

## Portrait d'une jeune fille en verre

*La Ménagerie de verre*

Traduction Jean-Michel Déprats

Editions théâtrales

2004

Préface de  
Marie-Claire Pasquier

Commençons, hors-scène, par le titre, bulle magique qui inquiète et enchante à la fois, capsule de sens qui semble prête à exploser : « la ménagerie de verre ». Alliance du sauvage et du fragile, du félin et du transparent, de la souplesse animale et de la dureté minérale. L'élan frémissant saisi par l'inaltérable. Ces animaux rassemblés, dont nous ne savons pas encore qu'ils sont des modèles réduits, sont-ils prêts à s'élancer, sont-ils prisonniers de leur cage ? Car la ménagerie c'est d'abord le lieu où on les enferme, et nul, libre dans la forêt sauvage, n'y va jamais de son plein gré.

« The Glass Menagerie » : d'être plus exotique en anglais, le terme « menagerie » gagne en puissance de menace, mais menace pour qui ? Pour ceux qu'on enferme, ou pour ceux qui les verraient, soudain, surgir, et de quelles profondeurs ? Et puis « glass » vient d'emblée arrêter, figer, contredire ce qui va suivre. Le français, qui développe, est plus prudent dans sa démarche, il avance à tâtons : au fait, en quoi est-elle, cette ménagerie ? Mais l'ambiguïté voulue demeure, car on lit d'abord « la ménagerie de verre » comme « la prison de verre ». C'est avec étonnement qu'on va comprendre que ce sont les animaux eux-mêmes qui sont en verre : précieux et vulnérables, objets de collection, minuscules simulacres. Comme des poupées, ou des totems puisque nous sommes en Amérique, et qui se prêtent à tous les fantasmes.

Précieux ? Pas vraiment. Animaux de bazar, de pacotille, comme une petite fille peut s'en acheter en rentrant de classe avec son argent de poche. Et ce sont ses yeux émerveillés qui les font briller. Un surtout, la licorne, dotée de tous les sortilèges. Différente, trop exposée dans son besoin de se défendre, mal armée, finalement, et comme telle, vouée à l'extinction. La licorne, pour Laura, sauvage et timide, inapte à la vie en société, et terrorisée par l'obligation de réussite, c'est une autre elle-même. Dans les contes pour enfants, on a connu de ces petites filles malades qui adoptent un animal plus malade qu'elles et qui, grâce à lui, guérissent. Et qui savent que sous la forme du crapaud, ou de la biche, se cache un prince ou une princesse enchantés.

Le seul nom de « licorne », autant que la bête fabuleuse elle-même, fait lever des images : La Vierge à la Licorne, La Dame à la Licorne... Cette licorne de la *Ménagerie de verre* est un objet magique à plus d'un titre : elle est un modèle réduit, et Lévi-Strauss nous a bien expliqué, une fois pour toutes, la fascination pour le modèle réduit, type même de l'œuvre d'art, appropriation du réel par la contemplation, dans l'illusion de la connaissance du tout. La licorne tient dans la main de Laura, qui peut l'épousseter pour lui rendre sa transparence étincelante, elle ne vieillit pas, ne s'altère pas, mais elle peut se briser. Elle est un objet imaginaire, conçu sur le mode réaliste (un cheval à qui on a ajouté une corne). En français c'est la licorne, au féminin, mais en anglais, Laura en parle au masculin, comme d'un petit cheval. Plutôt qu'androgyme, il ou elle est spiritualisé, qualité accentuée par cette matière immatérielle qu'est le verre. La différence, vécue par Laura comme une infirmité, est chez la licorne un plus, un titre de gloire. A ce titre, c'est un fétiche rassurant, protecteur.

