

Dossier d'accompagnement au spectacle

→ Mis en page par La Colline théâtre national - Paris

→ **Théâtre
Bordeaux**

La Ménagerie de verre

Texte **Tennessee Williams**

Traduction **Isabelle Famchon** Mise en scène **Daniel Jeanneteau**

→ **Du mar 21 février au sam 3 mars**

TnBA – Grande salle Vitez – Durée 2h15



la ménagerie de verre

Sommaire

I. Résumé de la pièce

II. Projet de mise en scène et dispositif scénique

A. Note d'intention de Daniel Jeanneteau

B. Le dispositif scénique

1. Daniel Jeanneteau : À propos de son travail et de son intérêt pour le Japon
2. Planche de l'album "À Kyôto" (Pierre Duba / Daniel Jeanneteau)
3. Le Nô
4. Images et photos de la scénographie du spectacle (version japonaise et version française)

III. *La Ménagerie de verre*, premier succès de Tennessee Williams

A. La dimension autobiographique de la pièce

1. *Le monde dans lequel je vis*. Auto-interview de Tennessee Williams
2. L'auteur explique pourquoi la pièce s'appelle *La Ménagerie de verre*
3. Morceaux choisis dans les *Mémoires* de Tennessee Williams à propos de *La Ménagerie de verre*
4. L'univers de Laura (Extrait de la nouvelle dans "*Portrait d'une jeune fille en verre*")
5. De l'influence de Tennessee Williams sur ses contemporains et amis ? (Extrait "*Sa Maison d'été*" de Jane Bowles, 1953)

B. Une pièce "non réaliste"

1. Tennessee Williams : "Je ne veux pas être un écrivain réaliste"
2. Extrait *La Ménagerie de verre* Acte 1, scène 1

C. La dimension poétique

1. La Licorne
 - a. Extrait de *La Ménagerie de verre* – Laura et Jim
 - b. Poème *La Licorne* de Rilke
2. La jeune fille
 - a. Extrait de *La Ménagerie de verre* – Amanda et Laura
 - b. Poème *Plainte de jeune fille* de Rilke
3. Blue Roses
 - a. Extrait de *La Ménagerie de verre* – Laura et Jim
 - b. Poème *Blue Roses* de Kipling

IV. Annexes

Quelques informations sur ma personne

Portrait d'une jeune fille en verre

Repères chronologiques

Daniel Jeanneteau – Regards sur le Nô

Biographies de l'équipe artistique

La Ménagerie de verre

de Tennessee Williams

traduction de l'anglais **Isabelle Famchon**

mise en scène et scénographie **Daniel Jeanneteau**

lumières **Pauline Guyonnet**

costumes **Olga Karpinsky**

son **Isabelle Surel**

vidéo **Mammar Benranou**

collaboratrice à la scénographie **Reiko Hikosaka**

assistant à la scénographie et à la mise en scène **Olivier Brichet**

remerciements à **Marie-Christine Soma**

avec

Solène Arbel, Pierric Plathier,

Dominique Reymond, Olivier Werner

et la participation de **Jonathan Genet**

du 31 mars au 28 avril 2016

Grand Théâtre

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

production **Maison de la Culture d'Amiens – Centre européen de création et de production, Studio-Théâtre de Vitry ; coproduction La Colline – théâtre national, Shizuoka Performing Arts Center (Japon), Institut Français, Maison de la Culture de Bourges, Espace des Arts – Scène nationale de Chalon /Saône, CDN Besançon Franche-Comté**

Décor construit dans les Ateliers de la MCB° Maison de la Culture de Bourges – scène nationale

L'auteur est représenté dans les pays de langue française par l'Agence MCR, Marie-Cécile Renaud, Paris, www.paris-mcr.fr, info@paris-mcr.com, en accord avec Casarotto Ramsay Ltd, London.

La traductrice est représentée dans le monde par l'Agence MCR.

La Ménagerie de verre est présentée en vertu d'un accord exceptionnel avec "The University of the South, Sewanee, Tennessee".



La "ménagerie" des objets en verre a été réalisée par Olivier Brichet et Solène Arbel.

Avec la collaboration des élèves de première année de CAP et Bac Pro de la section verrerie scientifique du lycée Dorian à Paris et son professeur Ludovic Petit. Remerciements à l'entreprise V.S.N. (Verrerie Soufflée et Normalisée – Paris).

Les costumes ont été réalisés par le Studio FBG2211.

Le spectacle a été créé le 24 février 2016 à la Maison de la Culture d'Amiens – centre européen de création et de production.

Rencontre avec l'équipe artistique
mardi 12 avril à l'issue de la représentation

 **Surtitrage français** mardi 5 et dimanche 10 avril
 **Audiodescription** mardi 12 et dimanche 17 avril

Tournée
Maison de la Culture de Bourges
du 11 au 13 mai 2016
Le Quartz - Scène nationale de Brest
les 18 et 19 mai 2016
Comédie de Reims
du 24 au 27 mai 2016

billetterie 01 44 62 52 52
du lundi au samedi de 11h à 18h30, le jeudi de 13h30 à 18h30

tarifs
en abonnement
de 9 à 15€ la place
hors abonnement
plein tarif 29€
moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€
plus de 65 ans 24€
le mardi - tarif unique 20€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr
Quentin Robert 01 44 62 52 27 – q.robert@colline.fr

La Colline - théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20^e
www.colline.fr

I. Résumé de la pièce

La Ménagerie de verre se déroule dans un petit appartement de Saint Louis et met en scène trois membres de la même famille, les Wingfield: une mère, Amanda, abandonnée par son mari, un fils, Tom, poète et employé dans une usine de chaussures, une fille, Laura, fragile, solitaire et qui collectionne de petits animaux en verre. À ce triangle s'ajoute un quatrième personnage extérieur: Jim, jeune collègue de Tom, invité le temps d'une soirée.

Puisant au plus intime de sa propre vie, dans une histoire insignifiante et très locale, Tennessee Williams construit une œuvre universelle, subtilement déceptive, parlant de la perte et du deuil, de la permanence en nous de ce qui a disparu.

Amanda Wingfield, hantée par sa propre jeunesse perdue, harcèle ses enfants en voulant leur bien, incapable de discerner clairement sa vie fantasmatique de leur réalité. Elle organise une soirée au cours de laquelle un "galant" doit venir, un mâle qu'il s'agit de présenter à sa fille déficiente, frappée d'un handicap indéfinissable mais la rendant inapte à toute vie normale. Mélangeant le sexe et la survie, échafaudant des plans scabreux de mariages devant résoudre les problèmes de leur vie matérielle et sentimentale, Amanda provoque la catastrophe ultime qui finira de les faire basculer dans le repli et la misère...

La Ménagerie de verre présente la vie comme une expérience dépourvue de sens mais traversée par des moments d'intense beauté. D'une beauté dont on ne se remet pas. Dans la bulle de cette soirée où les frontières vacillent, quelque chose est sur le point de se produire qui pourrait bouleverser leurs vies. Laura s'approche de très près de ce qui serait pour elle un miracle, pendant un temps très court elle vit l'inconcevable. Puis tout redevient comme avant, avec le poids nouveau de cette joie inaccomplie. À l'infini cette scène douloureuse et proche du ridicule hante le narrateur, Tom, qui nous parlant des années plus tard se remémore la prison affective que représentait pour lui la vie avec sa mère et sa sœur. Il a fui, disparu comme son propre père l'avait déjà fait, les laissant sans nouvelles et sans moyens. C'est tout, la pièce s'arrête là et nous laisse pantelants, démunis devant l'expérience de l'irréparable mis à nu...

Daniel Jeanneteau

Extrait du cahier-programme du spectacle, La Colline

II. Projet de mise en scène et dispositif scénique

A. Note d'intention de Daniel Jeanneteau

C'est par le détour du Japon que j'ai découvert le théâtre de Tennessee Williams. En 2011, à l'invitation de Satoshi Miyagi au Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), j'ai mis en scène *La Ménagerie de verre* en japonais. C'était une commande, et c'est dans ce cadre que j'ai pour la première fois lu ce théâtre que je pensais ne pas aimer. J'y ai découvert, loin du réalisme psychologique auquel on l'a souvent réduit, une œuvre complexe et novatrice, en évolution constante dans sa forme. La distance culturelle avec laquelle j'abordais ce travail (distance aussi bien avec le Japon qu'avec les États-Unis), et l'extraordinaire richesse humaine de la pièce, ouvrirent pour moi un champ de liberté et de rêve inattendu.

Rien n'est matériel dans cette pièce, les figures sont des spectres traversant la mémoire du narrateur, fruits de ses obsessions, de ses affects. C'est un voyage dans une conscience malade, entre l'angoisse et le rire.

Tennessee Williams lui-même encourage le metteur en scène à s'évader des contraintes du réalisme, et propose des configurations de jeu, des agencements de rapports traduisant les structures profondes du psychisme. Il s'éloigne de l'imitation de la réalité pour inventer une dramaturgie du décalage, de la faille, de l'absence. Ses créatures sont affectées par d'étonnants troubles de la présence, les unes et les autres n'existant pas sur les mêmes plans de réalité, selon les mêmes modes d'apparition ni les mêmes densités physiques... Dans ce monde sans gravitation universelle, chaque entité pèse d'un poids singulier, selon un système de masse inventé pour lui seul.

Les pièces de Williams sont des agencements de solitudes.

Les échanges sont improbables, les sentiments fusent hors des êtres et s'abattent comme des pluies, par l'effet d'une inconséquence fondamentale, originelle.

Les figures de *La Ménagerie de verre* sont perdues, et leur principale modalité d'occupation de l'espace est l'errance. Amanda erre dans sa maison, dans la ville, entre son fils et sa fille. Elle se maintient perpétuellement dans un entre-deux qu'elle voudrait sans limites. Sa volonté, implacable, s'applique à effacer tout obstacle qui pourrait s'opposer à cette errance: que son fils s'incline, s'absente de lui-même, serve le quotidien et l'absolve de tout poids matériel; que sa fille se taise, taise sa féminité, s'absente en spectatrice perpétuelle du théâtre obsessionnel de sa mère; que Jim se prête à représenter en effigie le corps désirant de l'homme perdu et toujours désiré, qu'il se tienne en leurre et n'intervienne pas, n'existe, littéralement, pas. Elle est seule, elle erre enfermée dans un système clos.

La Ménagerie de verre exige la mise en place par le jeu d'une sorte de graduation de la présence, de perspective dans la densité, conférant à chaque être une pesanteur, un rythme, une opalescence variable. Chaque comédien doit jouer seul, en soi, mais avec les autres. Comme dans un système planétaire, beaucoup de vide sépare chaque corps. Beaucoup d'énergie circule entre ces corps.

La scénographie est un volume translucide qui expose et enclôt les corps dans une matrice impalpable. Posés sur un socle duveteux et pâle, Amanda, Laura, Tom et Jim circulent et se heurtent, s'évitent, s'ignorent, se cherchent. C'est par Tom que nous pénétrons cette matrice, il se tient au seuil et vacille, hésite, entre son aspiration au monde et l'appel angoissant de ses remords. La pièce contient une succession d'espaces mentaux gigognes, encastrés les uns dans les autres. Tom se souvient et revit, dans une confusion totale du présent et du passé, le piège affectif qu'ont représenté pour lui sa mère et sa soeur. Amanda, dans un déni perpétuel du présent,

revit à l'infini son passé idéalisé de jeune fille. Laura se réfugie dans un monde inventé par elle, sans référence à l'extérieur, où tout est fragile, transparent, lumineux et froid. Jim est prisonnier du rêve social majoritaire, il a subi le dressage idéologique et s'apprête à faire de son mieux pour ne pas en sortir.

Tout cela est en mouvement, selon une cosmologie complexe, régie par les sentiments, les peurs, les désirs... Plus qu'une histoire, *La Ménagerie de verre* est un paysage, un ensemble de distances séparant des blocs d'affectivité, traversé par des lumières, des obscurités, des vents et des pluies. La temporalité y est multiple, combinée en strates, en cycles, en réseaux.

L'idée de poursuivre ce travail en France s'est formée très tôt, en repensant à l'aventure vécue avec Dominique Reymond et le théâtre halluciné d'August Stramm (*Feux*, festival d'Avignon 2008). C'est autour de Dominique que je construis cette version française, dans la lumineuse évidence de sa rencontre avec la figure d'Amanda.

Daniel Jeanneteau

Extrait du cahier-programme du spectacle, La Colline

B. Le dispositif scénique

1. Daniel Jeanneteau : À propos de son travail et du Japon

Daniel Jeanneteau, vous avez d'abord été scénographe avant de mettre en scène. Qu'est-ce qui a motivé cette évolution ?

Je ne parlerai pas de choix volontaire, mais plutôt d'une évolution contenue dans le mouvement même de mon travail de scénographe. Dès le commencement j'ai été impliqué de façon complète dans les projets des metteurs en scène avec qui j'ai travaillé, en particulier Claude Régy. Il ne s'agissait pas seulement de produire un décor, mais de lire un texte, de rêver un projet. Je suis venu au théâtre par la littérature et par le dessin sans privilégier l'une ou l'autre de ces entrées et quand on m'a proposé de mettre en scène, c'est tout naturellement que j'ai accepté, comme une occasion de mettre en jeu ensemble des disciplines très différentes les unes des autres. La seule inconnue véritable était le travail avec les comédiens, la relation personnelle du metteur en scène avec sa troupe... Je ne me suis jamais identifié aux fonctions de scénographe ou de metteur en scène et cela ne m'intéresse pas de m'arrêter à un seul rôle dans le processus de la création. [...]

Dans votre parcours personnel on constate un intérêt particulier pour le Japon ?

D. J. : Oui j'y suis allé assez souvent depuis ma résidence d'artiste à la villa Kujoyama il y a dix ans (1998). Et c'est une aventure qui dure encore car je n'arrive pas à en tirer un bilan définitif... Mon travail avait déjà quelque chose à voir avec l'esthétique japonaise dans la mesure où l'imitation de la réalité ne m'a jamais intéressé. J'ai plutôt essayé de rejoindre la réalité par le détour de formes élaborées, abstraites, distantes, un peu comme dans le théâtre Nô. La grande surprise du Nô, pour moi qui suis totalement étranger à cette culture théâtrale, à cette longue histoire de signes et de codes, c'est d'avoir pu être atteint par des représentations dont je ne comprenais souvent pas grand-chose, mais lors desquelles la conduite obscure de l'émotion touchait à des structures profondes qui dormaient aussi en moi. Et parfois plus fortement que dans des spectacles européens plus proches de ma culture. Cela prouve qu'on peut rêver un théâtre sensible et actif dans des formes abruptes, radicalement nouvelles, voire inconnues. Il y a une universalité de l'émotion, qui tient à des structures communes à toute l'humanité, mais pouvant revêtir les plus singulières apparences. Cela rejoint

les préoccupations de Racine ou d'Aristote qui voulaient susciter la terreur et la pitié pour que le spectateur, en état de commotion, produise de la pensée après le choc de l'émotion.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2008 (Pour le Festival d'Avignon)

2. Planche extraite de l'album *À Kyôto* (Pierre Duba & Daniel Jeanneteau), 2004

Sans perdre une seconde, oubliant tout projet, laissant de côté ce que nous savions déjà, que nous avons transporté avec nous, qui ne pouvait servir qu'en France, nous nous sommes soumis à la singulière étrangeté des structures ; des ordres ; des catégories qui organisent la vie des japonais ; à leurs goûts ; à leur beauté ; à leurs saveurs ; à leurs formes, à leur conception de l'espace, du paysage, des forces qui travaillent le monde ; à leur vision de la ligne, l'angle, du volume, de la proportion.

Daniel Jeanneteau & Pierre Duba

À Kyôto, extrait de la préface à l'ouvrage, Éditions 6 pieds sous terre, 2004

(suite du premier ouvrage *Kyôto-Béziers*, paru en 2001)



3. Le Nô

Forme de théâtre classique japonais, alliant la poésie à la danse et à la musique.

Il est difficile de rapprocher le Nô du théâtre occidental, dans lequel les règles du genre sont rigoureuses et le rôle de l'action prépondérant. Dans le Nô, le texte, support de la danse et du chant, doit seulement se conformer à quelques règles élémentaires de composition. Dans les Nô de forme régulière, l'action est éludée au profit d'une atmosphère qui oscille entre le rêve et la réalité. Si le Nô s'appuie parfois sur des thèmes religieux ou des débats de certains points de doctrine bouddhique, c'est qu'il est né dans les temples, où il fut un spectacle édifiant. Il a pour fin de faire ressentir, sur le mode du plaisir esthétique, l'impermanence du réel et la fragilité de ce qui est beau. Réservé à l'aristocratie principalement militaire du XVI^e au XIX^e siècle, le Nô était, à l'origine, destiné à un public très large, destination qu'il retrouve aujourd'hui.

Extrait de l'encyclopédie Larousse sur www.larousse.fr



© DR

Daniel Jeanneteau – Regards sur le Nô²

Ces notes éparses, prises entre 1998 et 2005 à Kyôto et Tokyo, sont le fruit spontané d'un regard ignorant. Aucune connaissance particulière, et, étrangement, aucun vrai désir d'en savoir plus. Mais la distance rêveuse et féconde du malentendu, de l'étonnement, les mille commotions de la découverte et du trouble. Il s'agissait d'observer de toutes mes forces quelque chose que je ne comprenais pas, et d'y consentir en sachant que la distance qui m'en sépare ne se franchit pas. Puis de retourner en moi, et tout y voir différemment.

