

Le théâtre américain des années 50

Catalogue de l'exposition « Les Années cinquante », Centre Pompidou, juillet 1988

Marie-Claire Pasquier

Le théâtre américain des années 50 est, à tous points de vue, à forte dominante masculine. Trois grands noms dominent la scène : O'Neill, Williams, Miller. O'Neill avec sa pièce posthume, *Long Voyage vers la nuit* qui est un succès à Broadway en 1956, et *Une lune pour les malchanceux* représentée pour la première fois en 1957. De Tennessee Williams, qui a obtenu en 1947 le prix Pulitzer pour *Un tramway nommé désir*, on joue : en 1955 *La Chatte sur un toit brûlant* ; en 1958 *Soudain l'été dernier* ; en 1959 *Doux Oiseau de jeunesse*. Arthur Miller s'est fait connaître en 1947 avec *Ils étaient tous mes fils*, en 1949 il obtient le Prix Pulitzer pour *Mort d'un commis-voyageur*. Dans la mesure où ces deux pièces sont en partie autobiographiques — comme *Long Voyage vers la nuit* — elles sont centrées sur les rapports difficiles, conflictuels, entre pères et fils. Même chez Tennessee Williams qui crée d'inoubliables personnages féminins, le personnage du frère et celui du père absent sont dominants dans *La Ménagerie de verre* et, dans *Soudain l'été dernier*, toute l'empathie de l'écrivain va au fils narcissique, douloureux, victime d'une mère castratrice. Ensuite, Miller traite de grands-thèmes-américains, dans une optique « engagée » : la chasse aux sorcières du maccarthysme avec, en 1953, *Les Sorcières de Salem*, le problème de l'immigration illégale avec *Vu du pont*. Cette dimension « épique » semble, tacitement, interdite aux femmes (voir, en France, Claudel, Sartre ou Camus).

Dans le New York des années 50, le théâtre est un monde d'hommes. Les femmes y ont leur place comme actrices, mais pratiquement jamais comme productrices, metteurs en scène, ni, même et surtout, critiques. Or la critique dramatique des grands journaux fait et défait encore, à l'époque, les spectacles et les carrières. Les grands noms sont Bruce Atkinson, du *Times*, Harold Clurman l'un des fondateurs du Group Theatre, dans les années 30, qui écrit

dans *The Nation*, George Jean Nathan, grand ami de O'Neill, qui écrit pour le *New York Herald*, John Chapman, Walter Kerr, Eric Bentley. Pensons à toutes les scènes de films où l'on voit l'auteur et le metteur en scène arpenter avec nervosité leur chambre d'hôtel en attendant la sortie des journaux du matin. Le film *Eve* de Mankiewicz est à cet égard exemplaire et montre l'immuable distribution des rôles.

Exception à la règle, quelques femmes accèdent à Broadway, sans doute d'ailleurs plus facilement dans les années 30 qu'après la guerre : la multiplication des « petits théâtres », qui vont disparaître après-guerre, leur était favorable, et également, à la suite de la Grande Dépression, les efforts du gouvernement fédéral sous la forme du Federal Theatre Project. Quelques noms : Susan Glaspell, Rachel Crothers, Zoe Akins, Hallie Flanagan, Clare Boothe, et puis, naturellement, la plus connue de toutes, Lilian Hellman, l'amie de Dashiell Hammett, auteur de *La Rumeur*, en 1934, des *Petits renards*, en 1939, de *Un autre endroit de la forêt* en 1948. A part Lilian Hellman qui commença par l'édition, on remarquera que souvent, avant de devenir auteurs de théâtre, ces femmes ont commencé une carrière dans le journalisme : femmes armées pour la lutte par un métier réputé « masculin », car on a longtemps expliqué aux femmes qu'il était incompatible avec la vie de famille, femmes habituées aux « jeux de rôle ».

Il faut enfin citer deux grands succès de Broadway dus à des femmes au début et à la fin des années 50 : de Carson McCullers *Frankie Addams*, en 1950, de Lorraine Hansberry, *Un Raisin au soleil*, en 1959. Mais dans le cas de *Frankie Addams*, il s'agissait simplement de l'adaptation d'un roman qui était déjà un best-seller. De Carson McCullers, Jane Bowles disait avec envie : « Elle a un an de moins que moi, et elle a déjà fait tellement plus ! » Quant à Lorraine Hansberry, dans une forme réaliste assez conventionnelle et avec une réelle habileté dramatique, elle présentait aux Blancs « libéraux » une image acceptable et digne de la petite bourgeoisie noire en voie d'intégration.

