortent de l'organisme, lient de manière irrémédiable le corps au monde qui l'entoure. La fascination mêlée de terreur que ces exemples inspirent provient, en partie, de la violence qu'ils impliquent. Le corps ouvert, exposé, mutilé, expliqué jusque dans ces aspects les plus vils, menace l'intégrité de l'être parce qu'il apparaît soudain dans toute sa matérialité, dans toute son altérité.

Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva analyse ces expériences traumatisantes où la distinction entre sujet (intérieur) et objet (extérieur) se brouille. Son approche psychanalytique permet de donner un nom à cette reconnaissance troublante de l'Autre en soi et au sentiment de violent rejet qui en découle. Le terme « abject »³⁵ vient ainsi à-propos qualifier cet ancrage inavouable de l'être dans la matière. L'abject apparaît donc comme la manifestation de ces flux qui circulent entre l'intérieur et l'extérieur :

L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière

³⁵ Kristeva évoque la position intermédiaire et paradoxale de l'abject dans le passage suivant :
De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je*. Mais si l'objet, en s'opposant, m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens qui, en fait, m'homologue indéfiniment, infiniment à lui, au contraire, l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. [...] Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* [Paris : Éditions du Seuil, 1980], 9-10).

dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son « propre ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel – un véritable « abject » [...].³⁶

Dans un élargissement de la définition, Kristeva insiste sur l'ambivalence propre à l'abject :

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver [...]. L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, une passion pour un corps lorsqu'elle le troque au lieu de l'embraser, un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde...³⁷

L'abject combine donc des éléments contradictoires qui le rapprochent de « l'inquiétante étrangeté » freudienne. L'exemple des chaussures d'enfants entassées dans « les salles obscures de ce musée qui reste maintenant d'Auschwitz » en est une illustration. À l'altérité effrayante de la mort se mêle l'image familière de ce « quelque chose [...] déjà vu ailleurs, sous un arbre de Noël, par exemple, des poupées je crois ». Le sentiment d'abjection naît de cette rencontre impossible entre « la mort qui, de toute façon, me tue » et « ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort : à l'enfance, à la science, entre autres... »³⁸.

Espace paradoxal, suspendu entre deux mondes, « cet entre-deux qu'est l'abjection »³⁹ est le lieu même de l'expression artistique. Après-tout, Aristote, dans sa *Poétique*, ne définit-il pas l'effet de catharsis propre à la tragédie comme une « purgation » d'émotions ?

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.⁴⁰

De fait, la catharsis aristotélicienne permet, selon Kristeva, d'accéder « en même temps à l'orgie et à la pureté »⁴¹. La notion de catharsis porte donc la marque d'une ambivalence essentielle. À la fois abjecte et sacrée, elle est la révélation d'une

³⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 65.

³⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 12.

³⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 12.

³⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 59.

⁴⁰ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien (Paris : Les Classiques de Poche, 1990), 92-93.

⁴¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 36.

« vérité du dédoublement »⁴².

Dans *Suddenly Last Summer*, que Williams termine en 1957, l'explosion de l'abject dans l'ici-et-maintenant de l'action théâtrale n'a lieu qu'à la fin de la pièce, au moment où Catharine Holly révèle le terrible secret et nomme enfin l'innommable. Jusqu'à cet instant cathartique, son ombre plane sur le décor imaginé par l'auteur. Louvoyant et trouble, l'abject sous-tend une écriture théâtrale qui joue sur les potentialités du langage pour faire naître des images ambivalentes. Dans l'espace intermédiaire des didascalies, l'abject se montre. Il s'immisce dans la description d'un décor naturel où extérieur et intérieur se mêlent.

De manière significative, c'est en juin 1957⁴³, alors qu'il écrit *Suddenly Last Summer*, que Williams décide de suivre une psychanalyse⁴⁴. La façon dont il dépeint cette expérience dans une lettre datée d'octobre 1957 met en évidence le caractère insoutenable de cette rencontre de l'Autre en soi :

The analysis is still going on, and it gets a bit dreary. It can be an awful drag, concentrating so thoroughly, day after day, on all the horrid things about yourself. If only we could turn up something nice, but so far nothing of that sort even worth mentioning, just envy, hate, anger, and so forth.⁴⁵

Dans cette perspective, la critique élogieuse de *Suddenly Last Summer*, écrite par Brooks Atkinson et publiée dans le *New York Times* le 8 janvier 1958, se donne à lire comme une victoire de l'art sur l'abjection humaine :

⁴² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 105.

⁴³ Tchelitchev meurt la même année à Rome, oublié par le monde artistique :

A Russian-born painter with a magician's flair for mystification and a grab bag of flashy tricks, he attained his zenith of renown more than 50 years ago and was honored with a retrospective at New York's Museum of Modern Art in 1942. But detractors scoffed at his abracadabra. Their antagonism was partly sparked by his theatrical affectations and polyglot patter, as well as his high visibility in the fashionable circles on 1920s Paris and '30s New York. Long before he died in Rome in 1957, at age 58, his artistic reputation seemed to have dissipated like a puff of smoke (David Bourdon, « Alchemist at Large: The Return of Tchelitchev », 63).

⁴⁴ Williams mettra un terme à sa thérapie au bout d'un an. La partie de cache-cache à laquelle il se livre dans *Suddenly Last Summer* reflète l'ambiguïté de ses sentiments face à une vérité qu'il recherche et fuit à la fois :

Williams's writing, especially a piece like *Suddenly Last Summer*, composed in throes of analysis, is at once an engagement and revelation of violent feelings and wishes, and an evasion and concealment of them. By casting them in the form of fiction, attaching them to fictional characters and detaching from them himself, Williams was able to put these feelings and wishes at a distance that made them amenable to his artistic control. In this indirect way, he exorcised those feelings, and relieved himself of their psychic pressure (Michael Paller, « The Couch and Tennessee », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 3 [2000], 52).

⁴⁵ Tennessee Williams, *Five O'Clock Angel: Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just*, Maria St. Just et John L. Eastman, eds. (New York : Alfred A. Knopf, 1990), 150. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

“Suddenly Last Summer” is further evidence of Mr. Williams’s genius with the language. Although his world is tainted with corruption, it is beautifully contrived. No one else can use ordinary words with so much grace, allusiveness, sorcery and power.⁴⁶

Comme dans le tableau de Tchelitchew, la magie ensorcelante de la pièce s’appuie sur le pouvoir de métamorphose de l’image. Le jardin des Venable, tel qu’il est décrit dans les didascalies, n’a que l’apparence de la réalité. Qualifié de « fantastique » et comparé à une forêt vierge, il ressemble à la jungle tropicale de *The Night of the Iguana*, à la différence près que son étrangeté est ici d’emblée mise en avant. De fait, le jardin se situe dans un espace intermédiaire, à la fois intérieur et extérieur à l’habitation : « *The interior is blended with a fantastic garden which is more like a tropical jungle, or forest, in the prehistoric age of giant fern-forests when living creatures had flippers turning to limbs and scales to skin* »⁴⁷.

Anomalie spatiale et temporelle, le jardin est présenté comme un lieu éternel et immuable, la survivance d’une nature sauvage, vierge de toute présence humaine. Pourtant, le passage cité plus haut souligne son pouvoir de transformation : c’est là en effet que les nageoires se sont changées en membres et que les écailles ont peu à peu laissé place à de la peau. L’homme n’y est donc pas si complètement absent. Espace des métamorphoses originelles, la nature sauvage de ce jardin primitif est mouvante, polymorphe ; elle contient la présence en devenir de l’homme mais elle annonce aussi sa perte. L’image du corps mutilé qui jaillit soudain du langage dans la première description du jardin anticipe en ce sens la fin de la pièce. Le « dehors » naturel laisse en effet entrevoir le « dedans » d’un corps ouvert, ensanglanté, abject. La ressemblance avec l’arbre de Tchelitchew se précise :

The colors of this jungle-garden are violent, especially since it is steaming with heat after rain. There are massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still glistening with undried blood; there are harsh cries and sibilant hissings and thrashing sounds in the garden as if it were inhabited by beasts, serpents and birds, all of savage nature. (SLS 101)

Le jardin dissimule donc la présence d’un corps ouvert, à moitié dévoré, qui n’est autre que celui du personnage principal absent, Sebastian Venable. L’action de la pièce repose toute entière sur cette révélation. Or, s’il faut attendre le monologue final de Catharine pour connaître le sort funeste du jeune homme, la description du jardin citée plus haut met cette vérité en images dès le début de la pièce.

⁴⁶ Margaret Bradham Thornton établit le parallèle entre la lettre de Williams et l’article de Brooks Atkinson (*Notebooks* 709).

⁴⁷ Tennessee Williams, *Suddenly Last Summer*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 101. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

Un système de correspondances entre les images des didascalies et celles présentes dans le discours de Catharine relie en effet les éléments naturels à Sebastian. Les enfants affamés sont ainsi comparés par la jeune femme à des oiseaux : « [...] he screamed just once before this flock of black plucked little birds that pursued him and overtook him halfway up the white hill » (*SLS* 146-47). De même, le souvenir du ciel éclatant de lumière se mêle à la vision effrayante d'un corps sans peau : « As if a huge white bone had caught on fire in the sky and blazed so bright it was white and turned the sky and everything under the sky white with it! » (*SLS* 145).

Par le biais de ces avatars du langage, le corps de Sebastian se dissout dans les choses. Avalé par la nature, absorbé en elle, Sebastian semble être, une fois encore, dévoré par les éléments extérieurs. Le dévoilement de l'abject a donc lieu dans ces espaces du texte où le langage se double d'une épaisseur signifiante, où le « montrer » supplante le « dire ». Le jardin tropical apparaît de fait comme une métaphore concrète, une mise en présence de l'absence. Lieu de l'ambivalence, les plantes qu'il abrite préfigurent en outre à la fois le corps mutilé de Sebastian et celui, dévorant cette fois, des enfants cannibales comme cette orchidée inquiétante que Violet décrit dans le passage suivant :

MRS. VENABLE: [...] – some of the rarest plants, such as the Venus flytrap – you know what this is, Doctor? The Venus flytrap?

DOCTOR: An insectivorous plant?

MRS. VENABLE: Yes, it feeds on insects. It has to be kept under glass from early fall to late spring and when it went under glass, my son, Sebastian, had to provide it with fruit flies flown in at great expense from a Florida laboratory that used fruit flies for experiment in genetics. (*SLS* 101)

Le nom même de la plante, « piège de Vénus », lie de manière ironique désir amoureux et cannibalisme sauvage⁴⁸, impliquant par là même un renversement des

⁴⁸ Le parallèle entre *Suddenly Last Summer* et la nouvelle « Desire and the Black Masseur », publiée pour la première fois en 1948, met en évidence la dimension érotique de deux textes qui mettent en scène l'acte de dévoration. Le désir homosexuel s'apparente à un désir de disparaître dans l'Autre, de se fondre dans une altérité que la dichotomie des couleurs blanche et noire double d'une signification religieuse, politique et raciale :

The two texts of Williams that most explicitly foreground cannibalism are “Desire and the Black Masseur,” finished in 1946, and *Suddenly Last Summer*, first performed in 1958. Each focuses on the self-destruction of a white man: the one, Anthony Burns, a timid, anonymous, clerk; the other, Sebastian Venable, a poet, aesthete, and ugly American. Each relies on suspense and a shocking and climactic revelation of cannibalism. Each is avowedly allegorical, mixing the literal with the figurative and imagining the death of the protagonist as a sacrificial act, a kind of martyrdom. Each carefully and vividly juxtaposes blinding

rôles. Sebastian est en effet à la fois victime et bourreau, tout comme les enfants qui finissent par le dévorer :

CATHARINE: Cousin Sebastian said he was famished for blonds, he was fed up with the dark ones and was famished for blonds. [...] Fed up with dark ones, famished for light ones: that's how he talked about people, as if they were – items on a menu. – “That one's delicious-looking, that one's appetizing,” or “that one is *not* appetizing” – I think because he was really nearly half-starved from living on pills and salad. (SLS 118)

Le jeu du langage rapproche sexualité et cannibalisme. L'abjection du désir de Sebastian se fonde sur cette analogie avec l'action de manger. Assouvir ce désir revient à ingurgiter l'Autre, à l'incorporer à son corps jusqu'à disparaître complètement en lui. Ainsi l'intérieur se nourrit-il de l'extérieur dans un mouvement cyclique qui trouve son origine et sa justification vitale dans la nature primitive, pré-édénique symbolisée par le jardin.

Cette interpénétration constante du dehors et du dedans qui se donne à lire comme un jeu de cache-cache entre corps et décor ouvre un espace où les limites s'effondrent. Les distinctions entre sujet et objet, entre le Moi et l'Autre, entre victime et bourreau s'estompent pour laisser place à la magie ensorcelante des métamorphoses. Ce lieu fantastique où Sebastian trouve la mort renvoie à la magie des contes de fées. Traduit de l'espagnol, Cabeza de Lobo évoque le Grand Méchant Loup mangeur d'enfants du *Petit Chaperon Rouge*. Pourtant, dans un retournement ironique de la fin traditionnelle du conte, ce sont des enfants qui dévorent Sebastian...

Dans *Hide and Seek*, Tchelitchew s'inspire de la magie transformatrice du conte :

Recalling the artist's earlier “double-identity” images, the tree's gnarled main branches mimic the outstretched fingers and thumb of a hand, while the base of the trunk appears to take root via giant toes with nails. It is perhaps worth noting that anthropomorphic trees with grabby branches had recently figured in two extremely popular movies, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1938) and *The Wizard of Oz* (1939).⁴⁹

whiteness against red roses, the red of scarlet fire engines, and the red of blood. Each chooses as agents of death dusky objects of desire who take revenge for real or imaginary wrongs (David Savran, *A Queer Sort of Materialism: Recontextualizing the American Theater* [2003 ; Ann Arbor : U of Michigan P, 2006], 171).

Les implications raciales présentes en filigrane dans le texte de *Suddenly Last Summer* s'inscrivent dans la tradition littéraire américaine. En marge de la société, les « déviants sexuels, esclaves émancipés et sauvages impies » hantent une production littéraire qui en fait des figures de l'altérité, des manifestations effrayantes de l'Autre dans toute son étrangeté (John S. Bak, « *Suddenly Last Supper*: Religious Acts and Race Relations in Tennessee Williams's 'Desire' », *The Journal of Religion and Theatre*, Vol. 4. N°2 [Automne 2005], 122).

⁴⁹ David Bourdon, « Alchemist at Large: The Return of Tchelitchew », 65.

Cependant, l'influence des contes de fées ne s'arrête pas à la seule nature polymorphe de l'arbre. Grâce aux apports de la psychanalyse, elle se double en effet d'une dimension plus profonde. Curieusement en effet, trois des enfants qui se devinent entre les branches de l'arbre paraissent se nourrir de sa sève tandis que le visage aux yeux exorbités du quatrième semble être en proie aux souffrances d'une lente strangulation. L'arbre nourricier évoque donc l'entité maternelle, source de vie, en même temps qu'il suggère l'idée de mort. L'identification de l'arbre au féminin est en outre renforcée par la présence d'une fillette appuyée contre son tronc. Dos tourné au spectateur, elle paraît énoncer le compte à rebours qui débutera la partie de cache-cache. Maîtresse du jeu et élément central de la toile, les contours de son corps se dissolvent dans la noirceur du tronc. Ainsi incorporée à l'arbre, elle prend part à l'élaboration de cette identité mouvante, polymorphe, source de vie et de mort qui, dans le renversement extérieur/intérieur mis en scène par le peintre, renvoie au « dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel »⁵⁰. Le grand papillon blanc représenté juste à côté de la fillette souligne encore davantage le lien entre métamorphose et féminité.

La même ambivalence détermine les figures féminines de *Suddenly Last Summer*. Le prénom de la mère de Sébastien, Violet, associe le personnage à la fragilité de la fleur et aux connotations contradictoires d'une couleur à laquelle le peintre Kandinsky prête la signification suivante :

De même que l'orangé naît d'un rapprochement du rouge vers l'homme, le violet procède d'un recul du rouge provoqué par le bleu ; il a tendance à s'éloigner de l'homme. Le rouge fondamental doit cependant être froid, la chaleur du rouge ne s'alliant pas à la froideur du bleu [...]. Le violet est donc un rouge refroidi au sens physique et au sens psychique. Il a, par suite, quelque chose de maladif, d'éteint (mâchefer !), de triste. Ce n'est pas pour rien qu'on le considère comme convenant aux vêtements des vieilles femmes.⁵¹

Mère tenant le rôle d'amante, Violet entretient du reste des rapports troubles avec Sébastien : « We were a famous couple. People didn't speak of Sebastian and his mother or Mrs Venable and her son, they said "Sebastian and Violet [...]" » (*SLS* 111). Les sentiments qu'elle éprouve envers son fils mettent à jour une dépendance extrême, vitale : « Without me he died last summer » (*SLS* 104). L'ambiguïté de cet amour maternel, teinté de désir incestueux, transforme Violet en mère dévoratrice.

⁵⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 66.

⁵¹ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest (1954 ; Paris : Folio Essais, 1989), 162-63.

Marâtre maléfique, elle se nourrit de la jeunesse des enfants : « Both of us were young, and stayed young, Doctor » (SLS 109). Renforçant encore davantage le parallèle avec le conte, le médicament de Violet est un « élixir » qui la maintient en vie :

(Miss Foxhill appears with the medicine. Mrs. Venable sees her.)

FOXHILL: Mrs. Venable.

MRS. VENABLE: Oh, God – elixir of – . *(She takes the glass.)* Isn't it kind of the drugstore to keep me alive? (SLS 108)

L'autre personnage féminin central, Catharine Holly, rivale de Violet, est également une figure ambivalente. L'analogie avec le conte continue d'être pertinente dans la mesure où son histoire ressemble étrangement à celle de Blanche Neige. Ses malheurs commencent pendant un bal lorsqu'un inconnu, au lieu de la ramener chez elle, la conduit dans un lieu, The Duelling Oaks, qui rappelle la forêt sombre du célèbre conte. Dans cet espace planté de chênes, Catharine tombe sous l'emprise d'un sortilège : « I think I got out of the car before he got out of the car, and we walked through the wet grass to the great misty oaks as if somebody was calling us for help there! » (SLS 132). L'acte sexuel a donc lieu au pied d'un grand arbre, dans un sous-bois humide où la jeune fille du conte se fait « dévorer » par un chevalier servant sans scrupules : « Everything chilly and dim but his hot, ravenous mouth! on – » (SLS 133). C'est dans ce recoin sombre et secret que le processus de transformation commence. Catharine ne précise-t-elle d'ailleurs pas qu'à partir de ce moment là, elle a cessé de parler d'elle à la première personne ? Les chênes de Williams ont en ce sens la même fonction que l'arbre de Tchelitchew : ils sont les agents de la métamorphose, les garants du passage d'un état à un autre. Par ailleurs, ce qui s'est passé dans la forêt a transformé Catharine, comme Blanche Neige, en morte-vivante et, toujours selon la logique du conte, la résurrection survient lorsque Sebastian, assumant le rôle du prince charmant, la délivre du sortilège :

CATHARINE: After that, the next morning, I started writing my diary in the third person, singular, such as "She's still living this morning," meaning that *I* was. ... – "WHAT'S NEXT FOR HER? GOD KNOWS!" – I couldn't go out any more. – However one morning my Cousin Sebastian came in my bedroom and said: "Get up!" – Well... If you're still alive after dying, well then, you're obedient, Doctor – I got up. (SLS 132)

Or, le nouvel « état » de Catharine consiste à prendre la place de Violet auprès de Sebastian. De sujet, elle passe ainsi à la position d'objet puisque ce dernier va se servir d'elle pour attirer les jeunes garçons de Cabeza de Lobo, objets de son

désir homosexuel. La princesse, ayant perdu son innocence, se voit de fait transformée en mère :

CATHARINE: He liked me and so I loved him.

DOCTOR: In what way did you love him?

CATHARINE: The only way he'd accept: – a sort of motherly way. (SLS 131)

Elle devient par conséquent potentiellement destructrice. Sebastian la surnomme d'ailleurs « little bird » (SLS 119), soulignant ainsi sa ressemblance avec les enfants qui finiront par le dévorer : « I heard Sebastian scream [...] before this flock of black plucked little birds » (SLS 146-47).

Cette déperdition de soi qui transparaît à travers le déplacement de la première à la troisième personne chez Catharine correspond à une dérive identitaire dont les métamorphoses du décor et des personnages de *Suddenly Last Summer* sont la manifestation concrète. Ni « je » ni « elle », Catharine n'est plus l'innocente jeune fille des contes mais elle n'est pas non plus tout à fait la mère nourricière. Curieusement en effet, l'inconnu qui l'attire sous les grands arbres pour la séduire l'abandonne pour une femme légitime qui, elle, attend un enfant : « He took me home and said an awful thing to me. "We'd better forget it," he said, "my wife's expecting a child and –" » (SLS 132). Catharine ne trouve donc jamais véritablement de place dans ses relations avec les hommes : d'abord objet de désir rejeté, puis mère de substitution, elle s'interpose sans cesse entre des sujets masculins (l'inconnu du bal et Sebastian) et le véritable objet de leur désir (l'enfant de la mère légitime pour le premier, les jeunes garçons pour le second). Toujours en position d'intermédiaire, elle se situe dans cet intervalle indéfinissable, entre le sujet et l'objet, entre l'intérieur et l'extérieur, qui est le territoire de l'abjection. C'est d'ailleurs à une vérité abjecte qu'elle donnera naissance à la fin de la pièce, cette vérité indicible que Violet souhaite lui ôter de l'esprit en la lobotomisant : « Lion's View! State asylum, cut this hideous story out of her brain » (SLS 147). L'abjection de *Suddenly Last Summer* se fonde donc sur une ambivalence liée à la figure maternelle.

Or, dans sa recherche du Même comme objet de désir, Sebastian se retrouve lui aussi dans un entre-deux indéfinissable où le sujet se perd et où l'abject trouve sa place. Les commentaires de Kristeva sur l'abjection dans l'œuvre de Proust permettent d'approfondir l'analyse du personnage et d'éclairer la nature du rapport entre abjection et homosexualité :

Proust écrit que, si l'objet du désir est réel, il ne peut que s'étayer sur l'abject impossible à combler. L'objet d'amour devient alors inavouable, sosie du sujet, semblable à lui, mais impropre, car inséparable d'une identité impossible. Le désir amoureux s'éprouve donc comme un pli interne à cette identité impossible, comme un accident du narcissisme, ob-jet, altération douloureuse, délicieusement et dramatiquement condamnée à ne trouver l'autre que dans le même sexe. Comme si on n'accédait à la vérité, abjecte, de la sexualité, que par l'homosexualité.⁵²

De fait, le narcissique Sebastian ne supporte d'être entouré que de doubles de lui-même : « He was a snob about personal charm in people, he insisted upon good looks in people around him » (*SLS* 109). Il dissimule une sexualité qui le place dans le territoire aux frontières mouvantes de l'abjection⁵³. Par ailleurs, dans *Suddenly Last Summer*, l'homosexualité se rattache au thème de la (pro)création impossible, d'un « auto-accouchement toujours raté »⁵⁴, pour reprendre les termes de Kristeva. Si, en effet, Catharine, en tant qu'objet de désir détourné à des fins perverses pour Sebastian comme pour l'inconnu qui abuse d'elle, ne pouvait accoucher que de paroles abjectes, Sebastian, en faisant de lui-même l'objet de son propre désir, dissout les limites séparant le sujet de l'objet et déplace la matrice de la vie du ventre maternel au cerveau, du corps au langage. De son abjection naissent donc des poèmes :

DOCTOR: He wrote a poem a year?

MRS. VENABLE: One for each summer that we traveled together. The other nine months of the year were really only a preparation.

DOCTOR: Nine months?

MRS. VENABLE: The length of a pregnancy, yes. ...

DOCTOR: The poem was hard to deliver? (*SLS* 104)

L'errance du « je », son incapacité à se situer dans une position de sujet ou d'objet, s'exprime donc à travers l'ambivalence de personnages qui évoluent dans un monde « sens dessus dessous », monde sans limites où les formes se substituent les unes aux autres, où les métaphores entraînent la signification dans des équivalences étranges. Dans cet espace de mutations, l'acte sexuel est une dévoration et la naissance s'apparente à la mort. L'arbre de *Hide and Seek* et le jardin exotique de *Suddenly Last Summer* matérialisent ce passage d'un état à un autre qui est le propre

⁵² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 28.

⁵³ L'homosexualité, replacée dans le contexte des années 50, est bien une vérité abjecte :

During the heyday of McCarthyism, queers were (and still are to some extent) produced as abjected beings, those, in Judith Butler's estimation, "who are not yet 'subjects,' but who form the constitutive outside to the domain of the subject." Taking up "those 'unlivable' and 'uninhabitable' zones of social life," they suffered (and still suffer) socially, politically, and psychically (David Savran, *A Queer Sort of Materialism*, 177).

⁵⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 66.

de la métamorphose. En outre, les corps qu'ils dissimulent et avec lesquels ils finissent par se confondre les rapprochent de la conception carnavalesque du monde telle que Bakhtine la définit :

The unfinished and open body (dying, bringing forth and being born) is not separated from the world by clearly defined boundaries; it is blended with the world, with animals, with objects. It is cosmic, it represents the entire material bodily world in all its elements. It is an incarnation of this world at the absolute lower stratum, as the swallowing up and generating principle, as the bodily grave and bosom, as a field which has been sown and in which new shoots are preparing to sprout.⁵⁵

Confirmant l'analyse de Bakhtine, les métamorphoses de Tchelitchew et de Williams trouvent leurs fondements dans la circulation des flux qui ancrent le corps dans le monde. Naissance, mort, sexualité et alimentation apparaissent en ce sens comme des métamorphoses primordiales, dont l'art serait la répétition, le prolongement et, finalement, la sublimation.

Par ailleurs, les origines populaires du carnaval soulignent les rapports étroits qui lient cette célébration ancestrale aux fonctions premières de l'organisme. En réaction aux fêtes chrétiennes, le carnaval (du latin *carne* qui signifie « viande ») célèbre en effet la période précédant le jeûne de carême pendant laquelle il est encore possible de manger :

All these forms of carnival were also linked externally to the feasts of the Church. (One carnival did not coincide with any commemoration of sacred history or of a saint but marked the last days before Lent, and for this reason was called *Mardi gras* or *carême-prenant* in France and *Fastnacht* in Germany.⁵⁶

L'esprit de carnaval glorifie les besoins du corps, se donnant ainsi à voir comme une bravade contre l'interdit religieux. L'étymologie du mot fait en outre apparaître ses liens avec la dévoration, liens que le masque de carnaval matérialise en quelque sorte. En effet, la métamorphose n'est-elle pas l'engloutissement d'une forme par une autre et le masque, l'agent de cette dévoration ?

Ce n'est donc pas un hasard si la photographie de Sebastian que Violet Venable montre au docteur représente un masque, un déguisement derrière lequel l'identité du sujet se devine :

MRS. VENABLE: [...] I'm going to show you not one photograph but two. Here. Here is my son, Sebastian, in a Renaissance pageboy's costume at a masked ball in Cannes. Here is my son, Sebastian, in the same costume at a masked ball in Venice. These two pictures were taken twenty years apart. Now which is the older one, Doctor? (SLS 109)

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and His World*, 26-7.

⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and His World*, 8.

Le déguisement de Sebastian voile et dévoile en ce sens une vérité enfouie. Il apparaît comme une façade extérieure laissant deviner les marques d'un intérieur indicible. Le costume de page suggère l'homosexualité de Sebastian. Partant, le masque de carnaval, comme l'acte de cannibalisme, dissout la limite séparant extérieur et intérieur. Deuxième visage, métamorphosé par l'art, le masque signale toujours un dédoublement. Sebastian, être divisé, contradictoire, est donc porteur d'une ambivalence qui contamine toute la pièce. Comme le jardin créé à son image, il est double, paradoxal. De cette duplicité découle le glissement des significations qui se manifeste à travers les métaphores du langage et les métamorphoses du décor et des personnages.

C'est d'ailleurs au terme d'une parade carnavalesque que la dévoration du corps de Sebastian a lieu. Les enfants qui le poursuivent forment en effet un cortège étrange : « The oompa-oompa of the – following band. – They'd somehow gotten through the barbed wire and out on the street, and they were following, following! – up the blazing white street » (*SLS* 146). De plus, comme le masque de carnaval, la vérité sur le sort de Sebastian est double. Elle est d'abord abjecte puisqu'elle s'expose dans toute l'horreur d'un corps ouvert, à moitié dévoré : « They had *devoured* parts of him. [...] Torn or cut parts of him away with their hands or knives or maybe those jagged tin cans they made music with, they had torn bits of him away » (*SLS* 147). Pourtant, elle ne se départ jamais tout à fait d'une dimension carnavalesque renforcée par le détournement de la fonction des objets qui, d'instruments de musique, se transforment en ustensiles de cuisine. L'abject, lui aussi, se métamorphose et la vision du cadavre laisse place à la beauté de la rose : « There was nothing to see but Sebastian, what was left of him, that looked like a big white-paper-wrapped bunch of red roses had been *torn, thrown, crushed!* – against that blazing white wall » (*SLS* 147). Image de la « mort infestant la vie »⁵⁷, l'abject signale donc aussi une renaissance, l'émergence d'une seconde vie qui le rapproche de la fonction première du carnaval :

All the symbols of the carnival idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. [...] A second life, a second world of folk culture is thus constructed; it is to a certain extent a parody of the extracarnival life, a "world inside out." We must stress, however, that the carnival is far distant from the negative and formal parody of modern times. Folk humor denies, but it

⁵⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 12.

revives and renews at the same time.⁵⁸

La poésie des mots fait ainsi pousser des fleurs sur l'abjection. Le personnage de Catharine est le relais de cette transfiguration, intermédiaire, une fois encore, d'une métamorphose qui s'apparente à une résurrection. Les implications religieuses de *Suddenly last Summer* participent de ce dédoublement du sens qui place le corps de Sebastian au cœur d'un intervalle ambivalent, « bord entre abjection et sacré »⁵⁹. En outre, le prénom du personnage renvoie au martyr chrétien, Saint Sébastien, que les peintres de la Renaissance ont représenté sous l'aspect d'un jeune homme dénudé dont le corps percé de flèches exprime une souffrance sensuelle. Ces images contribuèrent à faire du saint une icône de la communauté homosexuelle. Brian Parker montre que deux toiles en particulier semblent avoir indirectement influencé Williams. La première, peinte par Giovanni Antonio Bazzi entre 1525 et 1531 (annexe 10), inspira à l'auteur un poème ; la seconde est une œuvre de Guido Reni (annexe 10), réalisée entre 1616 et 1618. Elle devint célèbre, en grande partie grâce à la fascination qu'elle exerça sur l'écrivain Oscar Wilde⁶⁰. La dimension religieuse, subvertie par la puissante charge érotique de ces tableaux, transparait à travers l'ambivalence du personnage de Sebastian.

Le choix du prénom par Williams s'avère donc être un moyen d'élever l'homosexualité au rang du sacré. À la dévoration abjecte du corps de Sebastian se juxtapose en effet la signification religieuse de la communion eucharistique. Dans un détournement des codes, Williams transforme ainsi l'acte de cannibalisme en acte d'amour dans la mesure où le désir sexuel, désir de soi dans l'autre, se réalise à travers l'incorporation du sujet (Sebastian) dans l'objet de son désir (les enfants). La désintégration du corps de Sebastian signale ainsi un effondrement des limites qui se manifeste à travers une « vérité du dédoublement »⁶¹ où l'abject et le sacré fusionnent.

Cette vérité ambivalente sort de la bouche de Catharine en même temps qu'elle s'échappe d'un corps ouvert qui hante le décor dès le début de la pièce. La révélation de Catharine et le sang de Sebastian sont en ce sens mis en relation.

⁵⁸ Mickaïl Bakhtine, *Rabelais and His World*, 11.

⁵⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 104.

⁶⁰ Voir l'article de Brian Parker, « Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 69. N°3 (Été 2000), 634-659.

⁶¹ Voir page 92, note 42.

Accouchements ultimes, ils émanent tous les deux du corps, source de toutes les métamorphoses et origine de la création. Au commencement du « théâtre plastique » se trouve donc le corps, point de croisement entre des forces contraires : la vie et la mort, l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet, l'abject et le sacré. L'interpénétration du corps et du décor dans *Suddenly Last Summer* témoigne de cet ancrage de l'art dans la vie. Partant, la scène théâtrale, telle que Williams l'imagine, est en quelque sorte une incarnation, un art fait chair qui, comme le corps désirant et parlant, serait le lieu même de la rencontre entre l'abject et le sacré, le matériel et le spirituel. Espace vivant des métamorphoses, la scène offre donc l'image d'un réel instable où s'affrontent des courants contraires. Cette conception de l'espace scénique entre en résonance avec les théories du peintre Hans Hofmann et, en particulier, avec sa définition de l'espace dans l'art :

Space expands and contracts in the tensions and functions through which it exists. Space is not a static, inert thing. Space is alive; space is dynamic; space is imbued with movement expressed by forces and counterforces; space vibrates and resounds with color, light and form in the rhythm of life.⁶²

3. Vers l'image vivante

En 1934, Hofmann fonde son école de peinture à Provincetown où il devient rapidement une figure éminente. Kip Kiernan, dont Williams tombe amoureux lors de son premier séjour dans la ville en juin 1940, sert de modèle aux élèves de l'école⁶³. Par ailleurs, en 1941, le dramaturge envisage de faire de Hofmann le sujet principal d'une de ses pièces : « I have conceived a pretty good idea for a long play based on a famous refugee artist [Hofmann] who has established a school here » (*Letters I* 327). Le projet ne sera pas mené à son terme mais Williams fera part de son admiration pour le peintre dans un essai, « An Appreciation of Hans Hofmann », publié en 1948 :

The forward step is easily distinguishable from the lateral excursions. It has the authority of pure vision. Van Gogh had that. Picasso has it. And Hans Hofmann also has a place with

⁶² Hans Hofmann, *Search for the Real, Hans Hofmann*, Sara T. Weeds et Bartlett H. Hayes, Jr., eds. (Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1967), 66.

⁶³ Williams vit une brève histoire d'amour avec Kip Kiernan pendant l'été 1940 :

The most significant influence Provincetown had on Tennessee Williams' subsequent writing was that he fell in love there. The style and substance of the relationship was something he wrote about directly and indirectly for the next forty years (David Kaplan, *Tennessee Williams in Provincetown* [East Brunswick : Hansen Publishing Group, 2007], 36).

those giants who move straight into the light without being blinded by it. (NSE 197)

L'influence des théories de Hofmann sur l'écriture de Williams et, plus particulièrement, sur le choix de l'expression « théâtre plastique », est mentionnée par Richard Kramer. Ce dernier rapproche en effet le terme « plastique » de la notion de « plasticité » telle qu'elle est définie par le peintre :

Hofmann wrote extensively about plasticity, already publishing in English as early as 1930, and defined space in terms identical to what Williams calls "plastic space" in Act 2, scene 2 of *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* [...]. In the novella *Moise and the World of Reason*, Williams specifically credits Hofmann with the idea of plastic space, though the painter never actually used the phrase [...]. What both men said was that space is not inert but alive.⁶⁴

Les écrits de Hofmann permettent d'établir un parallèle entre la notion d'espace vivant et l'ambivalence de l'espace scénique chez Williams qui donne lieu aux métamorphoses évoquées plus haut. Il semble en effet que la dynamique nécessaire à la transformation du tableau en espace vivant relève d'une ambivalence essentielle à l'acte créateur, ambivalence que le peintre décrit comme une tension entre des forces opposées :

Movement and countermovement result in tension. Tensions are the expression of forces. Forces are the expression of actions. In their surreal relationship, the lines may now give the idea of being two shooting stars which move with speed through the universe. Your empty paper has been transformed by the simplest graphic means to a universe in action. This is real magic. So your paper is a world in itself – or you may call it, more modestly, only an object, or simply a picture with a life of its own – a spiritual life – through which it can become a work of art.⁶⁵

Ce phénomène de mise en relation de mouvements contraires, le *push and pull*, trouve une application dans le « théâtre plastique » de Williams dès les années 40. En 1948, l'auteur décrit ainsi la technique du peintre :

He [Hofmann] is a painter of physical laws with a spiritual intuition; his art is a system of co-ordinates in which is suggested the infinite and a causality beyond the operation of chance. [...] He shows us the vitality of matter, its creation and its destruction, its angels of dark and of light. (NSE 199)

Le langage imagé de Williams laisse déjà entrevoir la façon dont il va s'approprier les théories de Hofmann. L'auteur retranscrit la technique de *push and pull* en termes dramatiques. Il y voit en effet une opposition entre « des anges lumineux et des démons obscurs ». L'expression renvoie au titre de la pièce, *Battle of Angels*, produite pour la première fois à Boston en 1940.

⁶⁴ Richard E. Kramer, « "The Sculptural Drama": Tennessee Williams's Plastic Theatre », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 5 (2002) 4.

⁶⁵ Hans Hofmann, *Search for the Real*, 42.

Dans un des brouillons non datés de *Battle of Angels*, conservé au Centre Harry Ransom à l'université du Texas, Williams tente, selon les termes employés par Hofmann, de « vitaliser la forme »⁶⁶ en présentant un décor qui porte la marque d'une spiritualité passée :

The mercantile store is in a building which has once been used as a church. Possibly a negro church and social center which was banned by the intolerant whites, the pastor lynched for his "heretical" preaching. It has been made over, the interior, but the gothic windows remain and also the bell-tower is still standing with its great iron bells which never ring anymore.⁶⁷

L'ambivalence du décor s'exprime ici à travers la double fonction d'un espace à la fois bassement utilitaire et hanté par un passé mystique. Cependant, la dimension spirituelle de la matière passe encore par le langage et le dramaturge reste vague quant aux procédés plastiques envisagés pour rendre le décor vivant :

These facts are stated in the first scene in a few simple speeches which do not need to intrude much on the present scene structure. It gives, however, a poignant overtone to everything that occurs in the store and of course the main purpose is to have the bells to ring in the epilogue. Other poetic and effective use for them can doubtless be worked out.⁶⁸

Dans la version publiée de *Battle of Angels*, Williams donne forme à cette « tonalité » mystique en transposant l'action principale dans le passé grâce à un procédé théâtral permettant de créer une tension, une ambivalence qui influe sur la perception du spectateur et qui n'est pas sans rappeler la technique de *push and pull*. Il s'agit du prologue et de l'épilogue qui encadrent l'action. *Battle of Angels* s'ouvre de fait sur un décor métamorphosé, transformé en musée dans lequel chaque objet, exposé et étiqueté, porte la marque de la tragédie passée :

At the time this Prologue takes place – a Sunday afternoon about a year after the culmination of the tragedy – the store is no longer being run as a store, but has been converted into a museum exhibiting souvenirs of the sensational events which had taken place there.⁶⁹

De cette manière, Williams rend visible l'ambivalence d'un espace hanté par une histoire, celle de Val et de Myra, qui se trouve élevée au rang de mythe. Le concret s'anime ainsi d'une vie spirituelle : la veste en peau de serpent de Val, que seules les mains du sorcier noir peuvent toucher, devient une relique tandis que le magasin de Myra se transforme en temple profané où chaque vestige du passé est devenu un

⁶⁶ « The aim of art is to vitalize form » (Hans Hofmann, *Search for the Real*, 54).

⁶⁷ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (« Notes on new ideas », manuscrit non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 3. 1.), 1.

⁶⁸ Tennessee Williams, *Battle of Angels*, « Notes on new ideas », 1.

⁶⁹ Tennessee Williams, *Battle of Angels*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 191. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

objet monnayable : « The store itself is like a pillaged temple with the late afternoon sunlight thrown obliquely through the high Gothic windows in the wall at the left » (BA 272).

L'espace scénique est rendu vivant parce qu'il affiche sa double fonction ; il est le lieu d'une mise en relation de forces contraires, l'une mercantile, l'autre religieuse ou mystique. De manière plus générale, l'opposition est celle d'un passé idéal, érigé au rang de mythe, et d'un présent perçu comme une perversion, une corruption⁷⁰. Le décor concret de *Battle of Angels* rend visible cette tension, rapprochant ainsi le « théâtre plastique » de la vision de l'art envisagée par Hofmann :

But all media of expression function in the same way – the physical carrier is overshadowed by a relation. The relation creates an overtone. The physical carrier is absorbed by this overtone. The overtone spontaneously transforms the means of creation into a spiritual reality. The mystery of creation is then revealed.⁷¹

Dans la dernière version de la pièce, *Orpheus Descending*, publiée dix-sept ans plus tard, la double fonction du décor s'efface avec la suppression du prologue et de l'épilogue. Pourtant, la tension entre les « démons obscurs et les anges lumineux », censée donner vie à la matière, n'a pas disparu. Elle s'exprime autrement, à travers un langage pictural qui, de *Battle of Angels* à *The Night of the Iguana*, s'est développé par touches successives, transformant le dramaturge en peintre et rapprochant irrémédiablement l'espace scénique de celui de la toile. Ce langage est celui de la couleur. Plus de vestiges évoquant un passé mystique dans le décor d'*Orpheus Descending*, mais un éventail de couleurs qui, de l'argenté au doré, en passant par le vert, le rouge, le rose, le gris, le noir et le blanc, recouvrent les choses d'un sens autre et retranscrivent de manière plastique la tension opposant des forces contraires.

Ces forces, angéliques ou démoniaques, pour reprendre les termes de Williams, se répartissent en deux catégories distinctes : d'un côté, le bleu, le rose

⁷⁰ Cette corruption est liée au désir sexuel qui arrache l'adolescent au royaume de l'enfance. Dans *Battle of Angels*, Williams dramatise donc un conflit intérieur ; il l'écrit d'ailleurs en 1944 :

Battle of Angels was the first of these plays to release and purify the emotional storms of my earlier childhood. Onto it I projected the violent symbols of my adolescence. It was a synthesis of the two parts of my life already passed through. And so the history of the play begins anterior to the impulse to write it. [...] But these childish recollections provided me only with the country and with characters of phantom dimensions. I had to animate them with the turbulent stuff of later experience (NSE 16-17).

⁷¹ Hans Hofmann, *Search for the Real*, 49.

pâle et le jaune ; de l'autre, le rouge, le rose vif et le vert. La portée symbolique de ces deux groupes de couleurs les oppose dans l'espace de la représentation. Tournées vers un passé idéal, les premières évoquent toujours un sentiment nostalgique que les secondes viennent contrecarrer. Les couleurs donnent donc bien deux impulsions contraires à l'image sur scène. Le *push and pull* se traduit de fait soit par un mouvement de recul vers un rêve perdu, soit par une poussée en avant, vers le futur. Les couleurs reproduisent en ce sens le rythme de la vie, renforçant une fois de plus le lien qui lie l'espace scénique au corps vivant. La vie, dont les frontières sont la naissance et la mort, s'exprime ainsi à travers un éventail de couleurs délimité de part et d'autre par le blanc et le noir. Renforçant le parallèle, le précurseur de la peinture abstraite, Wassily Kandinsky, voit dans ce passage du blanc total au noir absolu la transposition en couleurs du cycle de la vie :

Les six couleurs, qui, par paires, forment trois grands contrastes, se présentent à nous comme un grand cercle, comme un serpent qui se mord la queue (symbole de l'infini et de l'éternité). Et à la droite et à la gauche nous trouvons les deux grandes possibilités du silence ; celui de la mort [le noir] et celui de la naissance [le blanc].⁷²

La dynamique du « théâtre plastique » repose sur cette opposition blanc-noir et sur les possibilités de signification qui en découlent. Williams élabore ainsi un langage qui, de par la relation qu'il établit entre la couleur et le sens, trouve un pendant dans les tableaux des peintres américains inspirés par les théories de Hofmann et regroupés sous le terme, souvent contesté, d'Expressionnistes abstraits :

“A thing in itself,” continued Hofmann, “never expresses anything. It is the relation between things that gives meaning to them.”

This is essentially the mode of thinking behind images structured by opposition. Motherwell, expressing a similar idea, stated that the juxtaposition of black and white in his paintings were symbolic of the contrast between life and death. [...] And although it is true that the associations attached to black are somewhat culturally determined rather than inherent in the color, the Abstract Expressionists consciously exploited this to the maximum effect [...]. These artists also understood that context determines meaning: however “tragic” black may be, its contrast to white is what generates this meaning.⁷³

Parmi les couleurs évoquant le passé, le bleu et le rose (*rose-coloured* en anglais) occupent une place particulière. Associées au personnage de Laura dans le passage suivant, elles suggèrent à la fois l'idée de pureté et d'innocence :

As the curtain rises Laura is still huddled upon the sofa, her feet drawn under her, her head resting on a pale blue pillow, her eyes wide and mysteriously watchful. The new floor lamp with its shade of rose-colored silk gives a soft, becoming light to her face, bringing out the

⁷² Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 164.

⁷³ Claude Cernuschi, *Jackson Pollock, Meaning and Significance* (New York : HarperCollins Books, 1992), 252-53.

fragile, unearthly prettiness which usually escapes attention. (GM 67)

Dans *A Streetcar Named Desire*, la couleur bleue est utilisée pour lier de manière visuelle Blanche, vêtue d'une robe bleue dans la dernière scène et le nouveau-né enveloppé dans un linge bleu pâle⁷⁴. Le rapprochement suggère une pureté retrouvée, un retour à l'innocence de l'enfance qui s'accorde avec le prénom de l'héroïne. Le bleu acquiert du reste une dimension religieuse dans le discours :

EUNICE: What a pretty blue jacket.

STELLA: It's lilac colored.

BLANCHE: You're both mistaken. It's Della Robbia blue. The blue of the robes in the old Madonna pictures. (SND 558)

La même signification est attribuée au bleu dans *The Rose Tattoo* lorsque le prêtre se souvient du temps où Sérafina se rendait à la messe de Pâques vêtue d'une robe bleu pâle⁷⁵. Couleur du ciel et de la mer, le bleu, souvent associé au blanc, se place du côté du religieux, du spirituel et de l'espoir de purification qui en découle : « I hope that his eyes are going to be like candles, like two blue candles lighted in a white cake! » (SND 538).

Quant à la couleur rose, il convient de distinguer la teinte atténuée d'un rose que Williams désigne sous le terme *rose-coloured* de celle, plus vive, du rose criard (*pink* en anglais). Ce rose clair tire sa symbolique de l'histoire personnelle de l'auteur. Rose, la sœur bien-aimée, subit une opération en 1943 qui la coupe à jamais du monde. Ce rose teinté de blanc la représente et l'idéalise à travers des jeunes filles innocentes comme Laura dans *The Glass Menagerie*, Heavenly dans *Sweet Bird of Youth* ou encore Rosa, qui porte son nom, dans *The Rose Tattoo*.

De fait, le rose pâle est synonyme d'innocence naïve ; il sert à atténuer la lumière blanche et crue de la vérité. La couleur des lanternes vénitienes achetées par Amanda pour créer une ambiance propice à la séduction est rose dans *The Glass Menagerie* (67) et, dans *Battle of Angels*, la pièce dans laquelle Myra espère faire revivre ses rêves de jeunesse est baignée d'une lumière rosée dont la résonance symbolique s'accorde avec le bleu des murs :

The walls have been painted pale blue and have been copiously hung with imitation

⁷⁴ Henry I. Schvey, « Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* », in J. Bakker et D. R. M. Wilkinson, éd. *From Cooper to Philip Roth: Essays on American Literature*, 76.

⁷⁵ Tennessee Williams, *The Rose Tattoo*, in *Tennessee Williams, Plays 1937-1955*, 696. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

dogwood blossoms to achieve a striking effect of an orchard in full bloom. The room is almost subjective, a mood or a haunting memory beyond the drab actuality of the drygoods department. Its lighting fixtures have been covered with Japanese lanterns so that, when lighted, they give the room a soft, rosy glow. (BA 242)

Rose et bleu se mélangent à la blancheur de la lumière pour l'adoucir et créer ces images évanescentes où le réel figé s'apparente à un tableau.

Couleurs habituellement portées par Marie et Jésus dans les peintures religieuses, elles sont associées à la lumière divine qui entoure les personnages d'un halo lumineux, faisant d'eux des êtres irréels, semblables aux saints et aux martyrs peints par le Greco. Williams fait référence à la technique du peintre espagnol pour décrire la lumière qui éclaire Laura dans *The Glass Menagerie* :

The light upon Laura should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in religious portraits of female saints or madonnas. A certain correspondence to light in religious paintings, such as El Greco's, where the figures are radiant in atmosphere that is relatively dusky, could be effectively used throughout the play. (GM xxii)

La même lumière étrange transforme Heavenly en apparition céleste dans *Sweet Bird of Youth* :

The light change is not realistic; the light doesn't seem to come from the coach lamp but from a spectral radiance in the sky, flooding the terrace. [...] Heavenly is always looking that way, toward the Gulf, so that the light from Point Lookout catches her face with its repeated soft stroke of clarity.⁷⁶

Dans cette pièce, le personnage perturbateur qui dévoile le secret honteux de Heavenly devant les habitants de Saint Cloud ressemble aux saints du Greco : « *They've noticed a tall man who has entered the cocktail lounge. He has the length and leanness and luminous pallor of a face that El Greco gave to his saints* » (SBY 201-2). La fonction déréalisante de la lumière trouve ainsi un pendant dans les toiles du peintre qui, selon José Redondo Cuesta, détache les sujets de ses tableaux du monde réel grâce à une technique visant à exacerber la dimension subjective de l'image :

Dès cette date [1600], le Greco abandonne toute velléité de naturalisme dans sa peinture et se lance dans la représentation d'un monde intérieur et subjectif (comme peu d'artistes parviendront à le faire dans l'histoire), où il porte à outrance toute une série de techniques formelles : il étire la silhouette de ses personnages à l'infini, les transformant en êtres spectraux. Il fond ciel et terre en un seul nouveau monde qui n'obéit à aucune loi physique, les lumières (artificielles) ont leur vie propre, les personnages ont des attitudes tantôt extatiques, tantôt convulsées.⁷⁷

⁷⁶ Tennessee Williams, *Sweet Bird of Youth*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 194. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁷⁷ Lavin Berdonces, Ana Carmen, José Redondo Cuesta et Rafael Alonso, *Domeniko Theotokopoulos*

Williams transpose le style du Greco à son « théâtre plastique » pour donner à ses personnages une dimension divine. Les couleurs pâles et la lumière spectrale qui semble les éclairer de l'intérieur prennent part à cette métamorphose. Ainsi les « anges lumineux » se devinent-ils derrière la réalité des corps. L'effet produit est déréalisant. Enfermés dans le cadre bidimensionnel du tableau religieux, ces saints et martyrs sont pétrifiés, figés dans des images idéales mais quelque peu jaunies par le temps.

Le jaune suggère du reste lui aussi une rupture avec le réel. Souvent associé à la lumière vacillante des bougies, il contribue à créer une atmosphère propice à la séduction. C'est d'ailleurs à la lueur d'une bougie que Myra décide d'embaucher Val dans *Battle of Angels* :

MYRA [*very softly, gently, with a slight mournful, tender shake of her head*]: Lawd, child, come back in the mawning and I'll give you a job. [*She moves slowly over to the candles and blows them out.*] (BA 212)

Dans *The Glass Menagerie*, le sourire de Jim se fait le relais de la lumière du chandelier qui devient intérieure et se double d'une signification religieuse :

Jim lights a cigarette and leans indolently back on his elbows smiling at Laura with a warmth and charm which lights her inwardly with altar candles. (GM 79)

Éclat adouci d'une lumière feutrée, le jaune donne à la rencontre amoureuse un caractère sacré. Il est la couleur des ambiances intimes et crée de fait une atmosphère rassurante, souvent liée au passé. Il envahit l'espace scénique lorsqu'Amanda tente de faire revivre ses souvenirs dans la scène 6 de *The Glass Menagerie* : « *She wears a girlish frock of yellowed voile with a blue silk sash. She carries a bunch of jonquils – the legend of her youth is nearly revived* » (GM 53). Les fleurs et la robe s'accordent et réveillent, l'espace d'un instant, le passé endormi. Dans *Battle of Angels*, Myra se souvient d'un baiser qui reste associé dans sa mémoire à la couleur jaune :

MYRA: A boy in a Pierrot suit.

SANDRA: How lovely! What did he do?

MYRA: Caught me around the waist, whirled me till I was dizzy – then kissed me and – *disappeared!*

SANDRA: Disappeared?

MYRA: Completely. In the crowd. The music stopped. I ran straight back to my room an' stared an' stared at the big yellow spot on the ceiling. (BA 216)

1900 (Bruxelles : BAI Publishers, 2000), 60.

La nostalgie suggérée par le jaune réapparaît dans *A Streetcar Named Desire* avec l'évocation du domaine perdu, Belle Reve :

STELLA: Belle Reve? Lost, is it? No!

BLANCHE: Yes, Stella.

[*They stare at each other across the yellow-checked linoleum of the table.*] (SND 479)

Le pouvoir de réminiscence de la couleur jaune se combine donc à l'idée de perte et au sentiment de nostalgie qui en découle. Le jaune, comme le bleu et le rose, exprime ainsi toujours un décalage, un écart par rapport au réel.

Couleur du citron servant à la préparation de la limonade, le jaune vif symbolise un monde désuet, enfantin, qui, dans *The Glass Menagerie* et *Baby Doll*, donne à la rencontre amoureuse un goût amer. Sa présence se révèle inappropriée à la fin de *The Glass Menagerie*. Le désastre a eu lieu, les espoirs de Laura ont été anéantis et Amanda entre en scène avec une carafe de limonade. Sa gaieté et la chanson que lui inspire la boisson citronnée accentuent le tragique de la situation :

AMANDA: Well, well, well! Isn't the air delightful after the shower? I've made you children a little liquid refreshment. [*Turns gaily to the gentleman caller*] Jim, do you know that song about lemonade?

“Lemonade, lemonade

Made in the shade and stirred with a spade –

Good enough for any old maid!” (GM 91)

Dans *Baby Doll*, la limonade est le prétexte dont se sert Mrs Meighan pour fuir les avances de Vacarro mais l'invitation naïve se retourne vite contre elle :

BABY DOLL: I – I thought I might make us a pitcher of – cold lemonade. [...]

SILVA: The idea of lemonade is very attractive. I would be glad to help you squeeze the lemons.⁷⁸

Reflet incongru d'un passé lié à l'enfance, le jaune renvoie à l'illusion et au rêve. En ce sens, il se démarque sans cesse d'une réalité moins plaisante. Ainsi, alors que tous les espoirs sont encore possibles, l'intérieur de l'appartement des Wingfield baigne-t-il dans une lumière couleur citron : « *A delicate lemony light is in the Wingfield apartment* » (GM 51). Le même jaune citron attire le regard de Val dans *Battle of Angels* : « *He is staring intently up at a large Coca-Cola ad through the arch. In conjunction with the beverage, this ad forcefully expounds the charms of a “Petty Girl” in a one-piece lemon-yellow bathing suit* » (BA 229). Le jaune séduit

⁷⁸ Tennessee Williams, *Baby Doll & Tiger Tail* (New York : New Directions, 1991), 66, 67. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

parce qu'il ouvre les portes d'un monde idéal mais, comme les lettres d'amour jaunies par le temps que Blanche arrache des mains de Stanley, il matérialise le vide de l'absence.

Le bleu, le rose et le jaune se donnent donc à voir comme les empreintes visibles d'un idéal inaccessible qui, au lieu de donner vie aux personnages, semble au contraire les enfermer dans un monde illusoire, un monde d'idoles. Couleurs claires, elles partagent une symbolique liée à un élément commun, le blanc. Kandinsky voit dans cette non-couleur « un néant d'avant le commencement, d'avant la naissance »⁷⁹. Matérialisation d'un temps révolu dont les couleurs évoquées plus haut sont la trace, le blanc renvoie au paradis perdu de l'enfance chez Williams. Tournées vers le passé, elles aspirent à cette pureté immaculée du blanc absolu, de ce temps d'avant l'adolescence où le désir n'existe pas. En ce sens, le mouvement que ces couleurs nostalgiques insufflent à l'image conduit à une pétrification, à la beauté d'un instant figé, dépourvu de vie.

La référence à Georgia O'Keeffe dans *Sweet Bird of Youth* permet d'illustrer ce point. Williams imagine pour cette pièce un décor lumineux où le blanc tranche sur le bleu :

The Gulf is suggested by the brightness and the gulls crying as in Act One. There is only essential porch furniture, Victorian wicker but painted bone white. The men should also be wearing white or off-white suits: the tableau is all blue and white, as strict as a canvas of Georgia O'Keeffe. (SBY 187)

La dominance du bleu et du blanc évoque les images du désert peintes par O'Keeffe dans les années 30 et 40. Le tableau *Pelvis III* (annexe 11) reflète peut être le plus exactement l'atmosphère décrite par l'auteur. La blancheur des ossements épars se détache du fond bleu dans une vision épurée où le temps et la vie semblent suspendus. Pour O'Keeffe, comme pour Williams, le blanc est lié à la mort mais une mort entièrement débarrassée de ses liens terrestres. Pas de cadavre pourrissant donc, mais un cadavre pur, éclatant d'une blancheur surnaturelle qui se mêle aux éléments du paysage. Images surréelles, détachées du monde, la toile de O'Keeffe et le décor de Saint Cloud dont le nom même suggère l'immatérialité d'un nuage représentent un au-delà de la vie et de la mort. O'Keeffe interprète du reste ainsi ses vues du désert : « On dirait que les os nous ouvrent un passage jusqu'au cœur d'une vie très

⁷⁹ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 156.

intense, mais aussi immense, vide, intouchable, et, malgré toute sa beauté, absolument étrangère à toute douceur »⁸⁰.

Cette vie stérile dont les os blanchis par le soleil sont le seul trouve un écho dans le décor de *Sweet Bird of Youth*. Si les fauteuils en osier ont la blancheur des ossements, c'est qu'ils renvoient en réalité à un corps stérile, incapable de procréer, celui de Heavenly. Sa beauté irréaliste et la blancheur de ses vêtements la rendent en effet étrangère au monde réel. Vierge immaculée, Heavenly vit dans un corps mort, infécond :

HEAVENLY: I felt more than embarrassed when I found out that Dr. George Scudder's knife had cut the youth out of my body, made me an old childless woman. Dry, cold, empty, like an old woman. I feel as if I ought to rattle like a dead dried-up vine when the Gulf Wind blows, but, Papa – I won't embarrass you any more. I've made up my mind about something. If they'll let me, accept me, I'm going into a convent. (SBY 198)

Son seul refuge : l'enfermement dans un couvent ou dans le mensonge d'une image parfaite, comme celle que son père, Boss Finley, voudrait donner d'elle : « You're going to be wearing the stainless white of a virgin » (SBY 199).

Le blanc est la couleur d'un paradis stérile, d'un vide vers lequel les couleurs tournées vers un passé idéal entraînent les personnages. Ce mouvement s'apparente à un recul ; il va à l'encontre du rythme de la vie. Voué à l'échec, il s'oppose en vain au passage du temps, matérialisé par le train qui emporte Chance et Princess vers leur futur :

In both Chance and the Princess, we should return to the huddling-together of the lost, but not with sentiment, which is false, but with whatever is truthful in the moments when people share doom, face firing squads together. Because the Princess is really equally doomed. She can't turn back the clock any more than can Chance, and the clock is equally relentless to them both. For the Princess: a little, temporary, return to, recapture of, the spurious glory. The report from Sally Powers may be and probably is a factually accurate report: but to indicate she is going on to further triumph would be to falsify her future. She makes this instinctive admission to herself when she sits down by Chance on the bed, facing the audience. Both are faced with castration, and in her heart she knows it. They sit side by side on the bed like two passengers on a train sharing a bench. (SBY 234-35)

À la nostalgie d'un passé perdu s'oppose donc une poussée inexorable vers l'avant, symbolisée par les couleurs vives. Manifestations visuelles des « symboles violents » (NSE 16) que Williams associe à son adolescence, ces couleurs éclaboussent les icônes, redonnant vie à l'image scénique et remettant le temps en marche. Elles arrachent en ce sens les personnages à l'innocence d'une enfance qui, sans l'irruption du désir charnel, ne serait rien de plus qu'un paradis figé.

⁸⁰ Georgia O'Keeffe, citée dans l'ouvrage de Britta Bencke, *O'Keeffe* (Cologne : Taschen, 2000), 57.

Le statisme et l'effet déréalisant du premier groupe de couleurs trouvent donc un contrepoint dans le dynamisme des couleurs saturées. Le rouge en est une première illustration. Le paquet de viande taché de sang que Stanley lance à Stella (*SND* 470) se donne à voir, dès le début de la pièce, comme le vecteur visuel d'une violence génératrice de mouvement. Couleur du sang nécessaire à la vie, sa symbolique est liée aux flux et aux mélanges. Ainsi le « sang bleu » des héritières ruinées de Belle Reve doit-il se mêler à celui d'individus comme Stanley : « But maybe he's what we need to mix with our blood now we've lost Belle Reve » (*SND* 492). Par ailleurs, lorsque Blanche endosse son rôle de séductrice (*SND* 486, 541), elle porte une robe de chambre écarlate. Le rouge est de fait aussi la couleur du désir, un désir qui donne à Blanche la force de fuir en avant et d'échapper au pouvoir d'inertie de la mort :

BLANCHE: Death – I used to sit there and she used to sit over there and death was as close as you are. [...]

The opposite is desire. (*SND* 547)

Les couleurs vives sont donc porteuses d'un symbolisme contraire à celui des couleurs claires. Si Blanche revêt tour à tour des vêtements rouges et blancs, c'est pour mieux souligner l'ambiguïté du personnage. Tirillée entre un besoin désespéré de pureté et un désir sexuel qui la rapproche irrésistiblement de Stanley, Blanche est à la fois madone et femme fatale. Les brouillons de la pièce, conservés au Texas, mettent en évidence le rôle joué par les couleurs dans la création d'une dialectique opposant spiritualité et sexualité⁸¹. Dans le fragment intitulé « The Primary Colors », les couleurs rouge et vert, associées respectivement à Blanche et Ralph (Stanley dans la version finale), inspirent à Blanche la comparaison suivante : « We're like a stop-

⁸¹ Cette dialectique est au cœur d'un processus créateur qui explore les deux facettes contradictoires du personnage de Blanche. De l'institutrice prude à la tigresse aux griffes acérées, Blanche évolue d'un manuscrit à l'autre selon un mouvement d'oscillation constant qui trouve une résolution dans le viol de la version finale. L'examen des versions antérieures conduit en ce sens à une relecture de la pièce :

To understand fully the polemics of the rape in the film, however, necessitates our returning first to the manuscripts themselves, whose story testifies to the struggle Williams had first in undertaking who Blanche was – the sexual predator or the spiritual victim – and then, once having found her, determining what consequences that dialectic would generate in her (madness) and on those around her (social warfare). The complex evolution of *Streetcar* would prove the rape to be more a working through of one person's metaphysical debate than a climactic end to a dramatic *pas de deux* – less victim/agressor and more warrior/facilitator (John S. Bak, « "Stanley Made Love to Her! – By Force!" Blanche and the Evolution of a Rape », in Brenda Murphy, éd. *Critical Insights: A Streetcar Named Desire* [Pasadena : Salem Press, 2010], 125).

light, aren't we? Red and green »⁸². Le feu de signalisation, emblème de la société moderne, révèle le pouvoir signifiant de deux couleurs qui invitent au mouvement, à la circulation et au mélange. Les couleurs prennent en ce sens part au jeu de la séduction, jeu auquel Ralph (Stanley) se prête volontiers dans « The Primary Colors » :

BLANCHE: What a charming costume!

RALPH: Glad you like it.

BLANCHE: Green! And red! Like a stop-light!

RALPH: What's red?

BLANCHE: – my – kimono.

RALPH: Like a stop-light?

BLANCHE: Yes.

RALPH: Or a go signal?⁸³

Les couleurs vives apparaissent donc comme la manifestation d'une force qui s'oppose en tous points au symbolisme des couleurs claires. Tournées vers le futur et le dynamisme du monde moderne, elles défient le statisme suggéré par l'enfermement dans l'illusion ou le passé. Loin des images religieuses inspirées par le Greco, elles ont un caractère profane. Dans *Battle of Angels*, les chaussures que Myra jette au dessus de sa tête en invoquant les fêtes païennes du mois de mai sont rouge vif :

[*Impulsively she gathers them up like an armful of plushy red flowers and tosses them in the air.*]

MYRA: [*ecstatically*] Wake me early, Mother, fo' I shall be Queen of the May! (BA 244)

L'amour chaste lié aux ambiances feutrées se teinte donc de couleurs plus vives au fur et à mesure qu'il s'ancre dans la réalité du désir sexuel.

De fait, les « lumières colorées » (SND 541) qui font oublier à Stella les colonnes blanches de Belle Reve sont la traduction visuelle d'une jouissance libératrice. Stanley est l'agent de cette libération vers un futur que l'enfant porté par Stella symbolise. La puissance physique de ce dernier s'exprime du reste en couleurs. Qu'il soit vêtu de sa chemise de bowling, verte et écarlate (SND 513), ou de son pyjama bariolé (SND 504, 553), Stanley incarne la violence d'un désir rendu visible à travers l'explosion des couleurs vives. Figure du déplacement (SND 478),

⁸² Tennessee Williams, « The Primary Colors » (fragment non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 44. 10.), 11.

⁸³ Tennessee Williams, « The Primary Colors », 31.

Stanley est toujours en conflit avec la force d'inertie des couleurs pâles, et donc de Blanche. L'avant-dernière scène de la pièce se donne d'ailleurs à voir comme le triomphe de la couleur sur le blanc. Stanley, vêtu de son pyjama coloré, porte le corps inerte de Blanche, habillée de blanc, vers l'espace de l'assouvissement du désir : « He picks up her inert figure and carries her to the bed » (*SND* 555). La juxtaposition des couleurs annonce le mélange final, souillure visuelle et symbolique qui conduira à l'exclusion définitive de Blanche et de la couleur associée à son nom...

La rencontre des couleurs se donne en ce sens à voir comme un conflit opposant « les anges lumineux » aux « démons obscurs »⁸⁴ de Williams. Il semble en effet que la dynamique introduite par le rouge sur scène se double d'une signification menaçante. Le futur que le rouge annonce est, de fait, bien sombre. Il ne se départ jamais totalement de la symbolique traditionnellement associée au noir dans la culture occidentale : « Un néant sans possibilités, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir ni espoir, voilà la résonance intérieure du noir »⁸⁵. Lors de la violente dispute qui éclate entre Tom et Amanda dans *The Glass Menagerie*, le rouge envahit l'espace scénique, faisant ainsi ressortir des ombres inquiétantes : « He [Tom] tears the portieres open. The upstage area is lit with a turgid smoky red glow. [...] Their gesticulating shadows are cast on the ceiling by the fiery glow » (*GM* 22).

Couleur du feu qui couve ou du désir qui consume, le rouge signale l'imminence de l'incendie, réel ou symbolique, qui menace de tout dévaster. Val le craint et le fuit dans *Battle of Angels* : « I don't like fire. I dreamed about it three nights straight so I quit » (*BA* 210). Ce feu immaîtrisable, matérialisation de l'ardeur du désir que Val suscite chez la gent féminine, causera sa perte. De même, la fuite de Tom, symbolisée par l'escalier de secours de l'appartement des Wingfield (*fire escape* en anglais) est provoquée par la peur de brûler dans le « feu du désespoir » qui consume les habitants de St. Louis : « *The apartment faces an alley and is entered by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation* » (*GM* 3). Pourtant, la fuite en avant conduit

⁸⁴ Voir page 104.

⁸⁵ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 156.

au regret éternel, à la clarté aveuglante d'un passé dont Tom ne se libère que lorsque Laura souffle les bougies et le plonge enfin dans les ténèbres.

La dynamique liée à la couleur rouge serait-elle donc vaine ? Il semble en effet que l'impulsion des couleurs vives ne puisse pas se séparer de la notion de danger et de l'idée de mort qui en découle. Par exemple, le rose intense (*hot pink* en anglais) se démarque du rose pâle puisqu'il est, comme le rouge, associé à l'amour charnel. Couleur des sous-vêtements féminins, il symbolise l'amour bafoué de Serafina (*RT 680*) et permet à Blanche d'attirer le regard des hommes dans la scène de poker : « She takes off her blouse and stands in her pink silk brassiere and white skirt through the portieres » (*SND 496*). Ce rose implique un jeu entre la couleur de la chair et le tissu qui la recouvre. Évoquant la séduction érotique, le rose vif se place du côté de l'artifice ; partant, il indique la présence d'un piège.

Ainsi les pilules roses (*SBY 163*) qu'Alexandra Del Lago et Chance avalent pour échapper au réel prolongent-elles le rêve artificiel dans lequel ils finiront par se perdre :

SCOTTY: It looked like a little pink pill.

CHANCE: Oh, ha ha. Yes, I washed down a goof-ball. You want one? I got a bunch of them. I always carry them with me. When you're not having fun, it makes you have it. When you're having fun, it makes you have more of it. Have one and see.

SCOTTY: Don't that damage the brain?

CHANCE: No, the contrary. It stimulates the brain cells.

SCOTTY: Don't it make your eyes look different, Chance? (*SBY 212*)

La pilule rose dénature le regard et fausse la perception. Au pouvoir d'attraction de la couleur rose vient ici se greffer l'idée de corruption et de vice. Le rose artificiel apparaît donc comme un rose vicié, vidé de sa dimension sacrée. Dans *Orpheus Descending*, Val se souvient de la couleur rose des cheveux d'une cliente dont il a refusé les avances :

VAL: Naw, I said, "Pink!" – A little pink-haired woman, in a checkered coat with pearl buttons this big on it.

LADY: I talked to her on the phone. She didn't go into such details about her appearance but she said you got familiar. (*OD 41*)

Couleur de la petitesse et de l'artifice, les connotations négatives du rose effacent peu à peu son aspect attractif, lié au féminin, pour finir par désigner la bestialité et la brutalité masculines, comme dans ce choix ironique de prénom :

THIRD MAN [*He goes up to Val*]: You know what I do when I see a snake?

VAL: No, what?

MYRA: Val!

THIRD MAN: I get me a good fork stick to pin it down with. Then I scotch it under the heel of my boot – I scotch its damn yellow gizzards out!

SECOND MAN: Go on!

FIRST MAN: *Show him, Pinkie. (BA 238)*

Manifestations de forces vives, le rouge et le rose criard contiennent donc toujours une part d'ombre qui les rattache au symbolisme du noir. Le vert sombre de la jungle qui entoure la véranda de l'hôtel dans *The Night of the Iguana* ou celui du jardin tropical des Venable dans *Suddenly Last Summer* est porteur de la même ambivalence. Le vert renferme une vie primitive, barbare et violente, qui s'exprime à travers les couleurs éclatantes des fleurs insectivores (*SLS 101*) ou des fruits juteux dont se délectent les jeunes Mexicains lascifs employés par Maxine : « The Mexican boy reappears, sucking a juicy peeled mango – its juice running down its chin and onto his throat » (*NOI 352*).

Le vert brillant de la chemise que porte Stanley pour aller au bowling (*SND 449*) relève de la même symbolique. Reflet de l'instinct animal qui guide le moindre de ses gestes, le vert souligne l'appartenance du personnage à un monde sombre, antithèse d'une civilisation tournée vers la lumière :

BLANCHE: He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something – sub-human – something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something – ape-like about him, like one of those pictures I've seen in anthropological studies! [...] Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella – my sister – there has been *some* progress since then! Such things as art – as poetry and music – such kinds of new light have come into the world since then! (*SND 511*)

Étrangement, la force de Stanley et sa capacité à aller de l'avant renvoient, non pas au futur, mais à un passé antérieur à l'humanité. La référence à la photographie anthropologique associe cette dynamique vitale à une image et, de cette façon, fige Stanley dans une pose qui s'oppose à l'autre image évoquée par Blanche, celle de Dieu. La symbolique des couleurs vives semble ainsi rejoindre celle des couleurs claires et mener, comme ces dernières, vers l'une des « deux grandes possibilités du silence »⁸⁶, le noir absolu, synonyme de mort.

Couleur d'un danger imminent, le vert est du reste souvent un présage de mort. Dans *Battle of Angels*, la lueur verdâtre qui éclaire le magasin se donne à voir

⁸⁶ Voir page 107, note 72.

comme une force mortifère : « With an impulse of childish gaiety, she [Myra] sets the pendants tinkling, softly, musically, in the store's greenish gloom [...] » (BA 247). Malgré les efforts de Myra, la présence morbide de Jabe, le mari agonisant dans la chambre au dessus du magasin, étouffe tout espoir de vie. Incarnation de la mort, Jabe apparaît à la fin d'*Orpheus Descending* à côté d'un palmier artificiel. Le vert dépourvu d'éclat du palmier sans vie renvoie au personnage, ce mort-vivant dont le corps dévoré par un cancer semble aussi dénaturé que la plante : « Jabe appears on the landing, by the artificial palm tree in its dully lustrous green jardiniere [...] » (OD 95). Dans *Cat on a Hot Tin Roof*, le vert éclaire le ciel d'une lueur menaçante, contredisant ainsi de manière visuelle le matérialisme triomphant du discours de Big Daddy, lui aussi rongé par un cancer :

BIG DADDY: [...] y'know how much I'm worth? Guess, Brick! Guess how much I'm worth!

[Brick smiles vaguely over his drink.]

Close on ten million in cash an' blue chip stocks, outside, mind you, of twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile!

[A puff and crackle and the night sky blooms with an eerie greenish glow.] (CHTR 929)

L'analyse des couleurs dans le « théâtre plastique » de *Battle of Angels* à *The Night of the Iguana* met en évidence une structure par opposition. La mise en tension de forces contraires préconisée par Hofmann se traduit en effet de manière visuelle, à travers un combat de couleurs. Or, si la résonance du bleu, du rose clair et du jaune va à l'encontre de celle du rouge, du rose vif et du vert, c'est pour mieux joindre les deux extrémités du cercle que sont le blanc, « néant d'avant le commencement », et le noir, « néant sans possibilités »⁸⁷. De la naissance à la mort, les couleurs créent donc un espace où le temps devient visible. Ce temps cyclique n'offre pas de véritable issue. Les couleurs matérialisent ainsi un tiraillement tragique qui mène, d'un côté comme de l'autre, à l'absence totale de mouvement, à la pétrification du vide.

Or, si la gradation de couleurs, du blanc jusqu'au noir, se lit comme une dégradation irrémédiable, liée au passage du temps, l'or, l'argent et la couleur d'ambre constituent un troisième groupe. Ces couleurs imprégnées de lumière permettent d'échapper au cercle tragique et correspondent à cette troisième entité purement spirituelle qui, selon Hofmann, est l'aboutissement de l'art :

⁸⁷ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 155-56.

A relation requires at least two material carriers to produce a super-imposed higher "surreal" as the meaning of the relation. A mystic overtone now overshadows the carrier. Its coming into existence is the exact equivalent of the relation. Being of a higher order, only these ultra, dominating relations can give a spiritual character to the work. This spiritual character determines the nature of the final plastic expression. [...] A work of art is finished, from the point of view of the artist, when feeling and perception have resulted in a spiritual synthesis.⁸⁸

L'effacement du matériel au profit d'une réalité supérieure a lieu pendant ces instants rares où la couleur se mêle à la lumière. Ces moments choisis se situent hors de l'espace et du temps, dans un ailleurs où la beauté tragique de l'existence apparaît soudain et où sa contemplation devient possible :

It is this continual rush of time, so violent that it appears to be screaming, that deprives our actual lives of so much dignity and meaning, and it is, perhaps more than anything else, the *arrest of time* which has taken place in a completed work of art that gives to certain plays their feeling of depth and significance. [...] Contemplation is something that exists outside of time, and so is the tragic sense. (NSE 59)

Ainsi la profondeur tragique de Blanche se manifeste-t-elle à un moment où tout espoir est anéanti. À cet instant seulement, le rouge s'harmonise avec la lumière : « *Blanche appears in the amber light. She has a tragic radiance in her red satin robe following the sculptural lines of her body* » (SND 557). Dans *The Night of the Iguana*, c'est une brillance argentée qui illumine et transfigure l'espace scénique après l'orage purificateur :

The sky has cleared completely, the moon is making for full and it bathes the scene in an almost garish silver which is intensified by the wetness from the recent rainstorm. Everything is drenched – there are pools of silver here and there on the floor of the verandah. (NOI 388)

La monochromie de ce tableau lumineux marque le triomphe du spirituel sur le matériel. Les couleurs criardes ont disparu et avec elles, l'animalité des Fahrenkopf et l'influence menaçante de la jungle. Elles ont laissé place à une réalité spirituelle, élaborée par touches successives depuis le début la pièce.

Ce sont en effet les personnages de Hannah et Nonno qui introduisent les couleurs argent et or sur scène. La chevelure blanche du vieux poète s'illumine par exemple de reflets argentés sous la lumière électrique : « *His leonine mane of hair gleams like silver as he passes under the globe* » (NOI 374). De même, l'éclat de métaux précieux entoure le personnage de Hannah : « *She is softly lighted so that she looks, again, like a medieval sculpture of a saint. Her pale gold hair catches the soft light. She has let it down and still holds the silver-backed brush with which she was*

⁸⁸ Hans Hofmann, *Search for the Real*, 63.

brushing it » (NOI 398). Ces éléments visuels permettent de tisser des liens entre les deux artistes et Shannon, prêtre défroqué qui possède lui aussi un objet brillant : « *The black heavy silk bib is loosely fastened about his panting, sweating chest. He hangs over it a heavy gold cross with an amethyst center and attempts to fasten on a starched round collar* » (NOI 366).

L'or et l'argent constituent donc un réseau de couleurs qui élèvent et confèrent aux personnages une grandeur spirituelle. Dans *The Night of the Iguana*, ils dessinent peu à peu l'image d'un contre-pouvoir qui vient subrepticement s'opposer à la toute-puissance physique et matérielle des Fakrenkopf, de Maxine et de ses employés, ces démons surgis des tableaux colorés de Bosch. Les couleurs brillantes imprègnent ainsi les choses et les êtres d'une beauté tragique, comme cet étui à cigarettes que Mitch montre à Blanche dans *A Streetcar Named Desire* :

BLANCHE: Oh, good. What a pretty case. Silver?

MITCH: Yes. Yes; read the inscription.

BLANCHE: Oh, is there an inscription? I can't make it out. [*He strikes a match and moves closer*] Oh! [*reading with feigned difficulty*]:

“And if God choose,

I shall but love thee better – after – death!”

Why, that's from my favorite sonnet by Mrs Browning! (SND 498)

L'éclat argenté renvoie à la jeune fille qui fit don de l'étui à Mitch avant de mourir. Sa brillance donne au personnage une dimension nouvelle. L'objet banal porte en effet la marque d'une histoire tragique qui place Mitch au dessus des autres figures masculines : « *That one seems – superior to the others* » (SND 495). L'ours (SND 500) se transforme ainsi, l'espace d'un instant, en chevalier servant (SND 520).

L'éclat des métaux précieux contribue donc à créer une ambiance propice à la révélation d'une vérité tragique. Il apparaît en ce sens comme la résolution plastique d'un conflit exprimé en couleurs. Cependant, la brillance tragique se double elle aussi d'une ambivalence troublante. Reflet évanescent d'un réel transfiguré, la lumière qui se mêle à la couleur conduit à la contemplation d'une image débarrassée de l'ombre du temps mais, parce que la brillance attire le regard, elle peut tout aussi bien indiquer l'artificialité du déguisement ou de l'illusion. Ainsi le manteau de vison couleur platine d'Alexandra Del Lago symbolise-t-il la fausseté d'une existence superficielle :

All at once her power is exhausted, her fury gone. Something uncertain appears in her face and voice betraying the fact which she probably suddenly knows, that her future course is not a progression of triumphs. She still maintains a grand air as she snatches her platinum mink stole and tosses it about her: it slides immediately off her shoulders; she doesn't seem to notice. (SBY 234)

La référence au platine plutôt qu'à l'argent souligne la différence entre le rayonnement supérieur de la vérité et le scintillement ostentatoire du mensonge. L'argent comme le platine brillent du même éclat mais leur symbolique est contradictoire.

En effet, la robe argentée de Big Mama et ses bijoux scintillants apparaissent comme les signes extérieurs d'une richesse purement matérielle, et donc illusoire :

Big Mama appears through the opposite gallery doors behind Margaret, huffing and puffing like an old bulldog. She is a short, stout woman; her sixty years and 170 pounds have left her somewhat breathless most of the time; she's always tensed like a boxer, or rather, a Japanese wrestler. Her "family" was maybe a little superior to Big Daddy's, but not much. She wears a black or silver lace dress and at least half a million in flashy gems. She is very sincere. (CHTR 899)

La même ambivalence liée aux couleurs brillantes sous-tend *A Streetcar Named Desire*. La description de Blanche au début de la scène 10 oppose la beauté tragique qui la transfigure à la fin de la pièce à l'artifice du déguisement de carnaval :

As the drinking and packing went on, a mood of hysterical exhilaration came into her and she has decked herself out in a somewhat soiled and crumpled white satin evening gown and a pair of scuffed silver slippers with brilliant sets in their heels.

Now she is placing the rhinestone tiara on her head before the mirror of the dressing table and murmuring excitedly as if to a group of spectral admirers. (SND 548)

La brillance des paillettes et des bijoux, vrais ou faux, entoure les personnages d'un halo qui n'a plus rien de céleste mais qui a tout à voir avec l'artifice de l'art. Curieusement, Big Mama est « très sincère » et Blanche finit par croire aux mensonges qu'elle s'invente pour embellir une réalité sordide. Le réel transfiguré laisse ainsi place à un réel travesti. Tous deux brillent du même éclat, l'éclat d'une vérité paradoxale que Hofmann nomme « le mystère de la création »⁸⁹. Mystère divin ou mystère de l'art, la vérité de Williams est un reflet insaisissable :

Symbols and their meanings must be arrived at through a period of time which is often a long one, requiring much patience, but if you wait out this period of time, if you permit it to clear as naturally as a sky after a storm, it will reward you, finally, with a puzzle which is still puzzling but which, whether you fathom it or not, still has the beautifully disturbing sense of truth, as much of that ambiguous quality as we are permitted to know in all our seasons and travels and places of short stay on this risky planet. (NSE 129)

L'image du réel que Williams dépeint dans son « théâtre plastique » se

⁸⁹ Voir page 106, note 71.

nourrit donc d'une ambivalence née de la mise en relation de forces contraires. Ces forces hantent une écriture qui, dès les années 40, fonctionne sur le mode du dédoublement. D'abord présent à travers un traitement de la couleur qui rapproche le dramaturge du peintre, ce dédoublement oppose la nostalgie d'un passé perdu à la poussée vers l'avant du désir charnel. L'espace de la représentation devient alors le lieu d'un affrontement entre le spirituel et le matériel qui se déplace peu à peu du langage à l'image. À la surface réaliste des pièces écrites entre 1953 et 1961 affleurent ainsi des formes étranges, surgies de l'imagination ou de l'art pictural. De la métaphore à la métamorphose, le « théâtre plastique » offre l'image d'un réel instable, énigmatique et fuyant, reflet d'un présent impossible.

Jusqu'en 1961, Williams capture ce présent toujours fuyant dans des instants figés où les opposés se rencontrent. Ces moments d'apaisement après la tempête élèvent le grotesque au rang du beau dans *The Night of the Iguana*. Pendant un instant fugitif, le rose charnel du corps des Fahrenkopf se mêle en effet à l'éclat précieux de l'or : « *Even in the relative dark they have a luminous color, an almost phosphorescent pink and gold color of skin* » (NOI 407). La révélation de *Suddenly Last Summer* combine, quant à elle, l'abject et le sacré à travers la dissolution du corps dans les mots. Métamorphose suprême, la vérité à laquelle aspire le « théâtre plastique » s'apparente ainsi à une transfiguration. Pourtant, son caractère transitoire et la présence en filigrane d'éléments carnavalesques lorsqu'elle se dévoile esquisse déjà la forme nouvelle que prendra le « théâtre plastique » dans les pièces ultérieures. Peu à peu en effet, et dans un retournement paradoxal, la transfiguration laisse place au travestissement d'une vérité qui affiche son artificialité.

Chapitre 3

Le réel travesti : la vérité de l'artifice

AUGUST: This is a crazy, wild dream...

CLARE: Dreams are true, they're the truest things in the world, only dreams are the true things in the world, you know...¹

Après *The Night of the Iguana*, l'ambivalence du « théâtre plastique » ne trouve plus de résolution dans la révélation d'une vérité salvatrice, si éphémère soit-elle. L'absence de sens et d'issue caractérise en effet une écriture théâtrale qui, tout en restant dans le cadre de l'illusion réaliste, parvient à détacher les « signes plastiques »² de leurs liens avec la dimension iconique. De fait, la surenchère théâtrale des pièces écrites après 1961³ crée l'image d'un monde artificiel, inauthentique et absurde. Des prostituées outrageusement maquillées et des homosexuels lubriques y côtoient des oiseaux monstrueux, des fantômes ou des artistes mourants. Le maquillage des uns renvoie à la nature hybride des autres dans un univers perverti où l'artifice se trouve élevé au rang de seul réel possible, de seule vérité accessible.

¹ Tennessee Williams, *Something Cloudy, Something Clear* (New York : New Directions, 1995), 29. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

² Sur la distinction entre « signes plastiques » et « signes iconiques », voir chapitre 1.

³ Il est difficile de regrouper ces pièces dans une seule catégorie. D'une part, leur nombre excède celui des pièces écrites entre 1944 et 1961 ; d'autre part, plusieurs d'entre elles ne sont disponibles que sous forme manuscrite. En 1997, Ruby Cohn propose une classification thématique de ces œuvres. *The Red Devil Battery Sign* (1975), *Demolition Downtown* (1971), *This Is (An Entertainment)* (1976) et *A House Not Meant to Stand* (1982) se rangent ainsi dans la catégorie des pièces dites « socio-politiques ». Cohn les oppose au « régionalisme poétique » de *Vieux Carré* (1977) et *A Lovely Sunday for Creve Cœur* (1978) ou encore au lyrisme de *Something Cloudy, Something Clear* (1981). Elle regroupe enfin des œuvres où le thème de la vieillesse est abordé comme *I Can't Imagine Tomorrow*, *The Frosted Glass Coffin* (1970) et *Lifeboat Drill* (1979) dans un troisième groupe. Plus que des thèmes, cette classification met en lumière le caractère expérimental d'une écriture théâtrale toujours en évolution. Publié dans l'ouvrage de Matthew C. Roudané, l'article de Ruby Cohn suscite un regain d'intérêt pour tout un pan de l'œuvre de Williams quelque peu « oublié » par la critique académique. Cohn ouvre en ce sens la voie au travail de réhabilitation et de réévaluation poursuivi ensuite par Linda Dorff, Annette Saddik ou encore Philip Kolin.

Ce corpus de textes complexes, considérés par la critique de l'époque comme de pâles imitations des pièces antérieures place les vingt dernières années de la vie de Williams sous le sceau de l'échec :

The 1960s were to prove a personal and artistic debacle. His dependence on drinks and drugs led him to the mental hospital and to the violent ward. [...] His talent fed off itself and the effect was a series of shrill, neurotic appeals having to do with the intolerable pressures which threaten to destroy the sensitive, the poetic, the betrayed. [...] Self-pitying, these plays moved his own condition to center stage. Simplistic allegories about the compromises forced by experience and the depredations worked on body and spirit by mortality, they offer little more than attenuated reveries.⁴

Il faut attendre 1997 et l'article de Ruby Cohn pour que cette tendance s'inverse. En 1999, Linda Dorff et Annette Saddik s'intéressent à leur tour à ces textes. De nouveaux angles de recherche se dessinent alors et les pièces tardives émergent peu à peu de l'ombre. L'ouvrage édité par Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*, synthétise le travail de réévaluation entrepris par la critique. Les pièces écrites à partir des années 60 y apparaissent imprégnées d'influences diverses. Théâtre de la Cruauté, Théâtre de l'Absurde, films de Chaplin, bande dessinée et dessins animés semblent en effet façonner un « théâtre plastique » décrit comme avant-gardiste. Loin de voir dans l'écriture théâtrale de Williams un déclin, les critiques mettent ainsi en évidence l'idée de progression et de renouvellement. Le « théâtre plastique » y serait l'aboutissement d'un art visant depuis le départ à explorer la nature des rapports entre le réel et l'image que l'artiste en fait.

La peinture est au cœur de cette évolution. Le « théâtre plastique » des dernières pièces recouvre les objets et les personnages de masques aux couleurs criardes. Un voile opaque s'interpose de fait entre le réel reconnaissable et sa représentation, empêchant par là-même une lecture unique et une interprétation claire du sens. C'est ce sens volontairement rendu obscur qui déconcerte et intrigue le spectateur de l'époque :

When *The Two-Character Play* was produced in London in 1967, the reviewers were "baffled." W. A. Darlington said in the *Daily Telegraph* that "he could make no sense of [it] and long before the end had stopped trying to." In the *Daily Express*, Herbert Kretzmer said that "It would need a psychoanalyst – and preferably Tennessee William's [*sic*] own – to offer a rational interpretation of the enigmas that litter the stage like pieces of an elaborate jigsaw." And Peter Lewis of the *Daily Mail* said the play had "technique without content – or at least content obscured and muddled by sheer technique."⁵

⁴ C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama 1945-2000*, 63.

⁵ Annette J. Saddik, *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later*

Ici, le « sens », le « contenu » ou encore « l'interprétation rationnelle » de la représentation s'opposent à la notion de « technique ». Le « théâtre plastique », tel que Williams le conçoit après 1961, semble ouvrir un espace où la technique prend le pas sur le sens, où la forme fait obstruction au fond. Le réel y apparaît comme maquillé, affublé de masques qui le rendent méconnaissable, et donc illisible. Le signe plastique acquiert ainsi une autonomie qui, sans jamais totalement s'émanciper d'une dimension iconique toujours sous-jacente, rapproche l'écriture de Williams de la peinture de Jackson Pollock. Le style du peintre témoigne en effet d'une volonté d'épaissir la surface de la toile jusqu'à ce que la juxtaposition de lignes et de couleurs efface les formes originelles : « Pollock's impulsive manner of painting obstructs clarity; the many layers of paint obscure the forms, and specific iconographical exegesis becomes impossible »⁶.

La disparition progressive du réel derrière une dimension plastique qui prend de plus en plus d'importance marque le début d'un renversement qui, de Pollock à Hopper en passant par le Pop Art, exploite les avancées de l'art pictural américain. Les toiles de Pollock offrent à Williams une alternative au mimétisme réaliste qui, sans pour autant entraîner le « théâtre plastique » vers l'abstraction pure, contribuent à libérer le signe plastique de son lien à un référent dans le monde, à un sens conventionnel. De là découlent la célébration de l'artifice et le jeu subversif avec les modes de représentation traditionnels. Linda Dorff associe en effet la caricature, la parodie et le travestissement qui caractérisent l'écriture de Williams à partir des années 60 à une volonté de remettre en question les modes de représentation artistiques existants⁷. L'influence du Pop Art joue ici un rôle essentiel. La réutilisation de formes d'art populaires comme la bande dessinée dans *The Gnädiges Fräulein* par exemple vise à détourner les codes et à engager le spectateur dans une réflexion sur le monde : « If Warhol's endless rows of tomato soup cans were comments on American culture, so was Williams's satire on the Wasp inhabitants of Cocalooney Key and their attitude toward the gays who frequented Key West »⁸. Le « théâtre plastique » prend ainsi valeur de commentaire sur la société.

Plays, 26.

⁶ Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, 52.

⁷ Linda Dorff, « Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams's Late, "Outrageous" Plays », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 2 (1999), 13-33.

⁸ Philip C. Kolin, éd. *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams* (New York : Peter Lang, 2002), 45.

Le renversement des rapports entre le réel et sa représentation dans l'art se donne donc d'abord à voir comme un travestissement dénotant une volonté de transgresser les codes artistiques conventionnels. Il s'ensuit une confusion, un brouillage des pistes entre le réel et l'artificiel qui induit une réflexion sur le rôle et le statut de l'art. C'est sur ce point que le « théâtre plastique » rejoint le « jeu pictural avec la réalité »⁹ des tableaux de Hopper. Si, dans les toiles du peintre, « la représentation réaliste de la réalité apparaît [...] comme une illusion »¹⁰, il en est de même pour l'écriture théâtrale de Williams dans des pièces comme *Out Cry* ou *Clothes for a Summer Hotel*. Le « théâtre plastique » réalise en ce sens un tour de maître dans les dernières pièces : l'illusion s'y impose de fait comme la seule vérité accessible grâce à un retournement paradoxal qui déplace le vrai du réel vers l'artificiel, obéissant ainsi à l'injonction de Jules Champfleury au sujet du théâtre des Funambules : « Soyez faux, faux, faux d'un bout à l'autre ; c'est le vrai moyen d'être vrai »¹¹.

1. Occulter le réel : « théâtre plastique » et abstraction

Dans son ouvrage autobiographique, Williams place Pollock aux côtés de Van Gogh : « Jackson Pollock could paint ecstasy as it could not be written. Van Gogh could capture for you moments of beauty, indescribable as descent into madness » (*Memoirs* 250). Pour le dramaturge, le talent des deux peintres réside dans leur capacité à montrer ce qui se trouve au-delà du langage, en marge du sens. Étymologiquement, le mot « extase », employé pour décrire les toiles de Pollock, renvoie à un état de ravissement où l'individu, transporté hors de lui-même, perd toute conscience des limites qui le sépare du monde. Cet effondrement des limites caractérise de manière très significative la peinture de Pollock. Lee Krasner, l'épouse du peintre, rapporte l'anecdote suivante, aujourd'hui devenue célèbre :

I brought Hofmann up to meet Pollock for the first time and Hofmann said, after looking at his work, "You do not work from nature." Pollock's answer was, "I am nature." I think this statement articulates an important difference between French painting and what followed. It breaks once and for all the concept that was still more or less present in Cubist derived

⁹ Rolf G. Renner, *Edward Hopper 1882-1967: Métamorphoses du réel* (Cologne : Taschen, 2000), 61.

¹⁰ Rolf G. Renner, *Edward Hopper 1882-1967: Métamorphoses du réel*, 61.

¹¹ Edward Gordon Craig, *Le Théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock (1921 ; Paris : Gallimard, 1964), 188.

painting, that one sits and observes nature that is out there. Rather, it claims a oneness.¹²

Or, cette recherche d'une unité entre l'art, l'artiste et le monde est un thème récurrent dans l'œuvre de Williams. Dès la fin des années 30, fasciné par l'écrivain D. H. Lawrence, le jeune dramaturge envisage de lui rendre hommage : « Today I read from D. H. Lawrence's letters and conceived a strong impulse to write a play about him » (*Notebooks* 155). La pièce, *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*, ne sera achevée qu'en 1951. En 1980, c'est le romancier F. Scott Fitzgerald que Williams immortalise dans *Clothes for a Summer Hotel*. De même, son admiration pour des peintres comme Van Gogh ou Hofmann le conduira à se lancer dans des projets d'écriture qui ne verront pas le jour. Dans *The Day on Which a Man Dies*, pièce achevée en 1960, le personnage principal ressemble à Pollock :

After a few moments of staring down at the canvas, he sprays it with more red paint, then hurls the spray-gun away and falls to his knees, smearing the paint about the canvas with his fingers: the image fails him.¹³

Interrogé sur *In the Bar of a Tokyo Hotel* (1969), version révisée de la pièce de 1960, Williams affirme s'être inspiré du peintre :

But do you know who I thought I was writing about? Jackson Pollock, not myself. Tony Smith, a dear friend of mine, was also a close friend of Pollock's, and I knew toward the end that Jackson Pollock was crawling around naked on the floor with a spray gun, just spraying canvas and just streaking it over the canvas with his fingers. (*Conversations* 294)

Williams, comme Pollock, s'intéresse donc à la frontière fragile qui sépare la vie de l'art. En mettant en scène le rapport intime, presque physique, qui unit l'artiste à son œuvre, le dramaturge trahit sa volonté d'effacer les limites. Dans la peinture de Pollock, la dissolution des limites se traduit par une libération de la ligne¹⁴. Les critiques d'art y voient un moyen d'échapper à la représentation figurative. La ligne apparaît en ce sens comme une limite, un contour qui enferme parce qu'il donne

¹² Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews* (New York : The Museum of Modern Art, 1999), 28.

¹³ Tennessee Williams, *The Day on Which a Man Dies*, in Annette J. Saddik, éd. *The Traveling Companion and Other Plays* (New York : New Directions, 2008), 16. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹⁴ Cette libération de la ligne, remarquée dans un premier temps par Clement Greenberg, est décrite en ces termes par Michael Fried :

Pollock's finest paintings [...] reveal that his all-over line does not give rise to positive or negative areas: we are not made to feel that one part of the canvas demands to be read as figure, whether abstract or representational, against another part of the canvas read as a ground. There is no inside or outside to Pollock's line or to the space through which it moves [...] Pollock has managed to free line not only from its function of representing objects in the world, but also from its task of describing or bounding shapes or figures, whether abstract or representational, on the surface of the canvas (William Rubin, « Jackson Pollock and the Modern Tradition », in Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, 132).

forme à une figure reconnaissable. Ôter à la ligne cette fonction définitoire permet au peintre d'accéder à l'abstraction pure, c'est à dire à l'anéantissement de toutes les bordures qui séparent et emprisonnent.

De manière significative, Pollock exprime ce désir de rompre avec les limites dans une œuvre dont l'analyse révèle les mêmes préoccupations artistiques que celles qui sous-tendent *In the Bar of a Tokyo Hotel*. Il s'agit de *The Moon-Woman Cuts the Circle* (annexe 12). Le tableau annonce en quelque sorte les abstractions des années 50. La tête rouge de la Femme-Lune coiffée de plumes blanches y est peinte de profil. En face d'elle, une autre tête se devine, rouge elle aussi mais baissée et sans coiffe, dans une attitude suggérant la soumission. Entre les deux, le triangle jaune d'une lame vient de rompre un cercle défini par un contour noir. Dans la partie inférieure du tableau, les deux figures semblent se joindre dans un amalgame de formes arrondies d'où se détachent deux volutes blanchâtres, peut-être des jambes dissimulées sous un tissu vapoureux.

Des similitudes curieuses rapprochent ces deux figures des personnages principaux de *In the Bar of a Tokyo Hotel*. Miriam, l'épouse du peintre, y est décrite comme une femme haute en couleurs portant un chapeau orné de plumes : « A smartly and exotically dressed American woman is seated at a small round table in a small area of intense light. She is glossily handsome. She wears a hat crowned with blue-black cock feathers »¹⁵. Sa vitalité débordante se manifeste à travers son désir affiché pour les hommes, des hommes qu'elles dominant tout au long de la pièce, qu'il s'agisse de Mark ou du barman. Pareille à la guerrière de Pollock inspirée des cultures amérindiennes, Miriam est fière et indomptable, porteuse d'une force vitale qui la pousse vers l'avant, vers Kyoto ou vers le barman. Mark, le mari pathétique, ressemble quant à lui à la figure soumise du tableau. Artiste déchu, malade et trompé par son épouse, sa dépendance est totale. Il est en effet toujours en position d'infériorité, même lorsque, dans un geste désespéré, il s'en prend au chapeau à plumes : « He reaches Miriam, swings at her hat, misses. She rises and he takes her seat » (*IBTH* 26).

En outre, les formes présentes dans le tableau de Pollock ont un équivalent

¹⁵ Tennessee Williams, *In the Bar of a Tokyo Hotel*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 7, New York : New Directions, 1994), 3. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

visuel sur la scène imaginée par Williams. La table, comme le cercle de Pollock, unit et emprisonne le couple ; il doit donc être brisé pour que les individus puissent exister séparément. La table apparaît en effet comme la marque visible d'un rapport de dépendance que le personnage féminin seul a le pouvoir de briser ou de maintenir : « You're shaking the table so that I have to grip the other side of it to keep it from » (*IBTH* 17). Point focal de la scène, la forme de l'objet matérialise une union impossible, union impliquant la disparition de toute notion d'altérité ou de distinctions entre les êtres. Parce qu'il est une ligne ininterrompue, le cercle symbolise une unité idéale, celle de l'homme et la femme mais aussi celle de l'artiste et son œuvre. L'entremêlement des corps de Mark et de Miriam autour de la table, justement souligné par Terri Smith Ruckel, en est l'illustration :

Mark comments about his painting that there is "no division between us at all any more! The oneness, the!" (17); his words also point out the blocking of the two characters on stage as Miriam picks up the cocktail and pours it down Mark's throat. When Mark's hysteria begins to increase and he shakes the table, Miriam grabs the other side, and the round tabletop locks them into a circular embrace. Again, only light and color separate Mark and Miriam. The lines converge together to create one mass on the stage.¹⁶

À cette forme parfaite s'opposent le demi-cercle de l'arche, d'où entrent et sortent les personnages, et la ligne droite du bar, barrière protectrice pour le barman harcelé par Miriam. Ces lignes rompues signalent toujours une séparation. Elles entrent ainsi en résonance avec le cercle coupé par la Femme-Lune, créant un contrepoint visuel et symbolique à la complétude du cercle. La scène imaginée par Williams s'apparente donc bien à un tableau, comme le suggère Ruckel dans le passage suivant :

Circles, arches, lines and bars – painterly tools – create *In the Bar's* expressionist backdrop – the entirety of what Williams's aesthetic sense would allow for his "new creation." *In the Bar* would indeed make it possible for "his real concerns to appear in a stark and raw form." [...] On the canvas of *In the Bar's* simple set, Williams creates shapes with light and lines, carrying artistic creation back to its earliest, simplest elements.¹⁷

Non seulement Williams dispose des cercles et des lignes dans sa composition, mais il attribue à ces formes un rôle dans la pièce qui finit par les rendre aussi importantes que les personnages eux-mêmes. Si Mark ne cesse de se heurter à la table ou de s'appuyer contre le mur pour éviter de s'effondrer par terre, c'est pour signifier son incapacité à être, c'est-à-dire à mettre de la distance entre son

¹⁶ Terri Smith Ruckel, « *Ut Pictura Poesis, Ut Poesis Pictura: The Painterly Texture of Tennessee Williams's *In The Bar of a Tokyo Hotel** », in Philip C. Kolin, éd. *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*, 88.

¹⁷ Terri Smith Ruckel, « *Ut Pictura Poesis, Ut Poesis Pictura: The Painterly Texture of Tennessee Williams's *In The Bar of a Tokyo Hotel** », 85.

corps et les formes qui l'entourent. Mark se fond littéralement dans les choses. De fait, ses déplacements sur scène expriment, de manière visuelle, ce que les mots parviennent difficilement à dire :

MARK: [*He laughs breathlessly.*] By leaning onto the wall. Stumbling along it.

MIRIAM: Would you go to a doctor if I found one for you?

MARK: All I could tell him is that the tension of my work.

MIRIAM: He might want to test your reflexes.

MARK: For the first time, nothing that sep, sep!

MIRIAM: Are you trying to say separates?

MARK: Yes, separates, holds at some dis!

MIRIAM: To translate your incoherence, holds at some distance, is that it? (*IBTH* 16-17)

Dans ce passage, le rapport de dépendance entre les deux personnages transparait à travers le langage, mettant en évidence l'incapacité de Mark à exister sans Miriam qui le soutient comme tous ces objets auxquels il se raccroche désespérément. En achevant ses phrases incomplètes, Miriam met à jour le paradoxe de l'artiste happé par son art. Cet espace entre l'être et le reste du monde qu'elle décrit comme une distance séparatrice renvoie une fois encore à la toile du peintre et, plus particulièrement, au tableau de Pollock.

De fait, en brisant le cercle, la Femme-Lune semble donner vie à la forme qui se sépare d'elle. Son geste crée un espace libérateur, intervalle bleu sur lequel les deux figures teintées de la même couleur rouge se détachent, se scindent en deux silhouettes distinctes. C'est cet espace vital que Miriam revendique avec violence tout au long de la pièce : « Mark is mad! I am married to *madness*! I need some space between myself, and. – A man raging in dark! Constantly further away from » (*IBTH* 39). L'absence de limites qui est une absence d'espace entre les choses prend la forme d'un cercle dans les deux œuvres. Sa rupture brise l'unité mais, dans le même temps, libère, comme le soulignent les « paroles sauvages » (*IBTH* 51) de Miriam à la mort de Mark :

LEONARD: [...] Miriam, he's.

MIRIAM: I know. – A long ten minutes.

LEONARD: The concierge is making the. Arrangements.

MIRIAM: Released!

LEONARD: – Yes, he's released from.

MIRIAM: I meant I am released. (*IBTH* 50)

Pourtant, cette libération prend un tour tragique lorsque Miriam mesure l'ampleur de sa perte et arrache soudain les bracelets qui lui encerclent les poignets :

MIRIAM: I have no plans. I have nowhere to go.

[*With abrupt violence, she wrenches the bracelets from her arms and flings them to her feet. The stage darkens.*] (IBTH 53)

Ce geste final renforce le parallèle avec la Femme-Lune. Il est le dénouement visuel d'une pièce dont le sens se situe au-delà du dialogue ou de l'action mais se trouve au contraire dans les formes, les lignes et le déplacement des personnages dans l'espace de la représentation. La fin de la pièce voit ainsi ces derniers s'effacer derrière l'éloquence des signes visuels. La répétition du prénom « Mark » entraîne en effet un glissement du sens vers la « marque » visible du trait sur la toile :

LEONARD: Absence of Mark.

MIRIAM: Mark that made the mistake of deliberately moving out of the.

LEONARD: Yes, Mark's absence. (IBTH 53)

À travers le jeu des signifiants, Williams souligne l'analogie entre la scène et le tableau. La mort de Mark se lit donc comme une absence de marque tandis que les seules formes encore visibles sur ce tableau achevé sont les bracelets brisés de Miriam qui forment un contrepoint visuel au cercle indestructible de la table, symbole d'une union idéale dont les deux amants sont soudain exclus. Les deux verres que le barman imperturbable déplace de la table vers le bar sont en ce sens symboliques :

They carry the body of Mark out of the bar. Miriam appears to see and feel nothing. The wind chimes are heard. The barman returns, replacing the overturned stool to its place. He crosses to the center table, takes the two glasses and returns to behind the bar. (IBTH 50)

La similitude de ces formes et de leur signification avec le langage pictural de Pollock fait de *In the Bar of a Tokyo Hotel* bien plus qu'une pièce inspirée de la vie du peintre. Williams parvient en effet à transposer à son « théâtre plastique » les préoccupations artistiques de celui qui libéra la ligne de sa fonction figurative, défiant la notion même de limites, qu'il s'agisse de celles qui séparent les formes sur la toile et dans le monde ou de celles qui empêchent l'artiste de fusionner avec son œuvre. Le personnage de Mark et la silhouette qui se détache de la Femme-Lune représentent la figure de l'artiste, être divisé dont la réalisation ne peut avoir lieu que dans une séparation fatale ; car la rupture du cercle est un déchirement, une libération ambiguë qui donne vie à une moitié incomplète. L'unité à laquelle Pollock et

Williams porte en lui cette ambivalence tandis que l'ambiguïté des rapports que Pollock entretient avec son épouse conduit Anna C. Chave à écrire que l'artiste « peignait comme une femme » :

What finally made Pollock such a compelling figure was in a sense his success at painting like a woman – or, more precisely, at assuming what might be called a “transsexuating” role as an artist. The contrast, in other words, is that between a female artist who, over the course of a long career, demonstrated her knowledge of a range of modernist languages, with their difficult, hermetic parts of speech, and a male artist who is persistently associated (as women more typically are) with a state of nonknowledge, wordlessness, and incoherence. To her feminist partisans, Krasner's command was all to her credit, but others reacted more skeptically to the specter of that oxymoronic being, a female master. [...] Le Corbusier snidely adjudged of Pollock and Krasner: “This man is like a hunter who shoots without aiming. But his wife, she has talent – women always have too much talent.”¹⁹

L'interpénétration du masculin et du féminin se manifeste, dans l'œuvre du peintre, à travers la figure primitive du totem. Situé au croisement des frontières, qu'elles soient féminines, masculines ou animales, le totem est dans un premier temps porteur d'une ambiguïté sexuelle qui transparait dans le tableau *Male and Female*, peint vers 1942 (annexe 13)²⁰. Le titre même du tableau invite à une distinction qui s'avère impossible. Les deux formes verticales qui se font face possèdent en effet des attributs à la fois féminins et masculins. Séparées sur la surface de la toile, elles résistent à l'enfermement du genre. Ces figures androgynes combinent en ce sens dualité et unité, effectuant une opération impossible que Pollock a tenté de résoudre sur le totem représenté à droite. Le résultat de l'addition étrange qui se dessine nettement dans la partie inférieure du totem est le chiffre 69. L'allusion sexuelle cache un sens plus profond. De fait, la réversibilité de ces deux chiffres est significative ; Pollock y voit un moyen d'exprimer la nature énantiomorphe de deux formes qui seraient parfaitement identiques si elles n'étaient pas disposées dans un ordre inverse. Comme les figures androgynes de son tableau, le 6 et le 9 sont les reflets inversés d'une seule et même forme, deux moitiés

¹⁹ Anna C. Chave, « Pollock and Krasner: Script and Postscript », in Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, 265.

²⁰ « The painting may be interpreted as the female figure at left, distinguished by her eyelashes and curvilinear form, and the male at right, strictly vertical and exposing an erect phallus at the moment of ejaculation. But the sexual identity of the figures implied in the title is far from clear. In fact, some Pollock scholars even disagree as to which figure is male and which is female. The ambiguity, however, may itself be revealing, since totem poles are intentionally sexually ambiguous. For example, in an article titled “Totem Art” in *Dyn* magazine, Wolfgang Paalen wrote that the “ancestral post was originally bisexual, that by its very erection it expresses the male principle, and by its material the female principle (wood symbolizes the maternal element). This corresponds to the archaic *complementary concept*... which in many religions is expressed through divinities morally ambivalent and physically hermaphrodite » (Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, 81).

incomplètes situées de part et d'autre d'un miroir imaginaire.

Dans une perspective similaire, les pièces écrites après 1961 mettent en scène des couples de personnages qui se ressemblent et se complètent jusqu'à en perdre leur identité propre. L'effacement du prénom derrière un numéro dans *I Can't Imagine Tomorrow* (1966) invite à voir One et Two comme les deux facettes d'une identité fracturée. Dans *Out Cry* (1973), le prénom contribue à dissoudre les distinctions de genre puisque Felice et Clare peuvent désigner aussi bien une femme qu'un homme. De plus, le frère et la sœur ont une apparence similaire : « You have lovely hair but there's too much of it. Why, it's almost as long as mine » (OC 781). *The Gnädiges Fräulein* s'ouvre sur la vision de Polly et Molly, deux figures clownesques dont l'interchangeabilité est soulignée par le jeu des pré(pro)noms dès le prologue :

MOLLY [*Without turning*]: Who's that shouting my name out like they know me?

POLLY: *It's Polly, Molly.*

MOLLY: *Aw. You.*

POLLY: Yes, me! [*A coccaloony flies over; both ladies crouch. The light flickers, ending the prologue.*]²¹

Ce brouillage des pistes conduit à la confusion, à l'impossibilité de distinguer des personnages qui finissent par devenir parfaitement réversibles et se rapprochent en ce sens des totems de Pollock et de son arithmétique mystérieuse.

La présence de figures hermaphrodites dans l'œuvre du peintre renvoie à « la fusion de l'anima et de l'animus, du principe féminin et du principe masculin, représentant un aspect central de la psychologie jungienne »²². Or, Williams se familiarise avec les théories de Jung dès 1943, à travers sa lecture de *Psychology of the Unconscious* (1916)²³. L'auteur a pu y lire la définition suivante de « l'anima » :

In the Middle Ages, long before the physiologists demonstrated that by reason of our glandular structure there are both male and female elements in all of us. It was said that "every man carries a woman within himself." It is this female element in every male that I have called the "anima." This "feminine" aspect is essentially a certain inferior kind of

²¹ Tennessee Williams, *The Gnädiges Fräulein*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 7), 221. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

²² Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock 1912-1956 : À la limite de la peinture* (Cologne : Taschen, 2007), 35.

²³ Dans une lettre adressée à son ami Donald Windham, Williams écrit :

I am reading Jung now, the man with the cosmic-unconscious theory – you should try him – and I think he explains logically what Lawrence felt intuitively, that the dreadfully conscious and willful people with the-overdeveloped minds are peculiarly dead and away from the only really warm and comforting things in human life (*Notebooks* 382 n596).

relatedness to the surroundings, and particularly to women, which is kept carefully concealed from others as well as from oneself. In other words, though an individual's visible personality may seem quite normal, he may well be concealing from others – or even from himself – the deplorable condition of “the woman within.”²⁴

Williams n'a pas explicitement recours à l'image du totem pour rendre visible la dualité de l'inconscient tel que Jung le conçoit. Pourtant, la statue monolithique mentionnée dans les didascalies de *Out Cry* incarne une indivisibilité menaçante, à la fois étrangère et intime, un reflet de l'autre en soi, qui rappelle l'ambiguïté caractéristique du totem :

He [Felice] is staring from the naked platform (on which a fragmentary set has been assembled) at a huge, dark statue upstage, a work of great power and darkly subjective meaning. Something about it, its monolithic presence and its suggestion of things anguished and perverse (in his own nature?) rivet his attention, which is shocked and fearful.²⁵

Le bloc de pierre est désigné à l'aide de pronoms indéfinis tels que *this* ou *it*, suggérant une chose impossible à nommer et renvoyant de fait à la nature même de l'inconscient. Il matérialise par conséquent un effondrement des limites qui a trait à la fois au langage dont il est exclu, mais aussi à l'androgynie des deux personnages principaux enfermés sur scène. La statue monolithique, masse compacte et indivisible, symbolise une fusion synonyme de mort pour Felice et Clare. Libération ultime, la mort, en abolissant toute conscience de soi, rend l'être au monde. Elle est donc le futur effrayant et inévitable que la statue incarne :

[*He crosses hurriedly into the wings and she starts to follow, but her exhaustion stops her at the upstage edge of the platform, facing the statue.*]

CLARE [*to the statue*]: – unalterable – circumstance – unaltered... (OC 819)

Dans le même temps, cette statue immuable ne cesse de rappeler aux deux personnages le retour éternel d'un passé qui s'est transformé en malédiction. Elle donne en ce sens forme à ce qu'ils s'efforcent d'ignorer tout au long de la pièce (« [...] we run always into certain – *unalterable circumstances* that we just have to – *ignore!* » [OC 777]). Ce secret qui les poursuit et dont ils ne pourront se libérer qu'en le répétant, c'est le suicide des parents. La statue prend ici une dimension rituelle qui la rapproche un peu plus encore du totem. Entité primordiale et menaçante, elle porte en elle un sens tragique lié à la répétition irrémédiable d'un acte originel par lequel les enfants ont été séparés de leurs parents. Elle s'apparente alors au démon des sociétés primitives qui se manifeste à travers la figure du totem :

²⁴ Carl G. Jung, éd. *Man and His Symbols* (1964 ; Londres : Dell Publishing, 1968), 17.

²⁵ Tennessee Williams, *Out Cry*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 775. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

A primitive chief is not only disguised as the animal; when he appears at initiation rites in full animal disguise, he *is* the animal. Still more, he is an animal spirit, a terrifying demon who performs circumcision. At such moments he incorporates or represents the ancestor of the tribe and the clan, and therefore the primal god himself. He represents, and is, the “totem” animal.²⁶

Figure magique, le totem est un point de rencontre entre l’humain, le divin et l’animal. Partant, il devient possible de déceler d’autres figures totémiques dans l’œuvre de Williams. Les pélicans géants de *The Gnädiges Fräulein* (1967) en sont un exemple. Avant de les nommer « Cocaloonies », Williams avait utilisé le mot « pélican » pour désigner ces volatiles étranges. Or, le symbolisme chrétien du pélican le rattache au divin et, plus particulièrement au Christ. L’image de l’oiseau versant son sang pour redonner vie à ses petits renvoie de manière allégorique au sacrifice de Jésus sur la croix. Incarnation d’un dieu dans le monde des vivants, le pélican possède donc une des premières caractéristiques propres au totem. Dans *The Gnädiges Fräulein*, il est joué par un acteur coiffé d’une énorme tête de pélican et correspond ainsi à une dissolution des limites entre l’humain et l’animal, autre particularité du totem.

En outre, la domination de ces oiseaux sur les humains dans la pièce et la sauvagerie avec laquelle ils attaquent le personnage de la Gnädiges Fräulein renforcent le parallèle avec le totem. Comme lui, ils appartiennent à un monde primitif, violent et cruel où seuls les plus forts survivent :

The specific setting, however – “Cocaloony Key” – is the fantastic arena where birds called cocaloonies dominate and dictate the cruelty of a “survival of the fittest” social order, where human and beast are on equal terms and the metaphysical cruelties imposed on us both by others and by the ways of the world are highlighted. The pathetic pretenses of a civilized world [...] become meaningless.²⁷

Le pouvoir des oiseaux sur les habitants de Cocaloony Key est d’ailleurs manifeste tout au long de la pièce. Le bruit de leurs ailes oblige Polly à s’accroupir dès son entrée en scène, la plaçant ainsi dans une position d’infériorité qui, dans une société dite « civilisée », correspondrait au rôle tenu par l’animal et non par l’homme :

POLLY: Was that two cocaloony birds that flew over or was it just one cocaloony bird that made a U-turn and flew back over again? OOPS! Bird-watchers, watch those birds! They’re very dangerous birds when agitated and they sure do seem to be agitated today. OOPS! [*She crouches under another swoosh*] –I might as well remain in this position if it wasn’t so inelegant for a lady in my position. (*GF* 219)

²⁶ Carl G. Jung, éd. *Man and His Symbols*, 262-63.

²⁷ Annette J. Saddik, « “The Inexpressible Regret of all her Regrets”: Tennessee Williams’s Later Plays as Artaudian Theater of Cruelty » in Philip C. Kolin, éd. *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*, 10.

Les oiseaux monstrueux de Williams sont une résurgence barbare ; à travers eux, la face cachée de l'homme, ses instincts sauvages, affleurent soudain à la surface du visible.

Or, la présence d'une entité animale supérieure hante les tableaux de Pollock dans les années 40, avant que les formes reconnaissables ne disparaissent sous les couches successives de peinture. La toile intitulée *Bird* (annexe 14) mérite une attention particulière. Un oiseau étrange y occupe la place centrale. Ses ailes déployées et ses pattes dégarnies évoquent l'aigle héraldique. Son œil immense domine la partie supérieure du tableau tandis que, de part et d'autre de ses pattes, des têtes humaines gisent, les yeux tournés vers l'animal triomphant, dans une attitude de soumission. À l'image de l'aigle impérial se mêlent celles des peintures amérindiennes et de l'art inuit. Pollock s'inspire en effet d'un symbolisme emprunté à des peuples qui considèrent l'oiseau comme une instance suprême. Dans les mythes indiens d'Amérique du Nord par exemple, la figure du *Trickster*, appelé également Décepteur ou Fripon, prend parfois la forme d'un corbeau ou d'une corneille. Le choix d'un rapace pour figurer un être archétypal, « à la fois [...] créateur et destructeur [...] qui ne connaît ni le bien ni le mal mais provoque les deux [...], un être totalement à la merci de ses désirs et appétits, sans aucune volonté consciente »²⁸, permet d'exprimer la nature ambiguë d'un personnage se situant à un point de croisement. Les ailes de l'oiseau le lient en effet à un monde supérieur mais le rapace est un oiseau carnivore qui se nourrit de chair et reste en ce sens profondément ancré dans la sphère terrestre.

Les oiseaux de Pollock et de Williams ont ce double visage. Ils proclament le triomphe des instincts primitifs sur une civilisation dont ils sont en réalité la face cachée, l'origine et le fondement. De manière significative, les cercles dans lesquels sont enfermées les têtes humaines peintes par Pollock ressemblent à des œufs pondus par l'aigle conquérant tandis que les personnages de Williams s'identifient peu à peu aux pélicans géants, soit parce qu'ils sont aussi cruels qu'eux et sont vêtus des mêmes couleurs (Polly et Molly), soit parce qu'ils tentent de les imiter pour survivre (la *Gnädiges Fräulein*). Médiateur entre ciel et terre ou manifestation de l'inconscient, la figure de l'oiseau puise sa symbolique dans des croyances

²⁸ Karine Weissshuhn, « Le *Trickster* : L'art et la pensée amérindienne à la période du Contact », *Dire* (Printemps 2005), 48.

chamaniques dont les implications psychanalytiques intéressent Jung :

He has become the shaman – the medicine man – whose magical practices and flights of intuition stamp him as a primitive master of initiation. His power resides in his supposed ability to leave his body and fly about the universe as a bird.

In this case the bird is the most fitting symbol of transcendence. It represents the peculiar nature of intuition working through a “medium,” that is, an individual who is capable of obtaining knowledge of distant events – or facts of which he consciously knows nothing – by going into a trancelike state.²⁹

Aux images archétypales des théories jungiennes vient ici s'ajouter l'influence du S

urréalisme avec lequel Pollock et Williams étaient familiers. Le chaman qui détient un savoir supérieur correspond ici à la figure de l'artiste. La réalité à laquelle il aspire et qui est celle de son inconscient s'exprime à travers la forme de l'oiseau, ce même oiseau étrange et familier en qui Max Ernst voyait un alter ego :

But why did Ernst choose a bird to be his personal symbol? Ernst with his smooth fair hair, piercing eyes, and sharp nose resembled an alert bird. Perhaps more important in the mind of an avant-garde artist, the bird has always been associated with freedom, “free as a bird.” But in German thought the bird wheeling over a wilderness is not only a symbol of freedom but also an antisocial presence.³⁰

L'oiseau, c'est le moi libéré de l'artiste. Williams a de fait recours à la même image pour décrire le sentiment de libération que lui procurent les drogues du docteur Jacobson : « I felt as if a concrete sarcophagus about me had sprung open and I was released as a bird on wing »³¹. L'écrivain Gore Vidal, ami de Williams, le surnomme d'ailleurs « The Bird » à plusieurs occasions. Williams se souvient de l'une d'entre elles dans le passage suivant :

I was giving a party for Maria Britneva, a dear friend of mine from London. It was in Gore's apartment, and he had invited all these, oh, I don't know, these effete snobs, or whatever. They kept coming and coming – the son of J. Paul Getty, the richest man in the world, the daughter of so-and-so. And finally, maybe I'd had just enough liquor to make me courageous, so I announced: “There is just too much piss elegance here.” Which put Gore into a fit. [...] Well, Maria quickly ushered me out on the balcony. The next morning, Gore told Oliver Evans, the professor, that The Bird – That's what he calls me, The Bird – had just gotten to be too, too much, and that you couldn't very well introduce The Bird to anybody in polite society anymore. I love it. I just love it. (*Conversations* 155-6)

Ici, la fonction paradoxale du totem ou du chaman est mise à jour car, si l'image de l'oiseau agit comme un masque, second visage de l'artiste, elle est dans le même temps le moyen pour lui de se libérer des conventions, ces codes imposés par une

²⁹ Carl G. Jung, éd. *Man and His Symbols*, 147.

³⁰ Charlotte Stokes, « Surrealist Persona: Max Ernst's *Loplop, Superior of Birds* », *Simiolus, Netherland Quarterly for the History of Art*, Vol. 13. N°3/4 (1983), 228.

³¹ Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein: Tennessee Williams's Clown Show* », in Philip C. Kolin, éd. *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*, 41.

civilisation qui, pour Pollock comme pour Williams, éloigne l'homme de sa véritable nature. Les figures hybrides présentes dans leur œuvre signalent donc un franchissement nécessaire pour accéder à une vérité que l'un comme l'autre situent au-delà de toutes limites. Voies d'accès à l'origine, elles se placent à mi-chemin entre le rituel des sociétés primitives et l'artificialité de la représentation théâtrale ou picturale. Elles sont en ce sens le point de rencontre entre le réel et l'art.

Dans l'œuvre de Pollock, ces figures reconnaissables disparaissent peu à peu sous l'enchevêtrement des lignes et l'épaississement progressif de la surface des tableaux ultérieurs tandis que, dans les dernières pièces de Williams, elles affichent une théâtralité poussée à l'extrême. Cependant, l'idée d'un sens caché, d'un visage à découvrir sous le masque de l'art hante aussi bien les abstractions de Pollock que les « pièces outrageantes »³² écrites après 1961. Le titre du tableau, *Full Fathom Five* (annexe 15), bien qu'il n'ait pas été choisi par le peintre lui-même, révèle pourtant un aspect central de son œuvre :

At the time it [*Full Fathom Five*] was painted Pollock was particularly insistent that each of his canvases was possessed of its own life, independent of any specifically descriptive function. Nonetheless, he had no objections when a neighbor proposed that he adopt a line from William Shakespeare's play *The Tempest* as the title of his new painting. The nearly complete verse reads as follows: "Full fathom five thy father lies: / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade / But doth not suffer a sea change / Into something rich and strange."³³

De fait, l'évocation de la mer suggère une profondeur cachée sous la surface de la toile. La présence d'une silhouette enfouie sous l'épaisseur de peinture a du reste été mise à jour par une photographie aux rayons X, faisant apparaître une figure trapue aux contours délimités par des clous, boutons et autres petits objets incrustés dans la toile. Selon l'épouse du peintre, Pollock désirait « voiler l'imagerie » :

I saw his paintings evolve. Many of them, many of the most abstract, began with more or less recognizable imagery – heads, parts of the body, fantastic creatures. Once I asked Jackson why he didn't stop the painting when a given image was exposed. He said, "I choose to veil the imagery."³⁴

De la même manière, la surenchère théâtrale des dernières pièces de Williams agit comme un voile opaque s'interposant entre le réel reconnaissable, le sens immédiatement compréhensible, et l'image représentée. Un masque donc, qui dissimulerait d'autres masques, transposant ainsi de manière théâtrale

³² Linda Dorff, « Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams Late, "Outrageous" Plays », 1.