*

²: retrouver les notes complètes en annexes du dossier

La figure humaine dans le Nô est structurée de l'extérieur, comme les insectes et les crustacés. Le squelette est dehors. Carapace du vêtement de lin, de soie et d'or, rigide, semi-rigide, élytres translucides de voiles amidonnés, brocarts empesés qui environnent de loin le corps improbable, tendre, l'âme de chair molle et vulnérable. Liquéfaction du corps de l'acteur contenu par son contour. Les plans et les courbes de sa cuirasse de soie. Ampleur de la coque. L'acteur humain est une substance fluide habitant un vase souple.

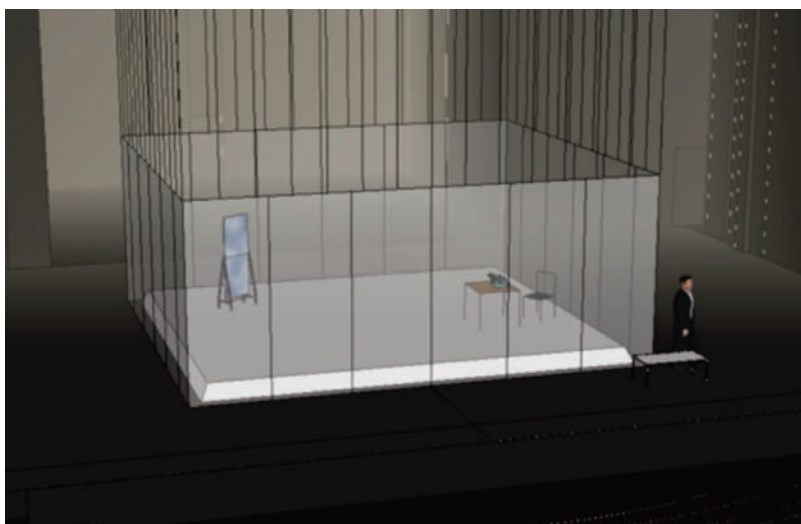
*

Violence sidérante du premier accent de flûte. Paroles du chœur comme un grondement inarticulé. Rumeur. Lente entrée dans la parole. Du fond des gorges naissent lentement les mots. Quelque chose s'articule dans le grondement des poitrines. Rien de volontaire. Même la parole apparaît. Advient par lente apparition.

Daniel Jeanneteau

in Sa "découverte du Nô", in Théâtre/Public n° 189, *Théâtre Oracle un cahier orchestré par Henri Meschonnic*, juin 2008

4. Images et photos de la scénographie du spectacle (version japonaise et version française)



Maquette de *La Ménagerie de verre* (cf Dossier pédagogique de la Maison de la culture d'Amiens)



Photo de la version japonaise © SPAC Shizuoka



Photo de la version française © Élisabeth Carecchio

III. *La Ménagerie de verre*, premier succès de Tennessee Williams

A. La dimension autobiographique de la pièce

La Ménagerie de verre (*The Glass Menagerie*, 1944) s'inscrit dans une tradition autobiographique : celle d'August Strindberg et des dernières pièces d'Eugene O'Neill. Pourtant, dès l'introduction, l'auteur prévient le lecteur : "L'action n'est qu'un souvenir et n'a par conséquent rien de réel." Rien de réaliste ni de naturaliste en effet dans la facture du texte. Dans la première scène, la mère et ses deux enfants font des gestes de personnes qui mangent sans qu'il n'y ait ni plats ni couverts. Tennessee Williams nous plonge dans un cérémonial, fantomatique, par instants, très incarné par d'autres. [...] Dès cette première grande œuvre autobiographique, Tennessee dépeint les origines de la maladie de sa sœur Rose.

Christophe Pellet

Le théâtre de Tennessee Williams, Ides et Calendes, 2015

1. Auto-interview de Tennessee Williams : *Le monde dans lequel je vis*

Question : Pouvons-nous parler franchement ?

Réponse : Je ne vois pas comment faire autrement.

Q : Peut-être savez-vous que lorsque votre premier succès, *La Ménagerie de verre*, a été repris en début de saison, une majorité de critiques ont pensé qu'elle restait la meilleure pièce que vous ayez jamais écrite, bien quelle date aujourd'hui de douze ans ?

R : Oui, je lis tous les articles et critiques de mes pièces, même s'il y est dit que j'écris pour l'argent et que je fais appel avant tout à des instincts brutaux et vulgaires.

Q : Il n'y a pas de fumée...

R : Un feu fume davantage quand on verse de l'eau dessus.

Q : Cependant, vous reconnaîtrez certainement qu'il y a une note de dureté, de froideur, de violence et de colère dérangeante dans vos œuvres plus récentes ?

R : Je pense que, malgré moi, j'ai été influencé par les tensions, la colère et la violence croissantes qui habitent le monde et l'époque où je vis, et que je ressens de façon croissante en tant qu'homme et en tant qu'écrivain.

Q : Vous reconnaissez donc que ces « tensions croissantes », comme vous dites, sont le reflet d'un état personnel ?

R : Oui.

Q : Un état morbide ?

R : Oui.

Q : Frôlant peut-être la psychose ?

R : Je pense que mon travail a toujours été pour moi une sorte de psychothérapie.

Q : Mais comment pouvez-vous espérer que des spectateurs soient touchés par des pièces de théâtre et autres œuvres écrites en vue de la libération des tensions d'un malade mental réel ou potentiel ?

R : Cela libère les leurs.

Q : Les leurs ?

R : Leurs tensions croissantes, frôlant la psychose.

Q : Vous pensez que le monde devient fou.

R : Devient ? Je dirais que c'est presque fait ! Comme le dit le Gitan dans *Camino Real*, le monde est un journal humoristique lu à l'envers. Et du coup, il est beaucoup moins drôle.

Q : Jusqu'où pensez-vous pouvoir aller dans cette vision torturée du monde ?

R : Aussi loin que le monde peut aller dans son état torturé, aussi loin peut-être, mais pas plus.

Q : Vous ne comptez tout de même pas que le public et la critique vous suivent ?

R : Non.

Q : Alors pourquoi les entraînez-vous sur ce chemin ?

R : C'est mon chemin. Je n'entraîne personne avec moi.

Q : Sans doute, mais vous espérez que les gens continueront à vous écouter, non ?

R : Bien entendu.

Q : Même si vous les déroutez par la violence et l'horreur de vos œuvres.

R : Vous n'avez pas remarqué que les gens tombaient autour de vous comme des mouches hors saison, à cause de l'épidémie actuelle de violence et d'horreur qui sévit dans le monde et l'époque où nous vivons.

Q : Mais vous êtes un amuseur, avec des prétentions artistiques, et les gens ne sont plus amusés par des chattes sur des toits brûlants, des Baby Dolls et des passagers de tramways devenus fous !

R : Qu'ils aillent donc voir des guignolades et des comédies musicales. Je ne changerai pas ma façon de faire. J'ai déjà assez de mal à écrire ce que je veux écrire sans essayer d'écrire ce que vous dites qu'ils attendent de moi et que je n'ai pas envie d'écrire.

Q : Pensez-vous avoir tout de même un message positif à transmettre ?

R : Oui, je le pense.

Q : Lequel, par exemple.

R : Qu'il y a un besoin criant, hurlant presque, de lancer une vaste campagne mondiale afin de se connaître beaucoup mieux, soi-même et les uns les autres, assez bien en tout cas pour comprendre que personne n'a le monopole du bien ou de la vertu, pas plus que qui que ce soit n'a l'exclusivité de l'hypocrisie, du mal et tout le reste. Si chacun d'entre nous, ainsi que les peuples et les nations, commençaient par accepter cette vérité évidente, je crois que le monde pourrait se débarrasser de l'espèce de corruption que j'ai choisie involontairement comme thème fondamental et allégorique de la plupart de mes pièces.

Q : Vous parlez comme si vous étiez indifférent à ce processus de corruption de la société, ou qu'il ne vous atteignait pas.

R : Je n'ai jamais écrit sur aucun vice que je n'aie pas observé chez moi.

Q : Mais vous accusez la société dans son ensemble de se laisser aller à l'habitude de mentir délibérément et, en tant qu'écrivain, vous semblez prendre vos distances avec ça.

R : En tant qu'écrivain, mais pas en tant que personne.

Q : Pensez-vous que ce soit une qualité qui vous soit particulière en tant qu'écrivain ?

R : Je n'ai pas de tendresse spéciale pour les écrivains. Mais j'ai tendance à penser que la plupart d'entre eux, et la plupart des artistes en général, sont motivés avant tout dans le choix d'une vocation sans issue par un désir de découvrir la vérité et de l'extraire du ramassis de mensonges et de faux-fuyants dans lequel ils vivent, et je pense que c'est ce désir qui fait que, plutôt que de métier, on peut parler de vocation, de véritable sacerdoce.

Q : Pourquoi n'écrivez-vous pas sur de braves gens ? N'avez-vous jamais rencontré de braves gens dans votre vie ?

R : Ma théorie sur les braves gens est tellement simple que ça me gêne de l'énoncer.

Q: S'il vous plaît !

R : Eh bien, je n'ai jamais rencontré quelqu'un qu'il me soit impossible d'aimer du moment que je le connais totalement, et, dans mon œuvre, j'ai essayé de parvenir au moins à une connaissance et à une compréhension.

Je ne crois pas au "péché originel". Ni à la "culpabilité". Je ne crois ni aux salauds ni aux héros – seulement aux façons de vivre, bonnes ou mauvaises, que des êtres ont adoptées, pas par choix mais par nécessité, ou encore à la suite d'influences parfois difficiles à identifier, engendrées par leurs conditions de vie et leur histoire.

C'est tellement simple que j'ai honte de le dire, mais je suis certain que c'est vrai. Je parierais même ma vie là-dessus ! Et c'est pourquoi je ne comprends pas pourquoi nos machines de propagande s'acharnent à nous apprendre à haïr et à craindre tous ceux qui vivent avec nous dans le même petit univers, et à nous en convaincre.

Pourquoi ne pas essayer d'aller à la rencontre de ces autres gens et de chercher à les connaître comme j'essaye de le faire pour les personnages de mes pièces ? Tout ça semble terriblement vain et égoïste.

Je ne voudrais pas terminer sur une note aussi pessimiste. Alors que vais-je dire ?

Que je suis conscient d'être un artiste mineur qui se trouve avoir écrit une ou deux œuvres majeures ? Je ne saurais même pas dire lesquelles. Peu importe. J'ai dit ce que j'avais à dire. Je le redirai peut-être, ou peut-être me tairai-je désormais. Ça ne dépend pas de vous, ça ne dépend que de moi, et du rôle que jouera le hasard ou la providence dans mon existence.

Tennessee Williams, 1957

Extrait de *The Observer*, Londres, trad. Maria Jolas, paru dans *Rendez-vous des Théâtres du Monde*, mai-juin 1957, n° 2

2. L'auteur explique pourquoi la pièce s'appelle *La Ménagerie de verre*

Lorsque ma famille et moi avons quitté le Sud pour Saint Louis, il nous fallut habiter pendant quelque temps dans un groupe d'immeubles entassés les uns sur les autres. Ayant vécu jusque-là dans un pays où il y avait de vastes jardins, des maisons avec véranda et de grands arbres d'ombrage, ma sœur et moi trouvions le changement très rude. Notre logement était à peu près aussi gai qu'un hiver de l'Arctique. Seules la salle de séjour et la cuisine ouvraient sur l'extérieur. Les pièces situées au milieu donnaient sur une étroite ruelle pratiquement privée de soleil, que nous avons appelé la Vallée de la Mort, pour une raison qui n'est amusante que rétrospectivement.

Dans ce quartier, il y avait une multitude de chats de gouttière qui menaient un combat perpétuel contre les chiens. De temps à autre un jeune chat imprudent se voyait acculé dans cette ruelle qui se terminait en cul-de-sac. Le fond de l'impasse se trouvait directement sous la fenêtre de ma sœur, à l'endroit même où les chats

étaient contraints de faire demi-tour et d'affronter leurs poursuivants dans un combat sans espoir. La nuit, ma sœur était réveillée par ces bagarres et, au matin, une victime affreusement déchiquetée gisait sous sa fenêtre. La vue de cette impasse lui était devenue odieuse, par conséquent, elle laissait le store de sa chambre toujours baissé, si bien qu'il y régnait une atmosphère crépusculaire perpétuelle. Il fallait trouver un moyen pour égayer cette pénombre. Ma sœur et moi avions donc peint tous les meubles en blanc, elle avait mis des rideaux blancs à la fenêtre et disposé sur les étagères qui ceignaient les murs une infinité de ces petits sujets de verre quelle adorait collectionner. Il régnait ainsi dans la pièce une impression de clarté et de raffinement, en dépit de l'absence de lumière extérieure, et c'était le seul endroit de la maison où j'avais plaisir à me trouver.

Bien des années après, alors que je ne vivais plus là depuis longtemps, c'est cette chambre que je me rappelais avec le plus de netteté et d'émotion quand je repensais à notre vie à Saint Louis. En particulier les petits sujets de verre des étagères. C'étaient surtout des animaux. Par une association poétique, ils en étaient venus à symboliser, dans ma mémoire, tous les sentiments les plus tendres attachés au souvenir du temps perdu. Ils représentaient tous ces petits riens qui adoucissent l'austérité de l'existence et la rendent supportable aux êtres sensibles. La courette où les chats enduraient leur supplice était une chose, les rideaux blancs de ma sœur et la minuscule ménagerie de verre en étaient une autre. Quelque part entre les deux il y avait le monde dans lequel nous vivions.

Tennessee Williams, 1945

De vous à moi, trad. Martine Leroy Battistelli, Éditions Baker Street, 2011, p. 29-30

3. Morceaux choisis dans les *Mémoires* de Tennessee Williams à propos de *La Ménagerie de verre*

Je ne pense pas que les feuilles savaient qu'elles allaient devenir flammes. Et personne ne le savait parmi les acteurs dans les répétitions de *La Ménagerie de verre* à Chicago. Sauf Julie Hayden peut-être dont ni l'esprit ni la mentalité n'ont jamais été à court d'enthousiasme.

La pièce était mise en scène par Eddie Dowling qui tenait aussi le rôle de Tom. [...] Le spectacle était commandité par un mystérieux personnage appelé Louis-J. Singer qui possédait une très lucrative chaîne d'hôtels à puciers. Il n'avait pas vraiment pris au sérieux son investissement dans la pièce qui ne représentait pas pour lui un gros placement en comparaison de ce qu'il avait investi dans sa chaîne d'hôtels miteux. Mais, lorsqu'il vint aux répétitions, ce qui ne lui arrive qu'une seule fois, il faillit mourir d'apoplexie devant ce qu'il vit et entendit. [...]

J'ai terminé *La Ménagerie* dans le dortoir de la faculté de droit de Harvard, très exactement dans la chambre d'un garçon extravagant que j'avais rencontré à Provincetown pendant l'été 1944. [...]

À la fin de la première de *La Ménagerie* à Broadway, les acteurs n'en finissaient pas de saluer sous les applaudissements, et ils me réclamaient sur scène. J'étais assis au quatrième rang de l'orchestre. Quelqu'un me prit par la main et je montai sur le plateau. Je me sentais gêné ; je ne crois pas avoir éprouvé une grande bouffée de triomphe. Je crois qu'écrire, c'est poursuivre sans cesse une proie qui vous échappe et que vous n'attrapez jamais. [...]

Dans l'essai qui accompagne les éditions d'*Une chatte sur un toit brûlant*, j'ai parlé très honnêtement du but que je poursuis en écrivant ; ce que je veux faire, en quelque sorte, c'est capter la qualité constamment évanescence de l'existence. Quelquefois j'y parviens, et j'ai le sentiment d'avoir accompli quelque chose. Mais cela ne m'est arrivé que rarement par rapport au nombre de mes tentatives. Je n'ai pas le sentiment d'être un artiste accompli. Et lorsque j'écrivais *La Ménagerie*, je ne savais pas que c'était une réussite [...]

Finalement *La Ménagerie* eut un succès stupéfiant, succès que j'attribue pour une large part à Laurette. Elle était, comme je l'ai dit maintes fois, une interprète de grande valeur. Je la considère comme la plus grande actrice que j'aie connue dans sa profession.

Tennessee Williams

Théâtre, Roman, Mémoires, Éditions Robert Laffont, 2011, p 739-744

4. L'univers de Laura

(Extrait de la nouvelle *Portrait d'une jeune fille en verre*)

*La nouvelle Portrait d'une jeune fille en verre*¹ sert de point de départ à *La Ménagerie de verre*. Dans l'extrait suivant, est évoqué l'univers de Laura, la sœur du narrateur Tom.

