

Trois grands noms du théâtre américain

Marie-Claire Pasquier

Si l'on vous demande à brûle-pourpoint les grands noms du théâtre américain, il en est trois qui s'imposent à l'évidence : Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller. Le premier occupe tout l'entre-deux-guerres. Les deux autres dramaturges prennent la relève dès l'immédiat après-guerre. Pour ceux d'aujourd'hui, on peut hésiter davantage : Edward Albee s'est démodé plus vite que prévu. Restent Sam Shepard et David Mamet, encore en pleine activité, et qui sont, on s'en aperçoit déjà, de véritables écrivains de théâtre.

Hier : la première pièce jouée d'O'Neill, c'est *Bound East for Cardiff*, pièce en un acte, en 1916. La dernière, *A Moon for the Misbegotten*, est écrite entre 1941 et 1943. Un quart de siècle d'activité sans relâche. Tennessee Williams, lui, occupe le devant de la scène pendant une vingtaine d'années à partir de 1944, date de *La Ménagerie de verre*. La pièce qui constitue les véritables débuts d'Arthur Miller, *All My Sons*, est de 1947.

Entre hier et aujourd'hui, les années soixante, contre-culture oblige, ont été riches en images, pauvres en texte : le Living Theatre, le Bread and Puppet, Bob Wilson ont changé le regard, ont suscité ferveur, parfois éblouissement, ont créé des événements que l'on dit, un peu trop vite peut-être, « inoubliables ». Mais, faute d'écriture, peu de traces. C'est la rude loi de l'éphémère au théâtre. *Hic et nunc*, et la mémoire des spectateurs pour tombeau.

Des trois « grands » d'hier, qui retenir pour une publication de prestige, aujourd'hui en France ? Il n'y a guère d'hésitation à avoir. Celui qui est indémodable car il a su, en grand écrivain, créer une véritable poétique, avec des images scéniques qui passent par l'écriture autant que par les effets visuels, influencés souvent par le cinéma, c'est Tennessee Williams. O'Neill est de son époque. Il l'a faite autant que reflétée, il a tout inventé, il s'est voulu expérimental, et son évolution est passionnante, le théâtre américain ne se conçoit pas sans lui. Mais il n'échappe pas toujours au mélodrame. Il est l'héritier du XIXe siècle — Ibsen, Strindberg, Tchekhov — même s'il se veut le grand dramaturge américain du XXe. Ses pièces

sont souvent difficiles à jouer car soit trop brèves (toutes les pièces en un acte des débuts) soit écrasantes de longueur — neuf actes et cinq heures pour *Strange Interlude*. Elles ont été jusqu'ici mal traduites (imitation démodée des « parlons » locaux), verbiage — même si l'Arche a entrepris la tâche quasi militante de publier le théâtre complet dans les années soixante, même si Gallimard a acquis les droits de certaines des pièces à succès, et même si Françoise Morvan a réalisé pour Mathias Langhoff une version audacieuse, bretonnante, de *Désir sous les ormes*.

Arthur Miller ? Encore vivant, il écrit et publie encore, même si certains disent sans charité qu'il se survit. Auteur de trois chefs-d'œuvre reconnus et souvent joués un peu partout dans le monde, *Death of a Salesman*, *The Crucible*, *A View From the Bridge*, le reste de son œuvre est moins remarquable. L'exploitation en 1964, dans *After the Fall*, du suicide de Marilyn Monroe (qui visait à le dédouaner en tant qu'époux) a été, sans doute à juste titre, critiquée. Le discrédit a atteint l'homme et pas seulement l'artiste.

Reste le grand, l'incontesté Tennessee Williams. En Amérique, il a connu le creux de la vague dans les années de la contre-culture, qui rejetait les pièces bien faites et le théâtre en salle, le théâtre dit « de texte ». Mais tel le phénix il a ressurgi tout neuf : indémodable. Pas une année, en Amérique ou ailleurs, qui ne voie une reprise de l'une ou plusieurs des grandes pièces de ce répertoire. Un univers personnel reconnaissable hanté par une obsession majeure : la fuite du temps. Un jeu de correspondance subtil et fort entre langage verbal et langage extra-verbal. Des liens tissés, d'une scène à l'autre, d'un personnage à l'autre, entre la nostalgie et la peur de l'avenir, entre les mots et les images, les mots et les émotions. Des scénarios qui se développent autour d'une métaphore centrale et qui vont vers la révélation sans dissiper les mystères des êtres.