³³ Carolyn Lanchner, *Jackson Pollock* (New York : The Museum of Modern Art, 2009), 23.

³⁴ Charles F. Stuckey, « Another Side of Jackson Pollock », in Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, 183.

l'épaississement de la surface plastique des abstractions de Pollock. La première représentation de la version antérieure à *Out Cry*, initialement intitulée *The Two-Character Play* et mise en scène à Londres en 1967, illustre ce point. Les critiques de l'époque décrivent en effet une œuvre déconcertante, imperméable à toute interprétation rationnelle. David Wade est un des rares spectateurs à avoir jugé cette fuite du sens de manière positive : « Mr. Williams succeeds quite brilliantly in sustaining the idea that nothing whatever is to be relied upon and that if we get through one veil there is just another beyond »³⁵.

Le « théâtre plastique » devient donc un « théâtre théâtral ». L'artificialité du masque s'y affiche à travers des créatures fantastiques comme les Cocaloonies ou des personnages excentriques qui teintent l'image du réel de couleurs surnaturelles. De fait, dès sa première apparition dans la pièce, la Gnädiges Fräulein se place en marge d'une réalité à laquelle elle n'appartient pas :

The Gnädiges Fräulein is now out on the porch. She wears a curious costume which would not be out of place at the Moulin Rouge in the time of Toulouse-Lautrec. One eye is covered by a large blood-stained bandage. Her hair is an aureole of bright orange curls, very fuzzy. (GF 230)

L'expression anglaise *out of place* souligne une fois encore l'idée d'un au-delà des limites car le personnage histrionique efface la frontière qui sépare le spectacle du monde. Figure de la marge, il est ainsi toujours, et à double titre, « ob-scène ». Williams réconcilie en effet la signification usuelle de l'adjectif à une origine étymologique qui, bien que qualifiée de « fantaisiste » par Georges Zaragoza, n'en reste pas moins fondée selon lui :

Le préfixe latin « ob- » signifie dans son acception locale « devant », « au-devant » ; la *skènè* est la baraque, la cabane qui prend place au fond de l'*orchestra* pour fournir une entrée au lointain pour les acteurs et deviendra le décor de fond de scène. Est obscène ce qui se donne à voir sur l'espace scénique (l'*orchestra*). Ainsi, dire que le théâtre est obscène relèverait de la tautologie.³⁶

Afin de dépasser cette tautologie, Zaragoza s'appuie sur un passage de *La Nausée* de Sartre, reliant son approche étymologique au sens plus communément admis du mot. Il en résulte une définition qui s'accorde parfaitement avec le théâtre tel que Williams le conçoit après 1961 : « L'obscène est donc une « abondance pâmée », ce qui est là, ce qui est sur scène jusqu'à l'aveuglement, ce qui est trop là, ou là, *de trop*

³⁵ Annette J. Saddik, *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*, 27.

³⁶ Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'Information littéraire*, Vol. 53 (2001), 3.

pour parler le langage sartrien »³⁷.

Après 1961, Williams met donc l'obscène en scène. Le sens latin du mot se mêle à sa signification actuelle pour mieux effacer la limite qui sépare le spectacle du monde. Les figures de la marge que l'auteur place au centre du spectacle appartiennent donc au monde des artistes comme la Fräulein, Mark ou encore Felice et Clare, mais aussi à celui bien réel des « marginaux », comme les prostituées (Trinket et Celeste dans *The Mutilated* [mise en scène pour la première fois en 1966]), les homosexuels (le Manager dans *Now the Cats with Jewelled Claws* [écrite en 1969 et révisée en 1981]) ou encore les vieillards séniles (*Lifeboat Drill* [mise en scène pour la première fois en 1979]), pour n'en citer que quelques uns. L'obscène est donc étroitement lié au spectacle, à une théâtralité exacerbée qui se manifeste à travers des vêtements aux couleurs criardes, des coiffures excentriques ou un maquillage outrancier. Il se donne ainsi à voir à travers le masque, comme ce visage couvert de boutons que Bea souhaite dissimuler sous une couche de fard dans *Now the Cats with Jewelled Claws* :

BEA: May I borrow your compact?

MADGE: No.

BEA: Why not?

MADGE: You have a skin eruption that may be contagious.³⁸

La profession de Leona dans *Confessional* entérine ce rapport entre le masque et le maquillage, l'art et l'artifice. Esthéticienne itinérante, elle monopolise la parole, vocifère, boit, jette des chaises à terre, se donnant en spectacle au propre et au figuré dans un histrionisme qui brouille les limites identitaires du personnage, la plaçant de fait, comme la Fräulein, dans l'espace de l'obscène. Leona a en effet l'apparence coquette et le métier d'une femme mais son comportement n'a rien de la délicatesse ou de la fragilité traditionnellement associées à la gent féminine :

The first few minutes of the play are given over to a tirade by a drunk female patron named Leona, a large, ungainly woman who paces the floor in the slightly crouched, menacing posture of a "villain" wrestler. She wears white clam-digger slacks and a woolly pink sweater. On her head of dyed corkscrew curls is a sailor's hat which she occasionally whips off her head to slap something with it – in the bar, a table-top, somebody's back – to emphasize a point.³⁹

³⁷ Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », 3.

³⁸ Tennessee Williams, *Now the Cats with Jewelled Claws*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 7), 300. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

³⁹ Tennessee Williams, *Confessional*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 7), 153. Toutes les

Sa théâtralité exacerbée entraîne une dissolution des limites entre le masculin et le féminin, empêchant toute interprétation univoque du personnage, tout enfermement dans une identité bien définie. Les contours reconnaissables du réel s'estompent donc sous le masque théâtral, tout comme les formes humaines ou animales de Pollock s'effacent sous les couches épaisses de peinture. L'illusion réaliste s'effondre au fur et à mesure que le masque s'exhibe. L'obscène, qui aurait dû être à l'abri des regards, dans l'espace bien délimité de la marge, s'avance ainsi au devant de la scène.

Parce qu'ils s'inscrivent dans l'espace de l'obscène, au-delà des limites définissant le monde et l'art⁴⁰, Leona, la Gnädiges Fräulein, les fantômes de *Clothes for a Summer Hotel* ou encore les acteurs de *Out Cry*, perdus dans leur rôle ou leur folie, n'ont plus rien de réaliste. Grotesques et caricaturaux, ils ne cessent d'afficher leur nature bidimensionnelle, leur artificialité. Ils sont la famille grotesque des Fahrenkopf dans *The Night of the Iguana* ou la prostituée saoule, reflet déformé de Blanche, dans *A Streetcar Named Desire*, à la différence près que, dans les dernières pièces, ils se sont déplacés de la marge vers le centre.

Les traits exagérés et les couleurs vives du masque théâtral se substituent donc au visage d'un réel toujours sous-jacent, tandis que la dimension plastique submerge la fonction iconique dans une image devenue profonde, masque dissimulant d'autres masques. L'histrionisme des personnages entraîne en effet une mise en abyme de la représentation qui vise à désorienter un spectateur observant des personnages eux-mêmes occupés à regarder un spectacle. Dans *The Gnädiges Fräulein*, Molly et Polly sont les spectatrices impitoyables de la déchéance de la Fräulein à travers une performance dont elles tirent elles-mêmes les ficelles :

POLLY: She's holding her scrapbook out.

références ultérieures seront citées dans le texte.

⁴⁰ Linda Dorff décèle dans ce dépassement les limites une tendance à « l'outrage », outrage dans les moyens d'expression mais également dans la finalité d'un théâtre qui cherche à « outrer » le spectateur dans le but d'engager une réflexion sur le rôle et le statut de l'art :

These plays [...] all attack various aspects of traditional theatre through an unconventional, fantastic mode that I call the "outrageous." The outrageous late plays are bawdy, over-the-top farces that appropriate systems of metadrama and the aesthetics of the cartoon to parody the state of contemporary theatre, foregrounding its corruption through farcical rendering of actors, scripts, sets, playwrights, producers and critics. The outrageous qualities of these plays are too often interpreted as uncontrolled, autobiographical excesses on Williams's part, ignoring the voice of outrage, that underlies the notion of the outrageous (Linda Dorff, « Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams's Late, "Outrageous" Plays », 13).

MOLLY: I'm looking at her. I'm observing her actions.

POLLY: I think she wants you to put her scrapbook away.

MOLLY: It will be interesting to see what she finally does with it when she discovers that no one is going to accept it from her hand, Polly. [*The Fräulein suddenly tosses the scrapbook into the yard, raising her arms and crouching: a dramatic gesture accompanied by another dismal soliloquy of one vowel, prolonged....*]

POLLY: Sudden. – Action. (GF 249)

Du reste, Molly et Polly sont elles aussi frappées du sceau de l'artifice. Williams les associe à des personnages de cirque, des clowns jetant un regard cruel et moqueur sur le monde :

Zoe Caldwell, who played Polly in a performance that also ran away with the show, said that Williams asked her to wear whiteface and learn to do pratfalls. [...] As the two clowns [Polly and Molly] synchronize their chairs and rock with pelvic thrusts, smoking their "Mary Jane," they discuss obliquely life, death, the media, the state of the nation, and satirize Key West as Cocaloony Key.⁴¹

L'emboîtement des performances s'apparente à un labyrinthe. Les masques s'accumulent, repoussant la signification toujours plus loin, toujours plus profondément. L'image ainsi épaissie rejoint l'effet paradoxal des abstractions de Pollock. Le spectateur désorienté ne cesse d'y reconnaître des formes qui, aussitôt qu'elles apparaissent, s'évanouissent pour laisser place à d'autres figures, d'autres masques. Il se perd alors dans les profondeurs de la surface :

In Pollock's work, though, the drawing is irregular and sinuously curved, while the composition, instead of being orderly and exact, is exuberant and explosive. Both suggest the organic, and since the lines of natural forms are varied and unpredictable, we search longer for the recognizable outline (which, of course, isn't there) and are all the more baffled when we cannot find it.⁴²

L'impression d'égarement est en outre renforcée par l'absence de point focal unique dans l'image représentée. La notion de personnage central, doté d'une profondeur psychologique et vers lequel l'action et le sens de la pièce convergeraient semble disparaître après 1961 au profit d'une multiplicité de masques qui attirent tour à tour le regard et l'attention. Terri Smith Ruckel observe cet effet de dispersion dans *In the Bar of a Tokyo Hotel* :

Mark and Miriam Conley, *In the Bar's* protagonists, present somewhat of a conundrum for the reader or the spectator. Should the vigorous and bold Miriam be the central focus of the canvas or is the artistically perceptive Mark located at center stage? Miriam, "whose desires are far more complex and volatile than those of her tormented husband" (Savran 137), taunts Mark with her retort, "I can't be caught" (14). Miriam's passion pulls the reader's/spectator's thoughts away from Mark, the heroic artist who passively whines, "I

⁴¹ Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein: Tennessee Williams's Clown Show* », 42.

⁴² Robert M. Coates, « The Art Galleries: Extremists », in Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, 73.

can't interrupt my work here before I've controlled it" (19).⁴³

Dans une perspective similaire, les peintures *all-over* de Pollock diffusent le regard du spectateur à travers une surface où le centre, se renouvelant sans cesse, semble être partout et nulle part à la fois. La toile *Number One* (annexe 16), réalisée en 1948, en est un exemple :

There are other elements in the painting besides Pollock's line: for example there are hovering spots of bright color, which provide momentary points of focus for one's attention, and in this and other paintings made during these years there are even handprints put there by the painter in the course of his work. But all these are woven together, chiefly by Pollock's line, to create an opulent and, in spite of their diversity, homogeneous visual fabric which both invites the act of seeing on the part of the spectator and yet gives the eye nowhere to rest once and for all. That is, Pollock's all-over drip paintings refuse to bring one's attention to a focus anywhere.⁴⁴

L'homogénéité de la surface peinte empêche de fait toute possibilité de distinguer des formes sur la toile. L'enchevêtrement de lignes blanches et noires se dissout dans des faisceaux de couleur, créant une masse uniforme qui semble vouloir envahir l'espace tout entier. L'œil s'égaré dans cet amalgame de formes mouvantes qui ne cessent de se mêler les unes aux autres, jusqu'au renversement final. L'observation prolongée du tableau entraîne en effet une confusion entre le dessous et le dessus, la surface et la profondeur. Les peintures *all-over* de Pollock rendent ainsi visible la dissolution des limites. L'effet produit s'apparente à un état de transe. Il est en outre accentué par les dimensions de toiles dont le cadre déborde du champ de vision. Transporté hors de lui-même, le spectateur pris au piège perd toute notion de frontières.

De cette confusion découle la fusion entre le moi et l'autre, l'artiste et son art, le personnel et l'impersonnel. Allan Kaprow perçoit ce renversement paradoxal dans l'apparent chaos des peintures *all-over* de Pollock :

Employing an iterative principle of a few highly charged elements constantly undergoing variation (improvising, like much Oriental music) Pollock gives us an all-over unity and at the same time a means continuously to respond to a freshness of personal choice. But this type of form allows us just as well an equally strong pleasure in participating in a delirium, a deadening of the reasoning faculties, a loss of "self" in the Western sense of the term. It is this strange combination of extreme individuality and selflessness which makes the work not only remarkably potent, but also indicative of a probably larger frame of psychological reference.⁴⁵

⁴³ Terri Smith Ruckel, « *Ut Pictura Poesis, Ut Poesis Pictura: The Painterly Texture of Tennessee Williams's *In the Bar of a Tokyo Hotel** », 86.

⁴⁴ Michael Fried, « Jackson Pollock », in Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, 98.

⁴⁵ Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock », in Pepe Karmel, éd. *Jackson Pollock Interviews*,

La présence d'empreintes de mains sur les tableaux de cette période représente de manière picturale la rencontre impossible entre l'individuel et l'universel mentionnée par Kaprow. Les marques visibles du « je » de l'artiste jouent en effet le rôle de signatures et, dans le même temps, leur nature énantiomorphe signale l'existence d'un « autre côté », d'un reflet inversé qui obsède le peintre et hante son art. Partant, la magie des peintures de Pollock consiste à montrer à la fois le visible et l'invisible, l'envers et l'endroit de toiles sur lesquelles le visage et le masque se substituent l'un à l'autre. À travers des formes et des procédés picturaux qui désorientent la perception du spectateur, Pollock ébranle toutes les certitudes. Les empreintes de mains à la surface de *Number One* suscitent ainsi une avalanche de questions que Charles F. Stuckey formule ainsi :

Do the handprints in *Number One* testify to the pressure cast upon the surface from without (as they should, since Pollock made them in that way), or do they “represent” the palms of hands? Can we imagine them exerting pressure from within and being limited by the painting’s surface from extending out into the space of the spectator? Are they the prints of left hands attempting to penetrate the canvas, or are they representations of right hands trying to escape it?⁴⁶

Traces du « je » bien réel de l'artiste ou d'un « autre » emprisonné derrière la toile, les empreintes déroutent et dérangent parce qu'elles matérialisent un point de fuite où les barrières s'effondrent.

La rencontre entre Pollock et Williams a lieu dans cette perte de repères. De fait, le vertige de l'égarement est un thème récurrent dans les dernières pièces. *In the Bar of a Tokyo Hotel* se clôt par exemple sur l'idée de perte. La disparition de Mark, prolongement du « je » de Miriam, conduit à l'errance éternelle, malédiction de l'être fragmenté en quête d'une identité à jamais perdue :

LEONARD: Miriam, what are your actual plans?

MIRIAM: I have no plans. I have nowhere to go.

[With abrupt violence, she wrenches the bracelets from her arms and flings them to her feet. The stage darkens.] (IBTK 53)

Williams propose une issue à cette impasse existentielle. Dans un objectif similaire à celui atteint par Pollock, le dramaturge invite le spectateur/lecteur à s'oublier dans l'artifice de l'art, comme les personnages de Felice et Clare qui désirent se perdre dans leur rôle jusqu'à ne plus pouvoir en sortir pour échapper à l'emprise du réel :

Articles, and Reviews, 87.

⁴⁶ Charles F. Stuckey, « Another Side of Jackson Pollock », 182-183.

FELICE: It was cold even with the lights on us, but I was so lost in the play that it seemed warm as summer.

CLARE: You're suggesting that –

FELICE: We must go back into the play.

CLARE: But with the stage so dim –

FELICE: If we can imagine summer, we can imagine more light.

CLARE: When we're lost in the play.

FELICE: Yes, completely lost in *The Two-Character Play*. (OC 822)

Substituer son identité au masque, c'est être en quelque sorte possédé. Un tel égarement de l'être touche les personnages, mais aussi l'artiste qui diffuse son « je » dans l'œuvre, effaçant la frontière entre la vie et l'art. En fin de parcours, le spectateur (ou lecteur) désorienté par les mises en abyme successives finit à son tour par se laisser prendre au piège. L'art renoue ainsi avec ses origines primitives en ce sens qu'il crée l'état de transe nécessaire à la dissolution des limites⁴⁷. La transe de l'acteur possédé par son rôle n'est donc pas confinée au monde du spectacle et de l'artifice, elle devient, pour Felice et Clare, la condition même de leur survie dans le monde (OC 819). De même, dans *The Mutilated*, Celeste et Trinket entrent dans une transe rédemptrice qui leur permet de repousser la mort :

[There has been a gradual change of light in the room: it now seems to be coming through stained glass windows – a subjective phenomenon of the trance falling over the two women. Celeste stretches out a hand as if feeling for the invisible presence. She suddenly cries out and draws back her hand as if it had touched the presence.]

TRINKET: *What, what?*

CELESTE [*sobbing and rocking on her knees*]: I touched Her robe, I touched the robe of Our Lady!

TRINKET: *Where is it, where is the robe of Our Lady?*

CELESTE: *Here!* [*She seizes Trinket's hand and draws it forward.*]

TRINKET [*fallen onto the trance*]: *Here?*⁴⁸

⁴⁷ L'état de transe dans les sociétés primitives entraîne un dédoublement d'identité qui éclaire la nature des relations entre acteur et personnage :

Belo notes that “a considerable crowd had to be present to insure that the trancer did not get out of hand.” She tells of the time when a man playing a pig escaped from the courtyard. He was not caught until the next morning. “He had by that time ravaged the gardens, trampled and eaten the plants, which was not good for the village. He had also, being a pig, eaten large quantities of excreta he had found in the roadways, which was not good for him” (Belo 1960: 202).

Belo finds these accounts “surprisingly satisfactory,” and I do too. They show that trance performing is a kind of character acting: being possessed by another = becoming another (Richard Schechner, *Performance Theory* [1988 ; New York : Routledge, 2003], 199).

⁴⁸ Tennessee Williams, *The Mutilated*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 7), 128. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

L'art de Williams après 1961, comme celui de Pollock, est influencé par la dimension rituelle du spectacle dans les sociétés primitives. Art magique, il substitue le masque à la réalité et, par là, insuffle la vie à l'image. L'intérêt de Pollock pour l'art primitif témoigne d'une volonté de retourner aux origines de la création artistique, à ce moment premier où l'image et l'objet réel ne font plus qu'un. Un livre en particulier, que le peintre avait en sa possession, était cette théorie. Il s'agit de l'ouvrage de Baldwin Brown, *The Art of the Cave Dweller* (1928). Claude Cernuschi résume ainsi la thèse de l'auteur :

If Pollock had taken the trouble to read the passages accompanying the illustrations of the Bison image, he would have learned that in his book Brown describes the painting as an example of what he considers a widely practiced phenomenon in non-Western cultures: sympathetic magic. In his view, the primal mind perceives no intrinsic difference between real objects and their corresponding images or representations. So strong are these connections, Brown argues, that object and image are often confused. Progressively the idea evolved that acting upon one could simultaneously affect the other: magic by imitation.⁴⁹

La démarche de Williams est ici comparable à celle du peintre. Prônant la toute-puissance du masque, il renverse l'illusion réaliste dans un « théâtre plastique » où l'illusion devient la seule réalité. L'auteur trouve ainsi le moyen de dire un monde devenu incompréhensible, un monde qui, selon lui, ressemble de plus en plus à une grande mascarade :

No rational, grown-up artist deludes himself with the notion that his inherent, instinctive rejection of the ideologies of failed governments, or power-combines that mask themselves as governments, will in the least divert these monoliths from a fixed course toward the slag-heap remnants of once towering cities.

They are hell-bent upon it, and such is the force of their unconscious deathwish that if all the artists and philosophers should unite to oppose them, by this opposition they could only enact a somewhat comical demonstration, suitable for the final two minutes of a television newscast: desperate farmers driving their pigs and goats up the stately Capitol steps would be scarcely more consequential. (*NSE* 187)

La surenchère théâtrale, l'artifice poussé à l'extrême, seraient donc la réponse à un monde en perte de sens. Manifestation comique, ridicule et sans importance fondée sur le mensonge du masque, le « théâtre plastique » après 1961 abolit la distance entre l'image et le réel pour retourner aux origines magiques de l'art. À « l'ère du simulacre »⁵⁰, Williams propose la vérité du mensonge.

⁴⁹ Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, 53.

⁵⁰ L'expression fait référence à la pensée post-moderne et, plus particulièrement, à l'ouvrage de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981). « L'ère du simulacre » coïncide avec la disparition de toute idéologie fédératrice ; la notion de « vérité » y devient problématique, voire proscrite, comme le souligne Bénédicte Delorme-Montini :

2. Le réel dans l'art : « théâtre plastique » et Pop Art

L'image qui transparaît à travers l'écriture théâtrale de Williams à partir de 1961 entretient des rapports complexes avec le monde. La recherche d'une fusion entre la représentation et le réel, entre l'art et le monde, n'abolit en effet jamais totalement la présence d'un visage caché derrière le masque. Or, si les abstractions de Pollock se donnent à voir comme un « équivalent »⁵¹ du monde, une sorte d'univers parallèle, détaché de tout lien mimétique avec le réel perceptible, le « théâtre plastique » de Williams combine l'apparente naïveté d'un art fondé sur des croyances primitives au cynisme d'un « être-là » de l'image qui ne dit rien de plus que ce qu'elle est. En ce sens, l'art du dramaturge se rapproche du Pop Art et, plus particulièrement, des principes esthétiques de son icône, Andy Warhol, qui tenait les propos suivants: « Il n'y a rien de plus dans mon art que ce qui apparaît en surface »⁵².

Dans les années 70, Williams côtoie Warhol (annexe 17) et se familiarise avec sa peinture :

At the time he was writing *Fräulein*, he knew Warhol and sometimes visited the Factory on 47th street. He and Warhol were judges together at the Venice Film Festival in 1972. (Spoto, 302). One of Warhol's groupies, the transvestite Candy Darling, played Violet in

Cet univers du simulacre est essentiellement lié à la société de *mass media* et à la société de consommation. [...] Chaque médium réinterprète la réalité du monde selon son propre code qui est à la fois « une structure idéologique et une structure technique », et ce code modèle la perception, les comportements et les relations humaines. En outre, le sujet post-moderne tend à fuir la banalité du réel pour les extases beaucoup plus stimulantes de l'hyperréalité qu'offrent les médias, l'informatique et les jeux électroniques. Aussi la dissolution du réel apparaît-elle comme le produit d'un engrenage sans issue. D'autant que la réalité comme la vérité sont même devenues inconcevables à l'ère du simulacre. L'idéologie n'étant plus un masque de la réalité mais le seul moyen de la percevoir. Il n'existe rien en dehors de l'idéologie car rien n'échappe au filtre du langage (Bénédicte Delorme-Montini, « Le Moment post-moderne », *Le Débat*, Vol. 160 [2010], 184).

⁵¹ Cernuschi interprète les rapports entre le monde perceptible et les abstractions de Pollock de la manière suivante :

Pollock himself told B. H. Friedman, "My concern is with the rhythms of nature, the way the ocean moves, I work inside out like nature." Hence, like Turner, to whom Robert Rosenblum astutely compares him, Pollock translates the dynamic energy of nature into the medium of paint. But unlike Turner, Pollock never illustrates or even refers to the specifics and particulars of empirical experience. In his statement Pollock proclaimed interest not in the optical qualities of the landscape but in its rhythm – not in nature per se but in the effect of nature. In transcending the visual appearance of the environment, Pollock gives, instead, a visual *equivalent* (Pollock's own word), a metaphor, of its underlying energy (Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, 135-36).

⁵² Cité par Marie Fongond et Serge Lesourd, « Warhol, une esthétique « consumatoire » ou l'art comme modernité », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 80 (2009), 168.

Williams's 1972 play, *Small Craft Warnings* when Williams played "Doc."⁵³

L'influence du Pop Art sur son écriture est par ailleurs mentionnée dans la préface à *Slapstick Tragedy*, titre regroupant deux pièces en un seul acte, *The Mutilated* et *The Gnädiges Fräulein* :

They are not "Theatre of the Absurd"; they are short, fantastic works whose content is a dislocated and wildly idiomatic sort of tragedy, perhaps a bit like the feature stories in that newspaper, *The National Enquirer*, which I think is the finest journalistic review of the precise time that we live in. The style of the plays is kin to Vaudeville, burlesque and slapstick, with a dash of pop art thrown in. (*NSE* 148)

La touche de Pop Art ancre le « théâtre plastique » dans le monde concret, univers du simulacre où l'image seule peut être qualifiée de réelle. Cet empire du signifiant est glorifié dans les œuvres de Warhol. L'objet d'art y devient objet de consommation. Les séries de boîtes de soupe Campbell (annexe 18) ou de bouteilles de Coca Cola (annexe 19), répétées à l'infini, ressemblent aux motifs d'une toile abstraite, entraînant une confusion entre objet d'art et annonce publicitaire. Warhol répond ainsi à l'essor du matérialisme. Les bouteilles et les boîtes qui remplissent ses toiles marquent l'émergence d'un nouveau règne, celui des objets envahisseurs du quotidien. Curieusement, les séries représentent des contenants qui, associés aux visages de Marilyn Monroe réalisés à la même période, renvoient invariablement à un « contenu » invisible, qu'il s'agisse de l'être caché derrière le visage de la star ou de l'aliment que renferment les innombrables boîtes de soupe ou les bouteilles de Coca Cola, d'ailleurs toutes vides. De fait, les répétitions de Warhol signalent toujours une béance, une frustration provoquée par la surabondance de contenants sans contenu visible, d'images sans référents, de signifiants sans signifiés.

Dans une perspective similaire, la répétition de certains mots dans les dialogues des dernières pièces souligne le vide qui se cache derrière le signifiant. C'est le cas par exemple du mot « thing » dans le passage suivant, extrait de *The Mutilated* :

BRUNO: Are you scared to tell me this problem?

TRINKET: It's a thing, it's a thing, a – [*She can't force herself to confess it.*]

BRUNO [*chuckling*]: Everything is a thing.

TRINKET: This is a thing that –

BRUNO: You got a nice little body – have you ever done it outdoors? (*Mutilated* 108)

La « chose » renvoie au vide de la mutilation qui a enlevé à Trinket sa féminité.

⁵³ Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein: Tennessee Williams's Clown Show* », 45.

Comme les contenants de Warhol, la répétition du signifiant désigne une absence. Pourtant, ce petit mot éveille le désir de Bruno qui propose de résoudre le dilemme posé par la mystérieuse « chose » dans l'acte sexuel, en « faisant la chose ». Ainsi, chez Williams comme chez Warhol, la répétition des signifiants est-elle associée à une forme de jouissance. En répétant le mot « chose » sans lui donner de référent précis, Trinket invite son interlocuteur à combler le vide. Ce que la « chose » désigne n'a donc pas d'importance ; seul son pouvoir de suggestion compte. De même, les images sérialisées de Warhol relèguent le référent concret au second plan, au profit d'une jouissance qui n'est plus centrée autour d'un objet de désir à jamais inaccessible et dont le chef-d'œuvre serait la représentation imaginaire, mais une jouissance tout entière contenue dans l'image comme seul et unique objet de désir :

Pas de représentation d'un vide qui tenterait une imaginaire présentation de la Chose comme lieu de jouissance. Non, il s'agit de produire un art consommable, achetable, reproductible. L'objet unique de la sublimation devenant un pur objet de commercialisation, un objet de la réalité marchande. L'œuvre *Marilyn Monroe's Lips*, de situer l'énigme du désir dans la répétition en fait une tout autre peinture que *L'origine du monde*. L'origine, le sexuel, l'irreprésentable de la Femme se situe toujours au cœur du tableau, mais [...] l'objet créé est à consommer totalement, voire à reproduire réellement. Plus de sublimatoire dans l'œuvre, mais un « Just do it » qui deviendra célèbre par la suite.⁵⁴

Cette redéfinition de l'art coïncide avec l'avènement d'une société de consommation dans laquelle les objets semblent vouloir se substituer aux êtres. Dans *I Can't Imagine Tomorrow*, le personnage de One évoque, non sans ironie, ce pouvoir attribué aux objets :

ONE: Sorry. I have to leave you alone here. [*Two returns to the card table.*] If I wake up and come downstairs tomorrow, it won't surprise me to find you still here. I think you've always wanted to stay in my house. Well, now's your chance, so make yourself at home. You know where everything is: the TV set, the liquor, the Frigidaire, the downstairs bedroom and bathroom. I leave you with all these delights.⁵⁵

Associés à la monotonie du quotidien, les objets se différencient difficilement des individus dont ils rythment l'existence : « I see you every evening. It wouldn't be evening without you and the card game and the news on TV » (*ICIT* 134). En outre, la répétition des paronymes « thing » et « think » tout au long de la pièce met en évidence le conflit opposant le pouvoir des choses inanimées à une faculté qui, selon le cogito de Descartes constitue l'essence même de l'être humain. Or, c'est cette

⁵⁴ Marie Fongond et Serge Lesourd, « Warhol, une esthétique « consumatoire » ou l'art comme modernité », 172.

⁵⁵ Tennessee Williams, *I Can't Imagine Tomorrow*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 7), 149. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

faculté qui empêche One and Two de communiquer, comme l'indique le jeu auquel ils se prêtent au début de la pièce :

ONE: Take this piece of paper and this pencil and write me the first thing that comes into your mind. Quick. Don't stop to think. [*Two scratches something on the paper.*] Good. Let me see what you wrote. "I love you and I'm afraid." –What are you afraid of? Quick. Write it down. [*He scratches something on the paper again. She snatches the paper from him.*] "Changes." – Do you mean changes in yourself or in me or changes in circumstances affecting our lives? Quick, write it down, don't think. [*He writes again.*] "Everything. All." – Yes, well, I knew that about you from the beginning. Now I'll be it; I'll write down the first thing that comes in my mind. Pencil. Quick! [*She writes rapidly on the sheet of paper and thrusts it toward him across the card table.*] Read it, read it out loud. (*ICIT* 140-41)

La feuille de papier devient le support de toutes ces « choses » que la réflexion censure. Or, les phrases écrites sans réfléchir ne manquent pas de sens. De fait, tout se passe comme si l'être humain ne pouvait être vrai qu'une fois transformé en automate. La pensée, qui est le propre de l'humain, distancie ici les êtres. Elle enferme les deux personnages dans un silence insupportable que seule la répétition de banalités, ces signifiants dépourvus de sens, permet d'interrompre : « And I tell you things I've told you so often before I'm ashamed to repeat them. But I have to repeat them or we'd just sit together in unbearable silence, yes, intolerable silence » (*ICIT* 140).

Les « choses », banalités ou objets de consommation, comblent ainsi le vide auquel One et Two refusent de penser. Elles sont en ce sens du côté de la vie tandis que la réflexion rapproche les personnages d'un lendemain synonyme de mort. Le poste de télévision décrit par One dans le passage suivant illustre ce point : « You've told me you can't stand the lobby of the hotel, it's full of dying old women that crowd around the TV as if they got their blood and their oxygen from it » (*ICIT* 139). Les objets s'animent et se substituent donc peu à peu à des êtres qui, eux, se meurent. La fin de la pièce signale du reste le triomphe des objets. Les « choses », en effet, envahissent le discours de One dans un passage qui se clôt sur une image évoquant le tableau d'une figure de proue du Pop Art, le peintre David Hockney :

ONE: If I sleep well tonight, I'll be better tomorrow, and if you're still here, we'll drive out or take a cab to the Food Fair Market and stock up the Frigidaire for you, and then we'll go by your hotel and collect your things and check you out of that awful mortuary. After that? I can't think. Perhaps it's not necessary to think past that. That's far enough for thinking and planning for the future. So make yourself at home here. Take a drink out on the screen porch, enjoy the sky and sea that belong to the house. (*ICIT* 150)

L'œuvre en question, *A Bigger Splash* (annexe 20), s'accorde, dans ses nuances de couleurs et sa tonalité générale, avec la maison idyllique décrite par One.

Le ciel et la mer, considérés comme « appartenant » à la résidence, sont associés à des plaisirs dont il s'agit de « jouir » (*enjoy* en anglais). Les éléments naturels sont donc réduits à l'état d'objets de consommation et se rapprochent en ce sens de ces espaces géométriquement délimités par la maison ou le cadre du tableau de Hockney, espaces dans lesquels le peintre enferme littéralement le bleu du ciel et celui, plus profond, de l'eau de la piscine. La géométrie parfaite de la toile invite ainsi à voir les éléments naturels comme de simples dépendances de la villa moderne, symbole de réussite matérielle, qui sépare ces deux espaces bleus.

Pourtant, dans le discours de One comme sur la toile, la perfection des « choses » dissimule un manque. Elle permet à One d'éviter d'aborder le sujet de la séparation imminente, de ce lendemain qu'elle ne verra jamais puisqu'elle se meurt. Quant à l'éclaboussure de Hockney, elle est la trace même de ce manque. Marque visible d'un plongeur figé dans l'instant qui ne remontera jamais à la surface, elle est le signifiant d'un référent inaccessible. Sa présence au premier plan rend en outre l'absence d'êtres humains sur la toile criante. À travers elle, les « choses » représentées sur le tableau se doublent d'une profondeur dissimulatrice qui invite à chercher du regard les corps absents. Or, ni la transparence de la baie vitrée ni celle de l'eau de la piscine ne révèlent qui que ce soit ; au contraire, le verre se transforme en miroir dans lequel se reflète une autre villa à l'architecture semblable à la première et entourée des mêmes palmiers. Les « choses » qui envahissent le discours des personnages de *I Can't Imagine Tomorrow* se dédoublent donc aussi sur la toile de Hockney, au détriment des êtres vivants dont il ne reste que des traces. Effacés par les objets, ils finissent par devenir invisibles :

ONE: You always tell me how lovely something is, the warm air in winter, the cool air in summer, even the palm garden, even the sky, as if it belonged to the house. All right, now, you can stay here if you want to. You wouldn't get in my way, I wouldn't get in yours. After a couple of days we'd hardly notice each other. (*ICIT* 149-50)

Clowns, marionnettes, ombres ou fantômes, les personnages des pièces écrites après 1961 se vident de leur substance et s'identifient peu à peu aux objets qui les entourent. Dans *The Gnädiges Fräulein*, ils s'apparentent à des objets de consommation qui « ont perdu leur valeur d'usage, c'est-à-dire leur utilité première, au profit d'une valeur d'échange sans rapport avec [leur] réalité »⁵⁶. Ils sont donc bien déréalisés, des semblants d'êtres dont les caractéristiques intrinsèques se sont

⁵⁶ Bénédicte Delorme-Montini, « Le Moment post-moderne », 184.

effacées derrière une valeur marchande, monnayable. L'existence de la Fräulein dépend tout entière de cette fonction utilitaire :

FRÄULEIN: Number, please. [*She is holding out a faded sheet of paper.*]

POLLY: Does she think she's a telephone operator?

MOLLY: She wants you to pick out a number for her to sing on that program she's holding out to you.

POLLY: How does she sing?

MOLLY: She *sings*.

POLLY: I don't think I'll take a chance on it. However, she might do for a human interest story. Don't you think so?

MOLLY: She's human.

POLLY: Is she? (*GF* 231)

L'humanité ainsi remise en question met en évidence une inversion des valeurs. La Fräulein ne semble exister que par rapport au profit que peuvent en tirer les autres personnages. Déréalisée, elle perd sa nature d'être humain pour se définir en tant qu'objet : objet d'amusement pour Molly et Polly, objet de la vengeance des Cocaloony, objet enfin d'un spectacle sur lequel elle n'a aucune autorité : « Like a puppet, she performs on command, delivering her outmoded numbers in a quavering voice »⁵⁷. Dans *The Red Devil Battery Sign*, le personnage de McCabe évoque cette déshumanisation à travers un discours qui résonne comme un plaidoyer :

MCCABE: Statistics on buyer-consumption – response to – promotion – commercials.

KING: Don't know what you're –

MCCABE: *I said that I'm a trained, well-trained computer is what I said! Programmed to be not human! But – I am! Human!*⁵⁸

La dégradation liée à la perte d'identité et à la transformation de l'homme en animal ou en automate apparaît néanmoins comme une échappatoire salutaire. La Fräulein imite les Cocaloonies pour survivre tandis que la Woman Downtown de *The Red Devil Battery Sign* fuit les loups qui la poursuivent en devenant l'animal qui sommeille en elle : « Moments, only moments. I turn to an animal » (*RDBS* 343). Williams repousse ainsi à l'extrême les limites d'une définition de l'humain qui se rapproche des théories postmodernes. Le fait de « devenir autre » contribue de fait à redéfinir une notion d'identité jusque là considérée comme stable. L'analyse de *The Gnädiges Fräulein* proposée par Una Chaudhuri s'applique en ce sens à l'ensemble

⁵⁷ Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein: Tennessee Williams's Clown Show* », 42.

⁵⁸ Tennessee Williams, *The Red Devil Battery Sign*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 8, New York : New Directions, 1992), 360-61. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

des pièces écrites après 1961 :

The Deleuzian becoming-animal consists of a “deterritorialization,” an escape from the human which is “proposed” by the animal and which can defeat tyrannies of individual subjectivity and exclusivist human identity upon which modernism stakes its claims. The state of becoming-animal is a state of flux, uncertainty, openness, and experimentation. It counters the forces that Deleuze and Gattari call “Oedipalization”: the forces of control, conformity, meaning, interpretation. Becoming-animal occurs outside of metaphor, allegory, imitation, or fantasy: it is “a human being’s creative opportunity to think themselves other-than-in-identity.”⁵⁹

Les objets et les animaux incarnent ainsi une altérité qui devient partie intégrante du sujet. Les personnages imaginés par Williams après 1961 se situent donc à la frontière séparant l’humain de l’inhumain. Ils sont si mutilés, corrompus ou dégradés qu’il devient impossible, voire insupportable pour le spectateur, de s’identifier à eux.

Le Pop Art, en refusant à l’art toute visée sublimatoire, relève d’une démarche similaire. Il s’agit en effet de brouiller les limites entre l’art et la publicité, entre l’œuvre sacrée et l’objet profane, pour redéfinir la notion d’art. En réponse à la marchandisation du monde, le Pop Art banalise l’œuvre. Le trivial, le « non-art », se trouve ainsi élevé au rang d’art : « Warhol not only wanted to turn the trivial and the commonplace into art, but also to make art itself trivial and commonplace »⁶⁰. L’irruption de la banalité du quotidien dans la représentation artistique trouve du reste un écho dans l’écriture théâtrale de Williams après 1961. Elle transparaît à travers le langage des personnages. Au sujet de la pièce *Out Cry* par exemple, William J. Free écrit : « Critics of *Out Cry* have complained specifically about the overwhelming triteness of the dialogue »⁶¹. De fait, les truismes envahissent le langage des dernières pièces. Les informations rapportées par les médias ressurgissent parfois dans le discours, comme ces paroles prononcées par Felice dans *Out Cry* : « I think that I read somewhere that cockroaches are immune to radiation and so are destined to be among the last organic survivors of – the great “Amen”... » (*OC* 776). Ailleurs, comme dans *The Gnädiges Fräulein*, la vulgarité s’affiche sans détours :

MOLLY: [...] Wait! Let’s synchronize rockers! Hold yours still till I count to three. OK?

POLLY: Count away!

⁵⁹ Una Chaudhuri, « “Awk!”: Extremity, Animality, and the Aesthetic of Awkwardness in Tennessee Williams’s *The Gnädiges Fräulein* », in Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*, 62.

⁶⁰ Tilman Osterwold, *Pop Art* (1990 ; Cologne : Taschen, 2007), 167.

⁶¹ Annette J. Saddik, *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams’ Later Plays*, 33.

MOLLY: ONE! TWO! THREE! *ROCK!* [*They rock with pelvic thrusts as if having sex.*]

POLLY: WHEE!

MOLLY: Now we're rocking in beautiful unison, Polly!

POLLY: In tune with the infinite, Molly!

MOLLY: In absolute harmony with it!

TOGETHER: HUFF, HUFF, HUFF, WHEE! (*GF* 224)

Les références à l'acte sexuel se mêlent ici aux notions spirituelles d'infini ou d'harmonie absolue, dans une volonté délibérée de ramener l'art dans la sphère du réel, de lui ôter toute transcendance.

Cette désacralisation de l'art rejoint la notion de « réalisme grotesque » telle qu'elle est définie par Bakhtine :

The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract: it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity. [...] Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh.⁶²

Sous l'influence du Pop Art, Williams y ajoute des éléments issus de la culture populaire. L'univers du dessin animé fait ainsi irruption dans *The Gnädiges Fräulein* à travers l'emploi d'onomatopées et de figures stéréotypées :

[*Indian Joe enters the yard with a tomahawk and a bloody scalp. His hair is bright yellow and his skin is deep red and glistening. He is dressed like a Hollywood Indian, that is, he wears a breech-clout of deerskin and some strings of wampum, perhaps.*]

POLLY: [*excitedly*]: Indian Joe! [*Indian Joe and the giant Cocaloony square off at each other.*]

COCALOONY [*stamping and flapping*]: Awk, awk, awk, awk, awk, awk, awk, awk, AAKKK!

INDIAN JOE: Ugh!

COCALOONY: AWK!

INDIAN JOE: UGH! (*GF* 239)

Hale rapproche cette esthétique cartoonesque de l'œuvre de Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg ou Philip Guston⁶³. Le faux Indien, sorti tout droit d'un western hollywoodien, se mesure ici à l'oiseau monstrueux dans une confrontation cocasse. Le langage, réduit à des sons, y est dénué de sens. Ainsi la superficialité des images tirées du monde actuel façonne-t-elle un « théâtre plastique » sans profondeur, simple reflet d'un monde lui-même marqué du sceau de l'artifice.

⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and His World*, 19-20.

⁶³ « The witty, cartoonish elements found in painters like Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, and Philip Guston seem kindred to Williams's play » (Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein: Tennessee Williams's Clown Show* », 45).

Cependant, à la manière du Pop Art, la superposition des références vise à créer une distance critique. La mise en abyme du spectacle transforme en effet les personnages de Polly et Molly en spectatrices et le commentaire de Molly sur le face-à-face entre Indian Joe et le Cocaloony suggère une autre image qui vient se juxtaposer à celle du dessin animé : « Reminds me of the Lincoln-Douglas debates. Don't it remind you of the Lincoln-Douglas debates? » (GF 239). Ces débats qui opposèrent le républicain Abraham Lincoln au démocrate Stephen Douglas eurent lieu en 1858 dans l'Illinois. Centrés sur la question de l'esclavage, ils furent largement médiatisés à l'époque et jouèrent un rôle dans l'élection de Lincoln à la présidence des États-Unis en 1860. L'événement historique vient ici se greffer à la vignette de bande dessinée. Interpellé par ce rapprochement incongru, le spectateur se voit forcé de porter un jugement, de lui donner un sens. Ce sens est moqueur. Il met en évidence le déclin des idéaux. La juxtaposition a pour effet de réduire la grandeur de l'Histoire à l'absurdité grotesque d'un Indien de pacotille invectivant un oiseau dégénéré qui, autrefois, savait voler :

POLLY: They never fly off the fish-docks except in hurricane weather. [...] The once self-reliant and self-sufficient character of this southernmost sea bird has degenerated to where it could be justly described as a parasitical creature, yes, gone are the days when it would condescend to fish for itself. (GF 220)

Renouant avec les origines étymologiques du mot « absurde », le « théâtre plastique » après 1961 résonne donc comme un faux accord qui rend sourd (*surdus* en latin). L'entrecroisement inopiné de références apparaît en ce sens comme la transposition sur scène d'une « cacophonie »⁶⁴ que l'on retrouve dans les assemblages du peintre Robert Rauschenberg. La cravate et le carré de tissu finement brodé de *Rhyme* (annexe 21) illustrent par exemple la façon dont les objets prennent part à une dissonance dont le Pop Art se veut le reflet. Tous deux représentent des fragments de réel qui se détachent de l'ensemble de la toile. Le bouquet brodé et le paysage que l'on devine sur ces supports inattendus servent de contrepoints visuels aux formes abstraites du tableau. Le carré de tissu fait ainsi écho aux figures géométriques présentes sur l'ensemble de la toile tandis que les chevaux qui constituent le motif principal de la cravate semblent entrer en résonance avec l'éclaboussure de couleurs située dans la partie centrale :

There is, for instance, that madly careening passage of impastoed bravura in the center,

⁶⁴ Carolyn Lanchner, *Robert Rauschenberg* (New York : The Museum of Modern Art, 2009), 21.

which establishes a kind of conceptual kinship with the horses in the middle of the odd, necessarily attenuated Southwestern landscape in the necktie at left. (One horse-loving, non-modern-art-loving guest of the painting's former owner dropped his aesthetic bias he perceived the resemblance between that swift passage of paint and a race-horse in action.)⁶⁵

Les couleurs paraissent jaillir d'une forme allongée dont la blancheur éclatante tranche sur le fond. La violence qui se dégage de ces couleurs primaires appliquées directement sur la toile évoque peut-être plus l'image d'un cheval éventré que celle d'un cheval au galop. Le quadrillage plus ou moins régulier de l'arrière-plan suggère en outre l'intérieur fané d'une cuisine carrelée dans laquelle l'animal exposé sans complaisance ne serait plus qu'un vil objet de consommation. Le cheval, animal traditionnellement noble et fier, perd de sa hauteur à travers un jeu d'échos qui se donne à voir comme une série de dégradations consécutives. D'abord motif ornemental sur une cravate aux couleurs fades, il expose ensuite ses entrailles sur le plan de travail d'une cuisine sinistre. De même, le bouquet de fleurs brodé a perdu son éclat d'origine. Représentation fade et noircie par le temps, il s'efface derrière les couleurs criardes du cercle rouge vif qui le jouxte et lui fait écho. Reproduisant la forme arrondie du bouquet, cet avatar dénaturé proclame le triomphe de l'artifice sur une nature originelle à jamais inaccessible et dont les représentations successives ne font que renforcer l'absence. Du reste, dans une première version de *Rhyme*, une ampoule était suspendue à l'endroit où se trouve maintenant le cercle rouge⁶⁶. La luminescence de la couleur, accentuée par le carré jaune de l'arrière plan, fait donc écho à cette lumière antérieure, elle-même reproduction artificielle de la lumière naturelle.

Le sentiment de perte hante par conséquent l'œuvre ; les échos l'amplifient, transposant dans l'espace de la toile le mouvement d'une histoire de l'art perçue comme une suite de répétitions, un défilé de fantômes. L'éclaboussure centrale et le

⁶⁵ Carolyn Lanchner, *Robert Rauschenberg*, 23-24.

⁶⁶ Lanchner analyse le dialogue qui s'instaure entre *Rhyme* et son « fantôme » :

When, sometime in 1955, what would be *Rhyme* was sixteen inches taller but not a great deal wider, it was briefly home to Rauschenberg's famous stuffed Angora goat, now permanently at rest in *Monogram* (1955-59) in the Moderna Museet in Stockholm. *Rhyme* has not, however, forgotten the goat's brief passage. A thin line beginning at the upper-right edge proceeds between two now-empty nail holes, skims over the top of the brilliant red circle through its embroidery neighbor, and continues until it is directly below the left edge of the horizontal green strip, where it breaks. Commemorated in that fragile trajectory is the ledge on which Rauschenberg's goat once stood. [...] In other "coincidences," the red circle, almost luminescent against its gleaming yellow ground, happens to be just about where the first of three electric lights were suspended from the ledge (Carolyn Lanchner, *Robert Rauschenberg*, 24-25).

cercle rouge, aussi abstraits soient-ils, n'en restent donc pas moins des traces, réminiscences de formes qui renvoient à leur tour à d'autres formes. Par ailleurs, dans cette cuisine étrange, allégorie moderne de la caverne de Platon, la couleur leur donne vie. Le regard du spectateur est de fait attiré vers le faux soleil et le jaillissement coloré de la partie médiane, seuls éclats de vie sur une toile habitée d'ombres. Ultimes échos d'un art devenu consommable, ils suggèrent une violence associée à l'idée de perte et de dégradation.

Ainsi tombé de son piédestal, l'art de Rauschenberg finit sur la table d'une cuisine sordide, décor choisi par Williams dans une pièce où la notion de cacophonie joue un rôle essentiel. Il s'agit de *Kirche, Küche, Kinder*, mise en scène pour la première fois en 1979. Le décor de cette pièce étrange se transforme tour à tour en *die Kirche*, l'église où règne en maître le chef de famille, appelé simplement Man et descendant catholique « d'anciens rois d'Irlande », ou en *die Küche*, la cuisine, domaine de son épouse, fille d'un pasteur luthérien aux mœurs dépravées et mère de deux jumeaux imbéciles. Le sacré et le profane s'interpénètrent ainsi dans une œuvre qui, au lieu de transfigurer le réel, le travestit à outrance pour mieux refléter la réalité du monde moderne : « Transvestism's [*sic*] a common symptom of a society in an advanced state of decadence »⁶⁷.

Comme sur la toile de Rauschenberg, les échos y sont multiples. Les trois générations présentes sur la scène de *Kirche, Küche, Kinder* mettent en lumière le déclin d'une famille hybride, mélange de catholiques et de protestants qui se suivent et se ressemblent. De fait, les infidélités du pasteur luthérien le rapprochent de son beau-fils catholique (The Man), prostitué à la retraite, tandis que la pathétique Fräulein qui jouait autrefois de l'orgue pour le pasteur lubrique se donne à voir comme une version grotesque de Miss Rose, organiste pour The Man. La fille du pasteur, The Wife, semble quant à elle hantée par le fantôme d'une mère obèse dont la disparition douteuse est relatée dans un monologue plus comique que tragique :

Well, Mama, she had the gimmes, huh, Papa? And in dis world, die gimmes ain't offen die getters. [*She sings.*] Gimme, gimme, gimme, a banana in Staten, ten cents a bunch – [*She speaks.*] – but Mama, she wanted just one. Maybe not much to die Rockerfellers, for instance, but to you, it was too much of a gimme. So vot did she get? Not a banana in Staten but ge-splash off die ferry. I heard the ge-splash while havin' polite conversation wit' the pilot. I thought nothin' of it till after die conversation w'en die ferry boat pulled

⁶⁷ Tennessee Williams, *Kirche, Küche, Kinder*, in Annette J. Saddik, éd. *The Traveling Companion and Other Plays*, 16. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

into Staten. I come down die steps from die pilot. Vere iss Mama? Gone like she'd never existed. Vell, die past is die past and die future can only get better and I know vot heart-break you suffered, especially since you'd took out insurance on die life of Mama that week while she was still livin'. (KKK 115)

Cette structure en échos crée un effet de miroir déformant dans la mesure où le passage du temps paraît avoir amplifié une corruption présente dès la première génération. Les deux derniers descendants de cette famille grotesque se donnent en effet à voir comme des êtres travestis, mi-enfants, mi-adolescents :

The children – die Kinder – approach like cattle stampeding. The red warning light flickers wildly. Two tall adolescents of opposite gender rush into the room. They are dressed as kinder-garten students, a tiny sashed frock on the daughter, who has blonde pigtails, and a scanty sailor suit on the son. (KKK 126)

Avatars dénaturés d'une lignée décadente, ils remplissent la même fonction que l'animal éventré de Rauschenberg : ils sont les traces d'une origine perdue, d'une réalité première dégradée et avilie par des répétitions successives. Leur entrée en scène est du reste associée à la nourriture peu ragoûtante de la cuisine : « It's wearing on toward supper-time and I would guess by the faint urinary aroma that wafted in here with die kinder that the entree is kidneys sautéed in wine sauce » (KKK 127). Les rognons malodorants évoquent l'image d'un corps ouvert. Ils renvoient à un organe (le rein) dont l'utilité première est d'éliminer les déchets de l'organisme et s'accordent en ce sens avec la notion de pureté pervertie que les deux adolescents incarnent. D'ailleurs, eux aussi sont destinés à être consommés, sexuellement, pour subvenir aux besoins de la famille car, dans l'univers faussement joyeux de *Kirche*, *Küche*, *Kinder*, l'être n'est qu'une marchandise et l'amour, un moyen de subsistance.

La prostitution apparaît donc comme la seule issue possible. Revendiquée par le père de famille, elle se donne à voir comme un écho dissonant du don de soi préconisé dans la religion catholique. Lorsque le père propose à ses enfants de se vendre, il reprend de manière détournée le commandement du Christ qui ordonne à ses disciples de s'aimer les uns les autres et de perpétuer ainsi son amour. Ici encore, la répétition est déformée, subvertie à outrance jusqu'à ce que la notion même d'amour se vide de toute signification autre que sa seule réalité, c'est-à-dire la satisfaction d'un besoin physique. Par ailleurs, les jumeaux, qui accomplissent l'acte sexuel sans demander d'argent en retour, poussent encore plus loin la subversion des valeurs en ce sens que même la valeur marchande de l'amour disparaît au profit d'un « don de soi » ridicule. La répétition du mot « love » dans le passage chanté par les

deux adolescents reflète cette perte de sens, cette réduction de l'amour à un acte, un signifiant sans profondeur :

Love came down from hea-venn
To dwell with us on earth!
L-O-V-E, LOVE, L-O-V-E, LOVE!
Love, Love – Love, Love,
L-O-V-E, LOVE! (KKK 146)

Ainsi les notions de perte et de dégradation caractérisent-elles à la fois *Rhyme* et *Kirche, Küche, Kinder*. D'échos en échos, les deux œuvres racontent l'histoire d'un déclin. Dans la cuisine de Rauschenberg comme dans celle de Williams, le jeu des répétitions bouscule les certitudes et ébranle les conventions pour mieux célébrer l'avènement du monde moderne. Alors que, pour le peintre, la nature, objet premier de l'art, se donne à voir comme une origine perdue, pour le dramaturge, ce sont des noms illustres comme Eisenstein, Tchekhov ou O'Neill qui sont galvaudés par les personnages de la pièce. Dans une perspective très postmoderne, les canons de la culture occidentale sont ainsi remis en question. La confusion entre les noms Eisenstein et Einstein combinée au jeu sur le double-sens du mot « physique » donne par exemple lieu à un échange absurde entre *The Man* et *The Wife* :

WIFE: Iffen, for emphasis I repeat, iffен die kinder return not this day from their seminar in physics –
MAN: Ah, laxatives they study.
WIFE: PHYSICS! Like Eisenstein's theory of rich and poor relations and curvature of die space age. (KKK 126)

De même, le rapprochement ironique entre *La Mouette* de Tchekhov et le plat servi pour le dîner juxtapose littérature et art culinaire dans une réplique qui résonne comme un commentaire moqueur sur l'art : « That exit line ye lifted from Chekhov's *Sea Gull*. Alas, is poor Anton now in the public domain? What's for supper, ducks? » (KKK 132).

Dégradées par le processus de répétitions, la noblesse des sentiments et la grandeur de l'art laissent alors place à une cacophonie absurde, transposition au théâtre des assemblages discordants de Rauschenberg. Le jaillissement coloré, point focal de *Rhyme*, trouve donc un équivalent dans ces explosions burlesques où la scène se transforme en décor de dessin animé :

[*The wife turns to the stove. The Minister hits her over the head with his umbrella. Invisible canaries sing as she turns slowly and dizzily about. A sound effect has amplified the blow.*]

WIFE: – I don't know why I got this sudden dizzy sensation in *mein Kopf*. I got to set down till I recover from this dizzy little spell, Papa. – Lemme set your umbrella in a corner till it drips dry, while you do the honors mit die coffee. PAPA, LOOK THERE BEHIND YOU, QVICK!

[*She raises the umbrella, preparing to return the clout, but he turns back just in time to stop her with a stare.*] (KKK 114)

En réponse à la perte d'une origine idéale, Williams et Rauschenberg composent des poèmes dissonants où le tragique et le comique, la nature et la civilisation, le sacré et le profane se fondent et se confondent pour mieux dénoncer un monde en perte de sens. Dans ce monde, les êtres ressemblent à des personnages de dessin animé et la nature n'est qu'un souvenir lointain. Seuls existent les reflets, échos et autres traces du vide laissé par l'absence de référents.

Rhyme et Kirche, Küche, Kinder apparaissent en ce sens comme des allégories modernes du mythe de la caverne. Au lieu de chercher à atteindre, c'est-à-dire à représenter, une vérité première, les deux artistes affichent son absence à travers un déferlement de signifiants à la dérive. Ils proclament ainsi la toute puissance de la représentation, seule et unique réalité accessible. Si, à la fin de la pièce, *The Wife* invite le public à s'interroger sur le sens à donner au spectacle, elle le fait dans un discours qui met en évidence le caractère artificiel du langage :

WIFE: And so? A happy ending? If it's not provided by life, what's wrong with so believing? That it was and it is, over a coffee mit cruller? Be our guests. Who is not the guest of life for a while? I said who isn't, I said the guest, I said of life, I said for a while. The punctuation mark was the mark of a question. I leave you to ponder those questions...

[*Die Kinder pop up and flank her.*]

WIFE: ... *for a while.*

[*Die Kinder sing a soft, eerie reprise of their "Love Song," staring straight out and getting softer and softer, becoming inaudible as the lights fade.*] (KKK 148)

L'intervalle entre les signifiants et le sens auquel ils renvoient s'élargit avec la répétition du verbe *say*. Curieusement, la voix des enfants vient combler ce vide comme si la réponse à la question se trouvait dans la chanson naïve qui clôt la pièce. La chanson se double ainsi d'une profondeur tragique sans rapport avec le sens des mots qui la composent. Détachée de l'ordre symbolique du langage, la voix chantante ne dit rien d'autre que ce qu'elle est : la trace acoustique d'un corps dont elle émane. En ce sens, elle acquiert une épaisseur qui ne dépend pas de ce qu'elle exprime mais qui est contenue tout entière dans sa seule présence :

The voice is endowed with profundity: by not meaning anything, it appears to mean more

than words, it becomes the bearer of some unfathomable originary meaning which, supposedly, got lost with language.⁶⁸

De la même manière, le cri, parce qu'il échappe à l'ordre symbolique du langage, acquiert après 1961 une signification particulière. Dans *The Red Devil Battery Sign*, il intervient à un moment où toutes les limites se sont effondrées : le protecteur, King, est mort et les jeunes vandales envahissent la scène. Pareils à des loups, ils incarnent une sauvagerie qui éclate soudain à la fin de la pièce. Le cri poussé par The Woman Downtown se situe dans cet espace indéfinissable où l'inhumain et l'humain se mêlent. Dans cet espace en creux (Hollow dans le texte), il retentit avec une violence cathartique :

A flare goes off behind them and a muted sound of explosion is heard in the Hollow. Against its lingering, warning glow, the denizens of the Hollow all advance, eyes wide, looking out at us who have failed or have betrayed them. The Woman Downtown advances furthest to where King's body has fallen. She throws back her head and utters the lost but defiant outcry of the she-wolf. The cry is awesome. (*RDBS* 378)

Cette clameur désespérée est une mise en présence de l'humain. Affirmation d'une identité jusque là réprimée, elle est l'actualisation d'un nouveau « je » qui explose ici dans toute son altérité.

Dans *The Gnädiges Fräulein*, le cri répété de manière insensée, presque mécanique, se double également d'une dimension tragique. Expression de l'inexprimable, il est la preuve insoutenable de l'existence :

POLLY: You mean it's a habit with her to hold up her lorgnon when she is reading her scrapbook?

MOLLY: Absolutely. It's a custom, a habit, a – now, look! Now, look. And listen! She's expressing the inexpressible regret of all her regrets.

FRAULEIN [*regretfully*]: AHHHHHHHHHHH! HHHHHHHHHH

POLLY: – Saddest soliloquy on the stage since Hamlet's. ...

FRAULEIN: – AHHHHHHHHHHH. ... HHHHHHHHHH

MOLLY: I hope she don't repeat it.

FRAULEIN: AHHHHHHHHHHH. ... HHHHHHHHHH HHHHHHHHHH

MOLLY: Tell her not to repeat it. (*GF* 248)

Ce cri réitéré, transformé en automatisme, n'en reste pas moins l'évidence d'un « je » soudain actualisé, « mis en acte » à travers la voix du personnage. Cette voix qui s'exprime au-delà des mots acquiert le même pouvoir que les images de Marilyn Monroe reproduites à l'infini par Andy Warhol, le pouvoir de rendre réel :

⁶⁸ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More* (Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2006), 31.

The voice seems to possess the power to turn words into acts; the mere vocalization endows words with a ritual efficacy, the passage from articulation to vocalization is *a passage à l'acte*, a passage to action and an exertion of authority; it is as if the mere addition of the voice could represent the originary form of performativity.⁶⁹

De fait, les innombrables portraits de Marilyn confrontent le spectateur à un « être-là » de l'image qui s'impose comme seule et unique réalité. Poursuivant son rêve « d'être une machine »⁷⁰, Andy Warhol montre ainsi le sujet irréprésentable à travers des répétitions qui se donnent à voir comme autant de « passages à l'acte », autant de preuves d'existence. En ce sens, comme les visages de Marilyn, le cri insensé de la Fräulein accomplit l'impossible adéquation, celle du réel et de sa représentation :

Ces nouvelles représentations de l'irréprésentable ne sont pas des tentatives de dire l'indicible de la jouissance, origine et fin mêlées, mais bien des tentatives de réaliser en représentation l'impossible, de le mettre en acte dans l'objet même, ce qui correspond au projet de la nouvelle société libérale, de la nouvelle « nature » de l'homme. Warhol montre, bien avant que la clinique n'en témoigne, ce qu'il en est de la subjectivité que nous nommons post-moderne, une subjectivité où la répétition en acte est la preuve de l'existence.⁷¹

La répétition prend en ce sens valeur de vérité. Après 1961, Williams réutilise les banalités de la vie courante pour les mettre dans la bouche de personnages qui, soit parce qu'ils sont fous, séniles, ou simplement désespérés, se voient forcés de répéter les mêmes actions, les mêmes gestes automatiques. La dimension rituelle se double ainsi d'un sens tragique dans la mesure où elle enferme et éloigne de la signification originelle. Dans le même temps, elle apporte une réponse au paradoxe théâtral. Dans son « être-là » sur scène, la répétition allie présence et absence à travers la performance, passage à l'acte et actualisation de l'origine qui annule la distance séparant le théâtre de son double : le monde réel.

L'image dans l'art perd ainsi sa fonction de double ; elle est la présence même du seul sens accessible, de la seule vérité possible. Si le cri de la Fräulein résonne avec autant d'intensité que la célèbre question de Hamlet, c'est qu'il aspire lui aussi à retrouver l'origine (l'être) dans la répétition (le non-être), résolvant par là même le dilemme du héros shakespearien. La force tragique de la répétition chez Williams repose sur cette contradiction essentielle. Dans une perspective similaire, Warhol choisit de reproduire des visages de femmes au destin tragique, comme

⁶⁹ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 55.

⁷⁰ Marie Fongond et Serge Lesourd, « Warhol, une esthétique « consumatoire » ou l'art comme modernité », 172.

⁷¹ Marie Fongond et Serge Lesourd, « Warhol, une esthétique « consumatoire » ou l'art comme modernité », 174.

Marilyn Monroe ou Jackie Kennedy, exprimant ainsi, à chaque fois, la perte de l'être englouti par le masque : « He [Warhol] shows the personal tragedies behind the masks of political and Hollywood stars »⁷². Certes, la répétition devenue insensée, purement mécanique, se donne à voir comme un rituel dépourvu d'origine, une image sans âme, mais chacune de ses occurrences est l'actualisation d'une présence : la répétition, par le simple fait d'être là, existe. Le caractère rituel des dernières pièces de Williams, comme les innombrables masques de Warhol, illustre en ce sens la nature du rapport entre tragédie et répétition, rapport que Jacques Derrida décrit en ces termes :

La possibilité du théâtre est le foyer obligé de cette pensée qui réfléchit la tragédie comme répétition. Nulle part la menace de la répétition n'est aussi bien organisée qu'au théâtre. Nulle part on n'est aussi près de la scène comme origine de la répétition, aussi près de la répétition primitive qu'il s'agirait d'effacer, en la décollant d'elle-même comme de son double. Non pas au sens où Artaud parlait du *Théâtre et son Double* mais en désignant ainsi ce pli, cette duplication intérieure qui dérobe au théâtre, à la vie, etc., la présence simple de son acte présent, dans le mouvement irrépessible de la répétition.⁷³

3. Le jeu des perspectives : Williams et Hopper

Edward Hopper ne fait pas partie des peintres les plus fréquemment cités par Williams. Pourtant, ses images hantent l'œuvre du dramaturge dès le début des années 40. Un retour en arrière s'impose ici dans la mesure où l'influence de Hopper traverse toute l'œuvre de Williams et ce, jusque dans les années 70 et la pièce *Out Cry*. Dans une note de bas de page, Margaret Bradham Thornton mentionne l'influence du peintre américain sur l'écriture de la pièce en un seul acte, *This Property Is Condemned*, publiée en 1945⁷⁴. La référence à Hopper reste inavouée mais la description du décor de la pièce semble être la transposition presque parfaite de la toile, *House by the Railroad*, peinte en 1925 (annexe 22) :

A railroad embankment on the outskirts of a small Mississippi town on one of those milky white winter mornings peculiar to that part of the country. The air is moist and chill. Behind the low embankment of the tracks is a large yellow frame house which has a look of tragic vacancy. Some of the upper windows are boarded, a portion of the roof has fallen away. The land is utterly flat. In the left background is a billboard that says "GIN WITH JAKE"

⁷² Tilman Osterwold, *Pop Art*, 172.

⁷³ Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence* (Paris : Seuil, 1967), 363.

⁷⁴ Dans cette note, tirée de l'ouvrage, *Tennessee Williams, Notebooks*, Thornton établit une liste non exhaustive de peintres ayant inspiré Williams. Le nom de Hopper y figure.

and there are some telephone poles and a few bare winter trees.⁷⁵

Ce « vide tragique » que la maison imaginée par Williams évoque coïncide avec l'impression d'abandon produite par l'aspect fantomatique de la demeure imposante du tableau. Les couleurs pâles, gris-bleu, de cette dernière tranchent avec les teintes brun-roux de la voie ferrée qui coupe le tableau de part en part. Le contraste des couleurs accentue l'effet de rupture entre la verticalité immobile de la maison et le dynamisme suggéré par la ligne de chemin de fer qui se poursuit au-delà du cadre. Le rouge de la cheminée qui se détache sur la pâleur du ciel rappelle les tons de la voie ferrée et invite de fait à voir la cheminée comme un « un symbole vide pour quelque chose de perdu, le dernier souvenir de ce qu'aux maisons se rattachent aussi des associations à la vie et aux hommes »⁷⁶.

La petite fille que Williams inclut dans son décor est, comme la maison qui borde la voie ferrée sur la scène et sur la toile, irréaliste et étrange. Porteuse elle aussi d'un sens tragique, elle arbore des couleurs, crème, bleu pâle et rouge, qui entrent en résonance avec celles de la demeure de *House by the Railroad* :

She is a remarkable apparition – thin as a beanpole and dressed in outrageous cast-off finery. She wears a long blue velvet party dress with a filthy cream lace collar and sparkling rhinestone beads. On her feet are battered silver kid slippers with large ornamental buckles. Her wrists and her fingers are resplendent with dime-store jewelry. She has applied rouge to her childish face in artless crimson daubs and her lips are made up in a preposterous Cupid's bow. She is about thirteen and there is something ineluctably childlike and innocent in her appearance despite the makeup. She laughs frequently and wildly and with a sort of precocious, tragic abandon. (TPIC 247)

Reflet vivant de la maison, l'enfant se situe comme elle à un point de croisement, entre l'immobilisme du souvenir et la poussée vers l'avant liée au passage du temps. Fantomatique et pourtant bien vivante, cette petite fille déguisée en femme est déjà une figure du travestissement. Elle annonce en ce sens les personnages des pièces ultérieures. En équilibre sur les rails, sa posture suggère la précarité d'une existence suspendue entre deux pôles inconciliables. Elle incarne par conséquent déjà un « je » insaisissable, un « je » qui se dit à travers le jeu qui s'instaure entre représentation et réalité.

De fait, Williams trouve dans la peinture de Hopper un compromis entre les abstractions de Pollock et un « être là » de l'image glorifiée par des artistes comme

⁷⁵ Tennessee Williams, *This Property Is Condemned*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 6), 247. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁷⁶ Rolf G. Renner, *Edward Hopper, 1882-1967 : Métamorphoses du réel*, 34.

Warhol. Un entre-deux donc, où la représentation d'une réalité reconnaissable ne serait qu'une façade, le reflet d'un « je » de l'artiste toujours fuyant et pourtant toujours présent. Williams, comme Pollock, parvient en effet à falsifier le réel pour faire émerger une seconde surface, subjective et intérieure, devant laquelle « la recherche de l'artiste après son identité est ressentie par le public des spectateurs »⁷⁷. Leurs décors faussement réalistes impliquent un jeu entre perception et imagination, entre mimétisme et métamorphose, qui brouille les frontières sans jamais totalement les effacer. La maison au bord de la voie ferrée n'a donc que l'apparence extérieure d'une ancienne demeure à l'architecture préindustrielle en ce sens qu'elle se donne peu à peu à voir sur la scène et sur la toile comme une émanation subjective et abstraite, reflet d'une identité fracturée. Ses fenêtres entrouvertes laissent deviner le vide qui l'habite, ce vide d'où émerge la fillette de *This Property Is Condemned*, figure indéfinissable, incarnation d'un « je » schizophrène qui n'est autre que celui de l'artiste lui-même.

Pour Williams et Hopper, le réel est donc un seuil, la clé d'un jeu subtil entre extérieur et intérieur, réalité et illusion, qui vise à créer l'espace intermédiaire nécessaire à la révélation de l'intime. Hopper explique cette double fonction du réel dans une lettre écrite en 1939 :

Mon but en peignant est toujours d'utiliser la nature comme un intermédiaire, de m'efforcer de capter sur la toile mes réactions les plus intimes face à l'objet tel qu'il apparaît quand je l'aime au plus fort. Quand les faits s'accordent avec mes intérêts et avec les représentations imaginaires qui les précèdent. Pourquoi je recherche de préférence certains objets à d'autres, je ne le sais pas exactement moi-même, sinon que je crois vraiment qu'ils sont le meilleur intermédiaire pour une prise de conscience globale de mon expérience intérieure.⁷⁸

Or, si, dès les premières pièces, Williams privilégie les hôtels, les maisons d'hôtes, la rue ou les bars pour mettre en scène ses personnages, c'est parce que tous ces lieux de rencontres passagères sont des espaces de transition, des points de croisement réels et symboliques. Propices au jeu entre représentation et réalité, ils caractérisent à la fois la peinture de Hopper et le « théâtre plastique » de Williams.

L'ambiguïté du jeu (et du « je ») transparait à travers le mélange de l'anonyme et de l'intime chez Hopper. L'omniprésence du corps féminin dans ses tableaux en est l'illustration. Les étrangères qui peuplent ses toiles ont toutes les

⁷⁷ Rolf G. Renner, *Edward Hopper, 1882-1967 : Métamorphoses du réel*, 90.

⁷⁸ Edward Hopper cité dans l'ouvrage de Rolf G. Renner, *Edward Hopper, 1882-1967 : Métamorphoses du réel*, 10.

traits reconnaissables de l'épouse du peintre, Josephine Hopper, qui lui servait de modèle. Les inconnues solitaires de Hopper expriment ainsi un désir ambigu, tendu entre l'universel et le personnel, l'Autre et le « je », le spectateur et l'artiste. Or, de manière plus évidente encore après 1961, l'écriture théâtrale de Williams se double de cette épaisseur subjective, de ce désir voilé de dire l'intimité du « je ». Dans *Vieux Carré*, la vie se mêle à l'art à travers l'évocation d'un épisode autobiographique. Pourtant, c'est l'ambiguïté du jeu qui prime, comme le montre le passage suivant :

My answer is that every word is autobiographical and no word is autobiographical. You can't do creative work and adhere to facts. For instance, in my new play there is a boy who is living in a house that I lived in, and undergoing some of the experiences that I underwent as a young writer. But his personality is totally different from mine. He talks quite differently from the way I talk, so I say the play is not autobiographical. And yet the events in the house did actually take place. (*Conversations* 300)

Ainsi, les échos autobiographiques qui résonnent avec de plus en plus d'intensité dans les dernières pièces participent-ils d'un jeu entre l'artiste et le lecteur ou le spectateur. Cette dimension ludique dédouble la représentation, laissant apparaître sous les traits du personnage le visage de l'artiste. Le « théâtre plastique » après 1961, joue sur cette perspective faussée qui est le propre de l'art. Le « je » de l'artiste se fait plus criant, plus visible et, de fait, menace l'illusion réaliste. Bigsby associe cette falsification du réel à un constat amer, celui de l'artiste face à la mort :

In the late seventies Williams wrote a series of plays in which he revisited his youth: *Vieux Carré* (1977), *A Lovely Sunday for Crève Cœur* (1979) and *Something Cloudy, Something Clear* (1981). A sense of doom seems to hang over them, projected backwards to the 1930s and 1940s. Young hopes and young friends are recalled, though now the irony that surrounds them seem to glow. Nothing lasts, nothing, that is, except perhaps the work of art which thereby falsifies the world it offers to portray. His plays had always borne directly on his life, but with the years the degree of refraction lessened until he began to write more and more directly about himself as blighted young poet or debilitated artist for whom writing was a way of denying his mortality.⁷⁹

Contre la mort d'un « je » éphémère, l'artiste propose en effet la duplicité du jeu. Ce jeu est avant tout un jeu de rôles et il est en ce sens étroitement lié au spectacle. Par ailleurs, il entre en résonance avec le langage pictural de Hopper qui s'intéressait lui aussi beaucoup à l'art théâtral :

From childhood on, Edward Hopper found fascination in the theater. His tastes grew from the parlor puppet shows of his youth to embrace Molière, Shakespeare, Ibsen, Shaw, and, among contemporaries, Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Elmer Rice – and, later still, Arthur Miller and Paddy Chayevsky. For years, he saved the ticket stubs from every play he attended. His attraction to theater had been encouraged in art school by Robert Henri, who urged his students – among them Guy Pène du Bois, Rockwell Kent, George Bellows,

⁷⁹ C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-2000*, 65.

and Vachel Lindsay – to nourish their talents on literary and dramatic models.⁸⁰

L'œuvre du peintre porte la marque de cette fascination pour la scène : « His compositions are often proscenium-like; his figures thespically posed; his lighting bold, direct, as much the product of dramatic design as nature »⁸¹. Pourtant, seul un de ses tableaux représente une actrice sur scène. Il s'agit de *Girlie Show* (annexe 23), peint en 1941. Le corps dénudé de la figure féminine s'y offre aux regards de spectateurs situés dans l'ombre du premier plan. La mise en abyme du spectacle dédouble une image dans laquelle le sujet central se trouve être en même temps l'objet de tous les regards. Le procédé rappelle la dimension métathéâtrale des dernières pièces de Williams.

Au dédoublement de l'image s'ajoute en outre celui du personnage. La femme au visage fardé a les traits de Josephine Hopper ; derrière le masque de l'actrice au corps exposé sans pudeur se dissimule ainsi l'identité du modèle. Ce « je » dédoublé trouve un écho dans le personnage du musicien qui ressemble à Hopper lui-même. Le jeu de rôles lié à la performance rend de fait possible la coexistence du réel et de l'illusion. Par conséquent, Hopper met en scène un jeu pictural à travers lequel transparaissent des éléments personnels. En ce sens, la réalité théâtralisée de ses tableaux rejoint un « théâtre plastique » qui, après 1961, trouve dans l'espace ouvert par le jeu le moyen de dire l'intime.

L'analyse comparée de la pièce *Out Cry*, dans la version finale de 1973, et du dernier tableau de Hopper, *Two Comedians* (annexe 24), permet de mettre à jour une démarche artistique similaire. Dans les deux œuvres, le jeu avec la représentation occupe une place centrale. Il vise dans un premier temps à mettre en scène le « je » de l'artiste. Hopper se représente en effet sous les traits d'un acteur de pantomime, tirant sa révérence à un public invisible. À ses côtés, son épouse, vêtue d'un costume de colombine, se tient quelque peu en retrait, dans une attitude qui suggère peut-être son rôle secondaire, celui du modèle soumis à l'autorité du peintre. De la même manière, *Out Cry* porte la marque d'une intimité qui l'apparente à « cri de cœur »⁸².

⁸⁰ Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (Londres : Phaidon Press, 2007), 16.

⁸¹ Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 16.

⁸² Williams qualifie ainsi une pièce qu'il considérait comme une de ses œuvres majeures :

I think *Out Cry* is my most beautiful play since *Streetcar*, and I've never stopped working on it. I think it's a major work. I don't know whether or not it will be *received* as one. It is a *cri de cœur*. But the critics will say I am excessively personal and I pity myself (*Conversations* 239).

Ce poids de la dimension autobiographique est du reste dénoncé par la critique :

Virtually every review of the Broadway production of *Out Cry* connected the play's content with aspects of Williams's own life. Douglas Watt began his review by saying that "it is difficult to disassociate" the play "from what we know of the author's own mental turmoil during the 1960s." According to T. E. Kalem: "Here, the man who suffers and the mind which creates are no more separate than a drunk and his crying jag." Martin Gottfried claimed that "the sister is plainly a homosexual-substitute" and condemned the script's "embarrassing use of the theater as a confessional, autobiographical medium and therapy."⁸³

La réalité de la personne se superpose de fait à la fiction du personnage grâce à un dédoublement que le peintre comme le dramaturge placent au-devant de la scène. Hopper joue sur la ressemblance visuelle, associant sa propre personne et son épouse à des figures clownesques. Ses adieux au spectateur se doublent par conséquent d'une certaine forme de duplicité, dans un espace où le « je » se donne à voir comme un jeu de rôles. Dans une perspective similaire, Williams ne cesse de souligner la fissure qui sépare l'acteur de son rôle. La double identité se matérialise par exemple à travers la répétition du nom de Clare par Felice : « Clare, you're going to play Clare » (OC 786). Le nom porté à la fois par la personne et par le personnage contribue à dédoubler la représentation dans un jeu de miroirs visant à exposer à la fois le visage et son reflet, le réel et l'illusion.

Le jeu des pronoms participe également de ce dédoublement métathéâtral :

CLARE: You know what I'd do if I was left here alone.

FELICE: Yes, I know what she'd do, so I seize her arm and shout into her face: "Out again, the front door!" I try to drag her to it.

CLARE: I catch hold of something, cling to it! Cling to it for dear life!

FELICE: Cling to it!

CLARE: It's not on the set, the newel post of the stairs. I wrap both arms about it and he can't tear me loose. (OC 811)

L'adresse au spectateur implique un glissement des pronoms vers la troisième personne. D'une part, le procédé souligne une fois de plus la distance séparant l'acteur du personnage et d'autre part, il invite le spectateur à franchir le seuil qui le sépare de l'illusion. Ce dernier, régulièrement interpellé ou sollicité par les deux personnages de *Out Cry*, se voit donc forcé de participer à la falsification du réel :

FELICE: Hah. (*He comes forward and speaks pantingly to the audience.*) The audience is supposed to imagine that the front of the house, where I am standing now, is shielded by sunflowers, too, but that was impractical as it would cut off the view. (OC 811)

⁸³ Felicia Hardison Londré, « The Two-Character *Out Cry* and *Break Out* », in Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*, 94.

Le spectateur se trouve de fait happé par un mensonge théâtral auquel il doit contribuer. Or, par moments, l'inverse se produit comme dans le passage ci-dessous qui réinstaure soudain la distance séparant le spectacle du monde :

CLARE: Felice, come out of the play! The house is completely empty.

FELICE: Walked? Out? All?

CLARE: Yes, yes, were you unconscious? One stood up down front with a grunt and the others all followed suit and shuffled out – en masse! And I'm glad the torture is over! (OC 815)

Le jeu complexe qui se met en place entre spectateurs, personnages et acteurs dans *Out Cry* renvoie au réalisme faussé de Hopper qui « se transforme en un jeu avec les décors du réel et les perspectives du spectateur »⁸⁴. Les deux comédiens dont les visages rappellent ceux du peintre et de son modèle font face à un public invisible situé dans un au-delà de la représentation. Ce spectateur imaginé n'est pas en complète adéquation avec le spectateur réel dans la mesure où le regard des deux personnages n'entre pas en contact direct avec ce dernier. Leurs yeux semblent en effet tournés vers un espace inaccessible, un point de fuite à droite de l'image. Cet espace de l'entre-deux ne se situe ni dans tableau, ni dans le monde du spectateur. À la fois inclusif et exclusif, il est l'intervalle du jeu, le seul endroit où le renversement entre réalité et illusion, entre vérité et mensonge, peut avoir lieu.

Le langage, pas plus que le regard, n'y a accès. Il est l'espace invisible du silence qu'on devine dans les entrebâillements de portes et de fenêtres qui traversent l'œuvre de Hopper, œuvre qualifiée à juste titre de « théâtre silencieux » par Walter Wells. Il est l'expression muette d'un « je » toujours fuyant qui se révèle à travers la dynamique du jeu :

Les scènes de civilisation et les portraits humains renvoient constamment à des espaces intermédiaires qui ne peuvent être reproduits. Ils éclairent le fait que les espaces picturaux de Hopper relatent des exclusions et des tensions et ils font que le silence exprimé par beaucoup de situations picturales et de figurations humaines devient le mouvement même de ses tableaux.⁸⁵

De manière significative, les silences des dernières pièces de Williams renvoient à cet intervalle étrange qui, bien que caractérisé essentiellement par l'absence, s'avère être la présence même du sens :

Williams' later plays make use of a dialogue which focuses on the subtleties of linguistic play and punning language, creating gaps in the attempt to communicate meaning as,

⁸⁴ Rolf G. Renner, *Edward Hopper, 1882-1967*, 91.

⁸⁵ Rolf G. Renner, *Edward Hopper, 1882-1967*, 85.

simultaneously, these gaps become the meaning. In his later years Williams remained a “poet” of the theater, but his poetry lay more in the incompleteness of communication than in direct expression. He began to feel very strongly that “poetry doesn’t have to be words, you see. In the theatre it can be situations, it can be silences.”⁸⁶

De fait, dans *Out Cry*, le sens s’impose dans l’interruption du discours et le détournement des regards :

FELICE: There is a pause, a silence, our eyes avoiding each other’s.

CLARE: Guiltily.

FELICE: No rock hit the house. No insults and obscenities are shouted.

CLARE: The afternoon light.

FELICE: Yes, the afternoon light is unbelievably golden on –

CLARE: The furniture which is so much older than we are –

FELICE: I realize now, that the house has turned into a prison.

CLARE: I know it’s a prison, too, but it’s one that isn’t strange to us. (*OC* 812)

Le double sens du mot *house* en anglais qui désigne à la fois la maison et la salle de spectacle renforce l’idée d’un entre-deux où jeu et « je » se mêlent, créant par là cet espace suspendu entre deux mondes. À ce moment précis de la pièce, Felice et Clare sont comme les deux comédiens de Hopper, sur le devant d’une scène qui ne leur offre que la possibilité du jeu pour exister. En dehors de cet intervalle, le néant menace de tout engloutir. Dans le tableau de Hopper, il transparaît à travers les ténèbres de l’arrière-plan tandis que l’incomplétude du décor dont les personnages de Williams prennent soudain conscience signale sa présence inquiétante :

FELICE: Not – possible, the – stairs don’t go upstairs, the steps – stop in – space!

CLARE: There’s nothing, then, but – (*OC* 812)

Felice et Clare ouvrent donc les yeux sur une vérité marquée du sceau de la négation. Cette vérité de ce qui n’est pas les renvoie à leur jeu de rôle, qui apparaît comme le seul « je » possible. Les deux personnages se rendent ainsi compte de leur non-existence dans une révélation qui fait d’eux des ombres sans réalité, des fantômes détachés de leur corps :

FELICE: I don’t lift my arms, not willingly. – They are lifted and they extend as if they weren’t a part of me. – I don’t know what I feel except a sense of – danger and – longing.

CLARE: I have no – breath. (*OC* 812)

Ici, le mensonge théâtral prend valeur de vérité. En reconnaissant leur irréalité, les personnages ne font que réaffirmer la nature illusoire du spectacle, qui est la seule

⁸⁶ Annette J. Saddik, *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams’ Later Plays*, 81.

vérité accessible. Partant, la prise de conscience de Felice et Clare rejoint la dimension tragique des adieux au public de la dernière toile de Hopper. Le dédoublement causé par la présence reconnaissable du « je » des deux artistes dans la représentation les lie à leurs personnages. La vérité résonne donc comme un aveu d'impuissance, impuissance à dire comme à reproduire un sens, un « je » qui n'existe pas, si ce n'est dans l'intervalle de l'art.

Ainsi, après avoir pris conscience du caractère factice de leur existence, Felice et Clare ne proposent-ils rien d'autre que de continuer à jouer. Ce jeu devenu vital est aussi celui de l'artiste. Les deux œuvres se donnent en ce sens à voir comme une réflexion sur l'art et, dans le même temps, un « cri de cœur », expression d'un « je » dédoublé, « je » de l'artiste qui ne peut exister sans son art. Les personnages de Felice et Clare reflètent cette tension :

If *Out Cry* is indeed about the concerns of the artist for his artistry – or, in other words, if it is an exemplar of the old dictum that “the subject of art is art” – one would have to signal Felice as representing the artist, the creative consciousness. His alter ego Clare is his art, so close as to be virtually inseparable from himself. Felice threatens to leave Clare and even makes the attempt but tells the audience: “Impossible without her. No, I can’t leave her alone. I feel so exposed, so cold” (55). Shortly after, she says: “Oh, what a long, long, way we’ve traveled together, too long, now, for separation” (59). Felice often refers to her beauty, her “face of an angel” (33, 48, 59) as if she were his muse.⁸⁷

Ils ressemblent en ce sens étrangement aux deux comédiens de Hopper. Arrivés eux aussi en fin de parcours, ils se réfugient dans leur rôle pour échapper à la mort. Comme eux encore, ils sont enfermés, littéralement figés dans l'entre-deux de la représentation. L'intervalle du spectacle étant leur seule réalité, ils sont devenus des acteurs insensés, *insane* en anglais, condamnés à être, à jamais, en scène.

La duplicité du jeu auquel Hopper et Williams se livrent vise donc bien à renverser les notions de réalité et d'illusion. Dans les images qu'ils créent, l'extérieur n'est qu'un prétexte à la vision intérieure. Ainsi, sans jamais tomber dans l'abstraction pure, parviennent-ils à rendre le réel abstrait. L'artificialité de leurs images acquiert en ce sens une fonction révélatrice revendiquée par Williams tout au long de sa carrière, jusqu'en 1976, date à laquelle il écrit le passage suivant :

The theater does not exist for the purpose of subverting truth. And I am still idealistic enough, where profession is concerned, to believe that serious theater is spiritually dedicated to the representation of what we know of truth. (*NSE* 179)

Or, les peintures de Hopper rendent possible l'adéquation entre vérité et artifice.

⁸⁷ Felicia Hardison Londré, « The Two-Character *Out Cry* and *Break Out* », 103.

Elles apparaissent du reste comme un compromis entre la disparition totale de limites des abstractions de Pollock et la glorification de l'image pour elle-même du Pop Art. Williams trouve ainsi dans la réalité trompeuse des toiles de Hopper le moyen de dire un « je » insaisissable et pluriel : « It is not the essential dignity but the essential ambiguity of man that needs to be stated » (*NSE* 111). Cette ambiguïté essentielle transparaît à travers un dédoublement de la représentation inspirée d'une peinture qui « n'est pas une représentation de l'Amérique, mais une représentation de représentations »⁸⁸.

Par ailleurs, les liens entre peinture, littérature et cinéma, si finement tissés dans les tableaux de Hopper⁸⁹, constituent un autre point de rencontre entre les deux artistes. Dans des œuvres comme *Circle Theater* (1936) ou *New York Movie* (1939) par exemple, le peintre représente l'univers du théâtre et du cinéma. De nombreuses toiles révèlent du reste la capacité de Hopper à faire siens « les clichés, les histoires et les procédés du septième art dans son art »⁹⁰. Ses images se nourrissent donc d'autres images selon un procédé de recyclage qui rapproche son art du « théâtre plastique ». Pour Williams comme pour Hopper en effet, l'art est une synthèse : « Modern creative theatre is a synthesis of all the arts, literary, plastic, musical, Etc. » (*Letters* 2 393). De fait, Hopper fréquente les salles de théâtre et de cinéma dès son plus jeune âge :

Hopper's taste for theater began in childhood and never left him. From early on that taste included the cinema. Before World War I, he designed commercial movie posters, dismissing his efforts as paid public pandering but valuing his exposure to the movies nonetheless. He later claimed, in fact, that whenever he wasn't in the mood to paint, he binged on movies.⁹¹

Ses débuts en tant que publiciste lui permettent en outre de s'appropriier les images du septième art, de les transformer en affiches publicitaires à travers une démarche qui annonce le Pop Art des années 60 et influencera ses œuvres ultérieures. De la même manière, les images de films bercent l'enfance de Williams :

⁸⁸ Jean-Pierre Naugrette, « Cinémas, cinéma : Regard sur Edward Hopper », *Positif*, Vol. 417 (1995), 57.

⁸⁹ Dans son article, « Cinémas, cinéma : Regard sur Edward Hopper », Jean-Pierre Naugrette analyse l'influence de Hopper sur le cinéma des années 50 et 60 et démontre que, non seulement ses images révèlent une maîtrise des procédés propres au cinéma et au théâtre, mais aussi que le cinéma lui-même « trouve perpétuellement chez Hopper un art qui lui ressemble, dont l'avenir possède déjà une histoire, qui le rassure, peut-être, en conjurant la peur de sa propre mort » (Jean-Pierre Naugrette, « Cinémas, cinéma : Regard sur Edward Hopper », 61).

⁹⁰ Jean-Pierre Naugrette, « Cinémas, cinéma : Regard sur Edward Hopper », 61.

⁹¹ Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 224.

The stage and film stars at the Marion Theatre gave Walter Dakin and his grandson a periodic escape from the rectory, an outlet that TW would later describe in his journal as “the usual anaesthesia.” (*Notebooks* 103)

Plus tard, en 1943, le dramaturge travaillera pour la Metro Goldwyn Mayer. Il décrit son expérience dans une lettre à Audrey Wood, datée du 21 mai 1943 :

It would be useless for me to describe the script I have to work with, a scenario prepared by Lenore Coffee. It contains every cliché situation you’ve ever seen in a Grade B picture. They want me to give it “freshness and vitality” but at the same time keep it “a Lana Turner sort of thing.” (*Letters* 1 450)

L’intérêt commun des deux artistes pour les images défilantes s’accompagne donc d’une prise de conscience des clichés véhiculés par l’art cinématographique. Leurs arts respectifs utilisent ces images préfabriquées pour mieux s’en éloigner et faire émerger une seconde surface, créant ainsi le jeu avec les perceptions du spectateur. Les toiles de Hopper ne représentent en ce sens jamais des images fixes ; elles aspirent au contraire à sortir du cadre. Les voies ferrées qui les traversent de part en part invitent de fait au mouvement, tandis que les ouvertures de portes ou de fenêtres renvoient toujours à des espaces situés au-delà de la représentation. Dans une perspective similaire, le « théâtre plastique » de Williams trouve dans l’art cinématographique le moyen d’échapper à l’enfermement dans un cadre, réel ou conventionnel. Ce désir d’évasion s’exprime peut être le mieux dans un passage tiré de la préface de *Camino Real* dans lequel le dramaturge décrit sa pièce comme une suite d’images se transformant sans cesse et défilant sous les yeux du spectateur :

My desire was to give these audiences my own sense of something wild and unrestricted that ran like water in the mountains, or clouds changing shape in a gale, or the continually dissolving and transforming images of a dream. (*NSE* 69)

DEUXIÈME PARTIE

« THÉÂTRE PLASTIQUE » ET CINÉMA : VERS UN AU-DELÀ DU CADRE

Chapitre 4

Le cinéma mis en scène : exercice de « vision complexe »

The orthodox playwright's objection to the titles is that the dramatist ought to say everything that has to be said in the action, that the text must express everything within its own confines. The corresponding attitude for the spectator is that he should not think about a subject, but within the confines of a subject. But this way of subordinating everything to a single idea, this passion for propelling the spectator along a single track where he can look neither left nor right, up nor down, is something that the new school of play-writing must reject. [...]

Some exercise in complex seeing is needed.¹

Bertolt Brecht est un des premiers dramaturges à avoir introduit sur scène des écrans sur lesquels étaient projetés des images ou des sous-titres destinés à ancrer le spectacle dans une réalité sociale et historique précise. L'exercice de « vision complexe » auquel il fait référence plus haut avait pour objectif premier de donner un cadre à l'action présentée sur scène, de la mettre en contexte et, par là même, d'empêcher l'effet d'empathie qui annule la distance nécessaire à la réflexion. Ainsi ses projections s'inscrivaient-elles dans une démarche pédagogique visant à distancer émotionnellement le spectateur du spectacle. Dans la première édition de la pièce *Die Mutter* (1932), la fonction des projections sur scène est décrite de la manière suivante :

A big canvas at the back of the stage was used for the projection of texts and pictorial documents which remained throughout the scene, so that this screen was also virtually part of the setting. Thus the stage not only used allusions to show actual rooms but also texts and pictures to show the great movements of ideas in which the events were taking place. The projections are in no way pure mechanical aids in the sense of being extras, they are no *pons asinorum*; they do not set out to help the spectator but to block him; they prevent his complete empathy, interrupt his being automatically carried away. They turn the impact into an *indirect* one. Thus they are organic parts of the work of art.²

Parties intégrantes de l'œuvre, les images et les mots projetés sur écran participent donc à l'élaboration d'un langage théâtral qui sature l'espace scénique de signes à décoder. L'œil du spectateur, sollicité de part et d'autre, se livre alors à l'exercice de « vision complexe » préconisé par un écrivain conscient, dès les années

¹ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, John Willett, éd. (1957 ; New York : Hill and Wang, 1992), 44.

² Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 58.

1930, des nouvelles possibilités offertes par le septième art : « For the old forms of communication are not unaffected by the development of new ones, nor do they survive along them. The filmgoer develops a different way of reading stories. But the man who writes the stories is a filmgoer too »³. Cette nouvelle façon de lire des histoires, Brecht la transpose à son écriture pour le théâtre, définissant ainsi un nouveau style qu'il nomme le « théâtre épique ». Or, le metteur en scène allemand, Erwin Piscator, utilisait la technologie à des fins politiques dans son « théâtre prolétarien » dès les années 20⁴. Le « théâtre épique » existait donc bien avant que Brecht ne lui donne un nom. Théâtre engagé, voire révolutionnaire, il naît dans le Berlin d'après guerre et s'enrichit peu à peu au contact d'artistes et d'intellectuels avant-gardistes :

Piscator's Epic Theatre was born not in the poet's mind but in the reality of the street fighting of Berlin in the 'twenties. It was not Socrates, Diderot, Schiller, not even Marx, that created Epic Theatre; it was the whole generation of the 'twenties – artists astride history – who created it, as a team, a great one that included Piscator, the director; Brecht, the poet; Georges Grosz, Berlin's Daumier; Walter Mehring, the pamphleteer; Ernst Toller, the playwright; and Walter Gropius, the architect. The war had shocked them into rebellion, but at the same time into cool objectivity about art.⁵

Lorsque Piscator s'exile aux États Unis en 1939, sa réputation le précède et celui que l'on surnomme alors « l'ingénieur du théâtre »⁶ ne tarde pas à mettre en scène dès 1940 des pièces comme *Saint Joan* de Georges Bernard Shaw ou *King Lear* de Shakespeare, qui suscitent la curiosité du public américain⁷. Professeur d'art

³ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 47.

⁴ Avec l'aide de son ami Hermann Schüller, communiste convaincu, Piscator fonde le « théâtre prolétarien » à Berlin en 1919. L'objectif avoué est de faire de la politique, et non de l'art. Le point culminant de la pièce du programme d'ouverture, intitulée *Russlands*, résume assez bien les orientations de ce nouveau théâtre :

VOICE OF THE RUSSIAN PROLETARIAT: Proletarians, into the struggle.

WORLD CAPITALISM: Hell, devil, plague.

THE GERMAN WORKER: Struggle, struggle, struggle.

VOICES from all directions: Struggle, struggle, struggle.

WORLD CAPITALISM going off right: Down with Soviet Russia!

THE GERMAN WORKER: All for Russia. All for Russia. Long live Soviet Russia!

After which the mob bursts on to the stage, tears down barriers, sings the Internationale and so forth till the audience join in (John Willett, *The Theatre of Erwin Piscator* [1978 ; Londres : Methuen, 1986], 49).

⁵ Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre* (1967 ; Carbondale : Southern Illinois UP, 1970), 25.

⁶ Les innovations techniques de Piscator lui valurent un surnom qui remettait quelque peu en question la valeur artistique de ses mises en scène : « Because he did not publish his findings, Piscator had been identified with Epic Theatre mostly because of his inventions of modern stage technology. He had been called an engineer of the theatre, his theories labeled mechanistic and sometimes attacked even as formalistic » (Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 15-16).

⁷ Les deux pièces reçurent un accueil mitigé mais le caractère innovant des mises en scène de Piscator

dramatique à la prestigieuse institution universitaire de New York dirigée par Alvin Johnson, *The New School for Social Research*, Piscator influence la nouvelle génération d'acteurs, d'auteurs et de metteurs en scène qui trouveront dans le « théâtre épique » une source d'inspiration nouvelle. Le nom de Tennessee Williams figure dans la longue liste d'artistes et de professionnels ayant participé à son atelier d'art dramatique⁸. L'épouse de Piscator se souvient de la fascination du jeune Williams pour le metteur en scène et décèle l'influence du « théâtre épique » dans le langage scénique de *The Glass Menagerie* :

Tennessee Williams had come to the Dramatic Workshop while we were still at the New School. He was attracted by Piscator's legendary authority, his *mise en scène* and directing; directing not as a subservient and minor artist, competing with the playwright, but as an autonomous artist – a bold and spectacular professional who demanded of the playwright a new employment of the stage, and who allowed him a never-before experienced freedom and continuity and simultaneity. [...] The world had since witnessed the triumph of Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* on Broadway, with Laurette Taylor unforgettable in her last great theatre role. This play bore evidence of Piscator's teaching and Williams's earlier association with the epic trend.⁹

Cependant, chez Williams, la « tendance épique » se double d'une dimension plus subjective, souvent qualifiée de « poétique »¹⁰, qui semble quelque peu contredire la visée sociale et objective du théâtre tel que Brecht et Piscator le

lui permit d'établir sa réputation à New York :

Although most of the reviews were quite critical of Piscator's staging, a study of New York newspaper of December 16, 1940 as well as journals and magazines of the period shows that almost all of New York's theatre critics took the rather unusual trip "downtown" to Greenwich Village to see the renowned German "Regisseur." And they continued to do so for the next two and a half years before the closing of the Studio Theatre on May 31, 1943, although Piscator directed only one more play himself during that period. But critics knew that even the productions which he only supervised, were really his and bore his mark. Accordingly, in their reviews they either praised or criticized him. And even if they criticized him more than they praised him, they kept coming. Apparently they preferred controversy to the customary shallow, "namby-pamby" or even insipid Broadway fare (Gerhard F. Probst, *Erwin Piscator and the American Theatre* [New York : Peter Lang, 1991], 55).

⁸ Cette liste ouvre le chapitre que Maria Ley-Piscator consacre au *Dramatic Workshop*, atelier d'art dramatique fondé par Piscator en 1940. Dans son introduction à *Stairs to the Roof*, publié en 2000, Allean Hale mentionne l'influence de Piscator sur l'écriture des premières pièces de Williams. En 2002, Richard E. Kramer poursuit le parallèle entre « théâtre épique » et « théâtre plastique » :

The German director also emphatically promulgated his own innovative theories and his 'Epic Theatre' philosophy, with which Williams got first-hand experience when he assisted Piscator in the production of *War and Peace* in 1942. This production contained several aspects which may have foreshadowed some of Williams's later practices, but most provocatively, it used the character of Pierre Besuchov as a commentator, much the way Williams used Tom Wingfield in *Glass Menagerie*. Techniques Piscator used in *War and Peace*, whose script, as adapted by Piscator and Alfred Neumann, was kaleidoscopic and panoramic, included a set designed so that scene changes did not interrupt the action, providing the production a cinematic sweep as one scene flowed into the next [...]. Williams would surely have called this "plastic theatre" (Richard E. Kramer, « "The Sculptural Drama": Tennessee Williams's Plastic Theatre », 5).

⁹ Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 236.

¹⁰ Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 237.

conçoivent. En effet, ces derniers insèrent des images bidimensionnelles dans l'espace tridimensionnel de la scène dans le but d'élargir le cadre de l'individu à celui du monde dans lequel il s'inscrit. Par là, ils souhaitent donner un caractère universel aux événements représentés sur scène. La dramatisation du roman de Léon Tolstoï, *War and Peace*, se structure autour de cette notion d'universalité. Le choix du roman de Tolstoï par Piscator n'a du reste rien d'accidentel :

In 1938, the Spring before Munich, the world knew the Nazi danger, but it did not see the disaster. And we who had felt the first blow had not found the means of transmitting our apprehension to those that had not yet felt it.

It was then I thought of War and Peace. Tolstoy... shows in Pierre the development of an idealist from a pure Pacifist to a fighter; in Napoleon, the man who misused the aims of the French Revolution – Liberté, Égalité, Fraternité – for his own imperialistic ends. To me, as I re-read Tolstoy's work, Pierre, with his good will, his confidence in human dignity and his belief in the progression of the good, seemed the true representative of all the people who are natural enemies of fascism.¹¹

L'objectif de Piscator est donc bien de faire entendre la voix du peuple à travers celle des personnages. De manière significative, la mise en scène audacieuse du roman aspire tout entière à cet effet de polyphonie, à ce dépassement du singulier par le pluriel censé donner au spectacle une signification universelle. Les projections sur écran de *The Glass Menagerie* s'inscrivent dans une perspective similaire, à la différence près que l'universalité de Williams est à la fois tournée vers la réalité extérieure du monde et l'univers subjectif du rêve et de l'imagination. Toujours pourtant, l'écran sur scène signale la présence d'un discours autoritaire. Lorsque ce discours émane du monde extérieur, il s'accorde avec la visée sociale du « théâtre épique » ; lorsque, à l'inverse, il se veut introspectif, il ramène à la surface du visible les archétypes et les mythes par rapport auxquels l'homme moderne se définit.

Ce que Williams retient de l'enseignement de Piscator va par conséquent bien au-delà de la simple découverte des nouvelles possibilités offertes par l'utilisation de la technologie sur scène ; le « théâtre plastique » se réapproprie les expérimentations de Piscator et, en particulier, les projections sur écran, pour démultiplier la vision du spectateur et le confronter ainsi à un exercice de « vision complexe » qui emprunte les modes d'expression propres au langage cinématographique tout en dénonçant une idéologie aussi bien extérieure qu'intérieure. La fonction des projections dans le « théâtre plastique » de Williams répond donc à une double exigence. D'une part,

¹¹ Piscator, cité dans l'ouvrage de Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 190.

l'écran ouvre les yeux du spectateur sur une réalité sociale, extérieure et objective, et d'autre part, il est le lieu même de l'introspection, le seuil vers un monde intérieur. Cette deuxième fonction le rapproche des théories d'un autre metteur en scène influent, l'Américain Robert Edmond Jones :

Motion pictures are our thoughts made visible and audible. They flow in a swift succession of images, precisely as our thoughts do, and their speed, with their flashbacks – like sudden up-rushes of memory – and their abrupt transitions from one subject to another, approximates very closely the speed of our thinking. They have the rhythm of the thought-stream and the same uncanny ability to move forward or backward in space and time, unhampered by the rationalizations of the conscious mind. They project pure thought, pure dream, pure inner life.¹²

Le cinéma mis en scène par Williams synthétise ces deux approches, invitant le spectateur à un exercice de « vision complexe » dont la finalité est toujours celle de la distanciation. Les projections dans *The Glass Menagerie*, les séquences filmées qui ne verront jamais le jour dans la version publiée de *Summer and Smoke*, mais aussi la présence d'un écran géant dans *Sweet Bird of Youth* témoignent d'une démarche artistique à travers laquelle le cinéma apparaît comme un moyen d'expression libérateur en même temps qu'un objet de critique. Williams se sert ainsi du langage cinématographique pour mieux le dépasser. Après tout, n'écrivait-il pas en 1937 que le cinéma était son « anesthésie quotidienne » (*Notebooks* 103) ? En encadrant l'action présentée sur scène d'images ou de mots projetés sur écran, Williams crée une polyphonie visuelle qui sort le spectateur de la torpeur dans laquelle le discours idéologisant du cinéma le plonge. Ce discours cinématographique, ainsi dénoncé sur la scène de théâtre, contribue à façonner un « théâtre plastique » qui multiplie les images et échappe de cette façon au cadre réducteur de l'image unique.

1. Quand le « théâtre plastique » devient épique : le paradoxe de l'écran ouvert

Ouvrir la scène à la réalité d'un monde en pleine mutation apparaît comme un défi à relever pour un dramaturge qui, en 1940, regardait les événements extérieurs d'un œil plutôt détaché, comme le passage suivant, extrait de son journal, l'indique :

Holocaust in Europe – it really does sicken me, I am glad to say. Of course my reactions are

¹² Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination*, 16-17.

primarily selfish. I fear that it may kill the theatre. But I dare hope that there is a considerable degree of altruistic sentiment also involved. I know myself to be a dog [...]. I only grab my own little bone and begrudge you any large share of it. (*Notebooks* 195)

Pourtant, lorsque Piscator s'intéresse à *Battle of Angels*¹³, Williams se plie à ses exigences et révisé la pièce en tenant compte des conseils du metteur en scène. Dans une lettre non publiée adressée à ce dernier, il est possible d'entrevoir la direction dans laquelle Piscator souhaite que Williams s'engage :

Mr. Piscator,

This contains all the new material excepting the prologue and epilogue and the new ending which you have seen on separate sheets. In this ending the only change would be that the bells will be heard ringing in the wind as Sandra descends the stairs (before the mob enters) and they will fall silent on her line "the bells stop ringing when the fox is dead."

The revelation concerning the Woman from Waco I have shifted in the position from the end of Act two sc. One. It gives a cleaner out-line to the act and relieves the congestion at the end and I have suppressed as much of the sexuality as possible.¹⁴

L'examen des brouillons de la pièce montre qu'il s'agit non seulement de clarifier la progression et de supprimer les allusions au sexe, mais également d'élargir le cadre de l'action à celui du Sud et de sa tradition esclavagiste dans un souci de correspondance avec le « théâtre épique ». Williams n'envisage pas encore des projections mais le rôle donné à certains objets scéniques dans les révisions révèle son désir d'échapper à l'ici-et-maintenant de la scène en ouvrant, littéralement d'abord et métaphoriquement ensuite, l'espace scénique à une réalité sociale extérieure. Ces ouvertures sont dans un premier temps les fenêtres à travers lesquelles se dessine le paysage typique du Sud. Ainsi, la version publiée de la pièce débute-t-elle de la manière suivante :

THE SCENE: A "mercantile" store in a very small and old-fashioned town in the deep South. It has large windows facing a tired dirt road, across which is a gasoline pump, a broken down wagon and cotton fields which extend to a cypress brake and the levee. (*BA* 191)

Un autre support permet à Williams de franchir le cadre de l'ici-et-maintenant de la scène. Il s'agit du livre que Val écrit. Dans la version publiée de *Battle of Angels*, le livre n'a qu'un rôle secondaire. Il est mentionné dans les indications scéniques au début des actes 1 et 3 et sert simplement à caractériser le personnage de

¹³ L'intérêt de Piscator pour la pièce commence en novembre 1941. Une lettre d'Audrey Wood, datée du 19 novembre 1941, mentionne l'éventualité d'une mise en scène de *Battle of Angels* par Piscator. Quelques mois plus tard, dans une entrée de son journal, Williams exprime son enthousiasme à l'idée de voir sa pièce produite : « A telegram from Erwin Piscator – summons to N. Y. – the day before I was to have my second eye operation. O let us be hopeful! What is it? A play production? Too lovely to believe – almost » (*Notebooks* 277).

¹⁴ Tennessee Williams, « Lettre à Erwin Piscator » (fragment non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 3. 1.), fichier 13, 5.

Val. Dans le passage suivant, le spectateur apprend qu'il contient une vérité effrayante :

MYRA: Hello, hello, hello! What are you hiding from me! Is it the book? Ah, the mysterious book. I never was quite sure that it existed.

VAL: What d'ja think it was?

MYRA: Something you dreamed those afternoons on the bayou! Let me look at it.

VAL: No.

MYRA: Let me just hold it.

VAL: Don't be silly.

MYRA: Please! [*He surrenders the bundle of papers grudgingly.*] It's like holding a baby! Such a big book too; so good an' solid.

VAL: It's got life in it, Myra. When people read it, they're going to be frightened. They'll say it's crazy because it tells the truth! Now, give it back to me, Myra. It's not finished yet. (BA 243)

Dans la version antérieure, en revanche, le livre est un élément central. Il remplace la veste en peau de serpent de Val et s'apparente à une relique sacrée dès le début de la pièce. Un journaliste le découvre dans le magasin de Myra, transformé en musée dans le prologue :

THE NEW CHARACTER, THE REPORTER, enters with the middle-class couple. He says very little but carefully examines all the articles in the museum till he comes to The Book, the central article.

At the end of the prologue, we see him suddenly absorbed in the book and instead of going upstairs with the middle-class couple and the Temple sister, he sits down on the bottom step of the stairs to look through the crudely-bound manuscript.¹⁵

Le parallèle avec la Bible constitue un leitmotiv tout au long de cette version dont il ne reste que des fragments. Il met en évidence la dimension mystique du livre, dimension qui disparaît dans la version publiée.

Plus intéressant encore, des liens se tissent entre la nature mystique de l'objet et sa fonction sociale. À deux reprises, le contenu du livre est qualifié de « révolutionnaire » : « A book that will – revolutionize science – philosophy – art! You see, Myra, that's more important than clerking here in a store »¹⁶. Par ailleurs, le livre se donne à voir comme un seuil, un lien entre le singulier et le pluriel. Réceptacle d'une parole communautaire, il contient les sermons d'un pasteur noir, Jonathan West, mis à mort par la communauté blanche. Le personnage de Val est donc investi d'une mission qui va bien au-delà du cadre de l'individu ; il se fait le

¹⁵ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (« Notes on new ideas », manuscrit non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 3. 1.), fichier 5, 1.

¹⁶ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (I. 3. 3.), fichier 2, 53.

porte-parole d'une communauté opprimée à laquelle il s'identifie :

VAL: I came here looking for someone, a man named Jonathan West.

MYRA: That nigger preacher?

VAL: Yes. I found he was dead, he was torn to pieces by dogs – and his sermons forgotten. Then it became my purpose – to reproduce them.

MYRA: How could you do that?

VAL: By talking to people who used to come here to worship. Scraps from this one – scraps from that one –

MYRA: This explains your meetings with the niggers.

VAL: Yes. Finally even the walls began to repeat them.

MYRA: What?

VAL: Mysterious whispers – echos [*sic*] – all around me!¹⁷

Ces échos sortant des murs, Val les met par écrit dans un livre qui se double d'une dimension épique en ce sens qu'il permet d'inscrire le personnage dans une réalité qui le dépasse. À travers le livre, le sort de la communauté se juxtapose à celui de l'individu. Val, comme Jonathan West avant lui, est du reste dévoré par des chiens dans un parallèle qui renforce l'identification entre les deux personnages. Dans cette version, le livre survit aux individus. Il contient la mémoire d'un passé violent et, en même temps, il détient la clé du futur, un futur plus humain, comme le souligne Williams dans le fragment ci-dessous :

As for the museum being owned by the Conjure Man and used for sociological instruction, please believe me, such a thing would not be tolerated by the white citizens of Mississippi, especially if the posters etc. had "radical" implications. All of these things, however, are incorporated in Val's book and we are to understand that Val's gift to society is to come in the future through the discovery of the book and its human teachings. The museum as it now stands contains only the seed for the future and the seed is the book. Only at the final curtain should we see the seed suddenly become fertilized by the reporter's discovery. That is the denouement.¹⁸

Le rôle pédagogique, et par là même épique, du livre est ici clairement souligné. En outre, l'objet participe à l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) caractéristique du « théâtre épique » tel que Brecht le définit. Sa place centrale dans le prologue et l'épilogue de cette version non publiée en témoigne. Le livre est la pièce unique d'un musée qui n'est autre que l'ancien magasin de Myra, le lieu même de la tragédie passée. Il contribue à transformer l'ici-et-maintenant de l'action qui s'est déroulée sur scène en un « avant » et distancie de fait le spectateur des protagonistes, empêchant ainsi l'effet d'empathie par rapport auquel Brecht positionne son théâtre :

¹⁷ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (I. 3. 1.), fichier 16, 1.

¹⁸ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (I. 3. 1.), fichier 5, 1.

I'm for the epic theatre! The production has got to bring out the material incidents in a perfectly sober and matter-of-fact way. Nowadays the play's meaning is usually blurred by the fact that the actor plays to the audience's hearts. The figures portrayed are foisted on the audience and are falsified in the process. Contrary to present custom they ought to be presented quite coldly, classically and objectively. For they are no matter of empathy; they are there to be understood. Feelings are private and limited. Against that the reason is fairly comprehensive and to be relied on.¹⁹

Le livre apparaît donc comme un moyen d'élargir le cadre et, par là, de dédramatiser l'horreur de la mise à mort qui clôt la tragédie. Du corps martyrisé de Val, il ne reste que cet objet par lequel passera la compréhension de la violence passée et d'où viendra peut-être le changement espéré, la révolution attendue. Outil de contextualisation et de rationalisation, le livre s'inscrit dans une perspective épique héritée du théâtre de Brecht et de Piscator.

Pourtant, cette dimension s'efface complètement dans la version publiée de *Battle of Angels*. Williams préfère le symbolisme plus personnel, plus tourné vers l'individu, de la veste en peau de serpent au livre contenant les sermons interdits d'un pasteur noir. La mission dont Val se sent investi dans les brouillons est elle aussi occultée, au profit une fois encore de l'aspect personnel. Le protagoniste de la version publiée n'est en effet qu'un simple fuyard, tentant d'échapper à la vengeance d'une femme amoureuse. Certes, des allusions à la réalité sociale du Sud surgissent ça et là dans le discours des personnages. On apprend par exemple que Val a travaillé dans une mine et qu'il est prompt à défendre la classe des opprimés, en l'occurrence la communauté noire que le personnage de Loon incarne, mais la volonté d'ouvrir l'action à une réalité sociale plus vaste en créant l'effet de polyphonie, propre au « théâtre épique », a totalement disparu.

Ce choix s'explique en partie par le refus de voir la pièce transformée en un exercice de style stérile. La surenchère expérimentale qui valut à Piscator le surnom « d'ingénieur du théâtre » donna de fait lieu à quelques sarcasmes de la part de Williams. Cet extrait d'une lettre écrite à Audrey Wood le 24 novembre 1941 en est l'illustration : « I have heard that Piscator intends to put his actors on flying trapezes in his next production (Joke) » (*Letters I* 358). Le ton moqueur masque en outre la crainte de dénaturer une œuvre que Williams voulait avant tout « poétique ». Ajoutés à la personnalité autoritaire de Piscator, ces éléments conduisent l'auteur à abandonner le projet :

¹⁹ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 15.

Mr. Piscator is a terribly dictatorial German, completely impractical, and is trying to force me to turn the play into a dry, didactic sermon on social injustice, representing the South as a fascist state. To comply with his demand will destroy the poetic quality of the play. Right now we are deadlocked and I can't say how it is going to turn out. I only know I am not going to make a mess of the play in order to incorporate his ideas. (*Letters 1 373*)

Un autre projet, inspiré de la tendance épique, ne verra jamais le jour. Il s'agit des séquences de film muet que Williams envisage de projeter sur la scène de *Summer and Smoke* :

The typed manuscript turned out to be only about 80 pages. It would have been full length if I had not scrapped two original ideas, one being narration and the other silent film sequences. I still think the silent film sequences was a good idea, if at all practicable. Some of the best material in the story could only be shown on the screen. And I think the combination of screen and stage has an exciting value as something new in the American theatre. (It has been tried in Europe). (*Letters 2 64*)

La référence à l'Europe est une allusion au « théâtre épique », théâtre original et innovant parce qu'ouvert à tous les modes d'expression artistiques, un théâtre que Piscator qualifiait de « total » et que Brecht décrivait ainsi :

The real front line battles were fought out mainly by Piscator, whose Theater am Nollendorfplatz was based on Marxist principles, and by myself at my Theatre am Schiffbauerdamm. We denied ourselves nothing. We wrote our own texts – and I also wrote plays – or sliced up other people's in all directions, then stuck them together quite differently till they were unrecognizable. We introduced music and film and turned everything top to bottom; we made comedy out of what had originally been tragic and vice versa. We had our characters bursting into song at the most uncalled-for moments. In short we thoroughly muddled up people's idea of the drama.²⁰

L'examen des brouillons de *Summer and Smoke* révèle une utilisation de l'écran comme fenêtre sur le monde qui rejoint les objectifs formulés par Brecht. Brouillant les frontières délimitant théâtre et cinéma, Williams envisage en effet de projeter des séquences filmées sur un grand écran, matérialisation du « quatrième mur », qui se soulèverait à la manière d'un rideau pour laisser apparaître l'espace tridimensionnel de la scène. Cet avatar d'écran de cinéma devait permettre à l'auteur de jouir d'une plus grande liberté :

I have always tried to limit my plays to a single set, not for reasons of economy but because I think poetic plays demand an atmospheric unity. This is not true of the screen, which has a poetic fluidity that is virtually impossible on the stage and which is potentially the ideal medium for dramatic lyricism.²¹

Dans plusieurs séquences filmées décrites dans ses manuscrits, Williams se sert de la « fluidité poétique » de l'écran pour ouvrir la scène à une réalité extérieure. Ces séquences sont au nombre de quatre et elles témoignent toutes d'une volonté de

²⁰ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 65.

²¹ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (« Notes de production », août 1946, Austin : Centre Harry Ransom, I. 45. 3.), 2.

mêler les dimensions sociales et poétiques. Dans la dernière d'entre elles, l'objectif semble avoir été atteint :

Silent film sequence IV.

Shot of funeral wreath on the door of Dr. Buchanan's residence. Dissolve to interior of office, with drawn shades. John seated in father's swivel chair head in hands. Dissolve to front walk. Alma and the rev. Winemiller advancing along the walk to pay a condolence call. Shot of doctor's porch. White coated negro answering the door.

Caption: "He won't see nobody."

Mr. Winemiller gives the negro a card. They turn about and start back down the walk. Close up of Alma's face with set expression. Close up of her hand clutching father's sleeve, rigid and trembling. Dissolve to Alma entering her room and drawing the blinds.

Caption: "Miss Alma can't see anybody now."

Shot of a night sky with a crescent moon above angel of fountain. A mysterious dark hand passes in front of the moon, obscuring it for a moment: when the hand drops away the moon is full.

Dissolve to a long shot of negro dwellings near levee. Camera pans long front of shanties almost solidly placarded with quarantine signs. Fever, fever, fever! (Better not identify the disease)

Dissolve to barbed wire barricade thrown up along the tracks separating white from colored sections where the epidemic is centered. Armed sentries preventing traffic between the two sections.

Dissolve to John in his car with red cross flags. Shot of him driving through the barricade. Inoculating negroes with a black hand on his white doctor's jacket.

Shot of John at microscope, then at test-tube.

Shot of night sky above stone angel again with the mysterious black hand moving across the moon reducing it from full to crescent.²²

Les transitions sur le mode du fondu enchaîné créent l'effet de fluidité désiré par l'auteur. En outre, l'alternance et la diversité des plans envisagés orientent le regard du spectateur d'abord vers les deux personnages principaux, ensuite vers la réalité sociale dans laquelle ils s'inscrivent. Au gros plan de la main d'Alma succède ainsi le plan général des baraques réservées à la communauté noire. Le singulier laisse place au pluriel, le particulier au générique. L'écran est donc bien une ouverture, un seuil vers le monde extérieur ; sa fonction s'apparente à celle des fenêtres qui laissaient entrevoir les champs de coton dans *Battle of Angels*. Or, cette ouverture est encadrée par des plans rapprochés d'Alma au bras de son père et de John occupé à soigner les malades. Son rôle va en ce sens au-delà de la simple monstration d'une réalité plus vaste.

L'écran ouvre de fait une brèche sur le monde à un moment où les deux personnages refusent de voir les autres et s'enferment volontairement dans la

²² Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (I. 46. 4.), fichier 1, 33.

pénombre de l'intérieur. À l'abri derrière des stores baissés, Alma et John s'effacent. Le regard replié sur lui-même laisse alors place au regard déployé sur l'extérieur. Le plan général et la vision panoramique sur le paysage expriment ce déploiement, signalant un changement de perspective qui n'exclut pourtant jamais totalement le point de vue individuel. L'utilisation de la caméra tisse en effet des liens entre un intérieur et un extérieur qui se mêlent peu à peu l'un à l'autre. Une correspondance visuelle s'établit par exemple entre la main d'Alma agrippant la manche de son père et la main noire du malade qui se détache sur la veste blanche de John. Le souci d'objectivité propre au « théâtre épique » laisse ici place à une mise en résonance poétique qui fait de l'ouverture sociale un prétexte à la caractérisation des personnages.

D'une part en effet, le blanc et le noir renvoient à une réalité sociale discriminante et d'autre part, leur mise en relation sur l'écran conduit à un mélange des deux couleurs et à une complexification de leur symbolique. La main de la prude Alma a la couleur de la pureté et de l'innocence traditionnellement associées au blanc. Or, le blanc est également la couleur de la blouse du médecin qui, en inoculant le vaccin à ses malades, les purifie du mal qui les extermine. Williams joue avec les connotations liées à la couleur et brouille les pistes entre les significations religieuses et médicales pour rapprocher les deux personnages. Par ailleurs, la focalisation de la caméra sur les mains invite à identifier Alma au malade noir. Partant, elle superpose l'habit noir du révérend à la blouse blanche de John. L'inversion des couleurs sur des motifs similaires invite en ce sens à un mélange à la fois visuel et symbolique. Les couleurs déteignent les unes sur les autres grâce aux liens tissés par un écran qui, tout en ouvrant la scène à une réalité extérieure, met à jour le rapport de dépendance et de complémentarité qui unit Alma et John.

Le contraste blanc/noir combiné à la dichotomie intérieur/extérieur exprime donc une séparation que les échos entre les différents plans ébranlent. Les liens qui se tissent grâce à la fluidité de l'écran signalent un brouillage des limites, une contamination du blanc par le noir, de l'objectif par le subjectif, à l'image de l'épidémie évoquée par Williams. La mystérieuse main noire qui vient voiler la blancheur de la lune participe de cette interpénétration constante des contraires. Symbole de la contagion qui se répand dans les quartiers noirs, elle entre en

résonance avec les mains d'Alma et du malade. À la fois menaçante et libératrice, elle annonce le début et la fin de l'épidémie, symbolisés par les changements de lune. La lune pleine ou à demi cachée, la nature énantiomorphe des mains, le blanc et le noir, tous ces motifs entrent en résonance, créant un maillage poétique à travers lequel l'envers et l'endroit se mêlent. Paradoxalement donc, l'écran n'ouvre pas les yeux du spectateur sur une réalité extérieure présentée comme séparatrice et discriminante, mais plutôt sur l'ambiguïté intérieure des deux protagonistes qui apparaissent ici comme deux reflets inversés d'une seule et même personne.

Le regard déployé sur l'extérieur finit ainsi par se replier sur lui-même. L'écran rend ce passage possible. Le dernier plan de John penché sur son microscope ne fait du reste que renforcer le lien entre un macrocosme et un microcosme qui se font écho, comme l'indique le passage suivant, extrait de la version publiée de *Summer and Smoke* :

ALMA: I've looked through a telescope, but never a microscope. What... what do you – see?