Après ce fiasco, ma sœur resta à la maison, dans sa chambre la plupart du temps. Elle avait une chambre étroite, avec deux fenêtres ouvrant sur une cour sombre, coincée entre deux ailes du bâtiment. Nous appelions cette cour "la vallée de la mort", et cela mérite une explication. Il y avait dans le quartier un grand nombre de chats de gouttière et un énorme chien blanc, crasseux et particulièrement méchant, qui ne cessait de les poursuivre. Dans les rues, ou sur les escaliers de la cour, ils arrivaient à lui échapper. Mais, de temps en temps, il réussissait à chasser l'un ou l'autre des plus jeunes chats vers le fond de ce cul-de-sac que formait la cour étroite, juste au-dessous de la chambre de ma sœur. Là, il leur fallait bien se rendre compte que ce qu'ils avaient pris pour une voie de salut n'était en réalité qu'un espace clos de toute part, une sorte de fosse obscure de béton et de briques, entourée de murs qu'aucun chat ne pouvait franchir. Alors il ne leur restait plus qu'à miauler à la mort en attendant le dernier assaut. Il ne se passait pas de semaine sans que se répète cette tragédie. Laura s'était prise à haïr cette cour, elle ne pouvait pas la voir sans entendre les cris et les râles des chats agonisants. Elle gardait ses stores baissés, et comme maman ne nous permettait pas d'allumer sans nécessité, elle passait ses jours dans une continuelle pénombre. Le mobilier de sa chambre comprenait un lit, un bureau et une chaise, tous trois peints en ivoire terne. Au-dessus du lit, il y avait une peinture religieuse particulièrement laide, le visage d'un Christ efféminé, avec de grosses larmes bien apparentes au-dessous des yeux. Le charme de la chambre venait de la collection d'objets en verre de ma sœur. Elle avait une passion pour les verres colorés et elle avait couvert les murs de sa chambre de rayonnages, garnis de petits bibelots de verre, tous plus fins les uns que les autres et colorés avec goût. Elle passait son temps à les nettoyer et les astiquer. En entrant dans sa chambre, on était frappé par le doux éclat transparent de tous ces bibelots, reflétant à travers les stores la pâle lumière qui filtrait de "la vallée de la mort". Je ne saurais dire combien il y en avait. Peut-être une centaine. Mais Laura le savait exactement. Elle aimait

¹ La totalité de la nouvelle est à lire dans les annexes du dossier

chacun d'eux en particulier. Elle vivait dans un monde de verre, et aussi dans un monde de musique. Pour faire la musique, elle avait un vieux phonographe datant de 1920 et une pile de disques de la même époque. C'étaient *Chuchotements* ou *Le Nid d'amour* ou encore *Dardanella*. Ces disques étaient un souvenir de notre père, cet homme dont nous nous souvenions à peine et dont nous prononcions rarement le nom. Juste avant sa disparition soudaine et inexplicable, il avait laissé ce cadeau à la maison : le phonographe et les disques, comme par une façon de s'excuser. Une fois, par hasard, un jour de paye à l'entrepôt, j'avais apporté à la maison un nouveau disque. Mais Laura s'intéressait peu aux disques nouveaux, peut-être parce qu'ils lui rappelaient les cris tragiques de "la vallée de la mort" – ou les exercices dactylographiques de l'institut commercial. Elle n'aimait que les airs qu'elle avait toujours entendus. Elle les chantait souvent pour elle-même, la nuit, dans la chambre. Sa voix était frêle, et généralement elle détonnait. Mais il y avait dans son chant une curieuse douceur enfantine. À huit heures, le soir, je m'installais pour écrire dans la souricière qui me tenait lieu de chambre. À travers la porte close, à travers les cloisons, j'entendais ma sœur chanter toute seule *Chuchotements* ou *Je vous aime*, ou *C'est l'heure de dormir*, détonnant à chaque instant, mais sachant conserver l'atmosphère en mineur de la musique. Je crois que c'est à cause de cela qu'à cette époque je ne pouvais écrire que des poèmes étranges et mélancoliques. J'avais dans les oreilles les sérénades que chantait ma sœur en nettoyant ou en contemplant simplement de ses grands yeux bleus ses bibelots de verre coloré. Elle attendait que le petit éclat de diamant qui brillait sur chacun d'eux lui eût vidé l'esprit de tout contenu réel; elle restait alors dans un état de calme hypnotique, elle s'arrêtait de chanter ou de nettoyer ses verreries, elle restait assise sans bouger, jusqu'à ce que maman vienne frapper à sa porte, en lui reprochant ce gaspillage d'électricité. Je ne pense pas que ma sœur ait été réellement folle. Je crois que les pétales de son esprit se trouvaient simplement repliés par la peur, et je ne saurais dire si ce n'était pas là la voie d'une secrète sagesse. Elle ne parlait jamais beaucoup, pas même à moi, mais de temps en temps elle lâchait une phrase qui vous coupait le souffle. En rentrant de l'entrepôt, ou après avoir fini d'écrire, le soir, j'entrais dans sa chambre pour lui faire une petite visite. À force de vouloir mener deux chevaux à la fois, dans deux directions opposées, j'avais les nerfs usés et ma sœur exerçait sur moi un effet calmant.

Je la trouvais généralement assise droite sur sa chaise ivoire et tenant tendrement dans le creux de sa main un petit objet de verre.

– Qu'est-ce que tu fais ? Tu lui parles ?

– Non, répondait-elle gravement. Je le regarde. Sur son bureau, il y avait deux livres qu'on lui avait offerts pour son anniversaire ou pour Noël. L'un était un roman de je ne sais plus quel auteur, intitulé *Le Jardin des roses*. L'autre était *Taches de rousseur*, de Gene Stratton Porter. Je n'ai jamais vu Laura lire *Le Jardin des roses*, mais, à cette époque, on peut dire qu'elle vivait avec le livre de Gene Porter. Il ne lui était jamais venu à l'esprit qu'on pût lire un livre d'un bout à l'autre et le laisser une fois fini. Le personnage principal de *Taches de rousseur*, un jeune orphelin manchot qui travaillait dans un camp de bûcherons, était pour elle un ami qu'elle invitait de temps à autre dans sa chambre, exactement comme elle m'y invitait. Lorsque je la trouvais avec le livre ouvert sur les genoux, elle m'annonçait que *Taches de rousseur* avait des ennuis avec le contremaître, ou qu'il venait d'être blessé par un arbre qui lui était tombé dessus. Son visage exprimait un chagrin sincère lorsqu'elle me rapportait les malheurs de son héros. Sans doute ne se rappelait-elle plus comment il finissait par les surmonter : son accident l'amenait par hasard à retrouver ses parents, qui étaient fort riches, et le coléreux contremaître, à la fin du livre, révélait un cœur d'or. *Taches de rousseur* tombait aussi amoureux d'une fille qui s'appelait Ange, mais ma sœur fermait le livre dès que cette fille apparaissait dans l'histoire – ou bien elle

en reprenait le début. Je me souviens d'une réflexion qu'elle m'avait faite sur l'héroïne du roman : "Elle est charmante, Ange, disait-elle, mais elle me paraît un peu vaniteuse."

Une année, au moment de Noël, alors qu'elle était en train de décorer le sapin, elle prit l'étoile de Bethléem qui devait aller au sommet de l'arbre et la regarda attentivement.

– Est-ce que les étoiles ont réellement cinq branches ? demanda-t-elle.

C'est le genre de chose que personne ne croit. Je regardai Laura avec tristesse.

– Mais non, lui dis-je très sérieusement, elles sont rondes comme la terre, et certaines plus grandes que la terre.

Elle parut vraiment surprise de l'apprendre. Elle alla à la fenêtre pour regarder le ciel, qui était, comme toujours pendant l'hiver à Saint Louis, complètement obscurci par le brouillard.

– C'est facile à dire, dit-elle, et elle revint vers le sapin.

Ainsi le temps passa, et ma sœur eut vingt-trois ans.

5. L'influence de Tennessee Williams chez ses contemporains et amis ?

Nous étions déjà à Boston, la dernière étape avant New York, quand on fit venir José Quintero, et il réussit à détendre les acteurs. C'est alors que Jane se mit avec fureur à écrire de nouvelles scènes, et même une fin totalement inédite qui plut à tout le monde sauf à Tennessee Williams, qui préférait l'original. Finalement on se retrouva avec trois scènes finales différentes. Je n'ai jamais été capable d'en préférer une.

Extrait d'une lettre de Paul Bowles à Jorge Lavelli, en date du 1^{er} avril 1994, in Jane Bowles, *Sa maison d'été*, Éditions Christian Bourgeois, 1995, p. 8

Extrait de *Sa maison d'été* de Jane Bowles (1953)

On note certaines similitudes entre les personnages de Gertrude et Molly et ceux d'Amanda et Laura.

ACTE I, Scène I

Le jardin de Gertrude Eastman Cuevas quelque part sur la côte de la Californie du Sud. C'est la pagaille dans le jardin, entre les cactées misérables et les sujets décoratifs cassés. Une haie basse à l'arrière sépare le jardin d'un chemin poussiéreux censé mener à la route. Derrière le chemin, il y a la plage et la mer. Le flanc et la porte d'entrée de la maison sont visibles. Un balcon bas surplombe le jardin. Dans le jardin même, il y a une petite maison d'été ronde, recouverte de plantes grimpanes.

GERTRUDE *(Une belle femme mûre aux traits accentués, beau maintien et chevelure d'un roux éclatant. Elle est habillée comme une provinciale sans élégance. Elle a la voix tendue mais sonore. Elle est assise sur le balcon)*

Tu es dans la maison d'été ?

MOLLY

(Molly, une jeune fille de dix-huit ans, cheveux noirs, raides, coupés au carré, le visage impassible et l'air endormi, n'entend pas la question de Gertrude, mais reste dans la maison d'été. Gertrude la répète, et va à la balustrade)

Tu es dans la maison d'été ?

MOLLY

Oui.

GERTRUDE

Si j'étais pour la violence, je réduirais la maison d'été en cendres. Tu adores rester là-dedans à traîner des heures durant. Tu ne peux même pas voir dehors avec ces plantes qui cachent la vue. Pourquoi est-ce que tu ne te trouves pas un rocher bien plat où tu pourrais t'asseoir et voir l'océan ?

(Molly joue avec les feuilles)

Tant que tu seras aussi indifférente aux beautés de la nature, je continuerai à penser que tu devrais t'intéresser à la politique, ou à la musique, ou au moins à l'avenir. Mais ça fait au moins la millième fois que je te le dis. Est-ce que tu reconnais que tu es trop décontractée ?

MOLLY

Je crois, oui.

Jane Bowles

Sa maison d'été, Éditions Christian Bourgeois, 1995, p. 15-17

B. Une pièce non réaliste

1. Tennessee Williams : "Je ne veux pas être un écrivain réaliste".

"J'exagère (dans mon œuvre) parce que je ne veux pas être un écrivain réaliste. Cela ne m'intéresse guère [...] parce que je suis, à bien des égards, un excentrique [...]. Dans une œuvre d'art il faut se concentrer [...]. Parfois on atteint plus facilement la réalité en oubliant le réalisme, parce que lorsqu'on représente les choses en exagérant un peu on capte davantage ce qui est essentiel dans la vie, davantage de vérité. L'exagération nous livre davantage d'essence. L'essence de la vie est véritablement grotesque et fantastique. Pour l'atteindre il faut pratiquer ce que certains ressentent comme une déformation."

Tennessee Williams

in *Conversations with Tennessee Williams*, Albert J. Devlin (ed.), Jackson University Press of Mississippi, 1986, chap. "Cecil Brown/1974", trad. dans *Album Masques : Tennessee Williams*, (conçu et réalisé par Georges-Michel Sarotte), 1986, p. 42-43

2. La Ménagerie de verre, extrait de la scène 1

SCÈNE 1

L'appartement des Wingfield est à l'arrière de leur immeuble, l'une de ces vastes ruches qui prolifèrent comme des verrues dans les centres urbains surpeuplés où s'entasse la population de classe moyenne, et qui sont symptomatiques de la tendance à l'immobilisme et à l'uniformité de cette part majoritaire et foncièrement asservie de la société Américaine, qui aime à se fondre en une masse grégaire et automatisée.

L'appartement donne sur une ruelle à laquelle on accède par un escalier d'incendie, structure métallique dont l'appellation n'est pas dénuée de vérité poétique, dans la mesure où ces immenses immeubles sont toujours ravagés par les lents et implacables incendies du désespoir humain. Une partie de l'escalier d'incendie – soit le palier et les marches qui en descendent – est intégrée au décor.

La pièce étant faite de souvenirs, elle échappe au réalisme. La mémoire s'autorise en effet une grande licence poétique. Elle estompe certains détails ; en fait ressortir d'autres, selon la charge émotionnelle des faits remémorés, car la mémoire siège

principalement dans le cœur. L'appartement apparaît donc sous un éclairage assez diffus et poétique.

Au lever du rideau, le public voit le mur sombre et sinistre à l'arrière de l'immeuble des Wingfield. Ce bâtiment, parallèle à la rampe, est flanqué des deux côtés par des ruelles obscures et étroites qui se perdent dans un dédale sordide de cordes à linge entremêlées et de poubelles, ainsi que dans le sinistre entrelacs des escaliers d'incendie voisins. C'est par ces ruelles que se font les entrées et sorties extérieures requises par la pièce. À la fin du monologue d'exposition de Tom, le mur sombre de l'immeuble révèle lentement (par un effet de transparence) l'intérieur de l'appartement des Wingfield au rez-de-chaussée.

À l'avant-scène se trouve le salon, qui sert également de chambre à coucher pour Laura, lorsque le canapé est déplié pour lui servir de lit. Au lointain et au centre, se trouve la salle à manger qui est séparée du salon par une grande alcôve (ou second cadre de scène), laquelle peut se fermer par des rideaux transparents et défraîchis (ou second rideau de scène). Dans le salon, sur un meuble à étagères qui a vécu, on peut voir toute une collection d'animaux en verre transparents. Une photographie grand format du père est accrochée au mur du salon, face public, à gauche de l'alcôve. C'est le visage d'un très beau jeune homme arborant un calot de troufion de la Première Guerre Mondiale. Il sourit crânement, résolument, comme pour dire : "Je sourirai toujours."

Le public entend et distingue la première scène dans la salle à manger au travers d'une double transparence : le quatrième mur de l'immeuble et les rideaux de l'alcôve. C'est pendant cette scène initiale que le quatrième mur se relève lentement avant de disparaître. Ce mur extérieur transparent ne redescendra pas avant la toute fin de la pièce, pendant le monologue final de Tom.

Le narrateur est une convention affichée de la pièce. Celui-ci s'autorise d'ailleurs toute licence avec la convention dramatique qui s'accorde à son propos. Tom, habillé en matelot de la marine marchande entre par la ruelle côté cour, et traverse l'avant-scène jusqu'à l'escalier d'incendie. Là, il s'arrête et allume une cigarette. Il s'adresse au public.

TOM : *Oui, j'ai plus d'un tour dans mon sac, je vous réserve des surprises. Mais je suis le contraire d'un magicien professionnel. Lui sait donner à l'illusion une apparence de vérité. Moi, je vous présente la vérité sous l'apparence plaisante de l'illusion. Pour commencer, j'inverse le cours du temps.*

MUSIQUE.

La pièce se passe dans la mémoire.

Comme elle se passe dans la mémoire, elle est toute en demi-teinte, sentimentale, non réaliste.

Dans la mémoire, tout semble se passer en musique. Cela explique le violon dans les coulisses.

Je suis le narrateur de la pièce, mais aussi l'un de ses personnages.

Les autres personnages sont ma mère, Amanda, ma sœur, Laura, et un jeune galant qui apparaît dans les scènes finales.

C'est le personnage le plus réaliste de la pièce, un émissaire du monde de la réalité dont nous étions en quelque sorte coupés.

Il y a dans la pièce un cinquième personnage qui n'apparaît pas, sauf dans cette photographie grand format au-dessus du manteau de la cheminée.

C'est notre père qui nous a abandonnés voici longtemps.

C'était un employé du téléphone tombé amoureux des communications internationales et qui avait abandonné travail et famille pour s'évaporer dans la nature...
La dernière fois que nous avons eu de ses nouvelles, c'était une carte postale de Mazatlán, sur la côte Pacifique du Mexique, avec un message de deux mots – "Hello – Goodbye !", et pas d'adresse.
Je crois que le reste de la pièce s'expliquera de lui-même...

Extrait du texte du spectacle, traduction Isabelle Famchon, version du 10 décembre 2015

C. La dimension poétique

1. La Licorne

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.

Extrait de la préface de Marie-Claire Pasquier à *La Ménagerie de verre*, Éditions Théâtrales, 2004

a. Extrait *La Ménagerie de verre* – Jim et Laura (La Licorne)

JIM : Maintenant à vous ? Il n'y a pas quelque chose qui vous intéresse plus que tout au monde ?

LAURA : Hé bien, oui – comme je vous disais – j'ai ma – collection de verre –
(Des éclats de rire juvénile en provenance de la cuisine.)

JIM : Je ne suis pas sûr d'avoir bien compris ! C'est quoi comme verre ?

LAURA : Des petits objets décoratifs, des bibelots principalement ! Surtout des petits animaux en verre, les plus petits animaux du monde. Maman appelle ça une ménagerie de verre ! Tenez, en voilà un, si ça vous dit de le regarder ! C'est l'un des plus anciens. Ça fait presque treize ans que je l'ai.

(Il tend la main.)

Oh, attention – un souffle, et il se brise !

JIM : Je ferais mieux de ne pas le prendre. Je suis le roi des empotés.

LAURA : Allez-y, je suis sûre qu'il sera dans de bonnes mains ! *(Elle le place dans la paume de Jim.)* Voilà – tenez-le doucement ! Tenez-le dans la lumière, il adore la lumière ! Vous voyez comme il prend la lumière ?

JIM : Ah là là oui, il brille !

LAURA : Je ne devrais pas faire de favoritisme, mais c'est mon préféré.

JIM : C'est quoi comme animal ?

LAURA : Vous n'avez pas remarqué la corne qu'il a au front ?

JIM : Une licorne, c'est ça ?

LAURA : Mmmm-hmmm !

JIM : Les licornes, ça n'existe plus dans le monde moderne, non ?

LAURA : Je sais !

JIM : Pauvre petit bonhomme, il doit se sentir bien seul.

LAURA : *(souriant)* Oh, si c'est le cas, il ne s'en plaint pas. Il reste sur une étagère avec des chevaux qui n'ont pas de cornes et ils ont tous l'air de bien s'entendre.

JIM : Comment vous le savez ?

LAURA : *(d'un ton léger)* Je ne les ai jamais entendus se disputer !

