

## Les années où l'on croyait encore au théâtre

Marie-Claire Pasquier

« Blanche DuBois, c'est nous » : voilà ce que semblent dire, du théâtre américain, les années cinquante. C'est en 1947 (et c'est peut-être la date inaugurale de ces années-là) qu'Elia Kazan met en scène *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams. Jessica Tandy joue Blanche, Kim Hunter joue sa sœur Stella, Marlon Brando joue Stanley Kowalsky. Dès le début Williams met en place un climat lourd, sensuel, un éclairage tamisé, artificiel : cinématographique. « On croit sentir le souffle chaud du fleuve brun au-delà des entrepôts, avec leurs effluves de bananes et de café » : Williams rêve sa mise en scène, son décor, comme s'il écrivait un scénario pour le cinéma. C'est le « piano bleu » des joueurs de jazz de la Nouvelle Orléans qui exprime la vie du quartier, du Sud américain, des rêves de Blanche, et du théâtre de Tennessee Williams : nostalgie de la jeunesse trop tôt enfuie, de la pureté perdue, reconstructions mensongères et fabuleuses. L'Amérique rêve à son passé, Tennessee Williams, que la nostalgie hante comme un mauvais rêve, va lui donner une voix, tisser un réseau fragile comme des fils de la Vierge, du sucre candi, du verre filé : cela va de « Blue Roses », la jeune infirme de *The Glass Menagerie*, à Maggie la chatte dans *Cat on a Hot Tin Roof*, à Princesse, l'actrice de *Sweet Bird of Youth*, dont on dit cruellement qu'elle est sur le retour. En 1950, Elia Kazan fait un film du *Tramway*, et c'est une Anglaise, Vivien Leigh, qui sera Blanche. Le monde entier va pouvoir rêver à la « Southern belle » déchue, dans sa fragilité proche de la folie, captée par la magie des images en noir et blanc, en blanc sur blanc.

Elia Kazan est un homme-clé du théâtre des années cinquante, parce qu'il assure un va-et-vient constant entre la scène et l'écran, et une contamination de l'un par l'autre. Tout le jeu des acteurs de ces années-là, de ce théâtre-là, — Marlon Brando, James Dean, Paul Newman — c'est l'Actors Studio, que Kazan a fondé et où Lee Strasberg enseigne. C'est la « Méthode » inspirée du « Système » de Stanislawski, avec l'accent mis sur l'improvisation, sur

les exercices de « mémoire affective », sur la recherche de l'émotion vraie. Un grand moment d'aboutissement de cette technique sera, en 1955, *East of Eden*. Bien que ce film de Kazan soit tiré d'un roman (de Steinbeck), paradoxalement, c'est l'un de ceux qui nous restituent le mieux, dans sa fraîcheur, ce que fut le théâtre de ces années-là, souvent centré (voir *All My Sons* ou *Death of a Salesman* d'Arthur Miller) sur les rapports entre pères et fils. Cette histoire d'un fils mal-aimé, incompris, et d'un père qui incarne avec raideur toute l'intransigeance puritaine, n'a de sens que dans le contexte des années cinquante : on prêche encore la tolérance mutuelle, le rapprochement entre les générations. Plus tard, la coupure sera plus radicale, les fils seront hippies et déserteurs pendant que les pères soutiendront l'effort de guerre au Vietnam. James Dean est un pur produit de l'Actors Studio : avec ses poings dans les poches, sa démarche élastique, et le « naturel » de son jeu, si l'on entend par naturel le fait que les émotions passent sur son visage comme la pluie, le soleil ou les nuages dans le ciel. Kazan disait de lui (à peu près) : je cherchais un loup, j'ai trouvé un loup.

Il n'y a pas rupture brutale, dans les années cinquante, avec les années qui ont précédé. On joue encore O'Neill, et l'un des grands succès de l'année 1956 fut *Long Day's Journey Into Night*. Les Américains ont soif d'authenticité, le côté autobiographique leur va droit au cœur. Le théâtre se veut chronique de son temps, histoire immédiate ou légendaire, constitution d'un imaginaire collectif. C'est une mission presque patriotique, en cette période de guerre froide, que de poursuivre inlassablement le récit mythique de la libre Amérique. On pose des problèmes de conscience : qui est coupable quand un homme parle sous la torture ? On met en scène des procès (*The Caine Mutiny*). *A View From the Bridge* expose les contradictions qui agitent le milieu des immigrés siciliens, et c'est un avocat qui joue le rôle du narrateur. *The Crucible* se penche sur le passé de l'Amérique et sur les procès de sorcières pour réfléchir, indirectement, sur le phénomène du maccarthysme. De l'Europe, les Américains ne retiennent que la guerre (on jouera en 1956 *Le Journal d'Anne Frank*), pas les recherches formelles.

Julian Beck et Judith Malina, à qui l'on devra la grande explosion du Living Theatre, sont en avance sur leur temps en montant, dès 1951, *Doctor Faustus Lights the Lights* de la presque Européenne Gertrude Stein, *Ubu roi* en 1952, *Orphée* de Cocteau en 1954. Même eux ignorent encore l'existence d'Artaud, dans ces années-là. On peut dire que c'est leur spectacle *The Connection*, très américain, mais qui déconstruit l'espace et la durée dramatiques qui, en 1961, clôt avec éclat les années cinquante, et ouvre tout grand la porte aux années soixante. Quant

au théâtre de l'absurde, c'est Albee qui le fera connaître avec *The Zoo Story* (1958) et *The Sandbox*, proche de Beckett, en 1959.

Les années cinquante croient encore au bien-fondé de l'institution théâtrale : Broadway, Off-Broadway se partagent le public new-yorkais. Les progrès techniques permettent une plus grande fluidité (éclairages, bande-son), un plus grand lyrisme, l'intrusion du passé dans le présent, une rêverie en quelque sorte plus crédible. Deux grands écrivains vont se saisir de cet instrument assoupli et dominer la décennie : Tennessee Williams, Arthur Miller. On les a longtemps opposés, on voit mieux maintenant ce qui rapproche ces deux contemporains. L'ouverture de *Salesman* ressemble étonnamment à celle de *Streetcar* : « On entend une mélodie jouée à la flûte » : tel est le premier coup d'archet de Miller. Les deux pièces sont mises d'emblée sous le signe de la musique. Et *Salesman* est aussi l'histoire d'un rêve qui a mal tourné. « Il y a du rêve », écrit Miller, « qui s'accroche au lieu, rêve qui surgit de la réalité elle-même. » Williams comme Miller sont porteurs de « valeurs », même si ce ne sont pas tout à fait les mêmes, même si Miller est plus attentif à dénoncer les torts que les hommes se font les uns aux autres cependant que Williams est plus sensible à cette injustice suprême que lui paraît être le fait que nous sommes mortels, et condamnés à vieillir, et voués à toujours perdre notre combat contre notre ennemi le Temps. Tous deux pensent que la parole est action, que les scènes les plus fortement dramatiques peuvent être suggérées par la simple parole, mais qu'en même temps l'image (dite ou montrée) est le langage même du théâtre, sa respiration naturelle. Tous deux croient avec ferveur au théâtre, à la magie de la scène, à ces monstres sacrés que sont les grands acteurs, et c'est en cela sans doute qu'ils peuvent encore nous faire signe aujourd'hui par-delà la coupure radicale avec une époque, les années soixante, dont ils furent tous deux les victimes expiatoires.