JOHN: A – universe, Miss Alma.

ALMA: What kind of universe?

JOHN: Pretty much the same kind that you saw through the lens of a telescope – a mysterious one... (SS 581)

Tourné vers les étoiles ou vers l'infiniment petit, l'écran se situe au cœur d'une dialectique des contraires qui sous-tend l'écriture de *Summer and Smoke*. L'exploration de ses potentialités dans les brouillons de la pièce va donc bien au-delà de la fonction simplement « narrative » que lui assigne Piscator :

But no other director used film so extensively or thought about it so systematically as Piscator, who came to employ front projection, back projection, and simultaneous and overlapping projection from more than one source. In his view slide projections were the “literary element” (compare Brecht's views on “the literarising of the theatre” by projected titles in *Dreigroschenoper* notes) while film could be of three kinds: instructional, dramatic or commentary-cum-chorus. Instructional film was documentary, historical; it extends the subject matter in terms of time and space. Dramatic film furthered the story and saved dialogue; commentary film pointed things out to the audience and emphasized the moral.²³

La séquence filmée décrite plus haut contient en germes chacune des fonctions énoncées ici : historique, elle ouvre la scène à une réalité sociale, dramatique, elle condense l'action et commentatrice, elle attire l'attention du spectateur sur certains motifs récurrents. Cependant, si « morale » il y a, elle est à chercher dans ces liens tissés par l'écran, liens qui viennent contrecarrer les dichotomies séparatrices. Pas de

²³ John Willett, *The Theatre of Erwin Piscator*, 113.

message social donc, mais plutôt la volonté de montrer l'ambiguïté essentielle des deux protagonistes. Le « mystère » qui les rapproche l'un de l'autre est l'émanation d'un mystère plus vaste que ni le regard spirituel tourné vers les étoiles, ni celui, rationnel et objectif, de l'homme de science, ne parviennent à élucider.

Dans les séquences filmées de *Summer and Smoke*, l'exploration des potentialités de l'écran révèle donc un désir d'inverser la tendance épique à des fins poétiques. L'exemple cité plus haut en est l'illustration la plus aboutie dans la mesure où le jeu des résonances permet à Williams d'occulter peu à peu la fonction d'ouverture de l'écran pour créer « l'unité atmosphérique » nécessaire à une pièce qu'il voulait avant tout poétique. Les autres séquences décrites dans les manuscrits mettent en évidence les tâtonnements de l'auteur. La place de l'écran sur scène y apparaît problématique comme dans le fragment ci-dessous où l'écran ne sert qu'à illustrer le discours de la narratrice :

ALMA: [...] I became his [John's father] nurse and devoted all my time to him. Then it was summer and John's father was dying. All of this time he had never spoken of John and I couldn't speak of him either. Finally, near the end, I spoke John's name. His eyes had been closed for an hour and when I spoke John's name he opened them slowly and slowly nodded a little. I left John's father with the colored maid and caught the train to Meridian where John was living as there was no other way for me to reach him. John's business in Meridian was of the shadiest sort. He had opened a saloon with rooms upstairs. I had to go there to find him.

THE SCREEN will follow this narration pictorially, dissolving from porch to bedroom of the father's house. Then to the train. Then to Meridian. Then to Alma approaching the saloon. The saloon should have the romantic decadence of Wilde's poem "the Harlo's House" transposed into faded white-washed frame with broken galleries, just bordering on fantasy – the modern romanticism of the grotesque.²⁴

Ainsi soumis à la parole du narrateur, l'écran devient superflu, accessoire. Sa dépendance au langage est totale, comme dans cet autre fragment où un gros plan sur la lettre qu'Alma est en train d'écrire le réduit à n'être qu'un support informationnel, porte-parole dépourvu de voix propre :

Silent film sequence II.

Surface of writing desk, Alma's hand holding a plumed quill pen. After several feints and hesitations, she inscribes the following:

Dear John,

Having taken you to task so severely for the kind of society you seem to prefer to keep, I feel it my duty to introduce you to what I consider a more advantageous kind. I believe I mentioned our little group meetings of persons with intellectual and literary interest in Glorious Hill. There are ten members and we meet every ten days so we call ourselves "The Decade." Accent on the first syllable, please! This next meeting, Thursday

²⁴ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (I. 46. 3.), fichier 5, 49.

evening at ten o'clock, will be here at the Rectory. Won't you join us?

Cordially,

Alma Winemiller.

The hand lifts an atomizer. Hesitates. Then sprays.

Camera draws back to include Miss Alma's figure at the desk as she sniffs the paper, folds it delicately into envelope.²⁵

Dans la version publiée de la pièce, la lettre est remplacée par un appel téléphonique. L'écran disparaît alors au profit d'un autre intermédiaire, lui aussi transmetteur de parole et véhicule d'une voix qui, cette fois, s'incarne sur scène.

De fait, si Williams finit par renoncer aux séquences filmées, qualifiant son projet « d'entreprise insensée » (*Letters* 2 63), c'est parce qu'il ne parvient pas à donner à l'écran une voix propre. L'écran qui se substitue à la parole écrite ou qui illustre les étapes d'une narration ne fait en effet que seconder une voix ou une parole déjà existante. Il devient par là-même un élément facilement remplaçable, et donc inutile. Ainsi, dans une lettre adressée à Margo Jones, Williams finit-il par évoquer la possibilité d'éliminer les séquences filmées, jugées non essentielles et dommageables à la pièce :

I want you to see the final draft first. The second ran to 174 pages and the remaining work is mostly weeding out inessential material and I think I can eliminate the silent film sequences, all but maybe one. I'm afraid they would break the poetic unity. (*Letters* 2 76)

Seule la séquence filmée IV analysée plus haut met à jour une utilisation de l'écran originale. À travers le système de correspondances visuelles, Williams y libère l'écran à la fois de sa sujétion au discours socialisant mais aussi à celui des personnages. Cette tentative d'émancipation de l'image par rapport à l'autorité d'un discours, qu'il soit subjectif ou objectif, permet de comprendre le rôle que Williams souhaite donner à l'écran sur scène. Les projets avortés de *Battle of Angels* et de *Summer and Smoke* mettent par conséquent à jour la fonction paradoxale de l'écran. Regard ouvert sur le monde ou replié sur l'individu, l'écran se situe au cœur d'une problématique de la vision que l'auteur voulait avant tout « complexe », c'est-à-dire plurielle et indépendante.

De la tendance épique, Williams retient donc la possibilité de multiplier les images sur scène et, partant, de démultiplier la vision du spectateur. L'écran participe en ce sens à la création d'une polyphonie visuelle qui verra le jour dans la version

²⁵ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (I. 45. 6.), fichier 7, 6.

publiée de *The Glass Menagerie*, pièce inaugurale à bien des égards. En effet, le premier succès commercial de Williams est aussi une pièce expérimentale dans la mesure où les images projetées sur écran se mêlent à l'image tridimensionnelle de la scène dans une volonté de dispersion du sens. L'éclatement de l'image sur scène matérialise de fait la prolifération de discours dominants aussi bien intérieurs qu'extérieurs. L'effet de diffraction ainsi obtenu vise alors à dénoncer l'aliénation de l'individu pris dans les mailles du langage.

2. *The Glass Menagerie* : le sens de la dispersion

Pas moins de quarante-quatre projections sur écran jalonnent le texte de *The Glass Menagerie*. Dans ses notes de production, Williams les envisage comme des marques de ponctuation, sortes de panneaux signalétiques destinés à guider le regard et l'attention du spectateur vers un élément clé dans chaque scène :

Each scene contains a particular point (or several) which is structurally the most important. In an episodic play, such as this, the basic structure or narrative line may be obscured from the audience; the effect may seem fragmentary rather than architectural. This may not be the fault of the play so much as a lack of attention in the audience. The legend or image upon the screen will strengthen the effect of what is merely allusion in the writing and allow the primary point to be made more simply and lightly than if the entire responsibility were on the spoken lines. Aside from this structural value, I think the screen will have a definite emotional appeal, less definable but just as important. (*GM xx*)

L'écran sert donc de fil conducteur dans une pièce qui se veut le reflet de la mémoire. De fait, comme le narrateur Tom, sa présence ne cesse de rappeler au spectateur que l'action qui se déroule sous ses yeux est la reconstruction subjective d'un passé révolu. Lorsque, par exemple, l'image des roses bleues apparaît au début de la scène 2, l'écran annonce ce que le dialogue rend explicite à la fin de scène. La projection se donne ainsi à voir comme une résurgence inconsciente du souvenir. Énigme posée au spectateur, elle défie l'ordre chronologique du temps et devance le discours pour mieux replacer le cadre de l'action dans l'univers intérieur du narrateur et ainsi distancier le spectateur d'un spectacle présenté comme illusoire. Ce rôle d'intermédiaire entre le public et l'action sur scène correspond à l'effet de contextualisation caractéristique du « théâtre épique ».

Or, comme l'auteur le souligne, l'écran dans *The Glass Menagerie* se double d'une dimension affective qui va à l'encontre des principes de Piscator et Brecht. À

la mise à distance du souvenir s'ajoute en effet la mise en présence de l'image comme jaillissement subjectif. De par sa force empathique, l'écran transporte le spectateur à l'intérieur du spectacle dans un retournement paradoxal de sa fonction première. De ce paradoxe découle le caractère original des projections envisagées dans *The Glass Menagerie*. De fait, l'écran y apparaît à la fois comme un outil de distanciation objective et une irruption du subjectif dans l'ici-et-maintenant de la scène. Il se situe en ce sens au cœur d'une problématique contradictoire et complexe où l'intérieur et l'extérieur, le « je » et l'Autre, se fondent et se confondent. L'écran, ainsi détourné de sa fonction épique, devient un élément central du « nouveau théâtre plastique » (GM xix).

L'adaptation au théâtre du roman de Tolstoï, *War and Peace*, par Piscator semble avoir particulièrement influencé l'écriture de *The Glass Menagerie*. Williams assiste à la représentation du 2 juin 1942 en compagnie de Donald Windham, en partie parce qu'une de ses pièces, *This Property Is Condemned*, figure sur le programme. Présent à la répétition, il fait part de ses impressions à Audrey Wood :

I regret to tell you that without my knowledge the New School decided to stage "This Property is Condemned" on their program this evening. I only heard of it accidentally – too late to prevent. I attended one rehearsal, last night, and I hope that nobody will see it as it is done with complete lack of feeling, against a projection from "War and Peace." (*Letters I* 379)

Ce que l'auteur qualifie de « projection » est en réalité une mise en scène ambitieuse qui laissera des traces dans *The Glass Menagerie*. L'ingéniosité de Piscator consiste d'abord à fragmenter l'espace scénique afin de rendre compte de la polyphonie du texte. Le procédé produit un effet d'emboîtement visant à placer l'action dramatique dans un contexte plus vaste, celui de l'Histoire :

Piscator had conceived, for *War and Peace*, a stage split into five acting areas. At the rear was a platform made of glass ascending to an area which he called *the stage of destiny*. Here the historical characters appeared – Napoleon; the Czar. [...]

Covering the center of the stage at audience eye-level was a circled area which Piscator called *the stage of action*. Here specific dramatic scenes were played; the whole subjective life of the characters was unfolded here. [...]

Right and left were *stages of reflection and meditation* from which Andrei, Natasha and Pierre voiced their private thoughts and stream-of-consciousness reactions. [...]

Then, downstage center, there was a *small bridge* going into the audience, which served the central character of the play, the Narrator: the spokesman for our time and also the antique messenger, who prepares the way for the scenes and brings the tidings of events.²⁶

La dislocation de l'espace obéit ici à un souci de contextualisation propre à la

²⁶ Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 187-88.

tendance épique. Les destins individuels des personnages principaux sont littéralement « encadrés » par les dimensions historique (*the stage of destiny*) et subjective (*stages of reflection and meditation*).

Par ailleurs, Piscator n'envisage pas de projections filmées dans sa mise en scène. Le rôle d'ouverture sur une réalité extérieure traditionnellement dévolu à l'écran se manifeste à travers un procédé différent que Willett décrit en ces termes :

There was no film: where once Piscator would have used projectors to show the battle of Borodino, now he had Pierre and the narrator demonstrate it with model soldiers on the 'destiny-stage.'²⁷

Cette armée de marionnettes s'accorde avec la visée épique puisqu'elle réduit l'individu à n'être qu'un pantin pris dans les grands mouvements de l'Histoire. « La scène de la destinée » remplit en ce sens le même rôle que l'écran dans le « théâtre épique ». Avec les espaces réservés à « la réflexion et à la méditation » des personnages, elle contribue à cet éclatement de l'image scénique que Williams reprendra à son compte dans *The Glass Menagerie*.

L'auteur n'emprunte donc pas seulement à Piscator des techniques innovantes, mais plutôt des moyens de convier le spectateur à un exercice de « vision complexe ». La dislocation de l'espace et du temps dans *War and Peace* et *The Glass Menagerie* entraîne de fait une dispersion du regard et une mise en perspective de l'action dramatique vue comme un point de croisement, un carrefour entre les mondes extérieur et intérieur. Cette conception tripartite de l'espace scénique a fait couler beaucoup d'encre. Dans son analyse de la topographie des pièces de Williams, Thomas Postlewait rapproche le télescopage intérieur/extérieur à l'œuvre dans le « théâtre plastique » de la distanciation brechtienne :

This complex scenic program, a means of complex seeing that is as ambitious as the Brechtian techniques of distancing (though quite different obviously in technique and aim), underlies Williams's desire to intermix realism and expressionism in order to express something that is true to both modes of representation yet achieves a third kind of transforming code and existential meaning in the theatre.²⁸

La comparaison des techniques de distanciation brechtiennes avec le caractère expérimental du « théâtre plastique » conduit Annika Namme à une conclusion similaire :

²⁷ John Willett, *The Theatre of Erwin Piscator*, 170.

²⁸ Thomas Postlewait, « Spatial Order and Meaning in the Theatre: The Case of Tennessee Williams », *Assaph C*, N°10 (1994), 55.

Ultimately, we may say that Brecht emphasizes the social role of his epic theatre (the plastic presentation of social events on the stage in order to gain practical knowledge of life); whereas Williams advocates a poetic transformation of reality combining external realism with psychological symbols, to gain “a closer approach to truth” [...] in his plastic theatre.²⁹

Au-delà de la dichotomie extérieur/intérieur que l’opposition entre « réalisme et expressionnisme » ou entre « réalisme externe et symboles psychologiques » ne fait que reprendre, il convient de s’interroger sur le sens de la dispersion dans le « théâtre plastique » et, en particulier, sur le rôle des projections dans la communication de ce sens. Vers quelle vérité l’exercice de « vision complexe » envisagé par Williams conduit-il le spectateur ? Il semble en effet que la présence anti-illusionniste de l’écran sur scène vise à dénoncer la toute-puissance de l’illusion à travers une multiplication d’images et de légendes qui enferment les personnages. Dans le monde en proie aux bombardements auquel le narrateur Tom fait référence, Williams bombarde le spectateur de projections trompeuses :

TOM [*to the audience*]: [...] In Spain there was Guernica! But here there was only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies, and sex that hung in the gloom like a chandelier and flooded the world with brief, deceptive rainbows. ... All the world was waiting for bombardments! (*GM* 39)

L’image de la couverture d’un magazine féminin, le refrain galvaudé du poème de François Villon « Où sont les neiges d’antan ? » ou encore le vers du poème d’Emily Dickinson « The Accent of a Coming Foot » signalent ainsi l’irruption du monde extérieur dans l’espace clos de la scène. Cultures littéraires et populaires se mêlent dans ces exemples pour souligner un idéal de beauté, la désuétude du passé ou l’attente fébrile d’un amour à venir. Outils de distanciation ironique, ces projections sont également porteuses d’un sens tragique car elles suggèrent toujours la présence d’un rêve ou d’un espoir, de quelque chose d’absent qui hante l’espace scénique sous la forme d’images bidimensionnelles. Ces références à la culture occidentale rejoignent ainsi d’autres images comme celles de Jim en champion triomphant dans la scène 2 ou d’Amanda en jeune fille accueillant ses prétendants sous le porche typique des demeures du Sud dans la scène 1. Figures archétypales, ces images issues d’un imaginaire collectif fonctionnent comme des doubles symboliques d’Amanda et de Jim, des identités de substitution permettant de définir l’individu par rapport à une référence extérieure, générique et

²⁹ Annika Namme, « Are Tennessee Williams’s Modernist Techniques Still Relevant? Brecht’s “Epic” and Williams’s “Plastic Theatre” », *Interlitteraria*, Vol. 1. N°7 (2002), 418.

conventionnelle.

Tous ces « arcs-en-ciel trompeurs » tentent de mettre en présence ce qui reste irrémédiablement absent dans *The Glass Menagerie*, à savoir l'identité propre de l'individu, son « je » insaisissable. La dispersion du regard que les projections entraînent reflète en ce sens l'éclatement d'un « je » qui ne peut s'appréhender qu'à travers le symbole. De fait, les projections entretiennent un rapport étroit avec le langage. Elles anticipent le discours ou lui font écho, créant le suspens de l'attente ou provoquant la réaction à posteriori dans un espace rendu polyphonique où l'origine du langage, le « je » parlant, finit par se perdre. D'où provient l'image des roses bleues qui apparaît au début de la scène 2 et qui resurgit ensuite juste après que Laura en a explicité le sens ? Tom, narrateur des événements et metteur en scène du souvenir, en est indiscutablement la source. Pourtant, on est en droit de se demander comment ce dernier peut légitimement s'immiscer ainsi dans un souvenir qu'il n'a pas vécu. Partant, derrière le « je » du narrateur se devine celui de l'auteur lui-même, le « je » suprême du créateur. Or, faut-il pour autant oublier celui qui, par erreur, imagina l'expression qui devint ensuite le surnom de Laura ?

LAURA: He used to call me – Blue Roses.

[Screen image: Blue Roses.]

AMANDA: Why did he call you such a name as that?

LAURA: When I had that attack of pleurosis – he asked me what was the matter when I came back. I said pleurosis – he thought that I said Blue Roses! So that's what he always called me after that. Whenever he saw me, he'd holler, "Hello, Blue Roses!" (GM 17)

De l'image au mot, du mot à l'image, la présence des projections rend évidente l'omniprésence des signifiants qui menacent d'engloutir l'être. En fin de compte, le nom donné à Laura par Jim est un autre double usurpateur d'identité. Issu d'une parole mal entendue, il est la représentation faussée de Laura par les autres, Tom, Jim ou même Williams. Les projections expriment en ce sens le langage de l'Autre, extérieur et pluriel, ce langage qui ne peut accéder aux choses et aux êtres que par la représentation, c'est-à-dire le substitut, le double fallacieux.

La dichotomie extérieur/intérieur, souvent comprise comme une tension entre éléments réalistes et expressionnistes, s'efface ici derrière une problématique plus vaste, celle de la représentation et du paradoxe sur lequel elle se fonde. Qu'elle passe par les mots ou par les images, la représentation démultipliée dans *The Glass Menagerie* est un constat d'impuissance, impuissance à nommer comme à montrer

un « je » à jamais inaccessible. Ce « je » qui ne peut s’appréhender qu’à travers l’Autre, c’est-à-dire le double de l’image ou du langage, reste irrémédiablement absent. Il est le reflet aliénant du miroir³⁰ dans lequel Laura a tant de mal à se reconnaître :

AMANDA: All pretty girls are a trap, a pretty trap, and men expect them to be.

[*Legend on screen: “A pretty trap.”*]

Now look at yourself, young lady. This is the prettiest you will ever be! [*She stands back to admire Laura.*] I’ve got to fix myself now! You’re going to be surprised by your mother’s appearance!

[*Amanda crosses through the portieres, humming gaily. Laura moves slowly to the long mirror and stares solemnly at herself. A wind blows the white curtains inward with a slow, graceful motion and with a faint, sorrowful sighing.*]

AMANDA [*from somewhere behind the portieres*]: It isn’t dark enough yet.

[*Laura turns slowly before the mirror with a troubled look.*] (GM 52-3)

Troublant, cet autre dans le miroir est un piège, comme le souligne la projection qui reprend les paroles d’Amanda, les met en scène et les dédouble pour les inscrire dans le discours de l’Autre, cet imaginaire collectif dont Amanda se fait le relais.

Les projections dispersent donc le regard pour mieux mettre à jour la supercherie dont les personnages de *The Glass Menagerie* sont victimes. Espoir ou rêve perdu, l’écran rend visible la présence de doubles qui hantent la scène. Tom a soif de voyages et d’aventures comme l’évoque le drapeau pirate qui apparaît à deux reprises en anticipation de son départ. Amanda souhaite faire revivre la jeune fille entourée de prétendants qui surgit de l’écran dès la première scène tandis que Jim est partagé entre son passé héroïque au lycée (« *Screen image: Jim as the high school hero bearing a silver cup* » [GM 16]) et son projet de devenir cadre (« *Image on screen: Executive at desk* » [GM 59]). Entre nostalgie et désir, la projection qui

³⁰ L’aliénation de l’être par l’image dans le miroir et sa répercussion dans le langage sont, selon Jacques Lacan, au fondement de la constitution du sujet. Dans sa description du « stade du miroir », Lacan explique comment le « je » dans le miroir n’est qu’un reflet idéal, un double qui déplace le « je » vers l’intérieur du miroir :

L’assomption jubilatoire de son image spéculaire par l’être encore plongé dans l’impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu’est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu’il ne s’objective dans la dialectique de l’identification à l’autre et que le langage ne lui restitue dans l’universel sa fonction de sujet. Cette forme serait plutôt au reste à désigner comme *je-idéal*, si nous voulions la faire rentrer dans un registre connu, en ce sens qu’elle sera aussi la souche des identifications secondaires, dont nous reconnaissons sous ce terme les fonctions de normalisation libidinale. Mais le point important est que cette forme situe l’instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu (Jacques Lacan, *Écrits I* [1966 ; Paris : Seuil, 1999], 93).

ponctue la narration de Tom avant l'entrée en scène de Jim laisse entrevoir une troisième identité, qui correspond à la situation présente du personnage : « *Screen image: The Clerk* » (GM 50). Cette dernière image qui souligne de manière ironique le décalage entre illusion et réalité révèle en même temps l'écartèlement du « je » tiraillé entre des doubles idéaux.

Le véritable piège de *The Glass Menagerie* n'est peut-être pas, en fin de compte, celui dans lequel tombe Laura à la fin de la pièce, mais plutôt l'erreur de vouloir mettre en adéquation l'origine et sa représentation, le « je » et son reflet, le signifié et le signifiant. Les images et légendes se donnent ainsi à voir comme un métalangage dont l'objectif est de dénoncer la duperie du langage. Tous les personnages de la pièce tombent dans le « charmant piège » de la représentation, transparence trompeuse du verre qui laisse voir à travers tout en s'interposant entre le regard et son objet. Tous sont victimes d'une représentation idéale qu'ils tentent de substituer à l'être. Les projections sont l'expression de cette inadéquation tragique. Ce qu'elles montrent a trait au caractère aliénant du langage conçu comme une représentation verbale ou imagée imposée de l'extérieur et toujours en décalage par rapport au réel. L'espace tridimensionnel de la scène où se déroule l'action se définit par rapport à ces images bidimensionnelles : il est le réel habité de fantômes que les personnages doivent incarner pour exister. De l'écran imaginé par Williams s'échappent des doubles trompeurs dont le rôle est similaire à celui des manteaux et autres vêtements trop petits ou trop grands qui ridiculisent ou entravent les personnages tout au long de la pièce. Comme eux en effet, ces costumes sur mesure s'ajustent mal aux êtres.

L'écran sur scène matérialise par conséquent le moyen aussi bien que la fin à laquelle Williams souhaite parvenir dans *The Glass Menagerie*. Il est le support d'un langage trompeur, le véhicule d'une illusion dangereuse que l'auteur associe volontiers au cinéma, ce mode d'expression artistique présent en filigrane dans le texte de la pièce depuis la première version intitulée « *The Gentleman Caller* ». Écrite en 1943, cette version originelle se présente sous la forme d'un scénario de film. Williams travaille alors pour la société Metro Goldwyn Mayer et semble trouver dans ce projet de scénario un moyen d'échapper aux contraintes d'une profession qui, tout en lui assurant un certain confort financier, lui ôte toute liberté

créatrice :

I think it is one of the funniest but most embarrassing things that ever happened to me, that I should be expected to produce a suitable vehicle for this actress [Lana Turner]. Poor thing, she is now having a baby and at the same time, her next picture is supposed to be written by me! As misfortunes usually come in pairs, if not triplets, this coming child of hers seems likely to be a monster.

It would be useless for me to describe the script I have to work with, a scenario prepared by Lenore Coffee. It contains every cliché situation you've ever seen in a Grade B picture. They want me to give it "freshness and vitality" but at the same time keep it "a Lana Turner sort of thing". I feel like an obstetrician required to successfully deliver a mastodon from a beaver. (*Letters I* 450-51)

Partagé entre un rôle sur mesure à écrire pour une actrice en vogue et un projet de film ambitieux, Williams traverse une période où le cinéma semble prendre le pas sur le théâtre. Or, ni la « brassière en celluloid » (*Letters I* 455)³¹ de Lana Turner, ni le long métrage censé s'inscrire dans la lignée de *Gone with the Wind*³² ne seront menés à leur terme. En septembre 1943, Williams apprend que son contrat avec la MGM ne sera pas renouvelé. L'aventure hollywoodienne se termine non sans une certaine amertume et le souvenir bien ancré d'un univers factice et quelque peu pathétique que Williams décrit ainsi dans une entrée de son journal datée du 29 septembre 1943 :

Today I picked up my check at Metro & went into L.A. Very nervous and – Etc. but I went to a bar on Main Street and heard some ravaged old bags sing sentimental ballads. Then to Watch on the Rhine which was dull and false, one continuous fart from beginning to end. How right I am to leave Hollywood! Congratulations, Pal. (*Notebooks* 386-87)

Le cinéma mis en scène dans *The Glass Menagerie* renvoie les images de cet univers stéréotypé. Non seulement les projections sur écran tissent les liens illusoire et trompeurs qui conduisent les personnages à leur perte, mais le cinéma s'imisce sur scène de manière thématique à travers les excursions fréquentes de Tom dans les salles obscures où les films qu'il regarde transparaissent ensuite dans le discours

³¹ L'auteur décrit ainsi le rôle sur mesure qu'il est chargé de « confectionner » pour Lana Turner. Le vêtement y est, comme dans *The Glass Menagerie*, perçu comme un carcan, un double mal ajusté à l'être. La métaphore s'applique en outre à Williams lui-même qui supporte mal l'asservissement de ses talents à la machine hollywoodienne : « The sooner I can get into material like this [« The Gentleman Caller »] and out of celluloid brassieres for Lana Turner the better! (for everybody concerned, especially, I think, Miss Turner) » (*Letters I* 457).

³² Symptomatique, peut-être, de l'illusion de grandeur caractéristique de l'univers hollywoodien, le projet d'écriture, « The Gentleman Caller », qui devait être au départ une pièce de théâtre, évolue dans une toute autre direction en mai 1943 :

I feel that this [« The Gentleman Caller »] could be made into a very moving and beautiful screen play – much better than the stage version could be – only it would have to run unusually long, about as long, I should think, as *Gone with the Wind* – I think the theme and treatment is sufficiently big in scope to justify such a length and long films are better anyhow (*Letters I* 457).

véhément qu'il adresse à Amanda :

TOM: I'm going to opium dens! Yes, opium dens, dens of vice and criminals' hangouts, Mother. I've joined the Hogan Gang, I'm a hired assassin, I carry a tommy gun in a violin case! I run a string of cat houses in the Valley! They call me Killer, Killer Wingfield, I'm leading a double-life, a simple, honest warehouse worker by day, by night a dynamic *czar* of the *underworld*, Mother. I go to gambling casinos, I spin away fortunes on the roulette table! I wear a patch over one eye and a false mustache, sometimes I put on green whiskers. On these occasions they call me – *El Diablo!* Oh, I could tell you many things to make you sleepless! My enemies plan to dynamite this place. They're going to blow us all sky-high some night! (*GM* 24)

L'explosion de colère donne ici lieu à une logorrhée d'où surgissent des figures mythiques du cinéma hollywoodien, autant de doubles qui contribuent à faire voler en éclats l'identité de Tom. Hors de lui au sens propre comme au figuré, ce dernier devient, l'espace d'un instant, ces autres que l'imagination a soudain fait jaillir de l'ombre.

La présence sous-jacente du cinéma dans *The Glass Menagerie* est en ce sens intimement liée à l'imagination et, par extension, au pouvoir de métamorphose de l'art :

In this experimental work [*The Glass Menagerie*], Tennessee Williams undertook to synthesize elements of form drawn from stage and screen, as well as from the conventions of literature, within a complex theatrical imagery. Significantly, in this drama he assigned the primary function of establishing reality to the language of the stage. He proposed to use the screen as the metaphor for consciousness, a consciousness both lyrical and philosophical – personal and public – in nature. But for Williams the artist, the screen served another critical function. It symbolized the process by which life is transformed into art. In *The Glass Menagerie*, it was the point of effective contact, linking the spectator to the protagonist – and both to the playwright – in the creation of the play.³³

Esther Merle Jackson souligne à juste titre la fonction métathéâtrale de l'écran. Pourtant, l'écran n'est pas le symbole de l'art tel que Williams le conçoit. Son caractère aliénant et tous les fantômes usurpateurs d'identité qu'il rend visibles sur scène le définissent de manière négative. Symbole du septième art, l'écran est avant tout synonyme d'illusion mensongère et il est surtout un contrepoint à cet autre mode d'expression artistique que l'auteur place sous le signe du vrai, à savoir le théâtre. Du dialogue entre théâtre et cinéma découle la métathéâtralité de *The Glass Menagerie*.

Les personnages de Tom et Laura, ombres autobiographiques de Thomas et Rose Williams, se posent comme les interlocuteurs de ce dialogue entre les arts. Tous deux sont de fait des êtres imaginatifs, des prestidigitateurs du réel, mais alors que

³³ Esther M. Jackson, « Tennessee Williams: The Idea of a "Plastic Form" », in Robert A. Martin, éd. *Critical Essays on Tennessee Williams* (New York : G. K. Hall & Co., 1997), 196.

Tom trouve sur le grand écran les aventures dont il rêve, Laura crée un monde à trois dimensions qu'elle nomme sa ménagerie de verre. Dans ce petit théâtre transparent, les animaux miniatures scintillent d'une vie intérieure : « Hold him over the light, he loves the light! You see how the light shines through him? » (GM 83). Laura possède une énergie créatrice qui va à l'encontre des rêves préfabriqués de Tom. Jamais elle n'exprime le souhait de devenir autre, ce reflet idéal d'elle-même que lui imposent les autres personnages :

AMANDA: Laura, come here and make a wish on the moon!

[Screen image: The Moon.]

LAURA [entering]: Moon – moon?

AMANDA: A little silver slipper of a moon. Look over your left shoulder, Laura, and make a wish!

[Laura looks faintly puzzled as if called out of sleep. Amanda seizes her shoulders and turns her at an angle by the door.]

Now! Now, darling, wish!

LAURA: What shall I wish for, Mother?

AMANDA [her voice trembling and her eyes suddenly filling with tears]: Happiness! Good Fortune! (GM 49)

Ce rêve de bonheur responsable de tant de *happy endings* dans les films hollywoodiens n'est pas celui de Laura qui laisse le soin à Amanda ou à l'écran de l'exprimer à sa place. Dans la première adaptation cinématographique de la pièce réalisée par Irving Rapper, il se matérialise à travers le personnage de Richard Henderson. Williams, qui a participé à l'écriture du script, s'insurge contre la présence de ce jeune homme providentiel :

About the “new” gentleman-caller. In my script he was never visible on the screen. At the most, he was the sound of approaching footsteps and perhaps a shadow stretching before him as he came up the alley. This gives him a quality of poetic mystery and beauty which the picture badly needs in its final moments. Now we not only see him very plainly, his whole figure, but he is also provided with a full name, Richard Henderson. This little is going to stand out like a sore thumb and will gravely affect your critical reception, particularly in all those cities where the “Menagerie” has been known as a play. (*Letters* 2 316)

Pour l'auteur, l'espoir d'un dénouement heureux doit rester dans l'espace de l'irreprésentable, dans le hors-champ invisible vers lequel Laura ne cesse de se réfugier. De cet espace en creux naît la « poésie mystérieuse » de *The Glass Menagerie*.

De fait, alors que l'écran et le langage verbal se répondent et s'accordent pour tenter de signifier l'absence, Laura se place du côté du silence, de la négation et de

l'invisibilité de la transparence. Point de fuite de la pièce, elle est ce « je » inaccessible qui tente sans cesse d'échapper à la représentation. Elle est l'entre-deux indéfinissable, suspendu entre réel et fiction, que la scène de théâtre matérialise. Elle incarne un paradoxe dont le surnom Blue Roses rend compte :

A self-contradicting icon – simultaneously natural and unnatural, beautiful and grotesque, picture and spoken text – it does not belong to any one subject but, as a kind of collective hallucination, hovers above subjectivity and, indeed, above private property.³⁴

Par opposition, Tom est celui qui s'octroie le droit de représenter sa sœur. Il symbolise en ce sens une forme d'autorité que George W. Crandell associe au regard patriarcal de la caméra :

Tom Wingfield not only directs his gaze upon women, he accentuates their lack – most importantly, their lack of a husband. Of course, Tom directs most of his attention to the “exquisitely fragile” Laura, whose inadequacies – she’s “crippled”, she’s “not popular,” she needs a man to provide for her – are all the more apparent because of Tom’s focusing gaze. Until the final scene, *The Glass Menagerie* is structured to complete Laura’s lack by securing for her a gentleman caller, a man who will then (Tom and Amanda hope) marry her and provide for her every need.³⁵

L'identification de Tom à l'œil de la caméra invite le spectateur à partager son point de vue. Ce point de vue, comme le démontre Crandell, correspond à la façon dont le cinéma hollywoodien classique représente la femme. Or, en fuyant le regard aussi bien que le discours, Laura adopte une attitude de résistance face à l'idéologie dominante :

More often than not, Laura’s resistance takes the form of a refusal. She refuses to believe that any gentlemen will call for her. She refuses to attend Rubicam’s Business College, spending her time instead at the art museum or at the zoo. She refuses to open the door for her brother and the gentleman caller when they arrive. When forced to do so, she quickly absents herself. As much as Amanda seeks to be the focus of attention, Laura actively avoids it. As much as possible, she refuses to be seen.³⁶

Ce que Laura oppose aux tentatives d'emprisonnement de l'être dans un double trompeur, c'est un contre-discours. Ce discours de la négation, du silence et du refus constitue un moyen de lutter contre la toute puissance des représentations verbales et visuelles ; il est en ce sens le seul discours vrai possible, le seul moyen d'accéder à la vérité de l'être. Les rares fois où l'écran reprend les paroles de Laura, c'est toujours pour contrecarrer ce qui pourrait constituer un espoir, ce qui pourrait se présenter comme une éventuelle adéquation entre l'être et sa représentation. Ainsi la

³⁴ David Savran, *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, 94.

³⁵ George W. Crandell, « The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie* », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 1 (1998), 7.

³⁶ George W. Crandell, « The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie* », 9.

légende « Not Jim! » (GM 54) intervient-elle à un moment où les attentes du spectateur comme celles de Tom et d'Amanda sont tournées vers l'arrivée imminente du visiteur tant attendu dont chacun espère qu'il s'agit bien de Jim. De même, lorsque Laura s'évanouit avant de s'asseoir à table, sont-ce ses sentiments à elle ou ceux du spectateur déçu qui apparaissent sur l'écran sous la forme d'un cri de désespoir (« *Screen legend: "Ah!"* » [GM 65]) ?

Laura résiste en ce sens à l'évolution de l'action dramatique vers un dénouement idyllique qui serait en accord parfait avec le *happy ending* hollywoodien³⁷. Porte-parole d'un contre-discours qui se définit par rapport à celui du rêve et de l'illusion dont le cinéma est le véhicule, elle crée la tension nécessaire au dialogue qui s'instaure entre une représentation idéale et une origine irréprésentable de manière positive. L'espace tridimensionnel de la scène dans *The Glass Menagerie*, habité comme il l'est de reflets trompeurs, matérialise la zone de croisement entre ces deux pôles. Il est le point de fuite du réel, le présent insaisissable de l'être en proie à ces autres qui l'assaillent. Espace de la représentation théâtrale et objet de tous les regards, il s'efface lui aussi derrière les différents voiles subjectifs qui s'interposent entre lui et le spectateur. Ces intermédiaires sont l'œil du narrateur et l'écran, émanations d'un art que Williams met en scène pour dénoncer un discours aliénant, une idéologie dominante à laquelle le théâtre résiste.

L'exercice de « vision complexe » auquel Williams convie le spectateur dans *The Glass Menagerie* fonctionne donc selon le mode des poupées russes. La mise en abyme des souvenirs crée l'effet d'emboîtement que les projections sur écran complexifient encore davantage. Ce qui reste de ce labyrinthe de fantômes où le

³⁷ Ce dénouement idyllique, Williams l'a imaginé dans une version antérieure à *The Glass Menagerie*, intitulée *The Pretty Trap*. Cette pièce en un seul acte est un prolongement de « The Gentleman Caller » que l'auteur destinait initialement au cinéma. Elle ne comporte pas de projections sur écran mais la tyrannie du double se manifeste à travers les personnages d'Amanda et de Jim qui possèdent tous deux l'art de manier le langage et, avec lui, la capacité de classer les individus dans des catégories prédéfinies. Ainsi Jim associe-t-il Tom et Laura au « type du rêveur » tandis qu'Amanda se plaît à voir en Laura un « charmant piège ». La fin heureuse met en adéquation la représentation et l'être. Partant, elle marque le triomphe du double sur l'individu, comme le souligne la réplique qui clôt la pièce :

AMANDA : But I was a girl. [*Crossing slowly to the portieres.*] Girls are a pretty trap! That's what they's always been, and will always be, even when *dreams plus action* – take over the world! Now – now, dreamy type – Let's finish the dishes (Tennessee Williams, *The Pretty Trap, in The Magic Tower and Other One-Act Plays* [New York : New Directions, 2011], 166). Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

regard se perd, c'est le souvenir d'une sœur et l'avènement d'un « nouveau théâtre plastique » (*GM* xix). Ce théâtre expérimental met le cinéma en scène, instaurant par là une relation dialogique entre deux arts de la représentation que Williams oppose tout au long de la pièce. Ce dialogue entre les arts met à jour le paradoxe de la représentation, paradoxe lacanien d'un sujet auquel le langage comme l'image substitue des doubles sans vie. Ce sujet absent incarné par le personnage de Laura se dévoile peut-être le mieux dans ces moments où le théâtre prend le pas sur le cinéma, moments de contemplation que l'abandon de toute illusion a soudain déplacés hors du temps, moments d'intensité tragique où la théâtralité affichée prend soudain valeur de vérité :

We see, as though through soundproof glass, that Amanda appears to be making a comforting speech to Laura, who is huddled upon the sofa. Now that we cannot hear the mother's speech, her silliness is gone and she has dignity and tragic beauty. Laura's hair hides her face, at the end of the speech, she lifts her head to smile at her mother. Amanda's gestures are slow and graceful, almost dancelike, as she comforts her daughter. (*GM* 96)

L'entremêlement des liens entre théâtre et cinéma dans *The Glass Menagerie* jette la lumière sur un « théâtre plastique » qui se nourrit des arts visuels pour s'imposer en tant que forme originale. Théâtre total, il englobe et absorbe des procédés et des techniques nouvelles pour sortir le spectateur d'une inertie dangereuse car aliénante pour l'individu. En ce sens, la définition du « théâtre total » par Walter Gropius que Piscator reprend dans ses cours s'applique aussi au « théâtre plastique » de Williams :

An audience will shake off its inertia when it experiences the surprise effect of space transformed. By shifting the scene of action during the performance from one stage position to another and by using a system of spotlights and film projectors, transforming walls and ceiling into moving picture scenes, the whole house would be animated by three-dimensional means instead of the "flat" picture effect of the conventional stage. This would also greatly reduce the cumbersome paraphernalia of properties and hanging backdrops.

Thus the playhouse itself, made to dissolve into the shifting, illusionary space of the imagination, would become the scene of action itself. Such a theatre would stimulate the conception of playwright and stage director alike; for while it is true that the mind can transform the body, it is equally true that structure can transform the mind.³⁸

L'image « plate » contre laquelle il s'agit de lutter correspond à tous ces stéréotypes et autres doubles moqueurs que Williams envisage de projeter sur écran. Le « théâtre plastique » dans *The Glass Menagerie* dénonce ces images sans profondeur, ces visions conventionnelles du monde qui constituent l'idéologie dominante. Dans les pièces ultérieures, les liens entre théâtre et cinéma semblent de distendre dans la

³⁸ Maria Ley-Piscator, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 188.

mesure où le cinéma et l'écran qui le symbolise s'éloignent de plus en plus du devant de la scène pour finir par se retrouver dans les coulisses. Toujours pourtant, le grand, comme le petit écran, est un outil de propagande auquel le dramaturge oppose la polyphonie et la troisième dimension d'un théâtre de la résistance.

3. Quand la scène devient salle obscure : le « théâtre plastique » fait son cinéma

« Sister, these pictures – now listen! I'll tell you a secret! – These moving pictures are all a part of a vast, cabalistic design – to deceive and pacify the restless masses! They're a curtain thrown over the miseries of the world! »³⁹. Cette réplique provient d'un fragment non publié de *Summer and Smoke*. Prononcée par John, elle clôt une scène qui a lieu dans une salle de cinéma. L'illusion véhiculée par le grand écran y est perçue comme une idéologie dangereuse, une manipulation de l'esprit que Williams associe au rideau théâtral, symbole de la limite entre spectacle et monde. En effet, que le cinéma fabrique des images de « la vie telle qu'elle devrait être » ou qu'il souligne « le fossé séparant le rêve de l'existence »⁴⁰, sa présence sur scène le place toujours du côté du faux, du mensonger, de l'illusion de réel qui est le propre du spectacle. Dissimulateur, il est, comme le rideau auquel Williams l'apparente, un intermédiaire trompeur, reflet idéal d'un monde qui ne lui ressemble pas. En ce sens, il sert de faire-valoir à son double inversé, le théâtre.

Dans *Sweet Bird of Youth*, la projection de l'écran de télévision sur le mur du fond de la scène met en évidence le rapport dialogique entre deux formes d'expression artistique qui entrent en résonance l'une avec l'autre. Albert Kalson interprète ainsi la juxtaposition de l'image bidimensionnelle de l'écran, marquée du sceau du mensonge, sur celle de la scène :

But Finley as savior is merely illusion on a flickering screen. In front of his image, counterpointing it, a gruesome scene is enacted. The heckler has been removed from the hall and is silently and systematically beaten by Finley's thugs, as Chance in a "tight intense follow spot beam" reacts to what he sees – the illusion of film, the reality of life.⁴¹

³⁹ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (fragment non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 46. 4.), fichier 2, 53.

⁴⁰ Albert E. Kalson, « Tennessee Williams at the Delta Brilliant », in Jac Tharpe, éd. *Tennessee Williams: A Tribute*, 774.

⁴¹ Albert E. Kalson, « Tennessee Williams at the Delta Brilliant », in Jac Tharpe, éd. *Tennessee*

Par un effet d'opposition, la représentation théâtrale prend donc valeur de vérité. La scène devient « la réalité de la vie » dans un déplacement métathéâtral du « quatrième mur » vers le mur du fond, là justement où se trouve l'écran. Prolongation de l'espace réservé au public, l'espace scénique montre ce que l'écran cherche à tout prix à dissimuler. Lieu inversé de la lumière projetée par l'écran, il est l'ombre, la face cachée, le double infernal qui vient déformer le reflet idéal du miroir.

Un système de correspondances s'instaure en effet entre l'action projetée sur l'écran et celle qui se déroule sur scène. Tout d'abord, le discours télédiffusé de Boss Finley se double d'une dimension religieuse. Personnage mystique, Finley se veut le relais de la voix de Dieu : « Hell, when I was fifteen, I come down barefoot out of the red clay hills as if the Voice of God called me. Which it did, I believe. I firmly believe He called me » (*SBY* 199). Son discours (« his Voice of God speech » [*SBY* 223]) est un sermon sur la pureté de la race blanche. Les paroles racistes, ainsi légitimées par l'autorité du divin, s'imprègnent d'une dimension mystique renforcée par le pouvoir de persuasion du visuel :

My speech is going out over a national TV network, and Missy, you're going to march in the ballroom on my arm. You're going to be wearing the stainless white of a virgin, with a Youth for Tom Finley button on one shoulder and a corsage of lilies on the other. You're going to be on the speaker's platform with me, you on one side of me and Tom Junior on the other, to scotch these rumors about your corruption. And you're gonna wear a proud happy smile on your face, you're gonna stare straight out at the crowd in the ballroom with pride and joy in your eyes. Lookin' at you, all in white like a virgin, nobody would dare to speak or believe the ugly stories about you. (*SBY* 198-99)

La mise en scène idéale envisagée par Boss Finley le place dans la position suprême de Dieu, le Père tout-puissant, entouré du Fils (Tom Finley) et du Saint-Esprit (Heavenly). Miroir de la Trinité chrétienne, l'image de l'écran affiche sa fonction d'intermédiaire entre un divin inaccessible et son imitation faussée, viciée même puisque les notions de pureté raciale et spirituelle se fondent et se confondent à travers un discours-sermon manipulateur destiné à propager la foi en un homme déguisé en dieu.

À ce discours de propagande teinté de mysticisme s'oppose ensuite le contre-discours des personnages présents sur scène. Ce discours de la résistance s'organise autour du personnage perturbateur, surnommé simplement Heckler, et Chance. Leurs

Williams: A Tribute, 791.

voix jouent ici un rôle essentiel en ce sens qu'elles ébranlent tour à tour l'image de l'écran et l'idéologie qu'elle véhicule. C'est d'abord la voix de Chance qui, en venant se superposer aux paroles de Boss Finley, les commente et les invalide tout en créant des résonances curieuses entre les deux discours. Ainsi, alors que Finley déclare ne pas être coupable d'avoir commandité la castration d'un homme noir, Chance prononce-t-il les mots suivants :

CHANCE: Christ! What lies. What a liar!

MISS LUCY: Wait! ... Chance, you can still go. I can still help you, baby.

CHANCE [*putting hands on Miss Lucy's shoulders*]: Thanks, but no thank you, Miss Lucy. Tonight, God help me, somehow I'll take her out of St. Cloud. I'll wake her up in my arms, and I'll give her life back to her. Yes, somehow, God help me, somehow! (SBY 224)

Les mots « Christ » et « God » tissent des liens entre les deux espaces de la représentation que sont l'écran et la scène. En outre, le désir de « redonner la vie » à Heavenly attribue à Chance un pouvoir de résurrection qui l'apparente lui aussi au divin. Les allusions au religieux servent donc de fil conducteur entre deux espaces qui se font écho. Au discours du Père tout-puissant vient se greffer celui du Fils renié, abandonné par un Dieu que, pourtant, il continue d'implorer (« God help me »). Chance est en ce sens une figure christique. Comme le vagabond noir castré par les hommes de main de Tom Finley Junior, le fils légitime, Chance sera sacrifié à la fin de la pièce. Castré lui aussi et de fait privé du pouvoir de donner la vie, il perdra un attribut qui le reliait subversivement au divin mais qui faisait de lui un être de chair, c'est-à-dire autre chose que l'image stérile qu'est devenue Heavenly, car c'est bien autour de la notion d'incarnation que le rapport entre scène et écran se structure.

Image faite chair, la représentation théâtrale est une incarnation, une présence vivante que Williams oppose à la force mortifère de l'écran dans *Sweet Bird of Youth*. Le passage de l'image sans vie à l'espace vivant de la scène se fait du reste par l'intermédiaire de la voix, ce véhicule qui ancre le langage dans un corps bien réel⁴². Il s'agit d'abord de la voix de Chance qui, en se superposant à celle de Finley,

⁴² « Indeed, the voice appears as the link which ties the signifier to the body. It indicates that the signifier, however purely logical and differential, must have a point of origin and emission in the body. There must be a body to support and assume it, its disembodied network must be pinned to a material source, the bodily emission must provide the material to embody the signifier, the disembodied signifying mechanics must be attached to bodily mechanics, if only in its most intangible and "sublimated" form, the mere oscillation of air which keeps vanishing the moment it is produced, materiality at its most intangible and hence in its most tenacious form » (Mladen

relègue au second plan un discours émis par une source absente. Ensuite, c'est la voix du Heckler qui, dans un instant de rupture se donnant à voir comme un moment de vérité, anéantit l'image idéale projetée sur l'écran :

HECKLER [*as voice on TV*]: Hey, Boss Finley! [*The TV camera swings to show him at the back of the hall.*] How about your daughter's operation? How about that operation your daughter had done on her at the Thomas J. Finley Hospital here in St. Cloud? Did she put on black mourning for her appendix? ...

[*We hear a gasp, as if the Heckler had been hit.*]

[*Picture: Heavenly horrified. Sounds of a disturbance. Then the doors at the top of stairs up Left burst open and the Heckler tumbles down. ... The picture changes to Boss Finley. He is trying to dominate the disturbance in the hall.*] (SBY 225)

Cette voix perturbatrice entraîne un déplacement de l'image vers un contrechamp obscur, vers l'endroit où se trouve la source, à savoir le corps du Heckler qu'on aperçoit un instant seulement sur l'écran, dans ce temps de l'interruption où la surface de l'image se fissure. Or, la vérité n'a pas de place sur l'écran. Comme le corps du personnage, elle se retrouve expulsée hors du champ, dans l'espace de l'incarnation propre au théâtre où le corps reçoit de plein fouet l'impact des mots.

En outre, ce corps crucifié, passé à tabac par les hommes de main de Finley, devient à lui seul un discours lorsque, dans le silence et l'obscurité, les maux du corps se substituent aux mots pour s'instituer en contre-discours :

BOSS: Will you repeat that question. Have that man step forward. I will answer his question. Where is he? Have that man step forward, I will answer his question... Last Friday... Last Friday, Good Friday. I said last Friday, Good Friday... Quiet, may I have your attention please. ... Last Friday, Good Friday, I seen a horrible thing on the campus of our great State University, which I built for the State. A hideous effigy of myself, Tom Finley, was hung and set fire to in the main quadrangle of the college. This outrage was inspired... inspired by the Northern radical press. However, that was Good Friday. Today is Easter. I saw that was Good Friday. Today is Easter Sunday and I am in St. Cloud.

[*During this a gruesome, not-lighted, silent struggle has been going on. The Heckler defended himself, but finally has been overwhelmed and rather systematically beaten.*] (SBY 225)

Le corps souffrant s'apparente alors à un double obscur, un reflet inversé du discours prononcé par Finley, une mise en présence des mots à travers la violence des actes. Cette présence bien réelle du corps sur scène sert en effet de contrepoint à l'affirmation de présence (« and I am in St. Cloud ») qui n'est que la représentation d'un sujet pris dans les mailles du langage, d'un « je » irrémédiablement perdu, à jamais différé par le signifiant qui est son fantôme. Finley se pose en Christ crucifié puis ressuscité dans un discours qui, de l'effigie brûlée au « je » trompeur, n'est

Dolar, *A Voice and Nothing More*, 59).

qu'un substitut de présence. Son « je » est celui de l'usurpateur, de ce dieu absent qui regarde les hommes du haut de son « nuage » (St. Cloud). L'écran est son complice puisqu'il participe lui aussi à la re-présentation, dédoublement d'une présence qui s'incarne dans l'espace tridimensionnel de la scène.

La lutte silencieuse qui se déroule dans le hors-champ de l'écran, lieu de la représentation théâtrale, s'apparente de fait à une crucifixion. Elle vient à la fois dédoubler et invalider la crucifixion du Vendredi Saint évoquée par Finley dans la mesure où elle met en actes un événement que non seulement les mots, mais aussi la référence à l'effigie qui n'est qu'un substitut d'être, donnent à voir comme une re-présentation, une crucifixion « en différé ». Le dialogue qui s'instaure entre la représentation sur scène et la représentation sur écran est en ce sens un jeu de miroir. De cet affrontement des doubles, le théâtre sort vainqueur puisqu'il se place du côté de l'incarnation, puisque c'est lui qui « donne corps » à l'immatérialité des mots dont l'écran se fait le relais. Envers du décor obscur et silencieux, le théâtre est l'espace du double inversé, le lieu où s'incarne la parole d'un dieu toujours absent. Là se rejoue une crucifixion qui éclipse complètement celle que les mots et l'écran repoussent vers un ailleurs inaccessible. Ce que les applaudissements semblent approuver à travers ce télescopage scène/écran n'est donc pas le « je » ressuscité par le langage et le pouvoir de l'écran mais le « je » incarné dans le corps souffrant du Heckler sur scène : « At the height of the beating, there are bursts of great applause » (SBY 225-26).

La présence de l'écran sur la scène de *Sweet Bird of Youth* participe à l'élaboration d'un exercice de « vision complexe » qui démultiplie à la fois l'espace du spectateur et celui de la représentation. Dans ce palais des glaces, c'est l'écran qui finit par disparaître, au profit de la scène, son double inversé, son hors-champ soudain devenu visible. En transformant l'espace scénique en une sorte d'envers du décor montrant ce que l'écran dissimule, Williams fait de l'un la face cachée de l'autre. Scène et écran se donnent ainsi à voir comme deux reflets d'une même origine mais, alors que l'écran mensonger s'en éloigne, la scène l'actualise et lui redonne vie.

Ce lien indissociable entre deux formes de représentation que Williams met en tension dans *Sweet Bird of Youth* trouve un écho dans les rapports qui unissent

Chance à Alexandra Del Lago ou Princess. Cette dernière, star de la scène et de l'écran, se définit comme une artiste complète :

PRINCESS: For years they all told me that it was ridiculous of me to feel that I couldn't go back to the screen or the stage as a middle-aged woman. They told me I was an artist, not just a star whose career depended on youth. (SBY 170)

Chance, quant à lui, poursuit désespérément un rêve hollywoodien commencé sur les planches :

AUNT NONNIE: People that loved you expected just one thing of you – sweetness and honesty and... [...]

CHANCE (*kneeling at her side*): No, not after the brilliant beginning I made. Why, at seventeen, I put on, directed, and played the leading role in "The Valiant," that one-act play that won the state drama contest. (SBY 204)

Star vieillissante et acteur raté, les deux personnages principaux sont deux reflets inversés de la figure de l'artiste. Miroirs l'un de l'autre, ils prennent part eux aussi à l'exercice de « vision complexe » qui consiste à mettre en abyme la représentation pour montrer le vide sur lequel elle se fonde. Cette absence tragique d'origine, qu'il s'agisse d'un dieu, d'un père ou d'un « je » idéal, structure la pièce. Elle est le « doux oiseau de jeunesse » du titre, métaphore d'une vérité fuyante qui se cache de l'autre côté du miroir de la représentation, dans le hors-champ invisible mais pourtant toujours là que la scène de théâtre matérialise.

L'écran et la scène se donnent donc à voir comme deux miroirs posés l'un en face de l'autre, le premier réfléchissant une image inversée du second. Or, si l'écran lumineux se place toujours du côté de l'illusion, la scène, qui est son envers obscur, devient, par effet d'inversion, l'espace du vrai. Lieu de la résistance et de la contradiction, la scène oppose à l'écran un contre-discours qui le déplace peu à peu dans l'ombre des coulisses. Ainsi, dans un des fragments non publiés de *Summer and Smoke*, Williams transforme-t-il la scène en salle de cinéma. L'écran, relégué au second plan, disparaît totalement de l'espace de la représentation. Seul le rayon lumineux qu'il émet atteste de sa présence et éclaire le visage des personnages sur scène :

Bring up light on a row of theatre seats parallel and close to proscenium: nothing else.

There was a disturbance in the back of the house!

VOICE: Johnny Richardson, you get up from that seat, go on and sit somewhere else and quit bothering me, you awful boy, you! What a disgrace you are to poor Dr. Richardson.

The desultory piano accompaniment to the cinema is suddenly brought up to cover disturbance. A boy laughs mockingly. Then he appears, a tall rangy figure in a stripped silk

*shirt and white trousers, the handsomest as well as the wildest boy in Blue Mountain. He leans over the vacant seat at the end of the row. There is a flickering white light as if from the screen on Alma's face and John's and an elderly man's on the other side of Alma.*⁴³

Le déplacement de l'écran vers un ailleurs imaginaire s'accompagne d'un dédoublement métathéâtral qui ouvre un intervalle entre l'espace de la représentation et celui, bien réel, du public. Matérialisation de cet entre-deux, la scène apparaît par ailleurs comme un lieu de résistance, l'endroit d'où s'élève la voix discordante du personnage-spectateur qui s'insurge contre le film invisible.

Cette voix contestataire est celle de John Richardson qui deviendra John Buchanan dans la version publiée de la pièce. Elle brise le silence et la torpeur mortifère de spectateurs passifs dont l'immobilité exprime une jouissance passive, une soumission docile au mensonge des images défilantes :

John begins to laugh boisterously at the picture, now and then digging his elbow against Alma's arm. The picture takes a serious turn, musical accompaniment grows heavily sentimental.

JOHN (*Loudly*): Ho-hum! Ho-hum!

He glances at Alma. She stiffens more. He allows his knee to fall against hers. She clears her throat and draws her skirt away from him. He leans forward to grin into her face. Her embarrassment increases.

JOHN (*In a confiding whisper*): You know they told me that that Theda Bara eats raw meat for supper? You think that's true? You think she eats raw meat?

Shushing etc.

Alma stirs in her seat with almost panicky nervousness. He leans back again with a chuckle.

It wouldn't surprise me a bit if she did. However you never can tell. The gossip about these movie stars is full of exaggeration. They say that some of them take dope. I've heard that Mary Pickford takes dope all the time, she keeps it hidden in those long yellow curls. Do you believe that? Do you believe that Mary Pickford takes dope?

ALMA: Please! You're disturbing people!

JOHN (*Insistently whispering*): Do you believe it?

ALMA: No, I do not believe it.

JOHN: Well, I do because she looks dopey. She's got that dopey look on her face all the time. Now look at that will you? Look at that come-hither look she's giving that fellow. Go on, buddy! Get in there! Strike while the iron is hot!

VOICES AROUND: Shhh! Outrageous! Been drinking! That Richardson boy! Ought to be thrown right out!

ALMA: Will you be still and let me enjoy the picture?⁴⁴

Le travail de sape entrepris par John commence avec ce rire moqueur lancé à l'écran,

⁴³ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (fragment non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 46. 4.), fichier 2, 51-52.

⁴⁴ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* (I. 46. 4.), fichier 2, 52-53.

suivi de confidences sur les vices cachés de Theda Bara et Mary Pickford, deux stars du muet. La voix commente et désacralise les images invisibles dans une volonté affichée de déplacer le spectacle de l'écran à la scène. En outre, elle revendique une jouissance charnelle, vivante, qui s'oppose en ce sens à la jouissance vécue par procuration devant l'écran. John ne cesse en effet de s'interposer entre Alma et le film. Il la regarde et se rapproche d'elle, recherchant un contact direct, un corps à corps que la médiation de l'écran déplace dans un espace imaginaire. Élément séparateur, l'écran symbolise en ce sens l'intermédiaire funeste qui, comme le langage, enferme le sujet dans les mailles de la représentation, l'éloignant par là de sa véritable nature.

Par ailleurs, là encore, le film invisible fonctionne comme un miroir inversé de la scène. Les commentaires de John sur l'attitude aguicheuse de Mary Pickford mettent à jour les désirs secrets d'Alma, dévoilant une vérité dérangeante, qualifiée « d'outrageante » par des spectateurs indignés qui menacent de jeter John hors de la salle/scène, dans l'espace tabou de ce qui doit être tu. La voix perce ainsi le secret des images muettes. En même temps, elle fait du film invisible un endroit dont la scène serait l'envers. Elle ébranle les icônes et les met sens dessus dessous tout en se servant d'elles pour recentrer l'attention sur Alma et faire remonter à la surface le double obscur qui l'habite. N'est-ce d'ailleurs pas ce fantôme qui resurgit dans la version révisée de *Summer and Smoke* et intitulée *The Eccentricities of a Nightingale* ? Dans cette nouvelle pièce que Williams voulait entièrement différente de la première⁴⁵, le film avec Mary Pickford est relégué aux coulisses, dans l'intervalle qui sépare les actes 2 et 3. De leur sortie au cinéma, Alma et John ne retiennent en outre que ce qui s'est passé dans la salle obscure :

ALMA: One time in the movies I sat next to a strange man. I didn't look at this face, but after a while I felt the pressure of his knee against mine. I thought it might be accidental. I moved aside. But then it began again. I didn't look at him. I sprang from my seat. I rushed out of the theater. I wonder sometimes. If I had dared to look at his face in the queer flickering white light that comes from the screen, and it had been like yours, at *all* like yours, even the *faintest resemblance* – Would I have sprung from my seat, or would I have *stayed*?

JOHN: A dangerous speculation for a minister's daughter!

⁴⁵ Margaret Bradham Thornton cite une lettre écrite par Williams et datée du 14 juin 1951, dans laquelle l'auteur exprime son désir d'écrire une version moins « mélodramatique » de *Summer and Smoke* : « I am doing a completely new version, even changing the title as it now takes place in winter, and I think I have a straight, clean dramatic line for the first time, without the cloudy metaphysics and the melodrama that spoiled the original production » (*Notebooks* 528).

ALMA: Very dangerous indeed! But not as dangerous as what I did tonight. Didn't you feel it? Didn't you feel the pressure of my – knee? – Tonight? – in the movies?⁴⁶

C'est donc dans la salle de cinéma que la véritable Alma se révèle face à un John beaucoup plus timoré ici que dans le fragment non publié. L'inversion des rôles trahit par ailleurs une structure en miroirs, les personnages de John et d'Alma se donnant à voir comme des reflets inversés l'un de l'autre, chacun dissimulant la nature de l'autre. Dans cet espace des doubles, le film apparaît comme un troisième miroir dont « l'étrange lumière vacillante » dévoile de manière indirecte cet autre de l'image, cet envers du sujet qui lui est indissociable.

Ainsi l'écran, même lorsqu'il est repoussé dans les coulisses du théâtre, éclaire-t-il toujours la scène. Porteur d'une idéologie dangereuse, il symbolise ce contre quoi le théâtre doit se définir, lui servant, en quelque sorte, de faire valoir. Ce que l'écran affirme, le théâtre le nie dans un détournement du regard vers le « négatif » de la représentation, vers le non-dit et la pénombre où se cache une vérité qui, parce qu'elle échappe à toute tentative de représentation, ne s'aperçoit que dans l'indirection des reflets, dans ce hiatus créé par la rencontre du théâtre et du cinéma sur scène. La mise en scène de l'écran s'apparente donc à une mise en scène de la représentation. Les reflets et les voix des personnages s'y dédoublent, complexifiant la vision du spectateur dans une perspective métathéâtrale qui l'invite à lire entre les lignes, à voir entre les images.

La mise en scène de l'écran de télévision dans *Period of Adjustment* ajoute la dimension de genre au couple conflictuel que forment la scène et l'écran. La pièce s'ouvre sur l'intérieur coquet d'une maison située dans un quartier résidentiel dont la banalité est soulignée par la présence d'un chien, d'un arbre de Noël décoré, d'une canette de bière et, bien sûr, d'un poste de télévision qui tourne le dos au public mais dont le son se fait entendre dès le lever de rideau :

Ralph Bates, a boyish-looking man in his middle thirties, is approaching the TV set, facing upstage, with a can of beer and opener.

TV COMMERCIAL: Millions of Americans each day are discovering the difference between this new miracle product and the old horse-and-buggy type of cleanser which made washday a torture to Mom and left her too tired at sundown to light up the house with the sunshine of her smile.

RALPH: *No snow!*

⁴⁶ Tennessee Williams, *The Eccentricities of a Nightingale*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 477. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

(He hoists himself onto a very high bar stool facing the TV.)

TV COMMERCIAL: So don't let unnecessary fatigue cast a shadow over your household, especially not at this –

(He leaps off the stool and crouches to change the channel.)⁴⁷

Là encore, l'écran se trouve hors du champ de vision du spectateur, entre la scène et l'espace réservé au public. Le discours qui en émane suffit cependant à imaginer ce que voit Ralph. La voix impersonnelle révèle de fait une vision stéréotypée et sexiste de la femme qui correspond à la façon dont Ralph et George considèrent leurs propres épouses. Par l'intermédiaire du son, le petit écran renvoie l'image d'une société machiste où les catégories de genre sont clairement définies. Véhicule de l'idéologie dominante, l'écran de télévision signale en ce sens la présence oppressante de forces extérieures, de cet Autre auquel l'être doit résister pour exister.

Cette résistance à un Autre qui se présente comme « la négation radicale de mon expérience, puisqu'il est celui [...] qui nie mon caractère de sujet et me détermine lui-même comme objet »⁴⁸ conduit John S. Bak à associer les tentatives de catégorisation du personnage principal de *Cat on a Hot Tin Roof* au pouvoir annihilant de l'Autre sartrien :

Existentialism, then, implies the concerted efforts of conscious man to assert himself in spite of all the external social forces working to identify him [...]. While the existent's essence (literally his past experiences as he lives them, which constitutes the sum of his existence) is heavily formulated by the nothingness imposed upon it by the Other, it is ultimately the individual's responsibility to preserve his integrity by making honest choices with respect to those external forces. Already, in spite of the metaphysical complexities, it is relatively easy to understand the particular anxiety that permeates *Cat* and renders Brick impotent – physically, spiritually and morally – in Sartrean terms. Freely choosing abstinence, silence, and alcohol as active means to counter the gross attempts of his anxious wife, his prying father, and his pragmatic brother to package him materially as the wayward stud, the prodigal son, or the effete drunkard – all indirect epithets of his homosexuality – Brick becomes the archetypal existentialist hero.⁴⁹

Dans *Period of Adjustment*, c'est le petit écran qui enferme les genres féminins et masculins dans des catégories distinctes, matérialisant ainsi un dehors menaçant, espace public de l'Autre par rapport auquel les quatre personnages de la pièce tentent de se définir. Ainsi, alors que la publicité qui ouvre la pièce donne à voir une image stéréotypée de la femme au foyer, le western du second acte cantonne-t-il l'homme américain au cliché du cowboy, héros viril d'un mythe national tourné en dérision

⁴⁷ Tennessee Williams, *Period of Adjustment*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 239. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* (Paris : Gallimard, 1943), 267.

⁴⁹ John S. Bak, *Homo Americanus: Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and Queer Masculinities* (Cranbury : Fairleigh Dickinson UP, 2010), 135.

par un dialogue dont l'inanité reflète le caractère obsolète d'un idéal perdu :

Oddly enough, a TV Western is in progress, approaching the climax of an Indian attack or a cattle stampede. It catches Ralph's attention. He turns gravely to the TV set, for the moment forgetting George outside. Gunfire subsides and the dialogue is brought up loud.

DIALOGUE

- Save your ammunition, they'll come back.
- HOW LONG HAVE WE GOT?
- Till sundown. They'll hit us again after dark.
- Let's make a run for it now! [...]
- Mount the women, one woman behind each man on the hawses, unhitch the hawses! Then stampede the cattle. That'll give us a cover while we make our break. [...]
- Rosemary? Come here a minute. Take this pistol. There's five shots in it. Save the fifth shot for yourself. Now git on this haws behind me.
- Oh, Buck! I'm so scared!
- *Git up!* O. K. sweetheart?
- Yes! (PA 295-96)

L'univers du petit écran et celui de la scène se croisent ici pour invalider un rêve américain moribond. Devant l'écran, Ralph et Bates, eux aussi anciens héros d'une guerre oubliée, se trouvent confrontés à leur propre inadéquation :

GEORGE: Will you look at those miserable shorthorn cattle! Those cows, in this corny Western!

(They both face the TV. There is a pause.)

RALPH: Yep – an undignified beast. (PA 296)

L'existentialisme de Williams, replacé dans le contexte de la guerre froide, s'apparente donc à une tentative de définition de l'être en dehors des poncifs véhiculés par les forces constitutives du rêve américain, comme le démontre Bak au sujet de *Cat on a Hot Tin Roof* :

In Cold War terms, Williams expresses existentialism in *Cat* not in phenomenological but rather in sociopolitical terms, where Brick's "moral paralysis" [...] results not from his failure to act but rather from his failure to know *how* to act in sexual and masculine terms befitting his evolving sense of self. Despite the "open secret" of his homosexuality during the 1950s with Frank Merlo, Williams clearly understood Sartre's Other in America as the powerful entities of government, commerce, and Hollywood, whose job it was precisely to manufacture "normality."⁵⁰

Face à ces identités fabriquées, cloisonnées en genres, que l'écran impose comme modèles à suivre, la scène de *Period of Adjustment* donne à voir une identité en crise. Les héros virils n'y sont plus que l'ombre d'eux-mêmes. Malgré le machisme qui les caractérise, Ralph et George sont confrontés au même dilemme que Brick dans *Cat*

⁵⁰ John S. Bak, *Homo Americanus: Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and Queer Masculinities*, 139.

on a Hot Tin Roof. Leur camaraderie exclusive, leur incapacité à satisfaire le désir féminin (George est impuissant et Ralph n'éprouve plus de désir pour son épouse) les placent de fait dans le territoire trouble où masculin et féminin se mêlent, où les catégories rassurantes tombent pour laisser place à cet espace que Richard Vowles décrit en ces termes : « that shadowy no-man's land between hetero- and homosexuality »⁵¹.

La scène de *Period of Adjustment* représente cet espace trouble contre lequel les deux protagonistes principaux ne cessent de lutter en qualifiant par exemple leurs épouses d'épithètes réducteurs (les surnoms affectueux attribués à Isabel et Dorothea sont respectivement « Little Bit » et « Little Woman ») ou en se rêvant cowboys propriétaires d'un ranch au Texas. Pourtant, aucune de ces tentatives de cloisonnement des genres ne leur permet d'échapper à une réalité à laquelle le face-à-face de la scène les confronte. Cette réalité est l'émergence d'un nouveau sujet, mélange ambigu de masculin et de féminin, que George reconnaît soudain en son double, Ralph :

GEORGE: I cherished a memory of you –

(*Carolers are heard from a distance.*)

– idolized an old picture of which I was suddenly faced with a, with a – *goddam travesty* of it! – When you opened the door and I was confronted with a – DEFEATED! MIDDLE-AGED! NEGATIVE! LOST! – poor bastard... (PA 291)

Cette image en négatif du héros, ce « travesti » pathétique, incarne le nouveau sujet qui ne se dévoile que dans la négation, la contradiction et l'ambiguïté sexuelle. Sujet résistant, il est toujours en marge du langage comme de la représentation. *Period of Adjustment* annonce son avènement à travers l'allusion à l'enfant de Ralph et Dorothea. L'indétermination de genre caractérise en effet ce fils qui préfère les poupées (PA 276) aux cadeaux qui l'attendent sous l'arbre de Noël : « a choo-choo train with depot and tunnel, cowboy outfit, chemical set and a set of alphabet blocks » (PA 285). L'étalage des jouets correspond au désir patriarcal d'enfermer l'enfant dans un genre prédéfini, dans une représentation fautive de lui-même liée ici à l'apprentissage du langage verbal. Absent de la scène, l'enfant reste dans l'espace de la marge, dans l'irreprésentable et l'indétermination sexuelle. Double travesti du héros américain, il est le nouveau messie annoncé par la référence à la fête chrétienne

⁵¹ Richard Vowles, « Tennessee Williams: The World of His Imagery », *Tulane Drama Review*, Vol. 3 (Décembre 1958), 54.

de Noël.

Dans le « théâtre plastique » de Williams, la scène s'oppose donc toujours à l'écran, qu'il soit petit ou grand. Reflet inversé, contre-discours ou lieu de l'indétermination des genres⁵², elle est un lieu de résistance et de contradiction. Là, en marge de l'idéologie que l'écran véhicule, s'annonce la promesse d'une vérité à venir, d'une utopie exprimable seulement dans la mise en tension de différents modes de représentation, car la vérité de Williams se loge entre les images et les mots, dans l'intervalle impossible situé en dehors du représentable. Ce lieu utopique est ce vers quoi toute l'œuvre de Williams tend. Concluant son analyse de *Moise and the World of Reason*, publié en 1975, David Savran le décrit ainsi :

Like the heroes of the novella "The Knightly Quest" (1965), journeying through space toward "the spot marked X on the chart of time without end," the narrative of *Moise* moves toward an impossible fulfillment, the indescribable described as ecstasy, as a gigantic hush, as a soundless assent. In so doing, it demonstrates that utopia can be figured only as contradiction, nonidentity, incomplete completion, as a still unfulfilled desire that begs for the turn from expression to action.⁵³

Ainsi, même lorsque Williams déplace l'écran vers un hors-scène imaginaire, son reflet lumineux éclaire-t-il toujours la scène de sa lumière indirecte. Hanté par la présence de ce film invisible, l'espace théâtral tel que l'auteur l'envisage se donne à voir comme une image « en négatif », un « envers » indissociable de son double inversé. Le « théâtre plastique » invite par conséquent le spectateur à un exercice de « vision complexe » qui va au-delà des implications sociales du « théâtre épique ». Bien plus qu'une simple fenêtre sur le monde, l'écran participe à l'élaboration d'un nouveau langage pour le théâtre. La dialectique entre théâtre et cinéma que la présence de l'écran sur scène met à jour s'inscrit en ce sens dans une quête où les notions d'art et de révolution se mélangent :

⁵² Dans la nouvelle « The Mysteries of the Joy Rio », la salle obscure où « les erreurs de genre » deviennent possibles représente l'espace subversif de l'homosexualité tandis que le western, relégué au second plan, transmet ses valeurs hétérosexuelles. David Savran voit dans ce dédoublement du spectacle une métaphore du théâtre de Williams :

Like the Joy Rio, Williams's theatre comprises a double spectacle, one (the "heterosexual") occurring on a bright screen while the other (the "homosexual," the more vibrant and productive of the two) takes place in the gloomy, subtextual, private galleries, onto which the glare from the cowboy pictures and other sensational and sentimental narratives is reflected. His is a theater of unexpected liaisons, of a hand suddenly brushing across a knee, of little scenes of panic aggravated or allayed, of mistakes of gender repeated so frequently that it is sometimes difficult to know which gender is to be paired with which (David Savran, *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, 78).

⁵³ David Savran, *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, 168.

And so I presume to insist there must be somewhere truth to be pursued each day with words that are misunderstood and feared because they are the words of an Artist, which must always remain a word compatible with the word Revolutionary, and so be more than a word. (NSE 189)

Malgré la disparition progressive de l'écran dans les coulisses du « théâtre plastique », le cinéma reste un terreau dont Williams nourrit son écriture tout au long de sa carrière. Si son art se définit par rapport à une idéologie dont le cinéma hollywoodien se fait le complice, il s'inspire également des films européens mais d'une manière différente. La fascination de Williams pour des réalisateurs tels que Sergei Eisenstein, Jean Cocteau ou encore Luchino Visconti transparait en effet à travers une écriture qui puise dans l'art cinématographique des moyens d'expressions nouveaux, faisant du cinéma un outil de libération esthétique. Ainsi l'art cinématographique ne cesse-t-il de façonner une écriture tournée vers la représentation d'une utopie à venir, un au-delà des images et des mots :

I would say that there is something much bigger in life and death than we have become aware of (or adequately recorded) in our living and dying. And, further, to compound this shameless romanticism, I would say that our serious theater is in search for that something that is not yet successful but is still going on. (NSE 96)

Chapitre 5

« Théâtre plastique » et cinéma européen : de l'envolée fantastique à la théâtralité du réel

« La force originelle de l'expressionnisme » est d'être une réponse à la crise du monde et à la crise de l'art, elle implique que les formes artistiques radicalement nouvelles et intensifiées ne procèdent plus de la réalité devenue « étrange », étrangère, mais d'une « vision du monde », d'une « sensation du monde » complètement élaborée qui s'informe dans une construction, artificielle irréelle et extrême au-delà de la réalité.¹

Ce que Claudine Eizykman écrit au sujet du cinéma expressionniste synthétise assez bien l'ensemble des préoccupations esthétiques qui façonnèrent l'art européen de la première moitié du vingtième siècle. En réponse à un « ici-bas » devenu incompréhensible, la représentation artistique s'affiche comme un « au-delà » fantasmé du réel, une élaboration intellectuelle à travers laquelle les démons intérieurs de l'artiste font écho aux multiples bouleversements du monde extérieur. Se développe alors « une esthétique du conflit », pour reprendre le titre de l'ouvrage édité par Georges Bloess, un art de la rupture où se côtoient des mondes déformés, théâtralisés, recréés de toutes pièces et un univers reconnaissable, familier et humain. Ce conflit qui reste « de toute façon un privilège et un droit irréfutable de n'importe quel genre artistique »² trouve dans l'outil cinématographique des moyens d'expression nouveaux.

En amateur de cinéma averti, Williams se fascine pour les innovations du septième art et, notamment, pour l'œuvre de réalisateurs comme Eisenstein, Cocteau ou encore Visconti, souvent cités dans ses écrits. Son « théâtre plastique » se nourrit en effet d'un cinéma européen qui libère la représentation des contraintes du réel. De fait, la caméra, en offrant la possibilité de faire voir l'invisible, permet de mettre en rapport le réel et sa représentation en montrant ce que Cocteau nomme « le réalisme

¹ Claudine Eizykman, « Le Cinéma Expressionniste : le compromis et l'absolu », in Georges Bloess éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit* (Paris : L'Harmattan, 2009), 178.

² Evanthia Verriopoulou, « Écho des figures de l'irréel et angoisse de la défiguration », in Georges Bloess éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*, 248.

de l'irréel »³. Elle est cet « appareil merveilleux »⁴ grâce auquel la rencontre entre « ici-bas » et « au-delà » devient possible, c'est-à-dire envisageable sur un mode réaliste :

Je voudrais qu'on les [les images] trouve réalistes. Si je les embête tous, sur le plateau, avec mes truquages, tu as vu ce que c'est, c'est parce que je veux du vrai irréel, qui permette à tous de rêver ensemble un même rêve. Ce n'est pas le rêve du sommeil. C'est le rêve debout du réalisme irréel, le plus vrai que le vrai. On verra un jour que ce réalisme est le signe distinctif de notre époque.⁵

L'art cinématographique, qu'il relève de l'expressionnisme allemand ou du néoréalisme italien, qu'il porte la marque d'auteurs inclassables comme Cocteau ou Eisenstein, se structure autour de ce rapport entre le réel et sa représentation. Le temps y est court-circuité, découpé, remonté même tandis que l'espace lui se disloque, se rétracte ou s'étire à l'infini dans un mouvement qui marque la fin d'une linéarité et d'une continuité dites « réalistes » et l'avènement d'un art de la rupture :

Le cinéma, comme potentialité, ouvre alors, après le temps des paradis artificiels, de la recherche et des protocoles d'expérience, non seulement une nouvelle manière d'écrire l'histoire mais surtout une fracture historique dans la façon tout simplement de la percevoir, s'y immiscer, s'y projeter. Voilà pourquoi la question concerne autant le poète, le cinéaste, le philosophe et l'historien de l'art : un habit après l'autre, ils incarnent la pensée en mutation à cette charnière, qui de Francfort à Paris en passant par Moscou, Berlin ou Hambourg [...] balaie en une suite de raccords d'images toutes les frontières posées par la linéarité.⁶

L'image cinématographique, parce qu'elle « n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses »⁷ entraîne de fait une rupture dans la linéarité. Elle s'impose ainsi comme le moyen d'expression privilégié d'une pensée nouvelle. Quel médium plus approprié que le cinéma pouvait-il donc offrir à Williams la possibilité de « démonter la continuité des choses [...] pour y mieux faire surgir de structurales affinités sélectives »⁸ ? L'imagination de l'auteur trouve dans les images défilantes une nouvelle façon de mettre en relation les oppositions qui sous tendent son théâtre. Lieu privilégié du choc, choc des temps et des espaces mais aussi choc du visible et de l'invisible, l'image cinématographique rend possible « la survivance de l'invisible dans la fulgurance de l'éveil »⁹. Elle

³ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, André Bernard et Claude Gaufeur édts. (Paris : Pierre Belfond, 1973), 145

⁴ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, 123.

⁵ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, 171.

⁶ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres* (Paris : Cahiers du cinéma, 2003), 157.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, (Paris : Les Éditions de Minuit, 2000), 114.

⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 124.

⁹ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 160.

annonce en ce sens cette « pensée du montage qu'Eisenstein vient imposer physiquement en France en 1930 mais dont les projections clandestines des films [...] fertilisent toute la pensée d'avant-garde »¹⁰.

L'évolution du « théâtre plastique », de *Stairs to the Roof* à *The Rose Tattoo*, révèle l'influence de cette pensée nouvelle. L'auteur envisage en effet son écriture comme un moyen d'accès à l'autre côté du miroir, comme une mise en relation de deux univers qui s'opposent :

If the writing is honest it cannot be separated from the man who wrote it. It isn't so much his mirror as it is the distillation, the essence, of what is strongest and purest in his nature, whether that be gentleness or anger, serenity or torment, light or dark. This makes it deeper than the surface likeness of a mirror and that much more truthful. (NSE 90)

Ses images expriment ainsi une vérité qui se « constitue dans le pli du rêve et de l'éveil, soit dans l'instant biface du *réveil* »¹¹. Dans cet intervalle que Georges Didi-Huberman nomme « pliure », l'image/révélation apparaît avec la fulgurance de l'éclair. De manière significative, c'est à travers une succession d'images que transparait le sens des pièces de Williams. C'est d'ailleurs ce qu'il explique au sujet de *The Rose Tattoo* :

So many of its instants of revelation are wayward flashes, not part of the plan of an author but struck accidentally off, and perhaps these are closest to being a true celebration of the inebriate god. (NSE 64)

Ainsi, alors que *Stairs to the Roof* évolue vers un dénouement fantastique influencé par le cinéma expressionniste, des pièces comme *A Streetcar Named Desire* ou *The Rose Tattoo* semblent-elles revenir vers une représentation plus objective du monde. L'analyse du rapport entre le réel et sa représentation dans ces pièces vise à retracer le parcours d'un auteur influencé par un art en pleine expansion. Appliquant à son théâtre une « esthétique du conflit » amorcée par le cinéma expressionniste, Williams explore les multiples modalités de ce rapport pour finir par rompre complètement avec la notion traditionnelle de « réalisme ». Le cinéma le mène ainsi vers un « réalisme nouveau », à la fois authentique et théâtral, qui annonce la fusion du spectacle et du réel à l'œuvre dans les dernières pièces.

¹⁰ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 157.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 113.

1. *Stairs to the Roof* et le cinéma expressionniste : topographie de la crise

Stairs to the Roof est née de la confrontation avec une réalité à laquelle Williams dut se soumettre entre 1932 et 1935, lorsque son père l'obligea à travailler pour la compagnie dont il était lui-même salarié, la *International Shoe Company* située à St. Louis. L'expérience se solda par une crise de nerfs, symptomatique, peut-être, de la crise économique des années 30 qui réduisait les espoirs de la jeunesse américaine à l'exiguïté d'un bureau anonyme. De cette « saison en enfer » (SR xxi), l'auteur garde le souvenir de ces employés à qui il dédicace la pièce et dont il veut se faire le porte-parole. Le personnage de Benjamin Murphy, rêveur insatisfait, prisonnier de l'entreprise qui l'emploie, trouve l'issue secrète qui lui permettra d'échapper à un monde hiérarchisé, à une organisation sociale rigide que la présence d'un escalier menant au toit fait voler en éclat :

But Benjamin Murphy and Benjamin Murphy's problems are universal and everlasting. Also – this! Volcanic eruptions are not the result of disturbances in the upper part of the crater; something way, way down – basic and fundamental – is at the seat of the trouble. At the bottom of our social architecture, which is now describing such perilous gyrations in mid-air, are the unimportant little Benjamin Murphys and their problems... And if there is something at the bottom that started the trouble on top, what could be more appropriate at this moment than inspecting the bottom? (SR xxi-xxii)

Terminée en 1941, la pièce se développe à partir d'écrits antérieurs à 1936 et s'inscrit dans une période où le désir de fuite dans l'imaginaire par l'écriture se double d'une dimension sociale, d'une volonté de dénoncer un système capitaliste déshumanisant. Dans son introduction à *Stairs to the Roof*, Allean Hale retrace les étapes du parcours créateur :

The evolution of *Stairs* as a play shows the complex way in which Williams developed a script. At least four early stories fed into the play. "A System of Wheels" describes the daily life of an office worker who is depressed by his routine job but continues on his treadmill. "The Swan" is an extended treatment of Ben's love episode with the Girl. A sketch called "Beauty and the Beast" became the play-within-the-play of the Carnival scene. *Stairs* evolved most directly from a story of the same title written in October 1936, the fall after Williams' recovery from the nervous breakdown which freed him from his job in the shoe factory [...]. Here the clerk is Edward Schiller, a young poet, just as Williams thought of himself at the time. The story opens with a body splattering the pavement. In a series of flashbacks it excerpts the life of Schiller who, discovered writing poems on company time, is fired in front of the entire office, grows hysterical and jumps from the roof to his death. (SR xi)

Curieusement, Williams procède à une inversion du mouvement imaginé dans la première version, substituant à la chute fatale du poète bafoué la montée aux cieux

d'un Benjamin Murphy chargé de peupler une nouvelle planète. Ce retournement de situation témoigne d'une volonté de dépasser l'impasse tragique pour écrire une comédie porteuse d'espoir. Pourtant, qu'il soit tragique ou comique, le dénouement trahit toujours un conflit opposant les aspirations personnelles de l'être humain à une société réglémentée par des impératifs purement matériels.

Williams rejoint en ce sens le mouvement expressionniste qui, de la peinture à la littérature en passant par le cinéma, trouve un élément fédérateur dans l'expression de ce conflit. Ce mouvement, décrit pour la première fois par le marchand d'objets d'art Paul Cassirer qui « avait expressément opposé les œuvres d'Edvard Munch à l'impressionnisme et les avait caractérisées d'expressionnistes »¹², reste difficile à définir. Durant la première moitié du vingtième siècle, il se dote néanmoins de caractéristiques qui lui sont propres :

L'expressionnisme se révèle être davantage l'expression d'une conception de la vie ressentie par une jeune génération qui était uniquement unanime quant au rejet des structures sociales et politiques dominantes.

Au moyen d'une communauté de vie simple, propre à la création et seulement dictée par le rythme de la nature, les expressionnistes créèrent un monde utopique s'opposant à la société régie de façon artificielle par le procès de travail industrialisé, et réglémentée par le système wilhelmien. Pour eux, cette confrontation allait en général de pair avec l'émancipation personnelle.¹³

L'esprit révolutionnaire qui anima le paysage culturel allemand à partir de 1905 avec la naissance officielle du groupe de peintres *Die Brücke* eut des ramifications dans tous les arts. Le médium cinématographique lui permit de traverser l'Atlantique et d'être connu du grand public. Dès les années 20 en effet, « le cinéma allemand, "arriéré" jusqu'à la première guerre, se développe alors très rapidement »¹⁴. Des films considérés comme extrêmement novateurs parce que débarrassés de toute influence étrangère sortent dans les salles américaines. Parmi eux, *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene et *Metropolis* de Fritz Lang, respectivement sortis aux États Unis en 1921 et 1927, deviennent très vite des classiques du genre. Williams, habitué dès son plus jeune âge à « l'anesthésie » de l'écran (*Notebooks* 103), puise dans les images de Wiene et Lang plusieurs procédés stylistiques qui font de *Stairs to the Roof* une œuvre largement inspirée du cinéma expressionniste.

¹² Dietmar Elger, *L'Expressionnisme* (Cologne : Taschen, 2002), 7.

¹³ Dietmar Elger, *L'Expressionnisme*, 9.

¹⁴ Claudine Eizykman, « Le Cinéma Expressionniste : le compromis et l'absolu », in Georges Bloess éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*, 178.

L'auteur précise tout d'abord que son script peut être produit aussi bien sur scène qu'à l'écran. De fait, l'enchaînement rapide des dix-neuf scènes emporte le lecteur dans un tourbillon qui démultiplie à la fois l'espace et l'action, créant l'impression d'ubiquité caractéristique du montage cinématographique. Ensuite, le parallèle entre l'évolution dramatique et le traitement de l'espace permet en quelque sorte de cartographier l'action principale. Les données spatiales comme le haut, le bas et la forme circulaire se chargent d'une symbolique imprégnée des images filmiques de Lang et Wiene. *Stairs to the Roof* s'ouvre ainsi sur un intérieur extrêmement stylisé, réglé par le mécanisme implacable de l'horloge qui domine la scène :

The curtain rises on a department of Continental Shirtmakers. There is only the minimum equipment on the stage, such as Mr. Gum's desk and the enormous clock at the front of the office. The rest is suggested by the movements of the workers. They sit on stools, their arms and hands making rigid, machine-like motions above their imaginary desks to indicate typing, filing, operating a comptometer, and so forth. Two middle-aged women are reciting numbers to each other, antiphonally, in high and sing-song voices. The girl at the (invisible) filing cabinet has the far-away stare of a schizophrenic as her arms work mechanically above the indexed cases. (SR 3)

Ce décor ressemble trait pour trait au bureau de Joh Fredersen, le père fondateur de la cité infernale imaginée par Fritz Lang dans *Metropolis*. Situé lui aussi au sommet d'un bâtiment vertigineux surnommé La Tour de Babel, ce lieu de pouvoir est hanté par la présence d'une horloge dont le mouvement régulier des aiguilles rythme le travail des employés. Deux d'entre eux sont assis côte à côte à un bureau sur lequel se trouvent d'épais dossiers. Têtes baissés, ils écrivent sous la dictée d'un troisième homme, debout et filmé de profil, qui semble complètement absorbé par des fichiers qu'il tient à la main. Un autre employé est occupé à noter des séries de chiffres et de lettres qui défilent sur un écran. Joh Fredersen surveille la scène depuis son immense bureau surplombé d'une horloge si énorme qu'elle déborde du cadre.

Symbole d'un temps mécanique, l'horloge réduit l'humain à l'absurdité du robot. De fait, l'affairement des employés dans la pièce comme dans le film est vide de sens, à l'image de ces codes absurdes qu'il faut à tout prix recopier ou de cette litanie de chiffres récités comme un poème sans substance. La stylisation extrême de l'humain devient par là le véhicule d'une angoisse, « l'angoisse d'une connaissance pernicieuse, déviée de son but, qui au nom du progrès et du bonheur mène

l'humanité à l'inhumanité absolue »¹⁵. Cette angoisse expressionniste se manifeste à travers une déshumanisation transformée en objet esthétique. Les horloges, montres et autres indicateurs temporels présents dans les décors du film et de la pièce ne cessent de rappeler cette fuite du sens dans l'implacable avancée des aiguilles. Ces dernières indiquent en effet toujours un sens unique, un chemin tout tracé que les protagonistes de *Metropolis* et de *Stairs to the Roof* refusent de prendre ; car l'œuvre expressionniste mêle si étroitement les données de l'espace et du temps qu'il devient possible de tracer un « schéma attendu » (« an accepted pattern » [SR 3]), une sorte de cartographie de la vie de chaque individu. L'opposition au système s'exprime ainsi à travers une volonté d'aller à contre-sens. Or, pour Lang comme pour Williams, ce sens « révolutionnaire » se traduit toujours par un déplacement vers le haut.

L'étanchéité de la frontière séparant le haut et le bas est garante, dans les deux œuvres, de stabilité sociale. La métropole de Lang est en ce sens la transposition imaginaire de la société bien réelle que Williams décrit dans sa pièce. Les ouvriers vivant et travaillant dans les profondeurs de la terre n'ont ainsi pas plus d'espoirs d'accéder à la Cité des Fils située à l'air libre que Ben Murphy, son ami Jim ou encore The Girl n'en ont de gravir l'échelle sociale et de réaliser leurs ambitions. Le haut devient par là synonyme d'idéal. Les Jardins Éternels dans lesquels le fils de Joh Fredersen, Freder, courtise les jeunes filles de son rang sont ce paradis rêvé dont l'accès défendu prend la forme d'un ascenseur dans *Metropolis* et d'un escalier secret dans *Stairs to the Roof*. La première menace à l'étanchéité des frontières se manifeste en effet à travers un déplacement vers le haut présenté dans les deux œuvres comme une intrusion subversive, présage d'un éveil révolutionnaire. Les jeux innocents de Freder dans les Jardins Éternels sont de fait interrompus par l'arrivée de l'ascenseur et la vision de la jeune Maria entourée des enfants d'ouvriers. Les regards échangés et la phrase prononcée par Maria (« Voilà vos frères ») sont déjà un franchissement des frontières séparant les deux mondes. Dans *Stairs to the Roof*, la prise de conscience de l'existence d'un « ailleurs » possible est provoquée par la découverte d'un escalier menant au toit :

¹⁵ Jean Douchet, « L'ombre portée de la réalité », in *L'Invention de la figure humaine-Le cinéma : L'humain et l'inhumain*, Délégation au Développement et aux Formations du Ministère de la Culture éd. (Paris : Éditions de la Cinémathèque française, 1995), 250.

BEN: Well – I – I went upstairs for a minute.

GUM: You went upstairs. Murphy, you may not know it, but you have just now made a remarkable statement.

BEN: How is that, Mr. Gum?

GUM: You say you went upstairs. To my best knowledge, Continental Branch of Consolidated Shirtmakers is on the sixteenth floor of a sixteen-story building.

BEN: I know that, Mr. Gum.

GUM: Then – how did you – go *upstairs*?

BEN: Mr. Gum, you probably never dreamed of such a thing – but there's a stairs to the roof.

GUM: A *what*?

BEN: A stairs to the roof.

[*Activity in the office is momentarily suspended. Everyone stares at Ben.*] (SR 6)

La présence avérée d'un passage entre le haut et le bas est perçue dans les deux cas comme une transgression, un franchissement interdit. De plus, elle entraîne une prise de conscience, une amorce de désir qui se traduit par un détournement des regards et une interruption de l'activité en cours. Ben Murphy et Maria sont à la fois des médiateurs et les initiateurs d'une révolution qui, dans *Stairs to the Roof* comme dans *Metropolis*, conduit à une invasion du haut par le bas, c'est-à-dire à un bouleversement des repères spatiaux stables et à l'entrée en scène du chaos, entre-deux inquiétant où tout devient réversible. Après la découverte de l'existence d'un monde au-delà de la frontière, la brèche est ouverte et la stabilité de la cité futuriste comme celle de l'entreprise de Ben Murphy sont menacées. À l'ascension initiale succède alors la descente dans les profondeurs infernales de la cité ouvrière pour Freder et de la réalité morose d'une vie gâchée pour Ben. Lang et Williams suscitent un désir d'idéal pour ensuite faire basculer les protagonistes et le spectateur dans les soubassements d'une réalité insupportable. C'est là, en bas, que Freder découvre la monstruosité sur laquelle Metropolis a été bâtie ; là encore que Ben se rend compte du mensonge de son existence :

BEN: I took a walk just now around the campus.

JIM: That must have been gruesome.

BEN: It was. I talked with a number of ghosts, including yours.

JIM: What did mine have to say?

BEN: A lot of what turned out to be the sort of stuff they remove from stable floors with a shovel. I wanted to marry a girl who wrote lyric verse. No, wait, you said, don't give up the infinite possibilities for sex and a sonnet. Don't live out your life behind a pair of white lace curtains. Well, I got the sex all right, but without the sonnet. Here's the white lace curtains in your window. A duplicate pair's in mine. What happened to the tramp steamer in which we were going to ship out? [*Pause.*]

JIM [*somberly*]: Scuttled. (SR 40-41)

Une fois ce point de non-retour atteint, le monde bascule. Freder retrouve Maria et Ben rencontre The Girl dans un décor dessiné sur une toile de fond reproduisant presque à l'identique les décors artificiels du film de Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari*, dans lesquels évoluent des personnages traités sur un mode réaliste¹⁶ :

The lights come up on a downtown corner at midnight. On the corner stands Continental Shirtmakers, the sixteen-story shaft (projected on the backdrop) dwindles skywards in exaggerated perspective. Around it are similar shafts, a maze of buildings. Cold and glacial in their appearance at midnight – sharp as knives they ward off the softness of heaven. They bristle defensively shrieking “Stay back!” to God.

A ghostly music is heard.

The Girl appears, tiny, gnat-like among these giants of stone. She stares up at them in wonder and confusion. (SR 48)

La rencontre amoureuse apparaît comme un prolongement de la transgression évoquée plus haut. De fait, elle aussi est un franchissement des limites et une menace à la stabilité sociale. Le riche Freder ne peut tomber amoureux de celle qui incite les ouvriers à se révolter contre son père tandis que Ben Murphy omet de mentionner son statut d'homme marié et de futur père avant de commettre l'adultère.

Dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, Alan et Franzis rencontrent celle dont ils vont tomber amoureux en revenant de la fête foraine où le somnambule Cesare leur a prédit la mort d'Alan. Or, c'est également à une fête foraine que Ben et The Girl se rendent après avoir libéré les renards du zoo. Le zoo, la fête foraine apparaissent en effet comme des lieux de transgression, des espaces d'échanges où la dichotomie entre le haut et le bas laisse place à la forme circulaire, à l'image de cette roue de manège qui guide Ben et The Girl hors de la rigueur géométrique de la ville :

¹⁶ La théâtralité du film de Robert Wiene a fait l'objet de nombreuses discussions quant à son appartenance au genre expressionniste :

Robert Delaunay notamment refuse la qualité d'expressionnisme à *Caligari* dont les décors artificiels ne s'harmonisent pas avec les personnages : « Par exemple, ce dualisme dans l'expressionnisme, ce manque d'expressionnisme, pourrait-on dire, existe à l'état caricatural dans le film *Caligari*, où des éléments de composition jouent de disparate avec les acteurs qui ne sont pas traités dans une technique semblable ». La position de [Rudolf] Kurtz est plus souple et différenciée : les divers arts comportent des œuvres absolues « rigoureuses et achevées » qui présentent la force originelle de l'expressionnisme dans une construction la plus éloignée de la réalité. Ce sont les œuvres absolues de Picasso, Tatlin, Schwitters, Mondrian, Malevitch, Arp, qui côtoient des œuvres « proches » de l'expressionnisme avec celles de Léger, et des œuvres plus suggestives, plus accessibles, plus significatives qui admettent des « éléments décoratifs » comme celles de Feininger et de Chagall. Ces œuvres picturales, absolues et suggestives, relèvent d'un continuum transitionnel plus que d'un système d'oppositions. Il en est de même au cinéma (Claudine Eizykman, « Le Cinéma Expressionniste : le compromis et l'absolu », in Georges Bloess éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*, 179-80).

GIRL: What's that over there? [*She points to a string of golden lights that are moving across a space between two buildings.*]

BEN: It seems to be a golden wheel in heaven.

GIRL: It seems to be turning!

BEN: Yes.

GIRL: I wonder what it could be?

BEN: Let's investigate, huh?

GIRL: How?

BEN: By walking straight toward it! (SR 53-54)

Dans *Stairs to the Roof* et *Le Cabinet du docteur Caligari*, le cercle relève d'une symbolique à la fois spatiale et temporelle. Lieu de la transgression et de l'effondrement des limites, il oppose au temps chronologique (et essentiellement urbain) de l'horloge un temps « autre », temps cyclique de la nature représentée par le parc que Ben et The Girl doivent traverser avant d'arriver à la fête :

A densely wooded section of the city park is suggested by the outline of trees with hanging moss and vines against a dark night sky. The golden wheel is faintly visible through the jungle-like weeds and there is barely audible music.

Ben and the Girl enter, moving uncertainly in the dark. (SR 56)

Ce temps de l'indétermination est aussi celui de la folie de Franzis dans le film de Wiene. De fait, *Le Cabinet du docteur Caligari* commence et se termine dans un asile dont l'entrée est une cour circulaire striée de bandes se rejoignant toutes en un point central. Le motif évoque l'image du cirque et relie l'asile à un autre lieu, celui de la fête foraine où Caligari exhibe l'inquiétant Cesare, ce « monstre de foire » enfermé dans un cercueil dissimulé derrière un rideau ; car Caligari, le docteur fou, a le sens de la mise en scène. Personnage central du film, il est le point de rencontre entre la folie et le spectacle, le transgresseur par excellence, le maître incontesté de l'indétermination dans laquelle le spectateur se trouve plongé à la fin du film, ne sachant plus vraiment qui, du narrateur Franzis ou de Caligari, est fou ou sain d'esprit¹⁷.

La forme du cercle signale donc l'entrée en scène d'un temps étrange,

¹⁷ Curieusement, ce personnage transgresseur est également présent dans le film de Lang à travers le personnage de Rotwang, ce savant fou qui crée le double maléfique de Maria et plonge la ville dans le chaos. Lui aussi occupe un espace intermédiaire, entre les hauteurs vertigineuses de Metropolis et les souterrains des ouvriers. Là, dans sa petite maison intemporelle qui rappelle les cabanes de sorcières de contes de fées, il ressuscite les morts et inverse les rôles. Metteur en scène démoniaque, il tire les ficelles de la révolution depuis ce lieu de métamorphoses qui prend des allures de salle de théâtre lorsque Freder, tentant de retrouver Maria, s'y retrouve entouré d'épais rideaux dissimulateurs.

étroitement lié au spectacle et à la réversibilité des rôles. Le cercle est l'intervalle de la fantaisie et de l'imagination, le lieu propice à toutes les métamorphoses. Là, dans cet entre-deux absurde qui est aussi le domaine du merveilleux, la bête se transforme en prince et l'employé de bureau en patron séduisant :

BEN: We meet on a dark corner. You're cool and white and mysterious. You have a remote and unspecific charm. [...] Then, all at once, like a silly jack-in-the-box, your boss projects his ugly head in the picture! A head that looks like an over-ripe tomato!

GIRL: That isn't the way his head looks.

BEN: All right! What does he look like?

GIRL: YOU.

BEN: *What?*

GIRL: You, you, you! He looks very much like you. Don't you remember how I gasped when you struck that match on the corner? I saw your face and the white linen suit and it startled me so that I had to gasp out loud! You know what I thought for a moment?

BEN: What?

GIRL: I thought you were actually *him!*

BEN: Absurd! (SR 62)

C'est d'ailleurs après avoir accepté la magie des métamorphoses et endossé le rôle de leurs doubles que Ben et The Girl franchissent la dernière frontière qui les sépare :

GIRL [*projecting onto him the identity of her loved one*]: Warren! – Warren, Warren!

BEN: What did you call me?

GIRL [*raptly whispering*]: Warren!

BEN: God. It's a fair transaction! I'll be Warren and you will be the swan!

GIRL: I will, I will dear Warren! – I'm the swan!

[*She leans back rapturously. He presses her slowly to the grass. The carousel goes on and on with its distant, ghostly music.*] (SR 69)

Une fois les limites du corps franchies, les identités se mélangent et la représentation du réel prend des allures de carnaval. Aux dichotomies séparatrices succède alors l'espace subversif du cercle, le cercle de la grande roue dont les lumières ont attiré les deux personnages mais aussi le cercle de la roulette russe à laquelle Ben joue et gagne des lots improbables :

At stage right is a booth containing a perpendicular roulette wheel of a sort [...].

Immediately adjoining this is a little box stage with brilliant red and gold silk brocade curtains [...].

Above these gorgeously colored little structures, always turning at some distance, the upper half of it visible, is the glittering Ferris wheel which had originally drawn our two protagonists into adventure. The carousel, not visible, can always be heard, however: it has a light, repetitious music [...].

Six or eight people compose the "CROWD" and "AUDIENCE" before the wheel and the

stage. [...]

On the real stage, Ben and the Girl are discovered before the gambling concession. Ben is the player and his luck is amazing. Again and again the wheel goes around and he is once more the winner. Under his arms are his winnings: a huge Kewpie doll, a great red stick candy cane, a child's scooter.

The wheel is spinning again. (SR 70)

Cet univers carnavalesque dominé par la forme circulaire est le lieu du spectacle par excellence. Les identités et l'espace s'y dédoublent à travers une mise en abyme de la représentation que Williams, comme Wiene avant lui, utilise à des fins subversives.

Le spectacle de mime qui se joue sur la scène de *Stairs to the Roof* s'intitule en effet *Beauty and the Beast* et il se donne à voir comme une parodie de la rencontre entre Ben et The Girl. L'acte sexuel y est décrit comme un viol mais, là encore, il est le déclencheur d'une transformation qui brouille les limites identitaires et ébranle celles imposées par la morale :

READER: He rose above her and was cold as she.

Then, shivering in equal nudity,

One faced the other with a speechless look,

The sky had darkened, now the branches shook –

[Blue gelatine lights show the Beast standing above Beauty. He has dropped the monk's robe and the ugly mask and is now shown as an austere and handsome young man in pink tights and fig leaf.]

A wind sprang up and Beauty was revived,

She likewise rose and stood upon the drive.

He was astonished – she was not besmirched.

Her face was holy as a nun's at church.

[The erstwhile Beast – business of astonishment and shame, kneeling before her.]

She took his hand and whispered –

BEAUTY: Do not grieve –

I owned no beauty till I felt thy need,

Which, being answered, makes thee no more Beast,

But One with Beauty!

READER: Shining as a priest,

He walked beside her, clinging to her hand

As cool rain fell upon the fevered land... (SR 73)

Non seulement la Bête se transforme en prince, mais le viol devient un acte purificateur qui élève le violeur et sa victime aux rangs de « prêtre » et de « nonne ». Dans son analyse de la symbolique du viol à travers l'œuvre de Williams, John S. Bak a mis en évidence sa dimension subversive. Loin d'être un acte simplement

destructeur ou dégradant, le viol acquiert un pouvoir libérateur :

The “rape” here [...] does not debase Beauty at all, whose face remains as “holy as a nun’s at church” (SR 73), and instead removes all evil taint from the Beast: together, they have produced a “child” of sorts – “One” who is their union of opposites.¹⁸

La subversion ne s’arrête pas là cependant ; elle se fait plus concrète lorsque le spectacle dans le spectacle envahit le premier niveau de représentation. Dans un renversement grotesque du dénouement, la Bête devenue prêtre se change à nouveau en bête et tente d’étrangler la Belle. On apprend alors que l’acteur jouant la Bête est russe et ne comprend pas l’anglais. L’intervention chevaleresque de Ben apparaît ici comme un second franchissement de la limite séparant le spectacle du monde. Afin d’apaiser le Russe, Ben emploie le terme « Tovarishch ». Traduit par « brother », le mot entraîne un retournement de la situation et replace le spectacle dans le contexte bien réel des années 30¹⁹ :

[Instantly the rampant Beast is changed to a gentle lamb. He purrs and extends his hand to stroke Ben’s head. Ben offers him a bite of the cane. He accepts and beams. Cheers. Ben is a public hero. From the crowd there are cries of “Speech! Speech!”]

BEN: Me? A hero? Naa, naw, naw, I’m just a successful linguist! Call any guy a brother in his own language and hostilities are over. Peace is re-established! The peppermint stick is broken in friendship! That, my friends, is the secret of international good fellowship!

[This, of course, is interpreted as a plea for appeasement. There is an instant reversal of public opinion. Loud hostile booing follows, together with a shower of popcorn, peanuts and pennies.] (SR 74-75)

Le mot « frère » rappelle en outre la phrase subversive de Maria (« Voilà vos

¹⁸ John S. Bak, « A Streetcar Named *Dies Irae*: Tennessee Williams and the Semiotics of Rape », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 10 (2009), 61.

¹⁹ La crise des années 30 plonge les États-Unis dans le tumulte des grèves et des manifestations ouvrières. Le jeune Williams fait alors l’expérience du socialisme qu’il oppose au système capitaliste :

But the summer of 1932 had erupted into a time of tumult: the desperation of masses of Americans was no longer quiet desperation. Across the nation, protest and violence had been exploding in thousands of incidents, from the breaking of food-store windows at night to the looting of delivery trucks. [...] Contrary to Hoover’s rosy prognostication, it was revolution, not prosperity, that was “just around the corner.”

A sales tax had been proposed in Congress as a remedy for a deficit approaching 60 percent of spending. A cynical substitute to replace upper income and corporate taxation, the bill prompted Socialist party candidate Norman Thomas to remark, “It’s a wonder they don’t put a tax on tickets to the breadline.” Tom considered himself a socialist and believed all his life that capitalism must inevitably give way to some form of enlightened socialism. Although a worker, he was not among those at the shoe company who were actively campaigning for the Democratic candidate, Franklin Roosevelt, or among those avowed Communists who supported William Zebulon Foster. The Socialists, particularly the somewhat quixotic but humane Norman Thomas, appealed to Tom, whereas he instinctively distrusted the cold didacticism of the Communist leadership – he had had enough of that at home under his father’s direction. Now at twenty-one, he cast his first – and last – vote for Thomas, a lost cause if ever there was one (Lyle Leverich, *Tom: The Unknown Tennessee Williams* [New York : Crown Publishers, 1995], 136-37).

frères ») dans *Metropolis*. En mettant face à face les enfants d'ouvriers et la jeunesse dorée de la Cité des Fils, Maria soulignait le lien fraternel qui les unissait dans une volonté de créer un passage entre les strates inférieures et supérieures de la société. Dans *Stairs to the Roof*, le mot non seulement ouvre un passage entre les deux niveaux de représentation créés par la mise en abyme du spectacle, mais il établit également un lien avec le réel, origine de la représentation. La subversion devient ici métathéâtrale, touchant à la fois au spectacle et au monde. Elle se donne à voir comme un double franchissement des limites à travers un jeu de miroirs où les différents reflets finissent par s'identifier les uns aux autres : la Belle et la Bête sont des doubles de Ben et The Girl, eux-mêmes représentants d'une jeunesse idéaliste prônant l'effacement des frontières entre les peuples.

La dimension subversive du film expressionniste de Wiene se structure autour d'un jeu similaire. L'endroit où les rôles s'inversent se situe, comme dans *Stairs to the Roof*, en bas, au pied de la ville, dans l'espace hors limites de la fête foraine. Là, le personnage de Franzis se retrouve par deux fois spectateur de la mise en scène de Caligari. La première fois, accompagné de son ami Alan, il y découvre le mystérieux somnambule, Cesare, et écoute avec effroi la prophétie funeste de ce dernier prédisant la mort prochaine d'Alan. La seconde, il s'y rend avec le père de la jeune fille dont il est amoureux dans l'espoir de prouver que Cesare est le meurtrier de son ami. Or, il tombe dans le piège tendu par Caligari et confond Cesare avec le mannequin que le docteur a mis à la place du somnambule. Toujours dupe d'un Caligari tireur de ficelles, Franzis est le double du spectateur naïf qui, jusqu'à la fin du film et le retournement de situation final, se laisse induire en erreur ; mais il est aussi le double de Cesare, le somnambule mystérieux qui n'est en fin de compte, lui aussi, que la marionnette de Caligari. Les mises en scène de Caligari dédoublent l'espace de la représentation dans un jeu de miroirs où le spectateur pris au piège du film finit par se retrouver dans la même position que Franzis et son double, Cesare. Espace subversif, la fête foraine fait écho à la cour circulaire de l'asile où le renversement final a lieu et où le piège se referme sur un spectateur aussi désorienté que Franzis. Là, ce dernier se rend compte que c'est lui qui est fou et que toute son histoire est le produit de son imagination.

Le dernier plan sur le directeur de l'asile, qui n'est autre que Caligari, est une

adresse directe au spectateur, une interpellation moqueuse de la part du manipulateur suprême, le créateur du film. Cette conclusion ironique n'est pas sans rappeler le rire moqueur de Mr. E qui ponctue chaque scène de *Stairs to the Roof*, créant un effet de distanciation ironique vis à vis de l'action. Mr. E, que Ben appelle « Doc » lorsqu'il apparaît dans la dernière scène, est un autre Caligari, un savant fou dont le rire chargé de tristesse entre en résonance avec celui du créateur de la pièce :

MR. E [*to the audience*]: My heavenly spyglass happens to fall on a little clerk named Murphy. No hero out of books, no genius, mind you, but just an ordinary little white-collar worker in a wholesale shirt corporation, a man whose earning capacity has never exceeded eighteen-fifty per week. At first I am only a little amused by his antics. Then I chuckle. Then I laugh out loud. Then all at once I find myself – weeping a little. [*He blows his nose on a starry handkerchief.*] This funny little clown of a man named Murphy has suddenly turned into the tragic protagonist of a play called “Human Courage.” Yes, the wonderful, pitiful, inextinguishable courage of the race of man – has played me for a sucker once again. In the middle of my laughter – I suddenly cry. What do I do? Rectify the mistake, as planned, by fire and everlasting damnation? No. Quite the contrary. Instead of exterminating the human race, I send it off to colonize a brand-new star in heaven. [*He gazes raptly upward. His long beard flows in the wind. Music of the spheres is heard.*] Ah, well, there's no fool like an old fool, as they say – And I, by God, am the *oldest* fool of *all!* (SR 96-97)

Son apparition dans la dernière scène et son adresse au public signalent un ultime franchissement des limites. Ce magicien tout-puissant, qui se matérialise soudain sous l'aspect d'un vieillard barbu et propose à Ben de peupler une autre planète, détruit l'illusion réaliste et permet l'envolée de la pièce vers un « au-delà » imprégné de spiritualité, à l'image du décor surréaliste de la dernière scène :

This is the roof of a city office building. But is it actually the roof? Everything points upward like so many fingers that say “In that direction!” We have the sky (as blue as you can make it), the tops of various white stone towers, a few little lamb's wool clouds. The towers have fluttering pennants with curious symbols and glittering weathervanes on them. Below this region the world may be grooved repetition, but here it is the transcendental – Light, light, light! The last high reach of the spirit, matter's rejection, the abstract core of religion which is purity, wonder and love. (SR 90)

Dans son étude comparée de *Stairs to the Roof* avec la pièce d'Elmer Rice, *The Adding Machine*, Annette Saddik interprète cette envolée finale de la manière suivante :

Although the ending may suggest spirituality as salvation, the play does not seriously espouse religion as a viable alternative to the problems on earth. It simultaneously proposes and mocks a spiritual solution, presenting a sometimes laughing, sometimes tearful figure in a white beard as humanity's salvation. The play's apparent “solution” (hardly a realistic solution at all) is so outrageous in the context of a “social play,” and its “escape” fraught with so many uncertainties, that we must look elsewhere for the play's message. In realistic terms, the arrival of the cartoonish Merlin is as much help to humanity as the nonappearance of Samuel Beckett's Godot. [...] If this is *Stairs*'s version of hope, then its offering comes quite close to Beckett's vision, echoed in his reported favorite word –

“perhaps.”²⁰

Ce dernier mot, « peut-être », résume assez bien le caractère subversif d’une pièce qui, comme le film de Wiene, plonge le spectateur dans l’incertitude et l’indétermination. En fin de compte, l’issue que Williams propose est une envolée spirituelle, un dépassement des limites imposées par un monde matérialiste qui ne trouve pas de résolution concrète. Contrairement, en effet, à *Metropolis* dont le dénouement a lieu, lui aussi, sur un toit (celui d’une cathédrale), l’ascension spirituelle n’a pas de retombées matérielles. Dans le film de Lang, en effet, l’espoir de réconciliation entre le chef des ouvriers et le fondateur de la cité s’incarne dans le personnage de Freder, le médiateur. Le film se clôt sur l’image de leurs mains serrées, symbole d’une réconciliation possible marquant la fin de la frontière séparant le haut du bas. Le dénouement imaginé par Williams, en revanche, est une explosion jubilatoire, une ivresse partagée par tous les personnages dont les yeux tournés vers le ciel rencontrent la béance de l’absence, la disparition du médiateur :

MURPHY [*From a long way off*]: Hello – good-bye, everybody!

[There are loud cheers. The band strikes up a stirring martial air. Heavenly days! Bells are ringing all over the whole creation! Roman candles and pinwheels are filling the pale blue dusk with the most outrageous drunken jubilation! What is it? The Millennium? – Possibly! Who knows?

Voices in the crowd repeat, “What is it? The Millennium?” “The Millennium grows to a repeated murmur as the crowd looks upward to where Ben has disappeared.] (SR 98-99)

Triomphe de l’idéalisme ou simple constat d’impuissance, *Stairs to the Roof* reste une énigme à déchiffrer, un mystère échappant à toute tentative d’explication rationnelle. Ce mystère s’incarne dans le personnage de Mr. E (*mystery*), dieu manipulateur et Caligari indéfinissable, à la fois magicien et docteur dont « l’hérésie » fait écho à celle de son créateur, Williams lui-même. C’est cette « hérésie » présente dans le cinéma expressionniste, en particulier dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, qu’Enrique Seknadje-Askenazi décrit dans le passage suivant :

On rappellera la formule inquisitoriale du critique français de cinéma André Bazin qui parlait de l’hérésie constituée par le cinéma expressionniste et principalement par *ce film [Le Cabinet du docteur Caligari]*. Bazin prêt à dresser un bûcher critique pour pellicules de matières inflammables. Mais *Le Cabinet du docteur Caligari* est. Et ses auteurs, ceux qui ont favorisé sa réalisation, ont le mérite d’avoir, dans le cadre du système de production cinématographique pour grand public, tenté ou laissé tenter une expérience, d’avoir osé aller fort loin dans la logique de l’artifice et de l’image subjective. Ou dirions-nous plutôt de l’image mentale. Le terme d’image mentale renvoyant plus à une instance subjective incertaine, à la fois auteur et personnage, et pourquoi pas spectateur, qu’au regard d’un

²⁰ Annette J. Saddik, « Blueprints for the Reconstruction: Postmodern Possibility in *Stairs to the Roof* », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 9 (2007), 76.

personnage bien défini dans la diégèse.²¹

Stairs to the Roof est, de fait, une expérience audacieuse. Son « hérésie » consiste à mêler deux modes de représentation du réel, le mode réaliste et le mode fantastique. Or, comme pour *Le Cabinet du docteur Caligari*, ces deux modes ne trouvent pas de véritable résolution dans l'œuvre expressionniste. Comme le monde en crise dont ils se veulent le reflet, la pièce de Williams et le film de Wiene opposent artifice et réalité sans créer de points de rencontre. C'est ce déséquilibre interne que Claudine Eizykman décèle dans le cinéma expressionniste :

Le conflit qui menace l'équilibre du film expressionniste entre la réalité et l'artifice expressionnistes, entre le film et le spectateur, est donc sans cesse réactivé malgré le compromis. Or pour Kurtz le compromis peut échouer parce qu'il se tient à la jonction de la réalité et de la construction artificielle qui ne peuvent aller jusqu'à leur fusion.²²

Les dichotomies haut/bas, spirituel/matériel, temps cyclique/temps chronologique, placent de fait les œuvres expressionnistes sous le signe de la rupture et de la division. Elles en font également des œuvres dans lesquelles la crise est cartographiée. L'espace/temps y est précisément délimité et les passages d'une zone à l'autre n'aboutissent pas à une véritable rencontre puisque c'est l'indétermination qui prévaut à la fin. C'est vers cette rencontre que le « théâtre plastique » va évoluer. Williams la trouve dans la béance qu'il a ouverte dans *Stairs to the Roof*. De cet entre-deux fantastique où réalité et artifice fusionnent surgiront des pièces portant la marque d'un auteur qui oppose au « merveilleux revendiqué coûte que coûte [...], un goût pour la circulation, la transsubstantiation, le passage »²³. Celui qui risque ce rapport entre réalité et artifice se nomme Jean Cocteau.

2. Williams et Cocteau : la traversée du miroir

L'affinité intellectuelle qui existe entre Williams et Cocteau relève plus d'un besoin inconscient d'exprimer un conflit intérieur commun que d'un véritable (et conscient) rapport d'influence. En 1928, alors que Cocteau vient de publier *Le Livre*

²¹ Enrique Seknadje-Askenazi, « Expressionnisme et cinéma : une caméra subjective ? », in Georges Bloess éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*, 234.

²² Claudine Eizykman, « Le Cinéma Expressionniste : le compromis et l'absolu », in Georges Bloess éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*, 196.

²³ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 124.

*blanc*²⁴, œuvre anonyme où il affiche son homosexualité, l'image que la société française lui renvoie de lui-même est la suivante :

L'homosexuel en 1928 est victime d'un étiquetage, d'une stigmatisation médicale : il est l'erreur dans le rouage de la création. Relégué au domaine de l'invisible et de l'illicite, il mène une vie de semi clandestinité. Refoulé au même titre que les malades mentaux, les anormaux, il est, petit à petit, pris au piège d'une taxonomie médicale, psychologique, idéologique et religieuse qui par un excès de définitions, de catégorisations, finit par le convaincre de sa monstruosité. Il est rejeté en bloc par une culture qui ne lui propose qu'une solution : l'hétérosexualité.²⁵

Une génération plus tard, aux Etats-Unis, la perception de l'homosexualité ne semble pas avoir vraiment évolué :

During the war, American analysts had held several important posts in military psychiatry. Indeed, one of the most powerful and respected champions of psychiatry in the military was Lawrence Kubie. In 1942, as a member of the National Research Council's Committee on Neuropsychiatry, he formulated a regulation that defined and identified homosexuals for purposes of excluding them from military service. In a paragraph called "Sexual Perversions" he wrote: "Persons habitually or occasionally engaged in homosexual or other perverse sexual practices" were "unsuitable for military service" (Bérubé 19). The sexually "normal" man was defined as one who had "a conventional attitude toward sexual problems." This paragraph, according to historian Allen Berubé, defined for the first time the homosexual and the "normal" person.²⁶

En fait, la vie et l'œuvre des deux artistes se rejoignent sur plusieurs points que Jean Kontaxopoulos regroupe autour du mythe d'Orphée. Ce poète maudit, « haï des hommes comme des dieux »²⁷ constitue en effet un autoportrait idéal pour Cocteau et Williams. Point de rencontre entre les deux auteurs, le héros mythique ouvre en outre l'intervalle nécessaire à la création « d'une zone mystérieuse, un espace de possibilités, un no man's land dans lequel les catégories épistémologiques [homosexualité et hétérosexualité] n'ont plus cours »²⁸ : « In Williams as well as in Cocteau, the poet's only hope is to escape to another world, a lyric "zone" that lies far away from corruption. For both writers love seems unrealizable in this life »²⁹.

Le mythe d'Orphée apparaît en ce sens comme une passerelle entre la vie et l'œuvre des deux artistes. Dans son analyse comparative, Kontaxopoulos met à jour ses implications autobiographiques et artistiques, décelant une « convergence

²⁴ Williams connaît *Le Livre blanc*. En janvier 1943, il écrit dans son journal : « I spent a quiet, sweet evening with Donnie and Fidelma Kirstein. Nice dinner there, good companionship and reading Blake, Baudelaire, and Cocteau's *Livre Blanc* aloud » (*Notebooks* 345).

²⁵ Maïté Monchal, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau* (Paris : L'Harmattan, 2004), 9.

²⁶ Michael Paller, « The Couch and Tennessee », 39.

²⁷ Jean Kontaxopoulos, « Orpheus Instrospecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 4 (2001), 16.

²⁸ Maïté Monchal, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*, 23.

²⁹ Jean Kontaxopoulos, « Orpheus Instrospecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau », 16.

psychographique »³⁰ fondée sur un sentiment de culpabilité sous-jacent :

The lesser (in Cocteau's case) and the greater (in that of Williams) repressed (homo)sexuality finds its necessary release through their works, surely disguised or allegorical but deep down extremely erotic. And of course it is not just eroticism *in abstracto* but the very special "gender" of their eroticism which lends authenticity and greatness to their works even if it creates guilt feelings for them.³¹

C'est ce passage entre un monde « normalisé » et un univers marginalisé, exclu de l'espace de la représentation, que Cocteau parvient à rendre visible à travers le médium cinématographique. Le cinéma lui fournit de fait des images « qui ne peuvent être contenues ou réduites par le langage » car « les images ne sont ni fausses ni vraies, ni réelles, ni artificielles. Elles sont des simulacres pour lesquelles il n'existe pas d'original »³². Cette capacité du cinéma à libérer la perception fascine également Williams qui connaît bien les films de Cocteau³³ et qui, dans son « théâtre plastique », tente lui aussi de représenter la traversée des enfers d'Orphée afin d'ouvrir un passage entre deux mondes. Deux œuvres en particulier méritent d'être mises en parallèle, d'abord parce qu'elles ont été créées pratiquement à la même période, ensuite parce que toutes deux traversent le miroir des apparences pour faire pénétrer le spectateur à l'intérieur d'un univers étrange, hors-normes. *La Belle et la Bête* et *A Streetcar Named Desire* entraînent ainsi le spectateur dans une traversée où le conte merveilleux laisse place peu à peu à un érotisme subversif.

Dans « A Movie by Cocteau », publié pour la première fois le 5 novembre 1950, Williams évoque sa fascination pour *La Belle et la Bête* :

Cocteau's *Beauty and the Beast* is one of the great films to come out of Europe since the war. [...] The décor of the film is lavishly baroque. Visually it has an extraordinary luster which I suppose some people would define as "the phosphorescence of decay."