Extrait du texte du spectacle, traduction Isabelle Famchon, version du 10 décembre 2015

b. *La Licorne* de Rainer Maria Rilke

Oh ! c'est elle, la bête qui n'existe pas.
Eux, ils n'en savaient rien, et de toutes façons
– son allure et son port, son col et même la lumière
calme de son regard – ils l'ont aimée.
Elle, c'est vrai, n'existait point. Mais parce qu'ils l'aimaient
bête pure, elle fut. Toujours, ils lui laissaient l'espace.
Et dans ce clair espace épargné, doucement,
elle leva la tête, ayant à peine besoin d'être.
Ce ne fut pas de grains qu'ils la nourrissent, mais
rien que, toujours, de la possibilité d'être.
Et cela lui donna, à elle, tant de force,
qu'elle s'en fit une corne à son front. L'unicorne.
Et puis s'en vint de là, blanche, vers une vierge,
et fut dans le miroir d'argent et puis en elle.

Rainer Maria Rilke

Les Sonnets à Orphée, II, IV, trad. Armel Guerne, Éditions du Seuil, 1972, p. 149

2. La jeune fille

a. Extrait de *La Ménagerie de verre*

Amanda et Laura (Tu ne t'es jamais intéressée à un garçon ?)

AMANDA : (*tripotant avec découragement l'immense sac à main*) Alors qu'est-ce que nous allons faire le restant de notre existence ? Moisir à la maison à regarder passer les défilés ? Nous amuser avec notre ménagerie de verre, ma chérie ? Écouter à n'en plus finir ces vieux disques laissés par ton père pour se rappeler à notre "bon" souvenir.

Nous n'allons pas avoir de vie professionnelle – nous avons baissé les bras parce que ça nous donnait envie de vomir ! (*Elle rit avec lassitude.*) Qu'est-ce qui nous reste à part vivre aux crochets des autres toute notre existence ? Je ne connais que trop bien le sort de ces femmes célibataires qui ne sont pas prêtes à rentrer dans le monde professionnel. J'en ai vu des cas pitoyables de ce genre dans le Sud – des vieilles filles hébergées à contre cœur par le mari de leur sœur ou la femme de leur frère ! – reléguées dans une chambre pas plus grosse qu'un trou à rats – trébuchées à travers tout le réseau parental comme une pièce rapportée – de pauvres oisillons sans nid – avalant toute leur vie le pain noir de l'humiliation !

C'est ça, qu'on a comme perspective d'avenir ?

Je te jure que je ne vois que ça !

Ce n'est pas une perspective très réjouissante, n'est-ce pas ?

Bien sûr – il y a des filles qui se marient !

(*Laura se tord nerveusement les mains.*)

Tu ne t'es jamais intéressée à un garçon ?

LAURA : Si. Si, une fois. (*Elle se lève.*) Je suis tombée sur sa photo il n'y a pas longtemps.

AMANDA : (*avec un certain intérêt*) Il t'a donné sa photo ?

LAURA : Non, elle est dans l'album du lycée.

AMANDA : (*déçue*) Oh – un camarade de classe.

LAURA : Oui. Il s'appelait Jim. Le voilà dans *Les Pirates de Penzance*.

AMANDA : (*l'esprit ailleurs*) Dans quoi ?

LAURA : L'opérette que les terminales avaient montée. Il avait une voix merveilleuse. Le voilà avec la Coupe d'argent au concours d'éloquence ! Tu vois le sourire qu'il a ?

AMANDA : (*l'esprit ailleurs*) Ça devait être quelqu'un de joyeux.

LAURA : Il m'appelait – Bleue Rosie.

AMANDA : Quelle idée de t'appeler comme ça ?

LAURA : Quand j'ai eu ma pleurésie – à mon retour, il m'a demandé ce qui m'était arrivé. J'ai dit pleurésie, il a entendu "Bleue Rosie" ! Alors après, il m'a toujours appelée comme ça. Dès qu'il me voyait, il me lançait : "Salut, Bleue Rosie !" Je n'appréciais pas beaucoup la fille avec laquelle il sortait. Emily Meisenbach. Emily était la fille la mieux habillée de tout le lycée. Moi, je doutais un peu de sa sincérité... Dans le bulletin des anciens élèves – on annonce leurs fiançailles. Enfin, ça remonte à – six ans ! Ils doivent être mariés à l'heure qu'il est.

AMANDA : Les filles qui ne sont pas taillées pour la vie professionnelle ont toujours la solution de se trouver un bon mari. (*Elle se lève avec un regain d'énergie.*) Petite Soeur, c'est ça qu'il faut que tu fasses !

(*Laura émet un rire effaré et dubitatif. Dans un geste involontaire, elle saisit un de ses animaux de verre.*)

LAURA : Mais, maman –

AMANDA : Oui ?

LAURA : (*sur un ton suppliant, apeuré*) Je suis – infirme !

AMANDA : N'importe quoi ! Laura, je t'ai dit de ne jamais, jamais prononcer ce mot. Enfin, tu n'es pas infirme, tu as juste un petit problème – qui se voit à peine, d'ailleurs ! Quand on a une légère imperfection comme la tienne, on développe d'autres atouts pour compenser – le charme par exemple – la vivacité et – le charme, oui ! C'est tout ce que tu as à faire !

Extrait du texte du spectacle, traduction Isabelle Famchon, version du 10 décembre 2015

b. Plainte de jeune fille de Rainer Maria Rilke

Je savourais, dans ces années,
où tous nous étions des enfants,
la douceur d'être souvent seule ;
loin d'user son temps en querelles,
l'on demeurait bien entouré
de choses proches ou lointaines,
chemin, animal, ou image.

Je pensais alors que la vie
donnerait toujours le moyen
de nous recueillir en nous-mêmes.
Ne suis-je plus mon univers ?
Et n'ai-je plus comme autrefois rien qui calme et comprenne ?

Soudain je me sens rejetée,
et pour moi cette solitude
devient chose beaucoup trop vaste,
quand, s'arrêtant sur les collines
de mes seins, mon désir réclame
des ailes ou souhaite une fin.

Rainer Maria Rilke

Les Sonnets à Orphée, II, IV, trad. Armel Guerne, Éditions du Seuil, 1972, p. 361-362

3. Blue Roses

a. Extrait *La Ménagerie de verre* – Jim et Laura

JIM : Quand m'avez-vous entendu chanter ?

LAURA : Oh, très souvent... Vous ne – vous souvenez sans doute – pas du tout – de moi ?

JIM : (*souriant incertain*) Vous savez, j'ai l'impression de vous avoir déjà vue. J'ai eu cette impression à l'instant où vous avez ouvert la porte. Comme si j'avais votre nom au bout de la langue. Mais le nom qui m'est revenu – n'était pas vraiment un nom ! Alors je me suis retenu de le dire.

LAURA : Ce n'était pas – Bleue Rosie ?

JIM : (*se levant d'un bond. Avec un grand sourire*) Bleue Rosie ! – Bon sang, c'est ça – Bleue Rosie ! C'est le nom que j'avais au bout de la langue quand vous avez ouvert la porte ! La mémoire vous joue de ces tours, c'est dingue, non ? Je n'avais pas du tout fait le rapprochement avec le lycée. Mais c'était bien là ; c'était au lycée. Je ne savais même pas que vous étiez la sœur de Shakespeare ! Hou là là, je suis désolé.

Extrait du texte du spectacle, traduction Isabelle Famchon, version du 10 décembre 2015

b. Poème *Blue Roses* de Rudyard Kipling

Roses red and roses white
Plucked I for my love's delight.
She would none of all my posies—
Bade me gather her blue roses.

Half the world I wandered through,
Seeking where such flowers grew.
Half the world unto my quest
Answered me with laugh and jest.

Home I came at wintertide,
But my silly love had died
Seeking with her latest breath
Roses from the arms of Death.

It may be beyond the grave
She shall find what she would have.
Mine was but an idle quest—

Roses white and red are best!

Rudyard Kipling

IV. Annexes

1. "Quelques informations sur ma personne"

Je suis né dans le presbytère épiscopalien de Columbus, Mississippi, une vieille ville sur la Tombigbee, tellement respectable et compassée que, selon un dicton à peine caricatural, il fallait y avoir vécu toute une année avant qu'un voisin consente à vous sourire dans la rue. Comme mon grand-père, chez qui nous habitons, était le pasteur épiscopalien, nous avons été acceptés sans période d'essai. Mon père, qui portait le nom impressionnant de Cornélius Coffin Williams, descendait d'un côté des Williams, issus d'une souche de pionniers du Tennessee et, de l'autre, des premiers colons de l'île de Nantucket, en Nouvelle-Angleterre. Ma mère était une petite-fille de quakers. Grosso modo, je suis le produit d'un mélange de puritain et de cavalier, ce qui peut expliquer les impulsions conflictuelles souvent présentes dans mes personnages. J'ai été baptisé Thomas Lanier Williams. C'est un assez joli nom, un peu trop joli peut-être. Par sa sonorité, il pourrait être celui du fils d'un poète qui aurait écrit une succession de sonnets faisant l'éloge du printemps. D'ailleurs mon premier prix littéraire, d'un montant de vingt-cinq dollars, m'avait été décerné par un club de femmes pour avoir composé justement trois sonnets dédiés au printemps. Je m'empresse d'ajouter que j'étais encore très jeune. Sous ce nom j'ai publié un bon nombre de poésies lyriques qui étaient de mauvaises imitations d'Edna Millay. Un peu plus tard je me suis rendu compte que ces poèmes ne valaient pas grand-chose et, jugeant que ce nom était discrédité, j'ai pris celui de Tennessee Williams, ce qui se justifiait principalement par le fait que les Williams s'étaient battus contre les Indiens pour la possession du Tennessee et que j'avais déjà compris que la vie d'un jeune écrivain allait ressembler un peu à la défense d'une place forte face à une bande de sauvages. Alors que j'avais dans les douze ans, mon père, qui était voyageur de commerce, se vit promu à un poste administratif à Saint Louis, et nous avons donc quitté le presbytère pour partir vers le Nord. Ce fut un changement dramatique. Ni ma sœur ni moi n'arrivions à nous adapter à la vie d'une ville du Middle West. Nos camarades d'école se moquaient de notre accent et de nos manières sudistes. Je me rappelle que des bandes d'enfants nous poursuivaient jusqu'à la maison en criant : "Poules mouillées !" et que la maison n'était pas un refuge très agréable. C'était un petit appartement toujours plongé dans la pénombre, dans un immeuble enserré dans une multiplicité de bâtiments identiques en brique et béton, sans verdure ni arbres autres que ceux d'un jardin public assez éloigné. Dans le Sud nous n'avions jamais eu conscience d'être moins riches que les autres. Nous vivions aussi bien que n'importe qui. Mais à Saint Louis nous avons découvert qu'il existait deux espèces d'êtres humains, les riches et les pauvres, et que nous appartenions plutôt à la seconde catégorie. En allant un peu plus loin vers l'ouest, on arrivait dans un quartier de jolies maisons entourées de belles pelouses. Mais là où nous habitons, et où il fallait toujours retourner, c'étaient des alignements de vilains immeubles couleur moutarde et sang séché. Aurais-je vécu là depuis toujours, je n'en aurais peut-être pas autant souffert. Mais cette situation m'ayant été imposée à un moment particulièrement sensible de l'enfance, elle avait produit en moi un choc et une révolte qui a fini par devenir un aspect inhérent de mon œuvre. Ce fut la naissance de cette conscience sociale qui a marqué, je crois, l'essentiel de mes écrits. Je suis heureux d'avoir reçu cette amère leçon car je ne pense pas qu'un écrivain puisse être réellement motivé s'il n'a pas ressenti cruellement les injustices de la société dans laquelle il vit. La dialectique politique et sociale m'est complètement étrangère. Si vous me demandez quelles sont mes opinions politiques, je vous répondrai que je suis un partisan de l'humanitarisme.

Telle est la toile de fond de ma vie.

Je suis entré à l'université pendant la Grande Dépression et, au bout de deux ans, ne pouvant poursuivre mes études, faute d'argent, je me suis fait embaucher comme employé dans l'usine de chaussures où travaillait mon père. Les deux années que j'y ai passées ont été pour moi un vrai calvaire en tant qu'individu, mais elles ont eu une importance incommensurable pour ma carrière d'écrivain, car elles m'ont permis d'acquérir une connaissance de première main de l'existence d'un petit salarié accomplissant un travail affreusement routinier. J'écrivais depuis mon enfance et j'ai continué à écrire tout en travaillant dans cette société. Quand je rentrais du travail, j'ingurgitais des litres de café noir pour pouvoir rester éveillé presque toute la nuit et écrire des nouvelles que je ne parvenais pas à vendre. Peu à peu ma santé se détériora. Un jour, en rentrant chez moi, je m'évanouis et fus transporté à l'hôpital. Le médecin déclara qu'il n'était pas question que je reprenne mon travail. Une fois que j'eus donné ma démission, me rétablissant rapidement et retournai dans le Sud, à Memphis, chez mes grands-parents qui s'étaient installés dans cette ville depuis que mon grand-père avait pris sa retraite de son ministère. Mes travaux ont alors commencé à rencontrer un certain succès et m'ont permis de subvenir à mes besoins et d'assumer les frais de deux autres années à l'université de l'Iowa où j'ai obtenu une licence en 1938. Avant cela et quelques années après, j'ai pas mal voyagé et fait un grand nombre de boulots à temps partiel. Il est difficile de raconter cette histoire selon une chronologie précise, car les dix dernières années de ma vie composent un kaléidoscope vertigineux. Je ne parviens pas vraiment à croire à tout ce que j'ai vécu ; j'ai l'impression que c'est arrivé à cinq ou dix autres personnes. J'ai eu mon premier vrai succès en 1940, quand j'ai reçu une bourse Rockefeller et que j'ai écrit *Battit of Angels*, qui fut monté par la Théâtre Guild, à la fin de cette même année, avec Miriam Hopkins dans le rôle principal. Les représentations prirent fin à Boston, au cours de la tournée préliminaire, mais je l'ai réécrite plusieurs fois depuis et j'y crois toujours. Ma santé s'était tellement détériorée que je m'étais retrouvé à l'hôpital après une visite médicale qui avait duré à peine cinq minutes. Pendant cette période, j'ai travaillé comme liftier de nuit dans une grande résidence, serveur de restaurant à La Nouvelle-Orléans, ouvreuse au Strand Théâtre de Broadway. Tout cela sans jamais cesser d'écrire, d'écrire, sans même l'espoir de gagner de quoi vivre, mais parce que je n'avais pas d'autre moyen d'exprimer des choses qui exigeaient d'être exprimées. Jamais il n'y eut un instant où je ne trouvais pas la vie immensément passionnante à vivre et à observer, malgré le mal que j'avais rien que pour survivre. Moi qui gagnais dix-sept dollars par semaine comme ouvreuse dans un cinéma, je fus soudain expédié à Hollywood où la MGM m'en donnait 250 par semaine. Pendant les six mois que j'y passai, je mis suffisamment d'argent de côté pour pouvoir vivre pendant que j'écrivais *La Ménagerie de verre*. À partir de ce moment, je ne crois pas que l'histoire nécessite d'autres explications.

Tennessee Williams, 1952

De vous à moi, trad. Martine Leroy Batistelli, Bakerstreet, 2011, p. 71-74

2. Portrait d'une jeune fille en verre

(Portrait of a Girl in Glass)

juin 1943

Nous habitions un appartement de Maple Street, à Saint Louis, au troisième étage d'un immeuble qui abritait aussi un garage, une laverie chinoise et une échoppe de bouquiniste déguisée en débit de tabac.

Je présentais d'évidentes anomalies de caractère, qui ne pouvaient me mener qu'à une transformation radicale ou à l'échec : j'étais poète et je travaillais dans un entrepôt. Quant à ma sœur Laura, il était encore plus difficile de la définir. D'elle-même, elle n'aurait jamais fait un pas vers le monde: elle se tenait au bord de l'eau, pour ainsi dire, comme si elle savait d'avance que l'eau était beaucoup trop froide pour y tremper le pied. Elle n'aurait jamais bougé d'un pouce, j'en suis presque sûr, si ma mère, qui était une femme d'un type plutôt agressif, ne l'avait brutalement poussée en avant, lorsque Laura eut vingt ans, en l'inscrivant dans un institut commercial voisin. Sur l'argent de ses magazines (ma mère plaçait des abonnements pour des magazines féminins), elle avait payé d'avance six mois de cours. Mais cela ne donna rien. Laura avait essayé de se mettre dans la tête le clavier de la machine à écrire ; elle avait un plan du clavier à la maison, et elle restait assise devant, pendant des heures, en silence, le fixant des yeux tout en nettoyant et astiquant une quantité incroyable de petits bibelots de verre. Elle faisait cela tous les soirs après le dîner, et maman me recommandait de me tenir tranquille. "Ta sœur étudie son clavier", disait-elle. Mais je ne sais pourquoi, je sentais que cela ne donnerait rien – et je n'avais pas tort. Laura semblait connaître la disposition du clavier, tant qu'elle n'avait pas commencé son exercice hebdomadaire de vitesse. Mais dès qu'elle s'y mettait, les touches s'échappaient de son esprit, comme une volée d'oiseaux éblouis. À la fin, elle ne put se résoudre à aller à l'institut – mais elle garda longtemps sa décision secrète. Elle quittait la maison chaque matin à la même heure et passait sa journée à tourner en rond dans le parc. On était en février, et ces longues promenades qu'elle faisait par tous les temps lui valurent bientôt une bonne grippe. Elle resta au lit quelques semaines, le visage éclairé par un drôle de petit sourire heureux. Évidemment, maman téléphona à l'institut commercial pour prévenir que Laura était malade. À l'autre bout du fil, son correspondant eut quelque mal, semble-t-il, à se rappeler qui était Laura. Cela ne plut pas à ma mère, qui rétorqua sèchement : "Voici deux mois que Laura suit des cours chez vous, vous pourriez au moins connaître son nom." Alors, ce fut la révélation. Après un certain moment de silence, cette personne répliqua à son tour qu'en effet elle se souvenait d'une demoiselle Wingfield, mais qu'elle n'avait pas paru une seule fois à l'institut depuis un mois. La voix de maman fut stridente. On appela au bout du fil une deuxième personne pour confirmer les déclarations de la première. Maman bondit dans la chambre de Laura : elle avait perdu son petit sourire et montrait un regard tendu et apeuré. Elle reconnut tout de suite la vérité. "Je ne pouvais plus aller là-bas. C'est trop effrayant. Ça me donnait mal à l'estomac."

