



De la *pré-performance postmoderne*: les personnages tardifs de Williams et le “jeu d’acteur plastique”¹

Sobre *pré-performances pós-modernas*: as personagens tardias de Williams e a “atuação plástica”

Anais Umamo²

DOI: 10.5281/zenodo.13854922

Résumé

Dans les “Notes de Production” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams appelle à un théâtre “plastique” qui utiliserait tous les moyens théâtraux pour en faire un art visuel et performatif total. Cependant, les productions théâtrales qui ont contribué à faire de Williams l’un des plus grands dramaturges américains ont mis en scène les pièces dans un style réaliste, qui se reflète également dans le style d’interprétation des acteurs. En effet, la plupart des acteurs étaient formés dans une technique américaine moderne et réaliste. La tradition du jeu réaliste invite les acteurs à construire leur personnage à partir d’une base psychologique qui aide à expliquer et à identifier le personnage. Dans quelle mesure le style réaliste d’interprétation a-t-il contribué à établir le théâtre de Williams dans la catégorie du théâtre psychologique et naturaliste, et à quel point a-t-il contribué à la mécompréhension de ses pièces ultérieures et plus subversives? Comment le jeu d’acteur peut-il aider à préparer les acteurs et les spectateurs au théâtre total et “plastique” que Williams imaginait? Les œuvres tardives de Williams renversent radicalement l’ordre réaliste et mettent en jeu des personnages irréels, insaisissables, voire grotesques, ce qui oblige l’acteur à les approcher d’une manière nouvelle. Cet article propose de réfléchir à la responsabilité de l’acteur et à la possibilité de réhabiliter les textes tardifs de Williams dans la pratique. L’objectif est d’étudier l’imaginaire nouveau et postmoderne des textes et d’examiner leurs implications pratiques. Les pièces tardives, avec leur corps subversif et antipsychologique, leurs personnages insondables, demandent de nouveaux corps sur scène qui intègrent dans leur pratique même des réflexions postmodernes.

Mots clés: Tennessee Williams; Technique; Performance; Corps.

¹ Texte initialement publié en anglais dans cette revue (v. 7, n. 2, 2023), avec le titre en anglais fourni sur cette page. Disponible sur: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2518>. Consulté le: 13 août. 2024.

² Doctorante à l’Université de Lorraine, à Nancy (France), sous la direction de John S. Bak et Sophie Maruéjols-Koch. Sa thèse porte sur les dernières pièces de Williams, en se concentrant sur le rôle de la technique des acteurs sur la réception de l’œuvre de Williams. Elle est également actrice de théâtre et professeure de théâtre et vit actuellement au Mexique. Courriel: anais.umano@gmail.com.

Resumo

Nas “Notas de produção” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams propõe um teatro “plástico” que utilizaria todos os meios teatrais para transformá-lo em uma arte performativa visual e total. Contudo, as produções teatrais que contribuíram para fazer de Williams um dos maiores dramaturgos estadunidenses encenaram as peças em um estilo realista, que também se refletiu no estilo de atuação dos atores. A maioria dos atores, de fato, foram treinados em uma técnica estadunidense moderna e realista. A tradição da atuação realista convida os atores a construir suas personagens a partir de uma base psicológica, que auxilia a *explicar* e *identificar* a personagem. Até que ponto o estilo de atuação realista ajudou a estabelecer o teatro de Williams na categoria do teatro psicológico e naturalista, e contribuiu para interpretações equivocadas de suas peças tardias e mais subversivas? Como a atuação pode auxiliar na preparação de atores e espectadores para o teatro total e “plástico” imaginado por Williams? A obra tardia de Williams subverte radicalmente a ordem realista e traz à baila personagens irrealis, elusivas e até mesmo grotescas, que requerem que o ator se aproxime delas de uma nova maneira. Este artigo propõe uma reflexão sobre a responsabilidade do ator e a possibilidade de reabilitação dos textos tardios de Williams na prática. O objetivo é estudar o imaginário novo e pós-moderno dos textos, bem como as suas implicações práticas. O corpo subversivo e antipsicológico das peças tardias e as personagens imperceptíveis requerem novos corpos nos palcos, que incorporem reflexões pós-modernas em sua própria prática.

Palavras-chave: Tennessee Williams; Técnica; Performance; Corpo.