I prefer to think of it as the remembered radiance of that state of innocence in which fairy tales were read and which they wear in our recollection. Like most fairy tales it is basically a parable of good and evil. Compassion and humility are shown in conflict with cruelty, avarice, pride. Beauty, who represents purity of heart, releases the Beast from his evil enchantment: the brutal and arrogant forces are brought to shame: the Beast, resuming his

³⁰ Jean Kontaxopoulos, « Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau », 20.

³¹ Jean Kontaxopoulos, « Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau », 21.

³² Maïté Monchal, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*, 110.

³³ En juillet 1953, lors d'un séjour en Espagne, Williams côtoie Cocteau et son compagnon, Jean Marais, dont la beauté l'avait séduit dans le film *Orphée*, sorti en 1950 : « Saw Cocteau a couple of times here with his « fils adoptif » the beautiful youth of "Orfée" » (*Notebooks* 575). Williams connaissait bien l'œuvre cinématographique de Cocteau qu'il rencontra pour la première fois en 1949 à l'occasion de la mise en scène par ce dernier de *A Streetcar Named Desire* :

Williams first met Cocteau in Paris in late July 1949. Cocteau was about to direct *Un tramway nommé Désir* later that October, which starred Jean Marais, Cocteau's lover. Williams, who was already familiar with Cocteau's 1930 film, *The Blood of the Poet* (*Le Sang d'un poète*), saw *Beauty and the Beast* in 1948. (*NSE* 286)

original form of Prince Charming, ascends to some unearthly kingdom with the lovely instrument of his release. (NSE 200-01)

Ce mélange de décadence et d'innocence caractérise également *A Streetcar Named Desire* qui peut se lire en surface comme la rencontre entre une délicate « belle » du Sud et une « bête » cruelle incarnée par le personnage de Stanley Kowalski. Du reste, le conte de « La Belle et la Bête » est déjà présent dans *Stairs to the Roof* à travers le spectacle de mime. Plusieurs éléments de cette parodie grotesque seront réutilisés dans *A Streetcar Named Desire*, notamment la scène du viol, moment de la métamorphose ultime. En fait, pour Cocteau comme pour Williams, le conte est un discours normatif définissant les notions de bien et de mal, mais aussi celles d'homosexualité et d'hétérosexualité, notions que le discours subversif de l'artiste tente de dépasser. Il sert en ce sens de trame conventionnelle aux deux œuvres et révèle la nature de l'affinité mystérieuse qui unit leurs auteurs. Ainsi, dans *Opium*, Cocteau écrit-il : « Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort »³⁴. La résonance avec *A Streetcar Named Desire* est évidente. Elle trahit en outre une obsession commune, celle de la mort, qui reste irrémédiablement et de manière assez paradoxale liée au désir amoureux. *La Belle et la Bête* aurait donc pu tout aussi bien être le titre de *A Streetcar Named Desire* puisque les deux œuvres mettent face à face le désir et la mort dans cette zone intermédiaire qui est l'espace de la représentation et dont le miroir³⁵ est la métaphore :

La plupart des films de Cocteau auraient pu porter ce titre de travail [*La Belle et la Bête*], que la Belle soit une jeune fille ou une jeune reine ; que la Bête soit un homme-lion ou un poète assassin. Car la Belle peut aussi être le garçon et la Bête une statue vivante et redoutable (*Le Sang d'un poète*) ou l'Ange de la Mort (*Orphée*). L'amour le plus fort, le plus inoubliable, est en tout cas celui éprouvé pour un « monstre », un être d'une autre espèce, le visage de la terreur, une image de sa propre mort.³⁶

Cet entre-deux est le domaine de la Bête dans le film de Cocteau tandis que, dans *A Streetcar Named Desire*, il est le quartier populaire de La Nouvelle-Orléans portant le nom évocateur d'Elysian Fields. Ces deux lieux sont en effet des zones frontières, espaces de la circulation où se mêlent réel et merveilleux, décadence et innocence, laideur et beauté :

³⁴ Jean Cocteau, *Opium, journal d'une désintoxication* (Paris : Stock, 1930), 48.

³⁵ Le reflet dans le miroir renvoie également au mythe de Narcisse qui, comme Orphée, est une figure centrale de la littérature homosexuelle. Amoureux de sa propre image, Narcisse finit par succomber à ce désir impossible du double qui l'entraîne vers la mort. De sa disparition naîtront des fleurs, les narcisses, symbole de la beauté créée par la rencontre du désir avec la mort.

³⁶ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 47.

The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The houses are mostly white frame, weathered grey, with rickety outside stairs and galleries and quaintly ornamented gables. (SND 469)

Le mélange de gris et de blanc voulu par Williams s'accorde du reste avec la tonalité du film de Cocteau qui souhaite, pour les scènes du château de la Bête, passer « du gris à la lumière sans aucune gêne »³⁷. Les héroïnes pénètrent cet espace de contrastes contraintes et forcées, l'une parce qu'elle souhaite sauver son père ; l'autre parce qu'elle n'a nulle part où aller. Belle doit, pour y arriver, se laisser guider aveuglément par le cheval blanc de la Bête, le Magnifique, et traverser une forêt sombre. Les plans de Belle en route pour le château la montrent filmée en plongée avec pour seul éclairage la blancheur de ses vêtements et de sa monture. Blanche, elle aussi vêtue de blanc, accède à Elysian Fields en tramway. Elle non plus ne sait pas vraiment où elle va et semble avoir été guidée par une instance obscure, non-identifiée : « They told me to take a street-car named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields! » (SND 471).

Figures blanches et passives, les deux héroïnes accèdent à un « au-delà » que le nom « Elysian Fields » associe au royaume des morts. L'entrée en scène de Blanche fait du reste penser à une apparition. Dans cet espace de la circulation où les paquets de viande passent de main en main, où le blues se mêle aux cris des vendeurs de rues, où le métissage des cultures multiplie les accents, les couleurs et les senteurs, l'incongruité de Blanche attire les regards et suspend le cours des conversations dans un effet d'arrêt sur image :

COLORED WOMAN: What was that package he th'ew at 'er? [*She rises from steps, laughing louder.*]

EUNICE: You hush, now!

NEGRO WOMAN: Catch *what!*

[*She continues to laugh. Blanche comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous in this setting. [...] There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth.*]

EUNICE [*finally*]: What's the matter, honey? Are you lost? (SND 471)

Dans le film, Cocteau exploite cette dilatation du temps sur le mode fantastique :

En pénétrant dans le château où la magie règne, la Belle remonte le cours du temps et de l'Histoire du cinéma (n'y accède-t-elle pas par un long ralenti dérégulant la marche linéaire du Temps ?) Elle entre dans un film muet, se meut comme dans une pantomime, redevient

³⁷ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête : Journal d'un film* (1958 ; Paris : Éditions du Rocher, 2003), 105.

Lilian Gish ou Mary Pickford. Elle avance fascinée et craintive, catapultée dans la caverne de Georges Méliès étendue aux dimensions de l'infini.³⁸

Catapultée elle aussi dans une réalité qui lui est complètement étrangère, Blanche paraît surgir d'un autre temps, d'un autre monde. Son arrivée à Elysian Fields crée de fait un choc, choc du temps et de l'espace dans une scène qui, bien que traitée sur un mode réaliste par Williams, n'en reste pas moins porteuse d'une part de mystère, d'une certaine dose d'étrangeté.

Le sentiment « d'inquiétante étrangeté » vient, dans les deux œuvres, du mélange subtil entre le merveilleux et le réel, l'étrange et le familier, l'Autre et le Même, que la présence de doubles fait remonter à la surface. Elysian Fields et le château de la Bête sont en effet des espaces où les identités circulent. La réversibilité des rôles y est constamment mise en exergue. Les confrontations entre Blanche et Stanley, comme les conversations de la Belle avec la Bête, par exemple, laissent transparaître un rapport dominant/dominé qui ne cesse de fluctuer. À la « bestialité » (SND 510) de Stanley, Blanche oppose le raffinement de « l'art, la poésie et la musique » (SND 511), ce qui ne l'empêche pas de tenter de le séduire ou de se transformer elle-même en « tigresse » (SND 555) à la fin de la pièce³⁹. De la même manière, les rôles de la Belle et de la Bête s'interpénètrent. Parfois victimes et parfois bourreaux, ils échangent leurs caractéristiques, créant le trouble dans l'esprit du spectateur :

Le seigneur du château oscille entre plusieurs états. Tandis qu'il converse avec la galanterie d'un gentilhomme, le passage d'un cerf fait dresser ses oreilles de fauve, et il souffre le martyr pour contenir la puissante poussée animale qui l'assaille. Rien n'est fixe, tout est poreux (les identités, les instincts animaux et humains...). Il en va de même pour la Belle. Au début du film, la bonne grâce avec laquelle elle accepte l'état de domesticité où l'ont précipité ses deux sœurs a quelque chose de trop consenti pour ne pas être trouble. [...] Lorsqu'en revanche, elle devient la compagne de la Bête, elle adopte avec aisance l'autorité et l'arrogance des maîtres. Elle multiplie sans détours les remarques cassantes sur la laideur de la Bête, elle s'arrange très bien d'être servie et choyée.⁴⁰

L'identité en flux passe ainsi les frontières du corps et, avec elles, celles du genre. Cette circulation des sujets et de leurs caractéristiques crée une ambivalence mystérieuse, un trouble subtil. La fluidité identitaire ébranle les polarités binaires,

³⁸ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 51-54.

³⁹ L'ambivalence des rôles des deux protagonistes dans *A Streetcar Named Desire* a été soulignée par de nombreux critiques. Tout commence avec l'identification de Williams avec son héroïne, Blanche. Le fameux « I am Blanche Dubois » fait du reste écho à Cocteau qui voyait également en la Belle son reflet autobiographique (Jean Kontaxopoulos, « Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau », 3).

⁴⁰ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 56.

ouvre l'intervalle incertain qui se trouve au-delà des catégories. Cocteau et Williams se servent de la trame normative du conte pour subtilement la déconstruire, échappant ainsi à une perception normalisée de la réalité. Ils parviennent alors à exprimer le mystère d'un entre-deux propice à la magie de la métamorphose ; car c'est sur la notion de métamorphose, plus que sur celle de travestissement⁴¹, que se fondent le film et la pièce. La fascination de Cocteau pour le numéro Barbettes qui servira de métaphore à toute son œuvre permet de comprendre la différence entre les deux notions. Le travestissement du jeune trapéziste américain surnommé Barbettes qui « connut un certain succès en France dans les années 1920-1930 »⁴² est perçu par Cocteau comme une série de transformations mystérieuses :

Barbettes redevient garçon déguisé pour faire une farce, empêtré dans ses jupes, et tente de descendre sur la rampe à califourchon. Homme, il reste sur le plateau lorsqu'il visite ses appareils, s'exerce les jambes. [...] Aussitôt la question du danger réglée, la femme réapparaît. Une femme élégante qui jette un dernier coup d'œil sur son salon avant le bal, tapote les coussins, ordonne la place des lampes. [...] Car ne l'oubliez pas, nous sommes dans cette lumière magique du théâtre, dans cette boîte à malices où le vrai n'a plus cours, où le naturel n'a plus aucune valeur.⁴³

La même capacité de métamorphose « apparaît comme une constante chez des artistes comme Réjane ou Nijinsky »⁴⁴, dont Williams admirait la beauté et le talent. Son amant, Kip Kiernan, ressemblait du reste beaucoup au célèbre danseur :

Kip was into modern dancing. And when he turned from the stove, I might have thought, had I been a little bit crazier, that I was looking at the young Nijinsky. Later he was to tell me, with a charmingly Narcissian pride, that he had almost the same bodily dimensions of Nijinsky, as well as a phenomenal facial resemblance. (*Memoirs* 54)

Elysian Fields et le château de la Bête sont des espaces où l'identité instable transite d'un corps à un autre jusqu'à la métamorphose finale, le moment ultime où le désir rencontre son double, la mort. Ce moment est un transfert d'identité nécessitant l'abandon d'un « je » initial. Il est donc une forme de mort, mort du double qui

⁴¹ La réversibilité des genres et des rôles dans les pièces de Williams a donné lieu à des mises en scène où le personnage de Blanche était joué par un homme déguisé en femme. Ce travestissement du personnage, bien que condamné par l'auteur, ne dénature pas profondément la pièce dans le sens où, comme l'explique David Savran, le travestissement n'implique pas nécessairement une inversion des polarités, mais dénonce plutôt leur invalidité :

Yet Williams's contempt for the transvestite and for transvestite readings of his own plays by no means invalidates those interpretations of his work by directors or actors who transpose gender; as Sue-Ellen Case points out, it may also function to denaturalize gender, to make "all gender roles appear fictitious," and, in so doing, to underscore the strain in Williams's work that does not simply reverse but rather deconstruct the sex-gender system (David Savran, *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, 119).

⁴² Maïté Monchal, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*, 62.

⁴³ Jean Cocteau et Man Ray, *Le Numéro Barbettes* (Paris : Jacques Damase, 1980), 35.

⁴⁴ Maïté Monchal, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*, 63.

entrave l'être. Ce que Stanley « tue » en violant Blanche, c'est la bête qui sommeille en elle :

When Stanley says to her, "Come to think of it – maybe you wouldn't be bad to – interfere with," Blanche shouts, "Stay back! Don't you come toward me another step or... [an] awful thing will happen! (1.401). That "awful thing" becomes the cat in her lashing out with its symbolic claws – the jagged edges of the broken bottle. Curiously, Blanche, now armed, does not say that she is dangerous but that, as the raised hair and pinned-back ears of a cat alert to, she is "in danger" (1.401). It is fitting here that Stanley should say moments before raping her, "Tiger! – tiger! Drop the bottle-top! Drop it! We've had this date with each other from the beginning!" (1.402), for he is addressing Blanche the cat, whom he is about to kill and whom the doctor's nurse must eventually declaw with her scissors.⁴⁵

Ce qu'il libère, en revanche, c'est la part purement spirituelle de Blanche, l'oiseau qui s'envole à la fin de la pièce. Le viol, comme John S. Bak l'a démontré à travers son analyse des versions antérieures de la pièce, est l'agent libérateur qui rend la métamorphose possible :

If she [Blanche] could permanently cleave in her mind these contradictory worlds [illusion and reality], leaving her wholly the bird, the *anima* forever freed from the harsh realities of the Kowalski world (for she never could exist solely as the wildcat, not in her time anyway, nor would her guilt allow for it), then she could live forever in stasis, which for her is not an undesirable existence. [...] The rape in the play frees as it demeans, extirpating for her all the desires of the flesh so that her needs of the spirit can be actualized. Therefore, while the rape functions dramatically as a horrifying act of violence (the point upon which most critics have focused), Williams presents it thematically as the neutralizer to Blanche's personal struggle brought on by the debilitating effects of her southern dialectic.⁴⁶

Le viol matérialise donc cet espace où le désir rencontre la mort. Signifiant fluctuant, il traverse l'œuvre de Williams, impliquant toujours l'idée de déplacement, de transfert identitaire. Pivot de la métamorphose, le viol, tel que l'auteur l'envisage dans son œuvre, résiste à toute interprétation univoque, à toute tentative de pétrification mimétique. Essentiellement symbolique, il est à la fois destructeur et libérateur. Comme le miroir lacanien, il ne s'appréhende que dans la « différance » et la différence. Son caractère insaisissable a été mis en lumière par Bak :

What this all amounts to in Williams is the fact that when a rape does occur, it can only be alluded to or inferred through the obscure language of Derridean *différance*. Like all of Williams's signature words, including "death" and "desire," "rape" should be handled in a similar manner; that is, in understanding how it *differs* and *defers* meaning simultaneously when read, in isolation, as the word "rape" repeatedly has been in Williams. In his 1951 film adaptation of *Streetcar*, Elia Kazan did use the language of *différance* to render the rape scene in symbolic and in mimetic terms [...]: the cracked mirror during their struggle portends the sexual violence that ensues; the gushing firehose immediately following the

⁴⁵ John S. Bak, « "Stanley Made Love to Her! – By Force!" Blanche and the Evolution of a Rape », in Brenda Murphy, éd. *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*, 144-45.

⁴⁶ John S. Bak, « "Stanley Made Love to Her! – By Force!" Blanche and the Evolution of a Rape », in Brenda Murphy, éd. *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*, 144, 145.

fade-out in which the rape actually occurs announces Stanley's resultant climax.⁴⁷

Dans *La Belle et la Bête*, c'est également la mort de la Bête qui permet la métamorphose finale. Or, là encore, elle se donne à voir comme la mort du double personnifié par Avenant, le beau courtisan de la Belle joué par Jean Marais qui incarne aussi le personnage de la Bête. Avenant, beau jeune homme un peu « bête », est le reflet inversé de la Bête. La flèche qu'il lance maladroitement au début du film se plante dans le sol où se reflète le visage de la Belle. Cette flèche lui revient et le tue à la fin du film, rendant possible la métamorphose : Avenant meurt et se transforme en bête tandis que la Bête revit et prend l'apparence d'Avenant. La mort du double, reflet trompeur, donne lieu à un transfert d'identité dont le désir amoureux est, une fois encore, l'agent ; car la flèche mortelle est lancée par la statue de Diane la chasseresse, autre double, mais de la Belle cette fois⁴⁸, qui, en tuant le reflet inversé de la Bête, transperce le miroir des apparences et révèle la véritable nature de la Bête, sa beauté jusque là cachée. La flèche matérialise en ce sens la rencontre du désir et de la mort. À la fois flèche de Cupidon et de Diane, elle est l'agent du désir et permet le passage d'une identité à une autre, mais elle implique en même temps l'idée de mort. Comme le viol imaginé par Williams, elle entraîne une mise en mouvement qui transparait à travers l'abandon d'une bestialité sous-jacente pour Blanche et apparente pour la Bête.

Or, qu'advient-il après la mort de la bête ? Dans le film comme dans la pièce, la traversée du miroir qui coïncide avec la mort du double témoigne d'une volonté d'échapper aux contingences matérielles d'une vie terrestre basement « réaliste » et d'accéder à un « au-delà » féérique pour Cocteau, spirituel pour Williams. La dernière scène de la pièce abonde en références à la Madone, à la mer, aux couleurs bleu et blanc qui sont autant d'allusions à la « purification » de Blanche. Son départ résigné pour l'asile se donne en outre à voir comme une échappée vers l'illusion et le rêve, devenus désormais les seules « réalités » possibles. De même, la Belle et la Bête quittent le monde terrestre à la fin du film dans une séquence audacieuse où les

⁴⁷ John S. Bak, « A Streetcar Named *Dies Irae*: Tennessee Williams and the Semiotics of Rape », 67.

⁴⁸ « Lorsqu'elle [la Belle] frotte le sol à l'endroit où s'est plantée la flèche d'Avenant, son reflet brille sur le sol, la flèche transperce son image. Avenant la retire. Il voudrait planter une flèche de Cupidon dans son cœur, mais n'a atteint qu'un reflet. Son double ne serait-il pas, plutôt que ce reflet, cette statue vivante de Diane la chasseresse qui, elle, ne manque pas sa cible et tire, en retour, une flèche mortelle dans le dos d'Avenant ? » (Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 56).

deux amoureux s'envolent vers un « royaume surnaturel » (NSE 201). La Belle et la Bête laissent derrière eux la jouissance d'une vie terrestre, charnelle, monde ambigu où la bestialité côtoie la beauté. Ce monde organisé en catégories binaires, c'est le réel auquel Cocteau et Williams opposent la fuite dans la magie du rêve, dans le déni de la folie. Que reste-t-il alors du message subversif de l'artiste si ce n'est une neutralisation des genres qui se donne à voir comme une sublimation ? Après le viol, la « tigresse », double de Blanche, disparaît pour laisser place à une femme docile dont la couleur des vêtements évoque l'image de la vierge. Comme la Belle, elle suit aveuglément son dernier « chevalier servant », le docteur qui lui sert de guide : « *The poker players stand back as Blanche and the Doctor cross the kitchen to the front door. She allows him to lead her as if she were blind* » (SND 564). La Belle, quant à elle, devient la vierge et chaste Diane qui, en tuant Avenant, a rompu le sortilège et mis fin au règne des doubles. De l'autre côté du miroir se trouve donc une réalité sublimée, débarrassée de ses doubles sexués, une réalité du désir transcendé.

La Belle et la Bête et *A Streetcar Named Desire* apparaissent par conséquent comme les réécritures subversives d'un même conte. Les deux œuvres représentent en effet un monde intermédiaire, entre-deux symbolisé par le miroir où les doubles se rencontrent et s'affrontent jusqu'à la métamorphose permettant la traversée ultime et le dépassement des polarités réductrices. Dans cet espace de réflexion (aux deux sens du terme) qui est l'espace de la représentation, se négocient les termes d'une identité nouvelle, identité hors norme d'un sujet cherchant à se dire. Or, là encore, c'est vers une béance que Cocteau et Williams orientent le regard du spectateur. Leur dénouement se lit comme une fuite vers un ailleurs inaccessible, une réalité sublimée qui met le spectateur face à face avec « le sexe surnaturel de la beauté »⁴⁹. Même si l'érotisme sous jacent de la fin⁵⁰ laisse planer l'ambiguïté sur la suite des

⁴⁹ Maïté Monchal, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*, 73.

⁵⁰ Cet érotisme est présent à la fin des deux œuvres. Dans la pièce de Williams, il envahit l'espace scénique après le départ de Blanche et marque le retour de la sensualité et des instincts primaires qui rythment la vie des habitants d'Elysian Field :

STANLEY [*voluptuously, soothingly*]: Now honey. Now, love. Now, now, love. [*He kneels beside her and his fingers find the opening of her blouse*] Now, now, love. Now, love...

[*The luxurious sobbing, the sensual murmur fade away under the swelling music of the "blue piano" and the muted trumpet.*] (SND 564)

Dans *La Belle et la Bête*, il transparait à travers les paroles de la Belle qui, après la métamorphose, semble être déçue par la nouvelle apparence de la Bête. Sa réponse à la question de la Bête qui a maintenant les traits d'Avenant (« Il vous déplaît que je ressemble à cet ami ? ») est ambiguë (« Oui. Non. ») et lourde de sous-entendus, toute comme la réplique suivante prononcée par la Bête (« Vous

événements, c'est vers un au-delà irréprésentable que Williams et Cocteau emportent leurs protagonistes et, avec eux, l'espoir d'une fusion entre bestialité et beauté, entre la chair et l'âme, entre un réel prosaïque et sa sublimation par l'art.

La traversée des enfers de Blanche et de Belle est donc bien une traversée du miroir dans lequel la circulation des identités évolue vers une transsubstantiation, c'est-à-dire vers une transformation totale de la substance constitutive de l'être. Celle-ci naît de la rencontre du désir avec la mort qui est son double. Or, que reste-t-il du désir une fois le double mort ? Ni Cocteau, ni Williams n'apportent de véritable réponse à cette question. Ils se contentent de mettre en rapport désir charnel et désir sublimé. Leur art est un art de la mise en relation. Pour Cocteau comme pour Williams, « l'invisible doit surgir au milieu du visible, parmi le visible, troublant une famille de signes pensés à l'avance, placés sous une lumière piégée »⁵¹. Ainsi le halo de lumière qui entoure Blanche dans la dernière scène souligne-t-il sa beauté tragique : « *She has a tragic radiance in her red satin robe following the sculptural lines of her body* » (SND 557). En même temps, il perturbe le cours des choses, interrompt la partie de poker, entrechoque deux réalités pour créer le rapport générateur de chaos qui ne prendra fin qu'après l'expulsion de Blanche hors de l'espace de la représentation. C'est donc dans l'intervalle créé par ce rapport que se cache le sens des deux œuvres, entre l'invisible et le visible :

Si le beau n'est plus la perfection, l'harmonie, l'équilibre, le beau est dans le danger du rapport de deux choses, dans la rencontre avec une autre forme, qui n'est pas identifiée immédiatement comme belle, mais qui dans son addition avec la première forme, inventera une idée inédite de la beauté, encore déséquilibrée par le mouvement qui l'a vu naître (l'addition est un déplacement), qui l'aura arrachée au danger de mort contenu dans l'idée de perfection.⁵²

Selon Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, cette pensée du rapport chez l'auteur de *La Belle et la Bête* se fonde sur les théories d'un réalisateur qui joue également un rôle essentiel dans le développement du « théâtre plastique » de Williams. Ce théoricien du montage n'est autre que Sergueï Eisenstein dont le voyage controversé⁵³ à Paris, en février 1930, influencera toute l'avant-garde

êtes une drôle de petite fille ! »). Ces touches d'érotisme viennent clore la pièce et le film, laissant le spectateur dans l'incertitude et l'indétermination d'un dénouement qui résiste à toute interprétation claire et rationnelle.

⁵¹ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 126.

⁵² Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 134.

⁵³ « Il [Eisenstein] était venu présenter *La Ligne générale*, film interdit par la censure mais pour lequel Léon Moussinac avait organisé le 17 février une projection en Sorbonne, qui en tant qu'université

française :

Documents, la revue que Bataille co-dirigeait, avait prévu de publier un texte théorique d'Eisenstein [...]. En guise de texte, Eisenstein fournit à *Documents* une double planche de trente photogrammes prélevés par le cinéaste lui-même directement sur la copie parisienne de *La Ligne générale*. Cette mise en page [...] trouve là sa place, plus qu'aucun autre texte théorique du cinéaste ne l'aurait fait [...]. Ici, le rapprochement des visages, l'accolade de l'humain et de l'âne, viennent nourrir une pensée des écarts mais aussi de la ressemblance cruelle, c'est-à-dire une conception nouvelle du Beau, trouble né de la puissance esthétique issue d'un rapprochement inattendu de deux états d'images hétérogènes. Leur greffon inventant une nouvelle dialectique par les formes, une érotique du choc et de l'opposition.⁵⁴

Du reste, Eisenstein et Cocteau se rencontrent à Paris, aux abattoirs de la Villette, « pour parler, manger et surtout (Eisenstein en aurait manifesté les désir) sentir l'odeur du sang des bêtes »⁵⁵. Cocteau ne pouvait donc pas être étranger à la théorie du montage, pas plus qu'il ne pouvait ignorer ses implications esthétiques, en particulier l'idée selon laquelle la beauté serait issue d'un rapport. Curieusement, Williams met les deux artistes en relation dans son article consacré à *La Belle et la Bête* :

The baroque grandeur of Bérard's visual effects is perfectly mated with the febrile sensibilities of Cocteau, and the result is a film that ranks in poetic and plastic values with Eisenstein's *Alexander Nevsky*. (NSE 201)

Or, Cocteau et Eisenstein s'approprient différemment la pensée du rapport évoquée plus haut. À la beauté surnaturelle des films de Cocteau s'oppose en effet la beauté du désir « outrageusement exprimé »⁵⁶ du cinéma d'Eisenstein car, si le premier crée une réalité sublimée, complètement détachée du réel, le second cherche à fusionner le réel et l'art. De cette fusion doit découler ce qu'il nomme « l'unité organique »⁵⁷ de l'œuvre. L'adjectif « organique » est intéressant ici parce qu'il est fréquemment employé par Williams. L'auteur l'utilise pour décrire une écriture dont le but ultime est « d'êtreindre » le spectateur :

But I think of writing as something more organic than words, something closer to being and action. I want to work more and more with a more plastic theatre than the one that I have so far. I have never for one moment doubted that there are people – millions! – to say things so. We come to each other, gradually, but with love. It is the short reach of my arms that

jouissait d'une extraterritorialité juridique. La projection devait être suivie d'une conférence du cinéaste. La suite est connue : la préfecture considéra cette projection comme publique, donc hors-la-loi, envoya la police interrompre le film. Une altercation mêlera plus de trois mille personnes, parmi lesquelles toute une extrême droite anticommuniste et monarchiste » (Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 134-35).

⁵⁴ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 138.

⁵⁵ Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, 136.

⁵⁶ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein* (Paris : Cahiers du cinéma, 2007), 52.

⁵⁷ Au sujet d'*Alexander Nevsky*, Eisenstein écrit : « Many hours went into the fusing of these elements [images and sound] into an *organic* whole » (Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, trad. Jay Leyda [1947 ; New York : Harcourt Brace, 1975], 77).

hinders, not the length and multiplicity of theirs. With love and with honesty, the embrace is inevitable. (*NSE* 24)

Cette conception d'un art « organique » visant à submerger le spectateur par le biais de l'émotion s'accorde avec les préoccupations d'Eisenstein et fait écho au passage suivant, tiré de ses écrits théoriques :

A work of art, understood dynamically, is just this process of arranging images in the feelings and mind of the spectator. It is this that constitutes the peculiarity of a truly vital work of art and distinguishes it from a lifeless one, in which the spectator receives the represented result of a given consummated process of creation, instead of being drawn into the process as it occurs. [...] And now we can say that it is precisely the *montage* principle, as distinguished from that of *representation*, which obliges spectators themselves to *create* and the montage principle, by this means, achieves that great power of inner creative excitement in the *spectator*.⁵⁸

La rencontre entre Eisenstein et Williams a lieu dans ce désir d'étreinte qui s'apparente à un désir de fusion entre l'auteur et le spectateur, entre l'art et le monde. Au réel sublimé de Cocteau se combine alors la glorification de « la fécondité réelle des choses »⁵⁹ que Williams découvre dans l'œuvre d'Eisenstein.

3. La révélation d'*Alexander Nevsky* : « théâtre plastique » et fusion extatique

En 1938, Eisenstein travaille à la réalisation d'un film imposé par le régime stalinien qui produit une forte impression sur Williams. Qualifié de « chef-d'œuvre » dans un écrit datant de septembre 1943, le film illustre « la victoire, au treizième siècle, du prince Nevski et du peuple russe contre les chevaliers Teutoniques »⁶⁰. Il est à l'origine d'un projet dont il ne reste que des fragments :

The conception of this play began on my return one evening [September 1943] from seeing Sergei Eisenstein's film, *Alexander Nevsky*. Its pictorial drama and poetry of atmosphere, a curiously powerful blend of passion and restraint, an almost sculptural quality, had excited me very deeply and made me wonder if it were not possible to achieve something analogous to this in a poetic drama for the stage. The film of Eisenstein was immeasurably enhanced by a complete musical score by Prokofief [*sic*], which combined with picture and action so perfectly that the effects were of blood-chilling intensity. The influence of modern music and surreal art, both present in this film masterpiece, could be used as powerfully in a poetic stage play. The passionate restraint, the sculptural effect noted in the film, became the artistic tone of this play as I began to conceive it. (*Notebooks* 306n501)

Dans cette ébauche de pièce intitulée « The Paper Lantern » ou « The Spinning Song » s'enchevêtrent les trames narratives de *The Glass Menagerie* et *A Streetcar*

⁵⁸ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 17.

⁵⁹ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 32.

⁶⁰ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 73.

Named Desire. En quoi le film nationaliste d'Eisenstein destiné à dénoncer la menace hitlérienne a-t-il pu influencer l'écriture de ces deux pièces ? La réponse se trouve dans l'adjectif « plastique ». Utilisé de manière récurrente par Eisenstein et Williams, il renvoie au domaine du non-verbal, à un au-delà des mots vers lequel le « théâtre plastique » ne cesse de tendre. *Alexander Nevsky* ouvre de nouvelles possibilités parce que sa signification repose justement sur « des moyens d'expression plastiques »⁶¹. C'est précisément cette dimension qui fascine Williams et donne une nouvelle direction à son écriture :

In my dramatic writing prior to this I have always leaned too heavily on speech, nearly everything I have written for the stage has been overburdened with dialogue. In working on this new project I determined to think in more plastic or visual terms. To write sparingly but with complete lyricism, and build the play in a series of dramatic pictures. No play written in such creative terms could be naturalistic nor could it be comedy. It would have to be an epic story, as Eisenstein's film was, or a poetic tragedy. Written in verse, with a surrealist influence and a background of modern music, it would have to be independent of nearly all dramatic conventions. (*Notebooks* 306n501)

La présence de refrains chantés et de passages dansés dans les manuscrits de « *The Spinning Song* » révèle un désir de communiquer le sens autrement que par les mots. La récurrence de motifs visuels comme les éternelles colonnes blanches, symboles du temps révolu des plantations, entre en résonance avec ces moments où l'expression passe outre la rationalité du langage verbal pour faire plus directement appel aux sensations visuelles et auditives du spectateur. Se tisse alors un réseau de signification parallèle qui, en se juxtaposant au langage, crée un surplus de sens et établit une communication plus intuitive, presque inconsciente, fondée sur la répétition de motifs identiques. Eisenstein souligne l'importance de la répétition dans l'élaboration d'un langage non verbal destiné à emporter l'adhésion du spectateur :

Repetition may well perform two functions.

One function is to facilitate the creation of an organic whole.

Another function of repetition is to serve as a means of developing that mounting intensity which Guilleré mentions. [...]

Alexander Nevsky contains an example of the second function of repetition – mounting intensity. Instead of repeating a single measure of the music *four* times as written in the score, I multiplied this by three, achieving *twelve* exact repeats of the measure. This occurs in the sequence where the peasant militia cuts into the rear of the German wedge. The resultant effect of growing excitement never fails to win the spectator's approval.⁶²

La mélodie imaginée par Williams dans « *The Paper Lantern* » s'inscrit dans une perspective similaire. Utilisée comme un refrain tout au long de la pièce, elle tisse les

⁶¹ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 84.

⁶² Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 95-96.

fils de la tragédie, annonçant dans le même temps le désastre à venir :

ACT THREE (Sound: The Spinning Song)

TOM: The Spinning Song –

Much too fast, too fast – it was spinning – disaster...

Disaster was the fabric it wove together; the threads
were sometimes light and fine on the surface –

But, oh, how dreadfully dark was the cloth it spun.

The Spinning Song – of disaster.⁶³

De la même manière, la blancheur des colonnes du domaine que Williams nomme tour à tour Belle Rose et Revelry est mentionnée à plusieurs reprises dans les manuscrits. Symboles d'une époque révolue, ces colonnes blanches inscrivent l'action et les personnages dans un contexte historique précis et participent ainsi à la création de la dimension épique souhaitée par l'auteur. Or, tout comme la blancheur immaculée des vêtements portés par les pêcheurs dans *Alexander Nevsky*, elles appartiennent à un temps figé, pétrifié dans un passé qui, pour devenir présent, doit se teinter de nuances plus sombres. Ainsi le prince Nevsky va-t-il troquer sa tunique blanche de pêcheur pour l'armure noire avec laquelle il vaincra les Allemands et libèrera son pays. Dans « The Paper Lantern », la blancheur des colonnes laissera quant à elle place à la noirceur de la folie, cette force destructrice tournée vers le futur que Williams associe, de manière assez énigmatique, à la fin de l'esclavagisme et donc à une libération. De fait, lorsque Blanche apprend que sa fille, Ariadne, sombre dans la folie, l'annonce du docteur prend la forme d'une ombre portée sur les colonnes, ombre qui, transformée en géant noir, finira par les détruire :

BLANCHE: I know that. I think I know what you're saying. You're talking of slaves unchained, those shadows my mother's prophetic eye saw here!

*(There is a blinding flash of lightning. One of the columns falls and in its place appears a naked black giant. There are broken chains at his ankles. He enters the house. Blanche follows.)*⁶⁴

Dans *Alexander Nevsky* comme dans ces fragments antérieurs à *A Streetcar Named Desire*, les couleurs et les sons se répondent pour créer ce qu'Eisenstein appelle la « tonalité intérieure » de l'œuvre :

When we speak of "inner tonality" and "inner harmony of line, form and color," we have in mind a harmony with *something*, a correspondence with *something*. The inner tonality must contribute to the *meaning* of an inner feeling. As vague as this feeling may be, in its turn it

⁶³ Tennessee Williams, « The Paper Lantern » (septembre 1943, Austin : Centre Harry Ransom, I. 34. 6.), 22.

⁶⁴ Tennessee Williams, « The Paper Lantern », 12-13.

is always directed finally to something concrete, which finds an outer expression in colors, lines and form.⁶⁵

Ce qui est préconisé ici est donc bien un langage plastique, non verbal, constitué de motifs visuels et sonores récurrents entrant en correspondance les uns avec les autres. Dans sa volonté de synthétiser sur scène le langage plastique d'*Alexander Nevsky*, Williams recherche précisément cela :

And it seemed to me that after sitting on my ass... in Hollywood, the noblest and most cavalier act that I could perform by way of atonement was to put all popular ambitions aside and devote whatever I had in the way of energy and emotion to this extremely challenging idea, a synthesis for the stage of those artistic terms that informed the film of Eisenstein [...]. Win, lose, or draw, the following play, the story of the disintegration of a land-owning southern family, emerges from a desire to synthesize these elements I have noted, and anything in it of value is humbly inscribed to the Russian work that inspired it. (*Notebooks* 306n501)

Les éléments visuels et sonores de « The Paper Lantern » découlent en ce sens directement du film d'Eisenstein. Le refrain funeste combiné au jeu des couleurs blanches et noires racontent « l'histoire d'une désintégration », convergeant ainsi vers la même signification ultime, la même « tonalité intérieure ». L'idée est donc bien de créer des correspondances synesthésiques entre les sons et les couleurs afin de submerger le spectateur, de susciter en lui une compréhension intime du sens de l'œuvre et de parvenir enfin à cette étreinte qui unit, le temps de la représentation (ou de la projection), l'auteur à son public. Dans *Alexander Nevsky*, les correspondances audiovisuelles racontent aussi l'histoire d'une destruction (celle des Allemands) et d'une libération (celle des Russes) mais, là encore, Eisenstein préfère les chants et le jeu des couleurs au discours patriotique. À la rationalité du verbe, le réalisateur oppose la subjectivité des émotions directement sollicitées par son langage plastique, langage intuitif des sens qui, une fois mis en correspondance, constituent l'essence même de l'œuvre. La synthèse synesthésique apparaît alors comme le but ultime du montage tel qu'Eisenstein le conçoit :

We must seek, find and establish that synaesthetic correspondence between sound and picture, between graphic image and sound image [...], the two inseparable aspects of creating the being and behavior of the hero, the heroine, the scene, the whole work. [...]

So... we have the interplay between people; the interplay of sounds, of music and voices; the interplay of mass and colour; the interplay of situations; the interplay of images and thoughts.

Such is the multiplicity of means of interplay in that synthesizing spectacle, the sound film; a multiplicity born of man's social concern and strictly organized by man's social consciousness.

⁶⁵ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 113.

And the means of bringing together all these incompatible factors in the single, synthesizing score of a sound film is: montage!⁶⁶

Ici se devine l'influence d'un autre artiste et théoricien, le compositeur allemand Richard Wagner, en qui Eisenstein voyait un précurseur de ses propres théories :

To remove the barriers between sight and sound, between the seen world and the heard world! To bring about a unity and a harmonious relationship between these two opposite spheres. What an absorbing task! The Greeks and Diderot, Wagner and Scriabin – who has not dreamt of this ideal?⁶⁷

Ce rêve de fusion lie Eisenstein à Wagner et à son idéal d'un art total (*Gesamtkunstwerk*) où tous les modes d'expression artistiques réunis doivent former une polyphonie harmonieuse. Dans cette forêt de signes, le spectateur égaré peut enfin atteindre l'extase nécessaire à une compréhension nouvelle, intuitive et sensorielle de l'œuvre :

But the wanderer in the wood, when, overcome by the general impression, he is fairly established in the lasting mood that follows it, develops his mental powers into new capabilities of perception, listens even more keenly as one who hears with new senses, and becomes with every moment more distinctly conscious of endlessly varied voices that are abroad in the forest. New and various one constantly join, – such as he never remembers to have heard before; and as they multiply in numbers they increase in mysterious power. They grow louder and louder, and so many are the voices, the separate tunes he hears, that the whole strong, clear-swelling music seems to him again only the great forest melody that enchained him with awe in the beginning; just as the deep blue heaven at night had riveted his gaze, which, the longer it remained absorbed in the spectacle, saw more distinctly, clearly, and brightly its countless hosts of stars.⁶⁸

Derrière Eisenstein se dissimule donc un autre maître du langage non verbal que plusieurs critiques ont rattaché à Williams. Dans son analyse comparée de *Der Ring der Nibelungen* et *A Streetcar Named Desire*, John S. Bak revient sur ceux qui ont vu dans le « théâtre plastique » une transposition des théories du compositeur allemand à la scène américaine :

It is for this unique blend of music and poetry in the American theatre that Esther Merle Jackson associates Williams with the German Romantic tradition that employed what Wagner termed the plastic language of the arts. Making abundant use of art, poetry, lighting, dance, and music to help deliver a message that dialogue fails to accomplish alone, Williams is resuscitating what Jackson and Kenneth Tynan both recognize as Wagner's concept of the *Gesamtkunstwerk* (the Hellenic synthesis of the arts).⁶⁹

La musique, les chants et tous les bruits qui résonnent dans *A Streetcar*

⁶⁶ Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage*, trad. Michael Glenny, Michael Glenny et Richard Taylor, éd. (1991 ; Londres : I. B. Tauris, 2010), 285.

⁶⁷ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 87.

⁶⁸ Richard Wagner, *Art Life and Theories of Richard Wagner: Selected from His Writings (1875)*, trad. Edward L. Burlingame (New York : Henry Holt, 1875), 183.

⁶⁹ John S. Bak, « Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* », 43.

Named Desire participent en effet à l'élaboration d'un langage plastique destiné à tisser les fils d'une tragédie qui n'est plus, comme c'était le cas dans « The Spinning Song », l'histoire d'une désintégration familiale, mais celle de la destruction/libération de l'héroïne, Blanche. Cette convergence des éléments sonores vers un sens ultime transmis au spectateur par le biais de l'émotion correspond à la conception wagnérienne de l'œuvre totale. C'est ce que Bak a rigoureusement démontré à travers sa lecture de la pièce au prisme de l'opéra de Wagner :

The Varsouviana, the jungle cries, the locomotive, the blue piano music and the hot trumpet from the Four Deuces – all appear to be external to the play and, therefore, insignificant to *Streetcar*'s structure. This, I believe is not the case. Rather, the music and the aural accents provide an underlying structure to *Streetcar* which melds all the elements of the play together – literary, dramatic, and thematic – just as Wagner had attempted in the *Ring*. In other words, Williams builds *Streetcar* architectonically, adapting Wagner's use of webbing leitmotifs for his own purpose of reinforcing for the reader or audience the struggle that Blanche experiences with everyone in the play. These leitmotifs create a metalanguage in *Streetcar* that subliminally works to tamper with our emotions and our feelings – all without any character uttering a single word.⁷⁰

Or, comment ne pas voir dans le passage de « The Spinning Song » à *A Streetcar Named Desire* la synthèse réussie de ces éléments qui fascinaient tant Williams dans *Alexander Nevsky* ? De fait, le langage sous-jacent des bruits et des mélodies dans la pièce de 1947 ressemble beaucoup à la bande son d'un film. La transmission de l'héritage wagnérien se serait donc faite par le biais du cinéma. La musique de bastringue (*honky-tonk music*) qui sert de contrepoint à l'air nostalgique du piano (*the blue piano*) exprime en sons le conflit opposant Stanley à Blanche dans un affrontement des lignes mélodiques typiquement wagnérien qu'Eisenstein reprend également à son compte dans *Alexander Nevsky*. La bataille sur le lac gelé est en effet un combat à la fois visuel et musical :

There are sequences in which the shots were cut to a previously recorded music-track. There are sequences for which the entire piece of music was written to a final cutting of the picture. There are sequences that contain both approaches. There are even sequences that furnish material for the anecdotists. One such example occurs in the battle scene where pipes and drums are played for the victorious Russian soldiers. I couldn't find a way to explain to Prokofiev what precise effect should be "seen" in his music for this joyful moment. Seeing that we were getting nowhere, I ordered some "prop" instruments constructed, shot these being played (without sound) *visually*, and projected the results for Prokofiev – who almost immediately handed me an exact "musical equivalent" to that visual image of pipes and drummers which I had shown him.

With similar means were produced the sounds of the great horns blown from the German lines. In the same way, but inversely, completed sections of the score sometimes suggested

⁷⁰ John S. Bak, « Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* », 45.

plastic visual solutions, which neither he nor I had foreseen in advance.⁷¹

Ce désir de représenter la victoire des Russes sur les Allemands à travers les images et les mélodies qui leur sont rattachés s'accorde parfaitement avec la manière dont Williams conçoit la scène où Stanley triomphe de Blanche. De fait, alors que la musique endiablée des Russes se mêle au son lugubre des cors allemands, l'air nostalgique du piano associé à Blanche se transforme en un bruit de locomotive, leitmotiv caractérisant le personnage de Stanley. Tout se passe en fait comme si la fin du conflit marquait le triomphe de la nature sur les forces mortifères du mensonge ; car Blanche, comme les allemands d'Eisenstein, est contre-nature. Bak le souligne, elle est « l'antithèse de la "joie de vivre" qu'elle tente de créer sur scène »⁷². L'air nostalgique du piano, symbole de la vie qui s'écoule dans le quartier, finit donc par entrer en contradiction avec sa véritable nature. La même ambivalence habite les Allemands qu'Eisenstein, dans une inversion de la symbolique traditionnelle des couleurs, choisit de vêtir de blanc, un blanc immaculé qui contraste avec la noirceur des costumes russes et qui entre en résonance avec la blancheur funeste des squelettes jonchant les collines de Russie au début du film. D'ailleurs, « les chevaliers Teutoniques seront finalement victimes des profondeurs de la nature : la blancheur du lac gelé les trahira, sous eux s'ouvre la noirceur de l'eau vive »⁷³. Le caractère morbide des Allemands est ainsi mis en avant de manière formelle à travers une utilisation subversive des couleurs que le rythme lent et sinistre des cors ne fait que renforcer.

La couleur et la musique associées à Blanche et aux Allemands mettent donc à jour le mensonge qui aura finalement raison d'eux. Le combat mis en scène dans le film et dans la pièce se donne en ce sens à voir comme un affrontement vital, « organique », pour reprendre un terme cher aux deux artistes. Les corps y prennent le pas sur les mots. Ils envahissent l'écran dans *Alexander Nevsky* et masquent complètement le paysage dans un choc frontal qui se double d'une signification sexuelle. Les Russes percent les lignes allemandes dans une déferlante noire, pénétration finale, triomphe de la nature sur la mort. À travers le motif du corps,

⁷¹ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 158-59.

⁷² John S. Bak, « Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* », 50.

⁷³ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 76.

Eisenstein « injecte dans l'art les puissances révolutionnaires de la vie »⁷⁴ :

Cette exaltation de la foule possède pour SME une claire dimension sexuelle. La foule est dans l'œuvre du cinéaste le premier motif destiné à figurer le désir de trop-plein, de déversement, d'abondance, le rêve d'engloutissement que disent si souvent ses dessins et ses films. Comme le bouillonnement de plans, le bouillonnement de gens induit l'idée d'une effervescence, d'un événement en acte, de l'histoire qui arrive, du monde qui se répand. Elle donne le sentiment d'une fécondité sociale, d'une disparition des frontières entre les hommes, d'une étreinte politique.⁷⁵

Ce n'est donc pas un hasard si les Allemands sont, de manière récurrente, rattachés au féminin. Sans visages sous leurs casques ornés de symboles étranges (des cornes, une serre d'aigle ou encore une main), ils sont déshumanisés, privés de leur statut d'homme et donc d'égal dans une reprise de « tous les clichés racistes des films de guerre »⁷⁶. Le forgeron russe les qualifie de « sorcières » et, pour remonter le moral des troupes, raconte l'histoire d'une renarde qui, lancée à la poursuite d'un lièvre, se retrouve coincée entre deux bouleaux. Le lièvre, profitant de la situation, la déflore. Tirée du folklore russe, la fable tisse définitivement le lien entre la bataille et l'acte sexuel, viol par lequel la nature recouvrerait ses droits et d'où la vie pourrait renaître. C'est, du reste, sur l'idée de procréation que se clôt le film puisque le combat permet aux deux soldats russes, Vassili et Gavriilo, de trouver une épouse et de célébrer non pas un, comme l'annonçait le début du film, mais deux mariages. Peut-être plus qu'une célébration de la victoire de la nation russe, c'est une célébration de la vie qu'Eisenstein met en images, atteignant ainsi la fusion organique vers laquelle sa théorie du montage ne cesse de tendre.

Dans une perspective similaire, la confrontation entre Blanche et Stanley se résout à travers un acte sexuel, viol ambigu puisqu'il était pressenti dès le début de la pièce, comme le rappelle Stanley dans sa célèbre réplique : « We've had this date with each other from the beginning » (*Streetcar* 555). Mis en acte hors scène, le viol marque le triomphe de Stanley et de la musique qui lui est associée : « *She moans. The bottle-top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed. The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly* » (*SND* 555). De ce corps à corps découlera l'exclusion de Blanche vers l'espace de la folie où la tigresse, privée de ses griffes, pourra enfin retrouver une pureté virginale mais stérile car détachée du réel et donc vouée à la mort. Les trompettes et tambours

⁷⁴ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 9.

⁷⁵ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 32.

⁷⁶ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 76.

qui annoncent l'acte sexuel font en ce sens écho aux cornemuses et aux instruments à percussion des Russes triomphants. Ils célèbrent la continuité de la vie, une vie ancrée dans le désir sexuel et non dans la blancheur stérile d'un désir contre nature. C'est d'ailleurs à travers l'union de Stella et Stanley que naît l'enfant porteur d'espoir et symbole de la vie qui suit son cours après le départ de Blanche.

La fascination que le film d'Eisenstein exerce sur Williams va en ce sens bien au-delà de préoccupations purement esthétiques. L'art y est en effet perçu comme un moyen de fusionner le réel et sa représentation, de confondre la vie et son image dans un déferlement synesthésique qui relègue le langage verbal au second plan. Ce que Williams découvre dans *Alexander Nevsky* n'est pas un film patriotique mais une œuvre totale au sens où Wagner l'entendait, un art fécond « fait pour étreindre le spectateur, non pour l'amuser »⁷⁷. L'art ne représente plus la vie ; au contraire, il la supplante, résolvant en même temps le dilemme de la procréation impossible, dilemme de l'homosexuel qu'Eisenstein refusait d'être, « non au nom de principes moraux », mais parce que « l'homosexualité est scientifiquement inféconde »⁷⁸. Sa recherche d'un langage plastique, langage intuitif des sens, conduit de fait à une sexualisation de l'art. L'attaque des Russes contre les Allemands a ainsi quelque chose d'érotique que Williams transpose à son théâtre, tentant lui aussi de montrer « la fécondité réelle des choses »⁷⁹. L'érotisation des objets scéniques en est un exemple. Le coffre de Blanche brutalement fouillé et vidé de son contenu au début de la pièce ou encore cet abat-jour de papier censé jeter une lumière moins crue sur le monde et cruellement déchiré par Stanley illustrent la transmigration du corps de l'héroïne dans les choses. Les objets deviennent, à l'instar des sons et des couleurs, les éléments d'un langage qui insuffle une âme et un sens au réel. Symboles, certes, mais toujours liés au corps qui se prolonge à travers eux et les anime de ses pulsions. Ainsi s'opère la fusion organique du réel et de l'art pour Williams et Eisenstein.

La théorie du montage telle qu'Eisenstein la conçoit façonne donc un langage pour le théâtre qui se donne à voir comme une juxtaposition de signes. De cette épaisseur signifiante jaillit le sens de l'œuvre que le réalisateur, s'inscrivant dans la veine wagnérienne, compare à un orchestre :

⁷⁷ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 65.

⁷⁸ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 54.

⁷⁹ Stéphane Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, 32.

Everyone is familiar with the appearance of an orchestral score. There are several staves, each containing the part for one instrument or a group of like instruments. Each part is developed horizontally. But the vertical structure plays no less important a role, interrelating as it does all the elements of the orchestra within each given unit of time. Through the progression of the *vertical* line, pervading the entire orchestra, and interwoven horizontally, the intricate harmonic musical movement of the whole orchestra moves forward.⁸⁰

Le réel, ainsi manipulé, s'apparente à une construction artificielle, un montage de sons et d'images destinés à susciter l'empathie du spectateur. À cette conception de l'art comme reconstruction esthétique du réel se mêle chez Williams une approche plus documentaire inspirée de sa fascination pour un pays qui voit naître une nouvelle forme de cinéma après la seconde guerre mondiale. Il s'agit de l'Italie et des films issus du néoréalisme. En 1953 par exemple, l'auteur exprime son admiration pour le réalisateur Luchino Visconti et, en particulier pour son film, *La Terra Trema*, sorti en 1948 :

Visconti made the latest Magnani film, "Bellissima," which is a great success now in America, and also a much greater film, "La Terra Trema." He also has directed "Streetcar" and "Menagerie" in the Italian theatre, and is by far the greatest director in Italy as well as a "grand Seigneur," the Viscontis being one the three oldest families in the country – this is irrelevant but interesting, I think, since he is also very "leftist." (*Notebooks* 582n863)

La Terra Trema, qui devait au départ être un film documentaire, donne en effet à voir, non plus un réel manipulé, transformé par l'art, mais bien plutôt le véritable théâtre du réel, révélant par là une nouvelle façon d'appréhender le rapport entre le réel et sa représentation qui laissera des traces dans le « théâtre plastique ».

4. « Théâtre plastique » et néoréalisme italien : « l'opéra de la vie »

Williams rencontre Visconti en 1948. Ce dernier travaille à la mise en scène de *A Streetcar Named Desire* pour le théâtre italien. Williams, quant à lui, tente de retrouver lors de ce premier long séjour en Italie l'énergie créatrice que sa popularité soudainement acquise semble avoir quelque peu émoussée. Dans l'entrée de son journal datée du 8 mai 1948, il décrit cette période de transition :

The period has gone beyond where it should have stopped. I have quit trying to work. Mind seems utterly torpid except for the nightly anxiety over falling asleep. [...]

No crisis of nerves just a continual depression. I felt practically no elation over winning the Pulitzer prize.

⁸⁰ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 74.

My work was more of my life than I knew and – now –

Why? Maybe it is just a matter of not being young anymore.

[...] The sex, abundant as ever, has become stale, routine. The Romans are all pretty much alike – gentle, affectionate, easy – no surprises. Still sex remains the one great solace. (*Notebooks* 483)

En mal d'inspiration, l'auteur se laisse guider par le hasard des rencontres qu'il fait dans les rues de Rome. Là, il découvre une réalité différente, plus crue et plus ouvertement érotique, qu'il oppose à la traditionnelle réserve de son pays d'origine :

As for prostitution, that is really the world's oldest profession in all Mediterranean countries with the possible exception of Spain. It is due largely to their physical beauty and to their warmth of blood, their natural eroticism. In Rome you rarely see a young man on the street who does not have a slight erection. Often they walk along the Veneto with hand in pocket, caressing their genitals quite unconsciously, and this regardless of whether or not they are hustling or cruising. They are raised without any of our puritanical reserves about sex. Young American males, even when they are good-looking, do not think of themselves as sexually desirable. Good-looking young Italians never think of themselves as anything else. (*Memoirs* 141)

Loin de l'hypocrisie qui empoisonne ses relations avec les autres après le succès de *A Streetcar Named Desire*⁸¹, Williams semble trouver en Italie une authenticité et une liberté de mœurs qui le transportent dans un « rêve doré » :

Life that winter in Rome: a golden dream, and I don't mean just Raffaello and the mimosa and the total freedom of life. Stop there: What I *do* mean is the total freedom of life and Raffaello and the mimosa, and the letto matrimoniale and the Frascati when morning work was over. (*Memoirs* 144)

À ce sentiment de liberté se mêle donc la légèreté d'une vie échappant aux préjugés. Williams affiche sans honte ses préférences sexuelles dans une ville où le désir du corps lui paraît s'exprimer naturellement, sans mensonges ni faux-semblants. L'Italie, pour l'auteur, réconcilie en ce sens un double paradoxe, celui de l'homme et de l'artiste. La sexualité, réduite à une simple transaction financière, se trouve en quelque sorte débarrassée du poids écrasant de la morale puritaine. C'est d'ailleurs à Rome que Williams reçoit une journaliste italienne dans sa chambre d'hôtel alors que son amant, Raffaello, à peine sorti du lit, déjeune à côté d'eux. La présence du jeune homme fera les gros titres du journal italien sans que l'auteur n'y accorde vraiment d'importance. Ainsi l'Italie devient-elle synonyme d'insouciance

⁸¹ Dans « The Catastrophe of Success », Williams évoque la transition difficile qui le fit subitement passer de l'anonymat à la célébrité et le sentiment de paranoïa qui s'ensuivit :

I got so sick of hearing people say, "I loved your play!" that I could not say thank you any more. I choked on the words and turned rudely away from the usually sincere person. I no longer felt any pride in the play itself but began to dislike it, probably because I felt too lifeless inside ever to create another. I was walking around dead in my shoes and I knew it but there were no friends I knew or trusted sufficiently, at that time, to take them aside and tell them what was the matter. (*NSE* 33)

libératrice. De manière significative, c'est là aussi que Williams décide de rompre avec la tragédie et d'écrire une comédie ancrée dans l'histoire du Texas. Il fait part de son projet à son agent, Audrey Wood, dans une lettre datée d'avril 1948 : « Send me any good books on the frontier days (colorful anecdotal atmospheric) about the frontier days of the Texas oil-industry as that is the background of my latest attempt at a comedy » (*Letters* 2 183). Cette comédie teintée de « couleur locale » verra le jour en 1950 à Chicago. Au lieu du Texas, Williams choisit la Louisiane pour décor et la communauté sicilienne pour personnages. Intitulée *The Rose Tattoo*, la pièce est dédiée à Frank Merlo, Américain d'origine sicilienne qui partagera la vie de l'auteur pendant près de quinze ans : « *The Rose Tattoo* was my love play to the world. It was permeated with the happy young love for Frankie and I dedicated the book to him » (*Memoirs* 162). La pièce entière respire l'Italie et se donne à voir comme une célébration de l'amour charnel. D'un point de vue artistique, elle rompt avec les œuvres précédentes, ouvrant ainsi une voie nouvelle au « théâtre plastique » :

The Rose Tattoo is the Dionysian element in human life, its mystery, its beauty, its significance. [...] It is the fruit of the vine that takes earth, sun, and air and distills them into juices that deprive men not of reason but of a different thing called prudence...

Finally and incidentally, it is the desire of an artist to work in new forms, however awkwardly at first, to break down barriers of what he has done before and what others have done better before and after and to crash, perhaps fatally, into some area that the bell-harness and rope would like to forbid him. (*NSE* 63)

De fait, *The Rose Tattoo* marque un tournant qui a été amplement commenté par la critique. À travers l'analyse de ses multiples brouillons, Brian Parker a souligné sa complexité sous-jacente. Bien plus qu'une simple comédie optimiste, la pièce tisse en effet des liens subtils entre tragédie romantique et exultation dionysiaque. Pièce réconciliatrice, elle combine les paradoxes et brouille les limites de genre, annonçant déjà la dissolution des frontières à l'œuvre dans les dernières pièces :

In sum, then: though *The Rose Tattoo* is not wholly a success, it is a more adventurous play in both tone and experimental dramaturgy than it is usually given credit for, and it begins to chart out a new "congruity of incongruities" that Williams would return to strongly at the end of his career.⁸²

Or, dans le même article, Parker cite une remarque de Williams qui permet de rattacher directement la pièce au néoréalisme italien :

⁸² Brian Parker, « *The Rose Tattoo* as Comedy of the Grotesque », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 6 (2003), 7.

In one of the early drafts of *The Rose Tattoo*, Williams says the play should be produced “not with mere realism but with that poetically expressive treatment of realistic detail which has been called the ‘New Realism’ as it is portrayed in the Italian films of Di Sica [*sic*] and Rossellini.”⁸³

Le cinéma joue donc bien un rôle essentiel dans cette disparition des limites qui n’a pas seulement trait au mélange tragi-comique mais qui implique également un renversement de la notion de « réalisme », traditionnellement comprise comme représentation mimétique du monde. Ce « réalisme nouveau » que Williams souhaite transposer à son théâtre montre le réel tel qu’il est ; pas n’importe quel réel cependant, celui qu’il découvre en Italie, ce réel exacerbé, libéré des conventions inhibitrices, un réel « plus vrai que nature ».

Ceci explique en partie pourquoi Williams souhaitait tant qu’Anna Magnani incarne le personnage de Serafina. Tout aussi crédible dans le rôle « d’une impératrice que dans celui d’une paysanne » (*NSE* 118), l’actrice italienne menait une vie libérée qui faisait d’elle la figure typique de « l’italianité » telle qu’elle était perçue par l’auteur :

She was beyond conventions as no one I’ve known in my life, and I suspect that was our great bond and that it was the root of her proud assurance, as much as it was the root of my own lack of it and the sense of guilt that must always shadow my life. (*Memoirs* 165)

À la fois authentique et théâtrale, maternelle et sensuelle, Magnani allie le comique au tragique dans la vie et dans son métier d’actrice, comme le souligne cet épisode qui eut lieu sur le tournage du film de Roberto Rossellini, *Roma, Città Aperta* (1945) :

Magnani played Pina, a pregnant widow who is about to marry her lover when the Nazis arrest him. As the van taking him away drives off, she runs after it, screaming defiance, and, in front of her son, is shot down. As she falls on the cobblestones, her skirt rides up to show bare thigh above black stocking, a gruesome context for a traditional symbol of sauciness. The van turns the corner, and is ambushed by the partisans, who free her lover, minutes too late.

Ironically, this heart-rending scene was inspired by a low-comic one witnessed by the screenwriter, Sergio Amidei. Filming had already started when he, standing outside one of the buildings they were using, heard a flaming row between Magnani and the actor Massimo Serato, the father of her real-life son. Serato then came running out and jumped into a truck, shouting at one of the crew to drive him away. A minute later, Magnani appeared, waving her arms and alight with rage, and bawled, “You son-of-a-bitch!” and variations thereon while Serato scooted away.⁸⁴

Williams vit le film et décida d’écrire un rôle pour l’actrice. En fait, il en écrivit

⁸³ Brian Parker, « *The Rose Tattoo* as Comedy of the Grotesque », 2.

⁸⁴ Rhoda Koenig, « Theatre: A Pure Passion Play; Revered Almost as Much as the Pope, the Feisty Fifties Film Star Anna Magnani Became the Muse of Tennessee Williams. Now, They’re Reunited on Stage in Revealing Drama », *The Independent* (11 novembre 2004), 8.

deux, celui de Serafina dans *The Rose Tattoo* et celui de Lady dans *Orpheus Descending*. Les deux héroïnes se rejoignent sur un point, leur italianité, qui se traduit par une propension à être plus vraies que nature, c'est-à-dire à réconcilier tragédie et comédie, authenticité et artificialité, dans un brouillage des limites visant à montrer la théâtralité du réel.

Toutes deux sont les descendantes d'immigrés italiens et s'inscrivent dans un groupe ethnique bien défini⁸⁵, considéré comme inférieur par la communauté américaine :

With no education, no money, and no resources, most of the immigrants who migrated to New Orleans and other communities on the Gulf Coast became seasonal laborers in cane fields, fruit peddlers, and, later, truckers, like the play's Rosario delle Rose and Alvaro Mangiacavello, Serafina's deceased husband and her lover, respectively. The motivation to work on behalf of the family made Italian immigrants ideal candidates for an American economy, in this case a southern economy that thrived on the exploitation of the masses. Louisiana later "placed the stamp of inferiority" on these Italian agricultural workers, as it had on their black predecessors, for doing "the undesirable jobs... rated inferior" by the native white community (J. Scarpaci 182). Many of these unskilled laborers would become victims of anti-Italian bigotry and violence.⁸⁶

Cet ancrage dans un contexte précis place Serafina et Lady dans le territoire de la marge, entre une normalité considérée comme typiquement américaine et une italianité toujours dérangeante. De fait, l'histrionisme des deux héroïnes est étroitement lié à leurs origines latines. À la fin d'*Orpheus Descending*, Lady s'identifie au singe dressé acheté par son père dans un monologue où se mêlent tragédie et comédie :

LADY: I think you remember when my people come here on a banana boat from Palermo, Sicily, by way of Caracas, Venezuela, yes, with a grind organ and a monkey my papa had bought in Venezuela. I was not much bigger than the monkey, ha ha! You remember the monkey? The man that sold Papa the monkey said it was a very young monkey, but he was a liar, it was a very old monkey. [...] The grind organ played and the monkey danced in the sun, ha ha! – "O Sole Mio, Da Da Da daaa...!" [*Sits in chair at counter*] – One day, the monkey danced too much in the sun and it was a very old monkey and it dropped dead. ... My Papa, he turned to the people, he made them a bow and he said, "The show is over, the monkey is dead." Ha ha! [...]

For me the show is not over, the monkey is not dead yet!⁸⁷

Si ce vieux singe pathétique lui ressemble, c'est parce que, comme elle, il est l'objet des regards curieux d'une communauté dominante qui observe la souffrance avec le

⁸⁵ C'est seulement dans la deuxième version de *Battle of Angels*, intitulée *Orpheus Descending* et achevée en 1957, que le personnage de Lady a des origines italiennes.

⁸⁶ Rose De Angelis, « *The Rose Tattoo: Reading Tennessee Williams's Play in a Cultural Context* », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 13 (2012), 21.

⁸⁷ Tennessee Williams, *Orpheus Descending*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 84. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

détachement cruel d'un spectateur distant et moralisateur ; comme elle encore, il est l'autre de l'Américain, l'exotique étranger dont la différence même constitue une source de spectacle. De la même manière, dans *The Rose Tattoo*, Serafina delle Rose ne cesse de se donner en spectacle devant les représentants de la société américaine, mais également devant ses semblables qui, à leur tour, se transforment en juges sévères :

MISS YORKE: Mrs. delle Rose, you are talking and behaving extremely badly. I don't understand how a woman that acts like you could have such a sweet and refined girl for a daughter! – You don't deserve it! – Really... [*She crosses to the palm tree.*]

SERAFINA: Oh, you want me to talk refined to you, do you? Then do me one thing! Stop ruining the girls at the high school! [*As Serafina paces about, she swings her hips in the exaggeratedly belligerent style of a parading matador.*]

ASSUNTA: Piantala, Serafina! Andiamo a casa!

SERAFINA: No, no, I ain't through talking to this here teacher!

ASSUNTA: Serafina, look at yourself, you're not dressed! (RT 673)

Ce positionnement « en marge » coïncide donc toujours avec un comportement déviant, sanctionné par la société, qu'elle soit italienne ou américaine ; car Serafina et Lady sont en quelque sorte les porte-parole d'un désir qui va à l'encontre de la morale conventionnelle. Alors que Lady entraîne Val dans une liaison adultère qui les conduira tous deux vers la mort, Serafina réconcilie désir charnel et désir sublimé en cédant aux avances d'Alvaro, le sosie grotesque de son défunt mari. En même temps épouses, femmes fatales et mères (Lady est enceinte lorsque Jabe, le mari bafoué, la tue), les deux héroïnes font exploser les limites du cadre familial traditionnel, conduisant à un repositionnement du féminin que Rose De Angelis observe dans son analyse de *The Rose Tattoo* :

In both her private and public life, Serafina deconstructs the traditional imagery of the immigrant Italian woman by incorporating the aggressiveness and assertiveness usually associated with male subjectivity. Italian men of Serafina's generation typically worshipped a woman's virginity before marriage and revered her spiritual piety after marriage, but often looked for sexual pleasure outside the marriage – hence, the Madonna/whore syndrome, the dichotomy that ensued when the wife satisfied the role of social and spiritual caretaker and divested herself (or was divested of) any physical desire and sexual agency. [...] In the play, Serafina sees herself as a sexual being within and without the marital bond and reconciles the dichotomy of the woman as either Madonna or whore [...]. She blurs the lines of accepted female behavior within the marriage and eventually outside it, and her relationship to Rosario and later to Alvaro reflects the “sexual-spiritual duality” that “formed a chief strain of ambiguity and conflict in Williams' works” (Prenshaw 27).⁸⁸

Les rôles de Serafina et de Lady que Magnani incarnera au cinéma dans les

⁸⁸ Rose De Angelis, « *The Rose Tattoo*: Reading Tennessee Williams's Play in a Cultural Context », 24-25.

adaptations de Daniel Mann (1955) et Sidney Lumet (1960) s'inspirent donc de l'expérience italienne vécue par l'auteur. En avril 1952, dans ses notes sur l'adaptation filmée de *The Rose Tattoo*, il évoque le risque de voir la liaison entre Serafina et Alvaro censurée par l'organisme garant de la rigueur morale des films hollywoodiens (*the Production Code Administration*) que le sévère Joseph Breen dirigera jusqu'en 1954 : « I have not yet seen the Breen office memoranda on the story but I assume the major objection will be Serafina's sleeping with Mangiacavallo »⁸⁹. Par ailleurs, la façon dont Williams envisage les personnages de Serafina et de Lady entre en résonance avec les préoccupations de réalisateurs tels que Visconti qui, dans son film *Ossessione*, sorti en 1943, peint le portrait d'une femme, Giovanna, présentant des caractéristiques semblables à celles des deux héroïnes.

Prisonnière d'un mari qui la répugne mais dont elle dépend financièrement, Giovanna se laisse séduire par Gino, le beau vagabond découvert à l'arrière d'un camion de marchandises. De leur rencontre naît l'idée de tuer l'époux encombrant mais ce meurtre, dont toute la communauté les soupçonne, les pousse finalement à fuir. L'accident fatal, causé (ironie du sort ?) par un camion de marchandises, tue Giovanna et l'enfant qu'elle porte et conduit Gino en prison. Ce premier long métrage de Visconti se place, selon Lucia Re, dans « la préhistoire du néoréalisme »⁹⁰. Il s'inscrit en effet dans une volonté d'ancrer l'art dans l'histoire (l'Italie fasciste) et de repenser la moralité comme un impératif lié aux circonstances du réel :

By representing the individual as a being whose ethical behavior is neither the result of a categorical imperative (an absolute opposition of good and bad) nor the expression of a transcendental human nature, but rather the articulation of specific material and historical circumstances, art reformulates the notion of morality in terms of a question for which there are no ready-made answers. In the absence of absolute principles of good and bad, morality ultimately involves an individual commitment or choice at each and every turn of one's social and historical existence. This view of morality as "*al di qua del bene e del male*"⁹¹ is embodied in the characters of *Ossessione*.⁹²

Le néoréalisme italien s'enracine donc dans la vie pour mieux faire exploser les codes qui la régissent. Comme *The Rose Tattoo*, *Ossessione* est une apologie du

⁸⁹ Tennessee Williams, « Notes on the filming of "Rose Tattoo" » (manuscrit non publié, 21 avril 1952, MSS 562#615, Williams Research Center : Historic New Orleans Collection), 1.

⁹⁰ Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford : Stanford UP, 1990), 144.

⁹¹ « Par delà le bien et le mal ».

⁹² Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, 133.

désir charnel en même temps qu'une attaque contre des valeurs patriarcales inhibitrices :

The explosion of desire – restless, nomadic, amoral – signifies for him [Visconti] the untenable nature of the present order, which has its basis in repression and coercion. Desire for Visconti is a figure of hope, for it points to the need for a new and different order.⁹³

Dans la pièce de Williams, la célébration d'un ordre nouveau se fait dans un renversement jubilatoire des valeurs tandis que l'espoir se matérialise à travers cette vie en germe dans le corps de Serafina, symbole ultime de la réconciliation entre désir charnel et désir sublimé, entre le réel et l'art :

In the final scene of the play, the women whose maternal voices lulled their children home for dinner become self-indulgent revelers, shouting jubilantly as they toss the "rose-colored silk" shirt that had once been the marker of betrayal in a celebratory dance of desire, rejoicing in the renewal of life and love. "*Peppina flourishes the shirt in the air like a banner*" as the women march Serafina off to consecrate her love, but this is more physical release than spiritual union. Assunta's offering of a glass of wine, another one of Williams's religious inversions in the play, indicates the final restoration and the final reconciliation of contraries: the rose tattoo, once a symbol of ideal love and then of betrayal, becomes a marker of rebirth, the beginning of a new life: "Two lives again in the body!"⁹⁴

De fait, le néoréalisme n'a pas que des implications d'ordre politique ou social en ce sens qu'il s'accompagne, notamment chez Visconti, d'un formalisme rigoureux qui tend à entremêler les notions contraires d'authenticité et d'artificialité. C'est cet aspect en apparence contradictoire du néoréalisme que Bert Cardullo souligne dans l'introduction de son ouvrage consacré à André Bazin :

Italian neorealism increasingly yields up its melodrama and fakery to all those who would look beneath its surface, while the mannered and rigid *mise en scène* of deep focus betrays the theatricality of its proscenium-like full shot. In the end, every living realism petrifies, to become a relic in the museum of obsolete artistic styles.⁹⁵

Ainsi, en montrant le théâtre de la vie, le néoréalisme fait-il du réel un spectacle. Les nombreux plans d'ensemble, la grande profondeur de champ et les rares mouvements de caméra trahissent en effet un souci d'objectivité qui va à l'encontre des transformations esthétiques prônées par Eisenstein ou par les expressionnistes allemands :

In Italy the word *neorealismo* and its variant *neo-realismo* first appeared in the 1920's as a (rather imprecise) rendering of the German *Neue Sachlichkeit* ("Neo-objectivism"), a term referring to an avant-garde artistic movement which represented a recoil from the "subjectivism" and the nonmimetic tendencies of Expressionism by advocating an art rooted in history and engaged in the objective depiction of the harsh social reality and the

⁹³ Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, 143.

⁹⁴ Rose De Angelis, « *The Rose Tattoo: Reading Tennessee Williams's Play in a Cultural Context* », 28-29.

⁹⁵ Bert Cardullo, in André Bazin, *André Bazin and Italian Neorealism*, 10.

political and economic conflicts of Post-World War I Germany.”⁹⁶

Dans le même temps, des réalisateurs comme Rossellini et Visconti tentent de mettre à jour la beauté qui se cache dans le prosaïsme du réel. Dans son analyse du film de Visconti, *La Terra Trema*, André Bazin décrit ce côté quelque peu contradictoire du néoréalisme :

Of *La Terra Trema*, for instance, I would not hesitate to say that Visconti had indulged in the “theatricalization” of doubly realistic material: realistic, in the normal sense, since the film was about a real village and the authentic life of its authentic inhabitants, but also in the restrictive, “miserabilistic” sense. There’s nothing less “beautiful,” less noble, less spectacular than this poor society of fishermen. Naturally, I don’t intend the term “theatrical” in its pejorative sense. I use it instead to suggest the nobility and extraordinary dignity that Visconti’s *mise en scène* injected into this reality. These fishermen were not dressed in rags, they were draped in them like tragic princes. Not because Visconti was trying to distort or simply interpret their existence. But because he was revealing its immanent dignity.⁹⁷

Plonger dans l’authentique pour faire émerger sa dignité essentielle, c’est en quelque sorte vouloir effacer les frontières séparant la vie de l’art. *La Terra Trema* et *The Rose Tattoo* se rejoignent dans cette volonté de réconciliation entre le réel et sa représentation.

Le film de Visconti suscite d’abord l’intérêt de l’auteur pour la qualité des photographies qu’il a l’occasion de contempler à Rome en février 1948. À travers un filtre associé jusque là à la froideur mortifère d’une représentation mimétique du monde⁹⁸, Williams perçoit la beauté intrinsèque des visages de simples pêcheurs. Dans un article non publié, intitulé « A Film in Sicily », il écrit :

I am in Sicily to watch the making of *La Terra Trema*, an Italian film which will be known in English as *The Earth Shall Tremble*. I became interested in the film while I was in Rome, when I was shown a collection of stills which were the most beautiful photographs of the most beautiful faces I had ever seen. [...] Practically everything about this picture is being done “on the cuff” as we say in the States. [...] Each day’s sequence is prepared the night before. There are no script writers. In fact there are not even any actors. The performers in the picture are fishermen and their families in the little Sicilian village of Aci Trezza, and the story is a simple chronicle of their lives.⁹⁹

Adapté d’un roman de Giovanni Verga (*I Malavoglia*), *La Terra Trema* devait à

⁹⁶ Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, 15.

⁹⁷ André Bazin, « *Senso* », trad. Bert Cardullo, in *André Bazin and Italian Neorealism*, 178.

⁹⁸ On se souvient des notes de production de *The Glass Menagerie* et, notamment, du passage où Williams associe le théâtre réaliste dont il veut se démarquer à une photographie sans vie du monde :

The straight realistic play with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes, its characters who speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art. (*GM* xix)

⁹⁹ Tennessee Williams, « A Film in Sicily » (manuscrit non publié et non daté, MSS 562#602, Williams Research Center : Historic New Orleans Collection), 1, 2.

l'origine être le premier volet d'une trilogie de documentaires sur les pêcheurs, paysans et mineurs siciliens. De ce projet initial, il ne restera qu'un film retraçant le parcours d'un jeune homme, Antonio, qui tente en vain de lutter contre l'exploitation des pêcheurs de son village par les grossistes. Le film, considéré comme un chef d'œuvre du néoréalisme, mêle approche documentaire et distanciation esthétique à travers des procédés que Williams transposera à *The Rose Tattoo*.

La Terra Trema s'ouvre sur un plan d'ensemble montrant les bateaux des pêcheurs rentrant au port. Déjà, avant même qu'ils n'apparaissent à l'écran, les cris de ces derniers résonnent dans le silence de l'aube, créant une musique étrange, musique de la vie rythmée par le labeur d'une communauté d'hommes dont l'existence individuelle n'a de sens que si elle se fonde dans le groupe. Visconti plante ainsi le décor, celui d'un village sicilien régi par des traditions ancestrales. Le plan suivant mène le spectateur dans la maison d'une famille de pêcheurs, les Valestro. Les femmes y attendent l'arrivée des hommes. Une photo du père est suspendue au mur, on apprend qu'il a disparu en mer. Les deux sphères par rapport auxquelles l'individu se définit (le travail et la famille) sont donc posées dès le départ et, lorsque la caméra revient vers le port où les pêcheurs sont occupés à vendre leur poisson aux grossistes, c'est dans le brouhaha d'une vente à la criée que le spectateur les découvre enfin, perdus dans une foule mouvante autour de laquelle la caméra tourne lentement sans aucune coupure d'image. Là, le conflit entre les pêcheurs et les grossistes se dessine mais ce n'est qu'à son arrivée à la maison familiale que le personnage principal, Antonio Valestro, se démarque du groupe et appelle les siens à se révolter, provoquant la colère du grand-père, gardien des traditions et ennemi du changement.

Visconti met d'emblée le spectateur face à une communauté particulière dont l'altérité est mise en évidence par l'emploi d'un dialecte local incompréhensible même pour un spectateur italien. La voix du narrateur qui commente l'action accentue cet effet de distanciation en accord avec l'approche documentaire voulue par le réalisateur. Le souci d'authenticité se double en outre d'une extrême esthétisation qui transparaît dans un premier temps à travers la beauté photographique des images. Ainsi les lumières vacillantes des bateaux rentrant au port se reflètent-elles sur la mer sombre dans une séquence très longue où la lente

avancée des pêcheurs semble faire écho à l'arrivée de l'aube. La beauté de l'image se mêle ici à la simplicité du réel pour révéler la poésie de la vie. Les cris qui résonnent dans le silence ne font que renforcer cette impression. Ils participent en effet à ce mélange de réel et d'esthétisme qui les transforme en une sorte d'accompagnement musical.

La façon dont Williams dévoile le décor et les personnages de *The Rose Tattoo* relève de la même démarche. Au lieu de l'aube, il choisit la lumière douce du crépuscule dans une scène d'ouverture qui plonge le spectateur dans une atmosphère à la fois exotique et poétique :

It is the hour that the Italians call "prima sera," the beginning of dusk. Between the house and the palm tree burns the female star with an almost emerald lustre.

The mothers of the neighborhood are beginning to call their children home to supper, in voices near and distant, urgent and tender, like the variable notes of wind and water. There are three children: Bruno, Salvatore, and Vivi, ranged in front of the house, one with a red paper kite, one with a hoop, and the little girl with a doll dressed as a clown. They are in attitudes of momentary repose, all looking up at something – a bird or a plane passing over – as the mother's voices call them.

BRUNO: The white flags are flying at the Coast Guard station.

SALVATORE: That means fair weather.

VIVI: I love fair weather.

GIUSEPPINA: Vivi! Vieni mangiare!

PEPPINA: Salvatore! Come home!

VIOLETTE: Bruno! Come home to supper!

[The calls are repeated tenderly, musically.]

The interior of the house begins to be visible. Serafina delle Rose is seen on the parlor sofa, waiting for her husband Rosario's return. Between the curtains is a table set lovingly for supper; there is wine in a silver ice-bucket and a great bowl of roses.] (RT 657)

La lumière feutrée de la nuit tombante et le mélange d'anglais et de patois italien que Williams, dans sa recherche d'authenticité, se résolut à apprendre lors de son séjour en Sicile¹⁰⁰ font ressortir le romantisme d'un décor qui présente une communauté avant de dévoiler le personnage principal. Comme les pêcheurs de Visconti, les mères invisibles qui appellent leurs enfants à table chantent la musique de la vie. Par ailleurs, le parallèle avec le film se fait plus précis lorsque, dans ses notes de production, l'auteur associe l'éclairage de son décor à celui d'un port de pêche dans une allusion à peine voilée aux lumières vacillantes des bateaux qui se reflètent dans la mer sombre au début de *La Terra Trema* :

¹⁰⁰ Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* (New York : Da Capo, 1997), 165.

The romantic first lighting is that of late dusk, the sky a delicate blue with an opalescent shimmer more like water than air. Delicate points of light appear and disappear like lights reflected in a twilight harbor. (RT 654)

Williams recrée ainsi pour la scène ce réel plus vrai que nature qu’il a pu contempler pendant tournage du film de Visconti :

At first sight you think to yourself, what a wonderful country for painters, but actually the colors are too rich and florid. If you paint them at all faithfully the effect is that of a calendar picture, all pinks, blues and violets, much too extravagant for anything but nature.

When we arrived on location a crowd scene was being shot. I was amazed at the freedom of the choral action. These people are born actors. [...] There was no make-up on their faces and the lighting was sunlight and their costumes were their ordinary apparel which was in a state of pathetic disrepair but fit their bodies with dignity and grace.¹⁰¹

De fait, les éléments visuels et sonores imaginés par l’auteur prennent part à une esthétisation du réel que Visconti, dans *La Terra Trema*, met en évidence en inscrivant l’action de son personnage principal dans un cadre plus large qui, loin de servir de simple toile de fond, joue le même rôle que le chœur dans un opéra et participe ainsi à ce que Lucia Re nomme la « choralité » épique du réel :

The quality of Visconti’s compositions and montage, as in the renowned sequence of the fishing fleet’s return to the harbor at dawn, gives the film the character of an epic (even if Visconti has also sometimes been criticized for “aestheticizing” the villagers’ poverty). The chorality that is developed by the use of deep focus and long, slow pans adds to the sense of a communal “epic.”¹⁰²

De manière assez perspicace, la productrice Irene M. Selznick, après avoir lu le script de *The Rose Tattoo*, qualifia la pièce d’opéra et refusa de collaborer à sa mise en scène. Williams se souvient, non sans une certaine amertume, de cet épisode :

After her great success with *Streetcar*, a success which surely she deserved, Irene M. Selznick had rejected *The Rose Tattoo*, telling me rather crushingly that it was material for an opera, not for a play. (Memoirs 161)

Bien que la comparaison soit péjorative, elle est tout à fait en adéquation avec une pièce où les bruits, les sons et les chants rythment l’action, l’interrompant même parfois dans une cacophonie du réel qui la fait basculer soit dans la comédie soit dans la tragédie. L’irruption inopinée du bouc de la Strega (la sorcière) sur scène au début de la pièce perturbe ainsi l’échange entre Serafina, l’épouse, et Estelle, la maîtresse, dans un interlude grotesque où la dignité de Serafina est sérieusement mise à mal :

Rosa dances gleefully. The Strega runs into the yard. She has a mop of wild grey hair and is holding her black skirts up from her bare hairy legs. The sound of the goat’s bleating and the jingling of his harness is heard in the windy blue dusk.

Serafina descends the porch steps. The high-heeled slippers, the tight silk skirt and the

¹⁰¹ Tennessee Williams, « A Film in Sicily », 5-6.

¹⁰² Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, 147.

dignity of a baronessa make the descent a little gingerly. Arrived in the yard, she directs the goat-chase imperiously with her yellow paper fan, pointing this way and that, exclaiming in Italian.

She fans herself rapidly and crosses back of the house. The goat evidently makes a sudden charge. Screaming, Serafina rushes back to the front of the house, all out of breath, the glittering pompadour beginning to tumble down over her forehead. (RT 663-64)

À l'inverse, les murmures des femmes annonçant à Serafina la mort de Rosario accentuent la dimension tragique du personnage dans un passage qui se passe de mots :

The voices of the women begin keening in the house. Assunta comes out and approaches Serafina with her arms extended. Serafina slumps to her knees, whispering hoarsely: "Don't speak!" Assunta envelops her in the grey shawl of pity as the scene dims out. (RT 665)

Cet ancrage dans l'authenticité d'une vie communautaire doit créer la « poésie plastique » mentionnée par l'auteur dans ses notes sur l'adaptation filmée de la pièce :

The stage imposed merciless limitations on what was really the most valuable new aspect of "Tattoo." This was a play that was built on plastic-poetic elements, and only the barest glimpse of these was provided in the Broadway [production]. Consequently many people missed altogether what was most original and distinguished in the play on paper. Many of the audience and critics had the mistaken idea that the community life, the Strega, the goat and crowd scenes and the activities of the children were meant only to fill in and distract the eye. Very few seemed to realize that all of these were an integral part of the artistic conception of the play.¹⁰³

Dans le même temps, il a pour objectif de dépasser les limites spatiales imposées par la scène de théâtre, révélant ainsi l'influence du médium cinématographique sur un écrivain qui ne cesse de faire déborder l'art de son cadre. Les éléments visuels et sonores qui encadrent l'action de *The Rose Tattoo* témoignent en ce sens d'une volonté de mêler représentation objective et manipulation esthétique pour donner à voir, comme le fait Visconti dans *La Terra Trema*, la poésie du réel.

Le souci d'authenticité des deux artistes va donc bien au-delà de l'approche purement documentaire. Il s'agit en effet de dépasser la notion étriquée de réalisme pour la faire évoluer vers un « réalisme nouveau », plus vrai que nature :

Visconti is worthy of the novelty of his triumph. Despite the poverty – or even because of the simple "ordinariness" – of this household of fishermen, an extraordinary kind of poetry, at once intimate and social, emanates from it. [...] It is the merit of Visconti to have managed a dialectical integration of the achievements of recent Italian film with a larger, richer aesthetic for which the term "realism" no longer has much meaning.¹⁰⁴

C'est dans ce théâtre du réel que le film et la pièce se rejoignent. Visconti, en tant

¹⁰³ Tennessee Williams, « Notes on the Filming of "Rose Tattoo" », 2-3.

¹⁰⁴ André Bazin, « *La Terra Trema* », trad. Bert Cardullo, in *André Bazin and Italian Neorealism*, 54.

que metteur en scène et réalisateur, connaissait du reste parfaitement les deux modes d'expression artistique et c'est peut-être dans le mélange des deux que réside son originalité. En 1953, Williams collaborera à l'écriture des dialogues de *Senso* à la demande de Visconti. Même si l'auteur minimise sa participation au film, le projet révèle l'affinité qui lie les deux artistes :

I have always had trouble sticking to an assigned piece of work, and this was especially true in the case of *Senso* because I did not regard Farley Granger as an interesting actor. Also, the fact that I was working without remuneration on the film-script did not enhance my interest in it. Actually what little work I did on it was done because of my admiration for Visconti. (*Memoirs* 195)

De fait, la théâtralité du cinéma de Visconti oriente le « théâtre plastique » dans une direction nouvelle, résolvant le conflit qui oppose l'approche mimétique du réel à sa manipulation par l'artiste. Le « réalisme de théâtre » qu'André Bazin décèle dans l'œuvre de Visconti permet par conséquent au dramaturge de trouver un équilibre que *The Rose Tattoo* exprime autant sur le plan formel que sur le plan thématique :

Of *Senso* I would conversely say that it reveals the realism of theater. Not only because Visconti gives us this motif from the start with the opera whose action, as it were, leaves the stage for the house, but also because the historical aspect, despite all its ramifications – in matters aristocratic and military – is experienced first on the level of décor and spectacle. This is true of all “period films,” of course, especially those in color. But starting from this point, Visconti continually seeks to impose upon this magnificent, beautifully composed, almost picturesque setting the rigor and, most importantly, the unobtrusiveness of the documentary.¹⁰⁵

L'examen du « théâtre plastique » au prisme du cinéma européen éclaire d'une lumière nouvelle le parcours qui mena Williams de l'envolée fantastique d'une pièce comme *Stairs to the Roof* à la redescente sur terre vers laquelle nous entraîne l'héroïne de *The Rose Tattoo*. Ben Murphy et Serafina ont un point commun cependant ; tous deux sont des personnages clownesques, d'abord parce qu'ils sont « hors norme » et, qu'en ce sens, ils perturbent l'ordre établi, ensuite parce qu'ils sont porteurs d'un histrionisme qui les place dans le territoire de la marge, entre le spectacle et le monde. Ce qui les différencie en revanche, c'est le dénouement vers lequel leurs clowneries les mènent. Alors que le rêve de Murphy s'envole avec lui dans un espace imaginaire inaccessible, celui de Serafina s'accommode du compromis qu'Alvaro, double clownesque de l'époux idéalisé, représente. Ce passage de l'impasse tragique au compromis grotesque mais vital reflète le parcours artistique d'un auteur influencé par des paysages géographiques et culturels divers

¹⁰⁵ André Bazin, « *Senso* », trad. Bert Cardullo, in *André Bazin and Italian Neorealism*, 179.

qui façonnent son écriture et le conduisent, après de nombreux détours, de l'Allemagne à l'Italie. Dans une lettre adressée à Cheryl Crawford et datée de 1950, il écrit :

Italy is like the wonderfully wise singing clown in King Lear, sad but making songs out of it, but here [Vienna] you see the different melancholy of the Germanic spirit, the lightless, graceless surrender to total defeat. (*Letters 2* 335)

Ce clown tragique est l'image de son théâtre, un « théâtre plastique » qui, des premières aux dernières pièces, se joue des codes pour se renouveler sans cesse. Ses chants s'inspirent du cinéma européen de la première moitié du vingtième siècle mais pas seulement, car d'autres clowns célèbres le façonnent à leur image. Parmi eux, Charlie Chaplin et les Marx Brothers l'entraînent plus loin dans la subversion, vers « le comique outré et débridé qui est le propre du “burlesque” ou du “slapstick” »¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste* (Paris : L'Harmattan, 2007), 18.

Chapitre 6

« Théâtre plastique » et cinéma burlesque : le pouvoir libérateur du rire

Aux antipodes du « sens » et du « goût », le permanent refus de la limite du burlesque est à l'œuvre autant dans la variété de ses incarnations que dans sa capacité réflexive, dans sa propension particulière à dévoiler les coulisses, à digresser sans cesse, à démasquer les artifices de la création. [...] Mais si le comique burlesque a toutes les apparences de la gratuité, les imitations, transpositions et mises en abyme qu'il propose vont bien au-delà du simple jeu pour rire. Elles sont des images insolites qui détruisent durablement toute espèce de vanité et troublent irrémédiablement toute forme de certitude. Ainsi l'auteur burlesque ne se réduit jamais au seul rôle d'amuseur mais s'impose, plus ou moins directement, comme une figure subversive de l'étrangeté, qu'elle soit fantaisiste, bouffonne ou proprement inquiétante.¹

Le terme « burlesque », venu d'Italie, a d'abord été utilisé pour désigner un genre littéraire « qui consiste à parodier des œuvres célèbres en jouant sur le contraste entre la noblesse du sujet et la bassesse du ton adopté »². Cette dimension parodique s'est doublée par la suite d'un goût pour la dissonance, pour « le vertige du comique absolu », dont « le seul ressort est “l'inadaptation (de la situation, de l'action, du langage)” et dont les personnages – burlesques – restent inadaptables, “dans la solitude du clown ou du fou” »³. La notion d'inadaptation qu'Emmanuel Dreux emprunte ici à Thérèse Bouché⁴ permet de mettre en évidence une caractéristique essentielle du burlesque : sa tendance au décalage et à l'exagération qui en fait un art de l'interruption et de l'écart. De fait, c'est toujours dans l'écart par rapport à une norme que le burlesque s'exhibe, inévitablement théâtral, même lorsqu'il passe de la scène à l'écran ; car, si « l'Âge d'or du burlesque [...] va s'incarner surtout aux Etats-Unis au cours des années 20 et 30 »⁵ à travers des figures

¹ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 29.

² Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 19.

³ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 27.

⁴ Bouché Thérèse, « Paul Scarron ou le burlesque au théâtre », in Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard, éd. *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : Colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 1986* (Paris, Seattle, Tübingen : Biblio 17, 1987), 125-137.

⁵ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 67.

comme Charlie Chaplin ou les Marx Brothers⁶, il reste étroitement lié à l'art du spectacle populaire et du music-hall, dont il est issu :

Il faudra attendre la fin des années 20 pour trouver la première trace de l'emploi de l'expression « film burlesque » pour définir le genre dont nous avons entrepris la généalogie. Entre-temps, la presse, les commentateurs, les maisons de productions et les cinéastes eux-mêmes ont opéré très tôt une distinction entre les « scènes comiques » et les « comédies », les premières s'inspirant du spectacle (cirque, music-hall, café concert, pantomime) et de la caricature, les secondes se référant plus ou moins explicitement au théâtre (vaudeville – au sens français du théâtre de boulevard –, théâtre naturaliste).⁷

Le cinéma burlesque est donc la manifestation à l'écran d'un comique populaire autour duquel se rejoignent « toutes les caractéristiques de ce que la catégorie “burlesque” représente en littérature et au théâtre (oppositions, invraisemblances, absence de sujet et de psychologie, acrobaties, violence, surprise) »⁸. Parce que le cinéma permet justement de mettre en rapport les éléments les plus disparates, il devient le médium privilégié du burlesque. Sur l'écran, les images les plus incongrues défilent et le réel se mêle au fantastique, créant cette « magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas »⁹. Cette capacité de l'écran à faire surgir le merveilleux dans le réel explique l'engouement des surréalistes pour le cinéma burlesque :

Le burlesque flirte avec le merveilleux, son extravagance et ses folles imaginations l'éloignent du commun et de la raison pour faire naître un monde quasi fantastique et grotesque – ou d'un « réalisme supérieur » – proche de celui du rêve. L'insolite ainsi créé n'est pas l'invention d'un monde inédit, mais plutôt le « dépaysement de ce monde-ci » – le terme est de Breton – par le surgissement en son sein de l'irrationnel et de l'inattendu, d'un mystère qui place le film sous le signe de l'incertitude et de l'étrangeté.¹⁰

Bien plus qu'un simple jeu pour rire, le burlesque disloque, déplace et désagrège la logique du réel, invitant ainsi à repenser la notion d'humour, à voir sa face cachée. C'est cet humour à double tranchant qu'Antonin Artaud découvre dans les films des Marx Brothers :

Pour comprendre l'originalité puissante, totale, définitive, absolue (je n'exagère pas, j'essaie simplement de définir, et tant pis si l'enthousiasme m'entraîne) d'un film comme *Animal Crackers*, et par moments (en tout cas dans toute la partie de la fin) comme *Monkey Business*, il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un quelque chose d'inquiétant et de tragique, d'une fatalité (ni heureuse, ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue

⁶ Chaplin, comme les Marx Brothers, a débuté sa carrière sur les planches, dans les cabarets et les salles de music-hall londoniens.

⁷ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 35.

⁸ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 39.

⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 213.

¹⁰ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 44.

beauté.¹¹

Cet humour inquiétant, à la fois comique et tragique, traverse l'œuvre de Williams. Souvent qualifié de grotesque par la critique, il provoque un rire ambigu, rire du fou qui éclate au moment le moins approprié. Ce rire, c'est celui de l'auteur lui-même. Toujours ironique, il est à la fois spontané et réfléchi, entremêlant le comique au tragique dans un mouvement de distanciation que Brian Parker a lié aux comédies de Charlie Chaplin :

Now, it just occurs to me, that Charlie Chaplin once defined his way of acting in comedy as "tragedy seen in long-shot." It's a matter of distance. [...] And, as you know, during performances of *Streetcar*, he [Williams] would often laugh to the rest of the audience's annoyance at Blanche's beautiful line, "I've always depended on the kindness of strangers." Why? Was it self-defensive? I've known it argued that what he was thinking about were his sexual pick-ups, but I think it's deeper than that. Perhaps it should be seen as an extreme case of the bizarre phenomenon of the American smile: all those tooth-whitening ads you've got on television – sheer mania for showing your bones. I mean no other animal exhibits its skeleton the way we do. And that's what Tennessee Williams writes about, and that's where I think the root of this term that we're kicking around, the grotesque, has to be found.¹²

La même nuance sombre sous-tend le comique de Chaplin. Le rire y est toujours équivoque, ambivalent, à l'image de la vie de l'acteur dont les gesticulations hilarantes, une fois mises en perspective, peuvent soudain prendre des allures de danse macabre :

La jeunesse de Chaplin, comparable à celle d'un héros de Dickens, fait partie de sa légende. Elle constitue la matrice de son univers cinématographique ; son personnage de vagabond incarne en quelque sorte un prolongement imaginaire à l'enfant qu'il fut. [...] Ainsi, Chaplin relie cette anecdote d'un mouton s'échappant d'un abattoir au fondement de son regard de cinéaste : « Je riais de voir la bête sauter et s'affoler en bêlant, tant cela semblait comique. Mais quand on l'eut rattrapée et ramenée vers l'abattoir, la réalité de cette tragédie m'accabla [...]. Je me demande si cet épisode ne contenait pas en germe mes futurs films : la combinaison du tragique et du comique ». ¹³

Or, c'est justement cette combinaison qui intéresse Williams dès le début de sa carrière. En effet, l'influence du cinéma burlesque ne se cantonne pas seulement aux dernières pièces. Simplement, celles-ci laissent plus librement résonner ce rire étrange et « outrageant » que Linda Dorff décèle dès 1941, dans une pièce en seul acte intitulée *The Case of the Crushed Petunias* :

The roots for the late outrageous plays extend back to some of Williams's earliest drama. In 1941, he wrote a farce-satire entitled *The Case of the Crushed Petunias: A Lyrical Fantasy*, which, although it is "respectfully dedicated" (22) to Helen Hayes, is anything but respectful. Set in the Simple Notion Shop in Pramanproper, Massachusetts, the play's satiric "fantasy" anticipates the more exaggerated qualities of the late outrageous plays in its

¹¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 214.

¹² Brian Parker, in Robert Bray, éd. *Tennessee Williams and His Contemporaries*, 78-79.

¹³ Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin* (Paris : Cahiers du cinéma, 2007), 10-11.

farcical action, framed as a whodunit mystery that attempts to detect the identity of a “petuniacidal maniac” (23) who has trampled Miss Simple’s bed of petunias.¹⁴

À la fin de la pièce, le destructeur de pétunias donne rendez-vous à Dorothy Simple sur une route abandonnée, dans un lieu interdit et tabou où la bienséance vole en éclats :

OFFICER: They say the rain has loosened half the stones. Also the wind has taken liberties with it. The moon at night makes such confusing shadows people lose their way, go dangerous places, do outrageous things!

DOROTHY: Things such as what?

OFFICER: Oh – senseless acrobatics, cartwheels in mid-air, unheard of songs they sing, distil the midnight vapor into wine – do pagan dances!¹⁵

Cet endroit magique, c’est l’intervalle ouvert par l’irruption du burlesque dans le réel. À la fois outrageant et libérateur, il matérialise l’écart par rapport à la norme vers lequel le « théâtre plastique » ne cesse de tendre. Là, dans cet espace spectaculaire où les acrobaties n’ont pas de sens, la signification perd son emprise sur les choses, créant cette « espèce d’anarchie bouillante » qu’Artaud associe à une délivrance absolue : « [...] l’esprit poétique quand il s’exerce tend toujours à une espèce d’anarchie bouillante, à une désintégration intégrale du réel par la poésie »¹⁶.

C’est ce nouvel « esprit poétique »¹⁷ que Williams recherche dès les premières pièces. De Chaplin aux Marx Brothers, du lyrisme romantique de *A Strangest Kind of Romance* au rire dévastateur de *Kirche, Küche, Kinder*, son écriture s’approprie le genre burlesque pour mettre à jour l’artifice de toute tentative de représentation signifiante et faire naître ainsi une poésie de l’écart et du décalage, en marge du visible aussi bien que du dicible ou du compréhensible. C’est là, dans cet « espace vide » si justement nommé par le metteur en scène et théoricien Peter Brook que l’œuvre théâtrale s’achève enfin. Là, dans ce vide à remplir par le spectateur, se produit l’échange nécessaire à toute tentative de communication théâtrale :

Or, c’est précisément quelque chose d’inachevé qu’il nous faut : un projet qui soit clair sans être rigide, qui puisse être qualifié d’« ouvert » et non de « fermé ». C’est le b.a.-ba de la pensée théâtrale.¹⁸

¹⁴ Linda Dorff, « Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams’s Late, “Outrageous” Plays », 13.

¹⁵ Tennessee Williams, *The Case of the Crushed Petunias, in The Magic Tower and Other One-Act Plays*, 113-14. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 216.

¹⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 216.

¹⁸ Peter Brook, *L’Espace vide*, trad. Christine Estienne et Francis Fayolle (Paris : Seuil, 1977), 135.

1. *The Strangest Kind of Romance* : Tennessee Williams et Charlie Chaplin

À l'origine intitulée « The Beetle of the Sun (or Chaplinesque) », *The Strangest Kind of Romance* est une pièce adaptée de la nouvelle « The Malediction », publiée en 1945. Des fragments manuscrits, datés de 1942, révèlent l'influence des films muets de Chaplin sur sa conception :

The play's intention is to create a sort of dramatic distillation of the quaintly appealing and lyrical elements of the early Chaplin screen comedies. Set, costumes, and make-up are black and white to suggest the effect of the early films. There is a piano accompaniment to the action and sub-titles. The sub-titles are projected on a screen above or to the side of the stage set.¹⁹

Dans le même temps, le titre « Chaplinesque » renvoie à un poème de Hart Crane, poème dont la dernière strophe sert d'épigraphe à la version publiée en 1945 :

The game enforces smirks; but we have seen
The moon in lonely alleys make
A grail of laughter of an empty ash can,
And through all sound of gaiety and quest
Have heard a kitten in the wilderness.²⁰

Crane reprend ici un élément central de la mythologie chaplinesque, à savoir le mystère du rire qui s'oppose au vide. Ce rire qui, à travers la métaphore du graal, fait d'une poubelle un calice sacré, est ambigu, double. Il est le sourire en coin (*smirk* en anglais) derrière lequel se devine un sentiment trouble. Il est l'expression d'une joie qui ne peut se départir d'une certaine forme de tristesse. Aussi retentissant qu'il soit, il ne parvient jamais tout à fait à couvrir le cri désespéré du chaton perdu mentionné dans le poème, créature abandonnée qui réapparaît dans la pièce de Williams sous les traits de la chatte Nitchivo.

Gilles Deleuze décèle dans ce rire un art du décalage et du dédoublement :

Si l'on cherche à définir l'originalité de Chaplin, ce qui lui a donné une place incomparable dans le burlesque, il faut donc chercher ailleurs. C'est que Chaplin a su choisir les gestes proches et les situations éloignées, de manière à faire naître sous leur rapport une émotion particulièrement intense en même temps qu'un rire, et à redoubler le rire avec cette émotion. [...] C'est parce que Chaplin sait inventer la différence minimale entre deux actions bien choisies qu'il sait aussi créer la distance maximale entre les situations correspondantes, l'une atteignant à l'émotion, l'autre accédant au comique pur. C'est un

¹⁹ Tennessee Williams, « Chaplinesque » (1942, Austin : Centre Harry Ransom, I. 3. 11.), fichier 4, 2.

²⁰ Hart Crane, « Chaplinesque », in *The Complete Poems of Hart Crane* (New York : Liveright, 2001), 11.

circuit rire-émotion, où l'un renvoie à la petite différence, l'autre à la grande distance, sans que l'un efface ou atténue l'autre, mais tous deux se relayant, se relançant. Il n'y a pas lieu de parler d'un Chaplin tragique. Il n'y a certes pas lieu de dire qu'on rit alors qu'on devrait pleurer. Le génie de Chaplin, c'est de faire les deux ensemble, de faire qu'on rit d'autant plus qu'on est ému.²¹

Dans les premières séquences de *Modern Times*, le dédoublement de la situation est causé par l'écart entre la vision comique de l'ouvrier à la chaîne secoué de spasmes incontrôlables et l'état d'aliénation totale dans lequel il se trouve. Sorti en 1936, le film reste fidèle au cinéma muet pour des raisons à la fois esthétiques et politiques :

Le recours au muet dans *Les Temps Modernes* permet de radicaliser la pensée de Chaplin sur la société, qui résulte moins d'une critique du capitalisme que d'une observation très sombre de l'automatisation de l'individu. Ainsi, de manière significative, la seule parole que l'on entend dans ces [premières] séquences est celle de l'autorité (le patron, la voix de la machine à faire manger), parole elle-même diffusée par les machines (les écrans). Le reste du film s'articule autour d'une suite de séquences, comme une compilation de courts métrages. Le vagabond, en compagnie de la gamine, une sauvageonne incarnée magnifiquement par Paulette Goddard, lutte pour survivre dans un monde dont il refuse les lois. À sa sortie, le film est perçu par les conservateurs comme une œuvre gauchiste.²²

Plus qu'une œuvre ouvertement gauchiste, le film se donne plutôt à voir comme un plaidoyer humaniste. De fait, les deux personnages principaux « ne luttent pas pour changer le monde, ils ne se révoltent pas » mais ils apparaissent comme les « deux seuls esprits vivants dans un monde d'automates »²³.

The Strangest Kind of Romance s'inscrit dans la même veine humaniste. Williams y reprend des éléments thématiques du film et, sans faire de la pièce une œuvre burlesque, pratique lui aussi la stratégie de l'écart et du dédoublement évoquée par Deleuze. Le passage suivant en est un exemple. Le personnage principal, Little Man, raconte sa journée de travail à Nitchevo, la chatte abandonnée qu'il a recueillie dans sa chambre :

LITTLE MAN: Today Mr. Woodson got mad. He bawled me out. Because my clumsy fingers jammed the machine. He stood behind me and watched me and grunted – like this! [He utters an ominous grunt.] Oh, it was like a knife stuck in me, between my ribs! Because, you see, I... have to *keep* this job, to provide the supper. Well... I began to shake! Like this! [He imitates shaking.] And he kept standing behind me, watching and grunting. My hands went faster and faster, they broke the rhythm. All of a sudden a part was put out of place, the machine was jammed, the belt conveyor stopped! SCR-E-E-ECH! Every man along the line looked at me! Up and down and all along the line they turned and stared – at me! Mr. Woodson grabbed me by the shoulder! “There you go,” he said, “you clumsy Dago! Jammed up the works again, you brainless Spick!” [He covers his face.] Oh, Nitchevo – I lost my dignity – I cried... [He draws his breath in a shuddering sob.]²⁴

²¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1983), 233, 234.

²² Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin*, 62.

²³ Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin*, 63.

²⁴ Tennessee Williams, *The Strangest Kind of Romance*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 6), 180. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

La scène qu'il décrit pourrait être celle qui débute le film, à la différence près que les éclats de rire cèdent ici la place aux pleurs. L'immédiateté de l'action est remplacée et déplacée par le discours de Little Man transformé en narrateur, créant « la distance infinie entre deux situations »²⁵ qui permet de percevoir la dimension tragique du personnage. Pourtant, lorsque ce dernier se met à singer les grognements du contremaître et à imiter ses propres tremblements, le comique resurgit tout à coup. En superposant au discours un jeu de pantomime, Williams mêle tragédie et comédie, dédoublant les pleurs pathétiques de Little Man avec le rire provoqué par ses gesticulations grotesques sur scène. Les gestes désamorcent ainsi l'effet tragique en recréant une situation semblable à celle du film. À la manière de Chaplin, Williams cherche à émouvoir le spectateur tout en l'invitant à rire de son personnage.

L'originalité de *The Strangest Kind of Romance* se fonde sur ce dédoublement tragi-comique. De fait, le personnage principal se situe dans une position intermédiaire. Le Russe qui occupait la chambre avant lui est son double tragique. Tous deux louent la même chambre, trouvent le même emploi et se prennent d'affection pour le même chat errant. Pourtant, contrairement à Little Man, le Russe, atteint de tuberculose et trop faible pour travailler, sera forcé d'abandonner l'animal et partira mourir seul. De cette tragédie passée, il ne reste qu'un dessin enfantin sur le mur de la chambre et l'indifférence de la propriétaire qui raconte l'histoire à son nouveau locataire :

LITTLE MAN: Dead?

LANDLADY: The sixteenth of January I got the notice. Wasn't nobody else to be informed. [*The Little Man nods with a sad smile and strokes the cat.*] Some people say an animal understands. I told her this morning. He ain't coming back, he's dead. But she don't understand it. (SKR 174)

Ce double tragique trouve un contrepoint dans le personnage du boxeur qui a remplacé Little Man à la fin de la pièce. Loin du sentimentalisme de ses prédécesseurs, le boxeur, incapable de comprendre l'attachement désespéré de Little Man à un animal, choisit le ton de la légèreté pour répondre à la question de ce dernier :

LITTLE MAN: Yes, she was mine – by adoption. I thought I might – hoped – find her here.

BOXER [*Looking at him with humorous curiosity*]: I can't help you out.

LITTLE MAN: You haven't seen one? A gray one? [*He touches his chest.*] White-spotted?

²⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, 231.

BOXER: Why, I've seen dozens of cats of every description – [*Away in the house somewhere the Landlady commences to sing one of her haunting Zigeuner songs. As he speaks the Boxer returns to paring his horns with an amiable expression.*] – I've seen gray ones, black ones, white ones, spitted, spotted, and spudded! My relations with cats is strictly – *laissez faire!* Know what that means, buddy? Live and let live – a motto. I've never gone out of my way – [*Looking up reflectively*] – to injure a cat. But when one gets in my way, I usually kick it! [*The Little Man stares at him speechlessly.*] Any more information I can give you? (SKR 195)

Le dédoublement tragi-comique se manifeste ici à travers le fossé qui sépare les deux personnages. La réplique du boxeur tourne en dérision la détresse de Little Man, invitant le spectateur à reconsidérer la situation sur un mode comique. Le héros de *The Strangest Kind of Romance* ne cesse ainsi d'osciller entre rire et larmes. Sans jamais tomber dans la tragédie ou la comédie pure, il appartient à un entre deux où, pour reprendre les termes de Deleuze, « la petite différence et la grande distance se rejoignent », où le recul sur la situation et sa perception immédiate se mêlent pour créer une perspective double.

En effet, si le côté pathétique du petit immigrant italien surnommé Little Man est mis en avant dès son entrée en scène²⁶, sa dimension tragique est sans cesse remise en question par le personnage de la propriétaire. Lorsque cette dernière décide par exemple de l'appeler Musso, en référence au dictateur Mussolini, l'incongruité de la comparaison provoque le rire parce qu'elle rapproche de manière inattendue « deux situations infiniment éloignées, aussi opposables que celle de la victime et du bourreau »²⁷. Elle rappelle en outre le double rôle de Chaplin dans *The Great Dictator*. Dans ce film visionnaire sorti en 1940, les personnages du petit barbier juif et de Hitler sont tous deux incarnés par le célèbre acteur. Le surnom donné par la propriétaire à Little Man, au-delà du clin d'œil à Chaplin, fait écho à cette stratégie de l'écart et du dédoublement qui imprègne toute l'œuvre du cinéaste. Deleuze a tenté de donner un sens à cette stratégie proprement chaplinesque dans un passage qui entre en résonance avec le message de la pièce :

Chaplin veut-il dire dans ces deux films [*The Great Dictator* et *Mr Verdoux*] qu'il y a en chacun de nous un Hitler, un assassin virtuels ? Et que ce sont seulement les situations qui

²⁶ La fragilité du personnage, son inadaptation au monde, le placent d'emblée dans la catégorie des personnages tragiques. Dès la première description qu'en fait Williams, Little Man apparaît comme la victime parfaite :

The Landlady, a heavy woman of forty who moves and speaks with a powerful sort of indolence, is showing the room to a prospective roomer, the Little Man, dark and more delicate and nervous in appearance than laborers usually are. As soon as he enters the door behind the Landlady, his remarkably dilapidated suitcase comes apart, spilling its contents over the floor – unlaundered shirts, old shoes, shoe-polish, a rosary. (SKR 171)

²⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, 234.

nous font bons ou méchants, victimes ou bourreaux, capables d'aimer ou de détruire ? Indépendamment de la profondeur ou de la platitude de pareilles idées, il ne semble pas que ce soit la manière de penser de Chaplin, sauf très secondairement. Car, ce qui compte encore plus que les deux situations opposées du bon et du méchant, ce sont les *discours* sous-jacents, qui s'expriment comme tels à la fin de ces films. [...] Ce que les discours disent, dans « *Le dictateur* » et dans « *M. Verdoux* », c'est que la Société se met elle-même dans la situation de faire de tout homme de pouvoir un dictateur sanglant, de tout homme d'affaires, un assassin, littéralement un assassin, parce qu'elle nous donne trop d'intérêt à être méchant, au lieu d'engendrer des situations où la liberté, l'humanité se confondraient avec notre intérêt ou notre raison d'être.²⁸

Appliquée à *The Strangest Kind of Romance*, la citation jette la lumière sur les rôles du Russe et du boxeur. Que sont-ils en effet sinon des reflets inversés du héros, deux versions possibles de ce « petit homme » que Williams choisit volontairement de nommer ainsi pour souligner sa valeur symbolique ?

Ce personnage de l'entre-deux se décrit du reste comme un être dépourvu de substance :

LITTLE MAN: You're talking to something you think is me.

LANDLADY: Now we *are* getting in deep.

LITTLE MAN: You made me say it. [*turning to face her*] I'm not like you, a solid, touchable being.

LANDLADY: Words – wonderful! The cat's let go of your tongue?

LITTLE MAN: You're wrong if you think I'm – a person! I'm not – no person! At all...

LANDLADY: What are you, then, little man?

LITTLE MAN [*sighing and shrugging*]: A kind of a – ghost of a – man... (SKR 184-85)

Oscillant entre l'immatérialité du fantôme et le désir d'exister, Little Man lutte contre son propre anéantissement. Si, d'un côté, il affirme vouloir remplacer le Russe dès la première scène, annonçant ainsi au spectateur une possible fin tragique, d'un autre côté, il ne peut s'empêcher de se mettre à la place du boxeur et de rire de sa propre inadéquation :

LITTLE MAN: She [Nitchevo] hasn't – been *around*, then? [*His voice breaks, his lips tremble. The Boxer stares at him incredulously. Suddenly he begins to laugh. Helplessly, the Little Man laughs with him, breathlessly and uncontrollably. For several moments they laugh together, then all at once the Little Man's face puckers up. He covers his face and sobs. The Boxer grunts with amazement. This is entirely too much. He strides to the door.*] (SKR 196)

Ce rire étrange qui résonne soudain au milieu des sanglots est le rire de celui qui se regarde pleurer. Il implique une mise à distance de la tragédie en même temps qu'il provoque un retour sur soi, un dédoublement d'identité. En riant de lui-même, Little Man devient celui qui se moque de sa détresse. Son rire mêlé de larmes imite et

²⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, 235.

prolonge celui du boxeur, lui donnant par là une profondeur insoupçonnée. Rire dédoublé qui met à jour la fêlure de l'être, il annonce le comique outrageant des dernières pièces :

Extreme, excessive, grotesque, campy, cartoonish, pop-art, burlesque, slapstick, grand guignol – these are just some adjectives that begin to describe the sensibility of Williams' late work. His late plays reflect the freedom to finally be "too much," to laugh at the absurdity of life and its inevitable suffering with a laughter that surpasses tears.²⁹

En combinant spontanéité et distanciation, il entraîne en outre le spectateur dans un jeu de miroirs. Ce dernier se trouve en effet pris au piège d'un rire qui le met face à sa propre sentimentalité ; car, en riant de sa détresse, Little Man détruit l'empathie qui le liait au spectateur. Or, c'est précisément cette capacité du rire à ébranler les certitudes que Peter Brook décèle dans le comique chaplinesque :

Supposons qu'une jeune fille qui vient d'être violée entre en scène en larmes, et que son jeu nous touche suffisamment. Nous en concluons automatiquement qu'elle est une victime et, de plus, malheureuse. Mais admettons qu'un clown la suive de près et singe ses larmes. S'il arrive à nous faire rire, la dérision qu'il apporte détruira notre première réaction. À qui ira alors notre sympathie ? La vérité du personnage de la jeune fille et sa triste situation sont remises en question par le clown et, en même temps, notre sensiblerie est percée à jour. Si cette série d'événements est poussée assez loin, elle peut nous confronter à la fragilité de notre notion du bien et du mal. [...] La distanciation peut être très simple et se limiter à une série d'artifices physiques. [...] Brecht utilise des pancartes et des projecteurs apparents. Dans le même but, Joan Littlewood habillait ses soldats en pierrots... La distanciation a des possibilités infinies. Elle vise sans cesse à démasquer la rhétorique chez les acteurs. Le contraste entre la sentimentalité de Charlot et les catastrophes qui s'abattent sur lui relève de la distanciation.³⁰

Distanciation, dédoublement, écart... tous ces termes impliquent la création d'un espace intermédiaire, d'un intervalle étrange où le rire se mêle aux larmes. D'ailleurs, le titre même de la pièce produit un effet de distanciation à travers l'emploi du superlatif qui vient placer l'idylle (*romance* en anglais) de Little Man sous le signe de l'excès. L'idée de trop-plein qui, comme le souligne Saddik, caractérise les dernières pièces est donc déjà présente dans *The Strangest Kind of Romance*. Elle s'exprime à travers le rire étrange de Little Man auquel le boxeur interloqué est incapable de faire face (« *The Boxer grunts with amazement. This is entirely too much* » [SKR 196]). Ce rire incompréhensible qui contamine le spectateur met à jour l'absurdité d'un amour impossible, celui d'un homme pour un chat. Qualifié de « contre-nature » par la propriétaire au début de la pièce (« *The strangest kind of romance... a man – and a cat! What we mustn't do is disregard*

²⁹ Annette Saddik, « Too Grotesque and Too Funny for Laughter: Publishing the Late Tennessee Williams », in David Kaplan, éd. *Tenn at One Hundred* (East Brunswick : Hansen, 2011), 263.

³⁰ Peter Brook, *L'Espace vide*, 100-01.

nature » [SKR 182]), cet amour relève de la folie pour le boxeur : « I rent a room, I want no crackpot visitors coming an' crying over some – cat's disappearance! » (SKR 197). Pour ces deux personnages en effet, un tel amour est inconcevable. Comme le rire qui ne doit être rien d'autre que l'expression d'un comique pur, c'est-à-dire spontané et toujours joyeux, il se dénature lorsqu'il devient le masque de la souffrance ; car si le rire de Little Man couvre ses sanglots, son attachement à une bête dissimule sa profonde solitude. L'attitude étrange et par là-même indéfinissable du personnage le place d'emblée dans l'intervalle évoqué plus haut, dans l'espace réservé à celui qui n'entre dans aucune catégorie.

Ce caractère inclassable en fait une figure du décalage, à l'image du personnage de Charlot, ce « clown qui fait rire et pleurer » grâce à un jeu toujours marqué par « [un] profond nihilisme et [une] indicible noirceur »³¹. Cet aspect du comique chaplinesque transparait dans la pièce à travers les allusions au vide qui menace d'engloutir le personnage principal. Le nom du chat en est une. Traduit du russe, « nitchevo » signifie en effet « rien » ou « ça n'a pas d'importance ». Le nom évoque le vide et la solitude qui pèsent sur le personnage et, dans le même temps, renvoie à l'indifférence caractéristique des félins. À la lumière de ce sens double, l'amour que le Russe, puis Little Man, éprouvent pour l'animal se révèle être une façon de se retirer du monde, une manière de l'occulter. Or, le prix à payer pour se détacher ainsi des contingences matérielles est élevé car l'amour de Little Man est stérile et pathétique. Voué à s'éteindre sans laisser de traces, cet attachement à une chimère le rapproche du Russe, son double malheureux, laissant ainsi présager une fin tragique à la pièce. Par ailleurs, ce vide auquel le nom de l'animal renvoie entre en résonance avec l'immatérialité d'un personnage qui se décrit lui-même comme un fantôme. Représentation d'un néant contre lequel il s'agit de lutter pour exister, il est porteur d'un sens que la propriétaire préfère oublier :

LANDLADY: Nitchevo.

LITTLE MAN: What?

LANDLADY: Nitchevo. That's what he called her. He told me once what it means but I've forgotten. It used to give me a pain. (SKR 172-73)

Le vide tragique de l'existence, son absurdité essentielle, se trouvent ainsi relégués dans l'espace de l'insignifiant par un personnage qui, comme le boxeur, n'a

³¹ Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin*, 73.

de cesse de faire basculer la tragédie dans le registre comique. Sa propension à transformer la détresse humaine en trivialité se manifeste en effet à travers un prosaïsme déroutant dont le passage suivant est un exemple :

LANDLADY: I once had a roomer who went to the movies every night of the week. He carried a briefcase with him all of the time. Guess what he carried with it!

LITTLE MAN: What?

LANDLADY: Sanitary paper toilet seats. [*The Little Man looks away in embarrassment.*] A crank about sanitation. Another I had, had a pair of pet bedroom slippers.

LITTLE MAN: Pet – bedroom – ?

LANDLADY: Slippers. Plain gray felt, nothing the least bit picturesque about them. Only one thing – the odor! Highly objectionable, after fifteen years – the length of time I reckon he must 've worn 'em! Well – the slippers disappeared – accidentally on purpose, as they say! Heavens on earth! How did I know he would die of a broken heart? He practically did! [*She laughs.*] (SKR 177)

Les commentaires de la propriétaire brouillent la frontière séparant le pathos du ridicule dans un dédoublement proprement chaplinesque. De fait, l'évocation du papier toilette et des pantoufles nauséabondes est porteuse d'un sens à la fois tragique et comique ; tragique, parce qu'elle renvoie au besoin désespéré de combler un vide existentiel et comique, parce qu'elle réduit ce besoin à ceux du corps, à ses flux et ses odeurs, entraînant ainsi le tragique dans la sphère basement matérialiste du réel. Cette chute du pathétique au dérisoire met à jour une fonction essentielle du comique pour Williams, à savoir sa capacité à détourner le sens pour faire émerger un sens décalé et éclairer ainsi le monde d'une lumière étrange.

Le regard « déplacé » (au sens propre et au sens figuré) que la propriétaire porte sur les choses correspond à un aspect central du cinéma burlesque qu'Emmanuel Dreux nomme « mise en déplacement »³². De fait, les paroles du personnage déforment le point de vue du spectateur, créant ainsi cet écart déclencheur de rire qui se trouve au cœur du comique chaplinesque. De la même manière, à chaque fois que Charlot détourne les objets de leur fonction habituelle, c'est pour mettre le spectateur face à une vision inattendue du réel :

L'ouverture permanente des possibles et l'incertitude troublante qui découlent des mises en (dé)place(ment) opérées par le gag ne peuvent être réduites à la seule surprise de l'attente trompée. De même que certains effets comiques pour instantanés qu'ils soient n'en aménagent pas moins des surprises dont le résultat est d'autant plus fort que rien ne le laissait prévoir, que l'écart y est organisé *contre toute attente*. Certaines formes du gag répondent à ce schéma simultané, notamment celles que Dominique Noguez rapporte à la figure de rhétorique de la « syllepse » – par laquelle un mot est employé à la fois au sens propre et au sens figuré – et dont Charlot fait selon lui toujours bon usage en utilisant les

³² Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 82.

objets ou la réalité dans deux sens à la fois : ainsi une couverture trouée sera aussi une djellaba, une cafetière pourra faire office de biberon (*The Kid*, 1921) et Charlot pourra figurer un poulet (*The Gold Rush*, 1925) ou se transformer en pied de lampe (*The Adventurer*, 1917). L'écart se donne ici dans une mise en déplacement *instantanée* et constitue un gag sans réelle durée – sans organisation dans le temps – où l'on assiste à l'apparition soudaine d'un double usage et d'un double sens.³³

Les personnages de Charlot et de Little Man se situent dans cet espace décalé, écart créé par le dédoublement du sens où retentit le rire étrange du clown triste. Là, entre rire et larmes, ils finissent par disparaître, laissant le spectateur libre d'imaginer un dénouement à leur histoire. La fin de *The Strangest Kind of Romance* apparaît en effet comme une énigme, une question à laquelle la propriétaire ne fait que proposer une réponse :

BOXER [*lighting his cigarette and resting a foot on the sill*]: The old crackpot with the whiskers has found the cat.

LANDLADY: Found her? Who did you say?

BOXER: The old man, your father-in-law.

LANDLADY: The old man couldn't have found her! [*She gets up languidly and moves to the window.*] How could he have found her? The old man's blind.