L'univers de Tennessee Williams est un univers qui s'est fait connaître du grand public par les films qu'en ont tiré : Elia Kazan *Un tramway nommé Désir*, Richard Brooks *La Chatte sur un toit brûlant* et *Doux oiseau de jeunesse*, Mankiewicz *Soudain l'été dernier* ou John Huston *La Nuit de l'iguane*. On ne le dissocie plus, dans l'imagination collective des cinéphiles de plusieurs générations, des interprètes qui ont interprété ces récits violents ou nostalgiques : Vivien Leigh et Marlon Brando, Elizabeth Taylor et Paul Newman, Katharine Hepburn, Ava Gardner, Richard Burton. Citons encore Burt Lancaster, Anna Magnani, Montgomery Clift ; et, plus récemment (1987) Joanne Woodward, John Malkovich (dans *La Ménagerie de verre*). L'écriture elle-même de Williams est marquée par le cinéma, il n'oublie pas qu'il a été

scénariste à Hollywood, dans ses jeunes années, il en a gardé le sens de l'efficacité dramatique. Il sait créer un climat grâce au décor, aux éclairages, il sait le pouvoir de suggestion de la bande-son (le « blue piano » de la Nouvelle-Orléans en fond de décor du *Tramway*, la magie du noir et blanc.

Une des forces de ce théâtre, c'est qu'il est ancré 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. Il y parvient par un langage fondé sur tout un « vocabulaire d'images ». « 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 ». Une image est souvent, pour Tennessee Williams (comme pour Faulkner, remarquons-le au passage) le point de départ d'une œuvre. 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 : “ Blanche's Chair in the Moon ” (“ La chaise de Blanche au clair de lune ”). »

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 leurs illusions, et la seule initiative qui leur reste est de hâter leur destruction. La mort rôde, ou la folie, ou l'échec. La rétribution finale est à la fois toujours juste et hors de proportion, comme dans la tragédie antique. Le tragique suspend l'instant. Echapper à l'insupportable intrusion du temps, c'est l'une des motivations de l'homme Tennessee Williams comme de Williams l'artiste. Lieu clos, la scène est aussi un temps clos où l'on échappe au désordre de la vie, où les événements gardent leur statut d'événements. Au sein même de la violence extrême, c'est un temps de repos, le temps de la méditation.

Autre malédiction de l'homme : la solitude. 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. 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 ». Ce lyrisme s'exprime par des métaphores qui sont souvent des

métaphores animales, et souvent annoncées dans le titre même : dans *La Ménagerie de verre*, la licorne représente Laura, fragile et « différente », « comme un morceau de verre translucide touché par la lumière et qui en tire un éclat éphémère ». Maggie est la « chatte » sur un toit brûlant, celle qui retombe toujours sur ses pieds. Dans *La Nuit de l'iguane*, l'iguane, ce gros lézard exotique, représente Shannon, le prêtre défroqué, se débattant au bout d'une corde. Dans *Un Tramway*, le beau Stanley « a la puissance et l'orgueil d'un coq au riche plumage au milieu des poules ». Dans *Soudain l'été dernier*, la métaphore centrale est celle de la dévoration par les oiseaux carnivores des bébés tortues de mer, dans l'archipel des Galapagos. Le héros absent, mort « soudain l'été dernier » sera tour à tour oiseau dévoreur et autre corps dévoré. Dans le jardin de Mrs Venable, véritable jungle, les plantes elles-mêmes sont carnivores.

En France, le théâtre de Tennessee Williams a fait l'objet d'une publication en quatre volumes chez Robert Laffont dans la collection « Théâtre étranger », qui, pour les Etats-Unis, comportait également Arthur Miller, Murray Schisgal et Edward Albee. Le tome I date de 1958, le tome II de 1962, les tomes III et IV de 1972. Le spécialiste du théâtre américain Claude Coulon se montre sévère pour cette publication : « Aucun plan d'ensemble, aucune cohérence n'a présidé à l'édition des quelques œuvres offertes au lecteur français. Robert Laffont a publié dans un désordre parfait quatre volumes dont l'assemblage ne s'invente pas. » Les traductions, souvent désinvoltes par rapport à l'original, et datées, se présentent comme « version de » ou « adaptation de » — pour justifier leur désinvolture. Commentaire de Claude Coulon : « Ces travaux sont on ne peut plus inégaux : si Jacques Guicharnaud (*Soudain l'été dernier*, *Baby Doll*) s'en sort de façon très honorable et parfois intéressante, on ne peut en dire autant de tous les autres — mais un prix nous semble devoir revenir à Marcel Aymé, qui réussit à escamoter purement et simplement l'admirable poème de Nonno qui illumine et donne sens à la fin de *La Nuit de l'iguane* : pas un vers ne reste de ce texte-clé. »

Les autres « versions » ou « adaptations », souvent liées à une mise en scène de l'époque, sont signées Paule de Beaumont (*La Rose tatouée*, *Eté et Fumées*), assistée de Cocteau pour *Un Tramway nommé Désir*, Marcel Duhamel (*La Ménagerie de verre*), André Obey (*La Chatte*), Raymond Rouleau (*La Descente d'Orphée*) Maurice Pons (*Le Doux Oiseau de*

la jeunesse), Michel Arnaud (*Le Train de l'aube ne s'arrête plus ici*) Matthieu Galley (*Le Paradis sur terre*) (Dans l'original, *Kingdom of Earth*).