Dans *Psychophysical acting*, Phillip Zarrilli (2009), acteur, metteur en scène et chercheur américain expose les problématiques qui animent notre proposition d’envisager une technique de jeu “plastique” qui permettrait d’élargir la partition de l’acteur contemporain et de lui permettre de travailler à partir de la logique esthétique de dramaturgies alternatives non réalistes:

However important psychology has been to shaping the dramaturgy of realist and naturalist plays from the late nineteenth through the twentieth centuries, conventional realist approaches to acting and/or textual analysis may be inadequate or even inappropriate to the realization of the dramaturgy and acting tasks that constitute an actor’s performance score in a post-dramatic text or performance [...] the ‘psychological’ is no longer – if it ever was – a paradigm with sufficient explanatory and/or practical power and flexibility to fully inform the complexities of the work of the contemporary actor (Zarrilli, 2009, p. 7-8).

Zarrilli souligne les limites d’une technique de jeu réaliste et d’une construction psychologique d’un personnage. À partir de 1961, alors que Tennessee Williams se met radicalement en marge d’un théâtre réaliste et psychologique en créant des personnages à

l'identité instable et non pris dans un contexte identifiable, il pousse à reconsidérer la pratique des artistes qui donnent corps à ses textes. D'ailleurs, longtemps enfermé dans un théâtre réaliste et psychologique, comment peut-on, en pratique, libérer Williams de performances réalistes et modernes? Quelle est donc, en effet, la responsabilité et l'implication pour l'"acteur contemporain" qui fait face à une dramaturgie non-réaliste et aristotélicienne?

La réhabilitation académique et théorique de l'œuvre tardive de Williams souligne l'apparition non plus de personnages pris dans un contexte identifiable mais d'un sujet pluriel, insaisissable et souvent tabou. Dans *Communists, cowboys and queers*, David Savran (1992, p. 98) signale la nécessité d'une révision postmoderne des personnages de Williams qu'il décrit ainsi:

[C]onstantly decentered and dispossessed, stumbling through a dramatic structure that is similarly decentered and unstable. This structure, like a surrealist text, is adamantly plural, strewn with multivalent symbols, and reluctant to provide the interpreter with a master perspective or code. Rather than granting the reader or spectator a single locus of empathic identification, it offers multiple, and sometimes contradictory, points of interpellation.

Les textes tardifs achèvent en effet une rupture stylistique et s'aventurent dans le grotesque et l'excès. Les personnages tardifs de Williams, quant à eux, sortent d'une logique psychologique et ne permettent plus à l'acteur de *construire* son personnage. N'étant plus verbalement figés et identifiables, ils contribuent à donner sa chair à un théâtre "plastique" qui se veut visuel et organique; ils se caractérisent davantage par leur corporalité, ne s'attachent plus aux mots et incarnent davantage des symboles que des êtres complexes.³ Ces nouveautés postmodernes concernant les personnages tardifs de Williams invitent à examiner le jeu comme une autre forme, un autre élément qui serait en mesure de contribuer à la vision "plastique" du dramaturge.

La bifurcation stylistique de l'œuvre tardive a par ailleurs engendré des réactions amères, voire injurieuses dans les années 1960, 1970 et 1980 de la part des critiques et des spectateurs, qui ont nui à la carrière d'un des dramaturges américains les plus reconnus. *The night of the iguana* (1961) marque le dernier succès critique et commercial de Williams. Les textes ultérieurs, qui s'étendent sur la période allant de 1961 à 1983, appartiennent à

³ "[...] and its people are mostly archetypes of certain basic attitudes and qualities with those mutations that would occur if they had continued along the road to this hypothetical point in it." (*New Selected Essays: Where I Live*, John Bak, ed., 1945; New York: New Directions, 2009, 68)

l'œuvre dite "tardive" de Williams, celle qui contribua à faire descendre l'un des plus grands dramaturges américains de son piédestal. Dans cette période, il produit des textes qui se soulèvent contre les normes théâtrales de l'époque; Williams s'engage, en effet dans un théâtre grotesque, violent, peuplés d'individus infirmes et déviants, révélant un désir de mettre sur scène les tabous à la fois sociétaux et sexuels de l'époque.