BOXER: Anyhow, he found her. And there they go. [*The Landlady gazes wonderingly out the window. The Boxer slips his arm about her waist. The light is golden, the music is faint and tender.*]

LANDLADY: Well, well, well. And so they are leaving together. The funniest pair of lovers! The ghost of a man – and a cat named Nitchevo! I'm glad. ... Good-bye! [*The music sounds louder and triumphant.*] (SKR 200)

Reléguées dans le hors-scène, les retrouvailles de Little Man et de son chat ouvrent l'espace scénique qui se mue en vision intérieure dans l'esprit du spectateur. La lumière dorée, la musique triomphante et les derniers mots de la propriétaire invitent à un optimisme qui reste néanmoins implicite et donc ouvert à toute interprétation. Ce n'est ainsi pas un hasard si, inversement, dans la nouvelle à l'origine de la pièce, le départ de Little Man se teinte de touches beaucoup plus sombres :

How had it happened, this injury? Nitchevo could not tell him. Neither could he tell her what had happened to him. He could not describe the foreman who watched and grunted, the calm superiority of doctors, nor the landlady, blond and dirty, in whom desire could be satisfied as well by one man as another.

Silence and physical closeness spoke for them both.

He knew she could not go on living. She knew it, too. Her eyes were tired and dark: eclipsed in them now was that small, sturdy flame which means a desire to go on and which is the secret of life's heroic survival. No. The eyes were eclipsed. They were full to the amber brims with all of the secrets and sorrows the world can answer our ceaseless questioning with. Loneliness – yes. Hunger. Bewilderment. Pain. All of these things were in them. They wanted now to be closed on what they had gathered and not have to hold any more.

³³ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 80-81.

He carried her down the steep, cobbled street toward the river. It was an easy direction. The whole town slanted that way. [...] Away from the town, away and away from the town, as the smoke, the wind took from the chimneys –

Completely away.³⁴

Cet ailleurs absolu, allusion à peine voilée à la mort, Williams choisit de l'éclairer d'une lueur d'espoir dans la pièce à travers une fin délibérément laissée en suspens. Ni vraiment heureux, ni vraiment tragique, le dénouement de *The Strangest Kind of Romance* reste dans un entre-deux incertain matérialisé par l'espace invisible du hors-scène, vide à remplir par le spectateur. Là, dans la béance de l'absence, le petit homme sans substance (« the ghost of a man ») et le chat dont le nom signifie « rien » ou « ça n'a pas d'importance » s'éloignent vers un destin à construire.

La même ambiguïté caractérise le dénouement de *Modern Times* et de beaucoup d'autres films de Chaplin où le héros, tournant le dos au spectateur, s'en va vers un ailleurs indéterminé :

Charlot, de dos, s'en va le long d'une route qui semble infinie. Ce plan clôt *Charlot vagabond (The Tramp)*, tourné en avril 1915, film de toutes les premières fois : Charlot devient vagabond, le cinéaste expérimente une ligne narrative, où, après être tombé amoureux, le marginal cherche à s'intégrer dans la société. Comme tant d'autres films par la suite, le coup de foudre précède la déconvenue à la fois amoureuse et sociale. Les épaules voutées, le cœur brisé, Charlot suit alors sa route, avant de se ressaisir et de sautiller à nouveau. Davantage qu'un dénouement, ce plan cristallise la mythologie de Charlot, héros de mille aventures, libre d'aller et venir. [...] À la fin des *Temps modernes*, c'est en tenant la main de la gamine que Charlot s'éloigne. Elle ne ressemble pourtant en rien aux femmes dont il s'éprend habituellement, fragiles ou infirmes ; là, elle est sauvage et rebelle. Elle est moins une compagne enfin trouvée qu'un double de Charlot.³⁵

Comme Nitchévo et Little Man, Charlot et la gamine sont des doubles l'un de l'autre. À la fin du film, ils disparaissent sur une route qui se perd dans l'horizon. Derrière eux, leurs deux ombres rappellent au spectateur la précarité de leur situation, leur fragilité essentielle. Certes, le vagabond et l'orpheline sont libres mais, comme Little Man et Nitchévo, leur inadaptation au monde met sérieusement en doute leurs chances de survie. Les derniers mots de Charlot (« Nous nous débrouillerons ! ») renvoient ainsi avec optimisme à un futur incertain, champ libre laissé à l'imagination du spectateur.

Modern Times et *The Strangest Kind of Romance* se terminent donc sur une ouverture vers un espace invisible, ni tragique ni comique, entre-deux où l'histoire laissée en suspens ne s'arrête pas vraiment et semble vouloir continuer de s'écrire.

³⁴ Tennessee Williams, « The Malediction », in *Tennessee Williams Collected Stories*, 161-62.

³⁵ Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin*, 64.

C'est vers ce territoire inconnu où le sens dérive que l'écriture de Williams le mène progressivement. L'influence de Chaplin sur *The Strangest Kind of Romance* permet en effet à l'auteur d'entrevoir un monde des possibles qui va l'entraîner peu à peu vers un au-delà du rire et des larmes, dans l'espace chaotique et subversif du burlesque :

Le burlesque flirte avec le merveilleux, son extravagance et ses folles imaginations l'éloignent du commun et de la raison pour faire naître un monde quasi fantastique et grotesque – ou d'un "réalisme supérieur" – proche de celui du rêve. L'insolite ainsi créé n'est pas l'invention d'un monde inédit, mais plutôt le « dépaysement de ce monde-ci » – le terme est de Breton – par le surgissement en son sein de l'irrationnel et de l'inattendu, d'un mystère qui place le film sous le signe de l'incertitude et de l'étrangeté.³⁶

2. La « révolution marxienne » : l'art du contresens

La puissance révolutionnaire de l'humour des Marx Brothers a été justement soulignée par Antonin Artaud qui, dans *Le Théâtre et son double*, écrit :

Le premier film des Marx Brothers que nous ayons vu ici : *Animal Crackers*, m'est apparu, et il a été regardé par tout le monde comme une *chose extraordinaire*, comme la libération par le moyen de l'écran d'une magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas, et s'il est un état caractérisé, un degré poétique distinct de l'esprit qui se puisse appeler *surréalisme*, *Animal Crackers* y participait entièrement.³⁷

Sorti en 1930, *Animal Crackers* met le spectateur face à un monde constamment menacé de sombrer dans le chaos. Les gags désopilants des quatre frères contribuent en effet à créer le « dépaysement » évoqué plus haut grâce à une « méthode [...] faite d'improvisations, de répétitions en public, d'émulation réciproque et de détournement du prévu »³⁸. Les Marx Brothers y enchaînent les numéros, seuls ou ensemble, dispersant le sens de l'histoire dans ce qui paraît être un défi lancé au spectateur. De fait, les attentes de ce dernier sont sans cesse bafouées par ces clowns atypiques dont le seul et unique but semble être d'aller à contresens. Emmanuel Dreux décrit ainsi cette stratégie de l'éparpillement dont les premiers films³⁹ restent les meilleurs exemples :

Nous ne ferons pas aux Marx l'affront de leur assigner une stratégie, mais il faut constater que leur présence, dans tous leurs films, même les moins réussis, procède d'un refus du

³⁶ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 44.

³⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 213.

³⁸ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 182.

³⁹ *Cocanuts* (1929), *Animal Crackers* (1930), *Monkey Business* (1931), *Horse Feathers* (1932) et *Duck Soup* (1933).

film lui-même. S'ils nous font parfois croire à une histoire [...], ils ne cessent alors de la fuir, de la mettre en panne ou de la contourner. Leur méthode de base est la diversion, non seulement par la succession de leurs numéros individuels, mais aussi par la façon dont ils investissent, en duo, en trio ou avec d'autres partenaires, les différents moments partageables du film.⁴⁰

Là où le comique chaplinesque se double d'une dimension tragique, les blagues des Marx Brothers apparaissent comme des actes purement gratuits. Avec eux, en effet, le gag retrouve son sens premier, celui « d'«interpolation» et d'«improvisation» (“to gag signifiant essentiellement improviser une partie de son texte pour cacher un trou de mémoire ou un incident quelconque”) »⁴¹. En venant s'interposer entre le spectateur et le déroulement de l'histoire, le gag crée un intervalle où le sens n'a plus de prise. Là, dans le vide de l'interruption, les Marx se donnent en spectacle, révélant leurs talents de musiciens, de chanteurs ou d'acrobates. Au début d'*Animal Crackers* par exemple, Groucho Marx, dans le rôle du Capitaine Spaulding, entre en scène en chantant « I must be going » et fait mine de partir à plusieurs reprises. Le gag consiste ici à bloquer le déroulement de l'action, à la mettre en attente pour laisser le champ libre au spectacle qui s'étire à l'infini, sans le moindre état d'âme pour le spectateur impatient. Les Marx Brothers vont donc bien à contresens, dans la direction opposée à celle qui est attendue d'eux. Ils inventent ainsi un espace de liberté qui n'appartient ni au monde fictif du film, ni à celui bien réel du spectateur. Leurs interventions percent l'écran au sens propre comme au figuré, ouvrant un passage entre deux mondes qui les rapproche du public, souvent au détriment des autres personnages, coincés dans les rôles caricaturaux du policier naïf ou de la riche héritière convoitée pour son argent.

Cet espace de liberté, on le retrouve dans une pièce qui n'est pas encore à proprement parler burlesque mais qui fait figure d'avant garde dans l'œuvre de Williams. Il s'agit de *Camino Real* dont la première version intitulée *Ten Blocks on the Camino Real* fut rejetée sans ménagement par Audrey Wood :

I wrote the first draft of *Camino* in New Orleans in 1946; that was the manuscript Audrey Wood told me to put away and not show to anybody. Her reaction had depressed me so that I thought the play must be really quite awful. (*Memoirs* 165)

Un épisode en particulier révèle l'influence des Marx Brothers et d'un de leurs gags favoris, la course-poursuite. Il a lieu au moment où Kilroy tente d'échapper au rôle dans lequel Gutman souhaite l'enfermer en le forçant à mettre un déguisement de

⁴⁰ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 181.

⁴¹ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 77.

clown :

GUTMAN: Stop him! Arrest that vagrant! Don't let him get away!

LOUDSPEAKER: Be on the lookout for a fugitive Patsy. The Patsy has escaped. Stop him, stop that Patsy!

[A wild chase commences. The two Guards rush madly down either side to intercept him at the back of the house. Kilroy wheels about at the top of the center aisle, and runs back down it, panting, gasping out questions and entreaties to various persons occupying aisle seats.] (CR 41)

L'intrusion du spectacle dans l'espace réservé au public non seulement brise l'illusion réaliste, mais entraîne également un renversement de la situation. La scène se trouve en effet déplacée vers la salle et les acteurs deviennent spectateurs dans un déchaînement libérateur proche de « l'anarchie bouillante » évoquée par Artaud :

[The Street People have gathered along the forestage to watch the chase. Esmeralda, barefooted, wearing only a slip, bursts out of the Gypsy's establishment like an animal broken out of a cage, darts among the Street People to the front of the crowd which is shouting like the spectators at the climax of a corrida. Behind her, Nursie appears, a male actor, wigged and dressed austere as a duenna, crying out in both languages.]

NURSIE: Esmeralda! Esmeralda!

GYPSY: Police!

NURSIE: Come back here, Esmeralda!

GYPSY: Catch her, idiot! (CR 41)

La tentative de fuite d'Esmeralda fait ici écho à celle de Kilroy. Elle a lieu sur la scène et apparaît comme une parodie de la course-poursuite censée se dérouler dans la salle. La virilité des gardes lancés aux troussees de Kilroy est de fait quelque peu tournée en ridicule par le personnage de Nursie⁴², la nourrice geôlière jouée par un acteur homme. Dans la cacophonie que ces tentatives de fuite entraînent, le spectacle se dédouble, laissant apparaître une fois encore l'aspect tragi-comique d'un épisode qui se termine mal ; car le retour à l'ordre réduit à nouveau l'espace de la représentation à la scène et Kilroy au silence du rôle qu'on lui impose :

GUTMAN: Hush! The Patsy doesn't talk. He lights his nose, that's all!

GUARD: Press the little button at the end of the cord.

GUTMAN: That's right. Just press the little button at the end of the cord!

[Kilroy lights his nose. Everybody laughs.]

GUTMAN: Again, ha ha! Again, ha ha! Again!

[The nose goes off and on like a firefly as the stage dims out.] (CR 43)

La course-poursuite imaginée par Williams ouvre donc un passage vers le

⁴² Le personnage de Nursie est une version parodique de la nourrice dans la pièce de Shakespeare, *Romeo and Juliet*. Comme la nourrice de Juliet, la présence de Nursie fait basculer la tragédie dans le registre comique, participant de la stratégie du dédoublement propre à l'humour burlesque.

réel, libérant ainsi le spectacle de la scène où les conventions du théâtre réaliste le cantonnent. Elle se donne à voir comme un refus des contraintes, un pied de nez au spectateur pris à parti bien malgré lui ; car, si l'échappée est brève, elle n'en reste pas moins révélatrice d'une volonté de rompre avec des codes préétablis et d'impliquer le public dans un spectacle dont il est habituellement exclu. Ce qui s'esquisse ici, ce sont les contours d'un nouveau langage pour le théâtre, un langage libre de toutes contraintes. Dans une lettre adressée au critique de théâtre Justin Brooks Atkinson, Williams affirme s'être inspiré de la bande dessinée et du dessin animé :

A lot of the grotesque comedy in this work, and I think that is its dominant element, even though all of it had a serious import back of it, is tracable [*sic*] to the spirit of the American comic-strip and the animated cartoons, where the most outrageous absurdities give the greatest delight. I'm sure you've seen the movie cartoons where the characters are blown sky-high one moment and are skipping gaily about the next, where various members of their bodies are destroyed and restored in the flicker of the projector, and nobody seems to mind the implausibility of it. I thought that this art-form had softened up my American audiences for the manifest illogicalities of *Camino*! (More's the pity!) The Messrs. Chapman and Kerr [...] were obviously not willing to be budged one centimeter from the strictest of literal approaches, or at least moralistic attitudes, toward something that literally got down on its knees and begged for imaginative participation. (*Letters* 2 469)

Écrite en avril 1953, moins d'un mois après la première représentation de *Camino Real* à Broadway, la lettre est une réponse à l'incompréhension de la critique. Williams y révèle son désir de briser l'illusion réaliste en même temps que celui de changer les habitudes d'un public trop longtemps cantonné dans le rôle du spectateur passif. Dans l'univers de la bande dessinée et du dessin animé, il trouve l'espace de liberté vers lequel son théâtre ne cesse de tendre. Les « absurdités outrageantes » de *Camino Real* s'inscrivent en ce sens dans une volonté d'ouvrir son théâtre à quelque chose de différent dont la forme s'esquisse dans un entre-deux encore à définir.

Cet intervalle, les Marx Brothers le créent dès les années 30 au cinéma. Lorsque, à la fin de *Monkey Business*, Groucho disparaît dans le hors-champ avec le chapeau qu'il vient de dérober à un invité, les personnages restés dans le champ tournent les yeux vers cet espace invisible et se mettent soudain à rire, laissant le spectateur libre d'imaginer le gag qui vient d'avoir lieu. Là réside toute l'originalité des Marx, dans leur capacité à sortir du cadre et à pénétrer l'« univers parallèle » du burlesque qu'Emmanuel Dreux décrit ainsi :

Le gag est l'instrument privilégié qui ouvre l'« univers parallèle » du burlesque à « toutes les virtualités du possible », y compris et surtout les plus étranges et les plus imprévues. L'acte ou l'événement imprévisible qu'est le gag l'est moins par rapport à un déroulement narratif prévu que par rapport à un usage ou un enchaînement « normal », une habitude acquise, une conséquence courante. Idéalement, le film burlesque se déroule sous la

menace constante du gag et de l'écart qu'il introduit par rapport à l'ordre qu'il a mis en place, ou sous celle du possible « inattendu » qu'il ouvre dans le réel.⁴³

L'ouverture vers un monde des possibles passe donc par le gag. Les Marx Brothers les accumulent, jouant sur l'effet de répétition pour dévier le sens de l'histoire vers l'intervalle burlesque. Toujours à contresens, ils imposent leur rythme effréné aux autres personnages et au spectateur, déplaçant le film vers l'espace décalé où les hommes montent à califourchon sur les femmes, où un combat de boxe se transforme en partie de cartes, où, en somme, tout devient possible. Leurs gags renouent avec une tradition de la scène qui remonte à l'Antiquité⁴⁴ et, dans le même temps, ils ouvrent la voie vers un nouveau théâtre dont Williams se rapproche à la fin de sa carrière, le Théâtre de l'Absurde :

With the speed of their reactions, their skill as musical clowns, Harpo's speechlessness, and the wild Surrealism of their dialogue, the Marx Brothers clearly bridge the tradition between the *commedia dell'arte* and vaudeville, on the one hand, and the Theatre of the Absurd, on the other.⁴⁵

Dans les dernières pièces en effet, le réel représenté sur scène se déplace de plus en plus vers un monde dépaycé et dépayçant. La cuisine de *Kirche, Küche, Kinder* en est un exemple. Là, le personnage nommé The Wife écrase une banane pourrie sur le visage de son père, le libidineux pasteur luthérien qui proteste en criant « Blob, blob, blob, blob, blob ! » (*KKK* 116) ; là encore, le même pasteur monte sur le dos de sa « Femme-à-Tout-Faire », Fräulein Hausmitzenschlogger (*KKK* 132, 36), après lui avoir mis un sac sur la tête... Lieu de l'anarchie absolue célébrée par Artaud, la cuisine est aussi l'endroit où le langage laisse place à l'action, où les instincts primaires ressurgissent tout à coup dans une explosion de toutes les limites. Elle est le lieu de la manifestation d'un « comique pur, c'est-à-dire dégagé du significatif, du modèle naturel et des règles de représentation, concentré sur son

⁴³ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 75.

⁴⁴ Le personnage type du clown apparaît dès l'Antiquité dans les spectacles populaires :

In the mimeplay of antiquity, the clown appears as the *moros* or *stupidus*; his absurd behaviour arises from his inability to understand the simplest logical relations. Reich quotes the character who wants to sell his house and carries one brick about with himself to show as a sample – a gag which is also attributed to the Arlecchino of the *commedia dell'arte*. [...] Such grotesque characters appeared in the *mimus* within a crudely realistic convention, but, characteristically, these plays, which were often half improvised, were not bound by any of the strict rules of the regular tragedy or comedy. There was no limitation on the number of characters; women appeared and played leading parts; the unities of time and place were not observed. Apart from plays with prearranged plots (*hypotheses*), there were shorter performances that remained without plots (Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* [1961 ; New York : Vintage, 2001], 330-31).

⁴⁵ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 336.

propre rythme et son irrésistible déroulement »⁴⁶. Intervalle burlesque par excellence, elle met le spectateur face à une « hallucination consciente »⁴⁷.

L'humour burlesque de la cuisine finit du reste par contaminer l'église (*die Kirche*) où règne en maître The Man, époux de The Wife et ancien prostitué qui fait semblant d'être invalide. Dans ce lieu éminent où ce dernier se laisse aller à de longs monologues, le chaos surgit avec l'entrée de The Wife qui le surprend en plein exercice de musculation :

WIFE: – You, you, you FRAUD, you, you – IMPOSTER! [*She smacks him on the seat of his pants with the skillet, in the middle of his tow-to-chin exercise.*] Invalidism pretendin' all these years! I should of suspected as much when all dis gymnasium equipment was delivered to die *Kirche* by die late Abercrombie and Fitch, now retired from service like you! I am going to drop dead. [*She collapses into the wheelchair.*]

MAN: I'd better give her a quick Christening, before her soul quits her body.

[*The Man pours sour mash from the jug the wife carried on at the opening of Act One, into the wife's open mouth. She recovers with marvelous alacrity, seizing the neck of the jug as he starts to remove it.*] (KKK 137)

L'action burlesque est ici provoquée par la mise à jour de l'hypocrisie qui règne dans l'église ; car le burlesque de Williams, comme celui des Marx Brothers, a une fonction révélatrice. Il met à jour le mensonge d'une civilisation bâtie sur des codes et des conventions restrictifs. En bousculant ces codes, en allant à contresens, le burlesque libère le sens de ses attaches culturelles. Ce n'est donc pas un hasard si celui qui domine le lieu sacré est un menteur débauché qui prostitue ses enfants pour ne pas avoir à le faire en même temps qu'un expert du langage et une projection de l'auteur lui-même :

MAN: Now about me. Who am I? I am, God wot, a legitimate card-holding member of that union that's devoted to the care an' feedin' of actors of any gender. I trust mine's established as male. But more than that, what am I but the visionary projection of an old man's junk heap of erotobilia, and if there be not such a word [*sic*] in *Webster's Unabridged*, then let us include it immediately in an appendix thereto. (KKK 110-11)

Ce que Williams remet en question dans ce passage, c'est l'autorité suprême d'un langage figé, enfermé dans les définitions qu'en font les dictionnaires. Afin de lui échapper, il invente ce mot intraduisible, « erotobilia », allusion ambiguë au désir amoureux (*Eros*) et aux objets de valeur gardés en souvenir d'un événement ou d'une personne (*memorabilia*). Le détournement ironique du mot aboutit à un barbarisme qui ébranle de manière symbolique le cloisonnement entre *die Kirche* et *die Küche*.

⁴⁶ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 30.

⁴⁷ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 43.

De fait, rien ne sépare vraiment les deux lieux qui finissent par se confondre et devenir un entre-deux fantastique, intervalle burlesque où le sens dérive d'un signifiant à l'autre, imitant le va-et-vient des personnages entre *die Kirche* et *die Küche*. Ainsi, dès le début de la pièce, le double sens du mot « organ » vient-il subrepticement se glisser dans l'esprit du spectateur :

MAN: My dear Miss Rose, I'm sure you know that your entrances are always right on cue.

MISS ROSE: Then shall I go directly to the organ?

MAN: Directly and nimbly as a lark rises at daybreak.

[*She crosses directly and elegantly to the organ, removing her gloves.*] (KKK 109)

Et si l'allusion lui échappe, le personnage de *The Wife* ne tarde pas à la rendre tout à fait explicite : « She was good at the organ and *also* good at the *organ* » (KKK 116). Ailleurs, c'est l'utilisation du palindrome *God/dog* (KKK 120) ou le jeu sur les paronymes *sham/ham* (KKK 117) qui viennent souligner le caractère fluctuant du sens et dénoncer l'artifice des signifiants. Le jeu avec le langage trahit une volonté d'aller contre le sens établi des mots afin de faire émerger un sens décalé. Exploité avec brio par les Marx Brothers, il est à l'origine de nombreux gags dans le cinéma burlesque. Dans *Animal Crackers* par exemple, le dialogue entre Chico et Harpo devient absurde lorsque, à la question posée par Chico (« Have you got a flash ? »), Harpo se met à sortir de son manteau tous les objets dont le signifiant est un paronyme du mot « flash ». Groucho, quant à lui, coupe court à sa conversation avec l'ennuyeux Chandler grâce à son maniement expert du langage (« You go Uruguay and I'll go mine »). Jouer avec les mots devient ainsi synonyme de liberté. Dans l'écart creusé par le gag, le langage se réinvente et, avec lui, c'est une nouvelle réalité qui s'impose. Dans *Kirche, Küche, Kinder*, elle se donne à voir comme un mélange de sacré et de profane, de beauté et de laideur, de délicatesse et de vulgarité et elle trouve dans l'intervalle de liberté ouvert par le burlesque les moyens de se dire et de se montrer sans honte. Là, dans la cuisine qu'est devenu l'espace de la représentation, le refoulé ressurgit ; là, comme l'écrit si bien Artaud, « l'inconscient se venge » :

Que dans *Animal Crackers* une femme se renverse tout à coup, les jambes en l'air, sur un divan, et montre, l'espace d'un instant, tout ce que nous aurions voulu voir, qu'un homme se jette brusquement dans un salon sur une femme, fasse avec elle quelques pas de danse et la fesse ensuite en cadence, il y a là comme l'exercice d'une sorte de liberté intellectuelle où l'inconscient de chacun des personnages, comprimé par les conventions et les usages, se

venge, et venge le nôtre en même temps.⁴⁸

Le même désir de délivrance transparait dans *The Gnädiges Fräulein*. Véritable univers parallèle peuplé d'oiseaux monstrueux et de clowns comiques ou tragiques, Cocaloony Key est, à l'image de la cuisine de *Kirche, Küche, Kinder*, un lieu hallucinatoire où la signification des actions et des mots glisse vers un sens originel, primitif, dans un chute semblable à celle qui entraîne peu à peu le spectateur vers les bas-fonds de la cuisine. Ainsi la scène dans laquelle Polly et Molly se balancent sur leurs fauteuils à bascule se double-t-elle de connotations sexuelles tandis que les jeux de mots conduisent le sens du figuré au littéral à travers un exercice de gymnastique physique et verbale inspirée de l'humour des Marx Brothers :

MOLLY: ONE! TWO! THREE! *ROCK!* [*They rock with pelvic thrusts as if having sex.*]

[...]

MOLLY: So! – I can't afford to buy advertising space in the *Cocaloony Gazette*, and in the light of this situation which is a mighty dark situation, I could use and would surely appreciate the use of a knockout feature story in your next Sunday supplement, Polly, a two-page spread with photos of personages and captions without a word of profanity in them. How does that strike you, Polly?

POLLY: It don't strike me, Molly, it whistles over my head like a cocaloony.

MOLLY: I'm dead serious, Polly.

POLLY: It's natural to be serious when you're dead, WHEEEE! [*She resumes rocking. Molly stops the rocker so forcibly that Polly slides on the porch floor.*] OW! (GF 224-25)

L'expression « I'm dead serious », prise au pied de la lettre par Polly, participe de ce basculement du sens vers son origine concrète. Nombreux sont les gags des Marx Brothers relevant de cette démarche. Dans *Monkey Business* par exemple, Harpo, le clown un peu simplet qui passe son temps à courir après les jolies filles se lance à la poursuite d'une grenouille qu'il cachait sous son chapeau. Sa course l'entraîne chez un barbier enrôlé qui utilise l'expression « I've got a frog in my throat ». Le malheureux se retrouve bien évidemment suspendu par les pieds et secoué sans égards par un Harpo plein d'espoir...

Harpo, personnage muet qui s'exprime au moyen d'un klaxon dissimulé dans ses vêtements, n'obéit qu'à ses instincts. Les actions qu'il entreprend sont sans cesse interrompues par la vision d'une jeune femme qu'il ne peut s'empêcher de poursuivre. Il impose ainsi au spectateur son rythme absurde, rythme cyclique de la

⁴⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 215.

répétition qui s'oppose à la progression linéaire de l'intrigue. Son humour « premier degré » perturbe et dérange les autres personnages qui préfèrent le considérer comme un simple d'esprit. Pourtant, c'est toujours lui qui finit par avoir le dernier mot. Ultime tireur de ficelles, il est le voleur insaisissable que tout le monde recherche dans *Animal Crackers* et il se délecte du chaos qui règne à la fin de *Monkey Business*. Comme les personnages clownesques Polly et Molly, il appartient à un monde primitif où les métaphores du langage, pas plus que les nobles sentiments, n'ont de sens. À travers ses blagues ubuesques, il fait ressurgir le monde oublié des instincts primaires. Hors du temps linéaire et du langage, il est celui à travers qui « l'inconscient se venge ».

De fait, le clown burlesque n'est pas si naïf qu'il n'y paraît. Ses bouffonneries entraînent un déplacement de perspective et dédoublent la représentation pour créer l'intervalle où la rencontre entre l'auteur et son public devient possible :

Aux antipodes du « sens » et du « goût », le permanent refus de la limite du burlesque est à l'œuvre autant dans la variété de ses incarnations que dans sa capacité réflexive, dans sa propension particulière à dévoiler les coulisses, à digresser sans cesse, à démasquer les artifices de la création. Il induit par là même un rapport particulier entre l'auteur et son lecteur/spectateur : décalages systématiques, tromperies et discordances déplacent le rapport comique des personnages entre eux pour le situer entre l'auteur et son public.⁴⁹

Le burlesque perturbe les modes de représentation, qu'ils soient langagiers, cinématographiques ou théâtraux, pour repositionner le spectateur dans un entre-deux métafictionnel où les liens avec l'auteur peuvent se nouer. De fait, les Marx Brothers jouent les mêmes rôles d'un film à l'autre, effaçant la frontière qui sépare l'acteur du personnage dans le but d'entretenir « une certaine connivence avec le public »⁵⁰. De la même manière, les clowns et autres personnages grotesques que Williams met en scène dans les dernières pièces sont tous porteurs d'une dimension métathéâtrale fréquemment mentionnée par la critique. Allean Hale, par exemple, voit dans le festin qui clôt *The Gnädiges Fräulein* la dénonciation d'un système commercial impitoyable qui se « nourrit » littéralement de l'artiste :

The final tableau in tying up the plot brings together the secular, religious, and autobiographical meanings of the play. As the baroque red-and-gold parlor is lighted within the dormitory's gray exterior, I believe it is meant to suggest a theatre space and make us realize that this is a play about theatre itself. Indian Joe, Molly and Polly at the table eating the Fräulein's fish may represent Hollywood, the Producers and the Media consuming the artist's work. The scene also suggests a Eucharist, as the three partake of the Fräulein's

⁴⁹ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 29.

⁵⁰ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 85.

offering – the fish symbolizing her broken body and the wine, her shed blood.⁵¹

Williams se cacherait-il donc sous les traits de la Fräulein ? Que penser alors de cet autre clown surnommé William qui erre sans but sur la scène et qui semble lui aussi offrir ses « services » à Molly ?

MOLLY: I've got REAL PERSONAGES here! [A *fantastically tattered old wino*, the "permanent transient," with fishing tackle, comes around the side of the building, tipping his topless bowler with a clown's grin and staggering in several directions.]

POLLY: Including that one?

MOLLY: That's, uh, that's an old family domestic I keep on the premises for sentimental, uh – reasons. [She picks up a megaphone and calls through it]: WILLIAM? I want the Rolls to roll me to vespers at sunset. [She snaps her fan open. The wino takes two steps backward, with a hiccough, and then staggers off.] (GF 225-26)

L'intervalle burlesque apparaît en réalité comme le lieu où les masques tombent pour révéler la présence du créateur. Le clown, personnage à la fois singulier et universel, y devient le moyen pour l'auteur de rencontrer son public et de se confier enfin ; car, dans un retournement paradoxal propre à l'humour burlesque, la vérité se révèle dans l'artifice du déguisement. Au-delà du vraisemblable, du dicible ou du représentable, le clown emporte l'adhésion du spectateur :

Le recours fréquent des personnages burlesques au dédoublement ou à la multiplication – par le biais du trucage ou du déguisement – n'efface pas la présence singulière de l'auteur, mais aurait plutôt pour effet de l'accentuer. [...] Déguisés, accoutrés, affublés d'accessoires et de postiches divers, les personnages burlesques ne se laissent jamais oublier derrière leurs nombreux masques : mais le plus étonnant sans doute est qu'ils aient l'audace de faire croire au spectateur, le temps d'un plan, d'une scène ou d'un film, qu'ils pourraient être tout autre chose que ce qu'ils sont. Cette audace est si folle, l'écart qu'ils parviennent à créer est si grand qu'on accorde alors un certain crédit, au bénéfice du doute, à ce qu'ils prétendent être passagèrement mais toujours intensément.⁵²

Ce rapprochement dans l'écart crée un sentiment de complicité entre auteur et spectateur intensifié par les improvisations, domaine dans lequel les Marx Brothers étaient passés maîtres et qui renoue avec les origines théâtrales du cinéma burlesque :

La méthode des Marx [...] est faite d'improvisations, de répétitions en public, d'émulation réciproque et de détournement du prévu : elle procède d'un art de la scène longuement éprouvé qui débarque du jour au lendemain et en toute impunité – notoriété oblige – sur un plateau de cinéma.⁵³

L'entre-deux ouvert par le burlesque est donc avant tout un espace de liberté qui se prête volontiers à la confiance, comme le souligne l'épisode suivant, rapporté par Hale. Il eut lieu lors d'une représentation de *The Gnädiges Fräulein* en 2000 à l'université de l'Illinois :

⁵¹ Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein*: Tennessee Williams's Clown Show », 51-52.

⁵² Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 96.

⁵³ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, 182.

Viewers tended to react strongly to the play, some nights with laughter and applause, others with silence. One woman left the theatre in tears. On another night six persons rose and walked out. Molly and Polly, who were improvising freely by this time, commented on their leaving and waved goodbye, to the amusement of the rest of the audience.⁵⁴

Improviser, combler le vide en opposant le rire au néant, c'est résister en faisant le clown. Les Marx Brothers l'ont bien compris ; Artaud aussi, lui qui a vu dans leurs pitreries quelque chose de révolutionnaire. Williams s'en est servi pour faire évoluer son théâtre vers l'espace incroyable de tous les possibles. Là, à contresens et à contre-courant, il a osé se mettre à nu, mais toujours dissimulé derrière le masque du clown, le seul qui lui permette d'être vrai et de faire enfin, comme l'écrit David Savran, son « coming out » :

I would like to propose that the fragmentation and incoherence that mark most of Williams's texts from the late 1960s until his death are also the result of a pivotal change in his public status: his coming out.⁵⁵

3. *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde* : « Fou ? Moi ? Au Contraire ! »

Ces mots sont de Williams. Ils figurent sur un autoportrait de l'auteur en clown réalisé en 1969, lors de son séjour forcé dans le service psychiatrique du Barnes Hospital à St. Louis. Le tableau, qui appartient à Richard F. Leavitt, est reproduit dans l'ouvrage édité par Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country*. Ce clown que tout le monde croit fou, c'est lui, le créateur de pièces rejetées par une critique qui, après 1961, ne le comprend plus. Pourtant, il se dit lucide, peut-être même plus encore qu'il ne l'a jamais été et, en effet, c'est dans les dernières pièces que s'affirme plus directement une identité jusque là reléguée dans la pénombre des coulisses :

First of all, the thing about the early plays is that Williams deals with his own sexuality, his own desires, in oblique ways. In a 1966 interview he said, "I always try to write obliquely," and he repeated that. "I think I write mainly from my unconscious mind." So there are all these subtle things, complex things going on in the early plays, and I think they give the early plays an incredible poetic richness. Now, something happened in the 1960s, certainly by the time he came out in 1970, which is to say that the love that dare not speak its name was in fact speaking voluminously and very loudly, and Tennessee Williams was really faced with a problem – his oblique language, his language of innuendo, no longer made

⁵⁴ Allean Hale, « *The Gnädiges Fräulein*: Tennessee Williams's Clown Show », 52.

⁵⁵ David Savran, *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, 136.

sense.⁵⁶

Dans les pièces écrites après 1961, Williams invente donc un nouveau langage pour son théâtre. Ce théâtre transgressif, né de l'écart créé par le comique burlesque, atteint le public avec la violence du choc. En accord avec les théories d'Artaud⁵⁷, il revendique une liberté absolue, reprenant « au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu »⁵⁸. Vrai au-delà du vraisemblable, il devient le moyen pour l'auteur d'exprimer une vérité indicible, celle d'un désir interdit, réprimé et contraint de passer par les détours d'un langage inadéquat.

La richesse poétique des pièces qui firent le succès de Williams va ainsi laisser place à ce qu'Artaud nomme « l'humour-destruction »⁵⁹ d'un langage impudique, concret, voire même primaire quand il se réduit à des cris ou à des onomatopées⁶⁰. Ce « langage nu du théâtre » censé faire surgir l'essence même de l'humain, sa vérité profonde, doit en passer par la violence et infliger « cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie »⁶¹ :

Ce langage nu du théâtre, langage non virtuel, mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements.⁶²

La pièce dans laquelle Williams repousse à l'extrême les limites de son art s'intitule *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*. Elle fut publiée pour la première fois en 1984 à une centaine d'exemplaires par George Bixby, mais ce n'est qu'en 2008 que Saddik la rendit accessible au grand public. Probablement

⁵⁶ David Savran, « Out of the Closet, Onto the Page: A Discussion of Williams's Public Coming Out on the David Frost Show in 1970 and His Confessional Writing of the '70s », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 12 (2011), 117.

⁵⁷ Annette Saddik a mis à jour les correspondances entre le Théâtre de la Cruauté et l'univers chaotique des dernières pièces. Elle conclut son analyse de la manière suivante :

What distinguishes Williams's later work discussed above from his earlier forms is primarily the anti-realistic marginalization of language and an emphasis on the physicality of the theater influenced by both Artaud and Brecht, while the more specific ideological elements of the presentation of ritualistic spectacle, a moral reversal in the primacy of nature over culture, and a revelation of inevitable metaphysical cruelty that occur throughout these plays mark them as much more specifically as Artaudian in their goals. (« Annette J. Saddik, « "The Inexpressible Regret of all Her Regrets": Tennessee Williams's Later Plays as Artaudian Theater of Cruelty », 22-23.)

⁵⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 134.

⁵⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 140.

⁶⁰ Artaud voit dans cet arrachement du langage à sa fonction significative un retour aux origines, à un temps d'avant le langage. (Voir l'article d'Annette J. Saddik, « "The Inexpressible Regret of all Her Regrets": Tennessee Williams's Later Plays as Artaudian Theater of Cruelty », 5-24.)

⁶¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 133.

⁶² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 143.

écrite vers 1982, elle met en scène un homosexuel invalide obligé de se déplacer à l'aide de crochets suspendus au plafond du grenier dans lequel il vit. Locataire de Mme Le Monde, ce personnage central est décrit comme un petit homme fragile au visage enfantin qui ressemble étonnamment à Little Man dans *The Strangest Kind of Romance...* À la différence près que l'amour du petit homme pour un chat s'est transformé en une relation sadomasochiste avec un des innombrables fils de la propriétaire. *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde* est en effet bien loin de la tonalité lyrique qui imprègne la pièce écrite en 1942. La sexualité y est abordée de manière vulgaire. Le langage est cru et la réalité représentée est sordide. Quant au dénouement, il se donne à voir comme une parodie grotesque de la catharsis des tragédies grecques : Mme Le Monde, dans le rôle de la « nettoyeuse », purifie la scène de toutes ses perversions en assassinant les trois personnages masculins dans une fin ubuesque où elle s'improvise d'abord karateka et transforme ensuite les escaliers de sa maison en toboggan mortel à l'aide d'un levier secret.

Saddik résume assez bien la façon dont la pièce a été reçue par ses premiers lecteurs :

When I first read the 1982 play *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*, I was convinced that Tennessee Williams had lost his mind. I mean, really lost his mind. I had always been a defender, even a champion, of Williams' late work for several years, and I appreciated his experimentations with a more presentational, anti-realistic style, combined with an outrageous, often grotesque, sensibility. But this was too much.⁶³

En septembre 2009 à Provincetown, lors de la première représentation de la pièce, le public eut la réaction suivante :

As soon as I heard the audience laughing at the play's opening outrage, I knew it was going to work. It was not exactly an uncomfortable laughter, but a strange laughter of both disbelief and relief. The production's atmosphere of exaggeration and comic book caricature was able to get across a sense of heightened, absurd cruelty that filled the space until it had no place to go and had no choice but to burst into laughter, a laughter of absurdity and exaggeration that my students, who generally respond very well to this play, have simply called "too crazy."⁶⁴

« Trop fou » pour être pris au sérieux, l'auteur entraîne le public dans un univers de l'excès où les personnages dépourvus de toute profondeur (à l'exception, comme il sera démontré plus tard, de Mint, le personnage central) semblent tout droit sortis d'une bande dessinée. Une fois de plus donc, Williams revêt l'habit de clown pour

⁶³ Annette Saddik, « Too Grotesque and Too Funny for Laughter: Publishing the Late Tennessee Williams », 261.

⁶⁴ Annette Saddik, « Too Grotesque and Too Funny for Laughter: Publishing the Late Tennessee Williams », 267.

dire l'intolérable.

De manière assez paradoxale pourtant, il se confie à son public en mettant en scène une relation homosexuelle. Cette relation prend la forme de viols répétés qui ont lieu derrière les rideaux transparents d'une alcôve située à gauche de la scène. Philip C. Kolin y a vu la réutilisation parodique de l'espace traditionnellement réservé aux révélations percutantes :

In function and structure, this alcove or curtained recess, suggests the so-called inner stage, or the fit-up booth, used in earlier theatres to effect epiphanic revelations that stunned and dazzled audiences. Yet in *Rooming-House*, the comic horrors – Mint's crawling from behind the curtains when *Le Monde* calls and "*Her son emerg[ing] from the alcove zipping his pants*" (20) – visually undercut the tragedy or sublimity of such discoveries and reduce this otherwise venerable dramatic technique to a sordid and superficial one.⁶⁵

À l'évidence, ce qui se passe dans l'alcôve n'est pas un secret très bien gardé puisque les bruits qui s'en échappent, comme la transparence des rideaux, s'inscrivent dans une stratégie érotique de voilement/dévoilement déstabilisante pour un spectateur transformé, bien malgré lui, en voyeur :

Teasingly, we are asked to see and not see; things are inside that should not be revealed outside, but they are. Amid Mint's "*Moans of masochistic pain-pleasure*" (2), another illustrative mixture of the half and half world of *Rooming-House*, Williams places us in a most uncomfortable position – we are voyeurs as well as moralists.⁶⁶

Cette implication forcée du public dans un spectacle condamné par la morale dominante le place dans une position intenable. Il entre alors avec l'auteur dans cet entre-deux de tous les possibles que l'anarchie marxienne lui laissait déjà entrevoir. Là, dans ce déchirement où l'être se perd et se réinvente, le spectateur touche à la liberté absolue des rêves :

De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté.

D'où cet appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur sonde notre vitalité intégrale, nous mette en face de toutes nos possibilités.⁶⁷

Dans *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*, Williams s'affranchit de toute limite, déchaînant sur scène les foudres d'un inconscient vengeur. Tandis que

⁶⁵ Philip C. Kolin, « *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* », *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 4 (2001), 46.

⁶⁶ Philip C. Kolin, « *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* », 42.

⁶⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 133-34.

l'impensable s'exhibe, un rire étrange éclate, rire de l'être poussé dans ses derniers retranchements, ultime contenance face aux assauts répétés de Williams contre la bienséance. La rencontre de l'auteur avec le public se fait à travers ce rire caractéristique :

I thought we might start by remembering what Virginia Spencer Carr mentioned earlier today, which is Tennessee's curious laugh, that manic laugh which often occurred at the most disconcerting moments. Where other people were very upset, he would laugh. In *Lost Friendships*, a book by his early but alienated friend Donald Windham, Windham begins his memoir of Tennessee with an account of his laughing as he reads the newspaper story of an old acquaintance being burned to death with his own cigar.⁶⁸

L'étalage provocateur d'actions et de paroles censurées par le consensus social n'a en effet d'autre but que celui de se rapprocher du spectateur, de s'exprimer avec une franchise dévastatrice qui fait voler en éclat les frontières du personnel pour atteindre l'universel. En cela aussi Williams rejoint Artaud ; car le Théâtre de la Cruauté bouscule et dérange les certitudes pour accéder aux fondements de l'humain, à un sens premier, métaphysique, censé repositionner l'homme dans le monde qui l'entoure :

Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets.⁶⁹

Si la folie de *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde* a un sens, quel est-il ? Le grenier rectangulaire au plafond orné de crochets est une projection abstraite du monde et sa propriétaire, Mme Le Monde, en est la maîtresse incontestée, comme l'a justement souligné Kolin qui a vu en elle une figure allégorique :

Le Monde deserves a special allegorical space in Williams's chamber of comic horrors. She is the quintessential *bête noire* symbolizing his life-long problems with terrorizing mothers, sexually predatory women, bigots, and even arch capitalists.⁷⁰

Quant aux personnages de Boy et Hall, ils apparaissent comme deux grossières caricatures du pervers sexuel et du profiteur vicieux. Mint est le point vers lequel ils convergent tous : Boy, pour assouvir ses désirs sordides, Hall, pour se rassasier et Mme Le Monde, pour débarrasser son grenier de ce locataire dépravé qui attire ses

⁶⁸ Brian Parker, in Robert Bray, éd. *Tennessee Williams and His Contemporaries*, 78.

⁶⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 138-39.

⁷⁰ Philip C. Kolin, « *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* », 43.

amants. Personnage central donc, Mint est le double déchu de Little Man dans *The Strangest Kind of Romance*. Les sévices répétés de Boy provoquent en lui une jouissance mêlée de souffrance qui le place d'emblée dans l'espace de la marge. Ses plaisirs masochistes font de lui un être contre-nature, image déformée de Little Man qui éprouve de l'amour pour un animal. Tous deux entretiennent en outre des relations stériles, vouées à disparaître sans laisser de traces. À la fois pathétique et grotesque, leur sentimentalisme larmoyant est tourné en dérision par Williams qui donne à Mint le nom de ces bonbons utilisés pour rafraîchir l'haleine des vieilles dames.

Dans *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*, le théâtre de Williams s'est enfoncé dans l'écart creusé par l'humour burlesque pour faire émerger un monde sens dessus dessous. Kolin l'a très bien démontré, les notions d'intérieur et d'extérieur se fondent et se confondent dans une pièce où le chaos règne :

The movement in the play is unnatural, topsy turvy, illustrating the absurdity of the reversible, foreclosing on comforting or sufficient alternatives. What was intended for shelter becomes inoperative, unproductive folly. The plight of Hall's umbrella nicely symbolizes the spatial disorder: "I found myself in the vicinity of Mme. Le Monde's rooming-house, it was starting to rain and my expensive new bumbershoot was turned inside out by wind" (6). The gusts of Williams's comic horror turn everything inside out.⁷¹

Par conséquent, le grenier a une fonction allégorique double puisqu'il représente aussi bien l'extérieur (le monde) que l'intérieur (le ventre maternel) : « Ironically, "her nest egg" – the rooming house; her womb – destroys instead of nurtures »⁷². Le retournement spatial se fait ainsi l'écho de l'identité trouble du personnage principal. Mint est en effet un sujet que l'on manipule comme un objet. Incapable de se mouvoir, il dépend des autres personnages qui le déplacent à leur guise d'un bout à l'autre de la scène. Ainsi transformé en objet du décor, ses tentatives pour exister en tant que sujet restent vaines. Ses premiers mots expriment d'ailleurs le refus, refus d'être l'objet sexuel de Boy dont on devine les intentions dès le début de la pièce :

At rise a muscular, tow-headed young streetboy, son of Mme. Le Monde, appears in the doorless entrance, grinning lasciviously.

MINT: Oh, no, no, not now. I am expecting a visitor.

BOY [*advancing toward Mint*]: We got time. He's downstairs in bed with Mom.

MINT: But he might surprise us!

⁷¹ Philip C. Kolin, « *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* », 41.

⁷² Philip C. Kolin, « *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* », 44.

BOY [*removing Mint from hook*]: Don't worry, it takes Mom a long time to come.

MINT: Oh, but can't we –

BOY: Shuddup!⁷³

L'entrée en matière est plutôt brusque et elle est immédiatement suivie de l'acte sexuel qui se déroule dans l'alcôve. Cette plongée *in medias res* dans l'intimité d'une relation sordide va à l'encontre des attentes conventionnelles du spectateur de théâtre, exerçant sur ce dernier une violence qui fait écho à celle dont Mint est victime.

La réticence du personnage central est donc aussi celle d'un spectateur poussé jusque dans ses derniers retranchements. De la même manière, ce que Mint voudrait être la visite respectable d'un ancien camarade de classe autour d'une tasse de thé se transforme en un déluge de vulgarités. Le camarade en question, Hall, ne cesse de contrarier les attentes de Mint et commence par l'accrocher le plus loin possible du thé et des biscuits afin d'avoir le temps de tout engloutir avant d'être rejoint. La mise en scène planifiée par Mint qui pensait discuter du passé en regardant de vieilles photographies laisse ainsi place à une lente torture. Elle est à la fois physique et verbale puisque les efforts épuisants de Mint pour se hisser d'un crochet à l'autre s'accompagnent de tentatives désespérées pour élever le niveau de la conversation qui, par l'entremise de Hall, tombe irrémédiablement dans la grossièreté la plus affligeante :

HALL: You see, I haven't forgotten how you were after me continually for sexual gratification at Scrotum-on-Swansea.

MINT: Coming, coming.

HALL: An orgasm at the mere recollection of it, well, well, hmmm, that's flattering. However – the pot is practically empty. How do you call Mme. Le Monde, vocally or by a buzzer or a bell or a hard knock on the woodwork? [*Mint falls from a hook to the floor.*] Took another spill, hah? (*RRHM 97*)

Les chutes répétées de Mint, ses halètements et ses hésitations sont à l'image de la mise en scène qu'il avait imaginée : tronquée, déformée et moquée, elle est la mise en scène qui n'aura pas lieu. Jusqu'à la fin pourtant, elle refuse de se laisser complètement anéantir et revient à la charge, pitoyablement, à travers une mélodie nostalgique qui intervient aux moments les plus inappropriés. Contrepoint ironique à l'absurdité de la pièce, la mélodie se fait entendre une dernière fois à la fin, après que

⁷³ Tennessee Williams, *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*, in Annette J. Saddik, éd. *The Traveling Companion and Other Plays*, 91. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

la terrifiante Mme Le Monde a mis un terme brutal à la vie des trois personnages masculins :

HALL: This sort of thing is what we need in the world now. Removal of the redundant. So – congratulations once more and my most obedient respects in all matters. *Adieu, ta ta, à demain.* There will be banner headlines in every financial center of the world when the staggering word is given.

[*He exits jauntily. Mme. Le Monde pulls a lever by the door. This act is followed by sounds mechanical and human as the stairs flatten out, becoming a long deep slide to the pits. Silence. Then the mechanical piano picks up again its sentimental and nostalgic refrain.*] (RRHM 104-05)

Le refrain vient combler le silence de mort qui ponctue la chute de Hall et précède le dernier discours de Mme. Le Monde. Commentaire moqueur des événements présentés sur scène, il est le vestige d'une sentimentalité moribonde qui n'a plus sa place au centre de la scène et se voit reléguée à l'espace de l'intervalle. Là, dans le silence de la pause, la mise en scène qui n'a pas eu lieu rend son dernier souffle. Comme le personnage central qui a perdu son statut de sujet, ses derniers soubresauts de vie suscitent le rire plutôt que les larmes. La lente agonie de Mint est donc aussi celle d'une histoire qui ne peut pas se dire. Elle est l'histoire d'un « je » qui voudrait exister en tant que sujet mais qui ne peut survivre que dans l'espace fragmenté des pauses et des silences, dans ces moments volés à un Autre tout-puissant : « Tea, biscuits! Biscuits, tea! Finished! Have pity on a broken and desperate soul, subsisting on diminishing bits of – charities – reluctance... » (RRHM 98).

Dans *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*, l'espace scénique est, comme le corps paralysé de Mint, la projection d'une identité muselée, écartelée entre la vulgarité la plus répugnante et un sentimentalisme tourné en ridicule. Le « rectangle muni de crochets »⁷⁴, espace à la fois extérieur et intérieur, est le lieu où se révèle une vérité abjecte⁷⁵ et Mint, l'incarnation d'un sujet qui a épuisé toutes ses possibilités de survie. De fait, même en tant qu'objet de désir, il est un souffre-douleur à moitié consentant. Jamais vraiment sujet, mais jamais tout à fait objet non plus, Mint est le point de fuite de la pièce en même temps que son centre. S'il apparaît devant Hall dans une posture plus que suggestive (« In that horizontal

⁷⁴ Dans le roman *Moise and the World of Reason* publié en 1975, la chambre que partage le jeune écrivain avec son amant dans une usine désaffectée est décrite comme « un rectangle muni de crochets ». La réutilisation de la même expression dans *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monse* semble faire du « rectangle muni de crochets » un espace type, l'endroit hors-limites du tabou.

⁷⁵ Pour une définition de la notion d'abjection, voir le chapitre 2.

position, half in and half out of your pants ? » [RRHM 92]), c'est parce qu'il habite cet entre-deux impossible et abject que le dégoût rejette dans l'espace du tabou.

Or, c'est là justement que Williams emmène son public, dans cet espace où les possibilités se sont toutes épuisées. Là, le langage a failli et les limites entre sujet et objet se sont effondrées. Il ne reste alors plus que les halètements d'un être exténué qui rampe, chute et se hisse d'un crochet à l'autre « comme l'homme préhistorique qui se balance de branche en branche dans la jungle » (RRHM 95). Crochets qui, comme les mots, n'offrent qu'un semblant d'existence et ne servent qu'à prolonger l'agonie d'un sujet qui a atteint ses limites. Dans la pièce en effet, tout finit par chuter, même le langage qui tombe dans la fange, reflétant lui aussi l'essentielle inutilité de ce qui sert à élever l'homme, littéralement et métaphoriquement. Les phrases inachevées de Mint, son souffle coupé et ses refus toujours ignorés fissurent le langage, mettant ainsi à jour le vide sur lequel il repose. Dans ces interruptions se dessine une identité en pleine décomposition, identité abjecte de celui qui n'a pas de mots pour se dire. Cet épuisement des potentialités du langage trouve un écho dans l'épuisement d'un corps paralysé, torturé, violé qui, pourtant, se meut encore. Dans sa « poursuite de l'informe et de l'informulé », Williams met en scène un des deux sens de l'épuisement beckettien, celui du sujet arrivé au terme de sa quête :

Ce que Blanchot dit de Musil, à quel point c'est vrai de Beckett : la plus haute exactitude et la plus extrême dissolution ; l'échange indéfini de formulations mathématiques et la poursuite de l'informe et de l'informulé. Ce sont les deux sens de l'épuisement, il faut les deux pour abolir le réel. Beaucoup d'auteurs sont trop polis, et se contentent de proclamer l'œuvre intégrale et la mort du moi. Mais on reste dans l'abstrait tant qu'on ne montre pas « comment c'est », comment on fait un « inventaire », erreurs comprises, et comment le moi se décompose, puanteur et agonie comprises.⁷⁶

Cette quête est celle d'un « je » impossible à exprimer autrement que dans le vide du silence car, comme l'écrit Deleuze, « le langage nomme le possible »⁷⁷ et c'est bien là sa faiblesse. Le possible, c'est ce qui est déjà là, fini, fixé dans des mots et des postures préétablis. Il s'oppose en ce sens à la singularité d'un être qui, pour se définir, doit se conformer à l'Autre. Or, Williams, même lorsqu'il affiche son homosexualité, refuse d'obéir au discours dominant et à ses définitions complaisantes :

⁷⁶ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », in *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1992), 62-63.

⁷⁷ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », 65.

John Waters says something very interesting. He's talking about when he was coming out and going to a gay bar in Washington [DC]: "Some referred to it as the Chicken Hut, and it was filled with early 1960s gay men in fluffy sweaters who cruised each other by calling table-to-table on phones provided by the bar. 'I may be queer, but I ain't this,' I remember thinking," Waters writes. "Still reading everything Tennessee Williams wrote, I knew he would understand my dilemma. Tennessee never seemed 'gayly-correct' even then, and sexual ambiguity and confusion were always made appealing and exciting in his work. 'My type doesn't know who I am,' he stated, according to legend, and even if the sex lives of his characters weren't always healthy, they certainly seemed hearty."⁷⁸

Le « théâtre plastique » ne cesse d'explorer le champ des possibles, repoussant toujours plus loin les limites de la représentation pour aboutir à l'espace complètement épuré de *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*. Le « rectangle muni de crochets » imaginé par Williams est une abstraction détachée du réel. « Espace quelconque, désaffecté, inaffecté, bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier »⁷⁹, il est le lieu typiquement beckettien de l'indétermination et de la rupture :

L'espace quelconque est peuplé, parcouru, c'est même lui que nous peuplons et parcourons, mais il s'oppose à toutes nos étendues pseudo-qualifiées, et se définit « sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre ».⁸⁰

Dans ce lieu clos, le langage prend la forme d'un corps qui se disloque, à l'image d'un « je » informe et informulé, celui de l'auteur. Sa présence hante une scène devenue projection de l'esprit (« the theatre of his mind »⁸¹). Elle s'incarne dans le corps désarticulé de Mint ; elle se dit dans ses silences forcés. Elle occupe les espaces vides qui envahissent les dernières pièces et rapprochent le « théâtre plastique » du théâtre expérimental des années 60 :

[Williams] began to rely less on language as a direct, reliable expression of truth and more on the silences, pauses, and indirect implications that lie beyond the capacity of verbal representation in order to express the idea that reality could not be articulated – a central goal of the experimental art which exploded in the wake of the new dramatists.⁸²

The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde marque donc le retour à un théâtre épuré où les envolées poétiques cèdent la place aux silences et où la mise à nu de la conscience passe par la figure grimaçante du clown. L'espace de tous les possibles mis à jour par la stratégie burlesque de l'écart arrive ainsi à ce point extrême où le possible s'épuise. L'informe et l'informulé font alors surface dans un

⁷⁸ David Savran, « Out of the Closet, Onto the Page: A Discussion of Williams's Public Coming Out on the David Frost Show in 1970 and His Confessional Writing of the '70s », 113.

⁷⁹ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », 74.

⁸⁰ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », 75.

⁸¹ Philip C. Kolin, « *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* », 47.

⁸² Annette J. Saddik, *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*, 81.

théâtre qui leur redonne leur importance. Comme en peinture, Williams met l'espace vide en scène pour montrer l'envers sans lequel il n'y aurait pas d'endroit. Le « théâtre plastique » remet donc le vide à l'honneur, comme le souligne ce passage extrait de *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* :

NORA: Plastic, y'mean, like a plastic bottle or –

LOUISE: No. Plastic like the spaces between the objects in a painting. They give the painting its composition like the vacant spaces on my table give to the articles on the table its arrangement. D'you understand what I'm saying or is it going through one ear and out the other?⁸³

Indispensables à la composition de l'ensemble, ces vides dans la représentation sont une invitation lancée au spectateur. Ils sont l'entre-deux à remplir, le silence à combler, « la part d'imaginaire laissée en suspens »⁸⁴. Ils participent ainsi à l'impression d'inachèvement et d'ouverture qui imprègne le « théâtre plastique ». Pour l'auteur en effet, la clôture est dangereuse parce qu'elle constitue une forme d'oppression. Les dernières paroles de Mme. Le Monde le prouvent, il n'y a rien de plus à attendre d'un monde qui anéantit tout ce qui s'écarte de la norme :

MME. LE MONDE [*to* audience]: The world is accident prone, no use attempting correction. After all, the loss of one fool makes room for another. A superabundance of them must be somehow avoided if at all possible now. [...] That's how it goes in a rectangle with hooks, Galileo be damned. Now evening descends. The moon is out, serenely. It goes, it goes. There's nothing more to be asked for that will ever be given. (*RRHM* 105)

La sélection naturelle de cette impitoyable Dame Nature a de forts relents de génocide. Mme. Le Monde met un terme violent à la vie de Mint, Hall et Boy sans pour autant donner de réponse et le dénouement de la pièce plonge le spectateur dans un univers de bande dessinée parce que la fin, pour Williams, est toujours un artifice. Il faut donc chercher ailleurs la réponse à la question du « je » indicible, dans les espaces vides où l'imagination a encore sa place, là où tout peut encore s'inventer.

C'est donc vers un au-delà du cadre que Williams emmène son public et c'est grâce aux images qu'il y parvient. Son écriture théâtrale s'approprie les avancées des arts visuels pour créer un au-delà des mots d'où jaillissent les images qui prendront forme sur scène. La présence de l'image dans l'écriture participe en ce sens d'une

⁸³ Tennessee Williams, *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*, in Annette J. Saddik, éd. *The Traveling Companion and Other Plays*, 276. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁸⁴ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010), 24.

dynamique vitale à laquelle Williams ne cesse de faire allusion dans ses écrits. Qu'il s'agisse de « théâtre plastique », d'« écriture organique » (NSE 16) ou de « langage de la vision » (P 44), tous ces termes renvoient à un mode d'expression interartistique qui combine les mots et les images pour toucher à une vérité toujours située dans un entre-deux indéfinissable, là où l'envers et l'endroit se mêlent, là où le langage laisse place à l'image. Cette tendance à dépasser le langage par l'image est omniprésente chez un auteur qui s'adonnait aussi à la peinture, refusant de se cantonner à une seule forme d'expression et cherchant toujours à atteindre l'image absolue dans ce moment évanescent où le langage s'abolit pour soudain « faire image » : « *Faire* une image, de temps en temps (“c'est fait j'ai fait l'image”), l'art, la peinture, la musique peuvent-ils avoir un autre but ? »⁸⁵.

⁸⁵ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », 71.

TROISIÈME PARTIE

ENTRE LANGAGE ET IMAGE : L'OSCILLATION VITALE

Chapitre 7

Le visage de la voix : quand le langage fait image

La voix qui prononce a sa propre forme, son image sonore. Voyez vous même : si je dis « sonore », restez-vous sans image ? Ne discerniez-vous par un rond, « o », « o » ? Oh, oh ! Je vois, j'entends, je vois les voix que j'entends ! Si bien, en effet, que le texte prononcé appelle comme de lui-même le visage de sa voix, le mouvement des lèvres, l'aperçu furtif de l'intérieur de la bouche, de la langue et des dents, et de tout le cinéma articulatoire, sans même parler de l'expression d'ensemble prise par le visage. La voix tire l'œil. C'est toujours du trait : division de l'espace, incision, mais aussi trait lancé, décoché vers l'autre. Image et texte, arc et cible l'un pour l'autre.¹

L'écriture théâtrale a ceci de particulier qu'elle doit donner vie à des voix. Sur la page déjà, ces voix tracent les contours des personnages, donnant un visage au langage qui, sans elles, resterait anonyme, indifférencié et indifférenciable du langage de l'Autre. Pour le dramaturge comme pour le lecteur de pièces, la voix se voit donc avant de s'entendre, ne serait-ce qu'à travers la typographie propre au texte de théâtre. Sa présence dans l'écriture, comme dans le discours d'ailleurs, est pourtant fuyante, car la voix échappe au sens. Située entre les mots, elle est le fil invisible qui les relie les uns aux autres :

Hence we can put forward a provisional definition of the voice (in its linguistic aspect): it is *what does not contribute to making sense*. It is the material element recalcitrant to meaning, and if we speak in order to say something, then the voice is precisely that which cannot be said. It is there, in the very act of saying, but it eludes any pinning down, to the point where we could maintain that it is the non-linguistic, the extralinguistic element which enables speech phenomena, but cannot itself be discerned by linguistics.²

Si la voix se définit de manière négative, elle n'en reste pas moins la preuve d'une présence, celle d'un sujet parlant à l'origine du langage. Or, dans son évanescence même, la voix incarne la nature insaisissable de ce sujet. Écrire la voix, c'est donner forme à un souffle :

To be sure, its [the voice's] positivity is extremely elusive – just the vibrations of air which vanish as soon as they are produced, a pure passing, not something that could be fixed or

¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 123-24.

² Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 15.

something that one could hold on to.³

Comment Williams parvient-il à relever ce défi ? À travers quels procédés d'écriture la voix se manifeste-t-elle dans ses textes ? Comment, en somme, le dramaturge réussit-il à mettre un visage sur le langage ?

Pour répondre à ces questions, il faut revenir au commencement et s'intéresser aux tâtonnements d'un auteur qui fit ses débuts en tant que poète :

I began writing verse at about the time of puberty. [...] I took the field with great audacity from the very beginning. I was quite successful, my poetry was much admired in high school and I won not only plaudits but many little prizes from women's clubs and poetry groups in Mississippi and Missouri. (*NSE* 11)

Or, du poète au dramaturge, il n'y a qu'un « faux » pas que Williams dit avoir franchi par accident, imputant au seul hasard sa conversion au théâtre :

A poet who happens to stumble into the theater is not a case in point. I found good angels such as Audrey Wood, Margo Jones and the Rockefeller Foundation and some relatively altruistic producers such as the Group Theater. (*NSE* 12)

Pourtant, dans un autre de ses écrits, il évoque les voix qui l'habitent et qui vont peu à peu fissurer de toutes parts son langage lyrique. La naissance du dramaturge coïncide en effet avec l'émergence de voix nouvelles, voix révoltées de tous ces autres qui, soudain, affleurent à la surface de l'écriture, dictant leurs répliques à un auteur désespéré :

My conversion to the theatre arrived as mysteriously as those impulses that enter the flesh at puberty. Suddenly I found that I had a stage inside me: actors appeared out of nowhere; shaggy, undisciplined mummers trooped out of the shadowy wings and took the stage over. This cry of players had a gift for improvisation: they carried with them a greasy bundle of old scripts, crumpled and wadded into the bottom of the brass-bound trunk, beneath the tarnished helmets and rhinestone tiaras, the twisted candelabra and moth-eaten velvet capes and scarlet dominoes of traditional mummery. Now and then they would toss me a sheaf of papers like an old bone: only the title and theme were still apparent: the script illegible. "Write this over!" I was commanded. (*NSE* 15)

Ces voix intérieures hantent aussi le poète mais, tandis que le langage poétique réduit les multiples facettes de l'être à des images sans substance, l'écriture dramatique leur donne corps. Le passage de la poésie au théâtre apparaît en ce sens comme une libération des voix transformées soudain en personnages. Ce qui n'existait qu'à l'état de métaphore dans la poésie s'incarne alors au théâtre :

Sometimes I feel the island of my self
a silver mercury that slips and runs,
revolving frantic mirrors in itself

³ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 36.

beneath the pressure of a million thumbs.⁴

Dans la pièce non publiée intitulée « Ishtar », puis dans *The Purification*, c'est encore le visage du poète que l'on devine derrière les paroles des personnages. L'utilisation d'un langage homogène révèle en effet la présence en filigrane de l'auteur dont la voix hante le texte à travers les procédés stylistiques propres à l'écriture poétique. Dès les premières pièces pourtant, des voix nouvelles s'élèvent. Elles dessinent les visages de personnages ancrés dans une réalité sociale et géographique précise, opposant à l'homogénéité du chant lyrique le mimétisme d'un langage vibrant de réalisme. Accents, dialectes et expressions argotiques individualisent les voix sur la page, donnant une forme visible à la cacophonie du réel. Cet éclatement de la voix poétique en une pléthore de voix particulières s'amorce dans *Candles to the Sun* et *The Fugitive Kind*, deux pièces écrites dans les années 30 pour les Mumpers de St. Louis. Dans ses mémoires, le poète Clark Mills se souvient de la cave sombre où Williams le rejoignait pour écrire *The Fugitive Kind* :

Each of us on a kitchen chair, your typewriter
fluent as automatic gunfire, as you sketched
gestures and intonation, dialogue, behavior,
and I with index finger, pecked and brooded,
weighing the sound or color of a word.⁵

Pour le dramaturge comme pour le poète, il s'agit donc bien de travailler la matière du langage pour permettre au lecteur « d'écouter la voix dans le texte »⁶. Or, qu'elle soit lyrique ou mimétique, la voix ne signale pas toujours la présence rassurante d'une instance énonciatrice à l'origine du discours. Dans *Not About Nightingales* et *Camino Real* par exemple, la voix qui sort du haut-parleur a le visage inquiétant d'un Autre tout-puissant et, lorsque cette voix monstrueuse contamine le langage du personnage, elle dissout son identité dans la multiplicité des discours qui le traversent. L'écriture de Williams évolue ainsi vers un « nouveau partage des voix »⁷ qui rend problématique la délimitation d'une parole propre. La voix n'apparaît plus alors comme la manifestation d'une présence mais devient, à l'instar

⁴ Tennessee Williams, « The Siege », in *The Collected Poems of Tennessee Williams*, 9.

⁵ Cité par Allean Hale dans son introduction à *The Fugitive Kind* (New York : New Directions, 2001), xii. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁶ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011), 22.

⁷ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, 38.

du « je » du langage, la trace éphémère d'une origine perdue :

The voice offered the illusion that one could get immediate access to an unalloyed presence, an origin not tarnished by externality, a firm rock against the elusive interplay of signs which are anyway surrogates by their very nature, and always point to an absence.⁸

La dissémination des voix à l'œuvre dans le théâtre de Williams annonce en ce sens les expérimentations contemporaines que Sandrine Le Pors analyse dans *Le Théâtre des voix* :

Ces diverses expériences [...] manifestent un état bien particulier de la dramaturgie contemporaine qui admet que le personnage est pris dans le maelström des voix multiples, dont celles de la société, qui le débordent et dont il ne peut se faire que la chambre d'échos.⁹

De fait, la voix dépourvue de visage propre envahit peu à peu l'espace textuel, disloquant le langage, l'arrachant au sens, pour mieux jouir de la matière même des mots. Cette « physicalité » du dire est poussée à l'extrême lorsqu'elle se manifeste hors du langage, dans le cri ou la répétition. Là, la voix se libère enfin de l'emprise du sens pour devenir pure image sonore. Dans une perspective similaire, l'écriture, lorsqu'elle est mise en scène, apparaît sous la forme de noms propres ou d'inscriptions à peine lisibles dispersés çà et là sur les éléments du décor. Ces vestiges d'êtres mettent le spectateur/lecteur en présence d'un sujet flottant traversé par une multitude d'autres et existant au-delà des limites du temps et de l'espace. Le langage dessaisi du sens n'est alors plus qu'une trace, l'empreinte indélébile d'un être fantomatique :

WRITER: They're disappearing behind me. Going. People you've known in places do that: they go when you go. The earth seems to swallow them up, the walls absorb them like moisture, remain with you only as ghosts; their voices are echoes, fading but remembered.¹⁰

1. Langage et désir d'image : la voix lyrique

C'est en 1937 que Williams, alors étudiant à l'université de Washington (St. Louis), achève sa première pièce lyrique et décide d'en faire la lecture à Clark Mills et William Jay Smith, les deux amis poètes avec qui il partage sa passion de l'écriture. Smith raconte l'épisode dans sa préface à *Candles to the Sun* :

⁸ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 37.

⁹ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, 175.

¹⁰ Tennessee Williams, *Vieux Carré*, in *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, 901. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

Tom read to Clark and me the just-completed draft of what was apparently his first attempt at poetic drama. It was *Ishtar: A Babylonian Fantasy*. [...] One would have thought that at the age of twenty-six Tom would have left behind such attempts at Flaubertian exoticism, but no. Here presented to us in rich Southern voice was a bit of Babylonian Gothic. This may have been the resurrection of a much earlier piece of a blind stab at verse drama that was then so popular. In any case, he did not get very far with his reading before Clark and I exploded with laughter. Tom responded not by clamming up, mute and hurt, but rather immediately joining in with his celebrated cackle, astonished himself that he could have seriously set down such patent nonsense. (CS xiii-iv)

La pièce qui fit rire Mills et Smith aux éclats n'a jamais été publiée mais le manuscrit se trouve au Centre Harry Ransom, au Texas. Il révèle l'intérêt du jeune Williams pour les mythes d'Orient et, à travers eux, l'influence de la poésie romantique sur son écriture. La déesse babylonienne Ishtar appartient en effet à une mythologie chatoyante dont l'exotisme a fasciné les écrivains du dix-neuvième siècle. La pièce qui porte son nom s'inspire de cette littérature romantique. Les tropes du langage y dessinent une voix lyrique marquée par la lecture d'œuvres que possédait le révérend Walter Edwin Dakin, grand-père de l'auteur :

He [Williams] spent many hours of his childhood in the well-stocked library of his grandfather, a classically educated man. [...] Among the earliest reading for the young boy were "The Lady of Shalott" and the novels of Sir Walter Scott, the poetry of Coleridge and Poe.¹¹

Déjà, en 1928, Williams décide de réécrire un épisode du livre II de *L'Enquête* d'Hérodote. La nouvelle qui en découle s'intitule « The Vengeance of Nitocris ». Son décor a pour cadre l'Égypte antique ; son héroïne, Nitocris, est la reine impitoyable qui, pour venger la mort de son frère, noie ses invités au terme d'un banquet fatal et se donne ensuite la mort. Dans « Ishtar », c'est la jeune épouse d'un prince d'Orient qui joue le rôle principal. Tout au long de la pièce, elle prie la déesse Ishtar pour que sa nuit de noces dure éternellement. Le jour ne tarde pourtant pas à poindre et, tandis que le prince fatigué de ses ébats s'endort, la princesse exauce elle-même sa prière en avalant des graines mortelles :

THE BRIDE: These tiny seeds
That are more potent and more gracious than
The habitants of heaven. See!
I place them on my tongue: I swallow them...
Ah, love,
Endure my lips once more
Upon your throat, your mouth, your sleeping eyes!

¹¹ Nancy M. Tischler, « Romantic Textures in Williams's Plays and Short Stories », in Matthew C. Roudané, éd. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, 149.

I shall be tranquil in a little while,
 Having obtained, at last, fulfillment of my prayers:
 A night that will not fade...
 A lover that never tires...
[Light sweeps upward from the balcony, presenting the bridal couch in sharp silhouette.]
 Ishtar, Ishtar,
 That naked walked
 Beyond the seventh gate of hell for Tammuz' sake
 I think that you have heard my prayer.
 It is grown dark again.
[A cacophony of wakening life sounds from the court-yard: shrill trumpets, the stamping of hooves, the rattle of arms, a burst of martial music. The sun rises higher, to glare with fierce intensity upon the gorgeous trappings, gold brocade and red and white silk, of the bridal couch. The Prince sleeps soundly, his face shielded with one arm. The bride, half-risen on the couch, her throat arched back, stares straight into the sun. The music blares to a thundering crescendo: then halts.]
 THE BRIDE: Ishtar, Ishtar,
 It is grown dark again.
*[Curtain]*¹²

Dans cette pièce au dénouement très shakespearien, la luxuriance du décor fait écho à un langage chargé d'images. Les métaphores et les comparaisons qui parsèment le discours des personnages laissent ainsi entrevoir la voix d'un poète profondément influencé par l'imagerie romantique. Grâce au jeu des correspondances anthropomorphiques, les éléments naturels se mêlent aux corps des amants, donnant au désir amoureux une dimension cosmique :

THE BRIDE: Oh, let your lips fall slowly onto mine:
 Slowly, slowly as the night
 Falls over the eyes of one who is weary of day!
 Why, make your kiss more slow
 Than the slipping together of sand and tide,
 And yet more lingering than their kiss!
 [...]
 THE PRINCE: Your lips, my beloved,
 Are like little crystals of water
 That fall from a silver goblet: I that thirst
 Catch them upon my parched tongue.
 I am comforted: I am soothed in my fever.¹³

¹² Tennessee Williams, « Ishtar » (manuscrit non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 21. 10.), 15.

¹³ Tennessee Williams, « Ishtar », 3.

Le corps féminin s'apparente ainsi à une source où vient se désaltérer le prince. Quant à la nuit, que la princesse voudrait sans fin, elle enveloppe les amants de son ombre complice jusqu'à ce que le soleil la chasse pour prendre sa place : « Strike out my eyes / If they salute the tyrant sun again! »¹⁴. L'union des deux amants se transforme donc peu à peu en un véritable combat qui transparaît à travers l'ambiguïté des images contenues dans le langage :

THE PRINCE: Your lips are not like thorns.
Neither are they like the wax that flows from the cedars.
And yet, my beloved, they cling so fast to mine
That I cannot deliver myself from their touch.
[...] Your lips are as soft
As the breast feathers of a little live bird
That I might crush between two fingers.
But O my love, I have not strength
To rise from the delight of your lips.
I have grown weak. I have fallen into a bottomless well.¹⁵

De la source désaltérante au puits sans fond, le corps féminin devient un lieu d'engloutissement semblable à la salle souterraine dans laquelle la reine Nitocris noie ses invités. Parallèlement, l'image du petit oiseau fragile écrasé entre les doigts du prince souligne le pouvoir du désir masculin, mortifère lui aussi, et dont le symbole récurrent est le soleil qui triomphe de la nuit dans un vers évoquant la mort mythique d'Achille : « There is the silver arrow that the dawn / Has shot into the heels of the night! »¹⁶. À travers les images verbales, Williams donne à voir une nature sexuée, entièrement déterminée par la dichotomie masculin/féminin. Le paysage humanisé devient ainsi le reflet cosmique d'une union charnelle transformée en corps-à-corps mortel.

Or, le combat auquel se livre le jour et la nuit a lieu dans un hors-scène mythique, un ailleurs des mots qui occulte quelque peu l'ici-et-maintenant de la scène, déplaçant le personnel vers l'universel. Les personnages ne sont en ce sens que des voies d'accès à la voix du poète qui recourt à l'universalité du mythe pour parler de vérités plus intimes. Le choix de la déesse Ishtar est de fait loin d'être anodin. Déesse de l'amour et de la guerre dans la mythologie Moyen-Orientale, elle

¹⁴ Tennessee Williams, « Ishtar », 11.

¹⁵ Tennessee Williams, « Ishtar », 4.

¹⁶ Tennessee Williams, « Ishtar », 7.

incarne l'ambiguïté du désir amoureux. Elle apparaît en outre comme un double d'Orphée puisque, comme lui, elle se rend au royaume des morts où elle est faite prisonnière. Elle ne s'en échappe qu'après avoir condamné son époux, le dieu-berger Tammuz, à prendre sa place. Les résonances avec le mythe grec témoignent de l'intérêt de Williams pour les symboles ambivalents. Ishtar, comme Orphée, voyage entre deux mondes. Elle menace en ce sens l'ordre binaire qui régit l'ensemble de la nature, séparant les vivants des morts, le jour de la nuit et le masculin du féminin. Déesse paradoxale, elle se caractérise par son agressivité et sa sensualité dans une alliance des contraires qui en fait une figure subversive par excellence. Or, c'est à la fin du dix-neuvième siècle précisément que la culture occidentale choisit de mettre en avant la féminité hors norme des Orientales :

The identification of Ishtar as a hermaphrodite, which goes back to the earlier part of this century, was no doubt influenced to some extent by the popular culture of fin-de-siècle Europe. The first translations of Mesopotamian myths from Ashurbanipal's library at Nineveh were made in an atmosphere where images of wicked, usually eastern, seductresses were among the most prevalent in the visual arts and literature (both high and low). In nineteenth-century painting, the Oriental woman, the odalisque, was commonly portrayed as having lesbian tendencies (Lewis 1996, 1999). This is exemplified by the famous Turkish Bath of Jean-Auguste Dominique Ingres where naked women are all lounging around in what appears to be wanton sexual abandon in the Turkish bath-house, and in the foreground one woman appears to be fondling the breast of another.¹⁷

Williams ne pouvait donc pas ignorer la nature marginale d'une divinité qui fonctionne dans la pièce comme le symbole d'une altérité dangereuse :

Therefore, the extremes and opposites combined in the figure of Ishtar make her the superlative sign of difference. As the goddess that represents all that is unruly, unpredictable, and marginal in Mesopotamian society she stands for what is unstable or outside the accepted forms of behaviour. She is Mesopotamian culture's figure of the chaotic and marginal and as such is a figure of alterity or otherness, an otherness that stands for what is different from the norm: civilised man.¹⁸

Le féminin se manifeste en effet à travers des images archétypales toujours perçues comme l'envers négatif d'un masculin positif qui se situe du côté de la vie et de la lumière. Un endroit rassurant donc, comme le soleil que la princesse voudrait ne plus voir se lever ou comme le vent, ce bruissement de vie qui annonce l'arrivée de l'aube :

THE PRINCE: I feel again the wind
Falling across my shoulders like a silken cloak
That my mother would drop as I slept.

¹⁷ Zainab Bahrani, *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia* (Londres : Routledge, 2001), 146.

¹⁸ Zainab Bahrani, *Women of Babylon*, 150.

It is stronger now:
And I can hear its whispers among the cedars.
The wind of the dawn is blowing among the cedars, my beloved.¹⁹

Pourtant, cet endroit est aussi un lieu de coercition. Là s'exerce l'autorité du maître autour duquel la vie s'organise :

THE PRINCE: I can see the dome of the temple in the town.
It is like a great elephant
That has drowsed upon his patient feet all night,
Awaiting the will of an absent master.
I can see the white doves pacing in the court-yard,
Pecking for grain,
Cooing and fluttering their wings:
They are like veiled maidens that run about
With pitchers and brooms
Preparing the house against the coming of their lord.²⁰

L'autorité est ainsi garante d'un ordre que l'invocation de la déesse Ishtar remet en cause. La prière de la princesse fait en ce sens écho aux paroles de la divinité qui, une fois arrivée aux portes de l'enfer, menace de faire régner le chaos sur le monde des vivants :

Elle adressa ces mots au gardien de la porte :
- Gardien! Ouvre ta porte !
Ouvre ta porte, que j'entre, moi qui te parle!
Si tu ne me laisses pas entrer,
Je martèlerai la porte, à en briser les verrous ;
J'en secouerai les montants, à en démolir les vantaux,
Et je ferai remonter les morts,
Qui dévoreront les vivants,
Tant et si bien que les morts
Dépasseront en nombre les vivants !²¹

C'est cette propension au chaos qui rend Ishtar si dangereuse et si fascinante pour Williams. À travers le personnage de la princesse en effet, la voix subversive d'une altérité inquiétante résonne, détournant les symboles et inversant les images dans une volonté affichée de renverser l'ordre établi :

¹⁹ Tennessee Williams, « Ishtar », 7.

²⁰ Tennessee Williams, « Ishtar », 10.

²¹ Jean Bottéro et Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme* (Paris : Gallimard, 1989), 320.

THE BRIDE: Lo! The moon is not cold
As the wise men have said.
Neither is it small and round
Like the silver coins that merchants jangle in their palms.
The moon
Is heated with fountains of blood!²²

La lune se voit ici dotée d'attributs habituellement réservés au soleil et devient, comme lui, source de chaleur tandis que l'eau rafraichissante de la fontaine se transforme en sang. La métamorphose des images ébranle la dichotomie masculin/féminin, créant la vision apocalyptique d'un monde sens dessus dessous.

Les tentatives d'insurrection verbale de la princesse détournent ainsi les symboles de leur signification conventionnelle et font tomber les dieux de leur piédestal. Dans le passage suivant par exemple, la vision stéréotypée du prince qui associe la lune à une jeune fille s'inverse dans le discours de la princesse :

THE PRINCE: Behold! The moon has fallen,
She has touched the lake:
She has dabbed it with her toes
Like a naked girl
Like a timid maiden that clasps her breasts,
And huddles her loins against the chill of water!

THE BRIDE: Let the moon go!
The moon is fair.
But I had rather have the dark.
Listen!
When the moon has gone below the lake
I shall not say that he is departed.
Rather I shall say
That he has come to lie between my breasts
Finding them less cold than the sky,
And to pour into my loins
Some of the gold that makes him glitter!

*[The orchestra plays a brief interlude of soft Eastern music, fading into silence with the expiring light of the moon]*²³

Le langage confronte ici deux images à travers un procédé, « l'effet tableau », que Liliane Louvel définit ainsi :

²² Tennessee Williams, « Ishtar », 7.

²³ Tennessee Williams, « Ishtar », 6.

L'effet-tableau, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier. Le pictural s'impose, mimant le retour du refoulé. L'impression picturale serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double.²⁴

Le premier effet-tableau du passage cité évoque la tradition picturale qui, de la Renaissance à nos jours, se plaît à représenter le corps féminin, souvent dénudé, à proximité d'une source d'eau naturelle ou peint dans une posture suggérant la toilette ou le bain. De *Vénus à sa toilette* du Titien aux baigneuses de Courbet, Cézanne, Matisse ou encore Picasso, le thème de la femme et l'eau n'a cessé de générer des images dans l'art que les mots du prince évoquent, doublant ainsi le langage d'une épaisseur picturale. L'ouverture du langage à l'image se fait par l'intermédiaire d'une comparaison introduite par « like » et d'une personnification de la lune, soudain pourvue d'un sexe féminin et d'orteils qu'elle trempe timidement dans le lac (« She has dabbed it with her toes »). La vision s'accompagne en outre d'une impression de froid soulignée par l'emploi des verbes « clasp » et « huddle ». Les mots transforment ainsi la lune en jeune fille frileuse s'enfonçant doucement dans les profondeurs glacées (« chill ») du lac.

Il y a de fait quelque chose d'inquiétant dans l'image suscitée par les mots du prince, quelque chose qui rajoute une touche sombre à l'effet-tableau et qui, outre la sensualité du thème de la baigneuse, évoque la vision, maintes fois reproduite en peinture, du corps sans vie d'Ophélie flottant dans la rivière où elle s'est jetée par désespoir. Il faut cependant s'intéresser aux tout débuts de Williams en tant qu'écrivain pour comprendre d'où vient cette image à la fois sensuelle et inquiétante. Allean Hale l'a écrit dans le passage cité plus haut, l'une des premières lectures du jeune Thomas Williams était le poème de Tennyson, « The Lady of Shalott », et l'une des premières images dont il s'est inspiré pour écrire était précisément la reproduction d'un tableau représentant l'héroïne du poème :

Tom was twelve and still in grade school when he wrote his first school composition; his teacher had asked the class to select a picture on the classroom wall and write about it. He was immediately struck by a print of a painting inspired by Tennyson's heroine the Lady of Shalott, depicting her floating trancelike down a river. Called to read his paper before the class, Williams remembered, "It had a very good reception. From that time on I knew I was going to be a writer."²⁵

Dans « The Lady of Shalott », Tennyson réécrit une légende datant du Moyen-Âge

²⁴ Liliane Louvel, *Texte/Image* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002), 34.

²⁵ Lyle Leverich, *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, 43.

qui raconte l'histoire de la Dame de Shalott, condamnée à regarder le monde à travers un miroir et à tisser ce qu'elle voit sur une tapisserie. Un jour, elle tombe amoureuse du reflet du chevalier Lancelot et tourne ses yeux vers le monde mais la malédiction la poursuit jusque sur les eaux de la rivière où elle tente de s'enfuir. Le peintre préraphaélite John William Waterhouse peignit l'héroïne à bord d'une barque, dérivant sur la rivière qui l'emporte vers la mort. La Dame de Shalott, comme Ophélie, se mêle à l'image évoquée par le prince, ouvrant le langage à une multitude de tableaux qui flottent à la surface des mots.

À la beauté froide de cette image somme toute assez conventionnelle du féminin s'oppose une autre vision, plus surprenante, qui met en évidence le pouvoir subversif du langage. Elle jaillit du discours de la princesse dans un effet-tableau où viennent se concentrer les nombreuses représentations d'un épisode fameux de la mythologie grecque : l'union de la nymphe Danae et de Zeus métamorphosé en pluie d'or. Cette image affleurant à la surface des mots est suscitée elle aussi par la vision de la lune descendante mais elle s'oppose en tous points à celle du prince. La lune y devient un symbole masculin à travers l'apparition un peu abrupte du pronom « he » qui intervient juste après l'emploi du verbe « say ». Ce verbe, utilisé dans un premier temps à la forme négative et répété au vers suivant, semble souligner le pouvoir sans limite de la parole, pouvoir magique grâce auquel les images se métamorphosent et transitent d'un référent à l'autre, aspirant à devenir réelles. Ce pouvoir du dire est du reste renforcé par la tournure modale, « I shall », qui exprime la détermination d'un sujet dont les mots ont ici valeur d'incantation.

De fait, la parole ensorcelante de la princesse bouleverse l'imagerie traditionnelle dans un effet-tableau où la lune est identifiée à Zeus, le plus puissant des dieux grecs, l'un des plus fertiles aussi, comme l'atteste son abondante progéniture. La froideur stérile de la jeune fille évoquée par le prince laisse ainsi place à la sensualité d'une image érotique. La lumière argentée de la lune devient une semence divine qui se répand sous la forme d'une pluie d'or sur le corps de la princesse. Du féminin au masculin, de l'argent à l'or, les mots bouleversent le symbolisme classique, faisant naître des images inattendues, marginales et subversives parce qu'elles remettent en cause un ordre (et un langage) fondé sur l'existence de polarités séparatrices.

Or, c'est justement contre une séparation que la prière de la princesse s'élève ; car la fin de la nuit signifie également la fin de l'union charnelle et le retour à une temporalité linéaire avec, au bout, la séparation ultime de la mort :

THE BRIDE: I never knew a night that did not pass,
However wildly beauty sang unto eternity its prayer!
Nor ever saw a rose that did not die,
I have held nothing lovely in my arms
That did not fade...
That did not lose itself like mist,
Surrendered to the wind...
In all things was the worm
Of Time and Change...²⁶

Les possibilités infinies du langage défient les limites imposées par le réel. Elles déplacent le sens vers un espace indéterminé, chaotique, espace obscur où les corps fusionnent et où les différences s'effacent. Là, dans ce monde sens dessus dessous qui est le domaine d'Ishtar, la voix de l'auteur se fait entendre :

In psychoanalytic terms, Ishtar is therefore like a symptom, that is, a sign that emerges out of a repression which fails. As such, she becomes the signifying locus of displaced meanings. Unconscious meanings and associations, desires and fears are displaced and appear in a disguised manner. What is plainly visible to us – Ishtar as goddess of love and war, the dread storm, the morning and evening stars – can stand in for hidden and figurative meanings.²⁷

De fait, la profusion d'images contenues dans le texte d'« Ishtar » trahit la présence sous jacente d'un auteur déjà en quête de nouvelles formes. Elles transparaissent à travers les tropes du langage qui déplacent le sens et perturbent les symboles, revendiquant un ordre nouveau. Dans « Ishtar », Williams combat la perception étriquée d'un monde régi par des catégories binaires que la tradition littéraire ne fait que perpétuer. Ce monde l'étouffe. L'écriture s'offre à lui comme un moyen de le fuir et, en même temps, de le réinventer mais, comme pour beaucoup d'auteurs débutants, la création doit d'abord passer par l'imitation : « I had been writing since twelve and was already wrapped up in literary style like the bandages of a mummy » (*NSE* 16). Par ailleurs, si le glissement symbolique de la lune vers le masculin apparaît déjà comme une forme d'émancipation du langage, la présence du pronom « it » juste après les effets-tableaux semble trahir une volonté d'aller encore

²⁶ Tennessee Williams, « Ishtar », 11.

²⁷ Zainab Bahrani, *Women of Babylon*, 160.

plus loin :

THE PRINCE: The moon has quite fallen
It is below the lake. There is nothing left of it now.
THE BRIDE: I have caught it in my arms,
It rests with a delightful weight upon my breasts
And upon my thighs.²⁸

Pourquoi cet accord soudain des deux personnages autour de la neutralité du pronom « it » ? Pourquoi ce retour à l'indétermination sexuelle après la mise en tension de deux images sexuées de la lune ? Peut-être pour souligner la nature volage du langage ou peut-être simplement parce que l'auteur ne souhaitait pas poursuivre la personnification plus avant. Après tout, la pièce n'a jamais été publiée et le manuscrit qui existe à Austin était vraisemblablement destiné à être révisé. Pourtant, les quinze pages qui constituent la pièce se suivent de manière cohérente et aucune rature ou annotation de l'auteur ne vient en perturber la lecture. Il est donc envisageable de considérer que le déplacement des signifiants vers l'indétermination trahit un désir de dépassement des catégories masculin/féminin et, surtout, une volonté de faire émerger une altérité radicale, transcendant la finitude de « he » et « she ». Ce désir transparaît de manière plus explicite à travers une réplique du prince :

THE PRINCE: The gods are very old.
And they have seen much love. We must remember that.
And who can say!
Perhaps in the gardens of heaven they have a thing
That is better than our love!
THE BRIDE: What have they that is better, then?
I know! They have a love that has no end!²⁹

Cette « chose » rêvée dont seuls les dieux auraient connaissance, c'est un amour sans limites, union du masculin et du féminin dans un « nous » éternel qui, malgré la prière de la princesse, reste inaccessible et condamné à n'être qu'une « chose » sans nom. C'est ici que la voix de l'auteur résonne le plus fort, ici que son visage se dessine derrière celui de ses personnages ; car, si la désuétude des images peut prêter à sourire, leur capacité à se métamorphoser sans cesse révèle les tâtonnements d'un écrivain en devenir.

²⁸ Tennessee Williams, « Ishtar », 6.

²⁹ Tennessee Williams, « Ishtar », 6.

Le rêve incertain d'une « chose » à venir est en effet aussi celui d'un jeune auteur qui, en 1936, se sent prisonnier d'un héritage à la fois littéraire et familial. Curieusement d'ailleurs, le foyer des Williams, tel que William Jay Smith le décrit dans ses mémoires, était décoré à la mode orientale :

The house, with its Oriental rugs, silver, and comfortable if not luxurious furniture, was located in an affluent neighborhood and was higher on the social ladder than Clark Mills's modest home in Clayton.³⁰

De plus, c'est à ce moment là que l'état mental de Rose, la sœur bien aimée, se dégrade et, alors que Williams se jette à corps perdu dans l'écriture pour échapper à une réalité devenue insupportable, les liens entre le frère et la sœur se distendent irrémédiablement :

Because he felt desperately trapped in his home – *their* home, as he saw it – his only escape was into his writing and, through it, to the outside world. But for Rose, there was no escape, no channel, and for much the same reasons she became increasingly insensitive to Tom, as well, even to his writing, which she did not understand. Theirs was an alienation that isolated them from each other and led to heartbreak for them both.³¹

Dans une entrée de son journal datée du 7 octobre 1936, Williams avoue que le comportement de Rose l'exaspère : « Rose is on one of her neurotic sprees – fancies herself an invalid – talks in a silly dying-off way – trails around the house in negligees. Disgusting » (*Notebooks* 59). Une annotation, rajoutée en 1939, met à jour le sentiment de culpabilité qui ne cessera ensuite de le ronger : « God forgive me for this! » (*Notebooks* 59).

La présence de Rose dans le texte d'« Ishtar » se manifeste à travers l'allusion de la princesse à la rose. Cette fleur à la beauté éphémère qui symbolise Marie dans l'imagerie chrétienne est aussi le prénom d'une sœur en train de disparaître : « I never knew a night that did not pass, / [...] / Nor ever saw a rose that did not die »³². Dans le passage suivant, c'est un extrait du *Cantique des Cantiques* que l'auteur reprend et transforme :

THE BRIDE: Behold! I make myself a garden for you to invade!
I am a garden of open gates
And of deep shade that is cast by the myrtles.³³

La princesse s'identifie à un jardin ouvert dans un retournement subversif de l'image

³⁰ William Jay Smith, *Army Brat* (New York : Persea Books, 1980), 190-91.

³¹ Lyle Leverich, *Tom*, 179.

³² Tennessee Williams, « Ishtar », 11.

³³ Tennessee Williams, « Ishtar », 8.

biblique : « A garden enclosed is my sister, my spouse: a spring shut up, a fountain sealed »³⁴. Le jardin clos fait référence à la pureté virginale d'une figure féminine qui est à la fois épouse et sœur. De plus, comme la rose, le jardin clos est aussi un symbole de la Vierge dans la tradition iconographique chrétienne :

Le *Cantique des Cantiques*, à l'origine un chant profane riche en images érotiques, fait dire au Bien-Aimé que sa Bien-Aimée est un « Jardin clos » (*Hortus conclusus*) : est ainsi exaltée la pureté virginale de la jeune fille. Mais, dépassant sa dimension initiale de dialogue amoureux, le poème accéda à d'autres significations dans la tradition juive puis chrétienne. Cette dernière en donna une interprétation allégorique où le Bien-Aimé est le Christ et la Bien-Aimée la Vierge. [...] Dès lors, le « jardin clos » est l'emblème de Marie, la Vierge, la Toute Pure.³⁵

Dans sa volonté de repousser les limites des symboles, Williams mêle le sacré et le profane, ouvre les portes d'un jardin qui devient l'image du corps désirant et dévoile en même temps son projet artistique. Au-delà du désir érotique, il y a en effet à la fois le désir d'union avec un Autre qui se dérobe à soi (la disparition progressive de Rose dans la folie en est la manifestation tragique) et le désir d'ouvrir le langage à une altérité radicale, à un « quelque chose d'autre » qui ne s'exprime pas encore. La rose et le jardin sont des images conventionnelles refaçonnées par le « je » d'un auteur dont le visage hante le langage. Comme la pluie d'or, elles sont les transpositions allégoriques du désir déplacé par le pouvoir imageant des mots dans un espace hors d'atteinte. Le langage d'« Ishtar » est un langage désirant :

Car l'image textuelle restera toujours une « image en l'air » comme ces images de Descartes plus « réelles » que virtuelles, flottant dans l'esprit du lecteur, dans la tension du « comme » pour reprendre la phrase d'Edward Saïd : « Writing cannot represent the visible, but it can desire and, in a manner of speaking, move towards the visible without actually achieving the unambiguous directness of an object seen before one's eyes. »³⁶

Ce n'est donc pas un hasard si « Ishtar » a la forme d'une longue prière. Son rythme incantatoire, souligné par l'invocation répétée de la princesse à la déesse, l'apparente à un chant. Comme la prière censée élever l'âme vers Dieu, le langage de la pièce cherche à s'élever au-delà de ses propres limites, à devenir image ou musique. Ce désir d'altérité qui est en réalité un désir de transcendance fait écho à la prière de la princesse qui rêve d'une union éternelle entre le masculin et le féminin. De fait, l'artiste qui cherche à repousser les limites de son art et le personnage de la princesse se ressemblent ; tous deux sont en quête d'une fusion impossible qui se

³⁴ *The Holy Bible: King James Version* (Oxford : Oxford UP), 666.

³⁵ Michel Feuillet, « Le Jardin de l'Annonciation », *Italies* [en ligne], N° 8 (2004), mis en ligne le 5 septembre 2009, consulté le 4 avril 2013. URL : <http://italies.revues.org/2015>

³⁶ Liliane Louvel, *Texte/Image*, 33-34.

résout dans le vague espoir d'une « chose » meilleure située au-delà de toute frontière. La princesse y accède en se donnant la mort ; Williams y fait allusion à travers le glissement du langage vers un « être d'image »³⁷ inaccessible.

La voix de l'auteur se donne donc à voir dans le texte à travers le prisme des images. Suscitées par le langage, elles viennent s'interposer entre le lecteur (ou le spectateur) et les personnages, révélant la présence d'un « je » réel situé de l'autre côté de « l'écran de la représentation » qu'elles fissurent de toutes parts :

Soit impossibilité sémiologique, soit interdit idéologique, l'écran occulte l'essentiel des images du réel et en diffuse une infime partie. Dans la vaste zone d'ombre de ce qui est occulté, un maillage rhétorique développe à sa manière un discours tendant à suppléer les images absentes. La représentation apparaît alors comme une zone d'ombre protégée par l'écran, constituée d'un maillage rhétorique assurant la *mimésis*, mais bordée et trouée par la lumière aveuglante du réel.³⁸

De fait, le langage imagé d'« Ishtar » crée une distance symbolique entre le lecteur/spectateur et les personnages dans la mesure où il renvoie à un ailleurs des mots qui entre en concurrence avec l'ici-et-maintenant de la scène. Cet ailleurs imaginaire relègue l'espace de la représentation au second plan, le transformant par là en théâtre d'ombres où s'agitent des fantoches :

L'image fait irruption dans le texte littéraire par le détour de son autre, en retour, le discours qui dit l'image ne peut qu'être fondamentalement allusif puisqu'il n'est jamais directement en prise sur son référent [...]. On est toujours dans la médiation, *a fortiori*, lorsque l'outil de la médiation en passe par un autre outil de médiation et donc se trouve deux ou trois fois éloigné de son objet comme le déplorait Platon.³⁹

Ce que Liliane Louvel remarque pour le texte littéraire s'applique également au texte de théâtre, surtout lorsque celui-ci revendique son appartenance à une tradition littéraire et qu'il se charge d'images, de tropes et de figures de style, autant de traces de la présence d'une voix lyrique homogène derrière laquelle les voix des personnages s'effacent.

Cette « rhétorique “littérisée” essentiellement soucieuse de tropes et de figures »⁴⁰ emmure les images dans les mots, donnant une prééminence au texte qui va à l'encontre de la conception que l'auteur lui-même se fait de l'écriture dramatique : « And in my dissident opinion, a play in a book is only the shadow of a play and not even a clear shadow of it » (*NSE* 71). Cette phrase est tirée de la

³⁷ Liliane Louvel, *Texte/Image*, 33.

³⁸ Stéphane Lojkine, *Image et Subversion*, 18.

³⁹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 228.

⁴⁰ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente* (Paris : Flammarion, 1989), 40.

postface à *Camino Real*. Williams y préconise l'inverse de ce qui se produit dans « Ishtar » où c'est la représentation qui est l'ombre du texte. Après « Ishtar » pourtant, la seule autre pièce écrite entièrement en vers et intitulée *The Purification* pousse encore plus loin les aspirations du langage à devenir image. Publiée pour la première fois en 1945 dans *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*, son écriture débute en 1940 avec une première version qui porte le titre de « Dos Ranchos ». Le titre initial plante déjà le décor, un décor imaginaire baigné dans une atmosphère hispanique :

The placements used in this play are associated mainly with the country around Taos, New Mexico, but that is merely because those names and that country come most familiarly to my mind: it is the clear, breathtaking sort of country that I like to imagine as the background for the play. Actually I do not know whether or not people of this type ever lived there and I don't believe it matters. (P 40)

Pas de mimétisme réaliste donc, mais, comme pour « Ishtar », un espace scénique déplacé dans un lieu rêvé, complètement détaché du réel, qui préfigure le décor de *Camino Real*. *The Purification* apparaît de fait comme un précurseur de la pièce de 1953. Les images contenues dans son langage lyrique aspirent déjà à sortir des mots et à prendre possession de l'espace scénique. Malheureusement, là aussi, le spectacle finit par ressembler à une parade d'images sans substance⁴¹, à une ombre destinée à filtrer « la lumière insoutenable du réel »⁴².

Tout d'abord, le langage de la pièce ne cesse de faire référence à une perte, à un vide que les mots doivent combler. Dans un premier temps, ce vide prend la forme d'un crime à élucider. Commis dans un avant indéterminé, il est l'acte originel et tabou autour duquel l'ici-et-maintenant de la représentation s'organise. Ainsi la pièce s'ouvre-t-elle sur les paroles du juge qui joue le même rôle que celui dévolu au chœur dans le prologue de *Romeo and Juliet*. Dans un style très shakespearien, il évoque le conflit opposant les familles de Casa Blanca et Casa Rojo, conflit dont le crime est le point culminant :

An evil thing has occurred.
The reasons are still beclouded.
This much we know: the rains are long delayed.
The season is parched.
Our hearts, like forests stricken by the drought,

⁴¹ Sur *Camino Real*, voir chapitre 1. 4.

⁴² Stéphane Lojkine, *Image et Subversion*, 30.

are quick to flame.

Well, flames have broken out, not only in the Lobos,

but here, between two ranches. (P 41-42)

Le défi du langage va donc être de nommer cette « chose affreuse » et de punir le coupable. Dès le départ, la tâche s'annonce difficile, pas parce que ceux qui savent refusent de parler, mais plutôt parce qu'il leur est impossible de dire l'indicible :

JUDGE: You, the mother,

what do you have to say?

[*The Mother bows her head.*]

FATHER: She cannot speak.

JUDGE: Can you?

FATHER: Not like a man with any of his senses.

JUDGE: Then like a man without them, if you will –

But speak up freely –

Speak out the language of your hearts

and we'll supply the sense where it seems to be needed. (P 42-43)

Face à l'impossibilité de dire, un nouveau langage s'impose. Langage de celui qui a perdu la raison (*sense* en anglais), il est aussi le langage libéré qui passe par l'image pour atteindre une vérité trop aveuglante pour être regardée en face. L'image remédie en ce sens aux insuffisances du langage mais, comme l'eau souillée de la source, elle le pervertit :

MOTHER: Her name was Elena.

SON: Her skeleton,

much too elastic,

stitched together

the two lost frozen blue poles!

[*A murmur among the Chorus*]

LUISA: The tainted spring – is bubbling.

FATHER: He means to say

she went beyond our fences. (P 43)

Si l'image « empoisonne » le langage, c'est parce qu'elle l'entraîne dans des circonvolutions qui, pour reprendre les termes de Lojkine, « font écran » au sens. Les images qui s'immiscent dans le langage de *The Purification* freinent la progression linéaire du discours, empêchant le sens de se donner directement au lecteur/spectateur :

Il y a donc, dans l'œuvre, non seulement un écran qui fait image et fait rêver, mais surtout

cet écran programme un temps de latence qui bloque le décodage immédiat. Ce temps peut être réduit pour forcer l'œuvre à une fonction pratique, ou au contraire infiniment étendu, pour la maintenir dans le suspens de ce qui n'a pas de sens.⁴³

Ce « temps de latence » créé par les images à la fois retarde la révélation et redouble l'idée de perte à laquelle l'indétermination des mots du juge faisait référence au début de la pièce ; car, si la « chose affreuse » désigne le crime d'Elena dans le discours introducteur, les métaphores du fils dans le passage cité plus haut renvoient à un autre crime, à un tabou antérieur dont le meurtre d'Elena n'est que la conséquence. Ce tabou originel, c'est l'inceste commis par Elena et son frère, les enfants de Casa Blanca. Quant au meurtre qui en découle, il est perpétré par l'époux bafoué, le fermier de Casa Rojo. Le tabou impossible à verbaliser autrement que par le détour de la métaphore constitue ainsi un choc originel, pour reprendre une fois encore les termes de Lojkiné, choc auquel la représentation doit « faire écran » :

Jusqu'ici nous avons mené parallèlement l'analyse de l'écran comme objet (écran de cheminée, écran du chimiste) et de l'écran comme fonction de la représentation, fonction d'interposition entre le choc, la rencontre accidentelle avec la vérité du sens, et la répétition, le recouvrement de cette vérité par une mécanique de la représentation.⁴⁴

À la manière d'un écran, les images de *The Purification* occultent et dévoilent une vérité primordiale à laquelle le langage n'a accès que par le biais d'un intermédiaire, le meurtre d'Elena, qui apparaît par conséquent comme une vérité seconde, la répercussion d'un acte absolument innommable. Si, en effet, l'indétermination du mot « chose » parvient à désigner, même vaguement, le meurtre, le tabou de l'inceste échappe à toute tentative de formulation directe. La première à l'évoquer, Luisa, le fait dans un passage où la description se heurte à l'impossibilité de dire :

LUISA: I had not come to the barn
when suddenly through the window of the loft,
that was lit with the wavering radiance of a candle –
two naked figures appeared in a kind of – dance... (P 49)

La fenêtre de la grange apparaît comme un premier écran, un premier filtre occultant et dévoilant ce qui ne doit pas être vu. Dans le discours du personnage, sa fonction trouve un équivalent dans le langage, là où la description s'arrête pour laisser place à l'approximation de l'expression « a kind of », puis au silence du tiret et enfin à l'image des danseurs. Ce qui est vu de manière indistincte à travers la fenêtre est

⁴³ Stéphane Lojkiné, *Image et Subversion*, 131.

⁴⁴ Stéphane Lojkiné, *Image et Subversion*, 45.

rapporté indirectement à travers une métaphore. Le tabou appartient à un espace invisible et indicible que seules les images permettent d'entrevoir. La métaphore permet de le déplacer à l'intérieur de la structure représentative et, ce faisant, elle le sublime. L'ordre de l'image vient en ce sens subvertir celui du langage. Sa logique est celle du détournement, du déplacement du sens. Elle s'oppose ainsi à une des propriétés essentielles au langage, à savoir le pouvoir de nommer, d'enfermer le sens dans des définitions conventionnelles, forcément limitantes.

La liberté de l'image se fait plus évidente encore dans le passage suivant où le fils coupable avoue sa faute :

Resistless it was,
this coming of birds together
in heaven's center...
Plumage – song – the dizzy spirals of flight
all suddenly forced together
in one brief, burning conjunction!
Oh – oh –
a passionate little spasm of wings and throats
that clutched – and uttered – darkness... (P 57)

La vision des oiseaux s'élançant l'un vers l'autre dans une fuite vertigineuse coïncide ici avec un désir d'élévation, de sublimation du tabou par l'image. Par ailleurs et de manière assez curieuse, l'instant fugace où les oiseaux se rencontrent apparaît comme le moment où le langage se substitue à l'image. L'union éphémère semble en effet produire de la parole (« utter » se traduit communément par « prononcer »), mais une parole qui, parce qu'elle est suivie d'un complément lié à la vision, devient image. Le visuel remplace le verbal à travers l'évocation d'un tabou qui se donne à voir comme une fusion idéale, une envolée au-delà de toutes les limites, qu'elles soient morales, corporelles ou verbales.

La notion de frontière est du reste omniprésente dans la pièce. Elle caractérise à la fois le paysage et le corps de celle qui est à l'origine de toutes les transgressions : Elena. D'un côté, les propriétés des fermiers délimitées par des clôtures sculptent le paysage, marquant le passage d'un état sauvage de la nature à une terre apprivoisée, « envahie », par l'homme :

FATHER: Invaders!

We are invaders ourselves.
These ranches, these golden valleys –
A land so fiercely contested as this land was.
Father's blood and mother's anguish bought it!
Is it merely used for cattle to graze on?
Are we to build nothing on it but barns and fences? (P 56)

De l'autre, le corps féminin indomptable se donne à voir comme le reflet d'une nature vierge de toute présence humaine :

FATHER: He means to say
she went beyond our fences.
SON: Beyond all fences, Father.
She knew also
glaciers, intensely blue,
valleys, brilliant with sunlight,
lemon-yellow, terrific!
And desolation
that stretched too widely apart
the white breastbones of her body! (P 45)

Elena, la sœur incestueuse, l'épouse infidèle, renvoie à un état primitif de l'humanité, à un moment antérieur au tabou que Freud définit comme « une prohibition très ancienne, imposée du dehors (par une autorité) et dirigée contre les désirs les plus intenses de l'homme »⁴⁵. Elle incarne le retour à la liberté illimitée du désir, liberté d'avant l'ordre symbolique du langage, liberté de l'image. Quoi de plus restrictif en effet que le langage qui, en liant le signifiant au signifié, le mot au référent, morcelle le réel et délimite le sens ?

Le meurtre qui met fin à l'union innommable est d'ailleurs une séparation, un clivage nécessaire au rétablissement de l'ordre, une réaffirmation de l'autorité masculine sur le corps féminin, le triomphe du langage sur l'image :

RANCHER: I say that I struck with an axe
at the wife's false body
and would have struck him, too,
but my strength went from me.
I found the two together
and clove them apart

⁴⁵ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, trad. Samuel Jankélévitch (1923 ; Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001), 57.

with that – the axe. (*P* 72)

En séparant à jamais les deux amants, le mari jaloux met fin au chaos généré par la duplicité du corps féminin. Ce corps qui mêle les rôles d'épouse et de sœur ne connaît pas de limites. Il ne se laisse appréhender que par des images qui soulignent son caractère insaisissable. Pour son frère, Elena est l'eau transparente de la rivière ou encore l'oiseau qui prend son envol. Pour son assassin, elle est celle qui fuit sans cesse :

RANCHER: I saw her once more – briefly,
running along by the fence at the end of the meadow.
The long and tremendous
song of the eucalyptus described this flight:
the shoulders inclined stiffly forward,
the arms flung out, throat arched,
more as though drunk
with a kind of heroic abandon – than blinded – by fright. (*P* 69)

Fuyante, insaisissable, ambivalente... Elena est l'image évanescence qui échappe au langage et aux hommes qui la désirent. Elle est celle par qui tout advient et celle que tous poursuivent. Elle appartient à un monde d'avant le langage, monde chaotique et sans limites auquel le meurtre met un terme définitif. Elle est le principe fondateur, la matrice de la vie, l'origine du langage :

L'image est au fondement de la constitution du sens : c'est d'elle que le langage procède, c'est elle que ce qu'il produit vient recouvrir. Le langage institue le sens, dont l'image est le principe. Le langage est une élaboration secondaire du sens ; mais cette élaboration vient toujours se superposer à une élaboration primaire, qui elle est iconique.⁴⁶

Or, une fois déplacée dans l'espace inaccessible du tabou, l'image, comme Elena, revient hanter le langage. Elle est ce vers quoi il tend, la vérité perdue, l'objet ultime de son désir :

SON: The truth?
Why ask me for that?
Ask it of him, the player –
for truth is sometimes alluded to in music.
But words are too loosely woven to catch it in...
[...] It is an image, a dream,
it is the link to the mother,
the belly's rope that dropped our bodies from God

⁴⁶ Stéphane Lojkine, *Image et Subversion*, 129.

a longer time than we remember!

I – *forget*. (P 51-52)

De fait, lorsque l'image se libère enfin de l'emprise des mots, c'est un fantôme qui apparaît, celui d'Elena venue demander rétribution. L'apparition est double, elle reflète l'ambivalence de la figure féminine, à la fois sœur incestueuse et épouse infidèle, source de vie et de mort. Les paroles du frère invoquent la première, celles du mari la seconde. La première, Elena of the Springs, est lumineuse, toute vêtue de blanc, la seconde, The Desert Elena, est une femme à l'aspect austère. Chacune des deux apparitions incarne les images contenues dans le discours des deux hommes : l'une est la source ruisselante ; l'autre est la source tarie. C'est ici que *The Purification* rejoint « Ishtar », dans cette image ambivalente du féminin perçu comme une altérité radicale vers laquelle le langage ne cesse de tendre sans jamais l'atteindre. Même lorsque la vision échappe au langage et s'incarne sur scène, elle est dédoublée, coupée en deux moitiés irréconciliables. Comme dans « Ishtar » encore, seule la mort permet de rejoindre l'image impossible. Ce que les mots ne cessent d'invoquer se révèle en effet être une force mortifère, une vision funeste qui pousse le frère et le mari au suicide purificateur. La mort des deux hommes est de fait elle aussi une séparation, une rupture symbolisée par le couteau dont ils se servent. La rencontre avec l'image ne s'acquiert qu'au prix de cette coupure irrémédiable d'avec le langage.

L'écriture poétique de *The Purification* met en concurrence deux modes de production de sens dans un rapport agonistique qui conduit l'auteur dans une impasse. Langage et image y apparaissent comme des opposés irréconciliables, le premier étant l'autre du second et vice-versa. Leur entrelacement dans l'écriture relève en ce sens du compromis. L'image inaccessible ne semble pouvoir s'appréhender qu'à travers les mailles du langage. Du côté du féminin, elle appartient à un monde oublié, sans limites, matriciel, monde de l'union impossible des contraires. Le langage, lui, vient après, il est ce qui sépare, ce qui pose des limites. Sa logique structurante ordonne le réel, donne un nom aux choses et définit les interdits. Il introduit la rupture là où il y avait « totalité de sens »⁴⁷. L'image est donc à la fois ce qu'il a perdu et ce qu'il désire mais, parce qu'elle est la condition de son existence, il ne peut l'atteindre qu'en disparaissant.

⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 30.

Le « langage de la vision » (P 44) prôné dans *The Purification* se heurte donc à un paradoxe, celui de l'incommensurabilité de l'image avec le langage. Pour les historiens de l'art, le concept renvoie à la transcendance de Dieu qui, en s'incarnant dans le corps du Fils, se présente aux regards des hommes sous une forme finie :

L'irréductibilité des deux media, et d'abord de l'image qui doit résister au texte, rejoint la question de leur incommensurabilité. Régis Durand pose la question suivante : Y a-t-il une commune mesure entre langage et image ? » Dans le cas contraire sont-ils incommensurables ? Et nous nous retrouvons une fois de plus en compagnie de l'histoire de l'art puisque l'*incommensuratio* (comme dans l'*Annonciation* de Piero Della Francesca) était une manière de penser l'incarnation de Dieu, l'infini rendu visible dans le fini.⁴⁸

Pour Williams, le « langage de la vision » aspire à retrouver ce qui est à jamais perdu : l'image de la sœur dont il était inséparable. En 1940, lorsqu'il commence à écrire la première version de *The Purification*, elle est emmurée dans une maladie qui la rend hors d'atteinte alors que la carrière de l'auteur est en train de prendre un tournant décisif⁴⁹. En décembre 1939, la complicité de l'enfance a laissé place à l'horreur et à l'incompréhension :

Wednesday – Visited Rose at sanitarium – horrible, horrible! Her talk was so obscene – she laughed and spoke continual obscenities – Mother insisted I go in, though I dreaded it and wanted to ~~go out~~ stay outside. [...]

It was a horrible ordeal. Especially since I fear that end for myself. Life – life – how incomprehensibly brutal you can be – why? – That question is much too old – It does no good to repeat these old questions – except in art when we can give them, possibly, some kind of poetic expression. (*Notebooks* 177)

Toutes les images contenues dans le langage de *The Purification* disent la perte de l'être cher. Certaines d'entre elles, comme la transparence du verre, sortiront du langage pour devenir des objets scéniques dans les pièces ultérieures. La transparence qui caractérise Elena de manière métaphorique se transforme par exemple en symbole tridimensionnel dans *The Glass Menagerie*. Dans *The Purification*, les images restent emmurées dans les mots, tissant les fils d'un maillage

⁴⁸ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 57.

⁴⁹ Le 21 décembre 1939, Williams apprend qu'il a obtenu une bourse de la fondation Rockefeller. La nouvelle précipite son départ pour New York où l'attendent les membres du Dramatist Guild :

The Dramatist Guild brought him back to New York in early January. At the request of theatre critic John Gassner, Williams, along with Arthur Miller, attended his playwriting seminar at the New School for Social Research, where Williams worked on revising *Battle of Angels*. With Gassner's help, the play was recommended to Lawrence Langner and Theresa Helburn of the Theatre Guild, which put an option on it in early June. It seemed as if his career was finally off to the start that he had fretted over in his notebooks for the last four years (John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life* [Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013], 78).

qui fait écran à « la lumière insoutenable du réel »⁵⁰ :

SON: For nothing contains you now,
no, nothing contains you, lost little girl, my sister,
not even those – little – blue veins
that carried the light to your temples,
O springtime jets
so torrential they burst their vessels
and spattered the sky! (P 74)

Les voix que le texte de *The Purification* donne à voir servent donc de filtre à une parole unique, homogène, celle de l’auteur. Tandis que les contours des personnages se dissolvent dans l’homogénéité du dire, la dimension lyrique se déploie, donnant le premier rôle au « langage de la vision ». Le lecteur, tout comme le spectateur, bercé par le rythme de l’écriture, voit les images évoquées par les mots, entend la musique d’un texte qui se substitue à la représentation. Dans ce théâtre d’ombres, la voix désincarnée de l’auteur résonne, le poète dramaturge se dévoile et, comme l’écrit si justement le traducteur de Federico Garcia Lorca⁵¹, il devient possible de deviner, « derrière situations et personnages, une image fixe, une plaie qui suinte, un visage en ombre »⁵².

Seules « Ishtar » et *The Purification* sont écrites entièrement en vers. Dès les années 30 en effet, l’univers lyrique de Williams se disloque avec l’émergence de voix nouvelles, voix particulières de ces autres qui viennent déformer le langage et le vident de ses belles métaphores pour mieux le marquer de leur présence. Ancrées dans le réel, ces voix façonnent l’écriture d’un jeune auteur influencé par

⁵⁰ Stéphane Lojkine, *Image et Subversion*, 30.

⁵¹ De Lorca, Williams admirait le théâtre. Dans une lettre non publiée datée du 15 juin 1945, il rapproche *The Purification* de *Yerma*, pièce écrite en 1934 qui met en scène le désespoir d’une femme, Yerma, rongée par le désir d’enfanter. Le fils qu’elle n’aura jamais hante la pièce jusqu’à ce qu’elle tue son mari et l’enfant qu’elle aurait pu avoir :

Dear Kit Cornell

[...] I wish you would read, if you haven’t read, a play by the Spanish poet playwright, F. Garcia Lorca, now translated quite well into English, called YERMA, a poetic tragedy. [...] It is a play of great beauty and feeling. Like all Lorca’s plays, it is terrifically plastic in its conception, that is, full of color and visual richness and design and there is a great final scene at a festival – it occurs to me that a great deal of dancing could be used in it, like Martha Graham! And what is more beautiful than the sound of guitars?

[...] In connection with the Lorca play I wish you would also read a verse play of mine called “Dos Ranchos” which also has Graham type of dancing and guitar accompaniment (Tennessee Williams, « Lettre à Katharine Cornell » [15 juin 1945, Austin : Centre Harry Ransom, I. 54. 6.], 1).

⁵² Fabrice Melquiot, in Federico Garcia Lorca, *Yerma* (Paris : L’Arche, 2007), 92.

l'engouement général pour le réalisme socialiste. Elles ouvrent la voie vers un langage mimétique, pluriel et vivant, un langage à l'image du personnage.

2. Langage et mimétisme réaliste : la voix des autres

Ce langage voit le jour dès les années 30, période d'éveil social pour l'auteur. Son expérience professionnelle malheureuse à la *International Shoe Company*, sa rencontre avec Willard Holland et les Mummies de St. Louis lui offrent de nouvelles perspectives d'écriture. Les voix des exclus du capitalisme commencent ainsi peu à peu à se faire entendre, investissant l'espace textuel de pièces comme *Candles to the Sun*, *The Fugitive Kind* ou encore *Not About Nightingales*. Qu'ils soient mineurs, vagabonds ou prisonniers, ces personnages se distinguent par un langage qui leur est propre. Sur la page en effet, les accents, les dialectes, les expressions argotiques dessinent déjà les contours d'individus ancrés dans une réalité sociale précise⁵³. Dans son introduction à *The Fugitive Kind*, Allean Hale admire la capacité de l'auteur à s'approprier des voix qui lui sont si peu familières :

The strays who wander in and out of Tom's flophouse are his own creation. Their street speech, from railroad talk to drug jargon and jailyard slang, sounds remarkably authentic for a genteelly reared Southern boy. Their vivid characterizations predict what will be the playwright's greatest strength. Each has a history: the Swede Oleson, protecting his tubercular companion Carl, refugees from riding the rails; Jabe, the stool pigeon who connives to turn in Terry; Pete, who lusts after women; young Rocky, an initiate to the vagrant life; Abel a psychopathic fire-bug; and Chuck, who yearns to earn an honest dollar shoveling snow but can't afford to get his shovel out of hock. Bertha, the prostitute, is amazingly well-drawn by a writer who had never encountered her type except in imagination. The nearest Tom got to such an experience was when he and a friend ventured to East St. Louis to investigate the notorious red light district, but with no money to experiment, came on home. (*FK* xvi)

Par ailleurs, toutes ces voix marginales affleurent à la surface de l'écriture à une époque où l'injustice sociale devient un sujet incontournable pour les artistes en devenir. Dans ce contexte, les motivations réelles du jeune auteur restent assez floues, comme le souligne John S. Bak dans sa biographie :

True, many of his one-act plays written around this time do carry socialist agendas, but what serious artist's work in the 1930s did not? If social realism was a legitimate movement aimed at improving life through its candid, gritty exposure, it was also a meal

⁵³ La transcription de la voix sur la page s'inscrit dans une tradition littéraire sudiste. Mark Twain et l'écrivain d'origine afro-américaine, Zora Hurston, par exemple, déformaient déjà les mots écrits pour caractériser leurs personnages.

ticket or, in Williams's case at least, a bus ticket.⁵⁴

Ces nouveaux visages qui s'esquissent dans le texte naissent en effet à la fois d'un désir d'ouverture sociale et d'une volonté de repousser les limites du langage. L'image à atteindre ne se situe plus ici dans un ailleurs lointain ; elle est au contraire bien réelle et elle vient déformer l'écriture, refaçonnant les mots et la syntaxe d'un langage qui se donne à voir comme la transposition mimétique de la voix du personnage.

C'est de fait la présence de ce dernier qui marque le texte, lui donnant l'épaisseur d'un corps et la texture d'une voix particulière. L'écriture de la voix participe à sa création. Constitutrice de son identité, elle est ce qui le distingue des autres, la « marque d'une individualité » :

We can almost unfailingly identify a person by the voice, the particular individual timbre, resonance, pitch, cadence, melody, the peculiar way of pronouncing certain sounds. The voice is like a fingerprint, instantly recognizable and identifiable. This fingerprint quality of the voice is something that does not contribute to meaning, nor can it be linguistically described, for its features are as a rule not linguistically relevant, they are the slight fluctuations and variations which do not violate the norm – rather, the norm itself cannot be implemented without some “personal touch,” the slight trespassing which is the mark of individuality.⁵⁵

La présence du personnage dans le texte de théâtre se révèle dans cet écart imperceptible par rapport à une norme. L'écart caractérise, donne des indications sur le niveau d'éducation, sur le statut social, il place d'emblée le personnage dans un contexte. Les premières répliques de *Candles to the Sun*, par exemple, situent Bram et Hester dans une classe sociale particulière :

BRAM: Whyncha turn the lamp on? Caint see a dern thing in here. [*There is a loud impact.*] Christ!

HESTER: Whaja do now?

BRAM: Stubbed my toe, by Jesus.

HESTER: Oughter be more keerful. The way you go bargain' around like nothin' human. (CS 1)

Le langage oralisé, l'absence de sujets et les jurons permettent déjà de définir un certain type de personnage. La voix sur la page, dans ses écarts par rapport aux normes langagières, fonctionne comme une signature.

Par ailleurs, outre le repérage social, il serait difficile d'imaginer le personnage de Bram parlant avec une voix fluette et ce, même sans les informations

⁵⁴ John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life*, 33.

⁵⁵ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 22.

contenues dans les didascalies ; car le langage porte cet aspect rugueux qui caractérise le vieux mineur. L'écriture fixe le grain de la voix et, dans le même temps, donne à entendre le personnage. Le son émis par son corps (imaginaire) prend forme sur la page à travers ces écarts de langage qui sont le signe d'une instance énonciatrice, la trace d'un sujet parlant. Là, dans l'écart, l'image de la voix contamine l'écriture, mêlant l'universel au particulier et donnant un visage au langage. Derrière le langage de Bram se cache donc une image, celle de l'ouvrier illettré. Ses contours se dessinent là où le langage se déforme, là où l'écriture devient trait distinctif.