La métaphore animale est chez Williams une démarche naturelle. Il y a dans son univers, à la suite de la ménagerie inaugurale, tout un bestiaire. Pour l'évoquer rapidement, revoyons l'iguane de *La Nuit de l'iguane*, qui, se débattant au bout d'une corde, représente Shannon, le prêtre déchu. Maggie est *La Chatte sur un toit brûlant* : Maggie la chatte, qui reste gracieuse, et désirable, sous le regard d'un homme qui ne veut plus d'elle. Le beau Stanley du *Tramway nommé Désir* est un coq, il a « la puissance et l'orgueil d'un oiseau mâle au riche plumage au milieu des poules ». Dans *Soudain l'été dernier*, la métaphore centrale est celle de la dévoration par les oiseaux carnivores, dans l'archipel des Galapagos, des bébés tortues de mer : le héros absent, mort l'été dernier, sera tour à tour oiseau dévorateur et pauvre corps dévoré. Dans le jardin de Mrs Venable, véritable jungle, même les plantes sont carnivores. Les noms de lieu eux-mêmes contribuent à la création d'une dimension mythique au sein d'un

monde réel, trop réel : l'asile de fous s'appelle « Lion's View », le lieu où s'accomplit la mise à mort rituelle « Cabeza de Lobo ». Dans *Doux oiseau de Jeunesse*, Alexandra del Lago, star déclinante, est, avec sa traîne dans laquelle elle se prend les pieds, un grand oiseau blessé.

Dans la préface à *Camino Real*, Tennessee Williams a évoqué cette prédilection qu'il a pour les images signifiantes : « Nous avons tous dans notre inconscient et dans notre conscient un grand vocabulaire d'images, et je pense que toute communication humaine est fondée sur ces images comme le sont aussi nos rêves. 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'on ne pourrait le faire avec des mots. » Dans *La Ménagerie*, Laura est, à l'image de la licorne, sauvage et différente, mais elle est aussi, lorsque sa mère lui arrange les cheveux pour la faire belle, « comme un morceau de verre translucide touché par la lumière et qui en tire un éclat éphémère ». « L'exquise fragilité du verre est l'image de Laura » souligne Williams dans sa préface à la pièce. Et, curieusement, c'est à propos de la musique qu'il insiste là-dessus. La musique, qui doit dans son théâtre, comme au cinéma, souligner ou suggérer les émotions, envelopper la scène et les personnages de son « éclairage » — ici un éclairage nostalgique. Il propose, pour *La Ménagerie*, un air unique et lancinant qui soit comme le thème de Laura. Il la « voit », cette musique, comme une musique de cirque, avec la même fascination que, plus tard, Fellini : pas quand on est sur place, dit-il, mais quand on l'entend de loin, en pensant à autre chose : « Alors c'est la musique la plus légère, la plus délicate du monde, et peut-être la plus triste. Elle exprime la vivacité de surface de la vie avec les accents souterrains d'un immuable chagrin. Quand vous regardez un morceau de verre délicatement filé, vous vous dites à la fois : que c'est beau, et que c'est fragile. » Le lien est fait presque sans y penser.

Une nouvelle qui précéda la pièce et lui servit de point de départ s'intitulait « Portrait d'une jeune fille en verre ». Ce qui, dans la pièce, réveille le souvenir de Laura chez Tom, au présent, ce qui le poursuit, ce peut être tout simplement « un morceau de verre transparent », ou bien, dans une vitrine, « de tout petits flacons transparents semblables aux fragments d'un arc-en-ciel pulvérisé ».

Mais Laura est également « Blue Roses », surnom que lui donna Jim jadis par jeu de mots sur sa maladie, « pleurosis ». Une rose bleue, cela fait rêver, car cela n'existe pas dans la nature. N'oublions pas que dans cette pièce assez directement autobiographique, le modèle de Laura c'est Rose, la sœur chérie de Tennessee Williams, qui fut enfermée pour schizophrénie et à qui on fit subir une lobotomie (comme il en sera question pour la Catherine

de *Soudain l'été dernier*. De cette Rose, dont il resta proche toute sa vie, bien qu'elle fût « en maison », Williams devait écrire « Les pétales de son esprit sont repliés par la peur ». Lorsque Tom annonce, dans la première scène, que la pièce se déroule dans le souvenir, ce n'est pas dans un passé fictif, un simple rêve, mais bien dans le souvenir vécu par le frère qui se reproche d'avoir abandonné à son sort cette sœur fragile. Et, comme Tom, Williams pourrait dire : « Oh Laura, Laura, j'ai essayé de te laisser derrière moi, mais je suis plus fidèle que je ne voulais l'être. »