Le caractère insaisissable et indéfinissable de son écriture post-1961 perturbe même s'il ne fait que confirmer une volonté depuis longtemps exprimée, celle de briser le carcan d'un réalisme psychologique adulé par le public. Une myriade de réactions exprime à l'époque le désir de voir Williams revenir à un style "réaliste" apprécié du public et de la critique, déplorant le fait qu'il s'écarte d'une écriture qui avait engendré un succès populaire et critique. Dans *The politics of reputation*, Annette Saddik explique que la réception de *Camino Real*, première pièce de Williams qui s'écarte radicalement des conventions réalistes, est en partie dû au fait que la pièce ne possède pas de narration traditionnelle. Elle met également l'accent sur une réception qui trahit le courant de prédilection de l'époque, nostalgique d'un style réaliste et refusant d'assister à un renouveau dramaturgique:

The failure of *Camino Real* with audiences and reviewers is crucial in the context of Williams' later reception, since it indicates that once William began to blatantly move away from the essentially realistic dramaturgy which had made him famous, his following turned against him. [...] This standard seems to have been shared by reviewers in general whenever Williams departed from realistic form. Bruce Smith writes that *Camino Real* was 'so different from Tennessee's almost perfectly Aristotelian creations that audiences had a hard time appreciating it... America seemed to want him firmly in the Aristotelian mode (Saddick, 1999, p. 36).

Elle explique à quel point le public allait au théâtre pour voir des pièces réalistes, psychologiques, en accord avec le théâtre aristotélicien dit "logique" c'est-à-dire qui maintiennent une causalité et une linéarité dans leur narration. Lorsque Williams se détourne d'un soi-disant "réalisme psychologique" et aborde des problèmes controversés et polémiques à travers une forme qui semble chaotique, le public fuit et les critiques l'accablent, jugeant ses pièces trop violentes à leur goût. Toutes les pièces tardives produites à Broadway furent des échecs critiques.

La réception des pièces post-1961 de Williams pourrait également s'expliquer par l'interprétation qu'avaient fait les critiques au sujet de ses pièces pré-1961 et du soi-disant réalisme théâtral qu'ils y voyaient. À ce sujet, Williams écrit en 1977:

The plays by which I was known in the middle 40's through the first year or two of the 60's were categorized as works of 'poetic naturalism.' [...] Once his critics, his audience and the academic communities in which his work is studied have found what they consider a convenient and suitable term for the style of a playwright, it seems to be very difficult for them to concede to him the privilege and necessity of turning to other ways (Williams, 2009, p. 184).

Il remarque l'impossibilité, pour un dramaturge, de sortir de catégories dans lesquelles la critique théâtrale l'aurait placé et souligne également une réception de ses pièces pré-1961 qui auraient été évaluées et confinées selon certains standards. Plus tôt, dans les "Notes de Production", de *The glass menagerie*, Williams avait exprimé le désir d'écrire un théâtre "plastique" et visuel qui offrirait une expérience théâtrale supérieure à ce que l'art réaliste peut offrir. À quel point les acteurs ont-ils pu installer, à travers leur méthode de jeu réaliste, le théâtre de Williams dans la catégorie du théâtre psychologique et réaliste? Dans quelle mesure les acteurs sur scène ont-ils pu contribuer à élargir et réduire la vision "plastique" de Williams et son désir de dépasser l'art photographique?

Elia Kazan et la "Méthode"

Le metteur en scène Elia Kazan dirige de nombreuses pièces de Williams sur scène et à l'écran; exercice qui les rendra tous les deux célèbres et respectés du public et de la critique américaine. Kazan utilise la plupart du temps des acteurs ayant été formés à l'Actors Studio où Lee Strasberg, entre autres, dispense sa Méthode, interprétation américaine de la technique créée par Constantin Stanislavski. Lee Strasberg mais aussi Stella Adler, Uta Hagen ou Sanford Meisner, à travers la formation d'acteurs qu'ils ont proposée, ont livré des techniques d'interprétation modernes et réalistes qui ont permis aux acteurs de s'identifier aux personnages en utilisant leurs propres expériences personnelles et émotionnelles. Le travail de Kazan reflète la vision de ses contemporains sur le jeu d'acteur et le texte dramaturgique. Pour lui, la mise en scène et l'interprétation doivent mettre en valeur ce qui est personnel dans le texte. Ces considérations conduisent à rechercher dans quelle mesure le fait de considérer les textes sous un jour personnel et autobiographique pourrait réduire ou appauvrir une œuvre et l'enfermer dans les mailles d'un réalisme psychologique réducteur. Amené à revivre des expériences d'ordre personnel et à intégrer dans le jeu sa vie émotionnelle, l'acteur moderne américain se

concentre sur lui; l'état intérieur de l'acteur se substitue à l'état intérieur du texte.