L'image du personnage se situe donc dans le trait grossi, déformé du langage. Elle est de fait souvent liée à la caricature au sens de dessin schématique où seuls certains traits caractéristiques sont retenus par l'artiste. Le mimétisme réaliste du langage apparaît en effet comme un moyen de croquer le personnage, un outil de caractérisation qui ne sert pas seulement au repérage social, mais qui révèle aussi des aspects de sa personnalité. C'est le cas par exemple de Mrs. Abbey dans *Candles to the Sun*. Personnage secondaire, Mrs. Abbey est la femme du directeur de la mine. Avidement commérageuse, elle affiche sa supériorité sociale dans une scène où le mimétisme du langage souligne au contraire son infériorité. Un mot ne cesse de revenir dans son discours, le mot « peculiar » que l'auteur, dans un souci de mimétisme, écrit ainsi : « peekyulyer » (CS 26, 27, 29). Deux choses paraissent « étranges » à Mrs. Abbey : la disparition de pyjamas en soie appartenant à son mari et une altercation entre Star, la fille de Bram et Hester, et une femme du camp. Très vite, l'emploi du qualificatif se révèle être le prétexte à une accusation mesquine de vol et au colportage de ragots blessants. La déformation du mot reflète ici l'hypocrisie du personnage. Mrs. Abbey feint l'ignorance pour mieux savourer l'effet de ses paroles sur ses interlocutrices mais son langage ne cesse de la trahir, comme dans le passage suivant où la déformation du mot « professional » dément ses propos :

MRS. ABBEY: [...] and then I turn to Mr. Adams and I says, "For Heaven's sake, Mr. Adams, what do you suppose them two women was carryin' on like that about?" – an' he just laughs and winks at me an' says, "Well, I reckon it's just a case of professional jealousy." Now what do you suppose he meant by that? (CS 28)

Sous le couvert de l'incompréhension, Mrs. Abbey rapporte des propos insultants. Le terme « professional » renvoie en effet ici à la façon dont la communauté considère

Star, c'est-à-dire comme une prostituée, une « professionnelle ».

La déformation mimétique des mots trahit ainsi le caractère. Elle est un moyen pour l'auteur d'esquisser les contours de ses personnages⁵⁶. Ces portraits rapides sont les visages de tout un pan de la société américaine. Leurs voix résonnent dans ces espaces où le langage s'écarte de sa fonction signifiante pour « faire image », là où la parole défigurée figure le personnage. Le mimétisme du langage sert en ce sens le dessein du caricaturiste qui grossit le trait pour moquer son modèle. De fait, dans l'écriture de Williams, la déformation n'est pas seulement mimétique, elle a également une fonction satirique. L'accent juif du personnage de Mr. Gwendlebaum dans *The Fugitive Kind* annonce ainsi les accents étrangers qui serviront à la caractérisation des Fahrenkopf dans *The Night of the Iguana* ou de Serafina dans *The Rose Tattoo*. La transposition écrite de l'accent participe en effet d'une stratégie de l'exagération qui fait de Gwendlebaum une figure typique et quelque peu grotesque. L'aspect caricatural du personnage a d'ailleurs été souligné par Allean Hale :

The Jewish father also simply imitated Anderson's play [*Winterset*]: where Esdras is a rabbi, Mr. Gwendlebaum comes dangerously near to being a caricature, but is saved by a sympathetic portrayal. His dialect suggests that Tom may have intended to inject some humor into a too-serious script. He is the stereotypical Shylock, haggling over money, courting respectability, but as the play progresses, he becomes the emblem of the immigrant story in America when we learn how he adopted an orphan child on the ship to Ellis Island and named her "Glory" for the American flag. (*FK* xv-xvi)

Si le dialecte de Gwendlebaum prête à sourire, c'est parce qu'il place d'emblée le personnage dans un espace marginal, celui de l'étranger, alors que le sens de ses paroles révèle le souci constant de se conformer au modèle américain. La déformation du langage fonctionne donc une fois encore comme une trahison,

⁵⁶ Les années 30 sont une période de tâtonnements pour l'auteur. Influencé par les productions hollywoodiennes et le style d'Eugene O'Neill, Williams écrit de nombreuses pièces en un seul acte dont *Candles to the Sun*, *The Fugitive Kind* et *Not About Nightingales* sont les versions plus abouties:

But Williams was also experimenting greatly at the time, both in content and in voice. He typed out several slice-of-life plays, some inspired by his or Rose's troubled home-life, including plays like *Why do you smoke so much Lily?* (1935) or *The Big Game* (c. 1937). Many were influenced by the cinema that Williams continued to frequent. Several of these one-act plays, in fact, such as the chain-gang story *Escape* (c. 1939) or *The Palooka* (c. 1939/1940) [...] evince Williams's continued fascination with Hollywood idiom and argot. Their dialogue, like that found in 'American Gothic' or *Fugitive Kind*, reflects Williams's efforts to replicate Eugene O'Neill's success with dialect, though most of it appears a bit shop-worn or out of place with respect to their Romantic themes of a failed life or an abandoned dream (John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life*, 67).

comme le dévoilement d'une faille dont l'écriture de la voix permet de rendre compte.

En outre, l'accent de Gwendlebaum est si prononcé qu'il menace de supplanter le sens même de ses paroles. Dans le passage suivant par exemple, il vient d'apprendre que son fils est renvoyé de l'université pour avoir écrit un article anticapitaliste. Impossible pourtant de prendre son indignation au sérieux, les déformations du langage sont telles qu'elles font basculer son discours dans le registre comique :

GWENDLEBAUM: Oh, der paper. I suppose you said, 'Down vit capitalism!' – 'Hooray for da Revolution!' – or sometink like dot! Don't y'know it's capitalism dot keeps dot university goink? Vy should da Board of Trustees put up vit writinks like dot! – So dey kicked you out of da collich? (FK 81)

Le bruit de la voix produit ici un sens qui va l'encontre de celui des mots. Il relègue le langage au second plan pour servir la caractérisation, faisant apparaître entre les mailles du texte un personnage grotesque. Ce que dit Gwendlebaum est en fait moins important que la façon dont il le dit et c'est là que le mimétisme du langage révèle sa véritable fonction ; car, au-delà du repérage social ou communautaire, l'auteur reproduit sur la page le bruit de voix qui serviront de contrepoint à celle des personnages principaux.

Dans les années 30 en effet, Williams entrelace les voix sur la page comme des lignes mélodiques sur une partition, réservant le langage lyrique à ses personnages principaux et le langage réaliste aux personnages secondaires. Dans son introduction à *The Fugitive Kind*, Hale utilise les termes d'« aria » et de « péan » pour qualifier les tirades finales de Leo et Terry, deux des trois personnages centraux de la pièce :

In Scene 7 the mood becomes frankly lyrical and Leo has his aria, an impassioned description of what's going on in a world at war while "God's asleep." "Justice doesn't come out of gun barrels," he says. In Scene 8 Terry is given a moving paean to freedom just before he is captured. (FK xviii)

Or, dans les indications scéniques de la scène 7, Williams précise justement que les répliques de Chuck, le clochard sympathique, doivent servir de contrepoint au langage poétique :

In this scene the play veers sharply upward in its progression from the realistic to the lyrical plane. [...] Chuck's speeches will remain upon the realistic plane but Leo's will really be passages of poetry and will have to be delivered as such. [...]

As the curtain rises Leo is discovered seated on a bench by the window. His identity, of

course, is not known till he speaks. Chuck enters the outside door, drunkenly. (FK 124)

La voix de Chuck est censée mettre en relief celle de Leo. Ancrée dans le réel, elle replace les envolées lyriques dans un cadre réaliste. Elle est le bruit de fond, la voix parallèle qui accompagne la voix lyrique, son faire-valoir.

Outre sa fonction de caractérisation, le langage mimétique joue donc le rôle du thème mineur dans la symphonie de l'ensemble. Le souci de réalisme devient ici préoccupation esthétique. La voix des autres a son propre rythme, sa propre musique. Elle dépasse en ce sens le cadre de l'individu dont elle émane pour devenir une voix collective. Le passage suivant illustre ce point. Le rythme saccadé des répliques et le nombre d'interlocuteurs effacent les individualités, détournant l'attention du lecteur/spectateur du sens pour la diriger vers la musique du langage :

TEXAS: Over at the Munny you got to be fumigated first.

ROCKY: What's that?

CARL: Fumigated? [*He laughs and coughs.*]

TEXAS: That's classy langwidge for being deloused.

ROCKY: Painful?

PETE: Painful! [*He shoves Rocky's head.*]

CARL: Naw, it ain't painful but it's bad for a guy's self-respeck.

PETE: The hell with a guy's self-respeck when he can git a free flop.

ROCKY: That's what I say.

TEXAS: Over at the Munny you got to go through the showers.

CARL: Um-hm, I thought about that.

ROCKY: Water don't hurtcha.

TEXAS: Yeah, but they gives you a cold shower, buddy, and when I say cold I mean *so* cold that it makes a soprano out of a second bass. [*They laugh.*]

CARL: No, the Munny's no place for you punks.

ROCKY: Why ain't it?

CARL: They got guys over there can't sleep in their own beds at night.

ROCKY: Sleepwalkers?

PETE: Sleepwalkers! [*He shoves Rocky's head.*] (FK 12-13)

Les répliques de Texas (« Over at the Munny... ») entraînent une série de réactions allant crescendo jusqu'à épuisement du sujet de la discussion. La conversation se structure ainsi autour de répétitions, de leitmotivs qui ponctuent et relancent la parole. Plus que des personnages, Williams crée ici une atmosphère, une toile de fond sonore. Le langage s'y écarte de sa fonction signifiante pour devenir musique, image acoustique. C'est ce bruissement du langage qui intéresse l'auteur. La voix

particulière y disparaît pour laisser place à une voix collective, le chœur du réel.

La dissolution de la voix individuelle dans une forme chorale qui se veut le « reflet ou l'écho sonore d'un monde bruissant »⁵⁷ participe donc à l'élaboration du décor. Le langage réaliste devient objet esthétique et les voix, des instruments nécessaires à la symphonie. Plus que le sens véhiculé par les mots, c'est le bruit de ces voix qui compte, le babillage indistinct d'où viendra l'impression d'ensemble, d'où naîtra l'image souhaitée par l'auteur. Dès le début de *The Fugitive Kind*, ce bruit confus résonne avec l'entrée en scène d'un groupe de femmes venues faire la charité aux occupants de l'asile de nuit :

A bevy of dazzling socialites on a charitable mission enter. Most of them are dressed for the evening. They carry baskets containing gifts. They are led by an imposing dowager with a pince-nez and a chiffon handkerchief which she holds to her nostrils frequently. Most of the action will be ad-libbed, the voices a confused babble. A certain amount of burlesque is allowable but should not be carried too far. Our aim is to give a satirical, impressionistic interpretation rather than one of exact realism. It is the sort of overemphasis or humorous exaggeration that might be used, more freely, in a comic Russian ballet. (FK 25)

Dans cette description du décor, les voix prennent part à la création d'une image satirique, caricature grotesque d'une société hypocrite qui ne s'intéresse à ses pauvres que pour se donner bonne figure. Les identités se dissolvent dans le murmure collectif et le sens de ce qui est dit n'a finalement que peu d'importance. Le langage, transformé en élément du décor, y est réduit à n'être qu'une surface sans profondeur, une simple image.

Du portrait au décor, le langage mimétique des pièces écrites dans les années 30 ne cesse donc jamais de « faire image ». De fait, qu'il s'agisse de distorsions réalistes, de langage rythmé ou de murmures confus, l'écriture de la voix donne forme, mais toujours en déformant, car le mimétisme du langage conduit à la caricature, à la figure type esquissée à grands traits. La voix des autres, immigrants, mineurs ou vagabonds, reste en quelque sorte extérieure, seconde. Elle sert de contrepoint à celle des personnages principaux qui gardent le monopole de la parole et, surtout, se réservent le droit à l'image verbale, aux métaphores, comparaisons et autres tropes caractéristiques du langage lyrique. La voix des autres s'oppose en ce sens à la voix du « je ». Voix du groupe, elle donne à voir un visage type derrière lequel les particularités individuelles s'effacent.

⁵⁷ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, 84.

Parce qu'elle dissout l'individu dans le groupe, la voix des autres contient quelque chose de menaçant. D'ailleurs, le mineur Bram n'oublie-t-il pas les noms de tous ceux qui ont disparu à la fin de *Candles to the Sun* ? Même les vagabonds sympathiques de *The Fugitive Kind* ont cet échange révélateur au sujet de Leo, le poète rebelle qui ressemble tant à l'auteur :

TEXAS: Gwendlebaum's real kid is a boy name Leo. Writes poetry an' stuff. Goes to college.

PETE: Sissy, huh.

TEXAS: Better not let him catch you makin' a pass at Glory.

CARL: He'll learn if he keeps on livin'. (FK 14)

Difficile de ne pas faire le lien avec les souvenirs d'enfance de Williams après le déménagement de la famille à St. Louis : « The schoolchildren made fun of our Southern speech and manners. I remember gangs of kids following me home yelling "Sissy!" » (NSE 65). La même défiance envers la figure du poète transparait à travers les paroles de Jim, le prisonnier érudit de *Not About Nightingales* :

[Eva resumes typing. Jim suddenly tears a page out and throws it on the floor in disgust.]

JIM: Christ!

EVA: Why did you do that for?

JIM: I didn't like it.

EVA: What was it?

JIM: A little piece of verbal embroidery by a guy named Keats.

EVA: What's wrong with it?

JIM: It's sissy stuff – "Ode to a Nightingale!" Don't those literary punks know there is something more important to write about than that? They ought to spend a few years in stir before they select their subjects!⁵⁸

Ce qui se profile ici, c'est la question à laquelle l'auteur tente de répondre tout au long de sa carrière : comment parvenir à réconcilier la voix poétique, voix intime, introspective, du « je », avec la voix extérieure, étrangère et collective, des autres ? La mise en tension du langage mimétique et du langage lyrique dans les pièces des années 30 constitue un élément de réponse. Cependant, la séparation nette des voix et des visages qu'elles dessinent sur la page réduit l'image de l'Autre à la caricature ou à la figure type, quelque peu clichée, du groupe auquel il appartient. L'Autre est un faire-valoir, une toile de fond sur laquelle se détachent des personnages centraux plus complexes et qui se caractérisent tous par leur volonté d'échapper aux

⁵⁸ Tennessee Williams, *Not About Nightingales*, in *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*, 149. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

catégorisations, à l'engloutissement de leur identité propre dans la pluralité du collectif.

Star dans *Candles to the Sun*, Leo et Terry dans *The Fugitive Kind* ou encore Jim dans *Not About Nightingales* ont ceci de commun qu'ils ne se conforment à aucun groupe, à aucune communauté. Figures intermédiaires, leur dilemme est celui du « je » qui refuse de se fondre dans l'Autre, dilemme qui transparait à travers un langage désirant, toujours en quête d'images :

STAR: But you don't love me that way, do you Red? [Pause.]

RED: Not – now.

STAR: Do you think you'll ever?

RED [after a pause]: Maybe next spring sometime.

STAR [bitterly]: Maybe next spring sometime! It's always sometime next spring. And maybe next spring it'll be winter and maybe there won't even be any next spring! Oh, my God, Red, what do you think love is?

RED [rising from the cot]: Love's a warm bed to lie in when a man's through fighting. [He goes to the window.]

STAR: Is that all? (CS 101)

C'est ce désir d'autre chose qui les distingue et les exclut de la communauté. C'est lui qui perce la surface déformée de la caricature pour dévoiler un « je » en devenir. Sous le couvert de réalisme socialiste, la liberté que les héros de Williams recherchent dans les pièces des années 30 a toujours une dimension ontologique. Derrière elle se cache le désir de soi, de cet être profond et inaccessible qui tente de s'émanciper de l'emprise de l'Autre pour pouvoir se dire enfin. D'ailleurs, dans *Not About Nightingales*, le prisonnier et le poète se ressemblent :

EVA: John Keats didn't have a very good time of it, Jim.

JIM: No?

EVA: No. He died at the age of twenty-six.

JIM: Smothered himself in lilies, I guess.

EVA: No. He wanted to live. Terribly. He was like you, he had a lot of things he wanted to say but no chance to say them. He wrote another poem, Jim. A poem you'd like. Give me the book – here it is! [She reads the sonnet "When I have fears that I may cease to be."] [...] You see he was like you, Jim. He got out of his prison by looking at the stars. He wrote about beauty as a form of escape.

JIM: Escape, huh? That's not my kind of escape.

EVA: What is your form of escape?

JIM: Blowing things wide open! (NAN 150)

Qu'il soit métaphorique ou bien réel, le rêve d'évasion qui les unit passe par le langage. Quoiqu'il en dise, Jim est fasciné par les mots et souhaite pouvoir écrire un

jour son histoire. À la fin de *Candles to the Sun*, Star garde l'espoir d'arracher enfin Luke à son sort en l'envoyant à l'université. Quant à Leo et Terry, leurs envolées verbales dans les scènes 7 et 8 témoignent de leur capacité à s'évader par la parole, parole qui, lorsqu'elle déferle sur scène en faisant fi de tous les garde-fous, comporte toujours quelque chose de subversif :

GLORY: Don't talk like that!

TERRY: Why not?

GLORY: It ain't right.

TERRY: I know. That's all past now. I'm a criminal, killer, out-law – because I wanted to live and didn't find no other way! But that's all past. That snow out there's like a curtain come down on all that. We've gotten away from 'em, Glory. They'll never catch up with us now. We're fugitives all right. – But not from *justice*. We never *had* any justice!

GLORY: Terry!

TERRY: Yeah [*He laughs.*] First time in my life I ever busted loose with so many words. Let's go! (FK 121)

De fait, la voix libérée du « je » dérange, elle est fuite en avant, mise en branle de l'action dramatique. Elle est l'impulsion qui fait voler en éclats la surface uniformisante de l'Autre mais elle n'est que désir, son langage est tourné vers le futur, vers l'incertitude de la modalité, vers l'image idéale d'une réconciliation impossible entre le « je » et l'Autre, entre l'être propre à chaque individu et ce à quoi la société le réduit. Elle rejoint en ce sens la voix lyrique des pièces écrites en vers, à la différence près qu'elle se confronte à la voix de l'Autre. L'issue de ce conflit lui est cependant toujours fatale. La neige qui recouvre la ville de son manteau uniforme à la fin de *The Fugitive Kind* la réduit au silence et à l'oubli comme le soulignent les derniers mots de la pièce, prononcés par Leo après la mort de Terry : « But tonight there's nothing left to be done but sleep for a time and forget, while the snow keeps on falling... » (FK 147). Ce linceul blanc efface les traces et étouffe les voix. Il symbolise l'Autre anonyme et tout-puissant dans lequel le « je » se dissout et s'anéantit. Dans *Candles to the Sun*, Bram, devenu aveugle, confond les visages des morts et des vivants et le balancement régulier de la chaise à bascule sur laquelle Fern s'assoit à la fin de la pièce marque le retour à un monde sans espoir :

FERN [*with the tired breathless laughter of emotional exhaustion*]: I'm too tired. I'll just set here and rest for a while. It's all over anyhow I reckon and I'm all tuckered out...

[*She rocks slowly back and forth in the sunlight with a faint, tired smile on her face as...*]

CURTAIN

Ne rien voir et ne rien entendre, se laisser bercer par le ronronnement

monotone des voix collectives, sans noms ni visages, c'est abandonner son être propre à l'Autre, c'est se perdre dans des babillages insignifiants semblables à ceux qui sortent du haut-parleur dans la scène d'ouverture de *Not About Nightingales*. La voix qui sort du haut-parleur a de fait le même rôle que la neige de *The Fugitive Kind* ou l'anesthésie progressive dans laquelle les personnages de *Candles to the Sun* se retrouvent plongés. Elle efface tout, même la représentation qu'elle encadre et éclipse en même temps. Présente au début et à la fin de la pièce, cette voix sans visage se juxtapose à l'image d'Eva tenant les chaussures de Jim, symboles de sa fuite impossible :

LOUD-SPEAKER: Yeah, this is the Lorelei excursion steamer, All-day trip around Sandy-Point. Leave 8 A.M., return at Midnight. Sight-seeing, dancing, entertainment with Lorelei Lou and her eight Lorelights! [...] There goes the band, folks! Dancing on the Upper Deck! Dancing, folks! Lorelei Lou and her eight Lorelights! Dancing on the Upper Deck – dancing! – Dancing! – Dancing... [Fade.]

[Flash forward to end of play. Light fades except for a spot on Eva, clutching Jim's shoes.]

LOUD-SPEAKER: Aw, there it is! You can see it now, folks. That's the Island! Sort of misty tonight. You'd see it better if there was a moon. Those walls are dynamite-proof, escape-proof – Thirty-five hundred men in there – some won't get out till Doomsday. – There's the band! – Dancing on the Upper Deck, folks! Lorelei Lou and her eight Lorelights! Dancing – dancing – dancing... [Fade.]

[Music comes up. The shoes fall from Eva's hands, and she covers her face.] (NAN 99)

Entre le début et la fin, le discours est le même, irrémédiablement gai et indifférent à ce qui se passe de l'autre côté des murs blindés, dans cet espace intérieur où le « je » se débat en vain. L'interruption de la représentation se matérialise par un saut dans le temps, une ellipse sur la page qui figure la rencontre impossible des voix et des espaces, intérieur et extérieur, qu'elles délimitent.

La voix du haut-parleur représente la voix sans visage de l'opresseur, celui dont le langage s'apparente à un babillage confus et hypnotique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le gardien de la prison possède le pouvoir d'endormir ses victimes :

WARDEN [purring]: My wife gets spells like that, too – that “don't touch me” stuff!

EVA [retreating]: Yes!

WARDEN: I know a good treatment for it that always works. There, now little girl you just take it easy. Relax. You're all worked up over nothing. You're stiff, see? Your nerves and your muscles are all drawn up real tight.

EVA: Yes... [She has nearly collapsed with nervous exhaustion – his purring voice has a hypnotic effect.] (NAN 170)

De fait, la voix de l'Autre invite à se perdre dans une jouissance facile, à danser ou à s'abandonner au plaisir de la chair pour oublier ce qui a lieu de l'autre côté du mur, à

l'intérieur de soi. Elle a en ce sens le même pouvoir anesthésiant que les images projetées sur écran qui hantent la scène de *The Glass Menagerie*⁵⁹. Comme elles, elle véhicule un discours dominant ; comme elles encore, elle dissout l'individu dans l'espace pluriel et anonyme du dehors. La voix de l'Autre est une image usurpatrice d'identité, un piège. Détachée de toute origine, elle plane comme une menace au-dessus des personnages, jouant avec ses peurs et ses rêves, comme la voix enjôleuse qui surprend Kilroy dans *Camino Real* :

GYPSY'S LOUDSPEAKER: Are you perplexed by something? Are you tired out and confused? Do you have a fever?

[Kilroy looks around for the source of the voice.]

Do you feel yourself to be spiritually unprepared for the age of exploding atoms? Do you distrust the newspapers? Are you suspicious of governments? Have you arrived at a point on the Camino Real where the walls converge not in the distance but right in front of your nose? Does further progress appear impossible to you? Are you afraid of anything at all? Afraid of your heartbeat? Or the eyes of strangers! Afraid of breathing? Afraid of not breathing? Do you think that things could be straight and simple again as they were in your childhood? Would you like to go back to Kindy Garten? (CR 25)

Après les années 30, la voix de l'Autre a plutôt tendance à se fondre dans celle de personnages qui ont tous un point commun, celui d'exercer une autorité. C'est le cas bien sûr d'Amanda dans *The Glass Menagerie* qui se fait le relais de l'idéologie dominante⁶⁰. C'est également le cas de Stanley dans *A Streetcar Named Desire* lorsqu'il rapporte les ragots d'« un certain Shaw » (SND 514) pour détruire Blanche. À chaque fois, l'objectif est le même, il consiste à réduire l'individu à une image et, par là même, à l'anéantir. Le choix du nom « Shaw » fait du reste penser à « show ». Les paroles de l'Autre ont, de fait, le pouvoir de montrer mais elles restent réductrices, inadéquates. Elles sont les images déformées d'un sujet toujours fuyant :

STELLA: I don't believe all of those stories and I think your supply-man was mean and rotten to tell them. It's possible that some of the things he said are partly true. There are things about my sister I don't approve of – things that caused sorrow at home. She was always – flighty!

STANLEY: Flighty is some word for it! (SND 533)

Ce sujet qui déborde du cadre des mots et des images se démarque de plus en plus de la notion de personnage dans les dernières pièces. Les phrases incomplètes de Mark et Miriam dans *In the Bar of a Tokyo Hotel*, par exemple, signalent la présence d'une brèche dans les contours du personnage qui, sans l'aide d'un interlocuteur pour terminer ses phrases, est incapable de se dire. Le « je » et l'Autre se mêlent ainsi peu

⁵⁹ Voir chapitre 4. 2.

⁶⁰ Voir chapitre 4. 2, page 173.

à peu dans une écriture de la voix qui, au lieu de construire un personnage, tend à le vider de sa substance, à le « dépersonnifier » jusqu'à ce que sa voix de fonde avec celle de l'Autre, jusqu'à ce qu'il devienne étranger à lui-même. Ailleurs, comme dans *Vieux Carré*, les voix des personnages se contaminent l'une l'autre. L'échange suivant montre comment le langage habituellement soutenu de Jane laisse place à des expressions utilisées par Tye, son jeune amant :

JANE: With you working all night at a Bourbon Street strip-joint, and sleeping nearly all day? Involving yourself with all the underworld elements of this corrupt city...

TYE: 'Sthat all I do? Just that? I never pleasure you, babe?

[*Fade in piano blues. She draws a breath and moves as if half asleep behind Tye's chair.*]

JANE: Yes, you – pleasure me, Tye.

TYE: I try to do my best to, Babe. Sometimes I wonder why a girl –

JANE: Not a girl, Tye. A woman.

TYE: – How did – why did – you get yourself mixed up with me? (VC 848)

Le personnage apparaît donc comme un point de croisement, le lieu où les voix se rencontrent et s'interpénètrent. Dans les dernières pièces en effet, l'écriture de la voix reflète une caractéristique propre au théâtre contemporain :

Qu'ils paraissent indéterminés ou si peu individualisés, qu'ils se divisent en plusieurs [...] ou qu'ils se trouvent dirigés par la force attractive d'une étrangeté (voire d'une altérité) les vouant à la dispersion ou au décentrement, qu'ils subissent, encore et toujours, un processus de subjectivation, les personnages théâtraux contemporains ne manquent donc pas, à bien des égards, de rappeler l'avènement de cet « impersonnage », concept développé par Jean-Pierre Sarrazac alors qu'il attire l'attention sur ce mouvement de neutralisation ou d'inclinaison du personnage vers l'impersonnel, voire vers le transpersonnel.⁶¹

Ce glissement du « je » vers une multiplicité d'autres qui le traversent donne lieu, dans *Out Cry*, à un télescopage de voix qui font éclater l'identité du personnage :

FELICE: – And now I touch her hand lightly, which is a signal that I am about to speak a new line in *The Two-Character Play*. [*He touches her hand.*] Clare, didn't you tell me that yesterday or last night or today you found, you came across, a box of cartridges for Father's revolver?

CLARE: No! No, I –

FELICE: Clare, you say "yes," not "no." And then I pick up the property of the play which she's always hated and dreaded, so much that she refuses to remember that it exists in the play. (OC 814)

En intégrant dans le discours de Felice des paroles qui figurent habituellement dans les indications scéniques, l'auteur fait ressurgir la voix intérieure de l'acteur, mettant à jour le clivage du « je » parlant. La voix du personnage donne ainsi à voir les multiples visages de l'être. La porosité de la frontière entre la voix du « je » et celle

⁶¹ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, 104.

de l'Autre, frontière dont le personnage se portait garant dans les années 30, fait de ce dernier un carrefour des voix, le réceptacle éphémère d'une identité en flux.

Dans cette chambre d'écho, les voix résonnent et tombent dans l'oubli mais la trace qu'elles laissent dans l'écriture reste la preuve irréfutable de leur passage, le souvenir d'une présence, un défi lancé au néant qui engloutit tout :

MAN: Of course this may well be a deviation from the subject, which is how a man constructs about him, willy nilly, his own world and is then obliged to occupy it till he's evicted by – [*He smiles ruefully with a slight shrug*] – the expiration of his lease on personal – existence... The chambered nautilus, when its lease on existence has expired, leaves behind it those shimmering, iridescent chambers in which it once existed, as lovely as if its existence had been devoted to acts of charity, to saintliness and prayer... But I, when my time's run out, will leave behind me this single chamber now visible to you, ordered as best I'm able to my convenience and taste and protection, *pro tem*. – All is *pro tem*, and, my dear friends, if you get that into your ears, why, then, I say, your heads are not totally vacant. (*KKK 110*)

La voix comme trace, comme écho d'un être à jamais perdu, voilà ce que Williams essaie de capturer dans son écriture. Voilà l'image vers laquelle son langage pour le théâtre ne cesse de tendre. Cette image est la marque d'une présence qu'elle figure toujours d'une certaine façon comme l'empreinte qui reproduit la forme d'origine, comme l'écho qui répète le son d'une voix lointaine. À travers elle, le « je » et l'Autre se croisent et s'abyment pour atteindre une universalité qui ébranle toute notion de frontière. Quand le sens s'est perdu et que le sujet a disparu, il ne reste plus que ces vestiges d'êtres, ultimes points de rencontre entre le « je » et l'Autre, entre l'auteur et son public.

3. Quand le langage devient image : la voix fantôme

Si la voix est indissociable du langage, qu'en est-il du cri, ou plutôt des cris qui résonnent dans le théâtre de Williams avec une intensité souvent dérangeante ? Le plus célèbre est sans aucun doute celui de Stanley criant à tue-tête le nom de Stella après la fin calamiteuse de la partie de poker :

[*Finally, Stanley stumbles half-dressed out to the porch and down the wooden steps to the pavement before the building. There he throws back his head like a baying hound and bellows his wife's name: "Stella! Stella, sweetheart! Stella!"*]

STANLEY: *Stell-lahhhhh!*

EUNICE (*calling down from the door of her upper apartment*): Quit that howling out there an' go back to bed!

[...]

STANLEY (*with heaven-splitting violence*): *STELL-LAHHHHH!* (SND 502)

À ce hurlement animal font écho, entre autres, le cri inhumain de la Woman Downtown à la fin de *The Red Devil Battery Sign* et celui, tragique, de la Gnädiges Fräulein dans la pièce du même nom⁶². La voix, quand elle s'exprime sans mots, se transforme en pure image sonore. Or, qu'elle se caractérise par son animalité ou sa violence, elle est toujours un appel lancé à l'Autre. Dans *A Streetcar Named Desire*, cet Autre s'incarne dans le personnage de Stella mais, dans tous les exemples ultérieurs, le cri n'a pas d'objet précis, il s'élève simplement, exposant à ceux qui l'entendent l'intérieur d'un « je » qui ne parvient pas à dire son manque ; car la voix sans mots révèle cette partie de l'être qui échappe au langage. De là découle sa puissance empathique :

The voice comes from some unfathomable invisible interior and brings it out, lays it bare, discloses, uncovers, reveals that interior. By so doing it produces an affect which has both an obscene side (disclosing something hidden, intimate, revealing too much, structurally too much) and an uncanny side – this is how Freud, following Schelling, described the uncanny: something that “ought to have remained... secret and hidden but has come to light.”⁶³

Ce secret caché à l'intérieur qui jaillit soudain au-dehors est donc porteur d'une ambivalence essentielle. Il est l'intime jeté sur scène, le familier rendu étrange, la voix nue livrée sans l'enveloppe protectrice du langage. Le cri ouvre le sujet au monde avec la violence d'une déchirure et dans cette blessure se dessine une vérité tragique toujours liée à l'absence. Regret inexprimable, disparition de l'être aimé, il renvoie sans cesse à l'objet irrémédiablement perdu du désir.

Suspendu dans un entre-deux ambivalent, le cri donne à voir une béance dans laquelle le « je » et l'Autre se rencontrent. C'est aussi à travers lui que le grotesque et le tragique se rejoignent comme dans ce passage de *Vieux Carré* où le cri de Mrs. Wire donne au quiproquo qui vient d'avoir lieu une résonance tragique :

MRS. WIRE: Mummy knows you're scared sleeping alone in the dark. But the Lord gave us dark for sleep, and Daddy don't like to find you took his rightful place...

WRITER: Mrs. Wire, I'm no relation to you, none but a tenant that earned his keep a while... Nursie! Nursie!

NURSIE [*approaching*]: She gone up there? [*Nursie appears.*] She gets these spells, goes back in time. I think it musta been all that Azalea Festival excitement done it.

MRS. WIRE: “If the boughs breaks, the cradle will fall...”

NURSIE [*at the cubicle entrance*]: Mizz Wire, it's Nursie. I'll take you back downstairs.

⁶² Voir chapitre 3. 2, page 139.

⁶³ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 80.

MRS. WIRE [*rousing a bit*]: It all seemed so real. – I even remember lovemaking...

NURSIE: Get up, Mizz Wire, come down with Nursie.

MRS. WIRE [*accepting Nursie's support*]: Now I'm – old.

(*They withdraw from the light.*)

MRS. WIRE'S VOICE: Ahhhhhhh... Ahhhhhhh...Ahhhh... Ahhhhh...

[*This expression of despair is lost in the murmur of the wind.*] (VC 894-95)

Parce qu'il est ce qui reste quand le langage a failli, le cri constitue un point de croisement, le lieu intermédiaire où la voix débarrassée du signifiant résonne dans toute son « inquiétante étrangeté », perçant les murs qui séparent les êtres pour dévoiler ce qui leur est commun à tous. Ce n'est donc pas un hasard si Mrs. Wire, qui porte un nom correspondant à son rôle d'intermédiaire dans la maison de *Vieux Carré*, crie beaucoup tout au long de la pièce, parfois sans raison apparente :

[*The light builds on Mrs. Wire, and she rises from the kitchen table and utters a piercing cry. Nursie appears.*]

NURSIE: Mizz Wire, what on earth is it? A bat?

MRS. WIRE: I just felt like screaming, and so I screamed! That's all... (VC 870)

La voix, lorsqu'elle surgit ainsi inopinément, a une fonction de lien. À travers le cri, l'accès de toux ou encore le sanglot, elle agit indépendamment du sujet dont elle émane, rapprochant les personnages malgré eux dans un acte de communication qui semble dicté par un désir inconscient :

The writer has undressed and is in bed. Nightingale coughs – a fiendish, racking cough. He is hacking and spitting up bloody phlegm. He enters his cubicle.

Then across the makeshift partition in the writer's cubicle, unlighted except by a faint glow in its alcove window, another sound commences – a sound of dry and desperate sobbing which sounds as though nothing in the world could ever appease the wound from which it comes: loneliness, inborn and inbred to the bone.

Slowly, as his coughing fit subsides, Nightingale, the quick-sketch artist, turns his head in profile to the sound of the sobbing. Then the writer, across the partition, is dimly lighted, too. He is also sitting up on his cot, staring at the partition between his cell and Nightingale's. (VC 836)

La voix inintelligible est ici à l'origine du dialogue. Elle se manifeste hors du langage et pourtant, déjà, elle signifie bien plus que les mots. La toux du peintre mourant et le sanglot déchirant de l'écrivain se répondent, l'un faisant écho à l'autre dans une communion qui précède la communication. La voix est ce que les deux personnages partagent avant de se parler, avant même de se voir. Elle traverse les cloisons et les corps, dévoilant une vérité impossible à contenir, une vérité qui échappe au « je » comme au langage.

Cette vérité de la voix comme pure image sonore est ce qui reste après que le

sujet a disparu. Elle imprègne les murs de la maison de *Vieux Carré* et trouve dans la mémoire du narrateur une caisse de résonance, une chambre d'écho d'où surgissent les fantômes qui prendront corps sur scène :

WRITER [*spotlighted downstage*]: Once this house was alive, it was occupied once. In my recollection, it still is, but by shadowy occupants like ghosts. Now they enter the lighter areas of my memory. (VC 829)

C'est la trace de cette voix sur les murs, son empreinte dans la mémoire et la forme qu'elle prendra dans son langage pour le théâtre qui hante Williams dès le début de sa carrière. Il l'évoque dans les brouillons de *Battle of Angels* à travers le personnage du pasteur noir, Jonathan West, qui revient hanter la scène dans la première version non publiée de la pièce :

JONATHAN WEST: There isn't a grave deep enough to keep truth under.
It rises at night and cries in the heart of sleepers.
It leaves a brand on the brain, when the brain awakens.
The sleeper does not remember and yet he knows. And yet he knows.
And the truth springs on, from the tongue of the dead to the living,
and on and on. And the drums of truth keep beating,
they never fail, they keep on beating, beating.
They keep on beating – beating.
They can't be silenced – ever!⁶⁴

L'« inquiétante étrangeté » de la voix provient ici des liens qu'elle tisse entre les vivants et les morts. Traversant l'espace et le temps, elle ne laisse derrière elle que des traces, échos d'un « je » perdu. Elle se fait ainsi la voie d'accès à un sujet délivré de la coupure entre le « je » et l'Autre, un sujet flottant au-dessus des choses et des êtres.

Ce sujet fantôme s'incarne dans le personnage de Jonathan West, lui qui a oublié son nom et le lieu d'où il vient :

JONATHAN WEST: Who am I?
My name is Jonathan West but I have no name.
My home was in this place but I have no home.⁶⁵

Sans nom ni origine, comme les fantômes que les inscriptions sur le mur de la prison ramènent à la vie à la fin de cette première version de *Battle of Angels* :

⁶⁴ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (manuscrit non daté, Austin : Centre Harry Ransom, I. 3. 1.), fichier 7, 3-4.

⁶⁵ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (I. 3. 1.), fichier 7, 2.

On the walls all about the cell are a vast number of pencilled or chalked inscriptions. Whether or not we dare to reproduce them faithfully, let it be stated here that the overwhelming majority consist of very simple and direct four-letter allusions to the primary sexual function. This single image is reiterated with insane insistence like the mumbling of a schizophrenic so that we see, almost, a ghostly procession of cell-inhabitants stretching back through the years who have thought of this word, this image, and almost solely of this word and this image, who have crouched here in this hideous confinement for a while and then gone forth again with this one symbol blazoned on whatever spiritual banner these fugitives can be said to possess. A sense of blind, aching need, pitiable through its very grossness, is communicated through this senseless repetition. The effect is important. I suggest that it might be secured, with a minimum of offense to the squeamish, through a heavy black scrawl in which only the first or the final consonant is plainly decipherable but which stand out boldly and insistently against the neutral gray walls. The purpose of this is not to shock but to communicate in graphic fashion something which is not sufficiently understood, the blind and terrible impetus of sexual need which send so many lives blundering furiously toward destruction as birds, caught in storm, are dashed against walls and broken or as moths that circle greedily into flame.⁶⁶

L'inscription possède le pouvoir d'invoquer la présence de ceux qui ont disparu. Comme la voix libérée de la chaîne signifiante, elle évoque un sens au-delà du langage, elle est le mot-image décrit par Williams comme une trace à peine lisible mais compréhensible par tous. Sa répétition insensée sur les murs de la prison ressemble à une incantation. Dans la première version non publiée de *Battle of Angels*, elle fait pendant à l'écho mystérieux de la voix de Jonathan West qui imprègne encore les murs du magasin de Myra :

Val: No. You don't understand. – Truth is a drum that beats without the drummer. I talked to people who came in here to worship. Scraps from this one – scraps from that one – Then even the walls began to – repeat them.⁶⁷

L'écho et la trace, deux façons de mettre le langage en image... Le théâtre de Williams en est hanté comme le prouvent ces noms de personnages que l'auteur met en scène dans plusieurs de ses pièces. Le nom transformé en inscription devient le blason d'une identité ou d'une communauté. Dans *The Fugitive Kind*, il s'accompagne même d'une devise :

[*They laugh. Rocky turns and begins to laboriously print his name on the wall behind.*]

[...]

PETE [*noticing Rocky's occupation*]: "A man's ambition is very small – Who writes his name on a flophouse wall!" (FK 15)

En écrivant son nom sur le mur, Rocky appose sa marque mais, au-delà de l'affirmation d'une individualité, c'est toute la communauté des vagabonds que l'inscription désigne. La généralisation de la devise ne fait d'ailleurs que souligner cette tendance de l'inscription à déborder l'individu, à le substituer au symbole qui

⁶⁶ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (1939, I. 3. 3.), fichier 2, 81-82.

⁶⁷ Tennessee Williams, *Battle of Angels* (manuscrit non daté, I. 3. 1.), fichier 5, 2.

seul lui survivra. Ce symbole est un mot-image, un nom gravé sur un mur et, dans le même temps, l’empreinte indélébile d’une identité en fuite.

Ainsi le nom se met-il en scène, affleurant à la surface des choses à travers une forme hybride, à la fois langage et image, double immortel de l’être. Dans *The Red Devil Battery Sign*, il s’affiche sur les vêtements de celui qui a perdu son identité humaine pour devenir l’animal, le symbole universel derrière lequel les différences individuelles s’effacent :

[At the entrance of the gang members, the Old Man has rushed to his cash box and thrown himself despairingly across it. A couple of kids, screeching like monkeys, rush at him, but the dominant youth shouts a guttural command to them. This dominant one has on his singlet, crudely red-lettered, the word, “WOLF” – significantly not “WOLVES.”]

WOLF: *Ahgh, nada! Leddum lone wid is nigguls!* (RDBS 377)

Les lettres rouges aux contours grossièrement tracés déplacent la signification sur les éléments du signifiant. La forme se met alors à refléter le fond et l’image du loup envahit la lettre, déformant même le langage qui, malgré quelques mots reconnaissables, devient incompréhensible. Cette contamination par l’image touche ensuite le personnage de *The Woman Downtown* qui, au son de la voix inintelligible de *Wolf*, se métamorphose soudain elle aussi en loup :

[Something in his harsh voice rouses the Woman Downtown from her crouched moaning position over King’s dead body. Wolf’s eyes are on her face, demented with grief. Her eyes meet Wolf’s. Her head is back, teeth exposed as a she-wolf snarling.] (RDBS 377)

De fait, la mort de *King* marque la fin du règne humain et le retour à une sauvagerie primordiale, au temps du cri et de l’empreinte, temps magique de l’image.

L’inscription renoue avec cette dimension figurative du langage, dimension perdue que le mot-image ramène à la surface en faisant apparaître le signifié dans le signifiant comme ces lettres qui brillent d’un éclat étrange au début de *Vieux Carré* :

NURSIE: [...] *[She stumbles on a heavy knapsack.]* Lawd! What that there?

MRS. WIRE: Some crazy young man come here wantin’ a room. I told him I had no vacancies for Bourbon Street bums. He dropped that sack on the floor and said he’d pick it up tomorrow, which he won’t unless he pays fifty cents for storage...

NURSIE: It’s got something written on it that shines in the dark.

MRS. WIRE: “Sky” – say that’s his name. Carry it on upstairs with you, Nursie. (VC 830)

La lumière qui émane des lettres laisse entrevoir ce que le nom « Sky » symbolise : un espoir, l’annonce des grands espaces qui attendent le narrateur. Elle est le ciel que les lettres filtrent comme des fenêtres, l’image qui transparait à travers le langage. Le personnage s’efface ici derrière un nom dont il n’est que l’instrument, la réalité

secondaire. D'ailleurs, il n'apparaît que bien plus tard pour proposer au narrateur de partir avec lui vers l'Ouest, confirmant ainsi ce que le nom annonçait dès le départ.

Le nom se place ici en position d'origine tandis que le personnage perd de sa substance pour devenir le symbole, le rêve d'évasion qui hante les locataires de *Vieux Carré* :

WRITER: I'll take it off. To wind it. [*He puts the watch to his ear.*] I'm afraid it's broken.

JANE [*vaguely*]: I hadn't noticed. – Lately – I tell time by the sky.

WRITER: His name was Sky.

JANE: Tye...

WRITER: No, not Tye. Sky was the name of someone who offered me a ride West.

JANE: – I've had fever all day. Did you ask me a question?

WRITER: I said I'd planned a trip to the West Coast with this young vagrant, a musician.

JANE: Young vagrants are irresponsible. I'm not at all surprised – he let you down? Well. I have travel plans, too.

WRITER: With Tye? (*VC 898*)

Dans ce dialogue surréaliste qui procède par association d'idées, le signifiant « sky » glisse d'une signification à l'autre, de l'image du ciel aux surnoms de personnages que la paronymie rapproche. La répétition des noms laisse ainsi transparaître le désir d'évasion que Sky et Tye représentent pour les deux interlocuteurs et elle commence avec l'évocation d'une image, celle du ciel, que Jane utilise comme repère temporel, comme ultime moyen de connaître l'heure quand les montres fatiguées s'arrêtent. Le ciel, comme premier référent du mot, est l'image primordiale dont les noms « Sky » et « Tye » ne sont que les échos, les traces éphémères. Repère et référent ultime, l'image du ciel hante le signifiant et le dialogue comme un rêve.

De fait, lorsque le nom se met en scène, la matière du langage s'affiche, la lettre prend corps au détriment du personnage réduit à incarner de manière temporaire une inscription éternelle. Ce rapport de l'inscription au temps apparaît dans *Camino Real* à travers les modifications que Kilroy apporte à la phrase, « Kilroy is coming! », découverte sur les murs sans âge du Camino Real. Effaçant dans un premier temps « coming » pour le remplacer par « here », Kilroy transforme une dernière fois l'inscription avant de quitter la scène : « *Kilroy scratches out the verb "is" and prints the correction "was" in the inscription on the ancient wall* » (*CR 113*). Williams rend ici visible le passage du temps et, ce faisant, immortalise la représentation dont l'inscription est la marque ineffaçable, la preuve irréfutable de

son existence fugitive.

Il établit en outre une distinction entre le nom et le personnage qui le porte, faisant du premier un rôle à endosser par le second, un espace vide à habiter le temps du spectacle. Le nom écrit sur scène déborde le personnage, il le devance et lui survit toujours. Son intemporalité est du reste mise en avant par le choix même du prénom, « Kilroy », référence au fameux graffiti qui fit le tour du monde après la seconde guerre mondiale mais dont la source reste énigmatique :

Several attempts were made to identify Kilroy. After the war, the American Transit Association sponsored a radio contest to find the best explanation for the Kilroy legend. Among the many claims, some sources consider James J. Kilroy, an inspector in the Bethlehem Steel Company shipyard at Quincy, Massachusetts, to be the most likely. Kilroy claimed that in 1941, while inspecting ship tanks and inner bottoms, he started marking hatches in yellow crayon with “Kilroy was here” to prevent reinspecting the same area a second time. The ships carried Kilroy’s slogan around the world; those who saw it copied it. As plausible as this story is, other sources claim that the first KILROY WAS HERE sighting was as early as 1939, putting James Kilroy’s claim in doubt. Today, Kilroy lore includes several books and numerous articles that recount the mythical fellow’s travels and speculate on his real identity. While we may never know who he really was, Kilroy is surely the author of the most prolific graffiti in history.⁶⁸

« Kilroy » est une trace qui a remplacé son origine. Elle est le sujet flottant, le fantôme aux visages multiples. Les individus la traversent, l’incarnent un instant puis disparaissent. Elle voyage ainsi dans l’espace et le temps, écho visible d’une voix perdue mais toujours renouvelée. Intemporelle et universelle, l’inscription n’a pas de frontières. Elle se donne en outre à voir comme une métonymie de la représentation elle-même, une image dans l’image.

Et lorsque sa fonction signifiante s’estompe tout à fait, lorsque le graffiti sur le mur ne veut plus rien dire, c’est l’image du langage qui ressort et, avec elle, l’ouverture du sens aux possibilités infinies de l’interprétation :

TEXAS [*grins and scratches*]: Is this here a flophouse or a flea-circus?

[*Everyone laughs. Pete has been scribbling on the wall with a piece of chalk – a cryptic inscription which says for the general enlightenment – “FOO IS FOO.”*]

ROCKY: What is Foo?

PETE: What it says here. Foo is foo.

ROCKY: – Yeh, but what *is* Foo, huh?

PETE: Just what it says it is, Foo is Foo, that’s what it is, it’s just foo! (*FK 38-39*)

Williams n’a pas choisi le terme « foo » au hasard. Comme « Kilroy », le mot provient de la culture populaire :

⁶⁸ Jerold E. Brown, *Historical Dictionary of the US Army* (Westport : Greenwood, 2001), 264.

In the Royal Australian Air Force, Foo was a favourite gremlin whose name may have come from a very popular US cartoon strip, "Smokey Stover", where the titular character used *foo* as a stop-gap name for anything of which he couldn't be bothered to remember the correct name.⁶⁹

L'expression « Foo was here » était du reste un équivalent australien de « Kilroy was here », ce qui permet de faire le lien entre les deux inscriptions. « Foo » ne sert en effet qu'à combler le vide d'une absence. Dans la bande dessinée qui l'a rendu célèbre, « foo » remédie à l'oubli du terme juste, il est le signifiant flottant d'un sens à l'autre, le mot qui ne signifie rien en soi mais qui peut vouloir tout dire.

Par ailleurs, l'identification absurde que le personnage de Pete inscrit sur le mur est déclencheur de parole. Un jeu d'échos s'instaure en effet entre le mot écrit et le mot prononcé, déployant toutes les potentialités imageante d'un langage dont il ne reste plus que la surface. La trace sur le mur et le son de la voix sont là simplement pour faire image. Cette mise en suspens du sens accentuée par l'effet d'écho se pose comme une énigme à résoudre, l'énigme de l'interprétation. Elle est une question posée au spectateur dont le personnage de Rocky se fait le relais, l'ouverture où le sens disparaît et se réinvente sans cesse. Comme le hoquet d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, elle n'a de sens que ce qu'elle est et c'est précisément cela qui en fait un point de fuite central, quelque chose de « foo » qui interpelle la raison :

Ultimately the entire interpretation depends on understanding this unintelligible voice, for which one can only propose the formula: *it means that it means*. This involuntary voice rising from the body entrails can be read as Plato's version of mana: the condensation of a senseless sound and the elusive highest meaning, something which can ultimately decide the sense of the whole.⁷⁰

C'est cette capacité à créer du sens, à le renouveler à l'infini, qui caractérise le mot-image. La trace et l'écho sont des contenants vides en attente d'une signification qui, comme l'identité, ne fait que passer. Empreinte d'un être ou d'un sens éphémère, le mot-image est le contour laissé par les choses, l'enveloppe vide d'un corps sans intérieur :

WOMAN: – These ideographs! A language printed in simplified picture-images... If they put me into an ideograph, I'd be a thing hanging naked, yes, a line-drawing in colored ink of a naked thing, outlines in cool color but not color here – and here... [*Her gloved hands touch her breasts and groin.*] (DWMD 42)

Ce corps sans vie qui ne cesse pourtant jamais de renaître est un analogue de la représentation artistique. Il est le tombeau rempli d'échos dans lequel Felice et Clare

⁶⁹ Paul Beale et Eric Partridge, *A Dictionary of Catch Phrases: British and American, from the Sixteenth Century to the Present Day* (Londres : Routledge, 1993), 90.

⁷⁰ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 25-26.

joueront leur rôle jusqu'à la mort : « This empty vault is full of echoes and echoes and echoes » (*OC* 821). Dès 1937 et *The Fugitive Kind*, le mot-image hante le théâtre de Williams, posant déjà l'énigme de la création artistique et de l'absence sur laquelle elle se fonde. À cette absence, l'artiste oppose un langage plastique, langage de l'empreinte qui, comme le masque mortuaire, établit un lien entre le monde des morts et celui des vivants, entre l'origine et son double.

L'exploration des multiples modalités du rapport entre langage et image dans l'œuvre dramatique de Williams met à jour une écriture désirante. De fait, l'oscillation constante entre les deux modes d'expression que sont le langage et l'image correspond à un désir d'ouverture, à une volonté de livrer « une totalité de sens ou une vérité »⁷¹ échappant à toute forme de limites. Les pièces de Williams sont des œuvres ouvertes. Remplies d'échos, elles ressemblent au miroir trompeur de Narcisse que le personnage du juge évoque dans *The Purification* : « Your pride turned itself inward too far, / excluded the world and lost itself in a mirror » (*P* 55). L'examen des brouillons antérieurs aux versions publiées plonge en effet le lecteur dans des images sans fond, dans des textes polysémiques et ouverts où règne une impression d'inachèvement qui imprègne d'ailleurs très souvent les versions finales. Le processus créateur révèle ainsi une écriture qui emprunte des modes d'expression propres à l'image :

Entre le trait du dessin et celui de la graphie, entre le graphisme et l'écriture, il n'y a presque rien, un écart infime : cette très mince fente qui n'est rien d'autre que l'incision du trait, paraphe de la vérité au milieu du sens aussi bien que tracé du sens en travers du vrai, la fente entre les lèvres pareille à leur contour.⁷²

⁷¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 30.

⁷² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 143.

Chapitre 8

Répétition et différence : le tourbillon créateur

Telles sont les puissances de l'image. Telle est, tout aussi bien, sa fragilité essentielle. Puissance de *collision*, où des choses, des temps sont mis en contact, « télescopés », dit Benjamin, et désagrégés dans ce contact même. Puissance d'*éclair*, comme si la fulguration produite par le choc était la seule lumière possible pour rendre visible l'authentique historicité des choses. Fragilité de tout cela, puisque, une fois rendues visibles, les choses sont condamnées à replonger presque immédiatement dans le noir de leur *disparition*, tout au moins de leur virtualité.¹

Lorsque Georges Didi-Huberman affirme que regarder une image, « c'est être devant du temps »², il invite à repenser les rapports de l'image et du temps sur un mode dynamique. Au lieu d'être un instant figé, détaché du présent du spectateur, l'image devient une « porte ouverte » sur le passé et sur l'avenir, un point de croisement où le présent se renouvelle sans cesse comme une origine toujours réinventée, « origine entendue comme présent réminiscent où le passé n'est ni à rejeter, ni à faire renaître, mais tout simplement *revient* comme *anachronisme* »³. Ce positionnement de l'image au centre d'une pensée dialectique du temps offre de nouvelles perspectives d'analyse. Elle permet en effet de porter un regard nouveau sur la façon dont l'écriture de Williams évolue ; car le processus créateur lui aussi a une histoire qui, des premières aux dernières pièces, donne l'impression de se replier sur elle-même. L'œuvre de Williams se nourrit de sa propre substance, recycle les textes antérieurs dans une recherche d'originalité toujours imprégnée du parfum de la réminiscence. Chaque nouvelle pièce s'inscrit ainsi dans une continuité parfois perçue comme un certain manque de créativité artistique, un éternel retour au même :

Tennessee is the sort of writer who does not develop; he simply continues. By the time he was an adolescent he had his themes. Constantly he plays and replays the same small but brilliant set of cards.⁴

Cette apparente faiblesse de l'auteur est en réalité une de ses forces. Les

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2000), 116.

² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 9.

³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 240.

⁴ Gore Vidal, « Selected Memories of the Glorious Bird and the Golden Age », *New York Review of Books* (5 février 1976), 17.

nombreux critiques et chercheurs qui se sont intéressés aux manuscrits de Williams ont permis de mettre en lumière l'originalité de ce processus de recyclage qui apparaît aujourd'hui comme une véritable marque de fabrique. Les publications récentes de l'œuvre de jeunesse témoignent de l'intérêt porté à des textes qui constituent la mémoire des pièces publiées. Longtemps considérés comme des ébauches maladroitement impropres à la publication, les manuscrits sortent peu à peu de l'ombre, dévoilant un passé de la création qui hante les pièces dont il est le substrat. Les traces de ce passé dans l'écriture permettent de renforcer l'analogie entre écriture et image puisque tous les écrits antérieurs fonctionnent comme des études préalables à la composition d'ensemble. Williams écrit comme un peintre, par touches successives. Il entremêle les fils pour créer un maillage complexe d'où naîtra l'image finale. Cette image, la pièce achevée, se donne à voir comme un moment dans le processus créateur où les temps (les images préalablement créées) se rencontrent. Chaque pièce produit ainsi un « choc des temps » d'où s'échappent « toutes les modalités du temps lui-même, depuis l'expérience réminiscente jusqu'aux fusées du désir ». ⁵ La place que chaque pièce occupe dans le processus créateur correspond en ce sens à celle que Didi-Huberman donne à l'image dans le processus historique :

Comprend-on, à présent, pourquoi l'image apparaît au cœur même du processus historique ? Parce que « l'histoire se désagrège en images et non pas en histoires », affirme Benjamin. Parce qu'en l'image se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l'histoire est faite. Parce qu'en l'image se condensent aussi toutes les strates de la « mémoire involontaire de l'humanité ». Le temps ne déroule pas le récit, le progrès d'un « fil lisse » : [...] il s'agit d'une corde très effilochée et déliée en mille mèches, qui pend ainsi que des tresses défaites ; aucune de ces mèches n'a de place déterminée avant qu'elles ne soient toutes reprises et tressées en coiffure. » ⁶

Les premières pièces en un seul acte écrites dans les années 30 et 40 ainsi que les innombrables brouillons des pièces mettent à jour ce travail de tressage qui n'en finit pas de s'accomplir. Chaque pièce cristallise en effet un instant du processus et suspend le temps de la création sans jamais y mettre un terme définitif. Elle apparaît de ce fait comme « l'immobilisation momentanée, la syncope dans un mouvement ou dans un devenir » ⁷. Pourquoi Williams écrit-il des dénouements ambigus ? Pourquoi refuse-t-il d'enfermer le sens de ces pièces dans une interprétation univoque ? Répondant au critique de théâtre Walter Kerr qui lui reprochait la fin « évasive » de *Cat on a Hot Tin Roof*, il affirme vouloir donner au public « des perspectives, pas des

⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 118.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 118.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 117.

certitudes » (*NSE* 78). Cette capacité de l'écriture à donner à voir plutôt qu'à asséner des vérités la rapproche encore un peu plus de l'image et de « l'hésitation interprétative » qu'elle suscite chez le spectateur :

L'image par elle-même, sans recours au langage verbal, n'affirme ni ne dénie rien. « Une image ne peut pas dire non », déclarait le théoricien américain Sol Worth. Ni vraie ni fausse, nous l'avons vu, une image n'est ni une proposition ni une déclaration. C'est ce manque de capacité assertive qui est ressenti comme polysémique, car l'attente qu'on a se modèle, par comparaison « normative », sur celle que l'on a du langage verbal. [...] C'est donc l'hésitation interprétative provoquée par le manque d'assertivité de l'image que l'on appelle alors polysémie.⁸

Comme l'image, l'écriture de Williams fonctionne sur le mode de l'ouverture polysémique. Les brouillons montrent à quel point elle s'effiloche en mille variations, en mille trames narratives qui affleurent dans le texte publié comme autant de mondes possibles, comme autant de fantômes. Ces traces d'un passé de la création hantent les versions finales sous la forme d'esquisses ou d'allusions. Leur présence subversive, non seulement ouvre le sens à des interprétations multiples, mais rend également visible un « inconscient » refoulé de l'œuvre qui ne cesse de revenir à la surface. Elles sont la mémoire d'un travail et la matière d'un passé qui revient, non pas comme un simple retour au même, mais plutôt comme une répétition différente. L'écriture de Williams combine en ce sens survivance et nouveauté. Anti-linéaire et anti-chronologique, elle emprunte ses modes de signification à l'image, invitant le lecteur à une expérience plus visuelle que narrative. Elle comble ainsi le fossé infranchissable qui sépare le langage de l'image :

Renoncer à la « pétrification » positive et descriptive des mots, renoncer tout autant à l'« utopie bon marché » des allégories et du lyrisme ; créer une « liaison non optique des mots » en vue du « mélange des temps ». Cela ne s'obtient qu'au prix d'un travail dans sa langue maternelle.⁹

1. Au commencement... le personnage

Williams place le personnage au centre du processus créateur. En 1955, il affirme en effet que c'est avec lui que tout commence :

My characters make my play. I always start with them, they take spirit and body in my mind. Nothing that they say or do is arbitrary or invented. They build the play about them like spiders weaving their webs, sea creatures making their shells. I live with them for a year and a half or two years and I know them far better than I know myself, since I created

⁸ Martine Joly, *L'Image et les Signes*, 83.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 230.

them and not myself. (NSE 77)

L'image évoquée par la toile d'araignée et le coquillage est celle de la spirale ou du tourbillon. Le personnage serait donc une création première, une origine autour de laquelle la pièce se construirait selon une logique d'amplification. Or, la notion d'origine chez Williams est toujours problématique, surtout si l'on se penche sur les écrits antérieurs aux pièces. De fait, les publications récentes de l'œuvre de jeunesse mettent le lecteur en présence d'une véritable galerie de portraits, chacun représentant une facette des personnages plus complexes qui verront le jour dans les pièces ultérieures. Ces derniers fonctionnent comme des ébauches, des études préalables qui s'entrecroisent dans le portrait achevé. Les pièces en un seul acte publiées dans *27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays*, *Mister Paradise and Other One-Act Plays* et *The Magic Tower and Other One-Act Plays* dévoilent la multiplicité de ces premiers visages. Le retour sur le processus créateur est donc bien un travail de démêlage, de recherche d'une origine qui se dérobe sans cesse.

Les pièces en un seul acte écrites au début de la carrière de Williams se répartissent en plusieurs catégories. Certaines d'entre elles mettent en scène un conflit générationnel opposant des mères étouffantes à des enfants peu disposés à se plier aux exigences de la société (*At Liberty*, *Dark Room*, *Why Do You Smoke So Much*, *Lily?*, *Summer at the Lake*) tandis que d'autres se rejoignent autour du thème de la relation amoureuse (*The Pink Bedroom*, *The Fat Man's Wife*, *The Magic Tower*, *Every Twenty Minutes*, *Moony's Kid Don't Cry*). Quoi qu'il en soit, c'est toujours le thème plus général de l'aliénation que Williams aborde. Ainsi des pièces comme *Me*, *Vashya* ou *Honor the Living* qui contiennent des messages ouvertement politiques s'inscrivent-elles dans la même continuité thématique. Le lien à l'Autre y est toujours présenté comme un rapport de dépendance. Dans les pièces plus expérimentales comme *The Palooka* ou *Escape*, Williams s'inspire du cinéma et d'Eugene O'Neill pour donner une épaisseur réaliste à ses personnages. Pourtant, là encore, c'est le même désir d'échapper à l'Autre qui hante son écriture :

Many [early plays] were influenced by the cinema that Williams continued to frequent. Several of these one-acts, in fact, such as the chain-gang story *Escape* (c. 1939) or *The Palooka* (c. 1939/1940) [...] evince Williams's continued fascination with Hollywood idiom and argot. Their dialogue, like that found in 'American Gothic' or *Fugitive Kind*, reflects Williams's efforts to replicate Eugene O'Neill's success with dialect, though most of it appears a bit shop-worn or out of place with respect to their Romantic themes of a

failed life or an abandoned dream.¹⁰

Ce rêve de fuite se décline sous différentes formes mais il reste le point commun à tous les personnages opprimés des premières pièces. Face à ces derniers, une figure autoritaire se dresse. L'industriel tyrannique (*Me, Vashya*), l'époux cruel (*Every Twenty Minutes*) ou encore la mère oppressante (*Summer at the Lake*) sont quelques unes de ses incarnations possibles. Parfois, la présence de l'Autre se matérialise au travers d'une institution, prison ou hôpital, comme dans *Escape* et *The Big Game*. Les premières pièces en un seul acte se donnent ainsi à voir comme des variations autour d'un thème unique, à savoir : la difficile émancipation de l'individu face au pouvoir annihilant de l'Autre.

Ce rapport conflictuel entre le « je » et l'Autre apparaît en ce sens comme un point d'origine, un centre autour duquel les personnages de Williams se construisent. Chacune des premières pièces éclaire un aspect de ce rapport, rendant visible une de ses multiples facettes. De la tension entre le « je » et l'Autre naissent ainsi des personnages univoques, esquisses préalables aux créations plus abouties des pièces en plusieurs actes. Le personnage de Tom dans *The Glass Menagerie* est l'un de ces portraits complexes. En lui se croisent plusieurs ébauches antérieures. Dans *Why Do You Smoke So Much, Lily?* et *Summer at the Lake*, Lily Yorke et Donald Fenway lui ressemblent étrangement. La première est une intellectuelle rebelle et le second un rêveur désespéré. Tous deux refusent le rôle que la société leur impose, ce qui leur vaut les reproches continuels d'une mère oppressante. Comme Tom dans *The Glass Menagerie*, ils tiennent de leur père, absent de la scène mais constamment évoqué par leurs mères respectives :

MRS. FENWAY [*turning fretfully*]: Yes, just a dreamer. Just like his father was before I got him to settle down. I never have quite understood people like that, Anna. They're like quicksilver. You can't put your fingers on them. Slippery. Senseless.¹¹

Comme Tom encore, ils sont des reflets de l'auteur. Le goût du jeune Williams pour la lecture, ses études universitaires, son premier séjour en Europe et son expérience professionnelle malheureuse servent à caractériser Lily et Donald. Ces résonances autobiographiques s'accompagnent en outre d'allusions à l'ambiguïté sexuelle de deux personnages dont le comportement et l'apparence physique

¹⁰ John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life*, 67.

¹¹ Tennessee Williams, *Summer at the Lake, in Mister Paradise and Other One-Act Plays by Tennessee Williams* (New York : New Directions, 2005), 70. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

trahissent une identité trouble. Dans ses indications scéniques, Williams décrit Lily de la manière suivante : « *Lily herself is dark and sallow. Her features are biggish. Her body long and angular. She would make a rather good-looking young man* »¹². Dans *Summer at the Lake*, l'adjectif « queer » qualifie à plusieurs reprises l'attitude de Donald. Nicholas Moschovakis et David Roessel y voient une allusion à l'homosexualité de l'auteur :

At one point in *Summer at the Lake*, Mrs. Fenway asks her son whether he has “fallen in love;” he answers “No.” She replies, “I wish you had. Then there might be some excuse for your acting so queerly.” Later, Mrs. Fenway for the second time voices a fear that Donald has begun to seem “different – or queer or something,” and that others will start calling Donald “not like the other boys.” Here, presented in the only terms that Williams probably considered acceptable to potential audiences when he wrote this play, we are granted a glimpse into one of many possible motives for Donald's need to escape his identity; as dictated by his family and the world he knows.¹³

Lily et Donald se rejoignent ainsi dans le personnage de Tom. Les scénarios imaginés par Williams conduisent Lily au bord de la folie et Donald à la mort. Le destin de Tom n'est guère plus optimiste puisque sa fuite ne le délivre en rien de l'aliénation familiale. Où qu'il aille en effet, les fantômes du passé le pourchassent et le condamnent à revivre sans cesse des souvenirs douloureux. L'alternative est ici celle de la mort lente. La fuite de Tom ne fait en effet que prolonger une souffrance à laquelle Donald met un terme définitif en se suicidant. Inversement, les hallucinations de Lily hantée par la voix de sa mère l'accentuent. Le destin de Tom constitue en ce sens une forme de compromis, de variation sur un thème déjà exploré. Le personnage s'élabore ainsi à partir d'études antérieures.

Or, si ces correspondances thématiques font de Lily et Donald des créations premières, d'autres esquisses viennent prendre part à la constitution du personnage. Moins ressemblantes que Lily et Donald, elles laissent néanmoins des traces dans le portrait de Tom. C'est le cas par exemple de Moony dans *Moony's Kid Don't Cry*. Inspiré par les personnages de plusieurs pièces d'Eugene O'Neill, en particulier Abe dans *The Dreamy Kid* (écrite entre 1913 et 1918) et Yank dans *The Hairy Ape* (1922), Moony est un ancien bûcheron qui rêve de quitter son usine pour retourner dans les bois. Comme Tom, ses désirs d'évasions se heurtent aux exigences du réel. Celle qui les lui rappelle n'est pas sa mère, mais son épouse, Jane :

¹² Tennessee Williams, *Why Do You Smoke So Much, Lily?, in Mister Paradise and Other One-Act Plays by Tennessee Williams*, 51. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

¹³ Tennessee Williams, *Mister Paradise and Other One-Act Plays by Tennessee Williams*, xxiii-xxiv.

JANE [*hysterically*]: Me with the baby an' my infection of the breast – you with your axe!
We'll spend Christmas in a boxcar, won't we, Moony?

MOONY: You bet! – Me with my axe, we'll chop a way through this world!

JANE [*laughing*]: What a joke – what a lovely scream that is!

MOONY: A joke, huh? Who said a joke?

JANE: Moony, Moony, my great big wonderful man! He'll cut a way – [*Chokes with laughter.*] – through this world!

MOONY [*getting sore*]: Make fun of me huh?

JANE: Moony they call him! Down at the plant it's Moony this, Moony that! All of them making fun of my man, laughing at him right to his face, and he's so damn dumb he don't know it! They got your number they have! The Dutchman's got your number. You're just a star-gazer!¹⁴

Les sarcasmes de l'épouse remplacent ici les reproches de la mère mais l'effet est le même. Moony, comme Tom, est pris au piège d'une cellule familiale qui se fait la chambre d'écho d'une société aliénante. L'enfant que Jane lui met de force dans les bras à la fin de la pièce joue en outre un rôle similaire à celui de Laura, la sœur que Tom ne parvient pas à oublier dans *The Glass Menagerie*. Innocent et sans défense, il met Moony face à ses responsabilités d'une manière beaucoup plus efficace que les paroles autoritaires de Jane :

MOONY: Another one of her lousy tricks! [*Baby starts crying.*] SHUT UP! [*Then more softly.*] Moony's kid don't cry! [*He smiles slightly and rocks the baby in his arms.*] Naw, Moony's kid don't cry. Grows up an' swings a big axe like his Daddy. Cuts his own way through the woods.

[*He walks away from the door, completely absorbed now in the baby, and apparently forgetting that he ever had any intention of going away.*]

Lookit the hobby-horse! [*Stands above the new toy.*] Santie Claus bought it for Moony's kid. Ten-fifty it cost! See? How shiny it is! Nice, huh? Nice! What are you crying for? Daddy ain't going nowhere. Naw! – Daddy was only – fooling. ... (MKDC 128)

Cet enfant sans nom donne à Moony une place, celle du père. À travers lui, les rêves se transmettent puisque « Moony's kid » devra « grandir pour brandir une hache comme son papa ». L'enfant est le double en qui le parent place ses propres espoirs, il rend en ce sens l'enfermement dans la cellule familiale supportable.

Par ailleurs, il y a dans la filiation un transfert d'identité que Williams évoque à la fin de *Moody's Kid Don't Cry* et qui revient dans *The Glass Menagerie*. Tom abandonne sa famille comme son père avant lui. Le fils imite donc bien le père. Sommé d'aller sur la lune par une Amanda déconfite, il fait le choix de fuir et de porter la culpabilité d'une faute déjà commise par le père, faute qui le condamne à

¹⁴ Tennessee Williams, *Moony's Kid Don't Cry, in The Magic Tower and Other One-Act Plays*, 124-25. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

une errance éternelle :

TOM: I didn't go to the moon, I went much further – for time is the longest distance between two places. Not long after that I was fired for writing a poem on the lid of a shoe-box. I left Saint Louis. I descended the steps of this fire escape for a last time and followed, from then on, in my father's footsteps, attempting to find in motion what was lost in space. (GM 96-7)

En faisant du fils un double potentiel du père, le dénouement de *Moony's Kid Don't Cry* présage la fin de *The Glass Menagerie*. Le lien filial, si présent dans les premières pièces, apparaît comme la manifestation première de l'aliénation, le parent jouant le rôle de l'Autre auquel le « je » de l'enfant doit s'identifier pour finalement se perdre. Les premiers personnages de Williams s'élaborent autour de ce lien originel.

Lily, Donald et Moony ne sont que quelques-unes des études préalables au personnage de Tom mais elles permettent de mettre à jour un processus créateur qui fait du personnage le produit d'une opération de montage. Le croisement de plusieurs portraits antérieurs donne en effet à ce dernier une épaisseur à la fois temporelle et ontologique, temporelle, parce que le personnage se révèle être la somme de créations passées, et ontologique, parce que la mise en tension des esquisses qui le constituent en fait un être pluriel et, par là même, complexe. Le personnage est donc bien une « image dialectique » au sens où l'entend Didi-Huberman. En lui en effet, la pensée de l'auteur « s'immobilise dans une constellation saturée de tensions »¹⁵. Au centre de cette constellation, il y a un « je » qui lutte pour dire toute son « exubérante complexité »¹⁶.

Les premières pièces donnent donc à voir des portraits qui s'entrecroisent pour créer des personnages aux multiples facettes. L'œuvre entière de Williams évolue ainsi, d'images en images, par variations et amplifications successives, comme un tourbillon. Démêler les fils dont les personnages centraux des pièces en plusieurs actes sont tissés revient à remonter le fil du temps, celui de la création, pour retrouver une origine qui se perd dans une multitude de variantes, reflets d'un « je » qui n'est autre que celui de l'auteur. Dans cette galerie de portraits, les visages se ressemblent et les traits se mélangent. Une esquisse peut ainsi donner naissance à plusieurs personnages. C'est le cas de Lily dans *Why Do You Smoke So Much, Lily?*.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 117.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 174.

Williams inclut certaines de ses caractéristiques dans le personnage de Tom mais d'autres éléments, comme ses hallucinations auditives, présagent la folie qui guette Blanche dans *A Streetcar Named Desire*.

De fait, l'histoire du personnage de Blanche est faite de plusieurs trames narratives qui se croisent. Pour ne citer que quelques exemples, les portraits de femmes esquissés dans *At Liberty*, achevée en 1939 ou encore dans *Portrait of a Madonna*, écrite en 1941, préfigurent l'héroïne de *A Streetcar Named Desire*. Comme Tom, Blanche naît du rapport conflictuel qui l'oppose à l'Autre. Dans *At Liberty*, Williams dresse le portrait de Gloria La Greene, actrice ratée vivant avec sa mère à Blue Mountain. Atteinte de tuberculose, Gloria s'appelle en réalité Bessie et rêve au rôle qui relancera sa carrière. La pièce est un face-à-face entre la mère et la fille, face-à-face au cours duquel le lecteur/spectateur apprend que Gloria, comme Blanche, séduit des étrangers rencontrés dans des hôtels et ment sur son âge. La mère de Gloria anéantit systématiquement tous les espoirs de sa fille dans une confrontation verbale qui anticipe l'échange violent opposant Blanche à Stanley dans l'avant dernière scène de *A Streetcar Named Desire*. À la fin, Gloria réalise la fragilité de ses illusions et capitule, vaincue par le pessimisme implacable de son interlocutrice. Elle redevient alors Bessie, la fille qu'elle refuse d'être parce qu'elle est un double pathétique de la mère :

GLORIA [*wildly*]: [...] I am not at liberty, Mother, I'm caught in a trap!

MOTHER [*closing her eyes*]: So am I.

GLORIA: Oh, but I'm not discouraged! – No, it's just that I haven't had such good luck to brag about lately... [*She turns and exits the door, left. The mother stiffly waiting. After a moment, a burst of hysterical sobbing is heard through the door. The mother leans over slowly and turns down the lamp.*]

MOTHER: Yes – and neither have I.¹⁷

Le dénouement de *At Liberty* souligne en effet la ressemblance entre Gloria et sa mère, enfermant les deux femmes dans un seul et même portrait. Dès le début de la pièce, ce portrait austère s'oppose à la « photo glamour » de Gloria et au miroir dans lequel elle se regarde sans cesse :

A middle-aged woman in a dingy wrapper is seated stoically on a red-plush sofa. [...] There is an oval mirror, gilt-framed, and a large "glamour photo" of Gloria La Greene. (This is her stage name. Her real name is Bessie.)

¹⁷ Tennessee Williams, *At Liberty, in The Magic Tower and Other One-Act Plays*, 10. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

The window is streaming with slow September rain. The woman sits rigidly as in a daguerreotype picture. A noise in the hall indicates Gloria's return. The door is pushed slightly open and the mother stiffens still more at the sound of an altercation. (AL 3)

La raideur de la mère, soulignée de manière récurrente tout au long de la pièce, contamine son langage qui n'est qu'une accumulation de faits destinés à mettre Gloria face à la triste réalité de sa situation. La cruauté méthodique avec laquelle elle brise chacune de ses illusions participe d'un processus de pétrification qui finit par immobiliser Gloria dans une pose semblable à la sienne :

MOTHER: Your energy's feverish, Bessie. You feel like doing more than you're fit for.

[Gloria sinks upon the sofa beside her mother. She sits very rigidly. Neither looks at the other. There are several inches of space between them.] (AL 6)

Dans *At Liberty*, Williams traduit en termes visuels le conflit opposant le « je » à l'Autre, mettant en tension deux portraits de femmes. Le premier est l'image rêvée, la vision étincelante d'un futur idéal que vient peu à peu assombrir le reflet terne d'un passé morose dont on apprend qu'il est le seul futur possible. Se profilent ici les contours du personnage de Blanche qui ne cessera d'osciller entre des identités contradictoires. En même temps, c'est le rapport entre les images et le temps que Williams met en évidence ; car la pétrification progressive de Gloria est un retour au même, la répétition d'un passé figé symbolisé par la mère. L'enfermement dans les images est un enfermement dans le temps, il réduit l'individu à être un double, une copie de l'Autre. Le lien filial implique un transfert d'identité qui, lorsqu'il se résume à n'être qu'une imitation, conduit à la mort du « je », à son engloutissement dans l'Autre.

De Gloria à sa mère, il n'y a donc qu'un intervalle de temps, intervalle dans lequel vient se loger l'image rêvée d'un futur différent. Or, la présence même de cette image, si illusoire soit-elle, produit un changement, introduit la nouveauté dans la répétition, l'originalité dans l'imitation. La ressemblance entre Gloria et sa mère ne sera en effet jamais tout à fait parfaite :

GLORIA: Jesus, the way you look, I believe you. Mother, you look like death.

MOTHER: So do you – like death at a masquerade party. (AL 5)

Ce déguisement de carnaval, c'est la marque visible du rêve sur l'image sans éclat d'un destin tout tracé, l'image brillante du futur qui vient se juxtaposer à celle du passé. La façon dont Williams décrit Gloria dans les indications scéniques met en tension ces deux images, ces deux portraits de Gloria/Bessie :

She enters. Gloria is a thin, feverish-looking blond whose stage experience is stated with undue emphasis on her makeup. She wears a soiled white satin evening dress, part of an "excellent wardrobe," and carries a copy of Billboard that she throws on the table. (AL 3)

Comme la « photo glamour » du décor, le maquillage et la robe de soirée disent la fragilité des illusions. Ils rendent visible un rêve qui s'abyme dans les froissures du satin et l'excès de maquillage. Ils sont le déguisement sans lequel Gloria ne serait plus que Bessie, le double sans éclat de sa mère. Le côté carnavalesque du rêve est ici mis en avant de manière visuelle à travers un personnage qui, comme Blanche, porte ses illusions comme un déguisement :

As the drinking and packing went on, a mood of hysterical exhilaration came into her [Blanche] and she has decked herself out in a somewhat soiled and crumpled white satin evening gown and a pair of scuffed slippers with brilliant sets in their heels.

Now she is placing the rhinestone tiara on her head before the mirror of the dressing-table and murmuring excitedly as if to a group of spectral admirers. (SND 548)

Illusions que Stanley aura tôt fait d'anéantir, reprenant, comme la mère de Gloria, l'image de la mascarade pour mettre Blanche face à sa propre inadéquation :

STANLEY: And look at yourself! Take a look at yourself in that worn-out Mardi-Gras outfit, rented for fifty cents from some rag-picker! And with the crazy crown on! What queen do you think you are? (SND 552)

La création du personnage procède ainsi par amplifications successives. Blanche est le point de croisement d'identités conflictuelles qu'elle endosse comme autant de rôles à jouer, de robes à porter. Or, sous le déguisement, que reste-t-il ? Comme Gloria sans le rêve qui l'habite, Blanche sans ses mensonges et ses illusions est un double indifférencié, semblable à tous ces autres, père, mère ou cousin, qui l'entraînent vers la mort :

BLANCHE: I, I, I took the blow in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! Father, mother! Margaret, that dreadful way! So big with it; it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths – not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, "Don't let me go." As if you were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. And, oh, what gorgeous boxes they pack them away in! Unless you were there at the bed when they cried out, "Hold me!" you'd never suspect there was the struggle for breath and bleeding. (SND 479)

C'est à ce passé mortifère que Blanche tente d'échapper en créant des images, illusoire certes, mais qui la propulsent vers l'avenir. La répétition du pronom personnel « I » au début du passage cité ci-dessus souligne son désir d'exister autrement que dans la répétition d'un passé qui réduit l'être à l'uniformité du pronom « they ». Entre répétition et différence, passé mortifère et futur illusoire, les personnages de Williams sont des points de rencontre, des images/montages où des

temps et des portraits se croisent.

L'imagination, « la *monteuse* par excellence »¹⁸, permet ainsi d'échapper au pouvoir aliénant d'un passé mortifère. Or, qu'est ce que l'imagination, si ce n'est la capacité à créer des images, à les juxtaposer au réel pour le rendre plus supportable ? L'examen des premières pièces en un seul acte le montre : le travail de démontage du personnage est une remontée dans le temps et un effeuillage d'images. L'origine à partir de laquelle celui-ci s'élabore est à la fois le point de départ de sa création et sa matière première. De manière récurrente dans les premières pièces, Williams donne à cette origine la forme d'un parent dont le personnage doit se différencier pour éviter de se confondre avec lui mais la présence de ce double antérieur ne cesse de le hanter. Impossible en effet de se détacher complètement d'une partie constitutive de soi. La ressemblance est toujours là, dans les traces qui viennent fissurer l'image, révélant le déguisement, rendant visible le rêve sans qui l'existence ne serait que répétition du même. Le personnage de Williams cristallise ainsi le temps : temps de la création d'abord, puisqu'il révèle les portraits antérieurs, et temps intérieur d'un « je » qui cherche à être. Sa place est donc bien au centre du processus créateur. En lui en effet tout se répète et tout recommence, il est la manifestation d'une origine sans cesse renouvelée, une image qui nous met « devant le temps » :

En quoi l'image est-elle donc un *phénomène originaire de la présentation* ? En ce qu'elle réunit et, pour ainsi dire, fait exploser ensemble des modalités ontologiques contradictoires : d'un côté la présence et de l'autre la représentation, d'un côté le devenir de ce qui change et de l'autre la stase pleine de ce qui demeure.¹⁹

L'écriture de Williams évolue autour de ce centre, de cette image qu'est le personnage. Le rapport qu'elle entretient avec le temps est complexe puisque c'est dans la répétition qu'elle se réinvente. Le passé de la création qui ne cesse de revenir est son substrat, le terreau dont elle se nourrit. Ce passé est à la fois la mémoire de l'œuvre et celle de l'auteur. Il est ce par quoi tout advient, l'image à l'origine du texte :

The process by which the idea for a play comes to me has always been something I really couldn't pinpoint. A play just seems to materialize, like an apparition it gets clearer and clearer and clearer. It's very vague at first, as in the case of *Streetcar*, which came after *Menagerie*. I simply had the vision of a woman in her late youth. She was sitting in a chair all alone by a window with the moonlight streaming in on her desolate face, and she'd been stood up by the man she planned to marry.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 124.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 115.

I believe I was thinking of my sister because she was madly in love with some young man at the International Shoe Company who paid her court. He was extremely handsome, and she was profoundly in love with him. Whenever the phone would ring, she'd nearly faint. She'd think it was he calling for a date, you know? They saw each other every night, and then one time he just didn't call anymore. That was when Rose first began to go into mental decline. From that vision *Streetcar* evolved. (*Conversations* 330-31)

Au commencement donc, une image imprimée dans la mémoire, image que l'écriture démultiplie ensuite à l'infini. De cette rencontre entre mémoire et imagination naissent des personnages qui « combinent sans relâche “régression” et “progression”, “survivance” et “nouveau” »²⁰. Les pièces s'élaborent autour de ce « conflit de forces hétérogènes qui fait du tableau un « carrefour d'“états-limites” en mouvement »²¹. Chaque œuvre se constitue de fait comme un tableau, une mise en tension d'images et de temps qui se télescopent dans la composition finale. Williams est l'écrivain d'une « expérience qui n'est pas narrative, qui demeure suspendue au seuil d'une expérience spatiale et d'une expérience intérieure »²².

Le passé qui hante ses textes et se réinvente à chaque fois défie en outre toute notion de clôture. Les traces qu'il laisse dans l'écriture relient les pièces entre elles et les inscrivent dans une continuité. Chaque pièce contient ainsi à la fois le passé et le devenir de l'œuvre. Les brouillons et autres versions antérieures aux pièces le montrent : l'écriture de Williams refuse de se laisser circonscrire. Anti-linéaire et polysémique, elle explore les potentialités infinies de l'imagination, créant une multitude de mondes possibles dont les échos se font entendre jusque dans les versions finales. Ces résonances fissurent le texte et l'ouvrent à une pluralité de sens. Elles provoquent « l'hésitation interprétative »²³ caractéristique de l'image en stimulant l'imagination du lecteur/spectateur. L'écriture reproduit ainsi le mode de fonctionnement de l'image :

Sans doute l'imagerie – l'iconographie – délivre-t-elle des messages, des « signes d'époque », comme on dit. Mais l'image, elle, brouille les messages, délivre des symptômes, nous livre à ce qui se dérobe encore. Parce qu'elle est dialectique et inventive, parce qu'elle *ouvre le temps*.²⁴

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 222.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 203.

²² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 228.

²³ Martine Joly, *L'Image et les Signes*, 83.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 221.

2. L'écriture dans tous les sens : l'œuvre ouverte

L'œuvre publiée de Williams n'est que la partie visible de l'iceberg. De nombreux textes archivés çà et là dans des bibliothèques universitaires ou des collections privées aux États-Unis restent encore à découvrir. La plupart d'entre eux sont des versions antérieures aux pièces publiées, des brouillons auxquels se sont intéressés beaucoup de chercheurs. La littérature générée par ces brouillons dévoile la complexité du processus créateur. Elle met à jour une œuvre tentaculaire qui se perd dans d'innombrables variantes. Cette œuvre prend racine dans les images et les souvenirs d'une vie que Williams lui-même compare à un tourbillon monstrueux, à une toile d'araignée gigantesque :

Of course it is a pity that so much of all creative work is so closely related to the personality of the one who does it.

It is sad and embarrassing and unattractive that those emotions that stir him deeply enough to demand expression, and to charge their expression with some measure of light and power, are nearly all rooted, however changed in their surface, in the particular and sometimes peculiar concerns of the artist himself, that special world, the passions and images of it that each of us weaves about him from birth to death, a web of monstrous complexity, spun forth at a speed that is incalculable to a length beyond measure, from the spider-mouth of his own singular perceptions. (*NSE* 73)

L'examen des brouillons révèle en outre les remises en question permanentes d'un auteur qui explore sans relâche les méandres de son imagination pour capturer un sens toujours fuyant. Williams réécrit sans cesse ses textes dans une volonté d'épuiser tous les possibles pour accéder à une vérité qui se rapproche de la « totalité de sens » évoquée par Jean-Luc Nancy au sujet de l'image :

D'un seul coup, qui est son coup, l'image livre une totalité de sens ou une vérité (comme on voudra dire). Chaque image est une variation singulière sur la totalité du sens distinct : du sens que n'enchaîne pas l'ordre des significations. Ce sens est infini, et chaque variation est elle-même singulièrement infinie. Chaque image est un détournement fini du sens infini, lequel n'est avéré infini que par ce détournement, par le trait de la distinction.²⁵

Nancy évoque ici une propriété essentielle de l'image, celle de contenir le sens dans un espace fini tout en laissant entrevoir son infinitude. Le même paradoxe habite l'écriture de Williams. Chaque pièce achevée se donne à voir comme un moment suspendu, une image éphémère que le tourbillon créateur finira par dissoudre et recomposera ensuite sous une autre forme. Chaque pièce est donc bien une œuvre finie qui porte en elle les éléments de son devenir. C'est de cette instabilité

²⁵ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 30.

fondamentale, de cette incomplétude inhérente à l'œuvre que Williams tire son énergie créatrice. Il l'explique dans un essai intitulé « Author and Director: A Delicate Situation ». Selon lui, un auteur de théâtre doit pouvoir remanier ses textes en tenant compte de l'avis de ses collaborateurs. La pièce finie ne doit pas être considérée comme une œuvre parfaite, intouchable, mais doit au contraire s'ouvrir aux influences extérieures :

It may take only one failure, it may take two or three, to persuade him [the playwright] that his single assessment of his work is fallible, and meanwhile, if he is not hopelessly paranoiac, he has come to learn of the existence of vitally creative minds in other departments, and that they have much to offer him, in the interpretation, the clarification, and illumination of what he has to say; and even if, sometimes, they wish him to express, or let him help them express, certain ideas and feelings of their own, he has now recognized that there are elements of the incomplete in his nature and in the work it produces. (NSE 87)

C'est cette volonté d'ouvrir l'œuvre aux potentialités infinies du sens qui conduit Williams à explorer toutes les pistes où le mène son imagination. Les brouillons, projets inachevés et autres versions antérieures aux pièces font apparaître une écriture de la digression, qui se disperse dans tous les sens. Page après page, inlassablement, l'auteur s'efforce de circonscrire une « totalité de sens » qui se synthétise dans l'œuvre achevée. L'écriture apparaît ainsi comme le moyen de retrouver l'image enfouie dans la mémoire, de la faire revivre tout en ressuscitant les émotions qui lui sont associées. Les versions antérieures à *The Glass Menagerie* et *A Streetcar Named Desire* témoignent de ce désir de rendre la totalité d'une expérience, de redonner vie au souvenir.

Dans une version antérieure à *The Glass Menagerie* intitulée « The Gentleman Caller », la difficulté de circonscrire le sens dans l'espace limité de l'œuvre se manifeste à travers l'histoire d'une lignée, celle des Wingfield, qui déborde largement du cadre retenu dans la version finale. De fait, dans cette version écrite en 1943 et destinée au cinéma, Williams développe les thèmes qui reviendront dans *The Glass Menagerie* sous une forme plus condensée. L'auteur travaille alors pour la MGM et souhaite écrire le scénario d'un long métrage dans le style des grandes épopées sudistes²⁶. Ce projet ambitieux restera inachevé mais les brouillons archivés au Centre Harry Ransom (Texas) mettent à jour un conflit que l'auteur tentera de résoudre tout au long de sa carrière. Ce conflit oppose l'écriture à l'image. La première, linéaire et chronologique, aspire en effet à rendre compte de la

²⁶ Voir chapitre 4. 2, pages 174-75.

simultanéité, du « mélange des dimensions du temps »²⁷ propre à la seconde.

Dans « *The Gentleman Caller* » comme dans *The Glass Menagerie*, les faits sont filtrés par un narrateur, Tom, qui raconte ses souvenirs et sert de cadre au récit. Ce procédé d'emboîtement du temps reproduit le fonctionnement de la mémoire. Il permet en outre d'ouvrir des brèches dans lesquelles l'imagination de l'auteur s'engouffre. Ainsi les paroles du narrateur dans « *The Gentleman Caller* » permettent-elles de remonter le fil du temps et de prolonger l'histoire vers un « avant » originel. Dans son scénario, Williams envisageait de débiter l'histoire de la famille Wingfield en montrant ce qui sera l'« avant » de la pièce. Le narrateur commence donc par évoquer la jeunesse de sa mère Amanda et la rencontre de cette dernière avec Tom senior. Tandis qu'il se souvient, les mots prennent vie sur l'écran :

NARRATOR: This was my mother, Amanda Wingfield, long before I knew her. Here was the beauty that later became a legend, and here was the smile, the gaiety that was altogether extinguished through all the years to come – and through all the shadows...

Perhaps there had never been a lovelier girl in the Mississippi Delta!

That Sunday afternoon...

DISSOLVE TO OLD MRS. WALLABY AGAIN IN HER BELVEDERE WITH HER SPINSTER SISTER.

MRS. WALLABY: There she is, coming out to receive them! Oh, my heavens, look how bright she is – the sun shines – through her!

ANNA: Who is that last young man, the one at the bottom of the steps, with young Dave Cartwright?

PAN CAMERA DOWNHILL TO BOTTOM OF STEPS. CARTWRIGHT AND TOM WINGFIELD GETTING OUT OF OLDSMOBILE. WINGFIELD IS VERY TALL AND EXTRAORDINARILY HANDSOME IN WHITE FLANNELS, BLUE COAT, AND STRAW HAT.²⁸

Dans *The Glass Menagerie*, ce passé revient différemment. Au lieu de respecter la chronologie du récit pris en charge par Tom dans « *The Gentleman Caller* », Williams disloque la narration, imbriquant dans les souvenirs de Tom ceux d'Amanda qui reviennent hanter la scène de *The Glass Menagerie* comme une idée obsédante :

LAURA [*sitting down*]: I'm not expecting any gentlemen callers.

AMANDA [*crossing out to the kitchenette, airily*]: Sometimes they come when they are least expected! Why, I remember one Sunday afternoon in Blue Mountain –

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 230.

²⁸ Tennessee Williams, « *The Gentleman Caller* » (31 mai 1943, Austin : Centre Harry Ransom, I. 17. 1.) fichier 3, 2.

[*She enters the kitchenette.*]

TOM: I know what's coming!

LAURA: Yes. But let her tell it.

TOM: Again?

LAURA: She loves to tell it.

[*Amanda returns with a bowl of dessert*]

AMANDA: One Sunday afternoon in Blue Mountain – your mother received – *seventeen!* – gentlemen callers! Why, sometimes there weren't chairs enough to accommodate them all. We had to send the nigger over to bring in folding chairs from the parish house. (*GM 7-8*)

Ce surgissement du passé dans l'ici-et-maintenant de la représentation rompt la linéarité chronologique du récit respectée dans « The Gentleman Caller ». Dans cette ouverture, le passé revient comme une histoire maintes fois entendue, « créant la collision – l'anachronisme – d'un Maintenant avec l'Autrefois »²⁹. L'écriture de Williams pour le théâtre démonte ainsi le cours du temps pour mieux le reconstruire. Elle relève donc bien d'une opération de montage et se rapproche en ce sens de l'image comme « puissance de collision où des choses, des temps sont mis en contact »³⁰.

Du projet de film inachevé à la pièce qui marque le début de sa carrière, Williams pousse à l'extrême le procédé de mise en abyme des souvenirs. Son écriture imite ainsi le fonctionnement de la mémoire qui « humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté »³¹. Cette impureté, cette impossible objectivité de la mémoire, Williams lui donne forme en superposant les filtres à travers lesquels le passé transparaît, forcément transformé, « car la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de “décantation” du temps »³². *The Glass Menagerie* est un montage, une image dans laquelle les souvenirs se télescopent, invitant le spectateur à voir « l'essentielle *spectralité du temps* »³³. Le passé d'Amanda ne cesse en effet d'envahir un présent de la représentation qui appartient lui-même au passé du narrateur. Ce présent filtré par la mémoire apparaît comme la répétition déformée d'un passé originel. L'écriture se fonde ainsi sur une dialectique de la répétition et de la différence, de la circularité et

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 181.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 116.

³¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 37.

³² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 37.

³³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 109.

de la linéarité. Elle opère la synthèse des dimensions rituelles et chronologiques du temps à travers le procédé de montage. À travers elle, le passé revient et se réinvente selon une dynamique qui est celle de « l'image comme dialectique à l'arrêt »³⁴.

Dans *The Glass Menagerie*, Williams cherche en effet moins à fixer le temps qu'à rendre compte d'un sentiment du temps. Son écriture est une écriture en mouvement qui, des brouillons à la version finale, ne cesse jamais de travailler, de lutter contre la fuite irrémédiable du temps pour en extraire un moment d'éternité : « Snatching the eternal out of the desperately fleeting is the great magic trick of human existence » (*NSE* 61). L'œuvre achevée est ce moment suspendu, cette « dialectique à l'arrêt » où des forces s'affrontent : « For a couple of hours we may surrender ourselves to a world of fiercely illuminated values in conflict » (*NSE* 61). Les allers et retours permanents de l'écriture vers un passé de la création reproduisent ainsi de manière formelle les divagations de la mémoire. L'œuvre achevée est une image du temps comme expérience intérieure, une rupture dans le continuum où le passé revient comme un anachronisme et où l'avenir s'annonce comme un présage.

De fait, si l'écriture de « The Gentleman Caller » dévoile un passé de la création qui survit à l'état de traces dans la version achevée, elle laisse également entrevoir le devenir de l'œuvre, l'« après » de *The Glass Menagerie* :

THE LAST SCENE

A Sunday afternoon in spring after Amanda's and Laura's return to Blue Mountain.

Music and laughter from interior of house where Laura is entertaining a group of young soldiers from the local camp.

Shot of Amanda, looking aged but tranquil and obviously pleased with the nostalgic impressions evoked by sounds from inside.

It is about sun-down.

She looks down the long flight of steps and sees a solitary man climbing slowly upstairs. He is too far away to be distinct but something about him catches her attention. She rises slowly to her feet.

Camera approaches the solitary climber. We see it is the father, Tom Wingfield Ist. He carries a valise with stickers of a man whose passion is travel. The telephone man who fell in love with long distance...

Music up as they gradually distinguish each other in the first dark.

A close-up of Amanda's face – and he is still climbing towards her. We see written in her face a forgiving welcome and in his – return! She leans against the pillar rather weakly, helplessly – as she did the first time the last of her gentleman callers came to see her up

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 199.

those eighty-seven wooden steps.

THE END³⁵

Dans ce dénouement, Williams imagine ce qu'il adviendra de Laura et d'Amanda après le départ de Tom. Le retour du père et la vision de Laura entourée de jeunes soldats à l'endroit même où, avant elle, Amanda recevait ses prétendants viennent clore l'histoire d'une lignée dont l'avenir s'annonce comme une répétition du passé. Là encore, temps cyclique et temps linéaire s'entremêlent dans une écriture qui, loin de se laisser enfermer dans un simple retour au même, introduit la différence dans la répétition pour marquer le passage du temps. Malgré la ressemblance soulignée dans le dénouement, Laura est un double imparfait d'Amanda. Ses prétendants ne sont pas les fils de riches planteurs mais des soldats logés dans un camp voisin. Cette information entre en résonance avec les révélations de Stanley sur le passé de Blanche dans *A Streetcar Named Desire* :

STANLEY: And for the last year or two she [Blanche] has been washed up like poison. That's why she's here this summer, visiting royalty, putting on all this act – because she's practically told by the mayor to get out of town! Yes, did you know there was an army camp near Laurel and your sister's was one of the places called "Out-of-Bounds"? (*SND* 531)

À la fin de « The Gentleman Caller » se profilent donc déjà les contours de personnages futurs. Ainsi, de la différence entre Laura et Amanda naîtra le personnage de Blanche. De répétition en différence, l'écriture s'ouvre à la multitude des possibles.

Le dénouement optimiste de « The Gentleman Caller » apparaît de fait comme le point de départ de plusieurs variantes, le moment où l'écriture s'effiloche en plusieurs trames narratives. Le portrait final d'une Laura séductrice qui aurait surmonté sa timidité malade ouvre en effet de nouvelles perspectives pour l'auteur. Dans la pièce en un seul acte intitulé *The Pretty Trap*, il reconstruit le personnage autour de cette idée. Le résultat est une comédie. Achevée en 1944, la pièce est une variante des deux dernières scènes de *The Glass Menagerie*. Le procédé de mise en abyme des souvenirs disparaît avec le narrateur et l'action débute *in medias res*, juste avant l'arrivée de Tom et de Jim, le visiteur tant attendu. Dans cette version, la ressemblance entre Laura et Amanda est soulignée dès le départ :

Amanda enters the dining-room with a bowl of jonquils, which she places between the candelabra on the drop leaf table. She is a middle-aged woman of great energy whose early

³⁵ Tennessee Williams, « The Gentleman Caller », fichier 1, 4.

prettiness was more emphatic than Laura's. She has relinquished none of the girlish vivacity that must have been so charming in her youth but now is a little comical or pathetic. (PT 143)

Ce que le passage du temps a rendu grotesque et pathétique chez Amanda survit en Laura de manière plus atténuée mais la propension de Laura au grotesque est également mise en évidence dans cette version. Elle se manifeste à travers des paroles et des attitudes qui font d'elle le double de sa mère. Lorsque, blessée par les remarques de cette dernière, Laura fond en larmes et s'enfuit en courant, son désespoir est tourné en ridicule par la répétition de la même scène quelques instants plus tard, avec Amanda dans le rôle de Laura :

LAURA: Well, then, get out of sight if you don't want to be seen, and I don't blame you! You really look like a witch!

AMANDA: Is that so! – Young lady. You – serpent's tooth! I have you children to thank for a faded appearance! Making myself a slave, doing menial labor, cooking in a high-school cafeteria, working in a dirty bargain basement, selling subscriptions to horrible magazines over the phone! And you throw at me such – such –

LAURA: If you want me to answer the door, you'll have to let go of my arm!

AMANDA: I don't want you to do anything *ever*! – Believe me! [*She bursts into tears and crosses out rear door.*] (PT 147)

Cette construction en miroir invite à voir les deux personnages comme des doubles séparés dans le temps. Elle préfigure en outre un dénouement qui prend les personnages au piège du retour au même, les enfermant dans le cycle de la répétition éternelle. La fin heureuse de *The Pretty Trap*, parce qu'elle exauce les vœux d'Amanda, fait d'elle la « sorcière » qu'elle refusait pourtant d'être. Elle met en adéquation les êtres et leur définition, répondant ainsi à toutes les attentes, y compris celles du spectateur, mais empêchant dans le même temps tout espoir de nouveauté, toute échappée au-delà d'un déjà-dit, déjà-fait par l'Autre :

AMANDA: The young's man – already *kissed* her!

TOM: – Huh?

AMANDA: Yes! [*Amanda breaks into delicate girlish laughter. It ends on a high, triumphant note.*]

TOM: I declare – you're a witch!

AMANDA: But I *was* a girl. [*Crossing slowly to the portieres.*] Girls are a pretty trap! That's what they've always been, and will always *be*, even when *dreams* plus *action* – take over the world! Now – now, *dreamy* type – Let's finish the dishes! (PT 166)

The Pretty Trap est un conte dans lequel l'avenir s'annonce comme une répétition du passé. Les jeunes filles y deviennent des sorcières et les jeunes hommes des proies à

capturer pour perpétuer le cycle de l'existence³⁶. Or, dans ce dénouement presque parfait, il reste Tom, l'entremetteur qui, en faisant de Jim le nouvel homme de la maison, se décharge de ses responsabilités familiales et se donne ainsi le champ libre pour fuir sans regrets.

Les dernières paroles d'Amanda font en effet émerger un présent subversif, présent qui met en avant l'ambiguïté de Tom. Cette ambiguïté le place, comme sa sœur, dans la catégorie des « rêveurs » mais, alors que ce trait de caractère permet à Laura de séduire Jim (« The dreamy type in a girl is – very attractive » [PT 159]), il ne laisse aucune place à Tom. L'ambiguïté du personnage le place au contraire dans une position instable, celle de celui qui est « de trop ». Parce qu'il résiste à l'enfermement dans les catégories préétablies, Tom introduit la rupture dans le continuum bien réglé d'un temps qui se répète. Il appartient au présent subversif de la différence, un « maintenant » trouble où le fils dont on ne sait que faire est chargé de finir la vaisselle, cantonné dans une activité conventionnellement associée au féminin et qui souligne une fois encore son caractère inclassable. La fin de *The Pretty Trap* n'est donc pas si fermée qu'il n'y paraît. Elle laisse entrevoir une échappée, une ouverture vers quelque chose de nouveau, quelque chose qui résiste aux significations faciles.

Dans ces passages où l'écriture échappe au piège du retour au même, le devenir de l'œuvre s'annonce. Ainsi les dernières paroles d'Amanda dans *The Pretty Trap* trouvent-elles un écho dans *The Glass Menagerie* lorsque, à la fin du repas, Tom est sommé de mettre un tablier : « Now, Thomas, get into this apron! » (GM 70). À ce moment-là, le lecteur/spectateur est si impatient d'assister au tête-à-tête entre Laura et Jim que cette réplique passe presque inaperçue. Pourtant, l'évocation de Tom dans ce vêtement typiquement féminin à l'époque prête à sourire. En même temps, comme dans *The Pretty Trap*, elle jette le trouble sur son identité. La remarque d'Amanda, si accessoire soit-elle, crée la rupture dans la continuité. Elle est la trace presque invisible de la comédie déjà écrite, le contre-rythme qui vient

³⁶ Dans un extrait de son journal, Williams porte un jugement sévère sur *The Pretty Trap*, l'estimant « vide » et « hystérique » :

Just read over the one fairly long thing I've done out here, the I-act version of Gentleman Caller. It is appalling. Something has definitely gone wrong – that I was able to write such shit. Hysterical and empty. First the emptiness I suppose. Then dread of it. Then the hysteria pouring more emptiness (*Notebooks* 401).

imperceptiblement troubler le cours des choses, révélant un inconscient de l'œuvre qui survient dans le déroulement de l'action « comme une faille, un accident, un malaise, une formation de symptôme »³⁷.

Ces failles fissurent la trame narrative de *The Pretty Trap*. Elles apparaissent lorsque l'écriture s'écarte du chemin tout tracé du conte, lorsqu'elle se perd dans des détours et brouille les codes. C'est le cas par exemple de cet échange curieux entre Laura et Jim :

LAURA [*faintly*]: Your hair is – pretty!

JIM: Don't say "pretty." That's more for a – girl. *Your hair is pretty.*

LAURA: Oh, mine's so fine, there's nothing I can do with it but – let it go!

JIM: It's – [*Touches it gently.*] awfully pretty.

LAURA: Well I still think *yours* is. Now shall we – start dancing? (*PT* 163)

En utilisant un qualificatif habituellement réservé au féminin pour décrire Jim, Laura oppose une résistance au rôle qui lui est attribué. De fait, la jeune fille timide censée attendre passivement que ses charmes opèrent semble vouloir ici inverser les rôles et le Prince Charmant a beau refuser de se voir ainsi féminisé, c'est elle qui finit par avoir le dernier mot. Laura, comme Tom, résiste à l'enfermement dans des rôles préétablis. Or, c'est précisément cela que Williams développe dans *The Glass Menagerie*. Au « joli piège » de la répétition qui emprisonne l'être dans un miroir, il préfère la transparence du verre qui se laisse traverser par le regard. Dans *The Glass Menagerie*, il met en avant la nature insaisissable de Laura au détriment de sa ressemblance avec Amanda. Le passage suivant se donne à lire comme une réécriture de l'extrait cité plus haut. Laura refuse d'y être l'objet du regard masculin, préférant rester dans l'ombre et mettre Jim dans la position d'objet :

JIM: I can't hardly see you sitting way over there.

LAURA: I can – see you.

JIM: I know, but that's not fair, I'm in the limelight. (*GM* 72)

Ainsi, dans les failles de *The Pretty Trap* se profile *The Glass Menagerie*. Là où l'écriture s'ouvre aux interprétations divergentes, là où l'ambiguïté s'immisce dans le texte, le sens se fait moins univoque et le langage verbal se détourne de sa fonction assertive pour provoquer « l'hésitation interprétative » caractéristique de l'image. L'écriture se renouvelle donc bien en se répétant, en s'infiltrant dans les

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 83.

fissures présentes dans les textes antérieurs qui reviennent ainsi hanter les versions finales. Chaque pièce contient en ce sens le passé et le devenir de l'œuvre. D'échos en résonances, l'écriture se réinvente, créant un rythme complexe, tourbillonnaire, un mélange de répétition et de différence qui fait de chaque pièce un point de départ, l'origine d'une nouvelle histoire :

L'origine en tant qu'elle n'est pas le passé révolu, fût-il fondateur, mais au contraire le rythme haletant, fragile, le double régime dynamique d'une historicité qui, sans relâche, jusque dans notre propre présent, « demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert ».³⁸

Entre mémoire et imagination, l'écriture de Williams se prolonge dans tous les sens et dans tous les temps à la recherche d'une « totalité de sens » dont chaque œuvre achevée est la captation éphémère. Williams ne fait donc pas que réécrire ses textes, il les relit et les réinterprète inlassablement en s'engouffrant dans ses failles comme le ferait un lecteur scrupuleux. L'écrivain se nourrit ainsi de ses propres œuvres pour échapper à la répétition, ce piège du miroir qui enferme l'art dans l'imitation de doubles passés. À la fois auteur et lecteur de son œuvre, il ne cesse de poursuivre ses histoires, emporté par le tourbillon créateur. Lorsque, dans son essai intitulé « Author and Director: A Delicate Situation », il reconnaît la nature incomplète de l'œuvre achevée, il souligne non seulement la nécessité pour l'auteur de théâtre de s'ouvrir aux influences extérieures, celles des metteurs en scène ou des acteurs, mais il exprime également le désir de s'approprier ces interprétations divergentes, de les faire siennes dans une écriture où le « je » de l'auteur cherche à se fondre dans celui du lecteur :

A serious playwright can only profit from passage into the third phase, for what he will now do is this: he will listen; he will consider; he will give a receptive attention to any creative mind that he has the good fortune to work with. His own mind, and its tastes, will open like the gates of a city no longer under siege. He will then be willing to supplement his personal conceptions with outside conceptions which he will have learned may be creative extensions of his own. (*NSE* 87)

C'est cette capacité de l'écriture à aller au-delà de ses limites, à absorber le désir de l'Autre, qui fait sa richesse et son originalité. C'est aussi ce qui en fait une écriture désirante, écriture du manque et de l'inachèvement qui se construit dans les fissures du texte, dans ces passages où le miroir se craquèle et laisse entrevoir quelque chose qui n'a pas encore été dit ou écrit, quelque chose qui fait soudain

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 235.

surface comme un inconscient enfin révélé :

BLANCHE: There's a limit to what I can put up with!

GRACE: In – me?

BLANCHE: In him, that man that you live with! Mr. Jack Kiefaber! Don't you think I realize what happened? He went to George and told him that I could be had without marriage! Do you know why he did that? Because he didn't want me to marry George! And do you know why he didn't want me to marry George? Because he wanted to have intimate relations with me himself. Yes, while you're in the hospital having a baby, that is the horrible plan in the back of his mind! We'll be alone here together, only those loose portieres separating our beds. And he'll come stalking through them in his pajamas! [Throws back her head with a peal of wild laughter.] He'll come marching through them in his red silk pajamas! – while you are being delivered of a new life...³⁹

Dans cette version antérieure à *A Streetcar Named Desire* et intitulée *Interior: Panic*, les délires paranoïaques de Blanche annoncent la scène précédant le viol. Ce qui est présenté ici comme un symptôme de la folie qui guette Blanche s'actualisera en effet à la fin de *A Streetcar Named Desire*. Dans *Interior: Panic*, l'imagination délirante du personnage dévoile en fait ce que l'auteur a derrière la tête. Des détails de la mise en scène, comme le pyjama de Stanley ou le départ de Stella pour l'hôpital, jusqu'à l'animalité de Blanche qui transparaît à travers son rire, tout y est. Le devenir de l'œuvre est contenu dans ce passage où l'imagination s'égaré, où la folie du personnage sert d'écran aux désirs secrets de l'auteur. Là encore, l'écriture ouvre un espace subversif, créant une zone intermédiaire qui correspond à la fonction anticipatrice de l'image, au pouvoir qu'elle a de montrer une réalité encore invisible et qui fait d'elle un symptôme :

Manière ultime de comprendre *l'image-symptôme* : qu'est-ce, en effet, qu'un symptôme, sinon le régime inattendu, non familier, souvent intense et toujours disruptif, qui annonce *visuellement* quelque chose *qui n'est pas encore visible*, quelque chose que nous ne connaissons pas encore ? Si l'image est un symptôme – au sens critique et non clinique du terme –, c'est qu'elle indique un futur de la représentation, un futur que nous ne savons pas encore lire, ni même décrire.⁴⁰

Comme l'image donc, l'écriture de Williams « ouvre le temps »⁴¹. Les échos et résonances qui la traversent inscrivent chaque pièce dans une continuité, dans un processus créateur toujours en mouvement. L'œuvre achevée s'ouvre ainsi à la fois au passé et au futur d'une création qui évolue par variations et amplifications successives. Ces ouvertures invitent le lecteur/spectateur attentif à se souvenir ou à imaginer, à participer à un acte créateur qui oscille constamment entre répétition et

³⁹ Tennessee Williams, *Interior: Panic, in The Magic Tower and Other One-Act Plays*, 179-80. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 221.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 221.

différence, enfermement dans le reflet et traversée du miroir. L'écriture de Williams résiste en ce sens à la fois à l'univocité du langage verbal et à la linéarité du temps chronologique. Elle aspire à être cet Autre vers lequel elle ne cesse de tendre et qui se nomme image. L'image que Williams dit être à l'origine de l'écriture est donc aussi sa fin. Elle est le rêve qui la hante et qui relie chaque pièce l'une à l'autre. D'échos en résonances se constituent ainsi les motifs d'une composition d'ensemble, l'œuvre dans son intégralité dont chaque pièce est un reflet différent. Cette œuvre totale, Williams sait qu'elle ne sera jamais achevée, que seule la mort lui mettra un terme abrupt, clôturant une fois pour toutes ce que les fins de ses pièces laissent délibérément ouvert. Les paroles de Nightingale, le peintre mourant de *Vieux Carré*, expriment ainsi les sentiments d'un écrivain à la recherche d'une image perdue, d'une « totalité de sens » dont *Vieux Carré* se rapproche peut-être le plus :

NIGHTINGALE: Restlessness. Insomnia. I can't imagine a worst affliction, and I've suffered from it nearly all my life. I consulted a doctor about it once, and he said, "You don't sleep because it reminds you of death." A ludicrous assumption – the only true regret I'd have over leaving this world is that I'd leave so much of my serious work unfinished. (VC 857)

3. *Vieux Carré* : l'image retrouvée ?

La genèse de *Vieux Carré* couvre presque l'intégralité de la carrière de Williams. Commencée en 1939 et achevée en 1977, la pièce revient sur les débuts d'un écrivain surnommé « The Writer ». Le titre fait référence au quartier français de La Nouvelle-Orléans où Williams passa plusieurs mois en 1939. L'atmosphère de la ville, sa mixité sociale et le sentiment de liberté qu'elle suscita chez le jeune auteur font de ce lieu un symbole, un espace propice à la création qui servira de décor à de nombreuses pièces. Dans un article intitulé « "All very [not!] Pirandello": Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré* », Linda Dorff se penche sur les brouillons de la pièce et montre que, de la première version intitulée « Dead Planet, The Moon! » à la dernière version publiée en 1979, l'écriture de Williams oscille constamment entre imitation et invention de nouvelles formes selon une dynamique qu'elle qualifie de postmoderne :

From the beginning of his writing life, Williams's cannibalistic process fed upon and recycled writing – his own and that of others – into his texts, a process that is analogous to various descriptions of postmodern artistic processes. Hal Foster, for instance, describes a

postmodern *anti-aesthetic* in which art functions as “a critique which destructures the order of representations in order to reinscribe them” (32) Williams’s work certainly “destructures,” breaking apart his own life experiences and the work of other writers in order to “reinscribe” it in his theatricalist art.⁴²

De fait, si « *Dead Planet, The Moon !* » met à jour l’influence de l’écrivain D. H. Lawrence sur le jeune Williams, les versions suivantes s’en émancipent peu à peu pour laisser place à la voix ironique d’un auteur qui revient sur ses propres textes pour mieux les parodier. À l’imitation quelque peu naïve de formes littéraires existantes succède ainsi la volonté d’instaurer une distance critique qui transparaît à travers la métathéâtralité affichée de la version de *Vieux Carré* écrite en 1973. Dans ce texte constitué de deux pièces en un seul acte, Williams s’inspire du modèle pirandellien :

This “double-bill” draft is the first version of *Vieux Carré* to turn away from the more traditional expressionist form of Williams’s early work and convert to a totalized theatricalist format, partially derived from Pirandello’s use of the play-within-the-play and the actor/character split.⁴³

Or, comme Dorff le souligne, les expérimentations de cette version dépassent largement le cadre pirandellien, dénotant une volonté de déconstruire les codes théâtraux pour faire émerger un sujet fragmenté, contradictoire. Curieusement pourtant, ces innovations disparaissent de la version finale. Williams choisit en effet de raconter la pièce à travers le filtre de la mémoire du narrateur, risquant la comparaison avec *The Glass Menagerie*, comparaison que les critiques ne manquèrent pas de faire au détriment de *Vieux Carré*. Dans un article intitulé « The (Un)reliability of the Narrator in *The Glass Menagerie* and *Vieux Carré* », Thomas P. Adler décrit *Vieux Carré* comme une œuvre mineure :

As an undisguisedly personal meditation on the self as writer/homosexual, *Vieux Carré* employs a narrative strategy that, to some degree, negates the objectification that the dramatic form – that “showing” rather than “telling” – ordinarily accomplishes. That, along with its lessened intensity, accounts at least partially for its lesser stature than *Menagerie* as a work of art.⁴⁴

Dorff parle de compromis, avançant l’hypothèse selon laquelle Williams aurait révisé *Vieux Carré* pour satisfaire l’actrice jouant le rôle de Mrs. Wire :

A possible reason for the elimination of the (“double bill”) radical theatrics is hinted at in interviews with Sylvia Sidney, who played Mrs. Wire. Sidney first read the play in late

⁴² Linda Dorff, « “All very [not!] Pirandello”: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré* », in *The Tennessee Williams Annual Review*, Vol. 3 (2000) [en ligne], consulté le 21 décembre 2013. URL : <http://www.tennesseewilliamsstudies.org>, 1.

⁴³ Linda Dorff, « “All very [not!] Pirandello”: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré* », 9.

⁴⁴ Thomas P. Adler, « The (Un)reliability of the Narrator in *The Glass Menagerie* and *Vieux Carré* », *The Tennessee Williams Review*, Vol. 3. N°1 (Printemps 1981), 9.

1976 at the encouragement of director Arthur Allan Seidelman, with whom she had recently done *The Glass Menagerie*. After reading it, she said, "I'd love to do it if it were a play, but... there [are] terrific problems" [...]. Sidney's history, along with Williams's prompt and definitive erasure of experiments and return to a "memory play" format seem to suggest that the changes were a compromise to bring it into line with what Sidney considered to be a "play," thereby securing her agreement to appear in it.⁴⁵

Peut-être en est-il ainsi. L'hypothèse du compromis est d'ailleurs soutenue par John S. Bak qui évoque le contexte dans lequel Williams se trouvait dans les années 70 :

Arguably, Williams significantly altered *Vieux Carré* from this experimental conception to something resembling the poetic naturalism that had established his reputation because he wanted to please the critics and audiences. The last three failed attempts to ensure his critics of the genius of *Out Cry* and the recent public demand for revivals of his older plays may have convinced him to return to the style of the 1940s if he were ever to conquer Broadway again.⁴⁶

Sans entrer en contradiction avec cette hypothèse, il est possible d'envisager la réécriture de *Vieux Carré* comme une avancée et non un recul, comme un degré supplémentaire d'expérimentation dans la longue genèse de la pièce. La structure métathéâtrale des versions antérieures qui rend visible la fracture entre les acteurs et leur rôle implique en effet un emboîtement des dimensions, une mise en abyme qui suppose au moins deux niveaux de représentation. Ce que Williams cherche à effacer dans la version finale de *Vieux Carré*, c'est cette distinction spatiale, ce rapport de contenant à contenu qui conduit inévitablement à une hiérarchie entre les différents niveaux. Souhaitant éliminer la distance qui éloigne le spectateur du second niveau de représentation, il s'efforce de mettre en présence de la même manière le proche et le lointain à travers une écriture qui cherche à reproduire la « temporalité à double face » de l'image :

L'image n'est pas dans l'histoire comme un point sur une ligne. Elle n'est ni un simple événement dans le devenir historique, ni un bloc d'éternité insensible aux conditions de ce devenir. Elle possède – ou plutôt produit – une *temporalité à double face*.⁴⁷

Contrairement à *The Glass Menagerie*, les souvenirs de *Vieux Carré* ne s'emboîtent plus les uns dans les autres, ils se vivent tous en même temps car c'est bien le temps que Williams choisit de mettre en scène dans cette pièce. Ce temps est à la fois celui de la vie et celui de la création. Dans un souci de dire la totalité de l'expérience, Williams revient à la fois sur son passé et sur celui de son œuvre, transformant *Vieux Carré* en une chambre d'écho, un véritable « carrefour de

⁴⁵ Linda Dorff, « "All very [not!] Pirandello": Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré* », 14.

⁴⁶ John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life*, 237.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 91.

survivances »⁴⁸ où l'imagination se mêle au souvenir. Les personnages de la vie y côtoient ceux de l'œuvre. Les histoires qu'ils vivent sur scène, comme celles qu'ils racontent, évoquent d'autres histoires, d'autres pièces. L'écriture échappe ainsi sans cesse à l'ici-et-maintenant d'une représentation qui mélange toutes les dimensions pour accéder à une « totalité de sens » qui est aussi une totalité de temps : « Life is all – it's just one time. It finally seems to all occur at one time » (SCSC 59). Cette phrase prononcée par le personnage de l'écrivain dans *Something Cloudy, Something Clear*, mise en scène pour la première fois en 1981, résume en ce sens le projet de Williams pour *Vieux Carré*.

Les deux pièces comportent d'ailleurs bien des similitudes. Considérées par la critique comme de pâles imitations de *The Glass Menagerie*, elles reviennent sur les années de formation de l'écrivain. Dans son introduction à *Something Cloudy, Something Clear*, Eve Adamson écrit :

The cloudy and clear of the title refer literally to the eyes of August, the central character. A cataract makes his left eye appear cloudy. (Tennessee had a cataract in his left eye and underwent several operations for it in the 1940s.) A photographic double exposure could also be described as cloudy and clear, and double exposure is the key metaphor of the play. Two times, two selves, two sensibilities exist simultaneously in August. But also, hovering around and permeating the entire dramatic poem, is the double exposure of Tennessee Williams: the artist and his art, the man and his theatrical persona, immediacy and retrospect, time stopped and time flowing. (SCSC vii)

Si l'écriture de *Something Cloudy, Something Clear* rappelle le procédé de double exposition qui consiste à superposer deux images sur une seule photographie pour donner à voir un portrait complet de l'artiste, l'écriture de *Vieux Carré*, elle, aspire à faire fusionner les moments constitutifs de la vie et de l'œuvre de Williams. La pièce est en ce sens moins un portrait de l'artiste qu'un reflet de la création. Les échos qui la traversent fissurent le texte de toutes parts, l'ouvrant à d'autres histoires, d'autres œuvres qui reviennent dans l'écriture comme autant de fantômes.

C'est, par exemple, une allusion à *The Lady of Larkspur Lotion*, pièce en un seul acte écrite en 1941, qui hante les propos de Jane dès sa première apparition dans *Vieux Carré*. Interrogée par Mrs. Wire sur ses sorties nocturnes, Jane s'explique dans le passage suivant :

JANE: I am going to tell you why and where I've gone tonight. I have gone to the all-night drugstore, Waterbury's, on Canal Street, to buy a spray can of Black Flag, which is an insect repellent. I took a cab there tonight and made this purchase because, Mrs. Wire,

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 93.

when I opened the window without a screen in my room, a cockroach, a *flying* cockroach, flew right into my face and was followed by a squadron of others. *Well!* I do *not* have an Oriental, a Buddhistic tolerance for certain insects, least of all a cockroach and even less a flying one. Oh, I've learned to live reluctantly with the ordinary pedestrian kind of cockroach, but to have one fly directly into my face almost gave me convulsions! (VC 832)

Ses paroles entrent en résonance avec celles de Mrs. Hardwicke-Moore qui, dans *The Lady of Larkspur Lotion*, se plaint déjà de la présence de cafards auprès d'une propriétaire également nommée Mrs. Wire :

MRS. WIRE: Cockroaches, huh?

MRS. HARDWICKE-MOORE: Yes. Precisely. Now I have had very little experience with cockroaches in my life but the few that I've seen before have been the pedestrian kind, the kind that *walk*. These, Mrs. Wire, appear to be *flying* cockroaches! I was shocked, in fact I was literally stunned, when one of them took off the floor and started to whiz through the air, around and around in a circle, just missing my face by barely a couple of inches. Mrs. Wire, I sat down on the edge of this bed and *wept*, I was just so shocked and disgusted! Imagine! Flying cockroaches, something I never dreamed to be in existence, whizzing around and around and around in front of my face!⁴⁹

À la fin de la pièce, c'est Tye, le compagnon de Jane, qui raconte une histoire sordide rappelant à la fois la scène de cannibalisme de *Suddenly Last Summer* et la sauvagerie des voyous que Williams compare à des loups dans *The Red Devil Battery Sign* :

TYE: Lupos are those three black dawgs that're used for attack. The Man has three of 'em, and when he patrols his territory at night, they sit in the back seat of his Lincoln, set up there, mouths wide open on their dagger teeth and their black eyes rollin' like dice in a nigger crapshooter's hands. And night before last, Jesus! He let 'em go into the Champagne Girl's apartment, and they – well, they ate her. Gnawed her tits off her ribs, gnawed her sweet little ass off. Of course the story is that the Champagne Girl entertained a pervert who killed her and ate her like that, but it's pretty well known it was them lupos that devoured that girl, under those ceiling mirrors and crystal chandeliers in her all white satin bedroom. – Yep – gone – the headliner – Y'know what you say when the Man wastes somebody? You got to say that he or she has "Gone to Spain." So they tole me last night, when people ask you where's the Champagne Girl, answer 'em that the Champagne Girl's gone to Spain. – Sweet kid from Pascagoula.