La sœur de Tennessee Williams s'appelait donc Rose (comme leur grand-mère). Et la rose demeure pour lui (comme pour Gertrude Stein à la même époque) l'image chiffrée, la formule secrète qui renvoie à des amours interdites, au vert paradis des amours enfantines. Il la retrouvera dans *La Rose tatouée*. Ici, dans *La Ménagerie*, d'être bleue, la rose est plus inaccessible encore. Tennessee Williams a juré qu'il avait toujours eu avec sa sœur des rapports parfaitement chastes, et que même ils étaient physiquement timides l'un par rapport à l'autre. C'est probable. S'il en était autrement, il l'aurait dit. Mais cette sœur hante tout son univers théâtral.

Tom, le frère, et son créateur ont bien des points en commun, à commencer par le prénom. Tennessee est un pseudonyme, le prénom qui lui fut donné à sa naissance, en 1911, à Columbus, Mississippi, étant Thomas Lanier, comme son grand-père paternel. Les amis de Tennessee — Carson McCullers, par exemple, ou Jane et Paul Bowles, l'appelaient Tenn, mais dans sa famille, on l'a toujours appelé Tom. Le père absent a pour modèle le père de Tennessee, qui travailla d'abord dans une compagnie téléphonique, puis dans une fabrique de chaussures et de vêtements, et y fit travailler, un temps, son fils, à son corps défendant. On peut supposer que comme Tom, Tennessee écrivait des poèmes sur les couvercles des boîtes de chaussures... On peut également supposer que Tom, le solitaire, le bourlingueur, est comme Tennessee, un homme sans femmes, qui trouve refuge dans les bras des hommes. Mais surtout, Tennessee est si proche de Tom qu'il le délègue pour raconter la pièce, de son point de vue. C'est le cinéma qui a inventé, avec la voix « off », le moyen de mêler la subjectivité du récit à l'objectivité des scènes représentées. Tennessee Williams, en s'en inspirant directement, rompt avec les conventions théâtrales, avec ce qu'il appelle le réalisme photographique, comme il l'affirme dès *La Ménagerie* : « La vérité, la vie ou la réalité, est un tout organique que l'imagination poétique ne peut représenter dans son essence que par transformation, en empruntant des formes qui ne sont pas celles des apparences. »

Tom est donc la voix du récit, un récit qui encadre la pièce, en prologue et en épilogue. Il ouvre son discours par un « oui » qui a valeur de performatif, pour annoncer, comme un bateleur, qu'il va renverser le cours du temps. Les couches de passé qui vont se révéler dans les différentes scènes sont, comme des couches de nuages « portés par un vent qui change », multiples et subtiles. Il y a d'abord le passé « historique » évoqué par Tom. Ce sont les années trente, celles de la Dépression, des grèves et des émeutes populaires, et de la guerre d'Espagne. Rappelons que Williams est moins indifférent qu'on ne l'a parfois dit à la réalité sociale qui l'entoure et qui fait de ses personnages ce qu'ils sont. Sans être un auteur « engagé », à la Arthur Miller, il vise juste et loin, par le biais de la vérité poétique. Prenons un seul exemple, la description, au début de la pièce, de l'appartement de Saint Louis, et de l'échelle à incendie : « Car tous ces immeubles géants brûlent sans cesse du feu lent et implacable du désespoir humain. »