Le jeu américain se limite à une expérience humaine particulière prise dans un contexte spécifique. Dans *Kazan and Williams, A collaboration in the theatre*, Brenda Murphy souligne à quel point Kazan contribue en pratique à réduire les possibilités performatives de certaines œuvres: "The consummate Method director, he [Kazan] treated the character as a psychologically complete entity, providing human explanations and motives for [Blanche's] behavior wherever he could" (Murphy, 1992, p. 46). Kazan participe ainsi, à travers sa pratique, à considérer le personnage comme saisissable et comme une "entité psychologique", permettant d'expliquer son comportement en fonction du contexte social dans lequel il vit, réduisant ainsi la complexité des personnages.

L'exemple de la production de *Camino Real* en 1953, pièce peu orthodoxe pour l'époque, incarne le défi esthétique qui peut exister entre le script original et son rendu performatif. Elia Kazan insiste pour que Williams effectue des changements à propos du personnage de Kilroy: "The production may also have failed to achieve this balance because it was important to Kazan, trained in The Method, to see a clear arc or 'spine' to the play's action, something that was not evident in the series of scenes or 'blocks' that Williams wrote for *Camino Real*" (Murphy, 1992, p. 98). Kazan semble manifester le désir de voir exister un "protagoniste" sur scène, dont les spectateurs suivraient les mésaventures et auquel ils pourraient s'identifier. Il s'oppose en ce sens à la vision non-traditionnelle du script de Williams qui cherche à écrire un poème théâtral moderne, s'écartant des règles de l'intrigue et du personnage de théâtre.

La technique des acteurs choisie pour la pièce les conduit en outre à interpréter la fantaisie subjective de la pièce à travers le prisme du réalisme psychologique et naturaliste de la Méthode, réduisant le potentiel pantomimique et propre à la bande dessinée américaine, à la fois comique et grotesque, de la pièce originellement conçue par Williams. Kazan, préoccupé par la structure non-linéaire du script original, demande des changements dans le but d'obtenir une structure dramatique aristotélicienne. Murphy (1992, p. 86-88) ajoute à ce sujet:

In good Method style, Kazan told the actors to read simply, talking directly to the actor to whom the lines were addressed, and not to try to give a performance. [...] his largely Method-trained cast, unfamiliar as they were with the acting demands of non-realistic plays. [...] The Stanislavskian background that Kazan shared with most of the actors made for a unique interpretation of Williams's poetic play. In the tradition of the Group

Theatre, he developed a style for the play that would help to integrate their efforts. [...] In a similarly delicate balance with the stylized fantasy of the crowd scenes and the carefully choreographed movement of all the actors was a psychologically realistic approach to the acting of the roles, based on the orthodox Method principles of identification with the role, the honest expression of emotions derived from the actor's own experience, and communication among the actors on stage. [...] He helped them develop their roles just as he would in any realistic play.

La technique des acteurs composant le casting se retrouve inadaptée au vu d'une pièce non-réaliste telle que *Camino Real* et handicape le texte original de Williams empreint d'une logique "chaotique" et non-aristotélicienne. Kazan demande aux acteurs de lire le script en la ramenant à un théâtre réaliste, psychologique et représentationnel réduisant ses possibilités "plastiques". Installées dans un théâtre moderne et réaliste, les pièces plus expérimentales de Williams seront par la suite réduites et conformées esthétiquement au style réaliste qui domine les productions théâtrales et cinématographiques de l'époque:

What makes Williams's 1945 expression remarkable is that, first, he is not often regarded in such terms even though he wanted to be and, second, he was writing at a time when straightforward realism was the dominant style on American stages, and the Actors Studio [...] was the paradigm for American acting and production (Kramer, 2002, p. 4).