JANE: Please don't – continue – the story. (VC 889)

Vieux Carré est un mélange d'histoires déjà entendues, échos d'un passé de la création qui revient pour exister encore. Le cannibalisme ou la prostitution en sont les métaphores. Après tout, le jeune écrivain de *Vieux Carré* se nourrit de ces bribes de vie dont les échos traversent les murs de sa chambre :

WRITER: Then I started to write. I wrote the longest I'd ever worked in my life, nearly all that Sunday. I wrote about Jane and Tye, I could hear them across the narrow hall. – Writers are shameless spies. (VC 887)

Jane et Tye, les amants tragiques du dernier étage, ressemblent du reste beaucoup à

⁴⁹ Tennessee Williams, *The Lady of Larkspur Lotion*, in *The Theatre of Tennessee Williams* (Vol. 6), 81-82. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

Blanche et Stanley dans *A Streetcar Named Desire*. La vulgarité de Tye et la délicatesse de Jane les opposent pour mieux les réunir dans un amour ambigu et violent comme cette scène troublante dont Mrs. Wire et The Writer sont témoins :

JANE: The bed bit is finished between us. You're moving out today.

(He slowly stumbles up, crosses to the table, and gulps coffee, then grasps her arm and draws her to bed.)

No, no, no, no, no, no!

TYE: Yes, yes, yes, yes, yes!

(He throws her onto the bed and starts to strip her; she resists; he prevails. As the lights very gradually dim, a Negro singer pianist at a nearby bar fades in, "Fly a-way! Sweet Kentucky baby-bay, fly, away...")

MRS. WIRE: *(from a few steps below the writer)*: What's paralyzed you there? Son?

WRITER: Miss Sparks is crying.

(Mrs. Wire appears behind the writer in the lighted spot.)

MRS. WIRE: That woman's moanin' in there don't mean she's in pain. (VC 881-82)

S'agit-il d'un viol ? L'interprétation cynique de la propriétaire laisse à penser le contraire tandis que la musique du piano donne un ton plus poétique à ce passage qui vise à recréer l'atmosphère de *A Streetcar Named Desire*⁵⁰. Le mélange des tons participe ici du désir de circonscrire la totalité d'une œuvre immense dont *Vieux Carré* se veut le reflet.

L'écriture de la pièce oscille ainsi constamment d'un registre à l'autre, d'une pièce à l'autre. Dans le passage suivant, c'est la nouvelle autobiographique écrite en 1943 et intitulée « The Angel in the Alcove » qui est évoquée lorsque le fantôme de Grand, la grand-mère de l'auteur, apparaît à l'écrivain après sa conversation avec Nightingale :

WRITER: When I was alone in the room, the visitor having retreated beyond the plywood partition between his cubicle and mine, which was chalk white that turned ash-gray at night, not just he but everything visible was gone except for the lighter gray of the alcove with its window over Toulouse Street. An apparition came to me with the hypnotic effect of the painter's sandman special. It was in the form of an elderly female saint, of course. She materialized soundlessly. Her eyes fixed on me with a gentle questioning look which I came to remember as having belonged to my grandmother during her sieges of illness, when I used to go to her room and sit by her bed and want, so much, to say something or to put my hand over hers, but could do neither, knowing that if I did, I'd betray my feelings with tears that would trouble her more than her illness... Now it was she who stood next to my bed for a while. And as I drifted toward sleep, I wondered if she'd witnessed the encounter between the painter and me and what her attitude was toward such – perversions, of longings? (VC 843-44)

⁵⁰ Sur la dimension essentiellement symbolique du viol dans *A Streetcar Named Desire*, voir l'article de John S. Bak (« "Stanley Made Love to Her! – By Force!" Blanche and the Evolution of a Rape ») cité dans le chapitre 5. 2.

Williams reprend ici presque mot pour mot la nouvelle autobiographique dont il s'inspire. Or, comme dans « The Angel in the Alcove », le regard que le personnage de l'écrivain porte sur le passé est tour à tour nostalgique et moqueur. Les épisodes autobiographiques dont l'écriture de *Vieux Carré* se nourrit se succèdent donc sans se ressembler. Lorsque Mrs. Wire, vers le milieu de la pièce, décide de verser de l'eau bouillante sur ses locataires à travers une fissure dans le sol de la cuisine, ce sont d'autres fantômes que l'écriture réveille. L'anecdote fait référence à une expérience vécue dont le potentiel burlesque sera exploité par Williams à la fin de sa carrière dans des pièces comme *Kirche, Küche, Kinder* ou *The Remarkable Rooming-House of Mme Le Monde*. C'est d'ailleurs avec cette dernière pièce que *Vieux Carré* entre en résonance lorsque les paroles de Mrs. Wire annoncent la tuerie perpétrée par Mme Le Monde :

MRS. WIRE: Git out of my way, you shifty-eyed little – [*With demonical energy she seizes the other pot and empties it onto the floor, and the screams continue. She looks and runs to the proscenium as if peering out a window.*] Two of 'em run out naked. Got two of you, I'm not done with you yet! ... you perverts!

WRITER: Mrs. Wire, he'll call the police.

MRS. WIRE: Let him, just let him, my nephew is a lieutenant on the police force! But these Quarter police, why anybody can buy 'em, and that Biggs, he's got big money. Best we be quiet, sit tight. Act real casual-like. If they git in that door, you seen a, you seen a –

WRITER: What?

MRS. WIRE: A drunk spillin' water in here.

WRITER: ... that much water?

MRS. WIRE: *Hush up!* One contradictory word out of you and I'll brain you with this saucepan here. (VC 862-63)

Grand, Blanche et Stanley, Mme Le Monde... autant de fantômes surgis de l'écriture qui font de *Vieux Carré* une pièce traversée d'échos provenant d'œuvres passées ou encore à venir. *Vieux Carré* mêle ainsi la vie et l'art jusqu'à les confondre complètement. Après tout, Mrs. Wire le dit, elle n'est « rien d'autre qu'un personnage » (VC 833) dans le *Vieux Carré*. De la même manière, la répétition de la phrase « It's like a dream » qui résonne comme un leitmotiv tout au long de la pièce n'est peut-être pas tant un hommage à *La Mouette* de Tchekhov dont elle est tirée qu'un moyen de mettre à jour l'impossible distinction entre réel et illusion. En revenant sur les années où sont nés les personnages qui peupleront ensuite son œuvre, Williams retourne à l'origine de sa création. En même temps, les échos dont la pièce est traversée sont le futur chaotique qui attend le personnage de l'écrivain.

Vieux Carré est en ce sens une synthèse, le bilan d'une vie et d'une œuvre :

MRS. WIRE: Can you see the door?

WRITER: Yes – but to open it is a desperate undertaking...!

[He does, hesitantly. Transparencies close from either wing. Dim spots of light touch each character of the play in a characteristic position.]

[As he first draws the door open, he is forced back a few steps by a cacophony of sound: the waiting storm of his future – mechanical racking cries of pain and pleasure, snatches of song. Again there is the urgent call of the clarinet. He crosses to the open door.] (VC 900)

Bribes de chansons, cris de joie et de douleur, les bruits qui résonnent de l'autre côté de la porte sont à l'image de la pièce. En *Vieux Carré* se rejoignent donc bien l'origine et son devenir, le début et la fin de l'œuvre. La pièce place le spectateur devant une image où les temps se mélangent et, avec eux, les notions de réalité et d'illusion.

L'originalité de la pièce repose sur ce rapport entre temporalité et théâtralité. L'écriture de *Vieux Carré* aspire à une fusion, celle de la vie et de l'art et le théâtre dans le théâtre des premières versions n'est finalement qu'une étape pour y parvenir. La dernière version publiée ne montre plus la distance qui sépare les acteurs de leurs rôles mais cherche au contraire à l'effacer. Tout dans l'espace scénique signale une volonté d'éliminer les séparations, de ne laisser aucune place aux certitudes, quelles qu'elles soient. Sur la scène de *Vieux Carré* en effet, on n'y voit rien, ou presque. Les ampoules ont disparu des plafonds et les personnages passent leur temps à tâtonner dans la pénombre ou à trébucher sur des objets, comme le font Nursie et l'écrivain dans la première scène :

NURSIE *[She stumbles on a heavy knapsack.]* Lawd! What that there?

MRS. WIRE: Some crazy young man come here wantin' a room. I told him I had no vacancies for Bourbon Street bums. He dropped that sack on the floor and said he'd pick it up tomorrow, which he won't unless he pays fifty cents for storage...

[...] *[The writer, too, collides with the bizarre, colorfully decorated knapsack.]*

WRITER: What's – ?

MRS. WIRE: Carry that sack upstairs with you. Nursie refused to. (VC 830, 31)

L'absence de lumière renforce l'impression d'irréalité et ajoute à la confusion qui imprègne toute la pièce. De fait, le clair-obscur permanent dans lequel les personnages évoluent favorise l'illusion et les transferts d'identité. Jane fait par exemple mine de ne pas reconnaître Tye à son entrée en scène et Mrs. Wire prend l'écrivain pour son fils dans les derniers moments de la pièce ; mais c'est peut être dans la chambre de Mary Maude et Miss Carrie, les deux vieilles femmes pathétiques

et toujours affamées, que la confusion est la plus totale :

MARY MAUDE [*with a slight breathless pause*]: We ought to go out more regularly for meals but our... our light bulbs have burned out, so we can't distinguish night from day anymore. Only shadows come in. (VC 850)

Dans ce théâtre d'ombres, les voix, comme les odeurs de cuisine, traversent les murs et provoquent des rencontres. La fine cloison qui sépare Nightingale, le peintre tuberculeux, de l'écrivain les rapproche plus qu'elle ne les sépare et les rares fois où Marie Maude et Miss Carrie descendent de leur chambre obscure sont celles où Mrs. Wire cuisine. La porosité des murs facilite les échanges, dévoile l'intimité des locataires dans un espace scénique tour à tour comparé à une prison, puis à un asile de fous, mais surtout à un espace de transmission du savoir, « l'école » de l'écrivain :

WRITER [*his speech slurred by drink*]: God, but I was ignorant when I came here! This place has been a – I ought to pay you – tuition...

MRS. WIRE: One drink has made you drunk, boy. Go up to bed. We're goin' on tomorrow like nothing happened. (VC 869)

Tout le secret de la création est là, dans la capacité de l'écrivain à s'ouvrir aux autres, à les écouter et à les comprendre, pour ensuite se les approprier. Se laisser contaminer par les désirs et les peurs des autres, être le mur poreux qui écoute et répète les histoires, voilà ce que le jeune écrivain inexpérimenté apprend dans *Vieux Carré* :

WRITER: I do wish that you'd return to your side of the wall – well, now I am taking a tone, but it's... justified. Now do please get out, get out, I mean it, when I blow out the candle I want to be alone.

NIGHTINGALE: You know, you're going to grow into a selfish, callous man. Returning no visits, reciprocating no... caring.

WRITER: ... Why do you predict that?

NIGHTINGALE: That little opacity on your left eye pupil could mean a little thing happening to your heart. [*He sits on the cot.*]

WRITER: You have to protect your heart.

NIGHTINGALE: With a shell of calcium? Would that improve your work?

WRITER: You talk like you have a fever, I...

NIGHTINGALE: I have a fever you'd be lucky to catch, a fever to hold and be held! [*He throws off his tattered silk robe.*] Hold me! Please, please hold me.

WRITER: I'm afraid I'm tired, I need to sleep and... I don't want to catch your cold. (VC 858-59)

S'il fallait trouver une métaphore pour décrire la pièce, la plus appropriée serait celle de la contamination. Dans *Vieux Carré* en effet, tout se transmet, des

maladies aux tics de langage que Jane et Tye s'échangent tout au long de la pièce. Par un curieux hasard, c'est Nightingale, le peintre, qui est porteur d'une maladie contagieuse. C'est aussi lui qui tente de séduire l'écrivain dans une scène rappelant étrangement le fameux face-à-face entre Laura et Jim dans *The Glass Menagerie*. La faible lueur de la bougie, les questions indiscretes de Nightingale, la timidité de l'écrivain et même les couleurs de l'arc-en-ciel, déjà utilisées pour symboliser les rêves d'évasion de Tom, font écho à la pièce de 1945. Ici pourtant, le romantisme conventionnel de l'œuvre de jeunesse a laissé place à un aveu, celui de l'homosexualité d'un écrivain qui finit par céder aux avances du peintre. Si *The Glass Menagerie* revient comme un écho lointain dans ce premier échange entre les deux artistes, c'est pour montrer comment le passé contamine le présent, comment, de répétitions en différences, il se transforme et évolue sans jamais vraiment disparaître.

À la fin de la pièce, lorsque le peintre est forcé de quitter la scène, tout est contaminé :

WRITER [sotto voce, *near tears*]: Be easy on him, he's dying.

MRS. WIRE: Not here. He's defamed this place as infested with bedbugs to try to explain away the blood he coughs on his pillow.

WRITER: That's – his last defense against –

MRS. WIRE: The truth, there's no defense against the truth. Ev'rything in that room is contaminated, has got to be removed to the incinerator an' burned. (VC 875)

La vérité, comme la maladie, finit par se répandre partout et Mrs. Wire aura beau désinfecter la chambre du peintre tuberculeux, les traces de son passage ne s'effaceront pas. Elles resteront présentes dans la mémoire de l'écrivain et elles hanteront son œuvre comme une image obsédante. *Vieux Carré* est le miroir dans lequel elles se reflètent, l'image sans fond où tous les visages se mêlent, où tous les échos se mélangent pour donner à voir le travail de la création. L'écriture de *Vieux Carré* est une écriture qui, comme l'image, se veut « synthétique », au sens où Didi-Huberman l'entend :

Elle [l'image] ne manifeste pas une stase, une existence fixe, mais le mouvement propre de l'exigence. Exigence de quoi ? D'un point de vue que l'on pourrait dire « synthétique », à condition de ne pas entendre dans cet adjectif la clôture auto-pacifiante d'un savoir qui croirait être parvenu à ses fins. La synthèse, dans ce mouvement, n'est qu'une chose incomplète, fragile, toujours en état d'inquiétude : c'est une *synthèse-ouverture*.⁵¹

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, 185.

Dans les derniers moments de la pièce, lorsque Jane meurt, la contamination de l'écriture par l'image est totale. À ce moment-là en effet se produit la collision, le « choc des temps » propre à l'image :

[*She (Jane) staggers wildly out of the light, calling the cat again and again.*]

WRITER: I lifted her from the floor where she'd fallen... [...] Jane? Jane?

JANE: – My cat, I scared it away...

NURSIE [*offstage*]: What's goin' on up there?

WRITER: She was frightened by something.

JANE: I lost my cat, that's all. – They don't understand...

[*The writer places her on the bed.*] Alone. I'm alone.

WRITER: She'll be back. Jane didn't seem to hear me. She was looking up at the skylight.

JANE: It isn't blue any more, it's suddenly turned quite dark.

WRITER: It was dark as the question in her eyes. (VC 897)

Dans ce passage où tout se brouille, l'écrivain est à la fois narrateur et personnage, le passé rencontre le présent et la couleur du ciel se confond avec celle des yeux de Jane. La fin de *Vieux Carré* annonce en ce sens l'écriture de *Something Cloudy, Something Clear* qui mélange les temps, mais aussi les lieux et les personnages dans un espace scénique complètement dépourvu de cloisons puisqu'il s'agit d'une plage, celle des années 40 où Williams vécut son idylle avec Kip Kiernan. L'écriture de Williams se laisse ainsi contaminer par les fantômes du passé. Dans *Vieux Carré*, l'écrivain raconte l'histoire de la création en montrant son exubérante complexité. Dans *Something Cloudy, Something Clear*, il montre la complexité d'un « je » à la fois jeune et vieux, toujours le même et pourtant différent :

AUGUST: See how light the sky is? Light as clear water with just a drop or two of ink in it. Note to end on? How did it go, that bit of Rilke? "The inscrutable Sphinx? Poisoning forever – the human equation – against the age and magnitude of a universe of – stars..." The lovely ones, youthfully departed long ago. But look [*He points.*] very clear here, and while this memory lives, the lovely ones remain here, undisfigured, uncorrupted by the years that have removed me from their summer. (SCSC 85)

Le passage du temps qui « défigure » et « corrompt » les êtres n'efface donc jamais tout à fait l'innocence et la beauté qui étaient là au départ. La création artistique, telle que Williams la conçoit, reproduit cette dynamique contradictoire. Le geste de l'écrivain de *Vieux Carré* qui, avant de franchir le seuil de la porte ouverte devant lui, jette un dernier regard en arrière, résume à lui seul la dialectique sur laquelle se fonde le processus créateur :

[*Again there is the urgent call of the clarinet. He (The Writer) crosses to the open door.*]

WRITER: They're disappearing behind me. Going. People you've known in places do that: they go when you go. The earth seems to swallow them up, the walls absorb them like moisture, remain with you only as ghosts; their voices are echoes, fading but remembered.

[*The clarinet calls again. He turns for a moment at the door.*]

This house is empty now. (VC 901)

Se retourner pour pouvoir partir, se souvenir pour imaginer, tout le travail de l'écrivain consiste à résoudre ce dilemme. L'écriture de Williams est une lutte continuelle contre l'oubli qui efface tout et qui, dans *Vieux Carré*, est à la fois synonyme de mort et d'un art qui aurait perdu son référent, son rapport à la vie :

JANE: Sickness is repellent, Tye, demands more care and gives less and less in return. The person you loved – assuming that you *did* love when she was still useful – is now, is now absorbed in preparing herself for oblivion as you were absorbed in your – your image in the – mirror! (VC 897)

Cette « écriture organique », telle qu'il la décrit lui-même, entretient avec l'image un rapport étroit, vital, puisque chaque mode d'expression apparaît comme le pendant de l'autre, sa moitié indispensable. Par un curieux hasard en effet, la maison d'hôtes qui sert de décor à *Vieux Carré* est devenue une galerie d'art :

THE SETTING OF THE PLAY: The stage seems bare. Various playing areas may be distinguished by sketchy partitions and doorframes. In the barrenness there should be a poetic evocation of all the cheap rooming houses of the world. This one is in the Vieux Carré of New Orleans, where it remains standing, at 722 Toulouse Street, now converted to an art gallery. (VC 827)

Chapitre 9

Les images autour de l'écriture

Image et texte sont les deux saintes espèces d'une même présence retirée. Les deux aspects, les deux faces offertes à l'œil du corps et à l'œil de l'esprit pour une absence de face, pour un sens absent sans valeur faciale. Toujours la présentation de cet absent oscille entre présence d'une forme et présence d'un sens. Toujours l'une renvoie à l'autre. Aucune des deux par conséquent ne fixe véritablement une présence. Chacune se comporte comme une immobilisation en soi de la présence (voici l'image, voici le texte, tout est là) – et comme un immédiat renvoi en direction de l'autre : voici l'image, elle *veut dire*..., voici le texte, il *représente*...¹

Tout au long de sa carrière, Williams a dessiné et surtout peint des images. Beaucoup d'entre elles sont aujourd'hui la propriété de collectionneurs privés. Le reste est exposé dans des galeries, des archives ou des musées situés à New York, Key West, La Nouvelle-Orléans ou encore Austin. Le Centre Harry Ransom de l'Université d'Austin (Texas) abrite une vingtaine de tableaux et quelques dessins de l'auteur. Ces images sont toujours restées en marge, dans l'ombre de textes qu'elles accompagnent pourtant depuis le départ. Dans un des rares articles dédiés à l'œuvre picturale de Williams, William Plumley évoque ces images que l'auteur dessinait tout en écrivant :

In 1928, Tom Williams published his first short story, "The Vengeance of Nitocris," a lurid account of how an Egyptian queen avenges the death of her brother. Williams was seventeen years old. As he revised an early draft of the story for *Weird Tales*, he claimed (years later) to have doodled pyramids and sphinx heads, spatial images that preoccupied him as he wrote. His drawings were either in the margin of the story draft or on the back of a lined composition book. He could not be certain, but he was certain that he drew the images rather than initially finding verbal symbols for them – evidence, he concluded, that two paths lay ahead when he was seventeen.²

Si Williams semble avoir finalement choisi la voie de l'écriture, les images ne l'ont jamais quitté. Elles immobilisent des instants de la vie et de l'œuvre, évoluant au fil du temps vers une peinture où les contours s'estompent et où les couleurs se diluent comme pour rendre visible la dissolution des limites caractéristique des dernières

¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 136.

² William Plumley, « Tennessee Williams's Graphic Art: "Two On A Party" », *The Mississippi Quarterly*, Vol. 48. N°4 (Automne 1995), 789.

pièces.

Dans l'œuvre de Williams, en effet, l'image et l'écriture « naissent ensemble, l'une de l'autre jaillit, inséparables, forcément »³. Le lien qui les unit est complexe et ne saurait se réduire à un simple rapport mimétique. Les tableaux et dessins de Williams ne sont pas seulement des reflets de sa vie et de son œuvre, ils sont l'envers de son écriture pour le théâtre, cherchant, comme elle, à immobiliser le temps dans l'espace de la représentation :

A stage can be defined as a section of space in which anything can be made to appear to happen. That is a fairly innocuous-looking statement, on the surface, but when you consider it more closely it may begin to excite you. The world is a section of space and life a section of time in which things happen over which the individual, whether he is an artist or not, has very little influence and virtually no control. That is what makes the stage such an infinitely desirable section of space: it is the section of space in which the individual can play the role and master and somehow, somewhat make up for his helpless bewilderment in the affairs of the cosmos. (NSE 25)

Cet espace si désirable où le temps suspendu se dote soudain d'un sens, Williams le compare à la toile du peintre. Selon lui en effet, l'écriture pour le théâtre, comme la peinture, lutte contre la fuite du temps qui est aussi une fuite de sens. L'espace fermé de la représentation est le lieu où le chaos de la vie se réorganise pour enfin signifier quelque chose. Or, ce sens absent du monde, l'écriture cherche à le rendre visible à travers des procédés empruntés à la peinture. Les termes de composition, d'arrangement, d'équilibre et d'harmonie, si souvent employés par Williams dans ses essais, sont empruntés à un art qui l'a toujours fasciné parce qu'il lui permet de renouer avec l'étymologie du mot « théâtre », du verbe grec *theaomai* qui signifie « regarder ». Sur la scène, comme sur la toile, les pensées de l'auteur s'actualisent en images et le sens se donne au regard avant de se traduire en mots. L'écriture est donc avant tout un moyen d'accéder à l'image, seule et unique détentrice d'un sens qui se contemple avant de se comprendre :

A great painting shocks and delights us with the mysterious balance and congruity of its arrangement in space. It may be what is called a non-objective painting but if it is excellently done the spectator feels that here is a design and order of things that possesses a curious harmony or rectitude: it is like the correct spelling of a word that is illegibly jumbled on the tablet of nature. (NSE 25)

La sélection de tableaux et de dessins de Williams analysés dans ce chapitre met à jour des correspondances avec l'évolution de son écriture. Au prisme des images en effet, la pensée de l'écrivain se dévoile. Les visages d'amants, d'amis ou

³ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 100.

de parents qu'il ressuscite sur ses toiles et les paysages peints au début de sa carrière côtoient bientôt des tableaux où le corps s'exhibe et devient objet de spectacle. Les effets de cadre, la juxtaposition de plusieurs niveaux de représentations trahissent la théâtralité affichée d'images dont les titres évoquent parfois les pièces. Ce lien avec le théâtre évolue au fil du temps mais c'est surtout vers la fin de sa vie que Williams se met à peindre des images qui racontent des histoires. Le titre se met alors de plus en plus en scène. Intégré à l'image, il en délimite le sens et le multiplie à l'infini en même temps. Allusion poétique ou renvoi à l'exotisme d'une langue étrangère, le titre dans le tableau témoigne d'une volonté de mêler écriture et image pour réconcilier enfin « les arts sœurs »⁴ qui ont accompagné et nourri le processus créateur depuis le départ. Comme dans son écriture pour le théâtre, Williams combine texte et image dans ses peintures, invitant le spectateur à un dialogue fructueux entre deux modes de représentation que la tradition critique et littéraire de l'*ut pictura poesis*⁵ a contribué à placer dans un rapport antagoniste :

S'il n'est pas appréhendé en termes de combat, le rapport texte/image est souvent conçu en d'autres termes fort éloquents faisant intervenir les notions de pureté et d'impureté, de contamination de l'un par l'autre, évoquant les grandes peurs des siècles passés quand les épidémies menaçaient de dévaster l'Europe.⁶

De ce dialogue entre image et langage doit émerger la « totalité de sens ou vérité »⁷ à laquelle l'auteur n'a jamais cessé d'aspirer et qu'il veut imposer comme une évidence à son public :

It is the responsibility of the writer to put his experience as a being into work that refines it and elevates it and that makes it of an essence that a wide audience can somehow manage to feel in themselves: "This is true." (NSE 167)

Ainsi oscille le sens, entre texte et image, dans cet intervalle évanescent que Liliane Louvel nomme « tiers pictural » et que Jean-Luc Nancy choisit d'appeler l'« Oscillant » :

Mais qui donc est l'absent ? Qui est celui qui n'est ni texte ni image ? Qui est celui qui se tiendrait exactement à l'intersection de ce double renvoi, à l'endroit où le sens de l'image rencontre le sens du texte sans que jamais l'un soit le sens de l'autre ?

Nous devons éviter de le nommer, vous le savez très bien. Toutefois, j'aimerais prendre un

⁴ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 18.

⁵ L'expression *ut pictura poesis* provient de *l'Art Poétique* d'Horace et se traduit généralement par « en poésie comme en peinture ». Transformée en doctrine à partir de la Renaissance, elle soumet la peinture à des règles qui sont celles du discours. En 1766, Lessing rejette cette comparaison entre les arts dans *Laocoon* et ouvre la voie à une pensée nouvelle où la spécificité de chaque art est mise en avant.

⁶ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 18.

⁷ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 30.

de vos mots et lui donner le nom de l'« Oscillant ». Ce mot est un diminutif du latin *os* qui signifie la bouche et par métonymie le visage. *Oscillum* a donc pu désigner une petite bouche (tout près d'*osculum*, le baiser) aussi bien qu'un petit masque de Bacchus suspendu dans les vignes comme épouvantail : le mouvement de cette face balancée au vent a produit le sens d'« oscillation ». L'oscillant, donc, se balance entre bouche et visage, entre parole et vision, entre émission de sens et réception de forme. Mais ce qui paraît aller vers une rencontre n'y va pas du tout : au contraire, la bouche et la vue sont tournées parallèlement vers le devant, vers le lointain, vers une perpétuation infinie de leur double posture incommunicable. Entre bouche et œil, tout le visage oscille.⁸

1. Paysages et visages : le temps immobile

C'est en 1939, après avoir quitté La Nouvelle-Orléans pour suivre son ami Jim Parrott, que Williams apprend les rudiments de la peinture. Dans une lettre adressée à sa grand-mère, il évoque son nouveau passe-temps :

Jim Parrott and I are renting a little cabin about two miles out of town, in a beautiful canyon [...]. I have a nice out-door studio in which I do my writing and painting – Oh, yes, I'm quite an artist these days! Mrs. Parrott, who was a WPA art instructor, gave me a good start and I have completed about a dozen landscapes and portraits in oils – nearly everybody paints around here and there are a few really celebrated artists. (*Letters 1* 173)

Pourtant, l'intérêt de l'auteur pour la peinture a commencé bien avant cette date, comme le souligne William Plumley dans « Tennessee Williams's Graphic Art: "Two On A Party" ». Trois tableaux minuscules conservés au Centre Harry Ransom en témoignent (annexe 25). Intitulés *Spring*, *Winter* et *Summer*, ils sont trois reflets différents d'un même paysage. Leur format est celui d'une carte postale et la signature, « Tom Williams », inscrite au dessous de chaque image, permet d'affirmer que la réalisation est antérieure à 1939, date à partir de laquelle l'auteur décide de changer son prénom pour devenir Tennessee.

Ces trois variations autour d'un même thème révèlent le désir de fixer l'instant dans l'espace délimité de la représentation, d'immobiliser le temps dans l'image. De plus, en rendant visible le passage des saisons, Williams multiplie les représentations d'un paysage unique pris comme point d'origine de la création. Il exprime ainsi en termes visuels la dynamique tourbillonnaire sur laquelle se fonde son écriture. Le peintre, comme l'écrivain, crée en se répétant, en reprenant le même motif sous des angles différents. De répétition en différence, il lutte contre le temps. Ces trois paysages miniatures laissent donc déjà entrevoir des correspondances entre

⁸ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 136-37.

l'œuvre visuelle et l'œuvre écrite.

Par ailleurs, dans les trois peintures, l'eau est l'élément central. La rivière qui relie le premier et l'arrière plan crée un effet de perspective et coupe le paysage en deux parties distinctes, invitant le regard du spectateur à suivre le mouvement de l'eau qui se perd dans le fond de l'image. Sur chaque rive, des arbres se dressent. Leurs ombres se reflètent au premier plan, à la surface de l'eau. Là, dans le miroir réfléchissant de l'eau où le paysage inversé se fond dans les couleurs de la saison évoquée par le titre, la représentation est mise en abyme et se dédouble, créant encore une autre image, reflet fantôme d'un paysage que le regard a peine à reconnaître. Parce qu'elle est un miroir déformant du monde, l'eau est l'interface où se mêlent les notions de répétition et de différence. Analogue de la création artistique, elle exerce un attrait particulier sur Williams qui en fera un motif récurrent de ses paysages.

De fait, on la retrouve en position centrale dans un autre tableau non daté situé au Centre Harry Ransom (annexe 26). Intitulée simplement *Landscape*, cette peinture à l'huile a été vraisemblablement réalisée après les trois paysages de cartes postales. Les coups de pinceaux bien visibles, les couleurs vives et l'attention moins méticuleuse apportée aux détails réalistes témoignent d'une volonté d'imiter le style impressionniste. Or, c'est plus dans l'arrangement des motifs du tableau que Williams révèle son originalité. Le paysage sert en effet de cadre à un espace central, un carré d'eau que le regard du spectateur aperçoit entre les arbres. Pas d'effet miroir ici, les couches de peinture bleu pur ne portent pas la trace des couleurs environnantes. L'eau ne reflète rien d'autre que les mouvements horizontaux et saccadés du pinceau, comme si le geste du peintre imitait les remous de la rivière.

Le carré bleu au centre du tableau est un mouvement immobile, la rivière surprise dans son cours. Point focal de l'image, il attire l'œil et l'entraîne dans un mouvement imaginaire, l'invitant à suivre le cours de l'eau qui disparaît derrière les arbres. Sa forme, sa place centrale dans l'image et l'arrêt du temps qu'il rend visible en font un avatar de la scène. Le carré bleu est un espace fermé où le temps suspendu se retrouve pris au piège. Il est le lieu propice à la contemplation, le spectacle dans le paysage :

In a play, time is arrested in the sense of being confined. By a sort of legerdemain, events

are made to remain *events*, rather than being reduced so quickly to mere *occurrences*. The audience can sit back in a comforting dusk to watch a world which is flooded with light and in which emotion and action have a dimension and dignity that they would likewise have in real existence, if only the shattering intrusion of time could be locked out. [...]

Snatching the eternal out of the desperately fleeting is the great magic trick of human existence. (*NSE* 60-61)

Dans *Landscape*, l'eau est donc bien mise en scène. Son mouvement, suggéré par les coups de pinceau, est à la fois arrêté et fuyant, un instant volé au cours imperturbable de la rivière. C'est cette mise en tension de forces contraires qui fait du carré d'eau un espace spectaculaire, une invitation à la contemplation et, en même temps, une mise en branle du regard vers l'espace caché par le rideau d'arbres. Le motif de l'eau introduit ainsi l'idée de temps dans l'image, ce temps décrit par Williams comme une « fuite désespérée » que seul l'art a le pouvoir de figer dans l'espace clos de la représentation.

Les six paysages conservés au Centre Harry Ransom se construisent autour du motif de l'eau, jamais de lacs ou d'étangs, toujours des cours d'eau qui se perdent dans le fond de l'image ou qui la traversent de part en part. L'eau, en tant qu'élément insaisissable et surface réfléchissante, allie des caractéristiques propres au temps et à l'art. Miroir instable, elle cache une profondeur que les peintures de Williams laissent entrevoir. Dans *Tropical Scene at Night* (annexe 27), elle occupe presque la moitié de la surface de la toile. D'après les conservateurs du Centre Harry Ransom, la peinture date de 1928 mais les initiales « T. W. » inscrites dans le coin droit du tableau semblent contredire cette hypothèse. La même signature se retrouve en effet sur un autoportrait de 1939. Par ailleurs, dans l'ouvrage de Margaret Bradham Thornton, le tableau sert à illustrer une lettre de Williams écrite en mai 1939. L'auteur y évoque sa vie à Laguna Beach en compagnie de Jim Parrott.

Tropical Scene at Night présente, il est vrai, des correspondances manifestes avec cette période. La petite maison située entre le ciel et l'eau, au centre du tableau, ressemble beaucoup à la cabane solitaire louée par les deux amis où Williams écrit, dans une entrée de son journal datée du 25 mai 1939, qu'il s'y sent parfois très seul :

Mornings writings or lying around – afternoons at the beach – I am brown and firm-muscled – feel like a perfect young animal – and love it – only I wonder, with some uneasiness, if the old passion and unrest is gone and with it the rebellion that expressed itself in my lyrical writing – but that is foolish of me – this is just a little sunny interlude – The great storms will come back too soon and with them the old lightning that I put into my work.

Today Jim mysteriously disappeared – left a cryptic note saying not to worry till I saw him

again – He is just about as crazy as I am which makes us excellent companions. And has problems so similar to mine that it is almost like having a younger, clearer image of myself to study and work with. [...]

It's night, almost, and I feel rather lonely – frogs singing, autos humming now and then along the canyon – the light fading on top of the big hills.

What to do? ~~without~~ I feel a bit lost – by myself in a lonely cabin – I hope Jim comes back tomorrow. (*Notebooks* 149)

À plusieurs reprises, il mentionne les nuits d'insomnie passées à attendre le retour de Jim. Dans sa biographie, John S. Bak revient sur l'ambiguïté des sentiments qui lient les deux amis :

Through it has been repeatedly stated that the men were just friends during the trip, it is more likely that their friendship went beyond being platonic. [...] In a fragment titled 'Final Materiel' [*sic*] (c. 1972) that Williams intended to include in his *Memoirs*, he writes of Parrott: 'And that night we slept together and hugged each other so closely, and how do I know that he shared my wild excitement in his bare body clasping mine, the sleepless night through?' It is very possible that Parrott, and not Kip Kiernan, was Williams's first love, though how much of that love was reciprocated remains conjecture.⁹

Jim serait donc le premier amour de Williams et, comme l'indique l'extrait de son journal, une image de lui-même qu'il peut étudier à sa guise. L'Autre comme double de soi devient ainsi l'objet d'étude de l'artiste. Ce rapport narcissique que Williams entretient avec l'art fait du miroir un élément essentiel de la création.

Or, l'eau dans laquelle le paysage de *Tropical Scene at Night* se reflète joue justement le rôle d'un miroir réfléchissant une réalité aussi bien extérieure qu'intérieure. La symétrie presque parfaite de la composition coupe l'image en deux moitiés distinctes, l'eau et le ciel. Au centre, la maisonnette se donne à voir comme un point de convergence, une zone intermédiaire. La lumière jaune qui éclaire ses fenêtres se reflète dans l'eau et se mêle à celle du soleil dont on ne sait s'il est levant ou couchant. À peine visible derrière la végétation, le soleil se situe lui aussi au centre de l'image, à la frontière du ciel et de l'eau. Comme la maisonnette, il est la source d'une lumière qui se répand en nuances de jaune à la surface de la représentation, créant un second point focal dans l'image. Deux sources lumineuses se font ainsi écho, l'une provenant de l'intérieur et l'autre de l'extérieur. C'est dans l'eau qu'elles se rejoignent, là où leurs reflets changeants finissent par se confondre, emportés l'un vers l'autre par le miroitement de l'eau qui étire le cadre lumineux de la fenêtre et fusionne les deux lumières dans un mélange de rose et de jaune.

À la surface mouvante de l'eau, les distinctions du réel s'effacent, les espaces

⁹ John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life*, 74-75.

intérieurs et extérieurs s'interpénètrent pour créer une image ambiguë, reflet déformé et pourtant révélateur d'un art qui cherche à repousser les limites de la représentation. De fait, le miroir de l'eau répète et transforme le paysage peint dans la moitié supérieure de la toile, mettant en mouvement ce qui, déjà, se présente comme un entre-deux indéterminable. Dans le ciel en effet, la lueur blanche de la lune semble lutter contre les rayons conquérants du soleil qui se devine derrière la végétation, à droite de la maisonnette. Aube ou crépuscule, le moment choisi par Williams est incertain et le titre n'apporte aucun éclaircissement, au contraire, il vient presque contredire une image dans laquelle la lumière joue un rôle majeur. *Tropical Scene at Night* immobilise un instant seuil, un présent suspendu entre le jour et la nuit, point de fuite insaisissable entre un passé et un futur qui s'affrontent sans que le spectateur sache vraiment si c'est l'ombre ou la lumière qui finira par envahir l'image. La fenêtre éclairée de la maisonnette, signe d'une présence humaine dans ce paysage nocturne, est au cœur de cette mise en tension de forces contraires, le centre de la « scène tropicale ».

Elle partage cette place centrale avec le soleil dont elle est le pendant dans l'image. Les deux sources de lumière, naturelle et artificielle, se situent en effet de part et d'autre d'un talus couvert de végétation qui constitue le centre géométrique de la toile et obstrue en partie le soleil. Centre décentré donc, le carré lumineux de la fenêtre donne en outre une profondeur à l'image. Ce fond invisible, c'est l'intérieur de la maisonnette dans laquelle se devine une présence humaine. S'agit-il de l'écrivain qui, lors d'une de ses nuits solitaires, noircit les pages de son journal pour faire passer l'angoisse de se retrouver face à lui-même ? Dans *Moise and the World of Reason*, roman autobiographique publié en 1975, Williams revient sur ces nuits d'attente où le tic-tac de l'horloge semble se moquer de sa solitude :

Yes, I am with the clock which locksteps with me martially through the wolf's hours till morning. I say *alone* with the clock and underline alone to mean more intensely alone. Of course in a sense I am also with the Blue Jay, but in a stronger sense the Blue Jay is an extension of myself and so the accurate thing to say is that the Blue Jay and I are alone with the clock.

And the wolf has a varying number of hours, not just one. I would say that the wolf's hours are those spent alone, uncomforted by sleep, during a period of night, post meridian [*sic*], when you are accustomed to a loved living presence which is not that of the clock, nor even of an "extension of yourself."¹⁰

¹⁰ Tennessee Williams, *Moise and the World of Reason* (New York : Simon and Schuster, 1975), 62. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

Le nom « Blue Jay » renvoie ici aux cahiers dont l'auteur se servait pour écrire son journal. La maisonnette éclairée de *Tropical Scene at Night*, perdue dans la nature, est figée dans ce moment qu'il nomme ici « the wolf's hours ». L'équivalent français, « entre chien et loup », renforce l'idée d'indistinction liée à ces heures inquiétantes où les chiens se confondent avec les loups. C'est cette indistinction que le peintre traduit en termes visuels sur la toile. Entre ombre et lumière, nuit et jour, ciel et mer, la fenêtre éclairée de la maisonnette cache l'espace de la création, espace du dédoublement où l'écrivain s'engage dans un dialogue avec une « extension de lui-même ». Dans le journal de Williams comme dans *Moise and the World of Reason*, ce prolongement de soi dans l'écriture est présenté comme une alternative à l'angoisse de la solitude, l'autre alternative étant la présence d'un amant, ce double en qui l'écrivain voit un objet d'étude et le peintre un modèle.

Au fond de *Tropical Scene at Night* se cache donc un portrait de l'artiste. Dans ce paysage où les motifs se fondent, le miroitement de l'eau provoque un dédoublement de la représentation et mélange les formes et les couleurs, accentuant l'ambiguïté qui règne déjà dans la moitié supérieure de l'image. Imitation et amplification, ce mouvement est celui du processus créateur. Ce que *Tropical Scene at Night* représente n'est donc peut-être pas tant un paysage qu'un reflet de la création elle-même et de l'incertitude de l'artiste à l'aube de sa carrière. Un mois environ avant de quitter définitivement la petite maison de Laguna Beach, Williams est un écrivain qui attend désespérément le lever du soleil :

Jim and I are getting along fine now that my nerves are better. It is hard to remember – but necessary – that I discolored the whole world and everybody in it, at times, by my own restless, acid humors.

Now I feel quiet and relatively strong. The D. H. Lawrence project grows strong and clear – like the beginning of a great new day – sunrise – It is like being dedicated to something big at long last! (*Notebooks* 157)

Le tableau rend ainsi visible les doutes et les espoirs de l'écrivain caché au fond de l'image, dans le carré jaune qui fait écho à la lumière naturelle. Les deux sources lumineuses mettent en parallèle l'art et la nature dans une peinture où la lumière s'avère être un symbole de la création. Finalement, de part et d'autre du miroir sans fond de la représentation, c'est le peintre qui regarde l'écrivain. Invisible comme lui, il se tient dans l'espace inaccessible situé devant la toile et il fait face à son alter ego : l'écrivain dont la présence hante le fond de l'image.

Tropical Scene at Night est un miroir dans lequel l'artiste se regarde en même temps qu'une allégorie de la création. Derrière sa surface réfléchissante, une profondeur cachée se devine, attirant le regard vers le lieu où tout commence, l'origine de la création. Le dédoublement du paysage à la surface de l'image trouve ainsi un écho dans le dédoublement de l'espace invisible de la création, au fond et en face de la toile. De reflets en réverbérations, le regard finit par traverser le miroir et pénétrer l'espace imaginaire du fond de l'image pour revenir ensuite, comme un écho, à son point de départ, devant le tableau. Ainsi l'origine rencontre-t-elle son double et le peintre, l'écrivain. L'eau est donc bien plus qu'un motif récurrent dans les paysages de Williams, elle est la surface miroitante que Narcisse embrasse pour pouvoir atteindre son reflet, la promesse d'une union avec un double inaccessible.

De fait, l'eau est le miroir profond à la surface duquel les reflets mouvants se mêlent les uns aux autres. Espace des métamorphoses, elle cache en outre une profondeur qui invite le regard à plonger dans l'image, à chercher ce qui se dissimule en dessous. Enfin, en tant qu'élément naturel, elle participe à la création d'une illusion réaliste que les paysages de Williams remettent en question. Dans les représentations figées de la nature en effet, elle est une invitation au mouvement, une mise en branle de l'imagination. Les rivières et cours d'eau peints par Williams sont des analogues de la représentation artistique, des miroirs au fond desquels se cache le visage de l'auteur. Ce visage est multiple. Les nombreux autoportraits réalisés par Williams tout au long de sa vie en témoignent. Comme les portraits d'amants ou d'amis, ils accompagnent l'écriture, trahissant, là encore, un désir d'immobiliser le temps dans l'image.

Williams ne cesse en effet de peindre et de repeindre les mêmes modèles. Pour ne citer que quelques exemples, le Centre Harry Ransom possède deux portraits de Jim Parrott et Frank Merlo, qui partagea la vie de Williams de 1948 à 1963, a également été peint à plusieurs reprises. Les autoportraits, quant à eux, sont nombreux. Deux d'entre eux se trouvent au Centre Harry Ransom et un autoportrait tardif a été reproduit dans le journal *The Guardian* en 2008. Comme les trois paysages minuscules peints à différents moments de l'année, ces visages sont des variations autour d'un même thème, des reflets mouvants à la surface de la représentation. Ils présentent des caractéristiques communes, notamment dans le

rapport qu'ils entretiennent avec le fond de l'image. Entre le premier et l'arrière-plan de ses portraits en effet, Williams crée des correspondances qui ne sont pas sans rappeler les effets de miroir de ses paysages.

Un des portraits de Frank Merlo (annexe 28) met en évidence la façon dont le peintre tisse des liens visuels entre les différents motifs. Merlo y est représenté de trois quarts. Ses yeux sont tournés vers une grande feuille verte qu'il tient de la main droite. Situé très près de son visage, cet élément naturel ne se distinguerait pas du fond si un trait de peinture noire ne venait en délimiter les contours. Le même tracé noir détache le visage de l'arrière-plan et définit la forme des vêtements de Merlo dont le portrait s'arrête à hauteur d'épaules. Les couleurs dominantes sont le bleu-vert du fond et le rose du visage et des vêtements. Curieusement, ces deux couleurs se mêlent l'une à l'autre à plusieurs endroits sur la toile. L'ombre rose pâle de la feuille verte fait ainsi écho à l'auréole rose qui semble émaner du visage de Merlo. Quant au bleu-vert de l'arrière-plan, il franchit la limite définie par le contour noir pour venir tacher les vêtements en bas de l'image.

Le mélange des couleurs produit un effet de flou et d'imprécision, accentué par la maladresse délibérée avec laquelle le peintre a tracé le contour des vêtements et de la main. Seuls les traits du visage sont détaillés. Ce visage est le point focal de la toile. La feuille verte est son faire-valoir, sa métaphore, son image dans l'image. Les correspondances entre les deux motifs sont évidentes, d'abord parce que les nervures de la feuille rappellent les traits du visage, ensuite parce que le contraste de couleur les sépare pour mieux les réunir dans le fond de l'image, là où les couleurs débordent les limites des formes, là où les ombres se mêlent. L'arrière-plan est l'espace sans limites où les contours s'estompent, libérant les couleurs du tracé noir qui délimite les deux motifs au premier plan. Les visages peints par Williams semblent ainsi flotter à la surface de la représentation. Sans le trait qui en délimite les formes, ils se dilueraient dans le fond de l'image.

Dans plusieurs de ses portraits, Williams trace les contours des visages à l'aide d'un crayon, le même crayon avec lequel il signe ses œuvres. Le portrait d'une inconnue daté de 1947 et conservé au Centre Harry Ransom (annexe 29) met en évidence ce lien entre le trait et l'écriture. Là encore, le peintre crée des correspondances entre les différents motifs. La couleur des yeux de l'inconnue

trouve ainsi un écho dans les touches de bleu qui parsèment le fond vert de l'image tandis que les traits ondulés du crayon tracés çà et là autour du visage répondent aux traits plus rectilignes qui en dessinent le contour et accompagnent le mouvement de la chevelure. Le personnage semble ainsi surgir d'un fond de verdure constellé de fleurs bleues. En bas de l'image, des coups de pinceau verts viennent masquer en partie son torse. Les traits noirs du crayon soulignent les contours de ces traces vertes. Ils délimitent les couleurs et matérialisent la frontière entre le corps et le paysage. Marques du créateur dans l'image, ils font écho à la signature en bas à droite. Écrite avec le même crayon, celle-ci vient prolonger le trait du dessin dans un franchissement de la limite entre image et langage. Ultime frontière apposée au tableau, la signature atteste la présence du peintre. Sa voix, le geste de sa main, transparaissent à travers le trait de l'écriture cursive :

La signature est un signe qui fait signe depuis l'intérieur du tableau ; il identifie, authentifie les tableaux issus de la même main, en est une constante malgré ses modulations, un peu comme une note tenue, un filet de voix sans voix. Car nous ne sommes encore, bien sûr, que dans la métaphore puisqu'il n'y a pas d'organes pour cette voix-là, pas de chaleur pas de souffle, même si Butor parle du « chant des voyelles ». Cependant, si nous acceptons l'équivalence, ce serait peut-être l'écriture cursive qui rapprocherait le plus la signature de la voix, car le geste de la main, est trace du corps qui en atteste la présence.¹¹

Du contour des formes à celui des lettres, le trait du crayon dans le portrait d'une inconnue est la trace d'une subjectivité qui ordonne et hiérarchise l'espace de la représentation. De fait, le trait entoure et délimite pour mieux mettre en scène les différents motifs. C'est cette fonction séparatrice qui le rapproche du langage, de sa capacité à organiser et à contenir le sens. Dans un autoportrait daté de 1939 (annexe 30), les traits du crayon ont été effacés mais ils se devinent encore au niveau des épaules, à gauche de l'image. Autour du visage, d'épaisses couches de peinture bleue créent une auréole qui n'atteint pas les limites du cadre. Les yeux sont teintés du même bleu et le rose de la peau se fond avec la couleur du support, visible sur les bords de l'image, là où l'auréole disparaît en coups de pinceau irréguliers. Les correspondances de couleurs tissent des liens entre le premier et l'arrière-plan. Entre le visage et le fond, elles se répètent de manière inversée, produisant un effet de miroir entre deux espaces à la fois semblables et différents, deux espaces que l'absence de trait délimitant rend justement interpénétrables. Pas de contour bien défini dans cette peinture, mais simplement une alternance de couleurs qui

¹¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 75.

s'apparente à une mise en scène, mise en scène que le commentaire au crayon inscrit en bas à droite vient confirmer.

À travers ce commentaire, l'écrivain se met à la place du spectateur et porte un jugement sur une image dont il est lui-même l'origine et le sujet : « Very flattering, even then! Tennessee ». L'effet produit par ce fragment de texte dans l'image est celui de la distanciation, distanciation à la fois ironique et temporelle puisque la présence de l'adverbe « then » suggère que l'inscription a été rajoutée après la réalisation du tableau et que, dans le miroir de la représentation, l'écrivain a vu la subjectivité du peintre. Dans un processus infini de dédoublement, l'écrivain regarde le peintre en train de se peindre et ce qu'il voit, c'est un portrait trop flatteur, un reflet idéal dont il accuse à posteriori le peintre d'être à l'origine, ce peintre qui n'est autre que lui-même. Le langage vient ainsi poser des limites à l'image, il s'interpose entre le spectateur et la représentation comme un filtre déformant destiné à changer, à « cadrer » le regard porté sur l'image. De plus, en signant son texte, l'écrivain dédouble la signature déjà présente en lettres capitales rouges en bas à droite. Les initiales « T. W. » sont la signature du peintre. Tracées au pinceau et inclinées vers le haut, elles ont la couleur du sang et tranchent, au sens propre comme au figuré, sur le rose pâle de la peau. Elles s'intègrent ainsi dans l'espace du représenté tout en restant un signe, celui de la présence du peintre. Elles sont en ce sens un point de passage entre l'espace de la création, espace auquel appartient le commentaire écrit qui lui fait pendant, et l'image représentée :

La signature et ses variations pourraient être vues comme l'un des modes de réalisation de la voix du peintre qui la module, la change de place, lui donne des accents et des caractères différents, en fait une manifestation singulière. Le choix d'adapter et d'intégrer la signature (ou non) au plan représenté ou au plan représentant, en fait l'un des éléments de la scène ou au contraire un commentaire, une déclaration hors-diégèse.¹²

Ce qui est mis en scène dans cet autoportrait daté de 1939, ce n'est donc pas tant le visage de Williams à l'âge de 28 ans mais la multiplicité des visages de l'artiste. Ces visages changent avec le temps qui se matérialise dans le tableau à travers la juxtaposition des signatures, celle de l'écrivain d'abord, celle du peintre ensuite et enfin, celle du visage représenté, ultime renvoi à une présence (et un présent) qui ne cesse de fuir. Du texte écrit au visage, en passant par les initiales de la signature, c'est l'identité fluctuante de l'artiste qui se met en scène, ou plutôt, qui se

¹² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 75.

met en abyme dans le miroir sans fond de la représentation. L'image du visage y apparaît comme le reflet le plus éloigné, le plus inaccessible. Les traits du crayon ont été partiellement effacés dans un souci délibéré de faire disparaître les contours du dessin et de laisser le contraste de couleurs seul définir les formes. Or, les correspondances entre le bleu et le rose viennent compliquer cet effet de contraste en créant des liens visuels et métaphoriques entre les différents espaces du tableau. Les deux couleurs dominantes se répètent autour du visage comme si elles émanaient de lui. Elles renvoient à une spiritualité que les initiales rouges, couleur de la violence et de la sensualité, contredisent déjà¹³. Elles participent ainsi à la création d'un reflet idéal que le peintre, comme l'écrivain, dénonce. En effet, ce que le peintre suggère à travers sa mise en scène de l'espace, l'écrivain l'exprime en mots. Leurs interventions successives soulignent le caractère artificiel d'une image qui se donne à voir comme un reflet évanescant à la surface miroitante de la représentation. Sous les yeux du spectateur, ce reflet change. Ce sont d'abord les initiales rouges qui le relèguent au second plan, créant une première distance visuelle et métaphorique entre le spectateur et le visage représenté. Ensuite, ce sont les mots de l'écrivain qui le transforment, invitant le spectateur à porter un regard ironique, voire méfiant, sur lui. Ainsi le temps s'introduit-il dans l'image, par couches successives. L'image du visage s'éloigne donc au fur et à mesure que le texte devient visible et la surface plane du tableau acquiert une profondeur dans laquelle l'image finit par se dissoudre. Mouvante et profonde, la surface de la représentation se rapproche ici encore de l'élément qui reste sa meilleure métaphore : l'eau.

Dans les œuvres tardives réalisées après 1960, l'eau devient un élément constitutif de l'image. Williams reproduit son pouvoir diluant en dissolvant sa peinture à l'huile avec de l'essence de térébenthine. L'effet produit est celui d'une aquarelle. En 1978, l'auteur passe l'été à Londres en compagnie du peintre Michael Garady. Dans une interview publiée en 2008 par le journal *The Guardian*, ce dernier revient sur cette période :

We painted together every day. He presented me with half a dozen of his works, which are going to be in the exhibition. They've never been seen in public. I think they're little treasures. There's a self-portrait and one of me bare-chested. I said, "I don't like taking off my shirt, Tennessee." He said, "Oh go on, I want to learn anatomy." I said, "All right but put the fire on – it's mighty cold." So there I sat like a complete dolt with my shirt off. But I loved the portrait. It's a little bit of history for me. He did it in pencil, with an oil wash –

¹³ Sur le symbolisme des couleurs dans l'œuvre de Williams, voir chapitre 2. 3.

diluting the oil paint in turpentine and spreading it over a canvas-type paper. It came out like a watercolour.¹⁴

L'exposition eut lieu la même année à Norwich, au Royaume-Uni. Les deux portraits mentionnés par Garady y figuraient et leurs reproductions illustrent l'article de *The Guardian* (annexe 31). Au lieu d'appliquer directement les couleurs primaires sur le support, Williams les a diluées, créant un effet délavé sur toute la surface de la toile. Dans l'autoportrait en particulier, les couleurs paraissent se dissoudre les unes dans les autres avec, ça et là, des taches colorées pareilles à des bavures qui se concentrent dans des zones délimitées par le trait du crayon. Une fois de plus, le crayon définit le contour des formes, empêchant les couleurs de couler les unes sur les autres et de dissoudre complètement l'image.

Williams met ainsi le spectateur en face d'une image qui semble être sur le point de disparaître, une image sur laquelle de l'eau paraît avoir coulé, effaçant les couleurs et les formes. Dans l'autoportrait de 1978 comme dans les paysages réalisés au début de sa carrière, l'eau est donc associée au passage du temps. Elle permet au peintre de rendre visible l'avancée irrémédiable vers la mort, dissolution ultime de l'être. Le pouvoir destructeur de l'eau est un leitmotif de l'œuvre de Williams. On le retrouve dans une de ses premières pièces, *The Magic Tower*, écrite en 1936. Jim y est un jeune peintre plein d'espoirs qui décide de montrer ses œuvres à un éminent marchand d'art mais il pleut dehors et les tableaux se mouillent. De retour dans le grenier humide qu'il partage avec son épouse Linda, il raconte son entrevue :

[*The door is pushed open and Jim comes in. He stands in the doorway without speaking, a dazed look on his face, the canvases sagging from under his arm.*]

LINDA: Oh, JIM – your pictures – they're all wet!

JIM [*laughing bitterly*]: All wet? Yes! All wet! [*Tosses them roughly to floor.*] That's what Wescott said about them – all wet! [*Tosses soaked hat into corner of the room.*] Only he didn't put it quite so bluntly. Oh, he was very genteel about it. Used a lot of high-sounding language. Talked about planes of consciousness and aesthetic values. All the usual tripe. Shook his head very sadly and said he feared the world wasn't ready quite yet for my kind of art. Go back to school, he said, and master your technique.¹⁵

Curieusement, si les tableaux de Jim sont sans valeur, ce n'est pas parce que la pluie les a détériorés, mais parce que l'artiste manque de technique et que seul le temps pourra y remédier. En 1978, l'effet délavé est devenu technique. En peintre plus

¹⁴ Michael Garady, interrogé par Chris Wiegand, « Tennessee Williams: A Portrait of the Playwright as Painter », *The Guardian* (24 octobre 2008) [en ligne], consulté le 25 décembre 2009. URL : <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/oct/24/art-theatre-tennessee-williams>.

¹⁵ Tennessee Williams, *The Magic Tower, in The Magic Tower and other One-Act Plays*, 35-36. Toutes les références ultérieures seront citées dans le texte.

expérimenté, Williams renverse la situation et choisit de reproduire l'effet destructeur du temps dans ses images. Il répond ainsi aux marchands d'art et aux critiques en général. L'eau qui paraît avoir coulé à la surface de l'autoportrait de 1978 dit le caractère éphémère de l'être, sa fragilité essentielle, et c'est justement là, dans l'effacement de l'image, dans la perspective même de son anéantissement, qu'apparaît la vérité de l'artiste :

If the writing is honest it cannot be separated from the man who wrote it. It isn't so much his mirror as it is the distillation, the essence, of what is strongest and purest in his nature, whether that be gentleness or anger, serenity or torment, light or dark. This makes it deeper than the surface likeness of a mirror and that much more truthful. (NSE 90)

Entre l'autoportrait de 1939 et celui de 1978, les couleurs primaires se sont dissoutes dans l'essence de térébenthine, ce produit volatile obtenu après distillation de certains végétaux qui permet au peintre devenu alchimiste de capturer l'insaisissable essence du reflet. À la saturation des couleurs liée à une représentation idéale de la jeunesse succède ainsi une peinture diluée et le trop-plein de vie du premier portrait se transforme en une fuite des couleurs vers le vide, fuite contenue par le trait du dessin qui vient délimiter et définir les espaces dans la représentation. Comme l'inscription, « Le Vieux T. W. », qui fonctionne à la fois comme un titre et une signature, il donne forme et sens à l'image. Son tracé immobilise le mouvement des couleurs vers la dissolution, arrête le temps et le sens dans une forme finie, une interprétation aboutie. Le trait du dessin, chez Williams, est intimement lié à l'écriture. Dès son enfance, il dessine des croquis pour passer (tuer ?) le temps : « I suddenly remember myself a kid of 9 drawing pictures in Red Goose sample books, waiting in Dad's office » (*Notebooks* 255). La peinture viendra après et, avec elle, les possibilités infinies de la couleur qui fascine et terrifie tant Mark, le peintre mourant de *In the Bar of a Tokyo Hotel* :

MARK: Color.

MIRIAM: That's right. Color. On your suit, your hands, even in your hair.

MARK: I didn't know it till now. Color, color, and light! Before us and after us, too. What I'm saying is – color isn't passive, it, it – has a fierce life in it!

MIRIAM: This sort of talk isn't suitable to a public room in a.

MARK: The possibilities of color and light, discovered all at once, can make a man fall on the street. I've heard that finally on earth there'll be nothing but gigantic insects but now I know the last things, the imperishable things, are color and light. (*IBTH* 24)

Dans le monde sans limites des couleurs, le trait divise et hiérarchise. Il est l'expression première d'un cadre dans l'image et une ébauche de langage. Dans les

tableaux de Williams, il est le rideau qui dévoile la scène, le début d'une histoire...

2. Le théâtre dans l'image : effets de cadre

Lorsque Williams fait entrer le théâtre dans ses images, le trait fonctionne comme un rideau de scène, un cadre qui montre un spectacle :

Un cadre est donc une structure dans la terminologie empruntée à la peinture. Sa fonction est de présentation, son rôle, déictique, ainsi que J. Derrida et L. Marin l'ont démontré. Il est bien sûr un *parergon*. Artisan de la rhétorique de l'ouvrir et du fermer, il sépare, lie et coupe.¹⁶

Le modèle se retrouve alors dans la position du poseur, position de celui qui sait qu'il est regardé et qui joue un rôle en conséquence. L'artificialité affichée de certains portraits de Williams rapproche sa peinture de l'univers théâtral. La présence ostentatoire du masque ou du déguisement laisse en outre entrevoir un second niveau de représentation, une image dans l'image qui complique le rapport du spectateur à l'œuvre. Que doit-on voir en effet quand l'amant ou l'ami dans la vie réelle est représenté comme un personnage de théâtre ? Le masque ou le visage caché derrière ? Comme dans ses pièces, Williams brouille la frontière entre le spectacle et le monde, forçant le regard du spectateur à traverser l'image vers un objet qui se dérobe sans cesse.

Un portrait peint en 1939 (annexe 32) met en évidence cette théâtralisation du réel. Le titre indique que le modèle de ce tableau était Fred Parrott, l'oncle de Jim Parrott. Williams passa quelque temps dans son ranch avant d'emménager avec Jim. Dans une lettre datée du 16 mars 1939, il le décrit comme un personnage haut en couleur :

I am boarding here on the pigeon ranch with his [Jim's] Uncle and he with his first cousin – I'm working for my board, killed and picked sixty squabs yesterday and drove them into the markets. We're about twenty miles out of L.A. – of course I had some interest in Hollywood but that expired after one disgusted look at the place. Perhaps I'll go back later but right now am content to rusticate for a while in this preposterous place. The owner gets dead drunk every night and one of my principal duties is to take him home and keep him out of communication with the local police. He drinks at one bar till they won't serve him another and then staggers on to the next. When his resistance is sufficiently low I propel him homeward – while he sings "O Takki" at the top of his lungs – A Japanese song that he learned while in the Embassy over there. They're Eastern aristocrats gone to seed – (*Letters* 1 157)

¹⁶ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, 161.

Sur la toile, Fred Parrott, vêtu de ce qui semble être un kimono, est assis dans un fauteuil et fume la pipe. Son visage est représenté de trois quarts. La finesse des traits, les yeux clos, les longs cils noirs et les lèvres rouges contribuent à féminiser un portrait dont le raffinement évoque les *bijin-ga*, ces images de courtisanes japonaises qui font partie, avec les portraits d'acteurs de kabuki, d'un mouvement artistique rendu populaire en Occident par les Impressionnistes et connu sous le nom d'*Ukiyo-e*, terme japonais généralement traduit par « images du monde flottant ». Le plus souvent, ces estampes représentent des femmes de trois quarts parées de kimonos somptueux et occupées à jouer d'un instrument de musique ou à se passer un peigne dans les cheveux. Fred Parrott, lui, fume la pipe, mais du bout des lèvres, des lèvres rouges au contour si bien dessiné qu'elles paraissent avoir été maquillées. L'échancrure du vêtement qu'il porte dévoile une partie de sa poitrine dans un érotisme subtil qui fait de l'objet du regard un objet de désir.

Le fermier pour qui Williams travaille prend ainsi l'apparence d'une courtisane dans un portrait japonisant qui met le modèle en scène. La personne réelle se transforme alors en personnage, elle apparaît déguisée au centre d'une image dans laquelle le dossier du fauteuil joue le rôle de cadre. Ce dernier forme un cercle parfait autour du visage et ses couleurs ainsi que les motifs dont il est orné font écho à ceux des vêtements. Il met le visage en valeur, il le rehausse et le détache en même temps de la surface de la toile. Par sa forme, il renvoie à l'auréole lumineuse de l'iconographie religieuse qui entoure le visage des saints pour souligner le caractère sacré du personnage représenté. L'inscription du visage dans un cadre circulaire qui se poursuit jusqu'en bas de l'image avec les vêtements participe en outre d'une mise en scène destinée à placer la personne représentée à l'intersection de deux mondes. Williams s'inspire ici de l'iconographie religieuse et en particulier de la mandorle, figure architecturale en forme d'amande ou de coquille encadrant les portraits du Christ ou de la Vierge Marie. Symbole du passage entre le monde terrestre et le monde céleste, la mandorle signale la présence d'un seuil incarné par le personnage sacré installé en son centre. Ce seuil que Williams invite le spectateur à franchir, c'est celui qui mène de la figure séductrice à la figure sacrée, de la prostituée à la madone. Ce qui se joue ici de manière picturale, c'est la tension sur laquelle les personnages de ses pièces ultérieures se construiront. Blanche en est l'illustration la plus célèbre mais la dichotomie prostituée/madone caractérise d'autres héroïnes.

C'est le cas par exemple de Serafina dans *The Rose Tattoo* :

Serafina's self-styled negotiations with (and the public recognition of) the Madonna reinforce the way in which she reconciles the many paradoxes of who and what she is: she is mystical and practical, Madonna and whore, subject and object, idealistic and cynical at the same time.¹⁷

Le portrait de Fred Parrott matérialise en ce sens un entre-deux ambigu. Il est le lieu où la vision du spectateur se dédouble, faisant apparaître deux images contradictoires, l'une sensuelle et tournée vers les désirs de la chair, l'autre idéale et spirituelle. Déjà se profile la dynamique des contraires sur laquelle l'écriture dramatique de Williams se fonde jusqu'en 1961¹⁸. Le visage du portrait est le point de rencontre de deux visions qui s'opposent, la surface mouvante et trompeuse où le regard se retrouve piégé, mis face à face avec l'instabilité fondamentale de la représentation, sa propension infinie à la métamorphose. Mis en scène par le cadre du fauteuil, le visage attire le regard et lui fait traverser le visible pour le mener vers une multiplicité de reflets qui s'apparentent à des masques. Le tracé qui délimite les contours du fauteuil est donc bien un rideau de scène, il oriente le regard vers un centre fuyant, un visage dont on ne perçoit finalement que le maquillage de la séductrice ou l'auréole du saint et qui se soustrait ainsi sans cesse à la vue. Qu'il s'agisse de visions idéalisées ou de phantasmes érotiques, le regard n'a accès qu'à des interprétations, des symboles derrière lesquels le sujet de la représentation qui est aussi l'objet du regard du spectateur finit par disparaître.

Parce qu'il met en évidence la dimension symbolique de l'image, le cadre contribue à rendre le visage de Fred Parrott inaccessible. L'image fonctionne ainsi comme un langage, elle substitue des formes au référent, elle décale et déplace le sens vers un espace invisible, elle métaphorise une absence :

La place vide de l'absent comme place non vide, voilà l'image. Place non vide ne veut pas dire place remplie : cela veut dire place de l'image, c'est-à-dire, en fin de compte, l'image en tant que place, et place singulière de ce qui n'a pas de place ici : place d'un déplacement, métaphore, nous y revoilà. L'image clame : « Place ! place au déplacement, place au transport ! »¹⁹

Le cadre dans l'image apparaît donc comme un seuil, un passage vers un monde de simulacres où l'objet se voile et se dévoile en même temps. Dans ce jeu érotique, l'objet du regard devient objet de désir et l'image un moyen de le posséder et d'en

¹⁷ Rose De Angelis, « *The Rose Tattoo*: Reading Tennessee Williams's Play in a Cultural Context », 26.

¹⁸ Voir chapitre 2. 3.

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 128.

jour. Williams peint Fred Parrott en objet de désir, il le déguise et le dissimule derrière des masques pour mieux en jouir mais cet objet, comme le sens du langage, ne cesse de fuir. Les yeux fermés du modèle en sont la preuve, l'objet n'a pas de regard, il est le sujet absent, la personne inaccessible de l'autre côté de la toile.

Deux portraits conservés au centre Harry Ransom (annexes 33 et 34) mettent en exergue le lien entre désir et spectacle. Réalisés vers 1947, ils ont pour titre *Male Dancer* et *Standing Jester* et représentent deux artistes masculins. Le premier est peint devant une fenêtre et l'autre sur une scène délimitée de manière sommaire par des rideaux multicolores. Les deux sont représentés posant sur une petite estrade carrée. Le danseur²⁰ est assis, sa main droite couvre le pied qu'il a ramené sur l'estrade et sa main gauche est nonchalamment posée sur sa tête. Le comédien est debout, un pied sur l'estrade et la main droite sous le menton dans l'attitude du penseur. Vêtus de leurs habits de scène, ils se détachent tous les deux sur un fond bleu : le ciel visible dans l'encadrement de la fenêtre et la fausse nuit étoilée du décor dévoilé par les rideaux de scène. La présence d'un cadre à l'intérieur de l'image restreint l'espace à la surface de la toile et enferme les deux silhouettes dans un carré bleu qui se donne à voir comme un second niveau de représentation, une scène dans la scène où les deux artistes sont figés dans une pose qui n'est ni celle du danseur ni celle du comédien mais celle que leur impose le peintre.

La pose du danseur semble survenir pendant un moment de relâchement, lors d'une pause avant ou après la performance, tandis que celle du comédien encore en scène signale un temps mort dans le jeu, un silence et une action en suspens. L'effet produit est celui d'une interruption, d'un instant volé au spectacle et au temps, d'un moment de vérité où l'artiste oublie son rôle et redevient lui-même. Les poses dans lesquelles Williams choisit de représenter les deux artistes évoquent l'instantanéité d'un cliché photographique. Elles feignent une immédiateté et une spontanéité que la

²⁰ En 1940, lors de son premier séjour à Provincetown, Williams tombe amoureux de Kip Kiernan qui pose pour le peintre Hans Hofmann. Le modèle de *Male Dancer* pourrait bien être Kiernan en qui Williams voyait une ressemblance avec le danseur Vaslav Nijinski :

That summer of 1940 Kip Kiernan was modeling in Provincetown at the Hans Hofman Studio. He was twenty-two, tall, green-eyed, with high slanting cheekbones. Williams thought Kip resembled the great Russian dancer Vaslav Nijinski, though any likeness could only be to still photos: Nijinski was never filmed and he stopped appearing in public after 1919. There is a photograph of Kip taken in a Canadian sculptor's studio, posing in imitation of Nijinski in the role of the Blue God from the ballet of the same name by Michel Fokine. A famous costume sketch of the character inspired Kip to his own variation of the Blue God, naked except for a posing strap (David Kaplan, *Tennessee Williams in Provincetown*, 36).

présence d'un cadre dans l'image vient contredire. Les rideaux qui délimitent l'espace autour des personnages représentés, mais aussi la petite estrade carrée qui leur sert de support, sont la marque d'une instance créatrice qui enferme le corps désiré dans un espace clos pour en faire l'objet du regard. La chemise ouverte du danseur, ses jambes légèrement écartées, tout comme le tracé au crayon qui dessine l'entrejambe du comédien, révèlent les formes d'un corps à l'étroit sous les vêtements moulants et immobilisé dans un espace réduit, celui du spectacle symbolisé par les rideaux et l'estrade. La mise en scène, comme les vêtements, entrave sa liberté, le contraint à se tenir dans le champ de vision restreint d'un spectateur voyeur. L'estrade trop petite oblige le corps à se replier sur lui-même, elle est le symbole d'un regard pétrifiant, le piédestal qui sert de support à la statue²¹.

Pourtant, la pétrification n'est pas totale. Il reste quelque chose du sujet dans ces deux corps objets. Ce sujet qui échappe au cadre de la représentation transparaît à travers le regard fuyant des artistes. Tous les deux ont les yeux tournés vers la droite, vers un espace invisible, comme s'ils refusaient de rencontrer le regard du spectateur. De fait, la moue du danseur et la mine renfrognée du comédien expriment une réticence, une résistance à l'objectification de la mise en scène. Leur visage détourne le regard du spectateur vers un autre objet, caché à droite, dans un entre-deux qui n'appartient ni à l'espace de la représentation, ni à celui du réel devant la toile. Cet ailleurs où le sujet s'évade est l'intervalle secret auquel l'image renvoie, l'entre-deux inaccessible d'un « sens absent sans valeur faciale »²². Là se situe l'essentielle ambiguïté de l'être ; là, entre les mailles du filet, la vérité se laisse entrevoir :

Some mystery should be left in the revelation of character in a play, just as a great deal of mystery is always left in the revelation of character in life, even in one's own character to himself. This does not absolve the playwright in his duty to observe and probe as clearly and deeply as he *legitimately* can: but it should steer him away from "pat" conclusions, facile definitions, which make a play just a play, not a snare for the truth of human experience. (NSE 77)

Les deux masques peints de part et d'autre du rideau de scène dans *Standing Jester* en sont l'illustration : le visage oscille sans cesse d'un reflet à l'autre. Entre le rire et

²¹ Dans une lettre écrite à Donald Windham en juillet 1940 et citée dans l'ouvrage de Margaret Bradham Thornton, Williams compare le corps de Kiernan à une statue :

He [Kiernan] is so enormous. A great bronze statue of antique Greece come to life. But with a little boy's face. A funny turned-up nose, slanting eyes, an under-lip that sticks out and hair that comes to a point in the middle of his forehead. I lean over him in the night and memorize the geography of his body with my hands (Notebooks 200 n353).

²² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 136.

les larmes, entre le sujet et l'objet, il fuit toujours vers un ailleurs, un espace hors cadre au-delà de toute représentation.

La mise en abyme du cadre dans *Male Dancer* et *Standing Jester* met en lumière la fonction coercitive de la représentation. Dès qu'il y a du trait dans l'image, il y a séparation et enfermement dans une interprétation. En même temps, Williams le peintre, comme Williams le dramaturge, ne cesse de transgresser les limites en ouvrant ses espaces fermés sur l'infini du sens, sur son oscillation constante entre les formes et les signifiants. Ainsi, comme les textes de ses pièces, ses images renvoient-elles invariablement à une absence, à quelque chose qui échappe au regard et qui, en s'échappant, invite le spectateur à franchir le cadre, à imaginer la face cachée de l'image :

À dire vrai, où n'y a-t-il pas contagion ? Chaque mode [texte et image] est un mode de donner présence à une absence qui se faufile partout, un point à l'endroit, un point à l'envers, sens dessus dessous, et cette absence en absentement incessant met en contact tous les modes par leurs bords : partout circule une même texture inidentifiable.²³

Dans deux peintures intitulées *Prancing Horse With Vase* et *Still Life* (annexes 35 et 36), Williams exploite davantage encore la fonction symbolique de l'image. Chacune de ces œuvres non datées renvoie à une absence, celle de l'être cher, mais aucune ne représente un visage ou une personne. Un poney en train de caracoler occupe le premier plan de la première tandis que, sur la seconde, une rose dans un vase bleu constitue le motif principal de l'image. Chacun de ces éléments a une valeur symbolique pour le peintre. Le petit cheval évoque ainsi le surnom donné par Williams à Frank Merlo. Il lui dédicaça un poème publié pour la première fois en 1956 dans *In the Winter of Cities* et qui commence ainsi :

*Mignon he was or mignonette
avec les yeux plus grands que lui.
My name for him was Little Horse.
I fear he had no name for me.*²⁴

Quant à la rose, elle renvoie au prénom de la sœur de l'auteur. Elle est la fleur symbolique qui hante son écriture et qui, dans cette nature morte, se donne à voir comme une figure de l'impermanence et de la perte, à l'instar des peintures de vanités. Dans un poème de jeunesse intitulé « Of Roses », Williams associe les roses

²³ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 133.

²⁴ Tennessee Williams, « Little Horse », in *The Collected Poems of Tennessee Williams*, 75.

à l'innocence perdue de l'enfance :

In the confine of gardens or grown wild
they are the crystal vision of a child,
unstained by craft, undisciplined by grief,
sweet as child's laughter, and as wild and brief...²⁵

Dans les deux tableaux, l'image renvoie au langage, la forme désigne un mot qui fait lui-même référence à une personne absente. La rencontre entre les deux se fait par le biais du symbole. L'image devient alors un langage codé, un énoncé à déchiffrer par des initiés, à la manière d'un poème. De plus, la rose, comme le cheval, sont mis au premier plan, au devant d'une scène délimitée par un mur contre lequel est posé un vase de fleurs dans le premier tableau et par les contours d'un livre ouvert dans le second. L'effet de mise en scène est renforcé par la posture du cheval, figé là encore dans une pose qui en fait un objet de spectacle. De même, la présence du livre ouvert qui encadre complètement l'image de la rose dans ses pages et l'enferme dans l'espace du langage souligne sa dimension symbolique. Penchée vers la droite, la fleur est tournée vers le sens de la lecture (et de l'écriture), indiquant la même direction que celle du petit cheval. Or, dans *Prancing Horse With Vase*, à droite justement, s'esquisse un autre cadre, matérialisé par le volet d'une fenêtre invisible. Cette ouverture excentrée décadre la scène représentée. Sa présence implicite déplace le motif central en marge de la représentation, invitant ainsi le spectateur à porter un regard oblique sur l'image. Le peintre rompt le cadre du tableau pour mieux détourner le regard vers un sens absent, un sens dont l'image, à la manière du langage, est l'écran.

Cet absent, c'est le visage de Frank Merlo dont le cheval est le symbole. Les correspondances entre *Prancing Horse With Vase* et *Still Life* permettent en réalité d'aller au-delà du simple référent autobiographique. Curieusement en effet, le titre, *Prancing Horse With Vase*, associe le poney au vase contre le mur. Dans l'image, ce vase est en partie caché mais les couleurs de ses fleurs se fondent avec celles de l'animal dans un effet de juxtaposition qui donne l'impression qu'elles sont posées sur lui, qu'elles l'habillent comme un costume de scène. C'est là que les deux images se croisent. L'identification du cheval avec les fleurs contenues dans le vase entraîne une série de connotations qui rapprochent l'amant de la sœur. De ce réseau signifiant

²⁵ Tennessee Williams, « Of Roses », in *The Collected Poems of Tennessee Williams*, 217.

ressort l'idée d'impermanence liée aussi bien à la vie qu'au spectacle. Derrière les symboles en effet, les visages de Rose et de Frank Merlo se mêlent et le numéro de cirque du petit cheval apparaît aussi précaire et éphémère que la rose dont les pétales tombent devant le livre. Dans ces images où les formes renvoient à des signifiants, Williams invite le spectateur à traverser le visible pour accéder à un sens qui, une fois déchiffré, confronte ce dernier à l'impossibilité même de représenter le sujet. L'ombre de la fleur qui se projette sur le livre est sa seule trace, image sans substance et symbole encore, celui d'une fuite continue contre laquelle l'artiste ne cesse de lutter :

“In the time of your life – live!” That time is short and it doesn't return again. It is slipping away while I write this and while you read it, and the monosyllable of the clock is Loss, loss, loss, unless you devote your heart to its opposition. (*NSE* 36)

Cette ombre sur la page est l'intervalle ouvert dans la représentation, l'entre-deux où oscille le sens. Elle est l'espace indéfinissable où les mots s'effacent et où l'image s'estompe, ne laissant derrière eux que des traces indiscernables. C'est là, dans ce vide à remplir, dans cette échappée hors du cadre, entre écriture et image, que le regard du spectateur s'arrête pour imaginer le sens et s'identifier ainsi au créateur dans un franchissement ultime de la limite de l'œuvre. L'ombre de l'image sur la page n'a donc pas qu'une résonance autobiographique. Elle est bien plus que le fantôme de Rose. Dans sa nature morte, Williams exprime sa conception de l'art et, en particulier, celle du théâtre. Quelle meilleure image que celle d'une ombre aurait-il pu trouver en effet pour définir son art de prédilection, un art qui se situe précisément entre les mots et les images ?

Le théâtre et le cinéma ne sont que les modes où le texte est lui-même posé en tant que tel et donne lieu à un battement délicat entre une présence textuelle (le sens compris, si vous voulez) et une absence imagée (le sens dérobé au fond de l'image). Seul le battement des deux, selon le rythme du spectacle, fait proprement la vérité de la chose : la vérité du sens.²⁶

À travers la présence de cadres dans ses peintures, Williams pose des limites à franchir par le regard. Qu'ils se présentent sous la forme de rideaux de scènes, d'encadrements de fenêtre, de vêtements ou encore de livres, ces cadres font entrer le théâtre dans le tableau et compliquent la relation du spectateur à une représentation qui se dédouble à l'infini pour finalement disparaître dans un ailleurs invisible, hors de toutes limites. Ainsi s'exprime l'image, en faisant sortir le regard du cadre. Ce pouvoir d'expression renoue avec l'étymologie du verbe « exprimer ». Sortir du

²⁶ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 132.

contour qui enferme, tel est l'objectif de l'art pour Williams. Il cherche continuellement à l'atteindre dans des images qui, lorsqu'elles se donnent à voir comme les reflets de ses pièces, sont bien plus que des illustrations. Les dessins et peintures qui affichent de manière explicite leur lien avec son écriture dramatique transposent sur le plan visuel son désir de communier avec le spectateur, de créer cette rencontre impossible qui va bien au-delà du simple besoin de communiquer mais suggère au contraire l'effacement total de tout cadre de référence et, dissolution ultime, la disparition même de l'œuvre en tant que limite entre l'artiste et son public.

3. Ces images qui racontent des histoires : le miroitement de l'art

Deux images conservées au Centre Harry Ransom portent le même titre que deux pièces de Williams. La première est un dessin intitulé *Purification* (annexe 37), du même nom que la pièce en vers publiée pour la première fois en 1945, et la seconde est une peinture sur laquelle figure l'inscription, « By that Time Summer and Smoke Were Past... » (annexe 38), extrait d'un poème de Hart Crane qui inspira le titre de *Summer and Smoke*. Le choix des titres met en évidence le lien étroit qui unit l'image et le théâtre à la poésie, cet autre art que Williams affectionnait et qu'il pratiqua tout au long de sa vie. En poésie, les mots évoquent plus qu'ils ne désignent, leur musique accompagne leur sens, faisant d'eux des images sonores en même temps que des signifiants associés par convention à un référent. Le langage poétique ouvre ainsi le sens aux sens, à l'ouïe notamment, la première affectée par la mélodie des mots. Lorsqu'ils s'inscrivent dans l'image, les mots créent la synesthésie propre au langage poétique, accomplissant cette fusion en laquelle Williams voyait la marque des chefs-d'œuvre : « a painter like Botticelli could create a Madonna and child that is all reverence and tenderness, that is like violin music made visible » (*NSE* 25-26).

Purification est un dessin à l'encre qui témoigne justement d'une volonté de rendre la musique du texte visible. Les personnages principaux de cette pièce en vers sont représentés à l'intérieur d'une guitare dont les cordes croisent les lettres du titre, créant une première équivalence visuelle entre musique et langage. Le fermier

jaloux, assassin de l'insaisissable Elena²⁷, est la plus petite silhouette dessinée dans la partie supérieure de la caisse et reconnaissable grâce à l'énorme hache située près de lui. Au-dessous du fermier, les deux visions d'Elena, l'épouse et la sœur, occupent la place centrale. Enfin, dans la partie inférieure de la caisse, le corps agenouillé du frère incestueux vient compléter la liste des personnages. Le visage caché des deux hommes s'oppose au visage découvert des deux femmes tandis que la blancheur éclatante qui émane d'Elena, la sœur, contraste avec la noirceur terne du trait utilisé pour dessiner les trois autres personnages. Tout dans cette image exprime l'union impossible des doubles. Le langage imagé de la pièce se traduit en effet en termes visuels dans un dessin où les métaphores qui parcourent le texte se traduisent en images.

Dans la pièce *The Purification*, les deux apparitions d'Elena, nommée tour à tour Elena of the Springs et The Desert Elena, permettent de transposer dans l'espace tridimensionnel de la scène les deux métaphores principales, celle de l'eau et celle de la sécheresse. Dans le dessin, la lumière a remplacé l'eau pour caractériser Elena of the Springs mais sa description dans les indications scéniques correspond mot pour mot à son image :

Rosalio's sister, Elena of the Springs, steps into the doorway. She wears a sheer white robe and bears white flowers. With slender candlelike fingers she parts the shawl that covers her head and reveals her face. Her lips are smiling. (P 46)

Point de fuite de la pièce, Elena glisse entre les mailles du langage comme l'eau de la source. Or, dans le dessin aussi, elle se dérobe au regard du spectateur ébloui par le rayonnement lumineux qui émane d'elle. Le dessin parvient ainsi à rendre visible l'impossibilité de représenter l'objet du désir, désir qui est à la fois un désir de voir et un désir de posséder. Parce que l'effet de lumière l'empêche de discerner les détails du visage d'Elena, le spectateur se retrouve dans la même position que les deux personnages masculins, incapable de voir ce qui attire son regard.

Le regard aveuglé se détourne alors logiquement vers le double visible d'Elena, qui est aussi son contraire en tous points, comme l'indique la description qu'en fait Williams dans la pièce :

The Desert Elena appears. It is the same lost girl, but not as the brother had seen her. This is the vision of the loveless bride, the water sealed under rock from the lover's thirst – not the green of the mountains and the clear swift streams, but the sun-parched desert. Her

²⁷ Sur la pièce *The Purification*, voir chapitre 7. 1.

figure is closely sheathed in a coarse-fibered bleached material, her hair bound tight to her skull. She bears a vessel in her hand, like balanced scales, one containing a cactus, the other a wooden grave-cross with a wreath of dry, artificial flowers on it. (P 64-65)

Le cactus et la croix mentionnés dans ce passage transpercent les mains de l'autre Elena située à droite sur le dessin. Celle qui représente la balance de la justice se double ainsi d'une dimension christique. Son corps infécond est un corps crucifié, torturé par la présence d'un double inséparable, coupable de désirs interdits. Les deux visions s'imbriquent du reste l'une dans l'autre à travers un jeu de miroir. Les contours noirs du cactus viennent en effet obscurcir la blancheur immaculée de la première Elena tandis que les fleurs de cette dernière coupent le tracé de la silhouette du double mortifère, The Desert Elena, au niveau du cou, isolant le visage du reste du corps dans une décapitation symbolique.

Curieusement en effet, la blancheur du trait est associée dans ce dessin à Elena of the Springs, à la croix que son double tient dans la main, mais aussi et surtout à la lame de la hache avec laquelle le fermier tue Elena dans la pièce ainsi qu'à celle du poignard dont le frère se sert pour se suicider ensuite. La blancheur immaculée de l'insaisissable Elena se teinte ici d'une nuance plus sombre. Le trait blanc du dessin non seulement rend l'image impossible à regarder, mais il donne aussi la mort, il coupe et tranche comme une lame, pénétrant les formes et les corps dans une inversion de l'acte sexuel dont il est le double opposé, la conséquence obligatoire et la seule rétribution possible :

SON: Elena.

[She shakes her head with a sorrowful smile.]

Elena!

[He whips a knife from his belt and holds it above him.]

Witness – in this thrust – our purification!

[He plunges the knife into his breast. Everyone rises with a soft intake of breath. The Guitar Player stands and sweeps back his crimson cape. He accompanies the speech and action with delicate chords.]

MOTHER *[unbearably]*: My son!

SON: Elena...

[The vision retreats smiling, transcendent. The Son drops the knife and leans in the open doorway. The sky darkens and there is a rumble of thunder. A voice in the distance cries "Rain!"] (P 74-75)

La lame purificatrice du couteau rétablit l'ordre menacé par la relation incestueuse du frère et de la sœur. Elle est suivie quelques instants après dans la pièce par la mort du fermier qui se poignarde lui aussi pour que justice soit faite et que la pluie tombe

enfin sur une terre desséchée. C'est ce pouvoir purificateur de la mort qui explique pourquoi, dans le dessin, le trait blanc sert à tracer à la fois le contour de la croix et celui des armes.

Or, la forme de la croix, symbole du corps crucifié, transpercé par une lame rédemptrice, est aussi la forme que les quatre corps du dessin, imbriqués tels qu'ils sont les uns dans les autres, évoquent pour le spectateur. Les deux corps masculins placés en haut et en bas de la caisse de résonance de l'instrument sont reliés par une ligne imaginaire verticale, celle des cordes, que vient croiser la ligne horizontale qui relie les deux corps féminins, là où la rosace devrait être, bordant la cavité d'où la musique s'échappe. La forme de la croix et la symbolique qui lui est associée transforment ainsi l'image en point de passage entre deux mondes :

There are numerous patristic and liturgical texts which compare the Cross to a ladder, a column or a mountain [...]. And these, we may remember, are universally attested formulas for the "Centre of the World". It is in this aspect, as a symbol of the Centre of the World, that the Cross has been likened to the Cosmic Tree; which is a proof that the Image of the Centre *imposed itself naturally* upon the Christian mind. It is by the Cross (= the Centre) that communication with Heaven is opened and that, by the same token, the entire Universe is "saved."²⁸

C'est du pincement des cordes sur la béance de l'ouverture que naît la musique, au croisement du masculin et du féminin, du noir et du blanc. À l'origine de la création, les opposés se rencontrent, le frère devient l'époux, la sœur devient l'épouse et la forme de la croix dessinée par leurs quatre corps joue le même rôle que celui d'un miroir, son point de croisement étant l'intervalle où le reflet rencontre son origine, le point zéro de la création, le moment où tout commence.

Le lien entre la croix et le miroir se noue ici, dans cet « excès d'entrelacs »²⁹ dont les deux objets sont les emblèmes. *Purification* est une image synesthésique dans laquelle le trait fait entendre la musique d'une union impossible. À la fois corde musicale et contour des formes, il est le garant d'un ordre qui explose au centre du dessin, là où la lumière aveuglante efface tout, là où l'image sort d'elle-même et s'exprime, au-delà de toutes limites, réelles ou symboliques. L'image et le texte s'éclairent ainsi tour à tour, comme des miroirs qui se feraient face, multipliant le sens à l'infini. Ouvrir le texte à l'image et l'image au texte, c'est encore une fois

²⁸ Mircea Eliade et Philip Mairet, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism* (Kansas City : Sheed Andrews and McMeel, 1961), 163.

²⁹ Bruno Eble, *Le Miroir et l'Empreinte : Spéculation sur la spécularité, I* (Paris : L'Harmattan, 2001), 96.

provoquer une rencontre fructueuse, celle du Même et de l'Autre. C'est aussi et surtout effacer les limites restrictives pour sortir des mailles de la représentation et atteindre un Autre invisible, lecteur ou spectateur, situé de l'autre côté de l'œuvre.

Ces mailles, tracées au crayon, forment une toile inquiétante à la surface de *By that Time Summer and Smoke Were Past*. Elles se transforment d'ailleurs, dans le coin inférieur gauche du tableau, en une véritable toile d'araignée avec, au centre, l'insecte prédateur dont les pattes tournées vers le haut font pendant à la main masculine qui tente de saisir celle d'une femme éthérée située au centre de l'image. Représentée de profil, cette dernière paraît flotter à la surface de la toile. Essaie-t-elle d'échapper à la main tendue de l'homme ou s'efforce-t-elle au contraire de l'agripper ? Le temps suspendu de l'image est celui d'une rencontre qui n'aura jamais lieu et qui raconte l'histoire d'Alma et John, les deux personnages principaux de *Summer and Smoke*. La dilution extrême des couleurs bleu et rose qui se mêlent par endroits tend à effacer les contours du personnage féminin, à l'absorber dans le fond bleu d'un ciel vaporeux. Comme la main masculine, la toile tissée à la surface du tableau tente de saisir l'image de cette femme, de la capturer dans ses fils pour l'immobiliser à jamais. Les lignes bien dessinées de la main masculine et celles qui quadrillent le tableau se répondent, elles renvoient à quelque chose de réel et de palpable : le corps auquel la main appartient et le cadre d'où partent les traits de crayon. Le reste n'est que fuite et formes mouvantes, une image qui échappe à la toile :

JOHN (*derisively*): Souls again, huh? – those Gothic cathedrals you dream of? [...] Your name is Alma and Alma is Spanish for soul. Some time I'd like to show you a chart of the human anatomy that I have in the office. It shows what our insides are like, and maybe you can show me where the beautiful soul is located on the chart. (SS 614)

La mise en scène du titre rattache en outre la peinture à un autre texte, le poème de Hart Crane intitulé « Emblems of Conduct » qui est lui même une réécriture de plusieurs textes de Samuel Greenberg, poète méconnu mort de la tuberculose à l'âge de 24 ans. Composé à la fin de l'année 1923, le poème fut publié pour la première fois en 1926 dans *White Buildings* :

By a peninsula the wanderer sat and sketched
The uneven valley graves. While the apostle gave
Alms to the meek the volcano burst
With sulphur and aureate rocks...

For joy rides in stupendous coverings
Luring the living into spiritual gates.

Orators follow the universe
And radio the complete laws to the people.
The apostle conveys thought through discipline.
Bowls and cups fill historians with adorations, —
Dull lips commemorating spiritual gates.

The wanderer later chose this spot of rest
Where marble clouds support the sea
And where was finally borne a chosen hero.
By that time summer and smoke were past.
Dolphins still played, arching the horizons,
But only to build memories of spiritual gates.³⁰

Chacune des trois strophes évoquent trois manières différentes d'atteindre « les portes spirituelles ». Or, l'homme n'accède à ce qui, par définition, n'a pas de corps, qu'à travers des moyens détournés que le poète décrit en trois temps : le temps de l'illusion, le temps de la commémoration et le temps du souvenir. Le poème se découpe ainsi en trois moments qui renvoient à trois jalons de la vie humaine : la jeunesse, la maturité et la mort. Dès le premier vers, le lecteur est invité à faire une pause et à s'asseoir avec un vagabond pour dessiner le paysage. C'est donc avec une image que tout commence. Première tentative de représenter le monde, premier pas vers le spirituel, l'image tente de capturer, d'immobiliser les contours inégaux d'une nature indomptable et dangereuse. Le volcan en éruption, les vallées qui ressemblent à des tombes célèbrent sa puissance. Le mouvement et le désordre caractérisent les éléments naturels qui font pendant aux deux actions humaines mises en exergue à la fin des deux premiers vers. Dans leur parcours vers le spirituel, l'artiste et le religieux se rejoignent. Tous deux tentent de mettre de l'ordre et du sens dans un monde chaotique. Or, l'action humaine est dérisoire et trompeuse, elle est du côté du déguisement (« stupendous coverings ») et de l'illusion (« luring »). Le dessin du vagabond comme le don du religieux sont des pièges, ils immobilisent et habillent de faux-semblants ce qui ne cesse de fuir.

Au mensonge de l'image succède la rigidité du langage, celui des orateurs qui

³⁰ Hart Crane, « Emblems of Conduct », in *The Complete Poems of Hart Crane*, 5.

transmettent les lois. Viennent ensuite les religieux et les historiens, eux aussi associés au pouvoir autoritaire et restrictif du langage. L'emploi du terme « discipline » entre en résonance avec les contenants (« bowls and cups ») utilisés par les historiens pour boire la connaissance. La pensée règlementée, le passé dans une coupe... tous les exemples choisis par le poète évoquent la transmission du savoir, transmission rendue possible par l'élaboration de lois et de règles, c'est-à-dire de limites posées de part et d'autre de ce qui, comme le liquide dans la coupe, s'échappe de tous les côtés. Les mots qui sortent de la bouche des savants enferment donc le savoir, vouant la communication à n'être qu'une commémoration mortifère, le rappel sans vie d'un sens disparu, conservé dans une coupe. La seconde strophe se termine ainsi sur un autre échec. Comme les orateurs qui « suivent » le mouvement de l'univers pour en transmettre les lois, le langage a toujours un temps de retard. Son pouvoir est celui de la commémoration, de l'évocation après coup d'un sens perdu. Les actions de la première strophe laissent ainsi place à la médiation du langage et la joie tumultueuse de la jeunesse se transforme en soif de connaissance mais, qu'elles soient illusoires ou commémorées, les « portes du spirituel » restent inaccessibles.

La dernière strophe ramène le lecteur au début du poème. Le vagabond réapparaît, vieilli et fatigué, comme l'indiquent l'adverbe « later » et l'expression « spot of rest ». Arrivé au terme de sa vie, il revient sur les lieux qui lui inspirèrent le dessin de la première strophe. La péninsule, ce bout du monde où le ciel rencontre la mer, est donc à la fois la fin du parcours et un retour au point de départ. L'allusion à la mort du voyageur est d'ailleurs suivie d'une annonce de naissance. Dans ce lieu où les contraires se rejoignent, le temps s'étire et se répète, mêlant les notions de fin (« finally ») et de continuité (« still »). C'est là, dans cet intervalle paradoxal, que le ciel et la mer inversent leur position et que l'immatériel se dote d'une architecture (« Where marble clouds support the sea »). L'espace d'un instant seulement, il prend la forme d'une arche sur la ligne d'horizon, au point de rencontre du ciel et de la mer. Trace du jeu des dauphins³¹ sur l'eau et tracé éphémère d'un

³¹ Dans la nouvelle intitulée « Yellow Bird », la figure du dauphin apparaît. Dans cette variante de *Summer and Smoke*, Alma est la descendante de Goody Tutwiler, accusée de sorcellerie et pendue à l'issue du procès de Salem. Étouffée par le puritanisme de ses parents, elle part pour La Nouvelle Orléans et se prostitue. De ses rencontres passagères naît un fils doté de pouvoirs magiques qui devient marin. À la mort de sa mère, il érige un monument étrange, symbole d'une union idéale que Williams décrit ainsi :

It was a curious thing, this monument. It showed three figures of indeterminate gender astride

mouvement fugitif, les portes se dessinent une ultime fois pour s'évanouir aussitôt. Le poète clôt son texte en réaffirmant l'impossibilité d'atteindre le spirituel, devenu, au terme de l'existence, un souvenir qui se perd dans le lointain. « Emblems of Conduct » est l'histoire d'une quête vaine dans laquelle l'image, le langage et la mémoire jouent chacun un rôle, celui de figer ce qui n'a pas de substance dans une forme, un mot ou une empreinte, c'est-à-dire toujours dans un substitut, un double palpable, une représentation.

Le poème de Hart Crane dit l'incapacité de la représentation à être autre chose que ce qu'elle est : une présence pour une absence. L'histoire d'amour impossible d'Alma et John en est la dramatisation. La seule union envisageable pour l'un comme pour l'autre est d'ailleurs celle rendue possible par le substitut. La jeune Nellie que John décide d'épouser et l'étranger qu'Alma séduit à la fin de la pièce sont des doubles sans éclat, des versions édulcorées avec lesquelles ils pourront assouvir leurs désirs terrestres sans entacher leur amour l'un pour l'autre, préférant laisser passer un rêve qui, s'il se réalisait, s'annulerait aussitôt :

JOHN: But I've come round to your way of thinking, that something else is in there, an immaterial something – as thin as smoke – which all of those ugly machines combine to produce and that's their whole reason for being. It can't be seen so it can't be shown on the chart. But it's there, just the same, and knowing it's there – why, then the whole thing – this – this unfathomable experience of ours – takes on a new value, like some – some wildly romantic work in a laboratory! (SS 636)

Point de croisement entre la pièce et le tableau, le poème est l'origine et le point de fuite d'une œuvre dont le romantisme affiché cache des préoccupations plus profondes. Ce que Williams qualifiait lui-même de « métaphysique obscure » (*Notebooks* 528n769) dans une lettre à Cheryl Crawford datée de 1951 explique en partie pourquoi la pièce reçut un accueil mitigé en 1948. Les résonances philosophiques de *Summer and Smoke* sont restées dans l'ombre de l'histoire d'amour. Comme le tableau conservé à Austin et le poème de Hart Crane, elles ont été occultées, oubliées par le public. Les potentialités infinies du sens se sont ainsi réduites à une interprétation de surface, celle-là justement qui enferme et délimite l'œuvre, celle-là justement qui fit de *Summer and Smoke* un double terne de A

a leaping dolphin. One bore a crucifix, one a cornucopia, and one a Grecian lyre. On the side of the plunging fish, the arrogant dolphin, was a name inscribed, the odd name of Bobo, which was the name of the small yellow bird that the devil and Goody Tutwiler had used as a go-between in their manchinations (Tennessee Williams, « Yellow Bird », in *Tennessee Williams: Collected Stories*, 228).

Streetcar Named Desire.

By that Time Summer and Smoke Were Past est un miroir de la pièce en même temps qu'une clé de lecture. Son jeu de lignes et de couleurs invite le spectateur à voyager entre le texte et l'image pour sortir de la toile qui quadrille sa surface. Dans ce miroir sans fond où les différents modes de représentation se mettent en scène et en abyme, Williams révèle sa volonté de sortir du maillage représentationnel et de créer l'intervalle impossible où les contraires se rejoignent. Le croisement des lignes à la surface du tableau entre ainsi en résonance avec la forme de la croix omniprésente dans *Purification*. Symbole à la fois de l'enfermement dans un corps mortel et point de passage entre deux mondes, la croix est une image archétypale qui, avant d'être associée au Christ, signalait la présence d'un seuil. À la fois prison et voie d'accès vers un ailleurs inaccessible, la croix est un symbole paradoxal qui apparaît dans plusieurs des tableaux de Williams. Dans *Purification*, son centre est le lieu où la représentation s'anéantit, effacée par une lumière aveuglante. Dans *By that Time Summer and Smoke Were Past*, sa forme se répète sur toute la surface du tableau pour contenir le débordement des couleurs hors du tracé des lignes et capturer l'image du personnage féminin. Unificatrice et séparatrice, elle reflète les préoccupations d'un auteur dont les peintures, comme les pièces écrites jusqu'en 1961, sont hantées par l'union impossible des contraires.

Dans un tableau non daté intitulé *Crucifixion* (annexe 39), Williams mêle style expressionniste et symbolisme religieux pour représenter un Christ dont le corps torturé semble avancer vers le spectateur. Des trainées de peinture horizontales et verticales strient le fond, répétant à l'infini la position du corps crucifié. Les extrémités de ce corps touchent le cadre, dessinant une grande croix blanche au centre de l'image. L'omniprésence du motif de la croix s'accompagne en outre d'un épaissement de la surface du tableau provoqué par l'accumulation de peinture sur le support. Or, c'est au niveau des yeux du Christ que l'amas de peinture fait littéralement sortir l'image de la toile. Les yeux échappent donc à la fois au corps cloué sur la croix et au support de la représentation. Ils pénètrent l'espace réel devant la toile et arrachent l'image à son statut de double sans vie pour venir implorer le spectateur. Williams fait sortir le regard du tableau comme un cri lancé au spectateur, donnant ainsi une voix à l'image.

Que dit cette voix ? Quel est le sens que l'image exprime ? Aucune inscription n'est visible à la surface de *Crucifixion*. Aucun titre, aucune citation ne vient dédoubler la représentation. Pourtant, c'est encore à des mots que l'image renvoie, mots criés par le Christ avant de mourir et retranscrits dans le psaume 22 de la bible : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Cette voix rendue visible est celle d'un mortel en proie au doute et c'est aussi celle de l'artiste. À travers l'image de ce visage qui tente désespérément de se libérer d'un corps dont il est prisonnier, Williams dit son désir de percer la surface de la représentation pour toucher le spectateur. Du corps à l'âme, du matériel au spirituel, de l'image au réel, c'est toujours à une union des contraires que Williams aspire. *Crucifixion* est en ce sens un reflet de la condition humaine en même temps qu'une réflexion sur le rôle de l'art.

Par ailleurs, ce visage qui sort de la toile pour implorer le spectateur est à rapprocher d'une autre figure christique, celle de Shannon dans *The Night of the Iguana*. Prêtre défroqué, tiraillé entre le désir de la chair et celui de l'âme, Shannon est accusé par Hannah de jouir d'une « crucifixion voluptueuse » (NOI 402) à la fin de la pièce. Sa position dans le hamac où on l'a attaché rappelle en effet l'image du Christ. De plus, les indications scéniques qui viennent clore le second acte décrivent une scène qui ressemble par bien des aspects à celle du tableau :

Now everything is silver, delicately lustrous. Shannon extends his hands under the rainfall, turning them in it as if to cool them. Then he cups them to catch the water in his palms and bathes his forehead with it. The rainfall increases. The sound of the marimba band at the beach cantina is brought up the hill by the wind. Shannon lowers his hands from his burning forehead and stretches them out through the rain's silver sheet as if he were reaching for something outside and beyond himself. Then nothing is visible but these reaching-out hands. A pure white flash of lightning reveals Hannah and Nonno against the wall, behind Shannon, and the electric globe suspended from the roof goes out, the power extinguished by the storm. A clear shaft of light stays on Shannon's reaching-out hands till the stage curtain has fallen, slowly. (NOI 387)

Dans ce passage où l'action et le dialogue laissent place à un « moment plastique »³², les mains tendues de Shannon jouent le même rôle que les yeux du Christ dans le

³² Dans son analyse de *In the Bar of a Tokyo Hotel*, Terri Smith Ruckel qualifie de « moments plastiques » les passages où l'action s'arrête et où les personnages se retrouvent figés dans une pose. Elle rapproche ces images créées sur scène des peintures de l'auteur :

In fact, this play extraordinarily recommends itself in its likeness to the plastic art, since the entire play takes place in one setting and has very little action [...]. Plastic moments occur consistently throughout *In the Bar* and afford opportunities for making painterly connections between the play and the paintings (« *Ut Pictura Poesis, Ut Poesis Pictura: the Painterly Texture of Tennessee Williams's In the Bar of a Tokyo Hotel* », in Philip C. Kolin, éd. *The Undiscovered Country*, 84).

tableau. Comme eux, elles rendent visible le désir de faire fusionner l'espace de la représentation avec celui du spectateur. L'ailleurs auquel Shannon aspire ici se confond avec le réel du spectateur, faisant de ce dernier un dieu inaccessible et profane, un dieu dont la vie du personnage dépend puisque l'illusion n'existe que si quelqu'un est là pour y croire. De fait, l'orage purificateur, l'eau baptismale que Shannon se verse sur le front ou encore la couleur argent³³ signalent la présence du divin dans une image scénique où les éléments réalistes s'effacent derrière un rideau de pluie qui matérialise non seulement la limite entre le matériel et le spirituel, mais aussi et surtout celle qui sépare le spectacle du monde. Ce rideau argenté constitue le fond d'un tableau d'où les mains de Shannon s'échappent. De la même manière, dans *Crucifixion*, le regard du Christ se détache du maillage multicolore formé par l'enchevêtrement de croix qui se propagent autour du corps comme des ondes à la surface de l'eau. Dans les deux images, l'art et la religion se rejoignent autour d'un même objectif, celui de relier deux mondes.

The Night of the Iguana et *Crucifixion* apparaissent en outre comme deux œuvres charnières. Comme la pièce qui marque la fin d'une époque pour le théâtre de Williams³⁴, l'expressionnisme criant de *Crucifixion* semble atteindre un point culminant dans l'œuvre picturale. Le tableau fait en effet figure d'exception parmi les peintures conservées au Centre Harry Ransom. Aucune de ces œuvres datées entre 1928 et 1947 ne l'égale en intensité chromatique et expressive. Quant aux œuvres réalisées après les années 60, elles se caractérisent par leurs surfaces planes et leurs teintes diluées à l'essence de térébenthine. Pourtant, c'est le même désir de fusion qui anime l'expressionisme poussé à l'extrême de *Crucifixion* et l'effet aquarelle des peintures des années 70 et 80. Le « moment plastique » qui clôt le second acte de *The Night of the Iguana* met ce lien de continuité en évidence.

Ce n'est en effet pas un, mais deux tableaux qui se succèdent devant le spectateur dans le passage cité plus haut. L'éclair de lumière qui laisse entrevoir les silhouettes de Hannah et Nonno derrière Shannon révèle ce qui se dissimule de l'autre côté du rideau de pluie, dans le fond de l'image. L'apparition soudaine de deux personnages arrivés eux aussi au terme de leur voyage met en évidence les liens

³³ Sur le symbolisme des couleurs dans les pièces, voir chapitre 2. 3.

³⁴ Voir chapitre 3. 1.

de complémentarité qui les unissent à Shannon³⁵. Hannah et Nonno sont des doubles de Shannon, des prolongements de son identité. À eux trois, ils symbolisent une totalité idéale, totalité à laquelle le palindrome « Hannah » fait allusion. L'éclair rend ainsi visible la pluralité de l'être et son débordement au-delà des limites du corps. Les mains tendues vers le public créent donc une poussée vers l'extérieur qui est directement suivie d'une révélation intérieure, celle d'un être fragmenté en trois corps différents. Cette vision hante les dernières peintures.

La même volonté de fusionner les identités multiples de l'être transparait par exemple dans une peinture intitulée *Many Moons Ago* et datée de 1980 (annexe 40). Les deux personnages représentés sont délimités par un trait de pinceau qui les englobe dans une seule et même forme. Terri Smith Ruckel est la première à évoquer des points de convergence entre le rôle du contour dans les derniers tableaux et les pièces écrites à la fin de la carrière de Williams. Dans son analyse de *In the Bar of a Tokyo Hotel* à la lumière de trois peintures réalisées à la fin des années 70, début des années 80, elle écrit :

The shape that Williams created on the canvases of *Many moons Ago*, *The Faith of Gatsby Last Summer*, and *On ne peut pas comprendre toujours* melds together the form of the male as well as the form of the female; the two become one. Only light and color separate them. Tracing the outline – the outward lines of the shape – locates only one mass. Throughout *In the Bar*, Williams uses the same illusion of line and shape to connect Mark and Miriam. In both play and painting, Williams presents the male and the female as connected; they share the same space on the canvas.³⁶

Les corps mis en scène dans les derniers tableaux se mêlent ainsi les uns aux autres, brouillant non seulement les distinctions de genre, mais aussi celles qui séparent le fond du premier plan ; car dans ces images d'une identité en flux, les différents plans finissent par se rejoindre à la surface de la représentation.

L'illusion de perspective créée par la différence de taille entre l'homme et la femme de *Many Moons Ago* n'est en effet qu'un leurre. Les yeux de l'homme sont tournés vers la droite comme si la silhouette féminine se trouvait juste à côté de lui et non derrière. De plus, les traits de pinceau blancs et les cercles de couleurs qui constituent le fond du tableau transparaissent à travers le corps féminin, au niveau du visage et du torse. Ce corps transparent, sans épaisseur ni substance, est un double intérieur qui surgit dans l'image comme une apparition. Comme les ronds et les

³⁵ Voir chapitre 1. 3.

³⁶ Terri Smith Ruckel, « *Ut Pictura Poesis, Ut Poesis Pictura: The Painterly Texture of Tennessee Williams's *In the Bar of a Tokyo Hotel**, in Philip C. Kolin, éd. *The Undiscovered Country*, 87-88.

lignes qui l'entourent, il fait partie d'un fond sur lequel le corps de l'homme se détache de façon illusoire. Le regard de ce dernier, tourné vers les yeux clos de la femme, contribue à mettre les différents plans au même niveau, à les ramener à la surface de la représentation. Il conduit en outre le spectateur dans une impasse, le mettant face à un regard qui se dérobe. Les paupières fermées de la femme sont un seuil vers l'intérieur secret de l'être, vers une profondeur cachée qui laisse des traces à la surface de l'image. Les ronds et les lignes en sont les symboles. Les premiers sont du côté du féminin et rappellent la forme de la lune évoquée par le titre tandis que les seconds sont associés au masculin. Ces formes répètent ainsi à l'infini ce que les deux corps montrent, à savoir que l'union des contraires symbolisée par le cercle est indissociable du trait qui coupe et sépare. Williams traduit ainsi en langage symbolique ce que le langage figuratif de ces tableaux évoque.

Ce mélange de formes reconnaissables et de symboles est caractéristique des dernières peintures. Beaucoup de ces œuvres appartiennent à des collectionneurs privés et leur nombre reste incertain mais quelques unes d'entre elles sont sorties de l'ombre lors d'expositions récentes, la dernière en date étant celle qui eut lieu à Key West en janvier 2014. Les rares articles de presse consacrés à ces expositions soulignent le manque de technique de Williams et la sexualité explicite de ses tableaux. Ce qui ressort des quelques œuvres accessibles au public, c'est la façon dont les corps se mettent en scène pour devenir les éléments d'un nouveau langage. Williams peint des corps fantomatiques qui paraissent flotter à la surface de ses toiles. Ces corps qui affichent leur caractère bidimensionnel non seulement rappellent les personnages des dernières pièces, mais ils prennent part à l'élaboration d'un langage plastique, langage dont les signes abstraits conservent toujours un lien, si ténu soit-il, avec un référent matériel. Ce langage de l'empreinte qui mêle le symbolique et le figuratif est ce que Williams, dès 1945, préconisait pour son théâtre :

But to release the essential spirit of something there needs to be a stripping down, a reduction to abstracts. This was the need that prompted the turn to the non-representative in painting. As the painter becomes more aware of what is fundamental in painting – design and balance and so-forth – in order to release those things more strikingly he must clear the deck for their action. So he turns the object into the value. Too often non-objective painting exceeds the requirements of this simplification. (NSE 26)

Figure (annexe 41) est un tableau daté de 1980 qui représente trois silhouettes floues disposées autour d'un jeune homme blond situé au premier plan. Cette figure

centrale rappelle à la fois l'homme de *Many Moons Ago* et le Christ de *Crucifixion*. Ses mains tendues, ses yeux tristes tournés vers le spectateur créent une percée vers l'espace inaccessible devant la toile. En même temps, la silhouette féminine représentée de profil et située à sa droite a les yeux baissés, signalant, comme dans *Many Moons Ago*, la présence d'un seuil vers un espace intérieur, vers un fond caché de l'image. C'est d'ailleurs vers ce fond que le personnage de droite se tourne. Visible de dos, son corps est symétriquement opposé à celui du personnage de gauche qui fait, lui, face au spectateur. Il est difficile d'attribuer un genre à ce dernier. Ses cheveux longs le placent du côté du féminin mais les traits de pinceau bleus au niveau de son entrejambe indiquent qu'il s'agit d'un homme. Une grande croix blanche traverse son torse, soulignant l'omniprésence d'un symbole qui hante l'image tout entière.

La symétrie des deux corps peints de part et d'autre de l'image fait en effet pendant au personnage central et à son double féminin, créant deux lignes imaginaires qui se croisent au centre. Ces quatre corps reliés par le trait de pinceau sont les quatre extrémités d'une croix invisible, les quatre facettes d'un seul et même portrait. Alors que la femme est entraînée par le personnage de droite qui s'enfonce à l'intérieur de l'image, le personnage de gauche semble donner le bras au jeune homme blond du premier plan qui regarde le spectateur. Le double visage (masculin et féminin) du personnage central et la symétrie presque parfaite des deux silhouettes qui l'attirent dans deux directions opposées font de l'image un miroir dans lequel le Même et l'Autre se rencontrent. La silhouette représentée de dos est en réalité l'autre côté du personnage de gauche tandis que la femme et le jeune homme partagent le même corps. Ces quatre corps qui tirent l'image de tous les côtés symbolisent l'écartèlement de l'être entre des identités et des désirs contradictoires. La croix qu'ils dessinent est cette forme unique et idéale à laquelle le titre du tableau renvoie. Le corps participe ainsi à l'élaboration d'un langage plastique qui s'ébauche dans *Purification* et revient dans les œuvres ultérieures, répétant toujours le même sens, mais différemment : « le rapport de l'image au sens, c'est l'éternel retour du même. Le même sens toujours autrement s'imageant »³⁷.

La dynamique tourbillonnaire du processus créateur s'applique donc

³⁷ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 133.

également à l'œuvre picturale et graphique de Williams. Ses images, comme ses pièces, racontent la même histoire qui se décline en de multiples variantes. Deux dernières peintures méritent une attention particulière parce qu'elles mettent en évidence le rapport étroit qui lie les images aux pièces jusqu'à la fin. La première est un tableau sans titre daté de 1969 (annexe 42) et la seconde, réalisée en 1980, s'intitule *She Sang Beyond the Genius of the Sea* (annexe 43). Les deux images évoquent respectivement le décor et les personnages de *Vieux Carré* et de *Something Cloudy, Something Clear*. Le tableau sans titre met en scène quatre personnages dans un décor urbain qui rappelle le quartier français de La Nouvelle-Orléans. La rue qui sépare l'image en deux ressemble à une rivière en crue. La présence d'un parapluie dans la partie gauche du tableau semble d'ailleurs indiquer qu'il pleut. De part et d'autre de ce déferlement de peinture blanche se dressent deux bâtiments gris troués de fenêtres et de portes qui servent d'encadrements aux personnages. Dans ces ouvertures rectangulaires éclairées par la lueur rassurante d'un intérieur invisible, les corps prennent la pose. À gauche, une femme gantée et coiffée d'un chapeau semble attendre quelqu'un. La même attitude caractérise l'homme qui se tient de l'autre côté du même bâtiment, dans l'encadrement d'une porte surmontée d'une enseigne sur laquelle le mot « cantina » se devine. De l'autre côté de la rue ruisselante, les corps enlacés de deux amants s'affichent au premier plan, encadrés par une fenêtre en ogive similaire à celle devant laquelle se tient la femme au chapeau. Deux hommes et deux femmes sont ainsi mis en scène, les premiers sont habillés et séparés, les seconds sont nus et unis dans le même cadre.

Ces tableaux dans le tableau traduisent en langage plastique le procédé d'emboîtement qui caractérise l'écriture de *Vieux Carré*³⁸. Les quatre personnages rappellent en effet les locataires de Mrs Wire. Le chat noir qui semble espionner les amants est, quant à lui, une figure déguisée de l'écrivain tandis que le crucifix qui orne le renforcement à l'étage du bâtiment de gauche renvoie à l'ange de l'alcôve, ce fantôme rédempteur dont les apparitions réconfortent l'écrivain au début et à la fin de la pièce. Une fois encore, la forme de la croix hante l'image. De la croisée des fenêtres à la posture du chat, en passant par le tracé de la rue qui coule comme une rivière, le symbole se répète, créant un lien entre les différents tableaux. Sa présence

³⁸ Sur la longue genèse de *Vieux Carré*, voir chapitre 8. 3.

se devine derrière les corps des quatre personnages. Point commun à tous les tableaux dans le tableau, la croix relie les corps entre eux et invite à décloisonner les espaces. Elle contribue en ce sens à effacer les contours des formes, à éliminer les différences. Comme l'eau, elle est le passé de l'œuvre qui revient comme un symptôme. Ce passé qui contamine les pièces prend la forme de motifs récurrents dans les images. La croix, comme l'eau, dissolvent les formes pour ne laisser que le symbole, l'image archétypale, l'essentiel du sens.

Williams tend ainsi vers l'abstraction sans jamais totalement éliminer la dimension mimétique de ses tableaux et c'est lorsque les formes reconnaissables s'effacent derrière le symbole que le sens de son art se dévoile. Du corps charnel au corps de la lettre, les images de Williams sont une invitation à la lecture, au déchiffrement d'un sens caché derrière les formes du réel. Les motifs qui ornent la façade du bâtiment de gauche ressemblent d'ailleurs étrangement à des lettres et le mot « cantina » luit comme un appel lancé au regard du spectateur. La croix, l'eau, le cercle lunaire et le corps sont les éléments d'un langage symbolique qui font de l'image un palimpseste, une surface sous laquelle se cachent des formes primordiales, détentrices d'un sens qui hante l'œuvre picturale comme l'écriture de Williams. Ce sens de l'œuvre, c'est le rêve originel d'une fusion entre le Même et l'Autre. Il se traduit dans les images par une dissolution des formes mimétiques derrière les formes symboliques. Lors d'un entretien avec Dotson Rader en 1981, Williams parle « d'absorption dans le flux éternel » pour expliquer pourquoi il a souvent recours aux mêmes symboles :

I was held up in the Roman Catholic church, with people supporting me on both sides, and I was declared a Catholic. What do you think of that? Does that make me a Catholic? No, I was whatever I was before.

And yet my work is full of Christian symbols. Deeply, deeply Christian. But it's the image of Christ. His beauty and purity, and His teachings, yes... but I've never subscribed to the idea that life as we know it, what we're living now, is resumed after our death. No. I think we're absorbed back into, what do they call it? The eternal flux? The eternal shit, that's what I was thinking. (*Conversations* 334)

Dans le tableau peint en 1969, les symboles de la croix et de l'eau se mêlent à travers l'image de la rue. L'effet produit est celui d'un débordement imminent, d'un déferlement qui menace d'envahir l'image et d'emporter les personnages dans un flux à la fois destructeur et salvateur. Qui sont-ils d'ailleurs ces personnages ? Des habitués de la rue, prostitués hommes et femmes en quête de clients ou amants

exhibitionnistes, des corps qui se cherchent et se trouvent. Or, l'union des corps ne peut être totale pour Williams que dans l'anéantissement même du corps, dans son absorption dans l'universalité du symbole. Ses peintures fixent l'instant précédant le basculement vers l'abstraction symbolique propre au langage, abstraction synonyme de mort, non seulement pour le corps et l'individu qu'il représente, mais aussi pour un art dont le sens jaillit de l'oscillation vitale entre langage et image.

Le tableau intitulé *She Sang Beyond the Genius of the Sea* est une image à peine visible tant ses couleurs ont été diluées à l'essence de térébenthine. Cette image au bord de la dissolution met en scène trois personnages nus, deux hommes et une femme. Le ciel, la mer et la lune se distinguent dans le fond. Ces motifs, ajoutés à la clarté extrême de l'ensemble, évoquent le décor de *Something Cloudy, Something Clear*, pièce qui fut produite pour la première fois en 1981 :

TIME: September, 1940 and September, 1980.

SET: A time and sun-bleached shack on dunes rolling upward like waves of pale sand-colored water, occasionally, sparsely, scattered with little clumps of light green beach grass. The large windows have no panes, the front and side walls are transparencies, and there is no door, just the frame. Part of the roof is missing. Adjoining this somehow poetic relic of a small summer beach house is a floor, a platform, all that remains of a probably identical beach house that was demolished more completely by a storm. Shimmering refractions of sunlight from the nearby sea play over this dreamlike setting.

The setting itself should suggest the spectral quality of a time and place from deep in the past: remembered, specifically, from a time forty years later. (SCSC x)

La dimension onirique liée au souvenir est ici rendue visible à travers la dilution extrême des couleurs et l'absence de trait délimitant les contours des formes. À la surface de la toile en effet, les différents motifs se distinguent les uns des autres grâce à un jeu de contrastes entre la lumière blanche provenant de la lune et le rayonnement jaune qui entoure le visage de la femme au premier plan.

Cette dernière est un personnage énigmatique qui mélange des caractéristiques propres à trois figures mythiques : la Méduse, Poséidon et Hadès. Ses cheveux et son visage monstrueux évoquent la gorgone tandis que le trident qu'elle brandit au dessus de sa tête rappelle aussi bien l'attribut du dieu des océans que celui du maître des enfers. Sa puissance maléfique est d'ailleurs renforcée par la présence d'un démon ailé, perché sur le manche du trident, qui brille du même éclat que ses cheveux jaunes et regarde lui aussi le spectateur. Ce démon se tient en outre au même niveau que la lune, en haut de l'image, créant un parallèle entre les deux sources lumineuses qui permet d'associer la figure féminine au soleil et la rapproche

davantage encore du personnage de Clare que Williams décrit ainsi dans *Something Cloudy, Something Clear* : « Now on the dunes appears a young girl, Clare, also apparitionally lovely. She bears a wicker basket, and her long hair matches in color the refracted sunlight from the sea » (SCSC 1).

Figure hybride, mi-monstre, mi-femme, la femme du tableau allie des identités contradictoires, inverse le symbolisme conventionnel de la lune et du soleil dans un brouillage des codes et des genres dont l'extrême clarté de l'image est la transposition plastique. Or, là encore, le corps s'efface derrière une multitude de références, mythiques et cosmiques, qui se fondent en un seul symbole, celui du Christ crucifié. Le manche du trident transperce en effet les mains du personnage et son corps relie les parties supérieures et inférieures du tableau : le ciel et la mer qui se rencontrent au niveau de sa poitrine. Comme la croix qui signale la présence d'un seuil entre deux mondes, la femme du tableau est un point de croisement. Son ambiguïté même la fait basculer dans un entre-deux indéfinissable où les contraires se rencontrent. Curieusement, le trident qui lui transperce les mains a deux extrémités identiques. La même forme se répète ainsi de part et d'autre de l'image, créant un effet de miroir accentué par la présence de deux silhouettes masculines qui semblent suspendues au trident. Comme dans le tableau intitulé *Figure*, ces deux corps sont les fragments incomplets d'une seule et même identité. Leur posture est identique et celui de droite est représenté de face tandis que celui de gauche est vu de dos, comme si l'image révélait en même temps l'envers et l'endroit, la face cachée et la face visible de l'être. Williams reprend ici le procédé de double exposition qui lui permet de mettre sur le même plan deux dimensions temporelles différentes dans *Something Cloudy, Something Clear*³⁹.