Après ce fiasco, ma sœur resta à la maison, dans sa chambre la plupart du temps. Elle avait une chambre étroite, avec deux fenêtres ouvrant sur une cour sombre, coincée entre deux ailes du bâtiment. Nous appelions cette cour "la vallée de la mort", et cela mérite une explication. Il y avait dans le quartier un grand nombre de chats de gouttière et un énorme chien blanc, crasseux et particulièrement méchant, qui ne cessait de les poursuivre. Dans les rues, ou sur les escaliers de la cour, ils arrivaient à lui échapper. Mais, de temps en temps, il réussissait à chasser l'un ou l'autre des plus jeunes chats vers le fond de ce cul-de-sac que formait la cour étroite, juste au-dessous de la chambre de ma sœur. Là, il leur fallait bien se rendre compte que ce qu'ils avaient pris pour une voie de salut n'était en réalité qu'un espace clos de toute part, une sorte de fosse obscure de béton et de briques, entourée de murs

qu'aucun chat ne pouvait franchir. Alors il ne leur restait plus qu'à miauler à la mort en attendant le dernier assaut. Il ne se passait pas de semaine sans que se répète cette tragédie. Laura s'était prise à haïr cette cour, elle ne pouvait pas la voir sans entendre les cris et les râles des chats agonisants. Elle gardait ses stores baissés, et comme maman ne nous permettait pas d'allumer sans nécessité, elle passait ses jours dans une continuelle pénombre. Le mobilier de sa chambre comprenait un lit, un bureau et une chaise, tous trois peints en ivoire terne. Au-dessus du lit, il y avait une peinture religieuse particulièrement laide, le visage d'un Christ efféminé, avec de grosses larmes bien apparentes au-dessous des yeux. Le charme de la chambre venait de la collection d'objets en verre de ma sœur. Elle avait une passion pour les verres colorés et elle avait couvert les murs de sa chambre de rayonnages, garnis de petits bibelots de verre, tous plus fins les uns que les autres et colorés avec goût. Elle passait son temps à les nettoyer et les astiquer. En entrant dans sa chambre, on était frappé par le doux éclat transparent de tous ces bibelots, reflétant à travers les stores la pâle lumière qui filtrait de "la vallée de la mort". Je ne saurais dire combien il y en avait. Peut-être une centaine. Mais Laura le savait exactement. Elle aimait chacun d'eux en particulier. Elle vivait dans un monde de verre, et aussi dans un monde de musique. Pour faire la musique, elle avait un vieux phonographe datant de 1920 et une pile de disques de la même époque. C'étaient *Chuchotements* ou *Le Nid d'amour* ou encore *Dardanella*. Ces disques étaient un souvenir de notre père, cet homme dont nous nous souvenions à peine et dont nous prononcions rarement le nom. Juste avant sa disparition soudaine et inexplicquée, il avait laissé ce cadeau à la maison : le phonographe et les disques, comme par une façon de s'excuser. Une fois, par hasard, un jour de paye à l'entrepôt, j'avais apporté à la maison un nouveau disque. Mais Laura s'intéressait peu aux disques nouveaux, peut-être parce qu'ils lui rappelaient les cris tragiques de "la vallée de la mort" – ou les exercices dactylographiques de l'institut commercial. Elle n'aimait que les airs qu'elle avait toujours entendus. Elle les chantait souvent pour elle-même, la nuit, dans la chambre. Sa voix était frêle, et généralement elle détonnait. Mais il y avait dans son chant une curieuse douceur enfantine. À huit heures, le soir, je m'installais pour écrire dans la souricière qui me tenait lieu de chambre. À travers la porte close, à travers les cloisons, j'entendais ma sœur chanter toute seule *Chuchotements* ou *Je vous aime*, ou *C'est l'heure de dormir*, détonnant à chaque instant, mais sachant conserver l'atmosphère en mineur de la musique. Je crois que c'est à cause de cela qu'à cette époque je ne pouvais écrire que des poèmes étranges et mélancoliques. J'avais dans les oreilles les sérénades que chantait ma sœur en nettoyant ou en contemplant simplement de ses grands yeux bleus ses bibelots de verre coloré. Elle attendait que le petit éclat de diamant qui brillait sur chacun d'eux lui eût vidé l'esprit de tout contenu réel; elle restait alors dans un état de calme hypnotique, elle s'arrêtait de chanter ou de nettoyer ses verreries, elle restait assise sans bouger, jusqu'à ce que maman vienne frapper à sa porte, en lui reprochant ce gaspillage d'électricité. Je ne pense pas que ma sœur ait été réellement folle. Je crois que les pétales de son esprit se trouvaient simplement repliés par la peur, et je ne saurais dire si ce n'était pas là la voie d'une secrète sagesse. Elle ne parlait jamais beaucoup, pas même à moi, mais de temps en temps elle lâchait une phrase qui vous coupait le souffle. En rentrant de l'entrepôt, ou après avoir fini d'écrire, le soir, j'entrais dans sa chambre pour lui faire une petite visite. À force de vouloir mener deux chevaux à la fois, dans deux directions opposées, j'avais les nerfs usés et ma sœur exerçait sur moi un effet calmant.

Je la trouvais généralement assise droite sur sa chaise ivoire et tenant tendrement dans le creux de sa main un petit objet de verre.

– Qu'est-ce que tu fais ? Tu lui parles ?

– Non, répondait-elle gravement. Je le regarde. Sur son bureau, il y avait deux livres qu'on lui avait offerts pour son anniversaire ou pour Noël. L'un était un roman de je

ne sais plus quel auteur, intitulé *Le Jardin des roses*. L'autre était *Taches de rousseur*, de Gene Stratton Porter. Je n'ai jamais vu Laura lire *Le Jardin des roses*, mais, à cette époque, on peut dire qu'elle vivait avec le livre de Gene Porter. Il ne lui était jamais venu à l'esprit qu'on pût lire un livre d'un bout à l'autre et le laisser une fois fini. Le personnage principal de *Taches de rousseur*, un jeune orphelin manchot qui travaillait dans un camp de bûcherons, était pour elle un ami qu'elle invitait de temps à autre dans sa chambre, exactement comme elle m'y invitait. Lorsque je la trouvais avec le livre ouvert sur les genoux, elle m'annonçait que "Taches de rousseur" avait des ennuis avec le contremaître, ou qu'il venait d'être blessé par un arbre qui lui était tombé dessus. Son visage exprimait un chagrin sincère lorsqu'elle me rapportait ces malheurs de son héros. Sans doute ne se rappelait-elle plus comment il finissait par les surmonter : son accident l'amenait par hasard à retrouver ses parents, qui étaient fort riches, et le coléreux contremaître, à la fin du livre, révélait un cœur d'or. "Taches de rousseur" tombait aussi amoureux d'une fille qui s'appelait Ange, mais ma sœur fermait le livre dès que cette fille apparaissait dans l'histoire – ou bien elle en reprenait le début. Je me souviens d'une réflexion qu'elle m'avait faite sur l'héroïne du roman : "Elle est charmante, Ange, disait-elle, mais elle me paraît un peu vaniteuse."

Une année, au moment de Noël, alors qu'elle était en train de décorer le sapin, elle prit l'étoile de Bethléem qui devait aller au sommet de l'arbre et la regarda attentivement.

– Est-ce que les étoiles ont réellement cinq branches ? demanda-t-elle.

C'est le genre de chose que personne ne croit. Je regardai Laura avec tristesse.

– Mais non, lui dis-je très sérieusement, elles sont rondes comme la terre, et certaines plus grandes que la terre.

Elle parut vraiment surprise de l'apprendre. Elle alla à la fenêtre pour regarder le ciel, qui était, comme toujours pendant l'hiver à Saint Louis, complètement obscurci par le brouillard.

– C'est facile à dire, dit-elle, et elle revint vers le sapin.

Ainsi le temps passa, et ma sœur eut vingt-trois ans. Elle était en âge de se marier, mais la vérité était qu'elle n'était encore jamais sortie, même une seule fois, avec un garçon. Mais je crois que maman en souffrait beaucoup plus qu'elle.

Un matin, au petit déjeuner, maman me dit :

– Comment se fait-il que tu n'aies pas quelques amis de ton âge, quelques gens de l'entrepôt que tu pourrais inviter à dîner ?

L'idée me surprit, parce qu'il y avait à peine de quoi manger à la maison pour nous trois. Ma mère était une maîtresse de maison terriblement stricte. Dieu sait que nous étions pauvres ! Mais elle vivait dans la crainte d'être un jour plus pauvre encore. Et cette crainte n'était pas sans fondement, puisque le seul homme de la maison était poète et travaillait dans un entrepôt. Mais presque aussitôt, ma mère s'expliqua :

– Je pense que ce serait très bien pour ta sœur, dit-elle.

Quelques jours plus tard, j'amenai Jim à dîner à la maison. Jim était un grand Irlandais aux cheveux roux, avec le visage frotté et poli d'une vieille chinoiserie. De ses larges mains carrées, par une sorte d'instinct simple et innocent, il ne pouvait s'empêcher de toucher ses amis. Il lui fallait toujours vous claquer les épaules ou les bras et, à travers l'étoffe de votre chemise, ses larges mains vous brûlaient comme des assiettes sorties du four. C'était le garçon le plus populaire de l'entrepôt, et, aussi curieux que cela paraisse, c'était le seul avec qui je fusse en bons termes. Je pense qu'il me trouvait gentiment ridicule. Il savait que j'avais l'habitude de m'enfermer en secret dans les cabinets pour chercher des rimes, quand le travail se relâchait à l'entrepôt, ou de grimper sur le toit pour fumer une cigarette, en regardant, au-delà de la rivière, le paysage vallonné de l'Illinois. Sans aucun doute, il devait me considérer, lui aussi, comme un cinglé, mais alors que tout le monde se montrait

soupçonneux et hostile envers moi, lui, dès le premier jour, m'avait accepté chaleureusement. Il m'appelait Slim, et peu à peu sa cordialité s'était étendue à tous : on commençait à me sourire en me voyant arriver, comme on sourit à un chien un peu bizarre et qui garde les pattes à distance.

Quoi qu'il en soit, il m'avait fallu du courage pour inviter Jim à dîner. J'y avais pensé toute la semaine, et remis mon invitation jusqu'au vendredi à midi : c'était la dernière limite, puisque le dîner était prévu pour le soir.

– Qu'est-ce que tu fais ce soir ? lui avais-je finalement demandé.

– Rien à foutre, fit Jim. J'avais rendez-vous avec une fille, mais sa tante est tombée malade et elle a dû se taper une visite à Centralia.

– Viens donc dîner à la maison, dis-je.

– D'accord, fit Jim, et il eut un sourire étonné. Je sortis pour téléphoner la nouvelle à maman. Elle me répondit avec une énergie qui fit vibrer l'appareil.

– J'espère qu'il est catholique ?

– Oui, dis-je, en me rappelant qu'il portait une petite croix d'argent sur la poitrine.

– Bon, dit maman. Je vais préparer un pâté de saumon.

C'est ainsi que nous étions rentrés ensemble de l'entrepôt dans sa vieille guimbarde. Je ne sais pourquoi, je me sentais inquiet et coupable en grimpant les trois étages du vieil escalier avec cet Irlandais à tête d'agneau. Nous arrivâmes devant la porte de l'appartement F, qui n'était pas assez épaisse pour retenir l'odeur du saumon grillé. N'ayant jamais la clé, j'appuyai sur la sonnette.

– Laura ! fit la voix de ma mère. Voilà Tom et M. Delaney. Va leur ouvrir.

Il y eut un long silence.

– Laura ? appela encore ma mère. Je suis occupée à la cuisine. Va ouvrir la porte. J'entendis enfin le pas de ma sœur dans l'appartement. Elle passa devant la porte d'entrée et se rendit dans le salon. J'entendis le grincement de la manivelle du phonographe. Puis la musique. C'était l'un des plus vieux disques, une marche de Sousa : elle l'avait mis pour se donner le courage d'ouvrir à un inconnu.

La porte s'ouvrit timidement, et ma sœur se trouva devant nous. Elle portait une robe de maman, en gaze noire, qui lui tombait jusqu'aux chevilles, et des chaussures à hauts talons, sur lesquels elle se balançait comme un échassier au mélancolique plumage. Elle fixait sur nous des yeux brillants comme du verre.

– Hello ! fit Jim, avant que j'aie pu le présenter.

Il tendit la main, ma sœur ne fit que la toucher, l'espace d'une seconde.

– Excusez-moi, murmura-t-elle, et avec un léger bruissement, elle retourna vers sa chambre.

Un instant, on put apercevoir l'intérieur de ce sanctuaire et l'éclat silencieux des objets de verre, mais déjà la porte se refermait sur la silhouette de Laura.

Jim était incapable de s'étonner de rien.

– C'est ta sœur ? demanda-t-il.

– Oui, c'est ma sœur. Elle est terriblement timide.

– Elle te ressemble, dit Jim. Sauf qu'elle est jolie.

Laura ne réapparut pas avant le dîner. Elle était placée à côté de Jim, et, durant tout le repas, elle se tint légèrement penchée vers l'autre côté. Son visage était brillant de fièvre, et l'une de ses paupières, celle qui se trouvait du côté de Jim, cillait nerveusement. Trois fois, au cours du dîner, elle laissa tomber sa fourchette avec un bruit terrible ; sans cesse, elle portait son verre à ses lèvres et lapait de petites gorgées d'eau. Et elle continua ainsi, même lorsque son verre se trouva vide. Ses gestes étaient de plus en plus gauches, de plus en plus rapides.

Je ne trouvais rien à dire. Les honneurs de la conversation revenaient à ma mère. Elle interrogeait notre hôte sur sa maison, sur sa famille. Elle fut heureuse de savoir que son père avait une affaire à lui : un magasin de chaussures quelque part dans le Wyoming ; elle fut édiflée quand elle apprit que Jim suivait des cours du soir et étudiait la comptabilité. À quoi s'intéressait-il, en dehors de l'entrepôt ? L'électricité ?

La radio ? Ah ! mon Dieu ! il était facile de voir que Jim était un garçon plein d'avenir, et qui saurait certainement se faire une place dans la vie.

Maman se mit alors à parler de ses enfants. "Laura, disait-elle, n'était pas faite pour les affaires. C'était une femme d'intérieur, et tenir une maison, n'est-ce pas, après tout, la meilleure vocation pour une jeune fille ?" Jim approuvait, et ne semblait pas se sentir le moins du monde impliqué dans ces confidences. J'en étais mal à l'aise et je demeurais silencieux ; j'essayais de ne pas regarder Laura, de plus en plus émue devant l'incroyable inconscience de maman.

C'était un vrai supplice et je n'osais penser au moment où le repas serait fini, quand il n'y aurait même plus les plats pour faire diversion, qu'il nous faudrait passer dans le petit salon surchauffé. Je nous voyais déjà, assis en rond, tous les quatre, ayant épuisé tous les sujets de conversation, lorsque l'interminable interrogatoire de maman sur la maison et le travail de Jim se serait tout de même terminé ; je nous voyais déjà écoutant sans rien dire le sifflement du radiateur, chacun se raclant la gorge, dans la gêne et l'énervement.

Mais à la fin du dessert, un miracle se produisit.

Maman était allée porter les assiettes à la cuisine, lorsque Jim me donna une grande claque dans le dos et dit :

– Hé, Slim, fais-moi voir un peu tous ces vieux disques !

Il se leva sans manière et entra dans le petit salon. Il s'agenouilla par terre, devant le vieux phonographe, et commença à sortir toute la collection de disques, annonçant les titres à haute voix, riant de si bon cœur que ce fut brusquement comme un rayon de soleil qui dissipa la gêne où nous nous engluions, ma sœur et moi.

Il se trouvait placé juste sous le lampadaire, et tout à coup, ma sœur bondit et déclara à Jim :

– Oh ! mais vous avez des taches de rousseur !

– Sûr, fit Jim avec une grimace. C'est pour ça que les copains m'appellent "Taches de rousseur."

– "Taches de rousseur", répéta Laura.

Elle me regarda, comme si elle attendait la confirmation d'un merveilleux espoir. Je détournai les yeux, ne sachant pas, devant la tournure que prenaient les choses, si je devais me réjouir ou m'alarmer. Quant à Jim, il avait remonté le phonographe et mis *Dardanella*.

Il fit un sourire à Laura.

– Ça vous dit d'en suer une avec moi ?

– Comment ? fit Laura, éberluée mais tout sourire.

– On danse ! dit Jim en la prenant dans ses bras.

De sa vie, je savais bien que Laura n'avait jamais dansé, et je ne cesserai jamais de m'étonner de la façon parfaitement naturelle avec laquelle elle glissa entre les bras immenses de Jim. Ils tournèrent en rond dans le petit salon surchauffé, se cognant aux chaises et au canapé, riant fort et parfaitement heureux. Dire que c'était de l'amour pourrait paraître un peu prématuré ; mais il était vrai que Jim avait des taches de rousseur. Aux yeux de ma sœur, on ne pouvait pas douter qu'il eût endossé la personnalité du jeune orphelin manchot du Limberlost, cette vaste région brumeuse où Laura se réfugiait lorsque les murs de l'appartement F lui semblaient trop étroits. Maman arriva avec des citronnades. Elle s'arrêta net sur le seuil de la porte.

– Oh, mon Dieu ! Laura ? Tu danses ?

