

## Tennessee Williams : 1914- 1983

*Encyclopedia Universalis, 1979*

Marie-Claire Pasquier

Tennessee Williams est, avec Arthur Miller, l'une des deux figures qui émergent le plus nettement du théâtre américain des trente dernières années. Ils prennent tous deux la relève d'Eugene O'Neill, assurent le pont entre la génération des années trente (Clifford Odets, Maxwell Anderson, Elmer Rice, Thornton Wilder) et celle de l'après-guerre. Tous deux ont un répertoire qui continue à faire les beaux jours des scènes américaines. Ils ont reçu la consécration internationale d'une vaste orchestration cinématographique de leurs œuvres, et bénéficié du talent du metteur en scène Elia Kazan. Mais on n'associe leurs noms que pour mieux les opposer. En face de Miller le marxiste, le dénonciateur et la victime du maccarthysme, l'homme du présent et de l'action militante, Tennessee Williams est présenté comme le freudien, l'homme de la nostalgie et du rêve, qui s'adresse à l'imaginaire collectif par le biais des images et des mythes. On oppose aussi l'homme du Nord à l'homme du Sud, on va jusqu'à dire le Scandinave et le Méditerranéen. Voilà qui indique en tout cas une polarité, même s'il y a là une simplification excessive. Peut-être Tennessee Williams mérite-t-il le titre de « Méditerranéen » en raison de sa prédilection pour l'Italie, une Italie terre des grands mythes, mais aussi une Italie sensuelle, capiteuse, telle que peut se la représenter un Américain élevé dans le puritanisme. Car les polarités, les oppositions, nous les trouvons à l'intérieur même de la personnalité de Williams, et de sa réputation. Comment se fait-il, en particulier, qu'il continue d'exercer, aujourd'hui encore, une si forte fascination, alors qu'il pratique une forme de théâtre qu'on peut estimer dépassée, voire conventionnelle, en regard des expérimentations new-yorkaises des années soixante ? Ne peut-on pas dire que cet homme de théâtre a dû en partie sa chance à tous les merveilleux interprètes de cinéma qui ont su donner une présence, un poids d'évidence, une force poétique à un univers qui aurait

pu, sinon, paraître artificiel ou naïf, ou trop lourdement chargé de symboles ? Parmi les pièces, ou les films, qui auront le plus certainement assuré son succès, citons *Un tramway nommé Désir* (*A Streetcar Named Desire*), qui mettait aux prises Vivien Leigh dans le rôle de Blanche DuBois et Marlon Brando dans celui de Stanley Kowalski son beau-frère ; *La Rose tatouée* (*The Rose Tattoo*), où, face à Burt Lancaster, Anna Magnani était une Sicilienne plus vraie que nature ; *Baby Doll*, écrit directement pour le cinéma, et qui rendit célèbre Carroll Baker dans un rôle de femme-enfant ; *La Chatte sur un toit brûlant* (*Cat on a Hot Tin Roof*), qui opposait Elizabeth Taylor à Paul Newman dans une riche plantation du Mississippi ; *Soudain l'été dernier* (*Suddenly Last Summer*), où Katherine Hepburn était une sublime mère abusive ; enfin *La Nuit de l'iguane* (*The Night of the Iguana*), inséparable dans nos mémoires de la présence troublante d'Ava Gardner et de Richard Burton.

Le monde de Tennessee Williams, ce sont avant tout ces hommes et ces femmes qui, au-delà ou en deçà de la psychologie traditionnelle, se désirent et se haïssent, parfois sans le savoir, toujours sans le vouloir, et s'entre-déchirent dans une atmosphère élégante et tragique où, sous le raffinement, rôde la sauvagerie. Ce sont ces costumes blanc immaculé et ces corps qui transpirent, les glaçons qui tintent et l'alcoolisme qui opère ses ravages. Ce sont ces personnages simplifiés comme le sont les héros des westerns et ceux des grandes tragédies, ces figures inséparables d'un décor qui les cerne et qui est comme le signe de leur destin. C'est un climat d'oppression quasi atmosphérique, un climat lourd d'avant l'orage, où les odeurs entêtantes s'entremêlent avec les cris stridents des oiseaux de proie ou des enfants des hommes, rappelant que le monde est une jungle. Ce sont les musiques nostalgiques, airs de jazz et vieux pianos qu'on entend dans le lointain.