Le corps de la femme du tableau est en ce sens une interface, un point de contact entre deux réalités irréductibles. Elle est la surface ambiguë où se rencontrent les contraires, le corps mutilé et monstrueux, étrange et familier, qui rapproche le Même de l'Autre. Comme Clare qui sert d'entremetteuse à August et Kip dans la pièce, elle relie les deux corps masculins. Figure rédemptrice d'une homosexualité vécue comme coupable ? Peut-être bien... Mais ce que cette curieuse déesse incarne surtout, c'est l'art tel que Williams l'a toujours conçu : comme une surface

³⁹ Sur la double exposition dans *Something Cloudy, Something Clear*, voir chapitre 8. 3.

miroitante où se reflète une unité idéale. August, le personnage de l'écrivain, en donne une définition à la fin de la pièce, définition qui pourrait être une description du tableau :

AUGUST: See how light the sky is? Light as clear water with just a drop or two of ink in it. Note to end on? How did it go, that bit of Rilke? "The inscrutable Sphinx? Poising forever – the human equation – against the age and magnitude of a universe of – stars... The lovely ones, youthfully departed long ago. But look [*He points*]. Very clearly here, and while this memory lives, the lovely ones remain here, undisfigured, uncorrupted by the years that have removed me from their summer. (SCSC 85)

Et c'est encore une fois à travers la poésie que l'image rencontre l'écriture. Le titre du tableau fait en effet référence à un autre poète, Wallace Stevens. Il renvoie au premier vers d'un poème écrit en 1934 et intitulé « The Idea of Order at Key West » et il se détache très nettement sur l'image, clair comme elle, mais au sens figuré cette fois. Parce qu'il évoque un poème complexe dans lequel Stevens s'interroge sur le sens de l'art, le titre vient démultiplier le sens et prolonger l'oscillation entre les mots et les images. Ce poème qui réfléchit sur l'art est un autre miroir de la pièce. Le poète et son compagnon y écoutent la voix d'une femme qui chante sur une plage. Cette voix qui se mêle au bruit des vagues donne du sens à un monde chaotique. Mieux encore, elle le crée de toutes pièces, comme l'indique l'extrait suivant :

It was her voice that made
The sky acutest at its vanishing.
She measured to the hour its solitude.
She was the single artificer of the world
In which she sang. And when she sang, the sea,
Whatever self it had, became the self
That was her song, for she was the maker. Then we,
As we beheld her striding there alone,
Knew that there never was a world for her
Except the one she sang, and, singing, made.⁴⁰

L'art comme substitut du monde, n'est-ce-pas aussi le rêve insensé de Williams, un rêve qu'il exprime à travers Clare, ce personnage paradoxal si proche de Rose, la sœur perdue qui hante l'œuvre entière ?

AUGUST: This is a crazy, wild – dream...

CLARE: Dreams are true, they're the truest things in the world, only dreams are the true things in the world, you know... (SCSC 29)

⁴⁰ Wallace Stevens, « The Idea of Order at Key West », in *The Collected Poems of Wallace Stevens* (1954 ; New York : Vintage Books, 1990), 128.

Entre imitation et imagination, répétition et différence, l'ici-et-maintenant de la représentation est un entre-deux où l'impossible fusion entre l'art et la vie peut avoir lieu. Le va-et-vient permanent entre langage et image auquel Williams invite le spectateur dans ses peintures comme dans ses pièces dit l'irréparable fuite du sens. Il recrée ainsi le flux même de la vie qui s'écoule, de ce temps que les images, comme les mots, tentent de capturer dans un moment instable dont l'œuvre finie est la trace immortelle :

AUGUST: How do I fit into –?

CLARE: The picture? Christ, you're not a dumbo! Look! You're crawling around the frame of the picture. You've got to get off the frame, now, and into the picture. I mean you've been crawling around the frame of it and now you've got to get off the frame and hop right into the picture.

AUGUST: Hop? Into the picture?

CLARE: Yes.

AUGUST: How?

CLARE: Look, good God, you write plays. Just write a curtain to it. Can't you do that? Can't you? (SCSC 29)

CONCLUSION

Image et texte se distinguent donc comme âme et corps : chacun est la limite de l'autre, son horizon d'interprétation. L'horizon de l'image, c'est le texte, avec lequel s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle l'image n'est qu'une clôture, un contour fermé. Mais l'horizon du texte, c'est l'image, avec laquelle s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle le texte n'est qu'une impuissance, un report permanent des images. Mais, pour finir, ou pour commencer, tout horizon recule indéfiniment et s'abyme dans la mer et le soleil mêlés.¹

Dans le « théâtre plastique », comme dans l'œuvre picturale de Williams, le texte et l'image entretiennent des rapports de complémentarité qui les rendent indissociables l'un de l'autre. Chacun se donne à voir en effet comme « l'horizon d'interprétation » de l'autre, comme son manque et son désir. Couple fusionnel, image et texte comblent leurs propres insuffisances. Leurs logiques de production du sens s'entrelacent dans un art qui ne cesse de vouloir aller au-delà de ses limites, hors du contour qui enferme, vers une vérité de l'entre-deux, libérée du déjà-dit, déjà-délimité des formes et des signifiants :

I know that truth
evades the certain statement
but gradually and obliquely filters through
the mind's unfettering in sleep and dream.
The stammered cry gives more of truth than the hand
could put on passionless paper... (P 63)

De l'union du texte et de l'image jaillit donc un sens toujours fuyant, captation éphémère d'une vérité située à un point de croisement, entre passé et avenir, répétition et nouveauté, retour au même et différence. Dans cet espace instable, le sens déborde du cadre des mots et l'œuvre échappe à son créateur, franchissant la frontière ultime qui sépare l'art de la vie, le « je » de l'Autre. L'art de Williams est « révolutionnaire » parce qu'il est un art du débordement :

And so I presume to insist there must be somewhere truth to be pursued each day with words that are misunderstood and feared because they are the words of an Artist, which must always remain a word most compatible with the word Revolutionary, and so be more than a word. (NSE 189)

Les mots de l'artiste seront donc toujours plus que des mots parce qu'ils cherchent à atteindre le spectateur/lecteur, à générer en lui des pensées et des visions qui prolongeront l'œuvre et la feront revivre ailleurs. Ainsi se réinvente l'art, dans

¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 11.

l'espace public de l'Autre, dans ce lieu où le metteur en scène, le critique, le chercheur ou l'artiste s'approprient l'œuvre et la poursuivent en écrivant des textes ou en réalisant des images. La façon dont l'œuvre et la personnalité de Williams ont été perçues par le grand public est tributaire de ces images et de ces textes. Dans *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*, Annette Saddik s'est penchée sur les écrits de critiques qui ont contribué à creuser un fossé entre les premières et les dernières pièces, créant une vision limitée, voire même déformée, de Williams et de son théâtre mais les textes ne sont pas les seuls à avoir posé des limites à l'œuvre, les images ont joué un rôle essentiel dans ce processus réducteur. *Poker Night* (annexe 44) est l'une des plus connues d'entre elles. Il s'agit d'un tableau peint sur commande par Thomas Hart Benton en 1948 et offert à Irene Selznick, la productrice de *A Streetcar Named Desire*. L'actrice Jessica Tandy jouait alors le rôle de Blanche et sa réaction face au tableau est aujourd'hui devenue célèbre. Elle rejeta d'emblée l'image que Benton fit de son personnage, accusant le peintre d'avoir représenté Blanche à travers le filtre du désir masculin. Dans une lettre datée du 2 novembre 1948, Williams répond à l'actrice :

What you say about Blanche suddenly recalls to me all of my original conception of the character and what it was to me, from which you, in your delineation, have never once drifted away in spite of what I now realize must have been a continual pressure: that unwillingness of audiences to share a more intricate and special and sensitive response to things: their desire to participate more safely, familiarly, in the responses of an animal nature. [...] I look at Benton's picture and I see the strong things in it, its immediate appeal to the senses, raw, sensual, dynamic, and I forgot the play was really about those things which are opposed to that, the delicate half-approaches to something much finer. Yes, the painting is only one side of the play, and the Stanley side of it. Perhaps from the painter's point of view that was inevitable. A canvas cannot depict two worlds very easily: or the tragic division of the human spirit: at least not a painter of Benton's realistic type. (*Letters* 2 213)

Dans le tableau de Benton, le corps dénudé de Blanche s'expose aux regards des quatre joueurs de poker. Un rideau rouge, allusion au rideau de scène, coupe l'image en deux : d'un côté, Blanche et sa sœur occupent l'espace féminin de la chambre plongée dans la pénombre ; de l'autre, les hommes jouent et boivent dans la pièce principale, éclairée par la lumière blafarde d'une lampe suspendue au plafond. Blanche se situe au premier plan, à la limite entre les deux espaces. Là, entre ombre et lumière, elle se met au devant de la scène, attirant autant le regard des hommes représentés dans l'image que celui du spectateur de l'autre côté de la toile. Maîtresse d'un jeu érotique dans lequel elle se pose en objet de désir, Blanche exhibe son corps, franchissant la limite symbolique matérialisée par le rideau. Elle pénètre ainsi

l'espace masculin et perturbe la partie de poker. Les corps des trois hommes qui lui font face sont tendus vers elle et le visage légèrement tourné vers l'arrière de l'homme représenté de dos montre qu'il est conscient de sa présence.

Toute la dynamique du tableau repose sur cet élan des corps masculins vers les rondeurs sensuelles de Blanche. Mitch, Stanley et l'homme assis de profil tiennent des verres ou des bouteilles de bière à la main qui prolongent leurs corps et accentuent l'impression d'attraction irrésistible vers le corps féminin. Ces objets phalliques rendent visible un désir de pénétration de ce corps, de transgression des limites entre les espaces masculins et féminins. Or, et c'est vraisemblablement la raison pour laquelle Jessica Tandy critiqua l'œuvre, Blanche est la première à transgresser la frontière entre les deux espaces. La charge érotique de l'image efface la complexité de son rôle et la transforme en séductrice vulgaire et victime consentante du viol qui a lieu à la fin de la pièce. L'image se donne donc ici à voir comme une limite posée au texte, une interprétation réductrice de l'œuvre. Commentant la lettre que Williams adressa à Tandy, Albert J. Devlin et Nancy Tischler citent l'actrice dans un passage qui souligne la puissance de détournement de l'image :

Jessica Tandy (1909-1994) had declined to pose for a photographic duplication of the painting on the grounds that it would confirm Benton's unbalanced view of *Streetcar* and "lead future audiences to think that they are going to see sex in the raw." (*Letters* 2 214)

Dans quelle mesure les images générées par les textes de Williams ont-elles contribué à limiter son art, à l'enfermer dans des interprétations univoques destinées à attirer l'attention du public ? La question se pose, surtout si l'on considère la masse d'affiches, premières de couverture mais aussi peintures et dessins d'artistes qui ont accompagné et illustré l'œuvre théâtrale. Dans un article intitulé « Pulp Williams: Tennessee in the Popular Imagination », Thomas Keith examine le rôle joué par les affiches publicitaires des adaptations filmées des pièces, soulignant leur participation à l'élaboration d'une image faussée de Williams en tant qu'artiste :

The years of Williams' Broadway successes, 1945 to 1961, overlap only eleven of the prolific years of his feature film career. Although many of the films were less potent, watered-down, or bowdlerized cinematic translations of his plays, they reached a significantly larger audience and, with the exception of the Warner Brothers version of *The Glass Menagerie* (1950), they were marketed with an increasingly calculated approach that solidified the image of Tennessee Williams in the public imagination as that of a writer of

violence, sex, scandal, and shock.²

Il compare ces affiches aguicheuses aux couvertures des premières versions publiées des pièces, nouvelles et romans de Williams. Ces dernières, réalisées dans un premier temps par Alvin Lustig, font émerger une autre image de l'auteur, plus poétique et, selon Keith, plus en adéquation avec son écriture :

His [Lustig's] designs for the New Directions editions of Tennessee Williams' plays *A Streetcar Named Desire*, *Summer and Smoke*, *The Glass Menagerie*, *The Roman Spring of Mrs. Stone*, *One Arm and Other Stories*, *27 Wagons Full of Cotton*, *The Rose Tattoo*, *Camino Real*, and *Cat on a Hot Tin Roof* are considered classics of modern book design and have been admired by generations of readers and designers. From the clean, swift, abstract figures on the cover of *Streetcar* to the photograph of a single magnolia blossom nailed to a barn wall on the cover of *27 Wagons Full of Cotton*, Lustig managed to convey both the poetry and the narrative power of Williams' writing, and gave Williams' fiction and plays the right dramatic touch.³

Entre le sensationnalisme des premières et la stylisation poétique des secondes, les images générées par les textes reflètent l'ambiguïté sur laquelle l'écriture de Williams se fonde. Déformantes et contradictoires, elles sont les extrémités irréconciliables entre lesquelles l'art, comme la vie de Williams, oscille. Elles ouvrent en ce sens elles aussi un intervalle instable dans lequel le vrai visage de l'artiste se devine. Ce visage insaisissable, caché derrière les masques, est le point de fuite d'une œuvre dont il reste encore beaucoup à découvrir. Les innombrables manuscrits qui sommeillent encore dans les bibliothèques universitaires ou les archives américaines continuent de susciter l'intérêt des chercheurs. Fragments de vie ou réflexions sur l'art, ils participent à la création d'un portrait toujours inachevé. Revenant sur la polémique qui suivit la publication de *Memoirs* en 1975, John S. Bak souligne l'importance de ces textes oubliés :

Perhaps the problem with reading *Memoirs* is our own continued insistence on viewing it as a finished über-text, a complete and static record of the author's attempt to capture a lifetime of thoughts and experiences in a 254-page book. Focusing instead on its gradual composition over the years – decades of autobiographical ruminating that Williams undertook between 1959-60 and 1975 – and piecing together its many Ur-texts could help liberate *Memoirs* from this debate surrounding its anecdotal content and its unorthodox structure. Treated individually, these Ur-*Memoirs* represent spontaneous thoughts, or "scattered idioms" as Williams preferred to call them; examined collectively, they reveal a portrait of Williams in the later years of his life that remains spotty for the most part in the secondary literature on him. Detailing the contents of certain fragments and drafts could thus offer Williams fans and scholars alike insight into the playwright's crests and troughs, as well as a portrait of the acerbic and the witty but also, and perhaps more so, the philosophical Williams that was denied them in his *Memoirs*.⁴

² Thomas Keith, « Pulp Williams: Tennessee in the Popular Imagination », in David Kaplan, éd. *Tenn at One Hundred*, 172-73.

³ Thomas Keith, « Pulp Williams: Tennessee in the Popular Imagination », 171-72.

⁴ John S. Bak, « "White Paper" and "Cahiers Noirs": Williams's many Ur-*Memoirs* », in Élisabeth

Williams continue ainsi de résister à l'enfermement de la représentation. La réévaluation récente de ses dernières pièces a apporté les premières retouches à un portrait qui n'a depuis cessé de se modifier, révélant le visage d'un artiste mystérieux que Moïse, la femme peintre de *Moïse and the World of Reason*, décrit peut-être le mieux : « Evanescent, you're evanescent by nature. Infinitely variable as the snake of the Nile, my child » (*MWR* 170). Dans ce roman autobiographique publié, comme *Memoirs*, en 1975, le personnage du peintre est une femme étrange, à la fois figure maternelle et double féminin du narrateur, un jeune écrivain homosexuel qui, à la fin du livre, écrit dans ses cahiers Blue Jay les histoires qu'elle lui raconte. Ces histoires sont de lointains échos de la vie et de l'œuvre de Williams. Pour la première fois, l'auteur associe la création d'images à une figure féminine qu'il place à l'origine de l'écriture. Moïse initie l'écrivain qui la regarde peindre, fasciné par la magie d'une création qui résiste à toute tentative de verbalisation :

Well, she's a visionary, she works in a state of trance that cannot be broken without shocking consequence to herself and the strictly ordered anarchy which she lives in. That is the wrong way to put it. It is making out of it something that sounds more like an aphorism than a simple truth. It is a kind of magic to which I am not initiated, it seems, and when I try to discuss it I resort to wrong words such as "strictly ordered anarchy" which is a phrase that doesn't stand scrutiny. (*MWR* 152)

L'œuvre de Williams est cette « anarchie rigoureusement ordonnée » que le narrateur définit comme étant le monde de Moïse, un monde inséparable de l'art dont il est la matrice. C'est d'ailleurs dans la chambre sombre et froide du peintre que l'écrivain termine son histoire, défiant les lecteurs de pouvoir un jour la circonscrire :

I then took up a Blue Jay and began writing these things down. And a number of things that preceded. I don't know how long it took me but when I'd stopped writing the atmosphere of the room was colder and darker. You know, it is not quite clear to me how much of this story is written in Blue Jays, how much on laundry cardboards and how much on rejection slips and the envelopes they came in, but a great deal has certainly been written, so much that I hardly dare to believe that it can ever be assembled into anything like what could be described as even an ordered anarchy, that detestable phrase which I can't seem to avoid. (*MWR* 171)

ANNEXES

Annexe 1



Paul Gauguin, *Nave Nave Mahana* (1896, Lyon : Musée des Beaux Arts)

Annexe 2



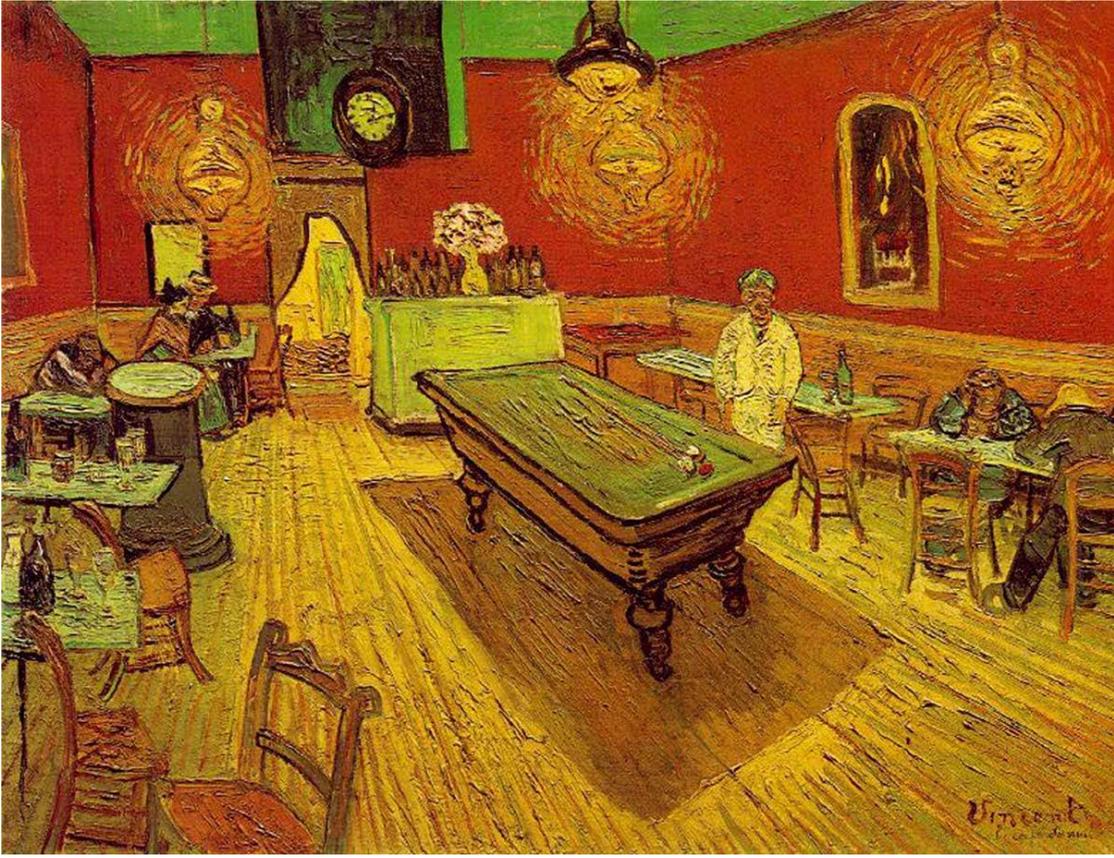
Giorgio De Chirico, *Conversation among the Ruins* (1927, Washington DC : National Gallery of Art)

Annexe 3



Vincent Van Gogh, *Les Mangeurs de pommes de terre* (1885, Amsterdam : Musée Van Gogh)

Annexe 4



Vincent Van Gogh, *Café de nuit* (1888, New Haven : Yale University Art Gallery)

Annexe 5



Pablo Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910, Moscou : Musée Pouchkine)

Annexe 6



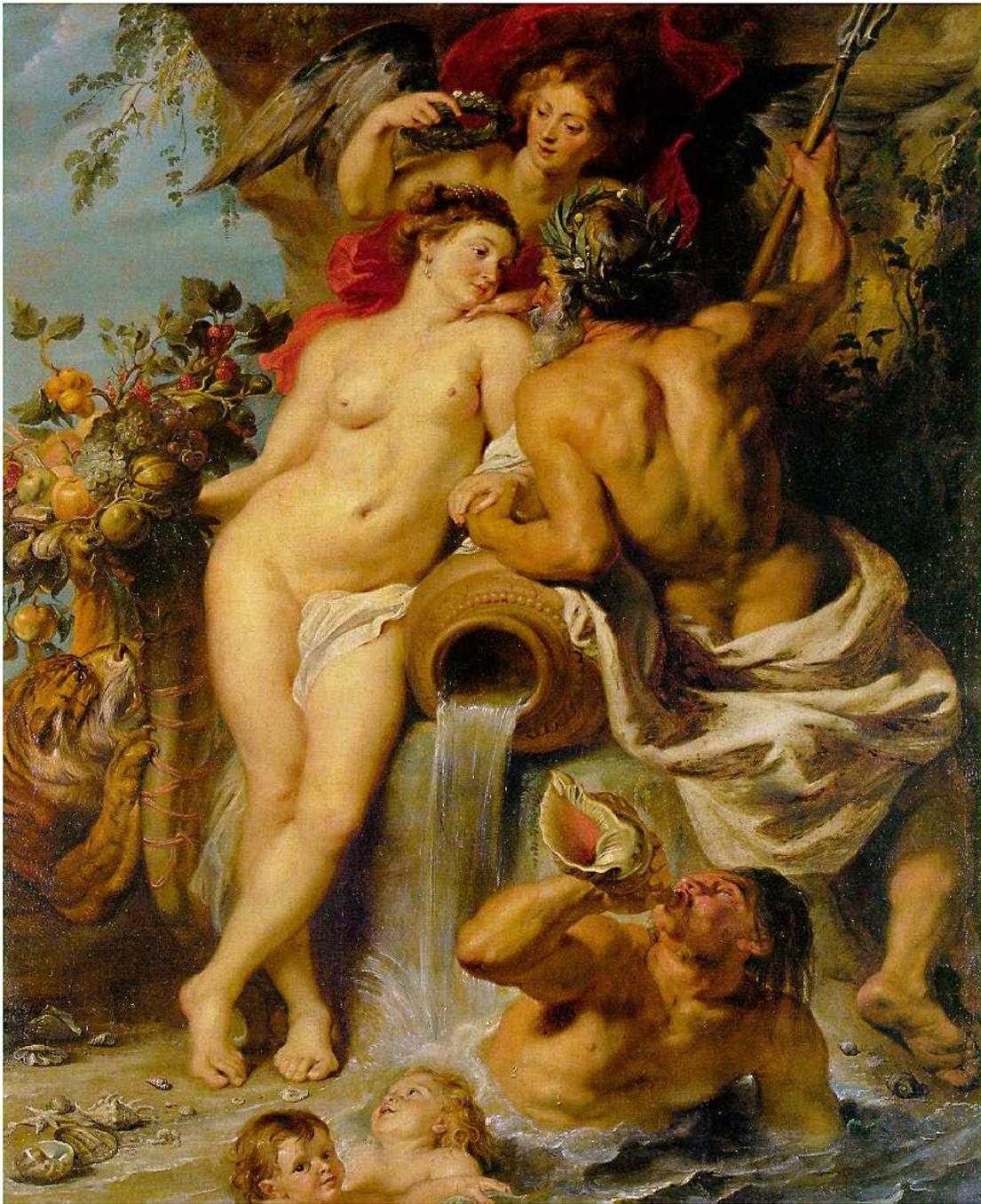
Pablo Picasso, *Le Rideau de Parade* (1917, Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou)

Annexe 7



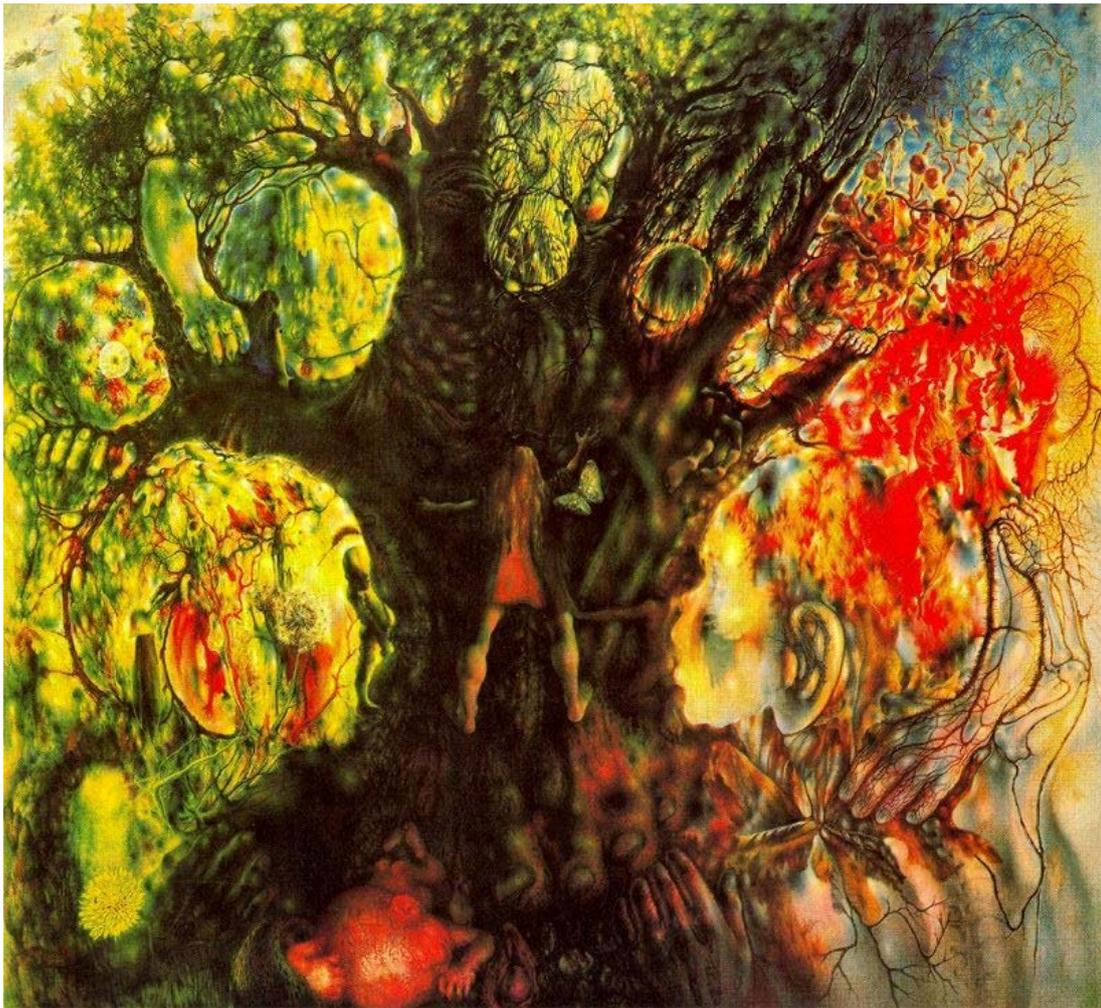
Pablo Picasso, *Guernica* (1937, Madrid : Musée de la Reine Sofia)

Annexe 8



Pierre Paul Rubens, *L'Union de la terre et de l'eau* (vers 1618, Munich : Alte Pinakothek)

Annexe 9



Pavel Tchelitchew, *Hide and Seek* (1940-42, New York : The Museum of Modern Art)

Annexe 10



Giovanni Antonio Bazzi, *Saint Sébastien* (1525-1531, Florence : Galleria Palatina)



Guido Reni, *Saint Sébastien* (1616-1617, Rome : Pinocateca Capitoline)

Annexe 11



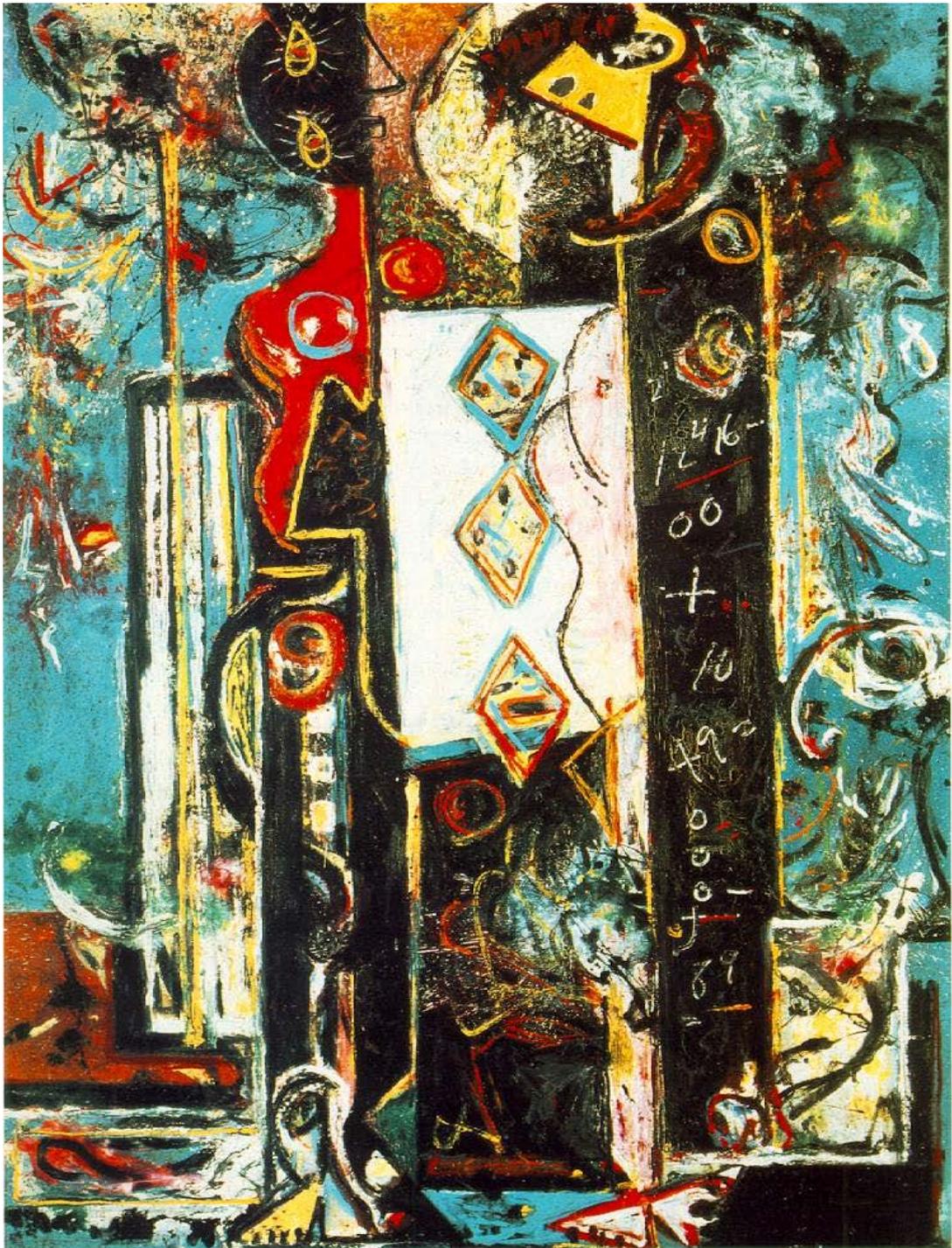
Georgia O'Keeffe, *Pelvis III* (1944, Collection de Calvin Klein)

Annexe 12



Jackson Pollock, *The Moon-Woman Cuts the Circle* (vers 1943, Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou)

Annexe 13



Jackson Pollock, *Male and Female* (1942, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art)

Annexe 14



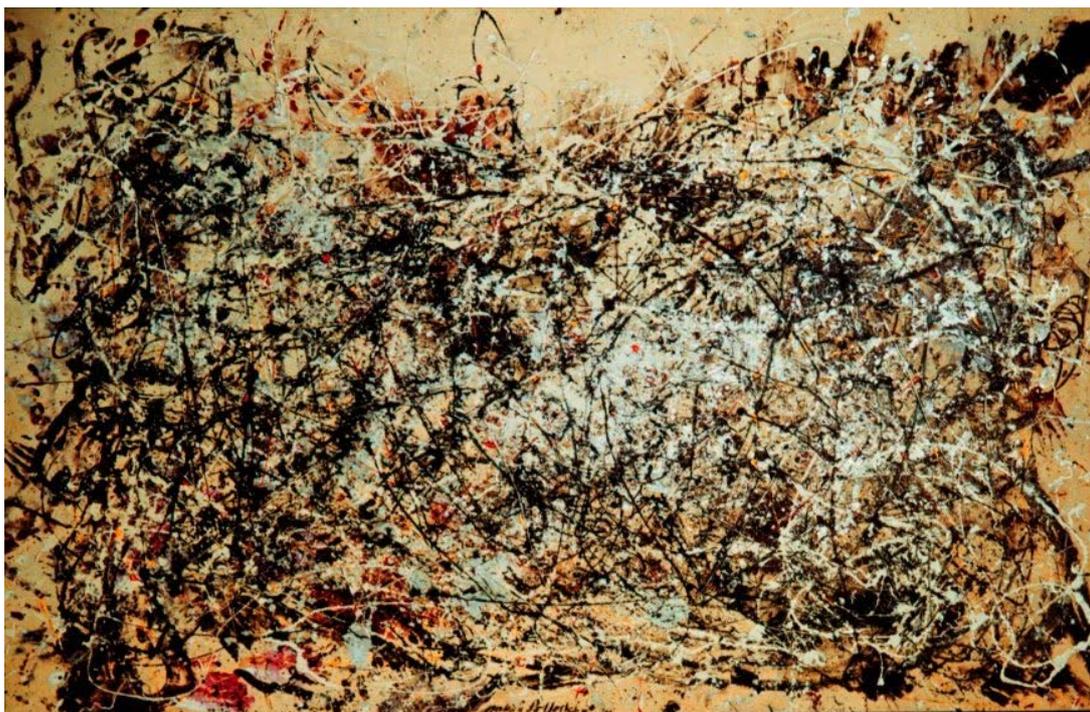
Jackson Pollock, *Bird* (1938-1941, New York : The Museum of Modern Art)

Annexe 15



Jackson Pollock, *Full Fathom Five* (1947, New York : The Museum of Modern Art)

Annexe 16



Jackson Pollock, *Number One* (1948, New York : The Museum of Modern Art)

Annexe 17



Andy Warhol et Tennessee Williams à bord du paquebot France.
James Kavallines, photographe pour le *New York World Telegram* et le *Sun* (1967,
New York : Library of Congress)

Annexe 18



Andy Warhol, *200 Campbell's Soup Cans* (1962, New York : Collection privée de John et Kimiko Powers)

Annexe 19



Andy Warhol, *Green Coca Cola Bottles* (1962, New York : Whitney Museum of American Art)

Annexe 20



David Hockney, *A Bigger Splash* (1967, Londres : Tate Collection)

Annexe 21



Robert Rauschenberg, *Rhyme* (1956, New York : The Museum of Modern Art)

Annexe 22



Edward Hopper, *House by the Railroad* (1925, New York : The Museum of Modern Art)

Annexe 23



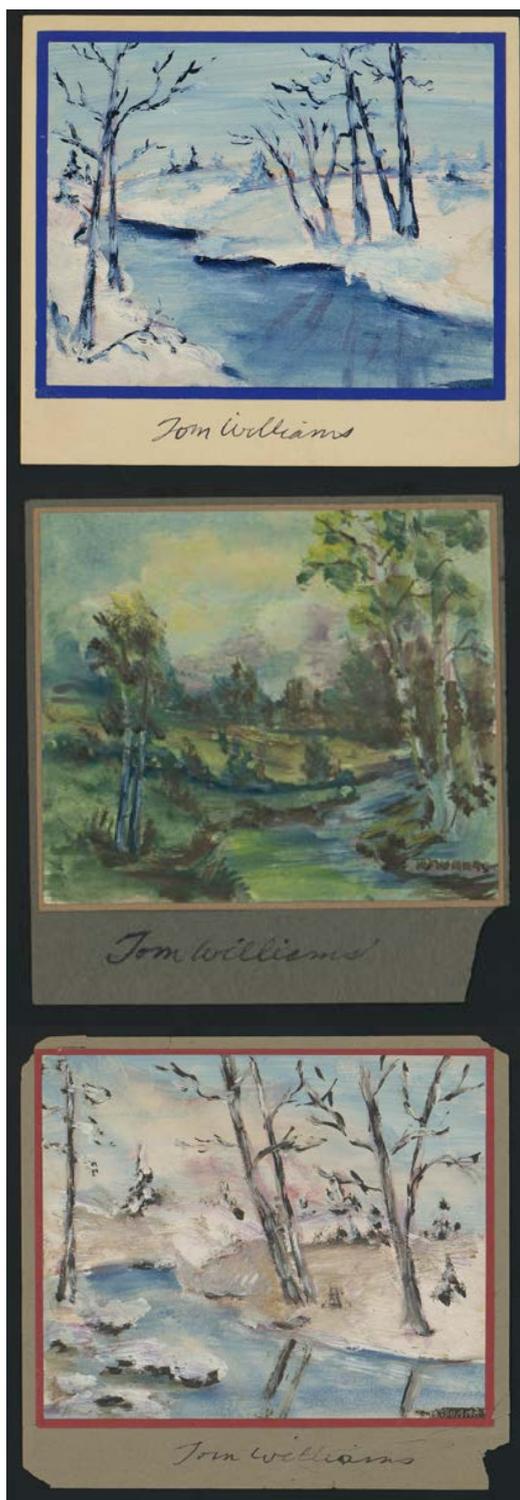
Edward Hopper, *Girlie Show* (1941, Collection privée)

Annexe 24



Edward Hopper, *Two Comedians* (1966, Collection Barbara Sinatra)

Annexe 25



Tennessee Williams, *Winter Landscape*, *Summer Landscape* et *Spring Landscape* (avant 1939, Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection, 1. 12)

Annexe 26



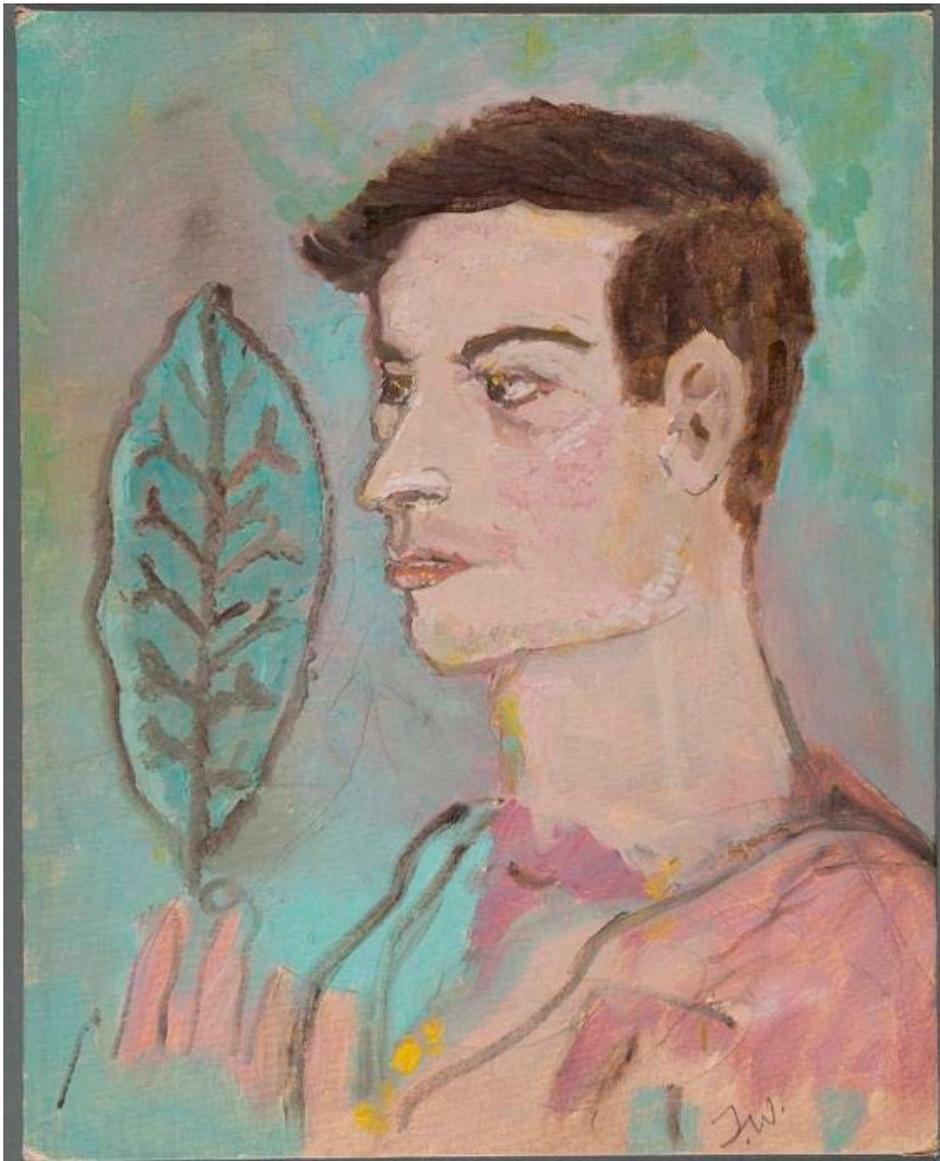
Tennessee Williams, *Landscape* (non daté, Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection, 1. 10)

Annexe 27



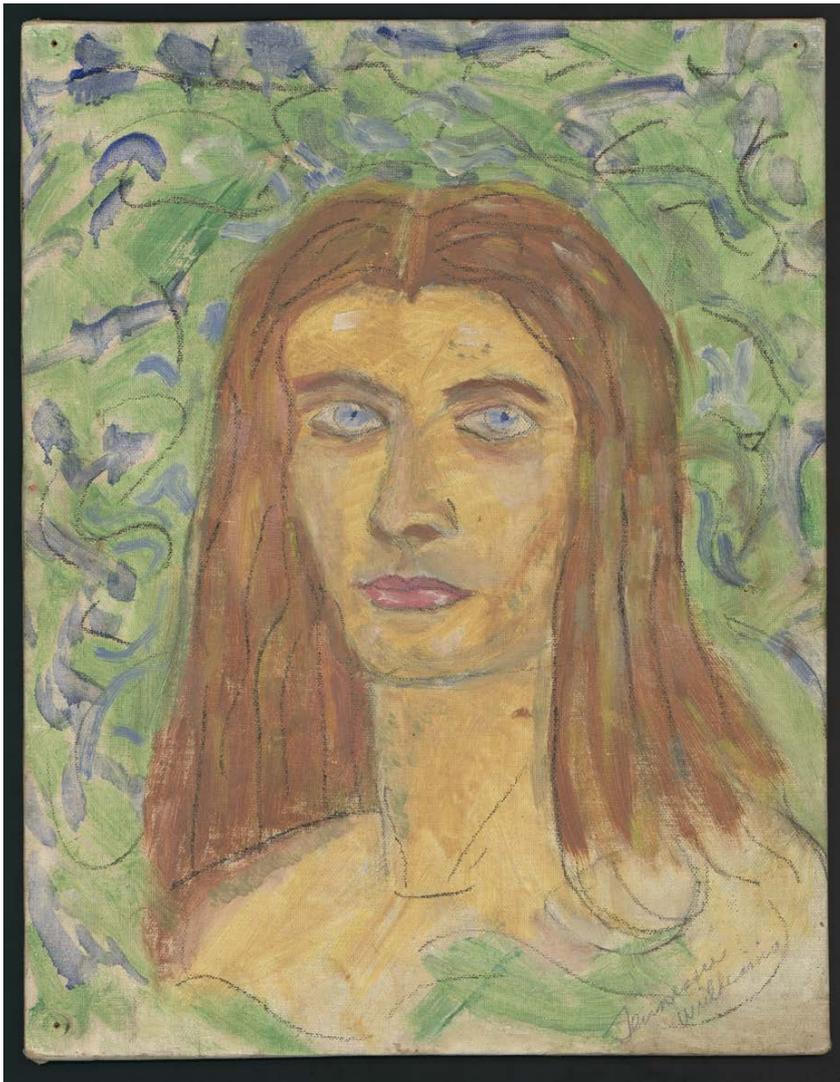
Tennessee Williams, *Tropical Scene at Night* (1928, Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection, 1. 11)

Annexe 28



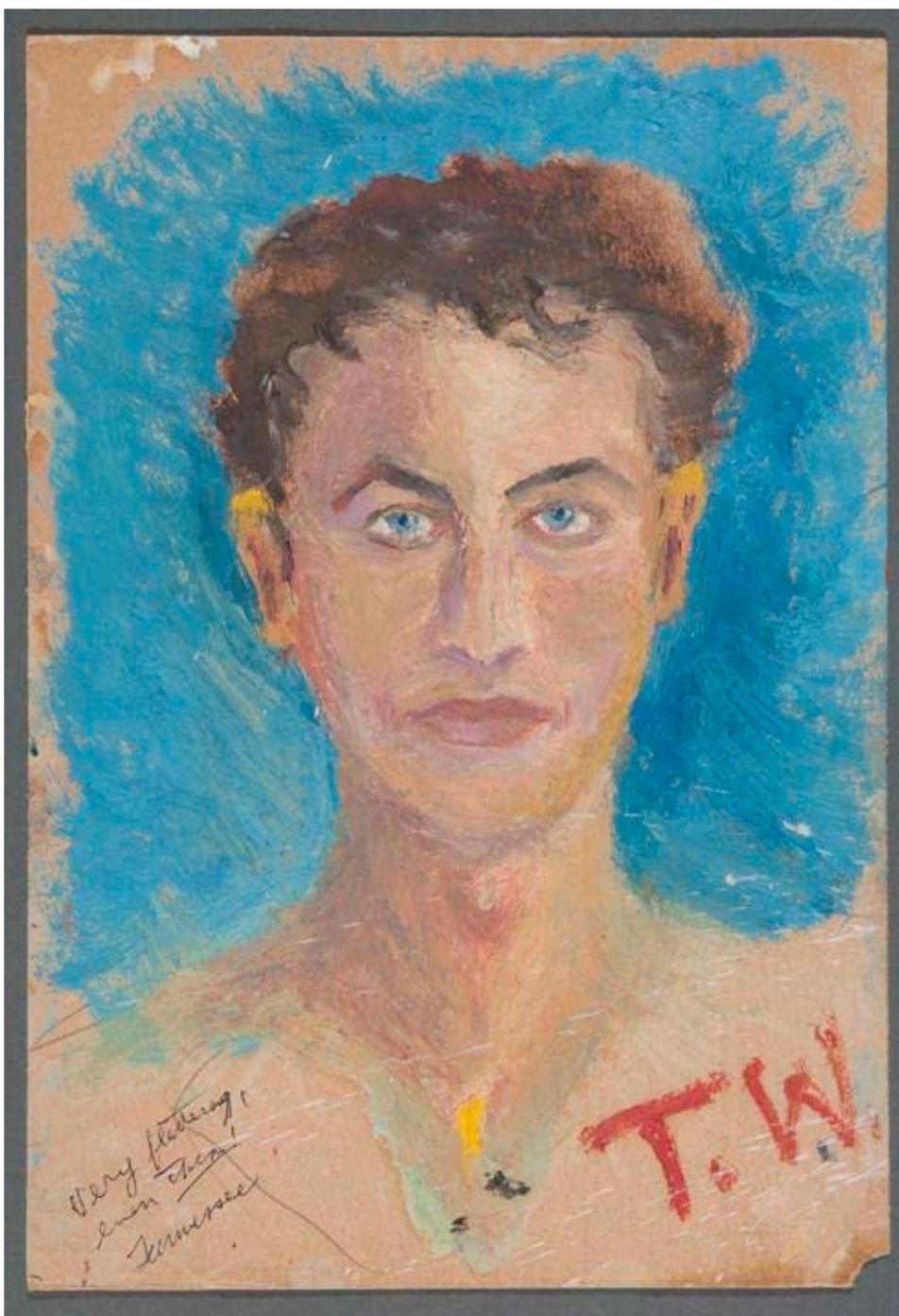
Tennessee Williams, *Frank Merlo* (non daté, Austin : Centre Harry Ransom, 1. 5)

Annexe 29



Tennessee Williams, *Unidentified Woman* (1947, Austin : Centre Harry Ransom, 2. 3)

Annexe 30



Tennessee Williams, *Self Portrait* (1939, Austin : Centre Harry Ransom, 1.2)

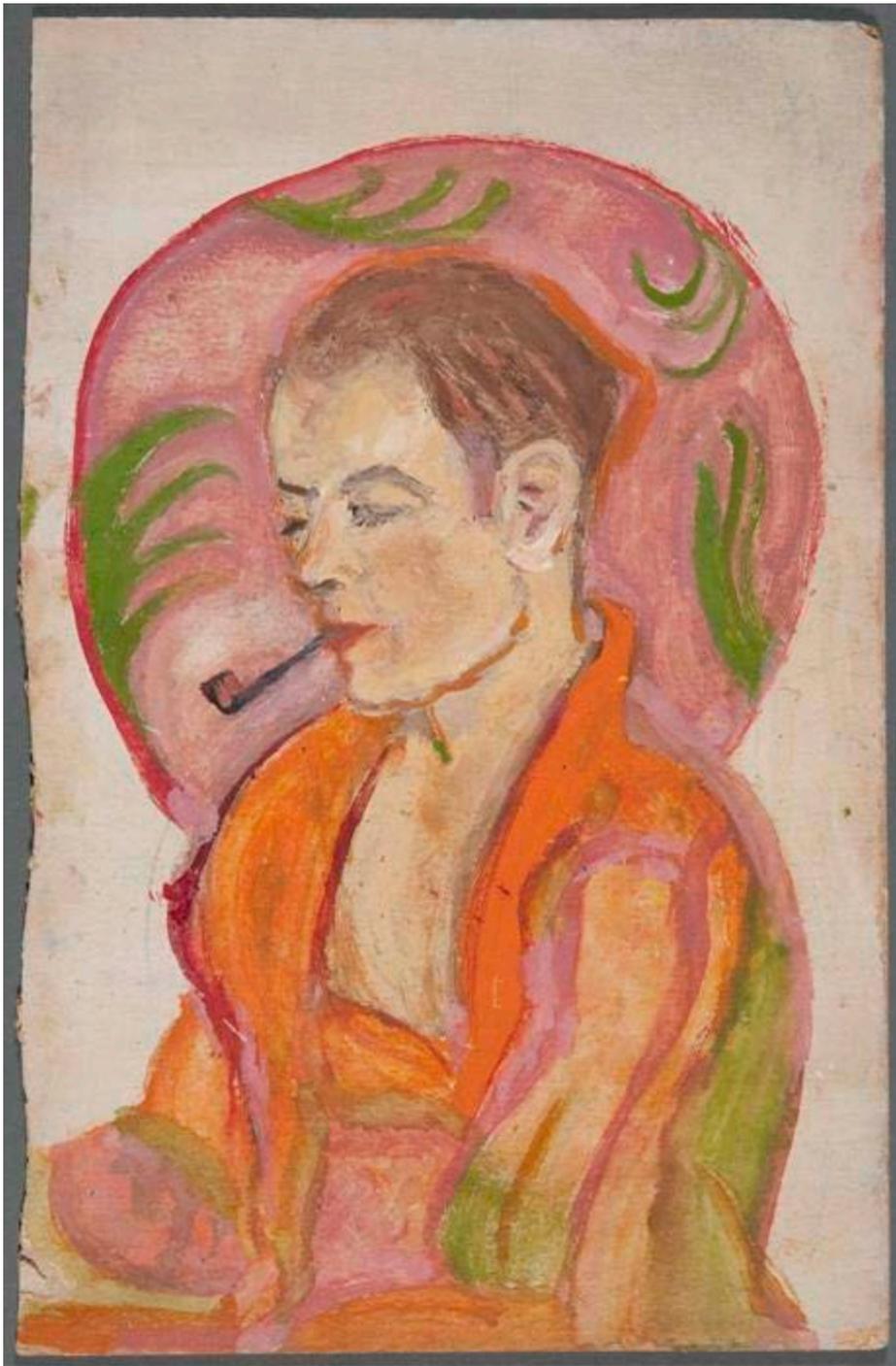
Annexe 31



Tennessee Williams, *Portrait of Michael Garady et Self-Portrait* (1978) [en ligne], consulté le 25 décembre 2009.

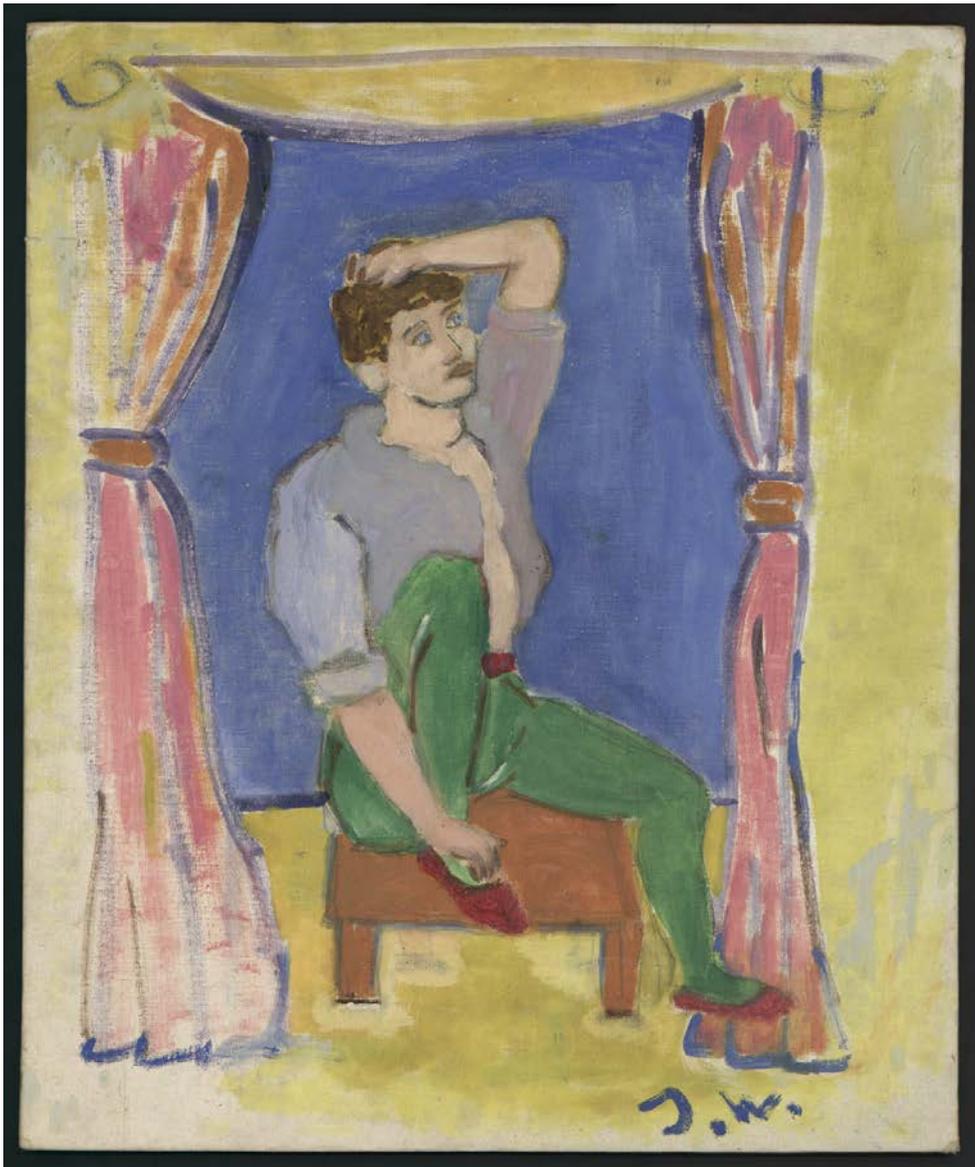
URL : <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/oct/24/art-theatre-tennessee-williams/>

Annexe 32



Tennessee Williams, *Fred Parrott* (1939, Austin : Centre Harry Ransom, 1.3)

Annexe 33



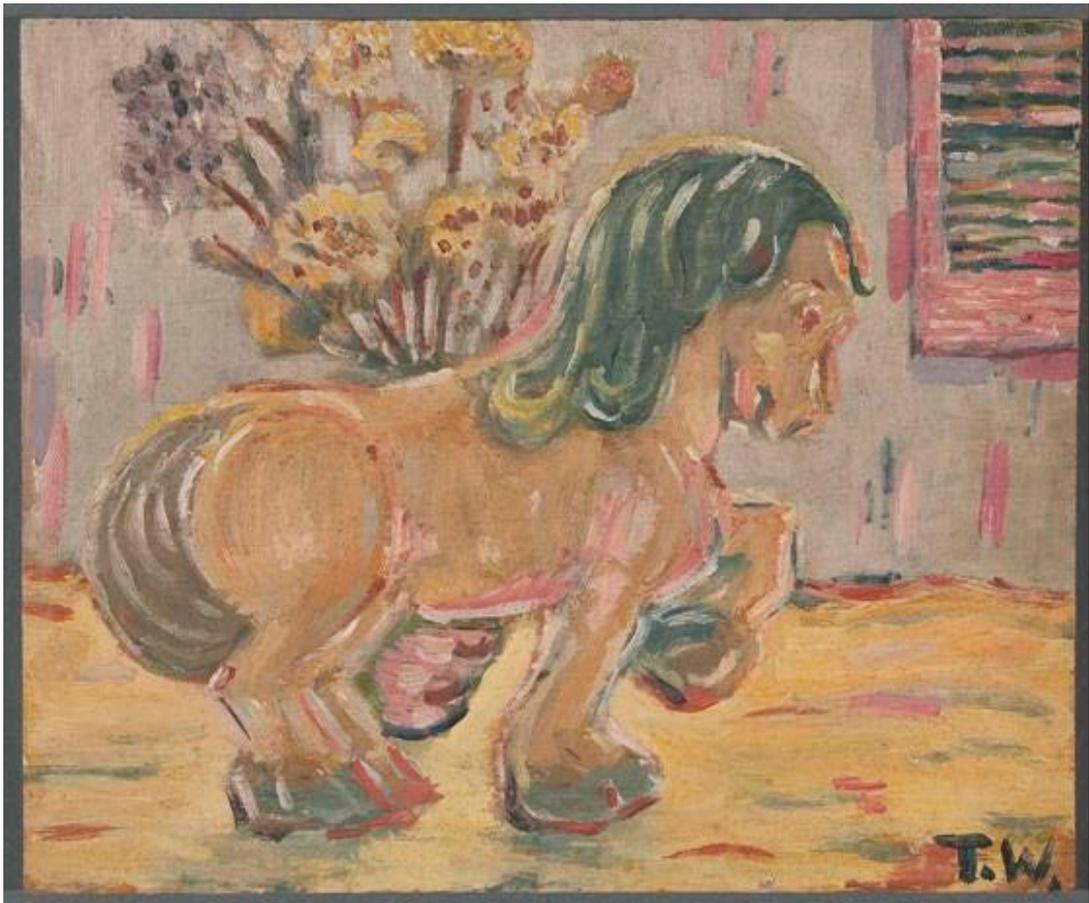
Tennessee Williams, *Male Dancer* (1947, Austin : Centre Harry Ransom, 2.4)

Annexe 34



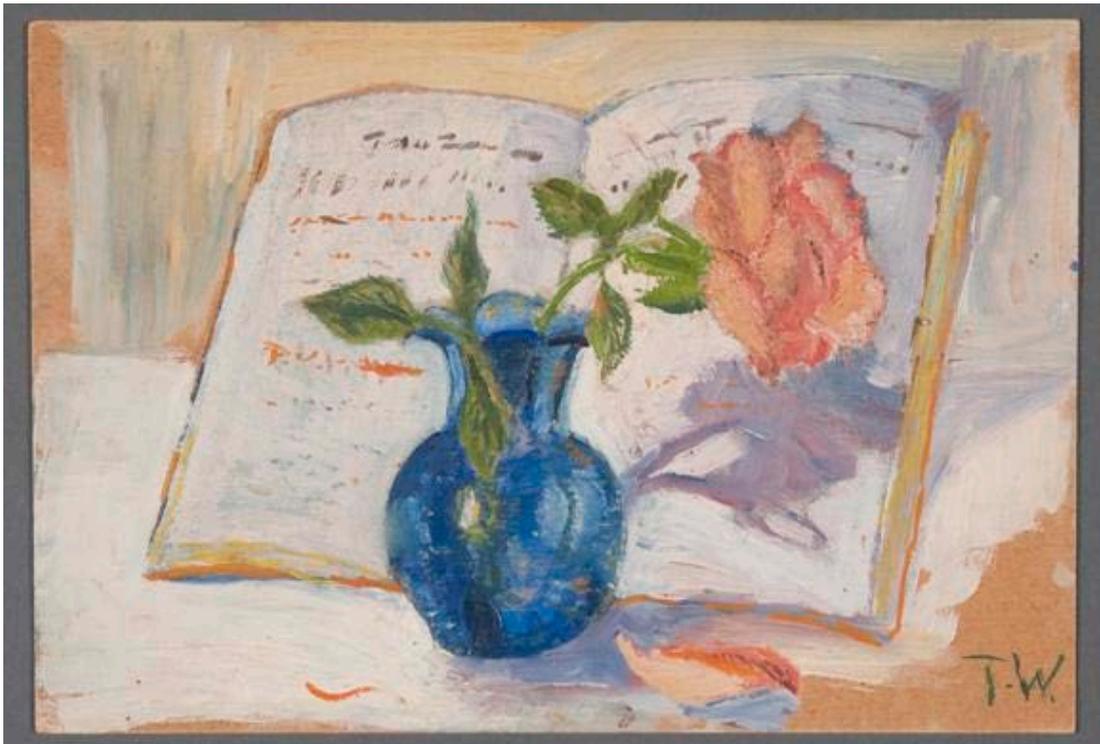
Tennessee Williams, *Standing Jester* (1947, Austin : Centre Harry Ransom, 2. 5)

Annexe 35



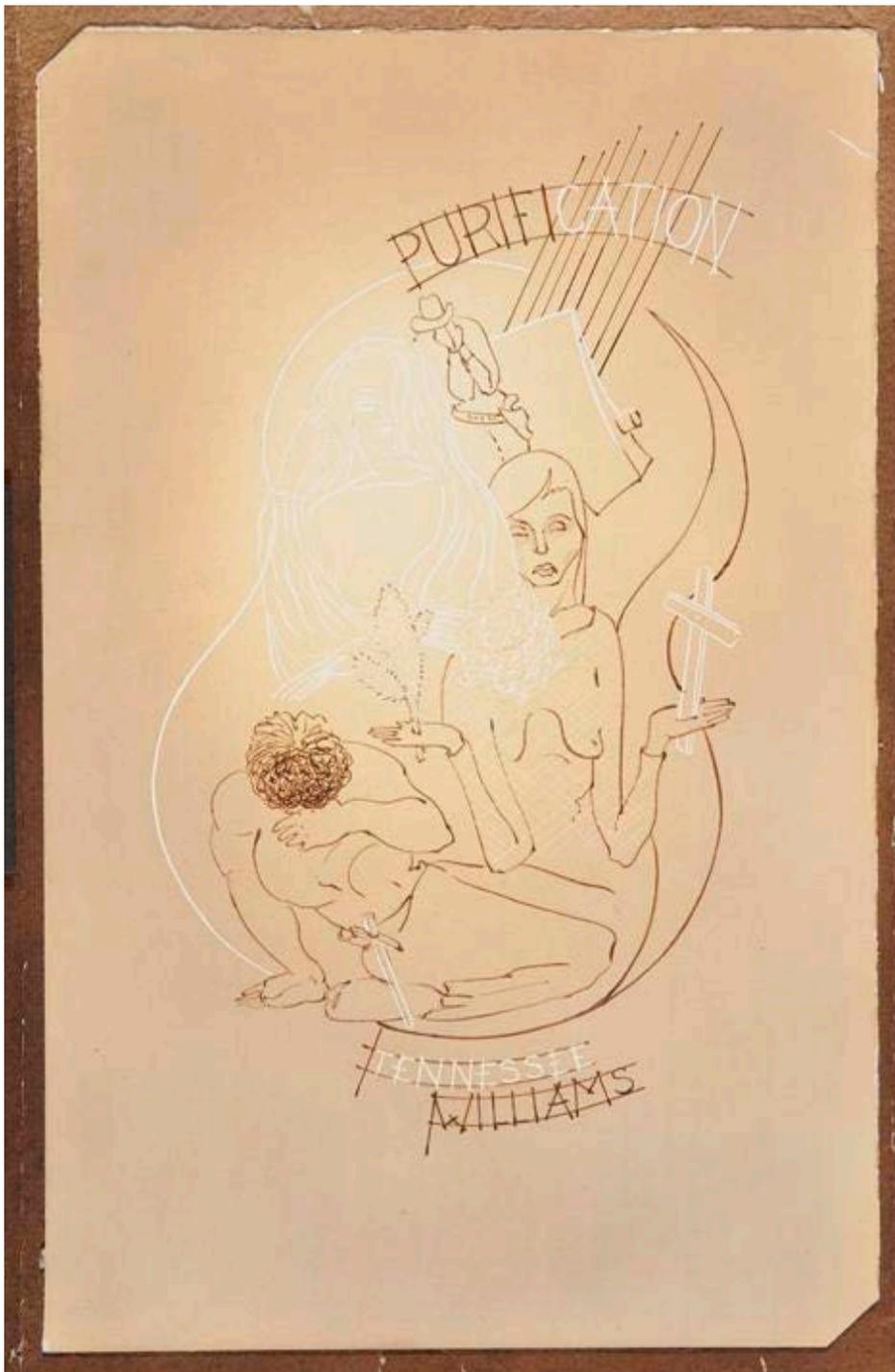
Tennessee Williams, *Prancing Horse With Vase* (non daté, Austin : Centre Harry Ransom, 1. 9)

Annexe 36



Tennessee Williams, *Still Life* (non daté, Austin : Centre Harry Ransom, 1. 8)

Annexe 37



Tennessee Williams, *Purification* (non daté, Austin : Centre Harry Ransom, 2. 2)

Annexe 38



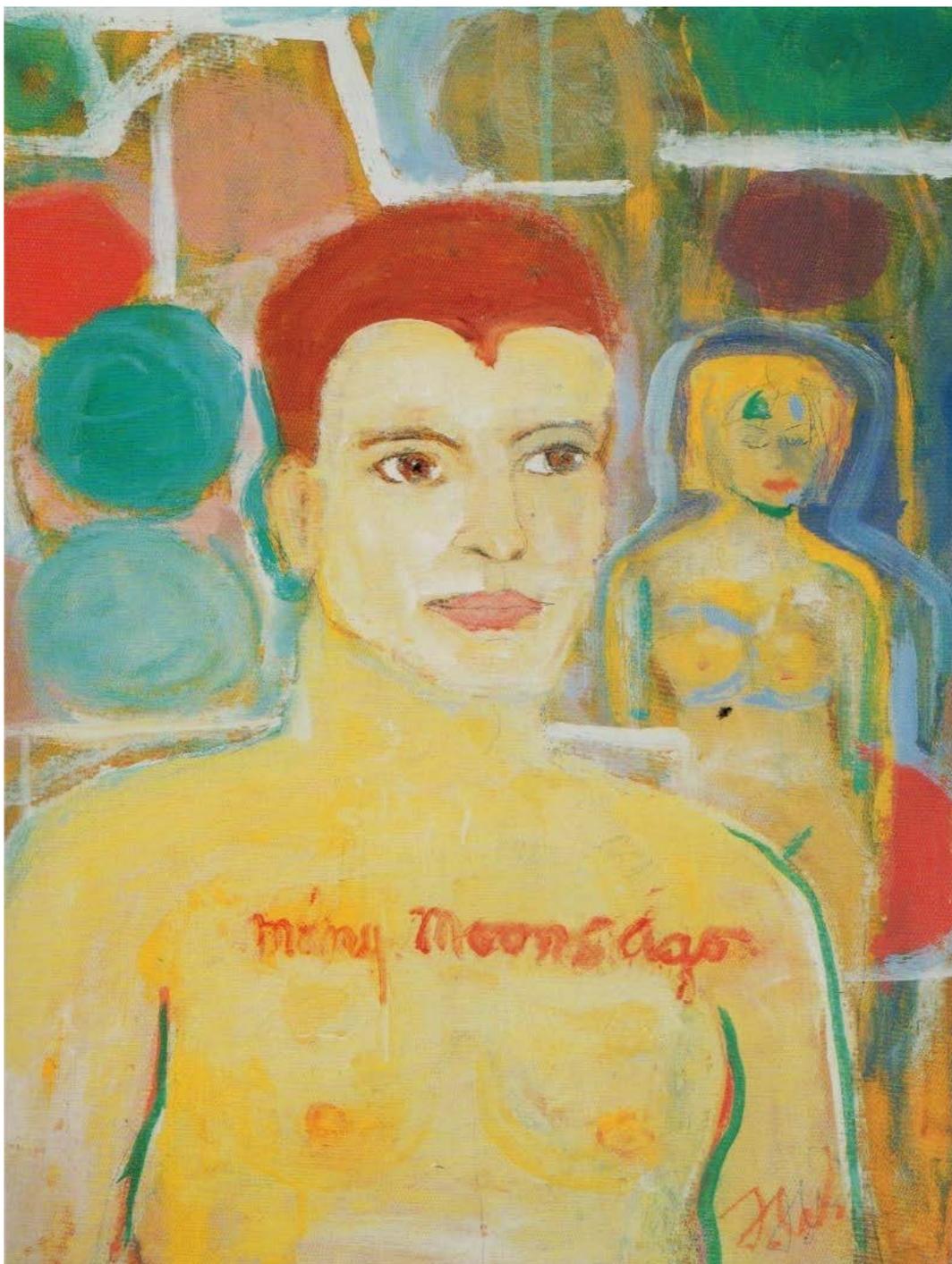
Tennessee Williams, *By That Time Summer and Smoke Were Past* (1947, Austin : Centre Harry Ransom, 2. 3)

Annexe 39



Tennessee Williams, *Crucifixion* (non daté, Austin : Centre Harry Ransom, 2. 4)

Annexe 40



Tennessee Williams, *Many Moons Ago* (1980, reproduit dans l'ouvrage de Randolph Delehanty, *Art in the American South: Works from the Ogden Collection* [Baton Rouge : Louisiana State UP, 1996], 217)

Annexe 41



Tennessee Williams, *Figure* (1980, reproduction disponible sur le site de ventes askART) [en ligne], consulté le 25 janvier 2014. URL : <http://www.askART.com>.

Annexe 42



Tennessee Williams, *Untitled* (1969, reproduction disponible sur le site de ventes askART) [en ligne], consulté le 25 janvier 2014. URL : <http://www.askART.com>.

Annexe 43



Tennessee Williams, *She Sang Beyond the Genius of the Sea* (1980, reproduction disponible sur le site de ventes askART) [en ligne], consulté le 25 janvier 2014.
URL : <http://www.askART.com>.

Annexe 44



Thomas Hart Benton, *Poker Night* (1948, New York : Whitney Museum of American Art)

Bibliographie

Sources primaires

Œuvre de Tennessee Williams

Théâtre

- Williams, Tennessee. *Baby Doll & Tiger Tail*. New York : New Directions, 1991.
- . *Camino Real*. 1953. New York : New Directions, 2008.
- . *Candles to the Sun*. New York : New Directions, 2004.
- . *The Glass Menagerie*. 1945. New York : New Directions, 1999.
- . *The Magic Tower and Other One-Act Plays*. New York : New Directions, 2011.
- . *Mister Paradise and Other One-Act Plays by Tennessee Williams*. New York : New Directions, 2005.
- . *Stairs to the Roof*. New York : New Directions, 2000.
- . *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. New York : The Library of America, 2000.
- . *Tennessee Williams: Plays 1957-1980*. New York : The Library of America, 2000.
- . *The Theatre of Tennessee Williams, 27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays*. Vol. 6. 1973. New York : New Directions, 1981.
- . *The Theatre of Tennessee Williams, In the Bar of a Tokyo Hotel and Other Plays*. Vol. 7. 1970. New York : New Directions, 1981.
- . *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 8. New York : New Directions, 1992.
- . *The Travelling Companion and Other Plays*. Saddik, Annette J. Éd. New York : New Directions, 2008.

Poésie

- Williams, Tennessee. *The Collected Poems of Tennessee Williams*. Roessel, David et Nicolas Moschovakis. Éds. New York : New Directions, 2002.

Romans et nouvelles

- Williams, Tennessee. *Moise and the World of Reason*. New York : Simon and Schuster, 1975.
- . *Tennessee Williams Collected Stories*. New York : New Directions, 1985.

Dessins et peintures

- Williams, Tennessee. *By That Time Summer and Smoke Were Past*. 1947. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 2. 3.
- . *Crucifixion*. Non daté. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 2. 4.
- . *Figure*. 1980. Reproduction disponible sur le site de ventes askART. [En ligne], consulté le 25 janvier 2014. URL : <http://www.askART.com>.
- . *Frank Merlo*. Non daté. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 5.

- . *Fred Parrott*. 1939. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 3.
- . *Landscape*. Non daté. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 10.
- . *Male Dancer*. Vers 1947. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 2. 4.
- . *Many Moons Ago*. 1980. Reproduit dans l'ouvrage de Randolph Delehanty, *Art in the American South: Works from the Ogden Collection*, 217.
- . *Portrait of Michael Garady*. 1978. [En ligne], consulté le 25 décembre 2009. URL : <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/oct/24/art-theatre-tennessee-williams>.
- . *Prancing Horse With Vase*. Non daté. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 9.
- . *Purification*. Non daté. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 2. 2.
- . *Self Portrait*. 1939. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 2.
- . *Self Portrait*. 1978. [En ligne], consulté le 25 décembre 2009. URL : <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/oct/24/art-theatre-tennessee-williams>.
- . *She Sang Beyond the Genius of the Sea*. 1980. Reproduction disponible sur le site de ventes askART. [En ligne], consulté le 25 janvier 2014. URL : <http://www.askART.com>.
- . *Spring Landscape*. Avant 1939. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 12.
- . *Standing Jester*. Vers 1947. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 2. 5.
- . *Still Life*. Non daté. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 8.
- . *Summer Landscape*. Avant 1939. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 12.
- . *Tropical Scene at Night*. Vers 1928. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 11.
- . *Unidentified Woman*. 1947. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 2. 3.
- . *Untitled*. 1969. Reproduction disponible sur le site de ventes askART. [En ligne], consulté le 25 janvier 2014. URL : <http://www.askART.com>.
- . *Winter Landscape*. Avant 1939. Austin : Centre Harry Ransom, Tennessee Williams Art Collection. 1. 12.

Manuscrits non publiés

- Williams, Tennessee. *Battle of Angels*. Austin : Centre Harry Ransom. I. 3. 1-3, non daté.
- . « Chaplinesque ». Austin : Centre Harry Ransom. Austin. I. 3. 11. 4, 1942.
- . « A Film in Sicily ». La Nouvelle-Orléans : Williams Research Center, 1948.
- . « The Gentleman Caller ». Austin : Centre Harry Ransom. I. 17. 1. 3, 31 mai 1943.
- . « Ishtar ». Austin : Centre Harry Ransom. I. 21. 10, non daté.
- . « Lettre à Erwin Piscator ». Austin : Centre Harry Ransom. I. 3. 1, non daté.
- . « Lettre à Katharine Cornell ». Austin : Centre Harry Ransom. I. 54, 15 juin 1945.

- « Notes on the Filming of *Rose Tattoo* ». La Nouvelle-Orléans : Williams Research Center, 21 avril 1952.
- « The Paper Lantern ». Austin : Centre Harry Ransom. I. 34, 6 septembre 1943.
- « The Primary Colors ». Austin : Centre Harry Ransom. I. 44. 10, non daté.
- *Summer and Smoke*. Austin : Centre Harry Ransom. I. 45-46, non daté.

Correspondance, journal et mémoires

- Williams, Tennessee. *Five O'Clock Angel: Letters of Tennessee Williams to Maria St Just*. St. Just, Maria et John L. Eastman. Éds. New York : Alfred A. Knopf, 1990.
- *Tennessee Williams Notebooks*. Thornton, Margaret Bradham. Éd. New Haven : Yale University Press, 2006.
 - *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Vol. 1. Devlin, Albert J. et Nancy M. Tischler. Éds. New York : New Directions, 2000.
 - *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Vol. 2. Devlin, Albert J. et Nancy M. Tischler. Éds. New York : New Directions, 2004.
 - *Memoirs*. 1975. New York : New Directions, 2006.

Essais et entretiens

- Williams, Tennessee. *New Selected Essays: Where I Live*. Bak, John S. Éd. New York : New Directions, 2009.
- *Conversations with Tennessee Williams*. Devlin, Albert J. Éd. 1986. Jackson : UP of Mississippi, 2000.

Sources secondaires

Manuscrits non publiés

- Kerr, Walter. « Lettre à Tennessee Williams ». Austin : Centre Harry Ransom. II. 11, 13 avril 1953.

Références biographiques

- Bak, John S. *Tennessee Williams : A Literary Life*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013.
- Kaplan, David. *Tennessee Williams in Provincetown*. East Brunswick : Hansen Publishing Group, 2007.
- Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York : Crown Publishers, 1995.
- Smith, William Jay. *Army Brat*. New York : Persea Books, 1980.
- Spoto, Donald. *The Kindness of Strangers*. New York : Da Capo, 1997.
- Vidal, Gore. « Selected Memories of the Glorious Bird and the Golden Age ». *New York Review of Books*, 5 février 1976 : 13-18.

Études sur l'œuvre de Tennessee Williams

- Adler, Thomas P. « The (Un)reliability of the Narrator in *The Glass Menagerie* and *Vieux Carré* ». *The Tennessee Williams Review* 3.1 (1981) : 6-9.
- Bak, John S. *Homo Americanus: Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and Queer Masculinities*. Cranbury : Fairleigh Dickinson UP, 2010.
- . « A Streetcar Named *Dies Irae*: Tennessee Williams and the Semiotics of Rape ». *The Tennessee Williams Annual Review* 10 (2009) : 41-72.
- . « “Stanley Made Love to Her! – By Force!” Blanche and the Evolution of a Rape », in Brenda Murphy, *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*. 122-153.
- . « *Suddenly Last Supper*: Religious Acts and Race Relations in Tennessee Williams’s ‘Desire’ ». *The Journal of Religion and Theatre* (Automne 2005) : 122-145.
- . « Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire* ». *Tennessee Williams Literary Journal* 4 (Automne 1997) : 40-58.
- . « “White Paper” and “Cahiers Noirs”: Williams’s many Ur-Memoirs ». *Études anglaises : Tennessee Williams* 64.1 (Janvier-mars 2011) : 7-20.
- Bakker, J. et D.R.M. Wilkinson. Éd. *From Cooper to Philip Roth: Essays on American Literature*. Amsterdam : Éditions Rodopi, 1980.
- Biggsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-2000*. 2000. Cambridge : Cambridge UP, 2006.
- Bray, Robert. Éd. *Tennessee Williams and His Contemporaries*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Chaudhuri, Una « “Awk!”: Extremity, Animality, and the Aesthetic of Awkwardness in Tennessee Williams’s *The Gnädiges Fräulein* ». In Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. 54-67.
- Coakley, James. « Time and Tide on the *Camino Real* ». In Jac Tharpe, *Tennessee Williams: A Tribute*. 232-236.
- Cohn, Ruby. « Tennessee Williams: The Last Two Decades ». In Matthew C. Roudané, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. 232-243.
- Corrigan, Mary Ann. « Beyond Verisimilitude: Echoes of Expressionism in Williams’ Plays ». In Jac Tharpe, *Tennessee Williams: A Tribute*. 375-412.
- Crandell, George W. «The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie* ». *The Tennessee Williams Annual Review* 1 (1998) : 1-11.
- De Angelis, Rose. «*The Rose Tattoo*: Reading Tennessee Williams’s Play in a cultural Context ». *The Tennessee Williams Annual Review* 13 (2012) : 19-31.
- Dorff, Linda. « “All very [not!] Pirandello”: Radical Theatrics in the Evolution of

- Vieux Carré* ». *The Tennessee Williams Annual Review* 3 (2000) : [en ligne], consulté le 21 décembre 2013.
URL : <http://www.tennesseewilliamsstudies.org>.
- . « Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams's late, "Outrageous" Plays ». *The Tennessee Williams Annual Review* 2 (1999) : 13-33.
- Dukore, Bernard F. « The Cat Has Nine Lives ». *Tulane Drama Review* 8.1 (1957) : 95-100.
- Fleche, Anne. *Mimetic Disillusion: Eugene O'Neill, Tennessee Williams and U.S. Dramatic Realism*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 1997.
- . « The Space of Madness and Desire: Tennessee Williams and *Streetcar* ». *Modern Drama* 38.4 (1995) : 496-509.
- Hale, Allean « *The Gnädiges Fräulein*: Tennessee Williams's Clown Show ». In Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. 40-53.
- . « Early Williams: The Making of a Playwright ». In Matthew C. Roudané, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. 11-28.
- Jackson, Esther Merle. *The Broken World of Tennessee Williams*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1966.
- . « Tennessee Williams: The Idea of a "Plastic Form" ». in Robert A. Martin, *Critical Essays on Tennessee Williams*. 191-208.
- Kalson, Albert E. « Tennessee Williams at the Delta Brilliant ». In Jac Tharpe, *Tennessee Williams: A Tribute*. 774-794.
- Kaplan, David. Éd. *Tenn at One Hundred*. East Brunswick : Hansen, 2011.
- Keith, Thomas. « Pulp Williams: Tennessee in the Popular Imagination ». In David Kaplan, *Tenn at One Hundred*. 168-181.
- Koenig, Rhoda. « Theatre: A pure Passion Play; Revered Almost as Much as the Pope, the Feisty Fifties Film Star Anna Magnani Became the Muse of Tennessee Williams. Now, They're Reunited on Stage in Revealing Drama ». *The Independent*, 11 novembre 2004, 8.
- Kolin, Philip C. « The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors ». *The Tennessee Williams Annual Review* 4 (2001) : 39-48.
- . Éd. *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. New York : Peter Lang Publishing, 2002.
- Kontaxopoulos, Jean. « Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau ». *The Tennessee Williams Annual Review* 4 (2001) : 1-27.
- Kramer, Richard E. « "The Sculptural Drama": Tennessee Williams's Plastic Theatre ». *Tennessee Williams Annual Review* 5 (2002) : 1-10.

- Londré, Felicia Hardison. « A Streetcar Running Fifty Years ». In Matthew C. Roudané, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. 45-66.
- . « The Two-Character Out Cry and Break Out ». In Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. 93-106.
- Martin, Robert A. Éd. *Critical Essays on Tennessee Williams*. New York : G. K. Hall & Co., 1997.
- Murphy, Brenda. Éd. *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*. Pasadena : Salem Press, 2010.
- Namme, Annika. « Are Tennessee Williams's Modernist Techniques Still Relevant? Brecht's "Epic" and Williams's "Plastic" Theatre ». *Interlitteraria* 1.7 (2002) : 409-419.
- Paller, Michael. « The Couch and Tennessee ». *Tennessee Williams Annual Review* 3 (2000) : 37-55.
- Palmer, R. Barton et Robert Bray. *Hollywood's Tennessee*. Austin : University of Texas, 2009.
- Parker, Brian. « Documentary Sources for Camino Real ». *Tennessee Williams Annual Review* 1 (1998) : 42-52.
- . « Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian ». *University of Toronto Quarterly* 69.3 (Été 2000) : 634-659.
- . « The Rose Tattoo as Comedy of the Grotesque ». *The Tennessee Williams Annual Review* 6 (2003) : 1-8.
- Plumley, William. « Tennessee Williams's Graphic Art: "Two On A Party" ». *The Mississippi Quarterly* 48.4 (1995) : 789-805.
- Postlewait, Thomas. « Spatial Order and Meaning in the Theatre: The Case of Tennessee Williams ». *Assaph C* 10 (1994) : 45-73.
- Roudané, Matthew C. Éd. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. 6ème édition. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
- Ruckel, Terri Smith. « *Ut Pictura Poesis, Ut Poesis Pictura*: The Painterly Texture of Tennessee Williams's *In The Bar of a Tokyo Hotel* ». In Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. 80-92.
- Saddik, Annette J. « Blueprints for the Reconstruction: Postmodern Possibility in *Stairs to the Roof* ». *The Tennessee Williams Annual Review* 9 (2007) : 67-78.
- . « "The Inexpressible Regret of all her Regrets": Tennessee Williams's Later Plays as Artaudian Theater of Cruelty ». In Philip C. Kolin, *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. 5-24.
- . *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*. Londres : Associated UP, 1999.

- . « Too Grotesque and Too Funny for Laughter: Publishing the Late Tennessee Williams ». In David Kaplan, *Tenn at One Hundred*. 261-279.
- Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 1992.
- . « Out of the Closet, Onto the Page: A Discussion of Williams's Public Coming Out on the David Frost Show in 1970 and His Confessional Writing of the '70s ». *The Tennessee Williams Annual Review* 12 (2011) : 107-119.
- Schvey, Henry I. « Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* ». In Bakker, J. et D. R. M. Wilkinson. Éd. *From Cooper to Philip Roth: Essays on American Literature*. 70-77.
- Tischler, Nancy M. « Romantic Textures in Williams's Plays and Short Stories ». In Matthew C. Roudané, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. 147-166.
- Tharpe, Jac. Éd. *Tennessee Williams: A Tribute*. Jackson : University Press of Mississippi, 1977.
- Vowles, Richard. « Tennessee Williams: The World of His Imagery ». *Tulane Drama Review* 3 (Décembre 1958) : 51-56.
- Wiegand, Chris. « Tennessee Williams: A Portrait of the Playwright as Painter ». *The Guardian*, 24 octobre 2008 : [en ligne], consulté le 25 décembre 2009. URL : <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/oct/24/art-theatre-tennessee-williams>.
- Études sur les arts de la scène (théâtre, ballet, opéra)**
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Éditions Gallimard, 1964.
- Aston, Elaine et George Savona. *Theatre as Sign-System: A Semiotic of Text and Performance*. Londres : Routledge, 1991.
- Bentley, Eric. *What Is Theatre? 1944-1967*. New York : Hill and Wang, 2000.
- Bouché, Thérèse. « Paul Scarron ou le Burlesque au théâtre ». In Landry-Houillon, Isabelle et Maurice Ménard. Éd. *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : Colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 1986*. Paris, Seattle, Tübingen : Biblio 17, 1987. 125-137.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Trad. John Willett. 1957. New York : Hill and Wang, 1992.
- Brook, Peter. *L'Espace vide*. Trad. Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Seuil, 1977.
- Brown, John Russell et Bernard Harris. Éd. *American Theatre*. New York : St Martin Press, 1967.

- Craig, Edward Gordon. *Le Théâtre en marche*. Trad. Maurice Beerblock. 1921. Paris : Gallimard, 1964.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1961. New York : Vintage, 2001.
- Gobin, Pierre. « Cocteau et (la) Parade ». *Études françaises* 15.1/2 (1979) : 159-173.
- Iconomopoulou, Christina. *Le Spectacle populaire, les mouvements cubisme-futurisme, et leur alliance esthétique dans le ballet "Parade"*. Vol. 1. Thèse de doctorat. Paris IV : Université de Paris-Sorbonne U.F.R. de littérature française, juin 1998.
- Jones, Robert Edmond. *The Dramatic Imagination*. 3ème édition. New York : Routledge, 2004.
- Kernodle, George R. « Wagner, Appia, and the Idea of Musical Design ». *Educational Theatre Journal* 6.3 (Octobre 1954) : 223-230.
- Le Pors, Sandrine. *Le Théâtre des voix*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Ley-Piscator, Maria. *The Piscator Experiment*. 1967. Carbondale : Southern Illinois UP, 1970.
- Macgowan, Kenneth. *The Theatre of Tomorrow*. Londres : T. Fischer Unwin, 1923.
- Rotschild, Deborah Menaker. *Picasso's "Parade" from Street to Stage*. New York : Sotheby's Publications, 1991.
- Mielziner, Jo. *Designing for the Theatre*. New York : Bramhall House, 1965.
- Probst, Gerhard F. *Erwin Piscator and the American Theatre*. New York : Peter Lang, 1991.
- Savran, David. *A Queer Sort of Materialism: Recontextualizing American Theater*. 4ème édition. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. 1988. New York : Routledge, 2003.
- Spielmann, Guy. « Acteur, personnage, persona : modes de l'individualité et de l'altérité dans la comédie classique ». In Heyndels, Ralph et Barbara Woshinsky. Éd. *L'Autre au XVIIème siècle : Actes du 4ème colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIème siècle*. Tübingen : Gunter Narr, 1999. 117-133.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le Théâtre*. 1977. Paris : Éditions Belin, 1996.
- Wagner, Richard. *Art Life and Theories of Richard Wagner: Selected from His Writings (1875)*. Trad. Edward Livermore Burlingame. New York : Henry

- Holt, 1875.
- Willett, John. *The Theatre of Erwin Piscator*. 1986. Londres : Methuen, 1978.
- Zaragoza, Georges. « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obsène ». *L'Information littéraire* 53 (2001) : 3-8.
- Études sur la peinture*
- Audinet, Gérard, Gallien Déjean, Sophie Krebs et Stéphanie Méséquer. Éds. *Giorgio De Chirico, la fabrique des rêves*. Paris : Beaux Arts, 2009.
- Benke, Britta. *O'Keeffe*. Cologne : Taschen, 2000.
- Berdonces, Lavin, Ana Carmen, José Redondo Cuesta et Rafael Alonso. *Domenikos Theotokopoulos 1900*. Bruxelles : BAI Publishers, 2010.
- Bosing, Walter. *Tout l'oeuvre peint de Bosch*. Trad. Hélène Drewitz. Cologne : Taschen, 2005.
- Bourdon, David. « Alchemist at Large: The Return of Tchelitchew ». *Art in America* (Juillet 1995) : 63-67.
- Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock, Meaning and Significance*. New York : HarperCollins Books, 1992.
- Chave, Anna C. « Pollock and Krasner: Script and Postscript ». In Pepe Karmel, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. 262-279.
- Coates, Robert M. « The Art Galleries: Extremists ». In Pepe Karmel, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. 72-78.
- De Boschère, Jean. *Jérôme Bosch et le fantastique*. Paris : Éditions Albin Michel, 1962.
- Dessy, Clément. « La Revue Blanche et les Nabis : Une esthétique de la fragmentation ». *Trans—* 8 (Été 2009) : 1-17.
- Elger, Dietmar. *L'Expressionnisme*. Cologne : Taschen, 2002.
- Emmerling, Leonhard. *Jackson Pollock 1912-1956 : À la limite de la peinture*. Cologne : Taschen, 2007.
- Fongond, Marie and Serge Lesourd. « Warhol, une esthétique "consumatoire" ou l'art comme modernité ». *Cliniques méditerranéennes* 80 (2009) : 167-175.
- Fried, Michael. « Jackson Pollock ». In Pepe Karmel, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. 97-103.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. 1961. Boston : Beacon, 1989.

- Hofmann, Hans. *Search for the Real*. Weeks, Sara T. et Bartlett H. Jr. Hayes. Éds. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1967.
- Kandinsky, Wassily. *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Trad. Debrand, Nicole and Bernadette du Crest. 1954. Paris : Folio Essais, 1989.
- Kaprow, Allan. « The Legacy of Jackson Pollock ». In Pepe Karmel, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. 84-89.
- Karmel, Pepe. Éd. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. New York : The Museum of Modern Art, 1999.
- Klee, Paul. *The Inward Vision*. New York : Harry N. Abrams, 1959.
- Lanchner, Carolyn. *Jackson Pollock*. New York : The Museum of Modern Art, 2009.
— *Robert Rauschenberg*. New York : The Museum of Modern Art, 2009.
- Martin, Jean-Clet. *Van Gogh : L'Œil des choses*. Le Plessis Robinson : Institut Synthélabo, Coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.
- Naugrette, Jean-Pierre. « Cinémas, cinéma : Regard sur Edward Hopper ». *Positif* 417 (Novembre 1995) : 55-61.
- Osterwold, Tilman. *Pop Art*. 1990. Cologne : Taschen, 2007.
- Randolph, Delehanty. *Art in the American South: Works from the Ogden Collection*. Baton Rouge : Louisiana State UP, 1996.
- Renner, Rolf G. *Edward Hopper 1882-1967 : Métamorphoses du réel*. Trad. Cécile Bertrand-Dagenbach. Cologne : Taschen, 2000.
- Rubin, William. « Jackson Pollock and the Modern Tradition ». In Pepe Karmel, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. 118-175.
- Ruhrberg, Karl. *L'Art au XXe siècle*. Vol. 1. Cologne : Taschen, 2005.
- Stokes, Charlotte. « Surrealist Persona: Max Ernst's Loplop, Superior of Birds ». *Simiolus, Netherland Quarterly for the History of Art* 13.3/4 (1983) : 225-235.
- Stuckey, Charles F. « Another Side of Jackson Pollock ». In Pepe Karmel, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*. 180-191.
- Todorov, Tzvetan. *Éloge du quotidien : Essai sur la peinture hollandaise du XVIIème siècle*. 1993. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- Warncke, Carsten-Peter et Ingo F. Walther. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Cologne : Taschen, 2002.
- Wells, Walter. *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. Londres : Phaidon Press,

2007.

Wood, Grant. « The Writer and the Painter ». *American Prefaces* 1 (Octobre 1935) : 3-4.

Études sur le cinéma

Azoury, Philippe et Jean-Marc Lalanne. *Cocteau et le cinéma : Désordres*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

Bazin, André. *André Bazin and Italian Neorealism*. Trad. Bert Cardullo. New York : Continuum International, 2011.

Bloess, Georges. Éd. *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*. Paris : L'Harmattan, 2009.

Bouquet, Stéphane. *Sergueï Eisenstein*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.

Cocteau, Jean. *La Belle et la Bête : Journal d'un film*. 1958. Paris : Éditions du Rocher, 2003.

—. *Entretiens sur le cinématographe*. Bernard, André et Claude Gauthier. Éd. Paris : Pierre Belfond, 1973.

—. *Le Numéro Barquette*. Paris : Damase, Jacques, 1980.

Douchet, Jean. « L'ombre portée de la réalité », in Délégation au Développement et aux Formations du Ministère de la Culture. Éd. *L'Invention de la figure humaine-Le cinéma : L'Humain et l'Inhumain*. Paris : Éditions de la Cinémathèque française, 1995. 239-254.

Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

Dreux, Emmanuel. *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*. Trad. Jay Leyda. 1947. New York : Harcourt Brace, 1975.

—. *Towards a Theory of Montage*. Glenny, Michael et Richard Taylor. Éd. Trad. Michael Glenny. 1991. Londres : I. B. Tauris, 2010.

Eizykman, Claudine. « Le Cinéma Expressionniste : le compromis et l'absolu ». In Georges Bloess, *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*. 175-198.

Larcher, Jérôme. *Charlie Chaplin*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.

Re, Lucia. *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford : Stanford UP, 1990.

Seknadje-Askenazi, Enrique. « Expressionnisme et cinéma : une caméra subjective ? ». In Georges Bloess, *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*. 231-242.

Verriopoulou, Evanthia. « Écho des figures de l'irréel et angoisse de la défiguration ». in Georges Bloess, *Destruction, création, rythme : L'Expressionnisme, une esthétique du conflit*. 243-258.

Ouvrages théoriques

Aristote. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Les Classiques de Poche, 1990.

Bakhtine, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. 1968. Bloomington : Indiana UP, 1984.

Barthes, Roland. *Note sur la photographie*. 1980. Paris : Éditions Gallimard Seuil, 2007.

Beckett, Samuel et Gilles Deleuze. *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. 1924. Paris : Gallimard, 1985.

Delorme-Montini, Bénédicte. « Le Moment post-moderne ». *Le Débat* 160 (2010) : 178-196.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la Différence*. Paris : Seuil, 1967.

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris : Éditions de Minuit, 2000.

Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2006.

Eble, Bruno. *Le Miroir et l'Empreinte : Spéculations sur la specularité*. Vol. 1. Paris : L'Harmattan, 2011.

Fingesten, Peter. « Delimitating the Concept of the Grotesque ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42.4 (1984) : 419-426.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trad. David McLintock. 1941. Londres : Penguin Books, 2003.

—. *Totem et Tabou*. Trad. Samuel Jankélévitch. 1923. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

Joly, Martine. *L'Image et les Signes : Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris : Nathan Université, 1994.

Jung, Carl G. *Man and his Symbols*. 1964. Londres : Dell Publishing, 1968.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Lacan, Jacques. *Écrits I*. 1966. Paris : Seuil, 1999.

- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente*. Paris : Flammarion, 1989.
- Lojkin, Stéphane. *Image et Subversion*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 2005.
- Louvel, Liliane. *Le Tiers pictural*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
— . *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- Steig, Michael. « Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29. 2 (Hiver 1970) : 253-260.

Ouvrages de références

- Beale, Paul et Eric Partridge. *A Dictionary of Catch Phrases: British and American, from the Sixteenth Century to the Present Day*. Londres : Routledge, 1993.
- Bottéro, Jean et Samuel Noah Kramer. *Lorsque les dieux faisaient l'homme*. Paris : Gallimard, 1989.
- Brown, Jerold E. *Historical Dictionary of the US Army*. Westport : Greenwood, 2001.
- Eliade, Mircea et Philip Mairet. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Kansas City : Sheed Andrews and McMeel, 1961.

Divers

- Bahrani, Zainab. *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia*. Londres : Routledge, 2001.
- Cocteau, Jean. *Opium, journal d'une désintoxication*. Paris : Stock, 1930.
- Crane, Hart. *The Complete Poems of Hart Crane*. New York : Liveright, 2001.
- Feuillet, Michel. « Le Jardin de l'Annonciation ». *Italies*. 8 (2004) : [en ligne], mis en ligne le 5 septembre 2009, consulté le 4 avril 2013. URL : <http://italies.revues.org/2015>.
- Lorca, Federico Garcia. *Yerma*. Paris : L'Arche, 2007.
- Monchal, Maïté. *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. 1954. New York : Vintage Books, 1990.
- Strindberg, August. *Five Plays*. 1981. Berkeley : University of California Press, 1983.

Van Gogh, Vincent. *Van Gogh Letters*. [en ligne], consulté le 31 août 2010. URL : <http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/8/129.html>.

Weissshuhn, Karine. « Le *Trickster* : L'art et la pensée amérindienne à la période du Contact ». *Dire* (Printemps 2005) : 47-50.

Tableaux et photographies

Bazzi, Giovanni Antonio. *Saint Sébastien*. 1525-1531. Florence : Galleria Palatina.

De Chirico, Giorgio. *Conversation among the Ruins*. 1927. Washington DC : National Gallery of Art.

Gauguin, Paul. *Nave Nave Mahana*. 1896. Lyon : Musée des Beaux Arts.

Hockney, David. *A Bigger Splash*. 1967. Londres : Tate Collection.

Hopper, Edward. *House by the Railroad*. 1925. New York : The Museum of Modern Art.

— . *Girlie Show*. 1941. Collection privée.

— . *Two Comedians*. 1966. Collection Barbara Sinatra.

Kavallines, James. Photographie d'Andy Warhol et Tennessee Williams à bord du paquebot France. 1967. New York : Library of Congress.

O'Keeffe, Georgia. *Pelvis III*. 1944. Collection Calvin Klein.

Picasso, Pablo. *Guernica*. 1937. Madrid : Musée de la Reine Sofia.

— . *Portrait d'Ambroise Vollard*. 1910. Moscou : Musée Pouchkine.

— . *Le Rideau de Parade*. 1917. Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Pollock, Jackson. *Bird*. 1938-1941. New York : The Museum of Modern Art.

— . *Full Fathom Five*. 1947. New York : The Museum of Modern Art.

— . *Male and Female*. 1942. Philadelphie : Philadelphia Museum of Art.

— . *The Moon-Woman Cuts the Circle*. Vers 1943. Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

— . *Number One*. 1948. New York : The Museum of Modern Art.

Rauschenberg, Robert. *Rhyme*. 1956. New York : The Museum of Modern Art.

Reni, Guido. *Saint Sébastien*. 1616-1617. Rome : Pinocateca Capitoline.

Rubens, Pierre Paul. *L'Union de la Terre et de l'Eau*. Vers 1618, Munich : Alte Pinakothek.

Tchelitchew, Pavel. *Hide and Seek*. 1940-42. New York : The Museum of Modern Art.

Van Gogh, Vincent. *Café de nuit*. 1888. New Haven : Yale University Art Gallery.

—. *Les Mangeurs de pommes de terre*. 1885. Amsterdam : Musée Van Gogh.

Warhol, Andy. *200 Campbell's Soup Cans*. 1962. New York : Collection privée de John et Kimiko Powers.

—. *Green Coca Cola Bottles*. 1962. New York : Whitney Museum of American Art.

Index

A

Abject, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 125, 307
Abstraction, 24, 26, 75, 129, 130, 132, 176, 308, 438, 439
« Accent of a Coming Foot, The », 199
Adler, Thomas, 388
Albee, Edward, 74
Alexander Nevsky (Eisenstein), 29, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259
Animal Crackers (Marx Brothers), 276, 289, 290, 295, 297
Aristote, 93
Artaud, Antonin, 14, 15, 16, 168, 276, 277, 278, 289, 291, 293, 295, 296, 299, 300, 302, 303
Atkinson, Justin Brooks, 292
Azoury, Philippe, 224, 225, 239, 242, 244, 247, 249, 250

B

Bahrani, Zainab, 320, 325
Bak, John, 13, 18, 21, 22, 37, 97, 116, 218, 219, 234, 235, 246, 247, 255, 256, 257, 337, 339, 340, 342, 367, 389, 392, 405, 448
Bakhtine, Mikhail, 79, 81, 102, 104, 159
Bara, Theda, 215, 216
Barbette (numéro), 245
Barthes, Roland, 23
Bazin, André, 238, 267, 268, 272, 273
Bazzi, Giovanni Antonio, 104
Beckett, Samuel, 74, 75, 237, 307
Belle et la Bête, La (Cocteau), 241, 242, 243, 247, 248, 249, 250
Bentley, Eric, 78
Benton, Thomas Hart, 446, 447
Bigger Splash, A (Hockney), 155
Bigsby, C. W. E., 19, 77, 128, 171
Bird (Pollock), 141
Bloess, Georges, 223, 227, 231, 239, 507, 508
Bosch, Jérôme, 85, 86, 88, 90, 123
Bosing, Walter, 86
Bottéro, Jean, 321
Bouché, Thérèse, 275
Bouquet Stéphane, 250, 251, 257, 258, 259
Bourdon, David, 91, 94, 97
Brandt, George, 17, 54
Braque, Georges, 46, 65, 81
Bray, Robert, 18, 77, 87, 277, 303
Brecht, Bertolt, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 193, 196, 199, 284, 300
Breen, Joseph, 266
Breton, André, 68, 69, 276, 289
Brown, John Russell, 17
Brown, Jerold E., 359
Brücke, Die, 227

Burlesque, 29, 153, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 304, 308, 345, 393

C

Cabinet du docteur Caligari, Le (Wiene), 227, 231, 232, 238, 239
Café de nuit (Van Gogh), 56, 58
Catharsis, 93, 301
Cernuschi, Claude, 109, 129, 137, 151, 152
Cervantès, Miguel de, 70
Cézanne, Paul, 323
Chaplin, Charlie, 29, 128, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 288, 289
« Chaplinesque » (Crane), 279
Chaudhuri, Una, 157, 158
Circle Theater (Hopper), 177
Coates, Robert, 147
Cocteau, Jean, 29, 70, 72, 74, 222, 223, 224, 225, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251
Cohn, Ruby, 21, 127, 128
Commedia dell'arte, 70, 71, 293
Conversation among the Ruins (De Chirico), 45
Corrigan, Mary Ann, 17, 57, 72, 73
Courbet, Gustave, 323
Craig, Edward Gordon, 19, 130
Crandell, George, 22, 206
Crane, Hart, 66, 279, 423, 427, 428, 430
Cri, Le (Munch), 59
Cubisme, 60, 61, 68, 69, 74

D

Damish, Hubert, 47
De Angelis, Rose, 264, 265, 267, 417
De Chirico, Giorgio, 37, 45, 46
Deleuze, Gilles, 22, 158, 279, 280, 281, 282, 283, 307, 308, 310
Delorme-Montini, Bénédicte, 151, 152, 156
Derrida, Jacques, 20, 168, 415, 508
Dessy, Clément, 44
Devlin, Albert, 14, 22, 42, 447
Dickinson, Emily, 199, 218
Didi-Huberman, Georges, 30, 31, 224, 225, 363, 364, 365, 370, 374, 375, 378, 379, 380, 384, 385, 386, 389, 390, 396
Dolar, Mladen, 166, 167, 212, 313, 314, 316, 340, 353, 360
Dorff, Linda, 21, 127, 128, 129, 143, 146, 277, 278, 387, 388, 389
Dreamy Kid, The (O'Neill), 368
Dreux, Emmanuel, 274, 275, 276, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 297, 298
Dukore, Bernard, 84
Dumas, Alexandre, 67, 70

E

Eble, Bruno, 426
Écriture organique, 13, 19, 310, 398
Eisenstein, Sergei, 29, 164, 222, 223, 224, 225,
249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 267
Eizykman, Claudine, 223, 227, 231, 239, 507
Elam, Keir, 16
Elger, Dietmar, 227
« Emblems of Conduct » (Crane), 427, 428, 430
Emmerling, Leonhard, 138
Ernst, Max, 84, 142, 182
Esslin, Martin, 293
Expressionnisme, 58, 59, 199, 223, 224, 227, 231,
239, 433, 507, 508

F

Fingesten, Peter, 85
Fitzgerald, F. Scott, 131
Fleche, Anne, 20, 57, 62
Fongond, Marie, 152, 154, 167
Foucault, Michel, 20
Freud, Sigmund, 80, 83, 334, 353
Fried, Michael, 131, 148
Full Fathom Five (Pollock), 143

G

Garady, Michael, 413
Gauguin, Paul, 24, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 54, 55
Gesamtkunstwerk, 28, 255
Girlie Show (Hopper), 172
Gobin, Pierre, 69, 70, 72, 74
Great Dictator, The (Chaplin), 282
Greco, Le, 37, 111, 112, 117
Greenberg, Clement, 46, 63, 81, 131
Greenberg, Samuel, 427
Grotesque, 78, 79, 81, 85, 87, 159
Guernica (Picasso), 79, 82, 83, 87, 88, 199
Guston, Philip, 159

H

Hairy Ape, The (O'Neill), 368
Hale Allean, 18, 66, 142, 147, 153, 157, 159, 183,
226, 297, 298, 299, 315, 323, 339, 342
Harris, Bernard, 17
Hérodote, 317
Hide and Seek (Tchelitchew), 80, 91, 97, 101
Hockney, David, 155, 156
Hofmann, Hans, 18, 24, 25, 26, 80, 105, 106, 107,
108, 109, 121, 122, 124, 130, 131, 418
Hopper, Edward, 26, 37, 129, 130, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178
House by the Railroad (Hopper), 168, 169
Hugo, Victor, 70

I

Iconomopoulou, Christina, 74
« Idea of Order at Key West, The » (Stevens),
441

Impressionnisme, 24, 48, 227
Inquiétante étrangeté, 80, 83, 93, 244, 354, 355
Ionesco, Eugène, 74, 75

J

Jackson, Esther Merle, 13, 14, 17, 59, 60, 62, 63,
74, 75, 204, 255
Joly, Martine, 38, 39, 47, 365, 375
Jung, Carl G., 60, 138, 139, 140, 142

K

Kalson, Albert E., 17, 209
Kandinsky, Wassily, 98, 109, 114, 118, 121
Kaplan, David, 21, 105, 284, 418, 448
Kaprow, Allan, 148, 149
Kazan, Elia, 75, 90, 246
Keith, Thomas, Thomas, 447, 448
Kernodle, George, 28
Kerr, Walter, 75, 292, 364
Klee, Paul, 47, 60
Koenig, Rhoda, 263
Kolin, Philip, 21, 127, 128, 129, 133, 140, 142,
158, 173, 299, 302, 303, 304, 308, 432, 434
Kontaxopoulos, Jean, 240, 241, 244
Kramer, Richard, 15, 18, 19, 106, 183
Kramer Samuel, 321
Krasner, Lee, 130, 137
Kristeva, Julia, 92, 93, 94, 98, 100, 101, 103, 104

L

Lacan, Jacques, 201
Lalanne, Jean-Marc, 224, 225, 239, 242, 244,
247, 249, 250
Lanchner, Carolyn, 143, 160, 161
Lang, Fritz, 129, 183, 227, 228, 229, 230, 232,
238
Langage concret, 14, 15, 16
Langage de la vision, 13, 310, 337, 338
Larcher, Jérôme, 277, 280, 285, 288
Lawrence, D. H., 131, 138, 337, 388, 407
Le Pors, Sandrine, 315, 316, 345, 351
Lesourd, Serge, 152, 154, 167
Leverich, Lyle, 18, 235, 323, 327
Ley-Piscator, Maria, 182, 184
Lichtenstein, Jacqueline, 329
Lichtenstein, Roy, 129
Livre blanc, Le (Cocteau), 240
Lojkine, Stéphane, 23, 30, 33, 329, 330, 331, 332,
335, 338
Londré, Felicia Hardison, 57, 173, 176
Lorca, Federico Garcia, 338
Louvel, Liliane, 309, 322, 323, 328, 329, 337, 400,
401, 410, 411, 415
Lumet, Sidney, 266
Lustig, Alvin, 448

M

Macgowan, Kenneth, 18, 28
Magnani, Anna, 260, 263, 265
Male and Female (Pollock), 137
Mangeurs de pommes de terre, Les (Van Gogh),

48, 49, 56
Mann, Daniel, 78, 266
Martin Jean-Clet, 89
Marx Brothers, 29, 274, 276, 278, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299
Matisse, Henri, 37, 46, 323
McCullers, Carson, 43
Metropolis (Lang), 227, 228, 229, 230, 232, 236, 238
Mielziner, Jo, 15, 43
Mimétisme, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 39, 40, 42, 55, 129, 170, 315, 330, 339, 341, 342, 343, 345
Miss Julie (Strindberg), 44
Modern Times (Chaplin), 280, 288
Monchal, Maïté, 240, 241, 245, 248
Monkey Business (Marx Brothers), 276, 289, 292, 296, 297
Moon-Woman Cuts the Circle, The (Pollock), 132
Munch, Edvard, 59, 227
Murphy Brenda, 116, 246, 500
Mutter, Die (Brecht), 181

N

Namme, Annika, 198, 199
Nancy, Jean-Luc, 14, 30, 31, 42, 89, 313, 317, 336, 361, 376, 399, 401, 402, 417, 419, 420, 422, 436, 445, 447
Naturalisme, 48, 111
Naugrette, Jean-Pierre, 177
Nave Nave Mahana (Gauguin), 41, 42
Néoréalisme, 29, 224, 260, 262, 266, 267, 268, 269
New York Movie (Hopper), 177
Nijinsky, Vaslav, 245
Number One (Pollock), 148, 149

O

O'Keeffe, Georgia, 37, 114, 115
O'Neill, Eugene, 20, 164, 171, 342, 366, 368
Opium (Cocteau), 242
Ossessione (Visconti), 266
Osterwold, Tilman, 158, 168

P

Paller, Michael, 22, 94, 240
Palmer, R. Barton, 77
Parade (Cocteau, Picasso, Satie), 69, 70, 72, 74
Parker, Brian, 66, 87, 104, 262, 263, 277, 303
Pelvis III (O'Keeffe), 114
Photographie, 23, 24, 27, 38, 39, 40, 44, 102, 120, 143, 268, 390
Picasso, Pablo, 24, 25, 26, 37, 39, 46, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 105, 231, 323
Pickford, Mary, 215, 216, 244
Pinter, Harold, 74, 75
Piscator, Erwin, 17, 27, 182, 183, 184, 186, 189, 190, 193, 196, 197, 198, 208
Platon, 162, 329, 360
Plumley, William, 399, 402
Poker Night (Benton), 17, 56, 110, 446
Pollock, Jackson, 24, 26, 47, 109, 129, 130, 131,

132, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 169, 177
Pop Art, 26, 129, 152, 153, 155, 158, 159, 160, 168, 177
Portrait d'Ambroise Vollard (Picasso), 60
Postlewait, Thomas, 198
Probst, Gerhard, 183
Proust, Marcel, 70, 100, 101
Provincetown, 42, 105, 301, 418
Push and pull (théorie), 106, 107, 109

R

Rader, Dotson, 438
Rapper, Irving, 205
Rauschenberg, Robert, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165
Réalisme, 21, 23, 40, 48, 66, 79, 159, 174, 199, 223, 224, 225, 263, 272, 273, 276, 289, 315, 339, 344, 347
Renaissance, 43, 102, 104, 323
Reni, Guido, 104
Renner, Rolf, 130, 169, 170, 174
Rhyme (Rauschenberg), 160, 161, 164, 165
Ring der Nibelungen, Der (Wagner), 255
Rice, Elmer, 171, 237
Richard II (Shakespeare), 62
Rideau de Parade, Le (Picasso), 69, 71, 72, 73, 74
Rossellini, Roberto, 263, 268
Roudané, Matthew, 18, 21, 57, 127, 317
Rubens, Pierre Paul, 37, 85, 88, 90
Ruckel, Terri Smith, 133, 147, 148, 432, 434
Ruhrberg, Karl, 24, 40, 42, 48, 55, 59, 60, 65, 75

S

Saddik, Annette, 21, 127, 128, 131, 140, 144, 158, 162, 175, 237, 238, 284, 300, 301, 305, 308, 309, 446
Sartre, Jean-Paul, 78, 144, 218, 219, 509
Satie, Erik, 74
Savran, David, 19, 20, 22, 97, 101, 147, 206, 221, 245, 299, 300
Schechner, Richard, 150
Schlessler, THomas, 46
Schvey, Henry, 17, 56, 110
Seknadje-Askenazi, Enrique, 238, 239, 507
Selznick, Irene, 14, 271, 446
Senso (Visconti), 268, 273
Spielmann, 71
Spoto, Donald, 152, 270
Steig, Michael, 78, 79, 83, 85
Stevens, Wallace, 441
Stokes, Charlotte, 142
Strindberg, August, 44
Stuckey, Charles, 143, 149
Surréalisme, 68, 142, 289

T

Tchekhov, Anton, 164, 393
Tchelitchew, Pavel, 25, 80, 91, 94, 95, 97, 99, 102
Tennyson, Alfred Lord, 323
Terra Trema, La (Visconti), 260, 268, 269, 270, 271, 272

Tharpe, Jac, 17, 57, 72, 73, 76, 209
Théâtre de l'Absurde, 74, 128, 293
Théâtre de la Cruauté, 14, 128, 300, 303
Théâtre épique, 27, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 192, 196, 198, 221
Thornton, Margaret Bradham, 37, 41, 95, 168, 216, 404, 419
Tischler, Nancy, 14, 42, 317, 447
Titien, Le, 323
Todorov, Tzvetan, 38, 74
Tolstoï, Léon, 184, 197
Turner, Lana, 152, 178, 203
Two Comedians (Hopper), 172

U

Ubersfeld, Anne, 16
Union de la Terre et de l'Eau, L' (Rubens), 88

V

Van Gogh, Vincent, 24, 25, 26, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 89, 105, 130, 131
Verfremdungseffekt, 188
Verga, Giovanni, 268
Verriopoulou, Evanthia, 223, 508
Villon, François, 199
Visconti, Luchino, 29, 222, 223, 260, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273
Vowles, Richard, 220

W

Wagner, Richard, 28, 255, 256, 259
Walther, Ingo, 61, 65, 67, 68, 69, 82, 83, 84, 88, 89
War and Peace (Tolstoï), 183, 184, 197, 198
Warhol, Andy, 129, 152, 153, 154, 158, 166, 167, 170
Warncke, Carsten-Peter, 61, 65, 67, 68, 69, 82, 83, 84, 88, 89
Waterhouse, John William, 324
Weisshuhn, Karine, 141
Wells, Walter, 172, 174, 177
Wiegand, Chris, 413
Wiene, Robert, 227, 228, 231, 232, 234, 236, 238, 239
Wilde, Oscar, 104, 194
Willett, John, 181, 182, 193, 198
Williams, Thomas Lanier III "Tennessee"
 Crawford, Cheryl, 274, 430
 Dakin, Walter Edwin, 178, 317
 Garady, Michael, 412, 413
 Holland, Willard, 54, 339
 Hollywood, 17, 27, 77, 159, 168, 203, 219, 254, 297, 342, 366, 415
International Shoe Company, 226, 339, 375
 Italie, 29, 81, 260, 261, 263, 266, 274, 275
 Jones, Margo, 19, 23, 27, 43, 185, 195, 314
 Key West, 129, 147, 399, 435
 Kiernan, Kip, 105, 245, 397, 405, 418, 419
 La Nouvelle-Orléans, 242, 387, 399, 402, 437
 Laguna Beach, 41, 42, 404, 407
 Merlo, Frank, 219, 262, 408, 420

Metro Goldwyn Mayer, 202, 203, 377
 Mexique, 66, 68
 Mills, Clark, 315, 316, 317, 327
Mummers, The, 49, 315, 339
 Parrott, Jim, 41, 402, 404, 405, 408, 415, 416
 Rodriguez, Pancho, 43
 Rome, 94, 261, 268
 Sicile, 270
 Smith, William Jay, 316, 317, 327
 Smith Tony, 131
 St. Just, Maria, 94
 St. Louis, 49, 118, 226, 299, 315, 316, 339, 346
 Tandy, Jessica, 446, 447
 Vidal, Gore, 142, 363
 Williams Rose, 110, 204, 327, 328, 337, 342, 375, 422, 441
 Windham, Donald, 138, 197, 303, 419
 Wood Audrey, 59, 178, 186, 189, 197, 262, 290, 314

Œuvres

Art

Autoportraits, 240, 299, 404, 408, 410, 411, 413, 414
By That Time Summer and Smoke Were Past, 431
Crucifixion, 431, 432, 433, 436
Figure, 435, 440
Frank Merlo, 409
Fred Parrott, 417
Landscape, 403, 404
Male Dancer, 418, 420
Many Moons Ago, 434, 436
On ne peut pas comprendre toujours, 434
Prancing Horse With Vase, 420, 421
Purification, 337, 423, 426, 431, 436
She Sang Beyond the Genius of the Sea, 437, 439
Spring Landscape, 402
Standing Jester, 418, 419, 420
Still Life, 420, 421
Summer Landscape, 402
The Faith of Gatsby Last Summer, 434
Tropical Scene at Night, 404, 405, 406, 407, 408
Unidentified Woman, 409, 410
Untitled (sans titre), 437
Winter Landscape, 402

Nouvelles

« Angel in the Alcove, The », 392, 393
 « Desire and the Black Masseur », 96
 « Malediction, The », 279, 288
 « Mysteries of the Joy Rio, The », 221
 « Night of the Iguana, The », 81
 « Vengeance of Nitocris, The », 317, 399
 « Yellow Bird », 429

Pièces dramatiques

At Liberty, 366, 371, 372
Baby Doll (scénario adapté d'une pièce en un seul acte), 91, 113, 497
Battle of Angels, 80, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 117, 118, 120, 121, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 264, 337, 355, 356
 « Beetle of the Sun, The » voir *The Strangest Kind of Romance*, 279
Big Game, The, 342, 367
Camino Real, 13, 15, 16, 21, 25, 29, 65, 66, 67,

68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 178, 290, 292, 315, 330, 350, 358, 448
Candles to the Sun, 49, 50, 54, 315, 316, 339, 340, 341, 342, 346, 347, 348, 349
Case of the Crushed Petunias, The, 277
Cat on a Hot Tin Roof, 77, 78, 84, 85, 90, 121, 218, 219, 220, 364, 448
« Chaplineque » voir *The Strangest Kind of Romance*, 279
« Chart in Anatomy, A » voir *Summer and Smoke*, 42
Clothes for a Summer Hotel, 130, 131, 146
Confessional, 145, 300, 308
Dark Room, 366
Day on Which a Man Dies, The, 131
« Dead Planet, The Moon! » voir *Vieux Carré*, 387
« Dos Ranchos » voir *The Purification*, 330
Eccentricities of a Nightingale, The, 216
Escape, 342, 366, 367
Every Twenty Minutes, 366, 367
Fat Man's Wife, The, 366
Fugitive Kind, The, 315, 339, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 356, 361
« Gentleman Caller, The », 202, 203, 207, 377, 378, 379, 380, 381
Glass Menagerie, The, 13, 18, 20, 21, 22, 27, 37, 92, 110, 111, 112, 113, 118, 183, 184, 185, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 251, 268, 337, 350, 367, 369, 370, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 388, 389, 390, 396, 447, 448
Gnädiges Fräulein, The, 129, 138, 140, 142, 144, 146, 147, 153, 156, 157, 158, 159, 166, 296, 297, 298, 299
Honor the Living, 366
I Can't Imagine Tomorrow, 127, 138, 154, 156
I Rise in Flame, Cried the Phoenix, 131
In the Bar of a Tokyo Hotel, 131, 132, 135, 136, 147, 148, 149, 350, 414, 432, 434
Interior: Panic, 37, 386
« Ishtar », 315, 318, 319, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 336, 338
Kirche, Küche, Kinder, 162, 163, 164, 165, 278, 293, 295, 296, 393
Lady of Larkspur Lotion, The, 390, 391
Lifeboat Drill, 127, 145
Magic Tower, The, 207, 278, 366, 369, 371, 386, 413
Me, Vashya, 366, 367
Moony's Kid Don't Cry, 366, 368, 369, 370
Mutilated, The, 145, 150, 153
Night of the Iguana, The, 22, 37, 63, 64, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 90, 92, 95, 108, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 146, 342, 432, 433
Not About Nightingales, 37, 315, 339, 342, 346, 347, 349
Now the Cats with Jewelled Claws, 145
Orpheus Descending, 108, 119, 121, 264
Out Cry, 130, 138, 139, 144, 146, 158, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 351, 389
Palooka, The, 342, 366
« Paper Lantern, The » voir *A Streetcar Named Desire*, 251, 252, 253, 254
Period of Adjustment, 217, 218, 219, 220
Pink Bedroom, The, 366

Portrait of a Madonna, 371
Pretty Trap, The, 207, 381, 382, 383, 384
« Primary Colors, The » voir *A Streetcar Named Desire*, 116, 117
Property Is Condemned, This, 37, 168, 169, 170, 197
Purification, The, 13, 21, 315, 330, 331, 332, 336, 337, 338, 361, 424
Red Devil Battery Sign, The, 127, 157, 166, 353, 357, 391
Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde, The, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308
Rose Tattoo, The, 14, 28, 90, 91, 110, 225, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 342, 417, 448
Slapstick Tragedy, 153
Something Cloudy, Something Clear, 127, 171, 390, 397, 437, 439, 440
« Spinning Song, The » voir *A Streetcar Named Desire*, 251, 252, 256
Stairs to the Roof, 28, 37, 59, 60, 61, 66, 183, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 242, 273
Strangest Kind of Romance, The, 29, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 301, 304
Streetcar Named Desire, A, 17, 20, 21, 22, 28, 29, 37, 56, 57, 62, 84, 92, 110, 113, 116, 123, 124, 146, 225, 241, 242, 244, 246, 248, 252, 253, 255, 256, 257, 260, 261, 350, 353, 371, 377, 381, 386, 392, 431, 446, 448, 500
Suddenly Last Summer, 80, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 104, 105, 120, 125, 391
Summer and Smoke, 15, 27, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 56, 57, 77, 185, 190, 191, 193, 194, 195, 209, 214, 215, 216, 423, 427, 430, 431, 448
Summer at the Lake, 366, 367, 368
Sweet Bird of Youth, 37, 55, 92, 110, 111, 114, 115, 185, 209, 211, 213
Ten Blocks on the Camino Real, 290
Two-Character Play, The, 128, 144, 150, 351
Vieux Carré, 127, 171, 316, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 437
Why Do You Smoke So Much, Lily?, 366, 367, 368, 370
Will Mr. Merriwether Return from Memphis?, 106, 309
Poèmes
« Siege, The », 315
« Androgyne, mon amour », 136
« Little Horse », 420
« Of Roses », 420, 421
Romans
Moise and the World of Reason, 106, 221, 306, 406, 407, 449
The Roman Spring of Mrs. Stone, 448
Écrits biographiques
Correspondance
Letters, 14, 28, 42, 43, 44, 48, 49, 54, 59, 90, 91, 94, 105, 177, 178, 189, 190, 195, 197, 203, 205, 262, 274, 292, 402, 415, 446, 447
Journal
Notebooks, 18, 37, 41, 54, 95, 131, 138, 168, 178, 185, 186, 203, 216, 227, 240, 241, 251, 252, 254, 260, 261, 327, 337, 383, 405, 407,

414, 419, 430

Mémoires

Memoirs, 43, 47, 58, 130, 245, 261, 262, 263,
271, 273, 290, 405, 448, 449

Wood Grant, 32, 40

Z

Zaragoza, Georges, 144, 145

Zola, Émile, 48