Tout son visage exprimait une stupéfaction absurde et heureuse à la fois.

– Mais elle doit vous marcher sur les pieds, monsieur Delaney ? dit-elle.

– Et alors ? dit Jim galamment. Mes pieds, c'est pas des œufs !

– Bien, bien, bien, fit maman avec un sourire radieux.

– Elle pèse comme une plume, dit encore Jim. Avec un peu d'entraînement, elle danserait aussi bien que Betty.

Il y eut un moment de silence

– Betty ? fit maman.

– C'est la fille avec qui je sors, dit Jim.

– Oh ! dit maman.

Elle posa avec précaution le pot de citronnade et, tournant le dos à notre hôte, elle lui demanda s'il sortait souvent avec cette heureuse jeune fille.

– Toujours, dit Jim. C'est mon amie.

Sur le visage de ma mère, il passa un éclair de fureur.

– Tom ne m'avait pas dit que vous sortiez avec une jeune fille.

– Non. Je n'avais pas l'intention de lâcher le morceau. Les copains, l'entrepôt, n'en finiront pas si Slim répand la nouvelle.

Il rit de bon cœur, mais son rire retomba lourdement. Si borné qu'il fût, il avait fini par sentir combien ses allusions à Betty étaient déplaisantes.

– Et vous pensez vous marier bientôt ? demanda maman.

– Le mois prochain, lui dit-il.

Il lui parla encore quelques instants pour essayer de la réconforter, et elle finit par lui dire sur un ton lugubre.

– Mais c'est charmant ! Si nous l'avions su, nous aurions aimé vous avoir tous les deux. Jim avait pris son manteau.

– Vous partez déjà ? demanda maman.

– J'espère que je n'ai pas l'air de m'enfuir, dit Jim. Mais Betty revient de Centralia par le train de huit heures. J'ai juste le temps de filer à la gare.

– Oh, alors, nous ne devons pas vous retenir.

Dès qu'il fut parti, nous nous rassîmes tous les trois, en proie à une grande confusion. C'est Laura qui parla la première.

– Il est très gentil, dit-elle. Et toutes ces taches de rousseur !

– Oui, dit maman. – Elle se tourna vers moi. – Tu ne nous avais pas dit qu'il allait se marier.

– Eh ! Comment est-ce que je l'aurais su ?

– Je croyais que c'était ton meilleur ami à l'entrepôt ?

– C'est vrai. Mais je ne savais pas qu'il allait se marier.

– C'est singulier, dit maman. C'est vraiment singulier !

– Mais non, dit Laura doucement, en se levant, il n'y a rien de singulier.

Elle prit un disque et souffla dessus comme pour en chasser la poussière, puis elle le reposa soigneusement par terre.

– Les amoureux pensent que tout leur est permis, dit-elle.

Que voulait-elle dire exactement ? Je ne le sus jamais. Elle gagna tranquillement sa chambre et ferma sa porte.

Peu de temps après cette soirée, je perdis mon emploi à l'entrepôt. On me mit à la porte parce que j'avais écrit un poème sur le couvercle d'une boîte à chaussures. Je quittai Saint Louis et commençai à vagabonder par le pays. Je m'enfonçai dans les villes comme dans des feuilles mortes, aux vives couleurs, chassées par le vent loin des arbres. Ma nature changeait. Je devenais dur et indépendant.

En cinq ans, j'avais presque oublié la maison. Il me fallait l'oublier, je ne pouvais pas l'emporter avec moi. Mais de temps en temps, le plus souvent en arrivant dans une ville nouvelle, avant d'y avoir trouvé des compagnons, je sens s'amollir ma carapace de dureté. Une porte s'ouvre doucement, et je n'y peux rien. J'entends la vieille musique fatiguée qu'un père inconnu, aussi désabusé que moi, me laissa dans cette maison qu'il avait abandonnée. Je revois le doux éclat triste des centaines de petits bibelots colorés. Je retiens mon souffle et, tout à coup, au milieu de son musée de verre, m'apparaît le visage de ma sœur – et elle habite ma nuit.

Tennessee Williams

trad. Maurice Pons, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 127-135

3. Repères chronologiques

1911 26 mars : naissance à Colombus, Mississippi, de Thomas Lanier Williams II, second enfant de Cornélius Coffin Williams et d'Edwina Dakin.

1911-1913 Vie au presbytère épiscopalien de l'église Saint-Paul du grand-père, le révérend Walter Edwin Dakin.

1917 Diphtérie sévère avec complications.

1918 Juillet : déménagement du couple Williams avec leurs deux enfants à Saint Louis, Mississippi.

1919 Février : naissance de son frère Dakin.

1923 Edwina Williams offre à Tom une machine à écrire.

1924 Publication de deux poèmes et d'un conte.

1925 Thomas Williams gagne le 1^{er} prix pour un essai dans le journal de la Ben Blewett Junior High School, "Junior Life".

1927 3^e prix du magazine « Smart Set ».

1928 6 juillet : embarquement à bord de l'Homeric pour l'Europe avec son grand-père Dakin. Publication de la nouvelle *La Vengeance de Nitocris* dans *Weird Tales*.

1929 Entre à l'université du Missouri à Columbia en section de journalisme.

1930 Membre de la fraternité Alpha Tau Oméga. Écrit pour le club de théâtre.

1931 Échoue à la préparation militaire (Reserve Officers Training Corps).

1932 Son père Cornélius Williams le retire de l'université et lui trouve un petit emploi à l'International Shoe Company.

1933 Travaille à l'usine le jour, écrit la nuit. 1^{er} prix de poésie décerné par la revue "Inspiration".

1935 1^{er} prix de la Guilde des écrivains de Saint Louis pour une nouvelle.

Mars : accident cardiaque, séjour à l'hôpital.

Avril : démission de son poste de travail.

Mai : convalescence de quatre mois chez ses grands-parents Dakin. Écrit sa première pièce, *Cairo! Shanghai! Bombay!* jouée par les Memphis Garden Players.

Septembre : entre à la Washington University à Saint Louis.

1936 Sa pièce *The Magic Tower* gagne le 1^{er} prix de la Guilde du Théâtre de Webster Groves qui la monte. Poèmes publiés dans des magazines littéraires : "Alouette", "The Eliot"...

1937 Mars : troisième pièce jouée : *Candles in the Sun*. Entre à l'université de l'Iowa. Écrit *Fugitive Kind*.

Novembre : sa sœur Rose subit une lobotomie.

1938 Obtient une licence de lettres de l'université de l'Iowa. Part pour La Nouvelle-Orléans où il réside dans le Quartier français. Petits métiers. Escapade en Californie.

1939 Vie de bohème.

Février : envoie quatre pièces en un acte au concours du Group Théâtre sous le nom de Tennessee Williams.

Mars : gagne un prix de 100 dollars pour *American Blues*. Virée au Mexique.

Mai : repart en Californie. Écrit des nouvelles.

Août : Audrey Wood devient son agent littéraire. Rend visite à Frieda Lawrence à Taos, Nouveau-Mexique.

Septembre : la nouvelle *Le Champ des enfants bleus* est publiée dans "Story".

Décembre : reçoit une bourse de la fondation Rockefeller d'un montant de 1000 dollars.

1940 Janvier : suit le séminaire d'écriture théâtrale de John Gassner à New York.

Février : la pièce *The Long Good-bye* est montée à New York. Été à Provincetown où il rencontre Kip Kiernan.

Décembre : termine *Battle of Angels*. Première à Boston.

1941 Janvier : opération de la cataracte à l'œil gauche.

Février : bourse de 500 dollars de la fondation Rockefeller. Part en Floride à Key West. Écrit *I Rise in Flames Cried the Phénix*.

1942 Mars : seconde opération de la cataracte. Écrit *You Touched Me !* en collaboration avec Donald Windhour.
 Serveur à Greenwich Village, garçon d'ascenseur à l'hôtel San Jacinto, ouvrier au Strand Theatre de New York.

1943 Échec comme scénariste à la Metro Goldwin Mayer à Hollywood.

1944 Janvier : mort de la grand-mère, Rose Dakin.

Avril : mort de Kip Kiernan à New York. Reçoit 1000 dollars de l'Académie des Arts et des Lettres.

Décembre : création de *La Ménagerie de verre* à Chicago.

1945 31 mars : triomphe de *La Ménagerie de verre* au Playhouse de New York et de *You Touched Me !* au Booth. Pluie de prix.

Juin : nouvelle opération à l'œil gauche.

1946 Février : liaison avec Pancho Rodriguez.

Juin : séjour à Nantucket avec Carson McCullers.

1947 Mars : création d'*Été et fumées* à Dallas.

Juin : rencontre de Frank Merlo à Provincetown.

Décembre : première d'*Un tramway nommé Désir* à New York. Divorce de ses parents.

1948 Premier semestre en France et en Italie. Rencontre Jean Cocteau et Jean Marais à Paris.

Mai : *Un tramway nommé Désir* obtient le prix Pulitzer.

Juillet : *La Ménagerie de verre* à Londres, mise en scène par John Gielgud.

Octobre : *Été et fumées* à New York.

Novembre : voyage en Sicile.

Décembre : Tanger avec Jane et Paul Bowles, puis Fez et Casablanca.

1949 *Un tramway nommé Désir* à Londres, mise en scène par Laurence Olivier.

1950 Février : première de *La Rose tatouée* à Chicago.

Avril : *La Ménagerie de verre* à Paris.

Juin : première rencontre avec Anna Magnani.

Juillet : sortie du roman *Le Printemps romain de Mrs Stone*.

Septembre : achète une maison à Key West, Floride, 1431 Duncan Street.

1951 Transfert de sa sœur Rose à Stony Lodge, Ossining, New York.

Février : première de *La Rose tatouée* à New York.

1952 Le film *Un tramway nommé Désir* remporte quatre oscars à Los Angeles et sort en salles à Paris.

Avril : reprise d'*Été et fumées* à Londres.

Juin : départ pour l'Europe où il passe l'été.

Fin septembre : retour sur le Queen Mary.

1953 Premières à Paris de *La Rose tatouée* (Théâtre Grammont) et d'*Été et fumées* (Théâtre de l'Œuvre).

Mars : *Camino Real* à New York.

1954 Projection du film *La Ménagerie de verre* à Paris.

Octobre : tournage de *La Rose tatouée* à Key West, avec Anna Magnani.

1955 Février : mort du grand-père Dakin à Saint Louis.

Mars : *La Chatte sur un toit brûlant* à New York.

Avril : Carson McCullers passe trois semaines à Key West.

Mai : le prix Pulitzer est attribué à la pièce *La Chatte sur un toit brûlant*.

1956 Avril : *Doux Oiseau de jeunesse* à Miami. Elia Kazan tourne *Baby Doll*.

Novembre : reprises à New York d'*Un tramway nommé Désir* et de *La Ménagerie de verre*.
 Première de *La Chatte sur un toit brûlant* à Paris (Théâtre Antoine, mise en scène Peter Brook).

Décembre : la Légion de la Décence se mobilise contre le film *Baby Doll*.

1957 Mars : mort de son père Cornélius Coffin Williams à Knoxville. *La Descente d'Orphée* à New York, *La Chatte sur un toit brûlant* à San Francisco.

Juin : commence une psychothérapie.

Novembre : *Something Unspoken* à New York

1958 Janvier : première de *Soudain l'été dernier* à New York. Rencontre Fidel Castro à La Havane.

Août : le film *La Chatte sur un toit brûlant* rencontre un immense succès.

1959 *La Rose tatouée* à Londres.

Mars : première de *Doux Oiseau de jeunesse* à New York. *La Descente d'Orphée* à Paris (Théâtre de l'Athénée, mise en scène Raymond Rouleau).

1960 Quatre pièces en un acte à Paris (Studio des Champs-Élysées) : *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter, Portrait d'une madone, La Plus Étrange des idylles, Propriété condamnée.*

Novembre : *Propriété condamnée* à Londres. *Period of Adjustment* à New York.

1961 Décembre : première de *La Nuit de l'iguane* à New York.

1962 Mars : Tennessee Williams fait la couverture de « Time ». *Period of Adjustment* à Londres.

Avril : *La Nuit de l'iguane* élue meilleure pièce de l'année par le Cercle des Critiques dramatiques de New York.

Mai : élu membre à vie de l'Académie des Arts et Lettres.

1963 Janvier : *Le train de l'aube ne s'arrête plus ici* à New York.

Septembre : mort à New York de Frank Merlo, d'un cancer du poumon. Williams se mure dans le silence et le chagrin, vit en reclus pendant presque une année et arrête de fumer.

1964 Film *Propriété interdite* par Sydney Pollack, avec Natalie Wood et Charles Bronson. Film *Co Forth !*, basé sur *Le train de l'aube ne s'arrête plus ici*, par Joseph Losey, avec Elizabeth Taylor et Richard Burton.

Septembre : commence une nouvelle analyse.

1965 Mars : reprise de *La Ménagerie de verre* à New York, pour le 20^e anniversaire.

1966 *The Slapstick Tragedy* et reprise de *La Rose tatouée* à New York.

1967 Septembre : mort de Carson McCullers.

1968 Février : première de *Kingdom of Earth* à Philadelphie.

Mars : reprise de la pièce sous le titre *The Seven Descents of Myrtle* à New York. La santé de Williams devient très précaire.

1969 Janvier : se convertit au catholicisme.

Février : hospitalisé à Miami pour une grippe asiatique.

Mai : première de *Dans le bar d'un hôtel de Tokyo* à New York. Médaille d'or du théâtre de l'Institut national des Arts et Lettres.

Juin : docteur honoris causa de l'université du Missouri à Columbia.

Septembre : «Thomas L. Williams» est admis en division psychiatrique à l'hôpital Barnes de Saint Louis.

Décembre : retour à Key West.

1970 Reprise de *Camino Real* à New York.

Avril : mort de Marion Vaccaro.

Août : croisière asiatique de trois mois avec le poète Oliver Evans.

1971 Juillet : rupture avec Audrey Wood. Nouvel agent littéraire : William Barnes.

Décembre : harangue contre la guerre au Vietnam sur le parvis de la cathédrale Saint-Jean de Dieu à New York.

1972 Février : achète une maison à La Nouvelle-Orléans, 1014 rue Dumaine. Small Craft Warnings.

Mai : juré d'honneur au festival de Venise.

Août : renoue une relation avec l'écrivain Robert Carroll, qui sera l'un des deux légataires de son testament.

Octobre : termine la rédaction de ses *Mémoires*.

1973 Mars : *Outcry*. Mort de ses amis William Inge, Jane Bowles, Anna Magnani. Voyages incessants pour assister à la reprise de ses grandes pièces dans les théâtres majeurs des États-Unis.

Décembre : médaille de la cathédrale de Saint-Jean de Dieu.
 1975 Mars : président d'honneur du festival de Venise.
 Mai : *Une femme nommée Moïse*, roman. *The Red Battery Sign*. Publication des *Mémoires*.
 1976 Fréquents allers et retours en Concorde pour Londres à l'occasion des répétitions et des reprises de ses pièces.
 1977 *Vieux Carré*.
 1978 Termine la pièce *Clothes for a Summer Hôtel*.
 1979 Janvier : *A Lovely Sunday for Creve Cœur*.
 Décembre : médaille d'or pour sa contribution à l'Art. Dîner à la Maison-Blanche.
 1980. Janvier : début des répétitions de *Clothes for a Summer Hotel*. Deux cambriolages dans sa maison de Key West et meurtre du jardinier. Inauguration du Centre des Arts du Spectacle Tennessee Williams du Florida Keys Community College à Key West.
 Juin : mort d'Edwina Dakin à 95 ans. Médaille de la Liberté remise à la Maison-Blanche par le président Carter. Auteur en résidence à l'université de Vancouver.
 1981 Mars : grande fête pour son 70^e anniversaire à Chicago. Commence une adaptation de *La Mouette* de Tchekhov.
 Novembre : reçoit avec Harold Pinter le Common Wealth Award à New York.
 1982 Février : *Something Cloudy, Something Clear*.
 Juin : docteur honoris causa à l'université d'Harvard. Voyage en Italie.
 1983 Février : ultime pèlerinage solitaire à Taormina en Sicile.
 24 février : meurt à New York.

Filmographie

Films adaptés des œuvres de Tennessee Williams

1950 *La Ménagerie de verre (The Glass Menagerie)*. Réalisateur : Irving Rapper ; scénario : Peter Berneis et Tennessee Williams ; interprétation : Jane Wyman, Kirk Douglas, Gertrude Lawrence, Arthur Kennedy et Ralph Sanford.

Un tramway nommé Désir (A Streetcar Named Desire). Réalisateur : Elia Kazan ; scénario : Oscar Saul et Tennessee Williams ; interprétation : Vivien Leigh, Marion Brando, Kim Hunter, Karl Malden et Rudy Bond. Récompenses : Oscars. Meilleure actrice (Vivien Leigh) ; meilleure actrice dans un second rôle (Kim Hunter) ; meilleur acteur dans un second rôle (Karl Malden) et meilleure direction artistique. Mostra de Venise : Coupe Volpi pour la meilleure interprétation féminine (Vivien Leigh).

1955 *La Rose tatouée (The Rose Tattoo)*. Réalisateur : Daniel Mann ; scénario : Hai Kanter et Tennessee Williams ; interprétation : Anna Magnani, Burt Lancaster, Marisa Pavan, Ben Cooper, Jo Van Fleet et Virginia Grey. Récompenses : Oscars. Meilleure actrice (Anna Magnani) ; meilleure direction artistique et meilleure photographie noir et blanc.

1956 *Baby Doll*. Réalisateur : Elia Kazan ; scénario : Tennessee Williams ; interprétation : Karl Malden, Carroll Baker, Eli Wallach, Mildred Dunnock et Lonny Chapman. Récompenses : Golden Globe 1957 du meilleur réalisateur.