Ce qui est relativement étonnant, dans ce contexte, c'est qu'une pièce aussi « hors-norme » que *In the Summer House* ait pu franchir les obstacles et connaître, à partir du 29 décembre 1953, cinquante-cinq représentations dans un théâtre tel que le Playhouse Theater, à New York, dans une mise en scène de Jose Quintero, metteur en scène de plusieurs pièces de O'Neill, fondateur en 1951 du Circle-in-the-Square Theatre, avec une actrice en vue, Judith Anderson, dans le rôle de Gertrude, et, naturellement, une musique de Paul Bowles.

Etonnant, mais cela s'explique. Certes Jane Bowles dit et répète qu'elle est « isolée » et, en plus d'un sens, elle l'est. Certes elle affirme ne pas supporter New York, elle s'en échappe dès qu'elle peut, et ce n'est pas de Texco, au Mexique, ni de Tanger qu'elle peut relancer agents et producteurs. Mais elle est loin d'être « n'importe qui », elle forme avec Paul Bowles un couple d'« artistes » connus et reconnus dans le milieu new-yorkais, Au début des années 40, elle habite avec Paul dans une sorte de colonie d'artistes à Brooklyn Heights, où ils côtoient Auden, Benjamin Britten, le ténor anglais Peter Pears. Surtout, en tant que compositeur, Paul Bowles est lié avec la Theatre Guild, le Group Theatre. A Paris, en 1931, son professeur Aaron Copland l'a présenté à Virgil Thomson, qui lui a fait connaître Gertrude Stein (c'est l'époque où Virgil Thomson faisait la musique de *Capital Capitals*, et de *Quatre Saints en trois actes* qui allait connaître un succès mémorable à Broadway en 1934. Paul Bowles se spécialise dans la musique de scène : de William Saroyan, *Mon coeur est sur les monts d'Ecosse* (1939), de Shakespeare, *La Nuit des rois* (1940), de Philip Barry, *Liberty Jones*. Jane reviendra du Mexique pour accompagner Paul en tournée avec *Liberty Jones*.

Paul et Jane se lient avec Tennessee Williams, et c'est Paul qui fera la musique de *La Ménagerie de verre* et de *Doux Oiseau de jeunesse*. Tennessee Williams se montrera un ami fidèle et influent. En 1948, après un voyage ensemble en Espagne et en Afrique du nord, Jane a fait lire l'ébauche de sa pièce à Williams qui lui obtient un peu d'argent de la Author's League : mille dollars, Jane est ravie, encouragée, elle se sent professionnelle, elle écrit à une amie : « Tennessee m'a procuré mille dollars : cent dollars par mois pendant dix mois. Il a aimé ma pièce et je l'adore... » De son côté Oliver Smith, producteur, cousin et ami de Paul, a poussé Jane à écrire pour le théâtre, insistant sur le fait qu'elle avait le sens du dialogue. « Un jour, a-t-il dit, je te donnerai de l'argent pour que tu te mettes à écrire une pièce. » Et, en 1943, il le fait. Ce qui compte, c'est moins l'argent que ce sentiment ainsi donné à Jane qu'on a confiance en elle, qu'elle peut entrer par la grande porte dans cet univers qui, par la petite porte, est déjà le sien. Elle qui a tant de peine à terminer ce qu'elle entreprend, elle se sent une obligation, on l'a investie d'une légitimité.

Malgré tout, la pièce qu'elle écrit est hors-norme, et hors-saison. Car, en un sens, Jane Bowles est perchée entre deux chaises, entre deux avant-gardes, et sa pièce arrive trop tôt ou trop tard. D'un côté, on pense à ce que les Américains appellent « La Bohème » : c'est aussi bien *Les Mariés de la tour Eiffel* de Cocteau, que *Le Désir attrapé par la queue* de Picasso, ou encore *Ladies' Voices* ou *Faust ou la fête électrique* de Gertrude Stein (pièce écrite en 1938).

On pense à *Ubu*, de Jarry. Jane est aussi déroutante, à sa façon, qu'une Leonora Carrington. Sur l'autre versant, celui des années 60, on voit bien comment elle aurait pu être montée par le Living Theatre à ses débuts. On voit comment elle aurait pu être montée à la Judson Poets' Theatre par Lawrence Kornfeld, metteur en scène, avec le musicien Al Carmines, de six pièces de Stein, ou par Wilford Leach, ou par Lee Breuer, des Mabou Mines. Mais alors même que plus tard, dans les grandes années du féminisme, les relations difficiles entre mères et filles vont occuper le devant de la scène, la pièce de Jane Bowles se plie mal à ces nouveaux canons, elle échappe, elle dérange presque autant aujourd'hui que dans les années 50.