Claude Coulon à nouveau : « *Paris Théâtre*, dans son numéro 119, reprit la version d'André Obey pour *La Chatte*, et le Livre de poche l'édition de nouveau, en compagnie de *Un tramway*, après avoir publié *La Ménagerie de verre*. Françoise Sagan donna une version personnelle de *Doux oiseau de jeunesse*, tandis que le reste du théâtre est magnifiquement ignoré de tous. » (Album *Masques*, mai 1986).

Claude Coulon se désolé par ailleurs de « l'ignorance monumentale que les Français entretiennent à l'endroit du théâtre américain », et estime « qu'aux éditeurs incombe une responsabilité de choix. Dans cet océan de silence d'où ne sont jamais sortis ni Odets ni Rice, ni Hellmann, ni Inge, ni Anderson, ni Hansberry, ni Chayefsky, ni Gelber, ni Richardson (on pourrait continuer), émergent pourtant de loin en loin quelques archipels sur lesquels s'acharnent parfois d'étranges traducteurs. On ne peut que rappeler avec tristesse la version du théâtre d'O'Neill publiée il y a quelques années aux éditions de l'Arche et dont la plupart des textes étaient à la fois illisibles et injouables. Williams n'a pas échappé à cette double règle. »

La Pléiade s'honorerait en donnant enfin (avant de s'attaquer un jour à O'Neill peut-être) un Tennessee Williams cohérent, respectueux de la chronologie, dans des traductions dignes de ce nom : fidèles, théâtrales, poétiques, avec des présentations et des notices rédigées par des spécialistes, et d'où la filmographie ne serait pas absente. L'exhaustivité ne semble pas un objectif prioritaire. Après *La Nuit de L'iguane* (1962), les dernières pièces sont d'intérêt inégal. On pourrait soit les éliminer, soit élaguer — ne garder que celles qui présentent un intérêt historique, ou thématique. Par exemple : 1964 : *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore* (*Le Train de l'aube ne s'arrête plus ici*) (à cause de *Boom* le film qu'en tira Losey en 1968), 1972 : *Cried the Phoenix* (*Le Cri*, méditation sur le théâtre), 1977 : *Vieux Carré* (retour aux premières années de Williams à la Nouvelle-Orléans). Le noyau dur serait composé des onze pièces majeures, par ordre chronologique, soit :

The Glass Menagerie (1944)

A Streetcar Named Desire (1947)

Summer and Smoke (1948)

The Rose Tattoo (1951)

Camino Real (1953)

Cat on a Hot Tin Roof (1955)
Orpheus Descending (1957)
Suddenly Last Summer (1958)
Sweet Bird of Youth (1959)
Period of Adjustment (1960)
The Night of the Iguana (1961)

Si l'on voulait, pour avoir un chiffre rond, publier dix pièces, celle qui « sauterait » serait *Period of Adjustment* (*Période d'adaptation* : Tennessee Williams s'exerçant à la comédie...). Intérêt surtout documentaire. Suivant la place dont on dispose, on pourrait publier :

- quelques nouvelles qui ont inspiré des pièces — ou des films :
 - « 27 Waggon Full of Cotton » (source de *Baby Doll*)
 - « Portrait of Girl in Glass » (à l'origine de *The Glass Menagerie*)
- certaines pièces en un acte :
 - *Something Unspoken* (publiée en même temps que *Suddenly Last Summer* sous le titre commun *Garden District*)
 - *The Fugitive Kind* (à l'origine de *Orpheus Descending*)
- cinq pièces en un acte des débuts (intérêt historique évident) publiées ensemble aux USA sous le titre *American Blues* :
 - *Moony's Kids Don't Cry*
 - *The Dark Room*
 - *The Case of the Crushed Petunias*
 - *The Long Stay Cut Short or The Unsatisfactory Supper*
 - *Ten Blocks on the Camino Real* (première version, plus courte, de *Camino Real*).

Reste enfin à envisager de publier dans ce volume (ou non) le bref roman (« novella ») *The Roman Spring of Mrs Stone* (*Le Printemps romain de Mrs Stone*, publié chez Plon en 1951, traduction de Jacques et Jean Tournier, repris par le Livre de poche). C'est ce roman qui inspira la pièce *Sweet Bird of Youth*. (D'où l'intérêt de le publier du point de vue même du théâtre de Williams).