1958 *La Chatte sur un toit brûlant (Cat on a Hot Tin Roof)*. Réalisateur : Richard Brooks ; scénario : Richard Brooks et James Poe ; interprétation : Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burt Reynolds, Jack Carson, Judith Anderson et Madeleine Sherwood.

1959 *Soudain l'été dernier (Suddenly last Summer)*. Réalisateur : Joseph L. Mankiewicz ; scénario : Joseph L. Mankiewicz et Gore Vidal ; interprétation : Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift, Albert Dekker et Mercedes McCambridge.

L'Homme à la peau de serpent (The Fugitive Kind). Réalisateur : Sidney Lumet ; scénario : Tennessee Williams et Meade Roberts ; interprétation : Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward, Maureen Stapleton et Victor Jory. Récompenses : Coquille d'Argent (Concha de Plata) au Festival international du film de San Sebastian, 1960 ; 1^{er} prix d'interprétation féminine pour Joanne Woodward.

Été et fumées (Summer and Smoke). Réalisateur : Peter Glenville ; scénario : James Poe, Meade Roberts et Tennessee Williams ; interprétation : Laurence Harvey, Géraldine Page,

Rita Moreno, John McIntire, Una Merkel et Malcolm Atterbury.

1961 *Le Printemps romain de Mrs Stone (The Roman Spring of Mrs Stone)*.

Réalisateur : José Quintero ; scénario : Gavin Lambert et Jan Read ; interprétation : Vivien Leigh, Warren Beatty, Coral Browne, Jill St. John et Lotte Lenya.

1962 *Doux oiseau de jeunesse (Sweet Bird of Youth)*. Réalisateur : Richard Brooks ; scénario : Richard Brooks ; interprétation : Paul Newman, Géraldine Page, Shirley Knight, Ed Begley Sr et Rip Thorn. Récompenses : Oscar du Meilleur acteur dans un second rôle (Ed Begley) ; Golden Globe : meilleure actrice (Géraldine Page).

***L'École des Jeunes Mariés (Period of Adjustment)*.** Réalisateur : George Roy Hill ; scénario : Isobel Lennart et Tennessee Williams ; interprétation : Anthony Franciosa, Jane Fonda, Jim Hutton, Lois Nettleton et John McGiver.

1964 *La Nuit de l'iguane (The Night of the Iguana)*. Réalisateur : John Huston ; scénario : Anthony Veiller et John Huston ; interprétation : Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon et James Ward.

***Propriété interdite (This Property is Condemned)*.** Réalisateur : Sydney Pollack ; scénario : Francis Ford Coppola, Fred Coe et Edith Sommers ; interprétation : Natalie Wood, Robert Redford, Charles Bronson, Kate Reid et Mary Badham.

***Boom ! (The Milk Train Doesn't Stop Here Any More)*.** Réalisateur : Joseph Losey ; scénario : Tennessee Williams, d'après sa pièce ; interprétation : Elizabeth Taylor, Richard Burton, Noel Coward, Joanna Shimkus et Michael Dunn.

1970 *Last of the Mobile Hot Shots (The Seven Descents of Myrtle)*.

Réalisateur : Sidney Lumet ; scénario : Core Vidal ; interprétation : Lynn Redgrave, James Coburn, Robert Hooks.

1985 *Noir et Blanc (inspiré de la nouvelle Desire and the Black Masseur)*. Réalisateur : Claire Devers ; scénario : Claire Devers et Ariette Langmann ; interprétation : Francis Frappat, Jacques Martial, Joséphine Fresson, Marc Berman et Benoît Régent.

Récompenses : Grand Prix, festival de Belfort 1985 ; Prix spécial du Jury, festival de Grenoble 1985 ; Prix Perspectives du Cinéma français, festival de Cannes 1986 ; Caméra d'Or, festival de Cannes 1986 ; Grand Prix, festival de Turin 1986.

***La Ménagerie de Verre (The Glass Menagerie)*.** Réalisateur : Paul Newman ; interprétation : Joanne Woodward, John Malkovich, Karen Allen et James Naughton.

2008 *The Loss of a Teardrop Diamond*. Réalisateur : Jodie Markell ; interprétation : Ann-Margret, Susan Blommaert, Ross Britz, Hunter Burke et Ellen Burstyn.

2010 *The Night at Moon Lake Casino*. Réalisateur : John Berardo ; scénario : John Berardo ; interprétation : Ashley Morey, Emily Yates, Lindsay N. W. Lavanchy et Grant Harrison.

Et aussi, en 1954, une collaboration : *Senso*. Réalisateur : Luchino Visconti ; scénario : Luchino Visconti, d'après une nouvelle de Camillo Boito ; interprétation : Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog.

Extrait de *Tennessee Williams*, par Liliane Kerjan

Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2010, p. 201-206 et 210-212

Daniel Jeanneteau – Regards sur le Nô

Ces notes éparses, prises entre 1998 et 2005 à Kyôto et Tokyo, sont le fruit spontané d'un regard ignorant. Aucune connaissance particulière, et, étonnement, aucun vrai désir d'en savoir plus. Mais la distance rêveuse et féconde du malentendu, de l'étonnement, les mille commotions de la découverte et du trouble. Il s'agissait d'observer de toutes mes forces quelque chose que je ne comprenais pas, et d'y consentir en sachant que la distance qui m'en sépare ne se franchit pas. Puis de retourner en moi, et tout y voir différemment.

*

La figure humaine dans le Nô est structurée de l'extérieur, comme les insectes et les crustacés. Le squelette est dehors. Carapace du vêtement de lin, de soie et d'or, rigide, semi-rigide, élytres translucides de voiles amidonnés, brocarts empesés qui environnent de loin le corps improbable, tendre, l'âme de chair molle et vulnérable.

Liquéfaction du corps de l'acteur contenu par son contour. Les plans et les courbes de sa cuirasse de soie. Ampleur de la coque. L'acteur humain est une substance fluide habitant un vase souple.

*

Violence sidérante du premier accent de flûte. Paroles du chœur comme un grondement inarticulé. Rumeur. Lente entrée dans la parole. Du fond des gorges naissent lentement les mots. Quelque chose s'articule dans le grondement des poitrines. Rien de volontaire. Même la parole apparaît. Advient par lente apparition.

*

École Hosho : Le geste de pleurer reste inachevé, à peine indiqué. Main plus basse que le visage, doigts légèrement écartés, paume inclinée vers le bas. Tout est fait pour annuler l'efficacité plausible du geste (cacher les yeux qui pleurent, le geste d'Agamemnon) : on arrête le geste avant même qu'il ne soit signe. Il indique la présence du signe qui indique la présence de l'émotion. Encore plus d'émotion par, comment dire, l'impuissance à réaliser le signe complètement. Par épuisement de l'aptitude à signifier. Par submersion des moyens habituels de l'émotion. Il y a dépassement, et ce dépassement s'exprime non par un plus (plus de violence, plus de cris, plus de volume), mais par un moins, par une faiblesse, par une ténuité soudaine de la présence, par un presque effacement, par un presque évanouissement, par une défaillance, par un spasme de disparition, par un retrait, par une syncope lente, par une suspension, par une soudaine économie des moyens d'exister, par une soudaine misère, par la pauvreté soudain mise à nu de celui qui n'a plus d'autre recours que de disparaître, se soustraire, non mourir, mais disparaître, s'annuler, retourner dans le nul, le non important, l'insignifiant, pour échapper à la douleur, pour échapper au destin peut-être, aux flèches qui le torturent, n'être plus rien, rien de remarquable, rien qui puisse être encore l'objet d'une quelconque atteinte.

*

Miniaturisation du visage par le masque. Coexistence d'univers. Le waki au visage nu, le shité¹ portant un masque. Comme dans les mandalas des temples, où les statues

¹ Waki et shité : dans la dramaturgie du Nô, le waki, sous l'aspect d'un moine voyageur, a la fonction quasi-médiatique d'intermédiaire entre l'assistance et l'apparition, incarnée par le shité, d'un personnage mythique révélant sa véritable nature au cours de la représentation.

ont des proportions, des principes d'existence radicalement différents, selon leur nature, selon leur vie profonde et leur fonction, les mêmes lois ne président pas à l'apparition de l'homme au visage nu et à celle du masque. La petitesse du masque grandit bien sûr la présence. Mais aussi l'éloigne. Le visage flotte par-devant l'acteur, et tient l'ensemble, le paquet de vêtements vide, tendu vers le haut, suspendu. Le corps de l'acteur de nô masqué n'a plus vraiment d'architecture. Il tient par d'autres lois physiques. Il suit le masque qui le précède, qui le guide. Le corps n'est plus qu'un tombé, une chute d'étoffes, organisée bien sûr, mais soumise à un mouvement qui ne lui appartient pas. Le corps subi le mouvement, il n'en est pas l'acteur. Il est emprunté par le mouvement.

*

Une clairière de visages nus, somnolents, humains, pour accueillir la Présence d'une autre dimension au visage d'emprunt, d'une autre dimension de l'espace, d'une autre géométrie.

*

Frontalité de la représentation. Une frontalité qui ne requiert pas le cadre, une frontalité qui ne reconnaît pas la présence du public, qui ne se soumet pas au regard, qui se refuse, d'une certaine façon, au jeu du théâtre. Une frontalité de l'intérieur, qui pourrait aussi bien tourner le dos au public, qui flotte dans l'univers. Une frontalité sans direction. Le public est annulé, invisible. Il ne dérange pas, il peut faire ce qu'il veut. Ce n'est pas pour lui qu'on joue. Ça joue. Aucune servilité, aucun souci de plaire, aucune dépendance. Un pan des nuées s'écarte et laisse voir. C'est tout. Comme au Ryoanji², cela fait face, cela danse en faisant face. Mais pas à nous. Cela danse face à ce qui observe au delà de nous, plus loin que nous, en nous. Cela s'adresse à l'impersonnel en nous et c'est pour cela que la frontalité neutre est requise, évidente, c'est la géométrie de l'Impersonnel. C'est la place du dieu derrière nous, et le flux qui nous traverse.

*

Pendant le récit intercalaire du Kyôgen³, les percussionnistes descendent de leurs pliants, s'assoient de profil et, littéralement, disparaissent. Ils cessent d'être en relation avec la scène. Ils n'existent plus dans cette dimension-là. Ils peuvent alors retendre la peau de leurs tambours, ajuster leurs vêtements, s'éponger le front, se gratter... Cette codification de la présence par la direction se perçoit de face mais aussi de côté, n'exige pas du public la lecture d'une image, d'une composition. La direction des interprètes indique la nature, la qualité de leur présence. Il n'y a pas d'image sur le plateau. L'image est dans l'espace invisible de la perception. C'est une somme. Interaction du récit, du rythme, des gestes, de la qualité du son, de la voix, des cris qui accompagnent le travail de parturition. Dans le spectre de toutes ces choses qui agissent presque séparément, dans un discontinu à la limite de l'incohérence, vient au monde, un temps, quelque chose de nouveau, qui n'était pas là l'instant d'avant, qui n'y sera plus l'instant d'après. Un temps, le geste unique de la présence.

*

² Ryoanji : temple de l'est de Kyôto datant du 15^e siècle, abritant l'un des plus beaux jardins zen composé de quinze pierres disposées sur une surface de gravier ratissé. Ce jardin, dans lequel on ne pénètre pas, est offert à la contemplation depuis la galerie couverte bordant le temple.

³ Kyôgen : troisième protagoniste du Nô, issu d'une autre tradition théâtrale apparentée à la farce médiévale, incarne en général un habitant des parages et a pour fonction, au cœur du Nô, de faire le récit complet de l'histoire du héros.

Nô interminables. Somnolence de la salle, somnolence des interprètes, visages penchés, yeux fermés. Sommeil du nô, enfouissement de la conscience. Paysage de visages clos. Solitaires. Pas de fusion. Chaque élément reste isolé, épars. L'unité se fabrique, sous la poussée des cris, dans l'écoute du spectateur. Chaque élément doit être clair et lisible, séparé, matériel, pour agir pleinement dans la mécanique de l'émotion. Avec une telle clairvoyance, une telle efficacité, libérée des limites du réalisme, des pauvretés de l'imitation, l'émotion peut être cataclysmique.

*

Courage de la forme. Économie inventrice, audacieuse, des siècles. Audace de la mémoire. On pourrait dire audace de la convention.

*

Arashiyama : le Nô commence par l'entrée du Waki et deux suivants au rythme assez rapide et animé de l'orchestre. Une fois presque bâclée leur installation relativement bruyante, soudain ralentissement des rythmes, soudaine délicatesse du touché sur la peau des tambours. Un autre ton, une extrême concentration. Quelque chose commence à se produire, quelque chose vient. Deux vieillards entrent avec une extrême lenteur. Le premier, une femme, s'immobilise peu avant d'accéder au plateau, à l'extrémité de la passerelle, et se tourne vers l'autre, un homme, qui s'est arrêté à peine le seuil des coulisses franchi. Les deux figures restent longtemps à se faire face, masques émaciés et jaunes. Face à face dans une grande tension. Le pont est tout rempli de ce rapport distant, pendant que sur la scène vide les percussionnistes mesurent le temps en subtiles variations de gorges et de chocs. Extraordinaire durée de ce moment-là. Puis l'immobilité se déplace, quelque chose se rompt qui libère le mouvement.

*

Fin de la représentation. Long déménagement des accessoires. Le plateau se vide. Rumeur. Les spectateurs aujourd'hui glissent comme ils peuvent des applaudissements dans cette fin qui n'en appelle pas. Ils attendent précisément, lors du long retour des acteurs et des musiciens vers l'invisible, qu'ils soient sur le point de franchir le rideau des coulisses, à l'endroit fugace de leur disparition. Applaudissements malaisés, précipités, empruntés, littéralement, au spectaculaire occidental. Après quatre ou cinq heures d'immersion dans une convention acceptée, oubliée presque tant elle est ancienne, présente en eux, à l'ultime instant, il leur faut céder au conformisme extérieur, maladroit, des applaudissements.

*

Très précise démarcation entre le dedans et le dehors du geste, de l'attitude, entre ce qu'il est possible de faire et ce qui est proscrit. Partage différent du nôtre entre ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas. On pourrait dire que l'espace de la représentation est à l'intérieur de l'acteur, pas au-dehors de lui. C'est sa concentration que l'on observe, que l'on guette. Les participants veillent à ce que rien n'entrave la traversée que va tenter devant nous l'acteur. Tous sont là attentifs et refermés comme des anémones de mer. Seul l'acteur se déploie. Dans la très stricte surveillance de son volume. Contenue et ouverte à la fois, la danse offre au regard l'intérieur d'un être, d'une émotion, d'une subjectivité, et tous autour, littéralement, baissent les yeux, ou les ferment, par égard sans doute, par pudeur, pour la chair si délicate et si nue de l'âme. Sommeil vigilant du Nô.

*

Du fond des coulisses la voix a précédé le corps qui se meut lentement, comme extirpé d'un sommeil de tourbe. La masse énorme d'une tête humaine avance portant au devant d'elle le masque petit. Menton gras, voix de gorge sombre. Visage de poupée. Résurrection de Lazare. Un petit homme gras ficelé dans la dépouille d'une jeune fille. Rien n'est fait pour contrefaire (comme dans le kabuki) la voix d'une adolescente. Le simulacre est montré en tant que simulacre, aucune tentative d'illusion.

*

Les participants qui ne font rien ferment les yeux, leur présence recule. Ils rouvrent les yeux, regardent la salle sans bouger la tête, par coups d'œils furtifs. Le regard conserve une certaine liberté, comme si le respect de la posture, d'un certain état du corps, primaient sur la concentration elle-même. Superposition, entremêlement des plans d'existence.

*

Le kyôgen maintenant seul récite sur une même courbe tonale affectant chaque phrase, dans une découpe précise et régulière, l'histoire de cette première apparition dont on soupçonne la dimension surnaturelle. À la fin de cette traversée laborieusement arpentée, toute la population du plateau se remet en branle, les percussions remontent sur leurs tabourets pliants, le chœur se redresse. Nous sommes prêts pour le retour de l'apparition. Déjà la flûte atteste son approche. Le kyôgen n'a pas fini de parler. Une brume se répand. La durée travaillée nous a conduits jusqu'ici, au seuil de l'apparition. Un subtil assaisonnement de l'ennui nous a préparés, pris littéralement par surprise, une surprise lente, désarmés. Confités dans la saumure du chant, des cris, des mille commotions provoquées par l'animalité mesurée du rituel. Préparés comme on prépare un aliment avant de le saisir sur la flamme. La chose approche couverte d'un voile. Un paquet d'étoffes précieuses... Le voile enlevé, c'est une toute jeune fille, une adolescente. Petit visage fragile à l'expression indécise. Geste de vieillard cherchant l'éventail dans l'encolure du kimono. Univers cacochyme d'adolescentes au triple menton. Elle exécute une très longue danse où toutes les subtilités du yûgen⁴ sont exprimées. Un servent de scène, assis au fond, se lève et vient arranger la longue queue de cheval qui lui pend sur le dos. Cela en plein centre du plateau, en pleine lumière, au plein cœur de l'émotion. Simultanéité des mondes qui ne s'annulent pas.

*

Le masque est dans l'espace devant l'acteur. Il flotte, il le précède, il invente le corps qui lui manque. Il parle seul loin de l'acteur. Séparé. Le masque tient levé le vêtement vide. L'acteur disparaît, l'acteur n'est pas. Le masque porte au-devant l'âme de ce qui apparaît. Il ne peut y avoir d'expression. C'est une nature qui se manifeste. Une qualité d'être. Tout entière, la vérité profonde de ce qui vient. S'il y a une transformation, c'est d'un coup.

*

⁴ Yûgen : terme difficilement traduisible désignant le "charme subtil" d'essence poétique imprégnant le jeu des meilleurs acteurs.