## Un univers théâtral fondé sur le fantasme

De la vie de Tennessee Williams, ses *Mémoires*, publiés en 1975 pour des raisons ouvertement commerciales, ne nous livrent que l'écume. Drogue, drague, disputes défilent avec monotonie dans de fausses confidences « aplaties » par le magnétophone. Pas moyen d'apprendre là s'il y a correspondance entre l'homme et l'univers hanté, obsessionnel, brutal et chavirant qu'il a su créer. Il faut se tourner vers d'autres sources, vers la légende et l'histoire déjà constituées. Ce fut, on le sait, un enfant délicat, élevé surtout par des femmes, avec un père coléreux et souvent absent. Ce n'est qu'à la mort de ce père, en 1957, que Tennessee

Williams entreprendra une psychanalyse. Il eut une sœur, Rose, fragile comme lui, compagne de tous ses jeux, qui fut plus tard enfermée pour schizophrénie : « Les pétales de son esprit sont repliés par la peur », devait dire son frère à propos de sa maladie. Elle sera le modèle de la jeune fille à fragilité de verre filé, Laura, dans *La Ménagerie de verre* (*The Glass Menagerie*). « Tennessee » (Tenn pour les intimes) est un pseudonyme choisi par le jeune Thomas Lanier Williams pour commémorer — dit la légende — la lutte de ses ancêtres contre les Indiens dans cet État, et annoncer celle du jeune auteur qu'il voulait être, de l'artiste pionnier. Il a toujours menti sur son âge, se rajeunissant de trois ans à partir d'un concours littéraire auquel il put participer grâce à ce subterfuge. Il connut, à Saint Louis, une relative pauvreté, et son refuge était dans le Sud, chez ses grands-parents, où il retrouvait son enfance. Ses problèmes par la suite : sa timidité maladive, son goût de la solitude, sa peur des femmes et son penchant pour les jeunes hommes, son errance qui le mène sans cesse « du divan du psychanalyste aux plages des Caraïbes », dans la quête d'une impossible réconciliation avec lui-même et avec le monde, ses cures de désintoxication, sa fascination pour le poète Hart Crane, qui devait se suicider à trente-trois ans, tout cela sans doute s'enracine dans son enfance. Le puritanisme de ses ancêtres, qui associe sexualité et culpabilité, est fortement ancré en lui et il s'efforcera, dans sa vie comme dans son œuvre, de le « recracher ». Il n'est pas besoin d'en savoir plus, sauf qu'il se mit tôt à écrire des nouvelles, genre littéraire qui, on le sait, entretient des affinités avec le théâtre. Son apprentissage du théâtre proprement dit, Tennessee Williams le fait en 1936 avec la troupe des Mumpers de Saint Louis, qui furent, dit-il, sa « jeunesse professionnelle ». Il y a surtout la rencontre avec Elia Kazan, qui, outre son talent, apportera à ses pièces la « méthode » de l'Actor's Studio : sens behavioriste de la psychologie, accent mis sur l'action physique, respect de l'ambiguïté, ou, mieux, du secret des personnages. La réussite de ce théâtre sera, il faut le souligner, une grande réussite populaire.