Le passé, c'est pour Tom ce qui fera le présent de la pièce, la vie familiale autour du dîner avec Jim : ce moment où la vie de Laura bascule, à la suite des efforts maladroits de sa mère, secondée par son frère, pour lui trouver un galant, un « beau », comme on dit du Tennessee jusqu'à la Louisiane. Pour Amanda, le passé, c'est « Blue Mountain » (le bleu, cette fois, du passé embelli), et sa vie de jeune fille frivole entourée d'amoureux empressés et respectueux, sa vie de « belle » étourdie dans un tourbillon de valse. Comme pour Blanche DuBois dans *Un tramway nommé désir*, il est difficile de mesurer la part du fantasme dans ces souvenirs. La trace visible de ce passé, sur scène, c'est la robe sortie des malles, touchante et ridicule sur le corps vieilli de l'ancienne « débutante ». Pour Laura enfin, le passé c'est l'école où elle connut et admira Jim, ce héros qui chantait le rôle du baryton dans un opéra-comique de Gilbert & Sullivan en fin d'année scolaire. Lui aussi, dans son propre souvenir idéalisé, était entouré de douzaines d'admiratrices. Trace visible de ce glorieux passé, l'album commémoratif que publia l'école en fin de scolarité, comme le font toutes les écoles américaines. Laura l'a conservé pieusement, et Tom le signe de son autographe de vedette qu'il n'est pas resté, d'homme célèbre qu'il ne deviendra pas, malgré ses ambitions d'autodidacte et l'illusion du « rêve américain ». Pendant que Tom écrit des poèmes, Jim, lui, mise sur l'avenir de la télévision (on peut imaginer toutes les préventions de Williams contre ce nouveau média encore mal connu).

Et pour nous, hier, aujourd'hui ? La pièce nous émeut aujourd'hui comme hier, dans le beau texte français de Jean-Michel Déprats pour la mise en scène d'Irina Brook, comme dans le texte original d'il y a un peu plus d'un demi-siècle (1944). Il faut rappeler, brièvement, que *La Ménagerie de verre* est inaugurale dans la carrière du très célèbre Tennessee Williams. C'est elle, justement, qui le rendit célèbre : 561 représentations en 1945 ! Elle lui valut aussitôt la consécration qu'est le New York Critics' Circle Award. C'est à Laurette Taylor que revient l'honneur d'avoir été la toute première Amanda. Eddie Dowling était le metteur en scène, et Paul Bowles avait écrit la musique, qui fut longtemps reprise dans les mises en scène successives. Jusque-là, la carrière de Williams n'avait été que « prometteuse », après quelques pièces en un acte à Saint Louis, un fiasco à Boston en 1944 (*La Bataille des anges*, qui, remaniée, sera reprise en 1957 sous le titre *La Descente d'Orphée*), et quelques scénarios refusés à Hollywood. Parmi ces scénarios, ironie du sort, « The Gentleman Caller » (« Le Soupirant »), lui-même inspiré de la nouvelle « Portrait of a Girl in Glass », qui deviendra *La Ménagerie de Verre*. Et la MGM en rachètera, à grand prix, les droits...

\*\*\*

De *La Ménagerie de verre*, il y a eu deux versions filmées. La toute première date de 1950, un an avant le *Tramway* d'Elia Kazan (1951). Réalisée par Irving Rapper (qui connaît encore Irving Rapper ?) avec Gertrude Lawrence en Amanda, Jane Wyman en Laura, Arthur Kennedy en Tom et Kirk Douglas, mais oui, dans le rôle de Jim. Tennessee Williams fut sans indulgence pour cette version filmée, qui, contre toute logique, se terminait par un « happy ending ». « Gertrude Lawrence méritait mieux, et la pièce aussi », devait-il écrire. On peut penser qu'en revanche il aurait aimé la version réalisée par Paul Newman en 1987. Paul Newman, qui fit là un magnifique travail, fidèle et inventif à la fois, fut, rappelons-le, acteur de théâtre avant de passer au cinéma, il est de l'écurie de l'Actors Studio, ce qui le situe dans la lignée d'Elia Kazan. Il connaît bien Williams pour avoir, du vivant de celui-ci, joué son répertoire : Brick dans *La Chatte*, de Richard Brooks, en 1958 (avec Elizabeth Taylor), Chance dans *Doux oiseau de jeunesse*, du même Richard Brooks, en 1962 (avec Geraldine Page). Et il décida de monter la pièce après que sa femme, Joanne Woodward, eut joué Amanda au théâtre en 85 et 86 dans une mise en scène de Nikos Psacharopoulos. Tout en recréant la mise en scène selon les nécessités du cinéma, le parti-pris de Newman fut — comme Kazan lors du