Une haie impassible de visages somnolents : le chœur. La distance partout, dans tous les sens, crée l'espace de l'apparition. C'est à force de distance que cela vient. Attiré, aspiré. On creuse, on travaille à creuser. On accouche le vide. On accouche du vide. Du vide on exprime la présence, comme on exprime le jus du moût. Les organes se tordent, se contractent, creusent la matière humaine et dégagent un espace nouveau où cela vient. Accouchement de la présence. Douleur de l'effort. Lenteur de l'effort. Il n'y a pas d'ennui. Il n'y a pas de temps. Il n'y a que de l'accomplissement. Quelque chose vient flottant par-dessus toutes les distances ensembles. Cela vient et apparaît et cela nous submerge. Et les officiants restent distants, non atteints, à travailler pour que cette chose soit là. Cette chose qui se surimpose à ce qui est déjà là. Elle se manifeste et se déploie, et le temps d'un instant danse, remplit de ses mouvements l'espace maintenu ouvert par la somme des efforts. Clairière. Rétraction. Envahissement. Quelque chose flotte qui est là parmi nous. Quelque chose est là.

*

La danse invisible. On me dit : ce maître, que nous allons voir exécuter un nô, danse admirablement. Je me prépare, je me concentre, j'attends la danse dans le cours du nô qui commence devant nous. Encore une fois la très lente exécution du protocole d'entrée, méthodique, tendue et calme. La première stridence de la flûte, le premier choc des percussions. La mécanique se met en branle. L'excavatrice des émotions creuse notre écoute, la malaxe, la martèle, l'attendrit comme un bifteck. Déjà on n'est plus dans le rare, dans le premier : une forêt de gestes et de sons s'amoncelle derrière nous, nous entoure. Tout est net et suprêmement visible. Pourtant rien n'échappe autant au regard. On ne sait pas ce qu'on voit. La lenteur combat la précision. Les trajectoires s'accomplissent dans un tel infini de leur durée, dans un tel oubli de leur but... déjà ailleurs, la main levée, l'éventail ouvert ou fermé, le pied qui glisse, entreprennent de nouvelles figures. Le nô s'exécute et je lutte pour tenir précise dans mon regard la frontière si peu perceptible qui sépare le geste simple de la danse... Sûr de ne pas avoir laissé passer le moment du passage, et qui ne saurait plus tarder, je comprends soudainement que le nô est en train de s'achever. Et la danse ? Je me tourne vers ceux qui m'accompagnent. Je ne l'ai pas vue. Il a dansé pendant les deux tiers de ce nô, me dit-on, et je ne l'ai pas vue. De toutes mes forces je scrutais, j'attendais, et je ne l'ai pas vue. Il fallait chercher ailleurs, il fallait voir autrement.

*

Pendant la danse : le sommeil du regard.

*

Kanze Kaikan, Kyôto : Uneme, Daie. D'emblée l'incroyable distance qui sépare l'interprète de son rôle. L'acteur, littéralement, se prête – comme s'il s'agissait d'abandonner son corps à une sorte de parasite précieux et rare qui ne vivrait que par ce corps d'emprunt – patiemment abdique une part de son être au profit de la figure qui doit, un temps, habiter parmi nous. Très vieux shité, 90 ans peut-être. Souffrance, exténuation, limite. La matière de son corps fragile : une limite tellement visible, un support si pauvre, que la *figure*, vacillante, menacée, semble se manifester avec une détermination d'autant plus grande. Presque terrible. La voix qui sort du masque est à des kilomètres du masque, à des kilomètres à l'intérieur du masque. Elle sort du masque sans le toucher. Elle existe séparément. La voix sort de la statue tout entière. Comme un parfum. Voix transposée d'homme mûr sans aucune tentative

d'imiter la femme – ici une toute jeune fille. La voix de l'être profond est grave, de gorge et de nez, étouffée, méticuleuse. Une vibration sourde qui se répand. Lente bien sûr. La voix émerge de la masse, ondule, comprimée, intense, de faible volume. Mais vaste. Opposition des deux voix : shité / waki. Waki chevrotant et enfoncé, concret même si transposé ; positif avec quelque chose de la bêtise du Kyôgen. Le shité lyrique, voix au vibrato large, à l'accent de douleur, le ton poétique de la souffrance, de la perte, de la disparition. Quelque chose – plus tout à fait quelqu'un – appelle, du fond de l'oubli, se plaint, réclame. Agonie, intensité et faiblesse, finales de périodes qui s'effilochent, se désagrègent en geignements très légers – le grain du papier dans le sillage du pinceau, dans l'épuisement du trait. Ton de narration tragique. Ampleur, majesté, tenue. Ankylose d'une voix passée par le froid de la mort, et qui ne peut mourir. Elle ne sort pas de la bouche. Elle vient de tout le volume creux de la silhouette, elle vient, extraordinairement incarnée, du corps absent de l'acteur. Elle est ce qui reste du corps absenté, elle est la matérialité refoulée qui sourd des épaisseurs d'étoffe. Elle est la voix de l'acteur quand il est mort.

*

Pas d'applaudissements. "La fonction universelle du vacarme est de disjoindre ce qui doit l'être, la vie et la mort notamment." Levi-strauss.

*

Kanze Kaikan : Kamo, Hanjo, Genjo. Stupéfaction du commencement. Impressionnante gorge grasse par-dessous le masque, tremblant comme un goitre. Rapport d'échelle : le masque petit plaqué durement sur la peau du visage, la comprime, formant un bourrelet gris et gras. Par contraste, après un temps, l'idéal du masque rejoint celui du costume abstrait, un pont s'établit par-dessus la chair vivante qui se dissipe en brume, la temporalité sans doute, l'éternité du Nô renvoi la chair à sa dissipation, à sa décomposition prochaine. Le corps disparaît. On n'a plus, peu à peu, que l'écorce vide du dieu, de la figure humaine faite dieu. On verrait presque l'envers creux du masque à travers l'épaisseur de la tête disparue.

*

Hanjo. Ne pas oublier l'entrée de Hanako. Le Nô commence avec le Kyôgen, une mégère tenancière de maison de courtisane. Comique, caricaturale, impudente, égoïste. Elle appelle Hanako qui est encore en coulisse. Le rideau se soulève, elle avance : tout un pan de l'espace se déplace avec elle, immense. Elle avance inexorable, lente, continue. Aucune anecdote, aucune expression particulière, sinon cette avancée d'un autre temps, d'une autre dimension, infiniment tragique par le temps même de son déplacement, par la lenteur, par l'abstraction de ce qui advient... Elle traverse l'espace, non pour aller quelque part (ce n'est qu'un fragment du mouvement même de sa perte, de sa catastrophe personnelle, de son destin), mais pour remplir l'univers de sa douleur, de l'aveuglement de sa douleur. Plus rien de relatif en elle, sinon la fixation absolue de son être sur ce qui lui est refusé par la vie, par son destin. Elle s'avance ignorante de tout, y compris de l'ordre qui l'a faite venir.

*

Rideau de soie damassée vert gazon, jaune d'or, rouge vermillon, blanc écru, violet.

Biographies de l'équipe artistique

Daniel Jeanneteau

Il est né en 1963 en Moselle. Il a étudié à Strasbourg à l'École des Arts décoratifs puis à l'école du TNS. Il a mis en scène et conçu les scénographies d'*Iphigénie* de Jean Racine (2001) ; de *La Sonate des spectres* d'August Strindberg (2003) ; d'*Anéantis* de Sarah Kane (2005) ; de *Into The Little Hill*, opéra de George Benjamin et Martin Crimp (2006) ; d'*Adam et Ève* de Mikhaïl Boulgakov (2007) ; de *Blasted* de Sarah Kane (Japon, 2009) ; de *Bulbus* d'Anja Hilling (2011) ; de *The Glass menagerie* de Tennessee Williams (Japon, 2011) ; de *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck (2014) ; de *Faits (Fragments de l'Iliade)* (2014).

Il a cosigné avec Marie-Christine Soma les mises en scène de *Les Assassins de la Charbonnière* d'après Kafka et Labiche (2008) ; de *Feux* d'August Stramm (2008) ; de *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene (2010) ; de *Trafic* de Yoann Thommerel (2014).

Il a conçu les scénographies des spectacles de Claude Régy de 1989 à 2003 (notamment *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, *Le Cerceau* de Viktor Slavkine, *Chutes* de Gregory Motton, *Paroles du sage* d'Henri Meschonnic, *La Mort de Tintagile* de Maurice Maeterlinck, *Holocauste* de Charles Reznikov, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *4.48 psychose* de Sarah Kane, *Variations sur la mort* de Jon Fosse...).

Il a réalisé entre autres les scénographies de spectacles de Catherine Diverrès, Gérard Desarthe, Éric Lacascade, Jean-Claude Gallotta, Alain Ollivier, Marcel Bozonnet, Nicolas Leriche, Jean-Baptiste Sastre, Trisha Brown, Jean-François Sivadier, Pascal Rambert...

Metteur en scène associé au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis de 2002 à 2007, à La Colline – théâtre national de 2009 à 2011, et à la Maison de la Culture d'Amiens depuis 2007. Lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1998 ; lauréat de la Villa Médicis Hors les Murs au Japon en 2002 ; Grand prix du syndicat de la critique en 2000 et en 2004. Depuis janvier 2008 il dirige le Studio-Théâtre de Vitry.

Isabelle Famchon

traduction

De retour en France, après des études de théâtre à l'Université de Yale aux États-Unis et de longs voyages d'étude en Asie, Isabelle Famchon participe à l'aventure de la compagnie "MA/Danse Rituel Théâtre" avec le chorégraphe Hideyuki Yano ainsi qu'à la création de la compagnie Roger Blin où elle exerce de multiples fonctions et signe plusieurs mises en scène.

Membre de longue date de la Maison Antoine-Vitez (Centre international de traduction théâtrale), auteur d'adaptations, d'articles sur l'histoire du théâtre et sur la traduction théâtrale, elle s'attache surtout à découvrir, traduire et faire connaître les dramaturgies contemporaines de langue anglaise dans ses formes les plus métissées. Elle a traduit notamment : Athol Fugard pour l'Afrique du Sud ; Edna O'Brien, Tom Murphy, Frank McGuinness, Sebastian Barry pour l'Irlande ; Howard Barker et Sulayman Al-Bassam pour l'Angleterre ; John Murrell et Kent Stetson pour le Canada.

Pour les États-Unis, elle a traduit notamment José Rivera, Sarah Ruhl, Marcus Gardley et surtout Tennessee Williams (dont différentes pièces inédites en France).

avec

Solène Arbel

Elle a étudié le théâtre et la danse à l'Université Lyon II et au Conservatoire de Bordeaux, où elle suit notamment l'enseignement de Pilar Anthony. Depuis 2005, elle entretient une complicité artistique avec la compagnie des Limbes et interprète des textes de Virginia Woolf, Henri Meschonnic, Jon Fosse, Ghérasim Luca ou prochainement du poète japonais Ishikawa Takuboku. De 2006 à 2008, elle joue pour le Groupe Anamorphose dans *Le Cid* de Corneille, *Le Cocu magnifique* de Ferdinand Crommelinck et *Aliénor exagère* dans le cadre de Campagnes et compagnie en région Aquitaine. Ces dernières années, elle s'inscrit en tant qu'actrice dans des créations théâtrales telles que *Crave* de Sarah Kane mise en scène par Christine Monlezun, *Jon Fosse saison 1* mise en scène par Séverine Astel, des installations multimédia avec la compagnie Iatus, et participe à des performances et films d'artistes : *conférence / Walter Benjamin et exposition* d'Élise Florenty et Marcel Turkowsky au Plateau-Frac Île-de-France, *La Porte* court-métrage d'Hervé Coqueret, *Clos quand apparu* de Julien Crépieux dans lequel elle dit "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de Mallarmé. Elle continue à pratiquer la danse à l'occasion de *workshops* à la Ménagerie de Verre.

Pierric Plathier

Il intègre l'École du TNS en 2005, après être passé à la Scène-sur-Saône à Lyon sous la direction de Didier Vignali. Il sort en 2007 avec des spectacles de Caroline Guiela Nguyen, Richard Brunel, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma. Il travaille ensuite avec Benoît Lambert, Jean-Charles Massera, Bernard Lévy, Rémy Barché, Caroline Guiela Nguyen, Adrien Béal. Il a joué récemment dans *Elle brûle* mis en scène par Caroline Guiela Nguyen, *Le Pas de Bême* mis en scène par Adrien Béal, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux mis en scène par Laurent Laffargue, *Les Géants de la montagne* de Pirandello mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Dominique Reymond

Elle étudie l'art dramatique à Genève, suit des cours à l'école du Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez, puis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Au théâtre, elle a notamment joué sous la direction d'Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchekhov et *L'Échange* de Paul Claudel ; Klaus Michael Grüber dans *La Mort de Danton* de George Büchner ; Bernard Sobel dans *La Ville* de Paul Claudel, *La Forêt* d'Alexandre Ostrovski et *Tartuffe* de Molière ; Jacques Lassalle dans *L'Heureux Stratagème* de Marivaux ; Pascal Rambert dans *John & Mary* de Pascal Rambert ; Jacques Rebotier dans *Éloge de l'ombre* de Jun'ichirō Tanizaki ; Luc Bondy dans *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza et *Les Chaises* d'Eugène Ionesco ; Marc Paquien dans *Le Baladin du monde occidental* de John Millington Synge ; Georges Lavaudant dans *La Nuit de l'iguane* de Tennessee Williams. À l'automne 2013, elle joue dans *Rome-Nanterre* de Valérie Mréjen mis en scène par Gian Manuel Rau au Théâtre Vidy-Lausanne. Au Festival d'Avignon, on a pu la voir dans *Feux* d'August Stramm mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *Visites* de Jon Fosse dans une mise en scène de Marie-Louise Bischofberger et dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov mis en scène par Arthur Nauzyciel dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en 2012. On vient de la voir très récemment à La Colline dans *Les Géants de la montagne* de Pirandello mis en scène par Stéphane Braunschweig. Également actrice de télévision, elle travaille par exemple pour Nina Companeez dans *Un pique-nique chez Osiris* et Benoît Jacquot dans *Princesse Marie*. Au cinéma, elle

accompagne aussi bien les réalisateurs débutants qu'expérimentés dans *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* de Sandrine Veysset pour lequel elle reçoit le Prix d'interprétation au festival du Film de Paris, *La Naissance de l'amour* de Philippe Garrel, *Les Destinées sentimentales*, *Demonlover* et *L'Heure d'été* d'Olivier Assayas, *La Maladie de Sachs* de Michel Deville, *Les Murs porteurs* de Cyril Gelblat, *Le Nouveau Protocole* de Thomas Vincent, *Adieu Gary* de Nassim Amaouche. On l'a vue récemment dans *Les Adieux à la reine* de Benoît Jacquot et dans *Populaire* de Régis Roinsard.

Olivier Werner

Il a suivi sa formation d'acteur et de metteur en scène à l'école de la rue Blanche (Ensat-1988-90), au TNS (1991-92) et à l'Institut Nomade de la mise en scène (1999). Après avoir été reçu au Conservatoire (CNSAD, 1991) et à l'école du TNS (1991), il renonce à l'une et l'autre école pour jouer Hippolyte dans *Phèdre* mis en scène par Jean-Marie Villégier. Suivront plusieurs spectacles de répertoire sous la direction de ce dernier et une dernière année de formation à l'école du TNS (3^e année - groupe 26 - 1992). Il crée L'ANNEAU, sa première compagnie (1996), avec laquelle il monte *Pelléas et Mélisande* (Maurice Maeterlinck), *Les Revenants* (Ibsen), *Les Perses* (Eschyle) et *Les Hommes dégringolés* (Christophe Huysman, création collective). Il met en scène *Béatrice et Bénédicte* à l'Opéra Comique (Opéra-concert d'Hector Berlioz) pour l'Orchestre de Paris. Il devient par la suite artiste associé de la Comédie de Valence ; structure pour laquelle il met en scène *Rien d'humain* (Marie NDiaye), *Par les villages* (Peter Handke), *Saint Elvis* (Serge Valletti) et *Mon conte Kabyle* (Marie Lounici). Puis il monte *Occupe-toi du bébé* (Dennis Kelly), commande du CDR de Vire. En 2012, il crée FORAGE, sa nouvelle compagnie indépendante qu'il implante à Valence (Drôme). Avec cette nouvelle structure, il monte *After the End* (Dennis Kelly), *La Pensée* (Leonid Andreïev) et prépare actuellement trois spectacles (*Le Vieux Juif blonde* d'Amanda Sters, création septembre 2015 à Lausanne; *Le Dernier Feu* de Dea Loher, création novembre 2016 à Bruxelles et *Lazare* de Catherine Benhamou, production en cours...) Comme acteur, il a joué sous la direction de Gérard Vernay, Lluis Pasqual, Jean-Marie Villégier, Christian Rist, Marc Zammit, Claudia Morin, Adel Hakim, Jean-Christophe Marti, Urszula Mikos, Simon Eine, Richard Brunel, René Loyon, Christophe Perton, Yann-Joël Colin, Pauline Sales, Jorge Lavelli, Daniel Jeanneteau, Yves Beaunesne, Christophe Rauck, et dans certaines de ses propres mises en scène. Plus récemment, on a pu le voir dans *Phèdre* (mis en scène par Christophe Rauck) et dans *La Pensée* (seul en scène) en tournée à Bruxelles, et il jouera prochainement dans *L'Homme sans but* (Arne Lygre, mis en scène par Christian Giriat) et *La Fusillade sur une plage d'Allemagne* (Simon Diard, mis en scène par Marc Lainé).

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



TRANSFUCE
LITTÉRAIRE & CINÉMA