Une des forces du théâtre de Williams, c'est qu'il est ancré très profondément dans les fantasmes subjectifs, obsessionnels de l'auteur, c'est qu'il s'appuie sur « la toile d'araignée d'une monstrueuse complexité » que constituent « les passions et les images que chacun de nous tisse autour de soi entre naissance et mort ». Tout le problème consiste, pour l'auteur dramatique, à rendre communicable cette équation personnelle. S'il y parvient, c'est par un langage en grande partie extra-verbal et fondé sur tout un « vocabulaire d'images ». Une image est souvent le point de départ d'une pièce. Ainsi pour *Un tramway* : « Je voyais une femme assise sur une chaise, en train d'attendre vainement quelque chose, peut-être l'amour. La

lumière de la lune brillait à travers la fenêtre, suggérant la folie. J'ai écrit la scène en lui donnant le titre : *La Chaise de Blanche au clair de lune*. » Il n'y a pas là souci d'ornement esthétique mais nécessité de communiquer une vision : « Dans une pièce, un symbole n'a qu'un seul but légitime, qui est de dire une chose plus directement, avec plus de simplicité et de beauté qu'il n'est possible de le faire avec des mots. » Ou encore : « Le symbole n'est rien d'autre que la forme naturelle de l'expression dramatique. »

## De l'image obsessionnelle à l'écriture théâtrale

Cette qualité visuelle de sa dramaturgie explique l'aisance avec laquelle elle se prête à l'adaptation cinématographique. Notons toutefois que la vision passe souvent par le relais du langage, et que le jeu dramatique consiste en des correspondances entre la narration et l'image scénique ; comme si Williams procédait à la mise en drame d'un récit proprement romanesque, d'une projection de son imagination. Dès le titre, parfois, apparaît la métaphore centrale sur laquelle est bâtie la pièce, « rose tatouée », « chatte sur un toit brûlant », ou « doux oiseau de jeunesse ». À partir de là, des liens se tissent en tous sens entre les mots et les choses. Ainsi, dans *La Rose tatouée* : entre le nom de Serafina delle Rose, celui de sa fille Rosa, ce tatouage sur la poitrine de son mari, qu'elle sent brûler sur son propre sein quand elle conçoit un enfant, celui que le deuxième homme se fait faire pour lui plaire, la chemise de soie rose que le chœur des femmes, dans la scène finale, fera passer de main en main comme une traînée de flammes sur la pente sèche de la colline. Symbole féminin de la rose qui circule de la femme à l'homme. Ainsi, dans *Soudain l'été dernier*, l'épisode de l'archipel des Galapagos, avec, sur le volcan éteint, la lutte contre la mort des bébés tortues de mer : toute la plage, couleur de caviar, qui avance vers la mer pendant que le ciel, noir lui aussi, bouge et que les oiseaux carnivores se précipitent pour dévorer les bébés tortues.

L'obsession majeure de Tennessee Williams, s'il y en a une, c'est peut-être la fuite du temps. « L'ennemi, le temps, en chacun de nous », thème et phrase finale de *Doux Oiseau de jeunesse* (*Sweet Bird of Youth*), se retrouve, sous une forme ou sous une autre, dans chacune de ses pièces. Vouloir arrêter le temps est l'une des motivations de l'artiste : le théâtre est différent de la vie, il condense. Comme la méditation, le tragique suspend l'instant. Lieu clos, la scène est aussi un temps clos où les événements gardent leur statut d'événements. Mais l'instant suspendu peut être un passé ressuscité. Une pièce peut s'intituler *Soudain l'été*