*Tramway* — de rester strictement fidèle au texte, et de refuser d'ouvrir le film sur l'extérieur ou à des figurants autres que les quatre rôles prévus. Avec une efficacité exemplaire, l'extérieur n'est suggéré que par la bande-son. (Précisons que Newman avait demandé une musique originale à Henry Mancini). A l'exception du prologue et de l'épilogue tournés dans East Harlem, tout le film, tourné en studio, se déroule dans un décor unique, mais avec une grande mobilité de la caméra correspondant à la mobilité des émotions. La distribution est en partie la même — Karen Allen en Laura, Jim Naughton en Jim, à une exception près : dans le film c'est John Malkovich qui joue Tom, avec la séduction froide, l'intensité de présence qu'on lui connaît.

\*\*\*

Revenons au théâtre. Le rideau se lève — nos paupières — la lumière inonde le plateau. Nous sommes, nous les spectateurs, dans la pénombre de la rêverie éveillée. L'éclairage, c'est fondamental dans le théâtre de Williams, cela fait partie intégrante de son écriture scénique. Lumière blanche, c'est la surexposition qui naît du choc du passé et du présent (l'irruption du passé dans le présent de Stanley et de Stella, dans *Un tramway nommé Désir*, s'appelle Blanche). C'est l'irruption de l'attirance sexuelle, interdite : pour la sœur, fût-elle « belle » (*Un Tramway nommé Désir*), pour un homme si l'on est un homme (*La Chatte sur un toit brûlant*), pour de pulpeuses Lolitas si l'on est un prêtre défroqué (*La Nuit de l'iguane*), pour un éphèbe un peu gigolo si l'on est une femme mûrissante (*Doux oiseau de jeunesse*). Ambrée, vieux clichés, le passé embelli par la nostalgie, c'est l'appartement familial, entre mère et sœur, tel qu'il revit dans le souvenir de Tom, narrateur esseulé, errant, meurtri à jamais, de *La Ménagerie*. Bleue, c'est le « blue piano », que jouent les Noirs dans les bars de la Nouvelle-Orléans et que Tennessee Williams évoque au début du *Tramway* : lyrisme nostalgique qui atténue la pauvreté crue des quartiers populaires. C'est la nuit dehors, lieu de toutes les tentations, de tous les désordres. C'est l'écran du cinéma, c'est la nuit américaine.

Et puis revenons un dernier instant sur le titre. *La Ménagerie de verre*, c'est la métaphore même du théâtre. Derrière la paroi invisible du quatrième mur, nous les voyons s'entre-déchirer, ces fauves qui sont d'autres nous-mêmes. Citons Williams : « Nous sommes tous des gens civilisés, ce qui veut dire que nous sommes tous, au fond, des sauvages mais que nous respectons les règles de la civilité élémentaire. » Sous les pavés, la jungle.

Même par la simple lecture un univers se déploie sous nos yeux, la licorne brille sur son étagère, elle va se briser, nous le pressentons, nous ne pouvons pas l'empêcher. Mais demain tout recommencera, elle sera intacte, caressée par la main de Laura, dans cet univers magique de la scène. Le temps est suspendu, nous échappons au désordre de la vie, à l'intrusion insupportable du temps. Ce qui est enfermé dans la cage de verre, c'est peut-être, nous laisse entendre Williams, le temps justement, ce fauve rugissant qui nous dévore tous.