*dernier* ; *La Ménagerie de verre* peut être appelée par son auteur une « pièce de la mémoire », tout étant vu à travers le prisme du souvenir. Nostalgie et peur de l'avenir vont de pair chez les personnages de Williams. Ruines ou monuments de ce qui fut, ils doivent survivre à leur jeunesse, à leur beauté, et la seule initiative qui leur reste est de hâter leur destruction par la drogue ou la passion. Les hommes de Williams vieillissent mieux que ses femmes. Il les prend de préférence vers la trentaine, quand leur beauté reste entière, mais que la force dévastatrice qui est en eux rend plus déchirant, plus désirable ce qui va disparaître. C'est Chance dans *Doux Oiseau* ou Brick dans *La Chatte*. Le charme de Brick tient à une qualité de détachement. Faire l'amour n'engendre chez lui aucune anxiété, mais l'indifférence courtoise et la nonchalance. Les hommes sont des créatures magnifiques, de souples animaux couvés par le regard des femmes, rendues folles quand ils ne veulent plus d'elles, comme ces chattes qui ne savent où poser les pattes sur un toit de zinc chauffé à blanc par le soleil. Les femmes deviennent alors dures, malades, ruinées, cassantes comme le verre, dominatrices et impuissantes. Mais chez les hommes aussi, la mort rôde, la mort brutale, comme au cinéma, ou la mort insidieuse de la maladie, ou bien encore la mort au calvaire, le calvaire où nous mènent ces passions inexplicables contre lesquelles nous nous débattons en vain. La rétribution finale est toujours juste et hors de toute proportion, comme dans la tragédie antique. Dans *Soudain l'été dernier*, Sébastien, dont l'appétit n'était jamais satisfait, sera littéralement dévoré par des enfants maigres, affamés et acharnés comme des oiseaux. Les hommes comme les femmes sont victimes de cette solitude fondamentale qui est notre lot à tous. « Nous sommes tous condamnés à la réclusion solitaire à l'intérieur de notre propre peau. » Le « lyrisme personnel » est « le cri d'un prisonnier dans la cellule où il est comme nous tous enfermé pour la durée de ses jours ».

Le rôle du dramaturge consiste à enfermer ensemble ces solitudes inconciliables, à chercher à faire jaillir d'une situation d'attente, ou de crise, un moment de vérité, l'éclair d'une révélation, juste avant la destruction. Même lorsque ses personnages « existent » très fort, même si Tennessee Williams, comme le dit joliment le critique Gerald Weales, « met de vraies grenouilles dans ses jardins imaginaires », ce moment de vérité n'est jamais d'ordre psychologique. Il fait plutôt apparaître, sous la surface policée, les grands archétypes de l'humanité. Même s'il y a une vérité des rapports humains, même si le naturel des acteurs parvient à déjouer tout risque de déclamation, le style n'est pas réaliste, l'évidence est d'ordre poétique. L'étonnant, c'est que Tennessee Williams parvient souvent à faire passer ce climat

poétique, à rendre le « secret » sensible au cœur de chacun par des dialogues bavards où se mêlent le meilleur et le pire, où sont violées toutes les lois d'économie de l'écriture, où l'on trouve des répliques sentencieuses comme : « On est encore plus seule avec un être qu'on aime et qui ne vous aime pas que si l'on était vraiment seule. » Une certaine critique française s'est souvent élevée contre les offenses au bon goût qui abondent dans son œuvre. Robert Kemp dénonçait, en 1949, dans *Un tramway*, « ce miteux exemplaire de l'art américain ». Pourtant, les meilleurs metteurs en scène, en Europe, ont été attirés par Williams. Peter Brook a mis en scène *La Chatte*, Visconti *La Ménagerie de verre*. Cette œuvre populaire est à prendre avec ses naïvetés et ses exagérations. Le grotesque fait partie de son esthétique romantique.

## Bibliographie

### Œuvres traduites en français

*Théâtre*, 4 vol., Robert Laffont, Paris, 1958-1972.

*La Statue mutilée*, nouvelles, *ibid.* 1968.

*Le Printemps romain de Mrs. Stone*, Plon, Paris, 1951.

### Sur le théâtre américain

F. Jotterand, *Le Nouveau Théâtre américain*, Seuil, Paris, 1970.

F. Kourilsky, *Le Théâtre aux États-Unis*, La Renaissance du livre, 1967.

M.-C. Pasquier, *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, P.U.F., Paris, 1978.

L. Villard, *Panorama du théâtre américain*, Seghers, Paris, 1964.