Le jeu cinématographique participe par ailleurs à introniser à l'écran une norme réaliste réductrice des propos de Williams qui lui s'aventure de plus en plus dans l'expérimentation. Une méthode de jeu traditionnelle s'avère ainsi inadaptée pour des textes subversifs, tragicomiques et non-réalistes. Dans la conclusion de *Tennessee Williams and the Theatre of Excess* Annette Saddik (2015, p. 162) écrit:

[...] in *Streetcar*, for example, the power lies primarily in the language, characters, and plot. In the late works, this is often not the case, and the spectacle has to be managed carefully in order to negotiate the play's excesses. The late plays therefore need to be approached differently in order to reveal what can be determined only on the stage.

La convention du drame réaliste livre, en effet, les motivations et les actions des personnages individuels à l'intérieur d'une structure narrative qui guide le public vers une interprétation particulière ou d'un sens spécifique: lorsque le dramaturge dépasse cette convention, il offre une place plus importante à l'imaginaire à la fois du spectateur et aussi de l'acteur à l'intérieur d'une structure narrative subversive. Dans quelle mesure les pièces tardives de Williams, "faites pour être vues" (Saddick, 2015, p. 47), possèdent une

véritable intention performative, et requièrent, de la part des acteurs, l'adoption d'un langage performatif qui contribuait à l'expérience de ces textes "déviant"? Comme l'ajoute Saddik (2015, p. 82), "Zelda's excess cannot be contained in traditional roles, not in rational language, and Williams is aware of this. Much of what she communicates is through physical performance – through gesture and her eyes". Il s'agirait de libérer, par la pratique et en répétition, les textes du carcan du langage réaliste et d'imaginer un langage "plastique" et non-traditionnel de l'acteur contemporain afin de retrouver en scène le corps subversif du texte.

De la réhabilitation théorique à la réhabilitation pratique

Les efforts de réhabilitations académiques de l'œuvre tardive de Williams que proposent, entre autres, Ruby Cohn (2006), Linda Dorff (2000), Philip Kolin (2002), David Savran (1992) ou encore Annette Saddik (2015) permettent de jeter un nouveau regard sur l'œuvre entière de Williams:

Tennessee Williams is the greatest unknown playwright America has produced. [...] for the length of his career, Williams was a writer less of lyrical realism, than the grotesque. His later works [...] are thus not aesthetic failures but richly imagined, experimental plays written for an experimental theatre.⁴

Les différentes analyses textuelles des textes poussent à chercher, en pratique, une nouvelle manière de mettre en corps les textes tardifs de Williams et de repenser le travail pré-performatif de l'acteur. À ce propos, Richard Hornby publie en 1992 *The end of acting*, essai dans lequel il propose une critique du jeu réaliste et moderne américain: "a theoretical work and a call for action [...] an unashamed attack on the American acting establishment", avant d'ajouter: "There has not been any serious theoretical discussion of acting in the United States for a long time" (Hornby, 1992, p. 1). L'auteur estime en effet que le style de jeu américain n'a pas évolué depuis les années 1930:

Entrenched today at American acting conservatories and university theatre departments (with a few significant exceptions), it is a mimetic theory, reflecting the influence of the realism that prevailed in the theatre during Stanislavski's early years, but has been adapted to suit the needs of a highly individualistic, capitalist society. [...] Theatre imitates life, the more closely

⁴ David Savran à propos de l'ouvrage d'Annette Saddik intitulée *Tennessee Williams and the Theatre of Excess*, paru en 2015.

and directly the better. The good actor therefore repeats on stage what he does in everyday life, drawing on his personal experiences, but, more important, reliving his emotional traumas (Hornby, 1992, p. 5-6).

Aux problèmes sociaux et politiques que soulève ici Hornby s'ajoute le problème de l'identification propre aux techniques de jeu modernes et réalistes. L'acteur se sert en effet de sa propre psyché (sa mémoire, ses émotions, ses désirs) sous-entendant que l'identité personnelle contient la vérité intérieure:

What this approach does not consider, however, is the possibility that the personal experience and behavior of each individual human being may *not* contain within itself the entire range of human experience and behavior. This is a weakness in American Method acting that has often been cited by its critics (Malague, 2012, p. 168).

La proposition de la Méthode renvoie au principe de l'individu comme étant saisissable et il convient de déceler les émotions qui traversent les personnages afin de pouvoir les jouer. L'expérience psychique se déroule en un domaine compréhensible et déchiffrable, écartant la possibilité du mystère de l'intime, son indicibilité, sa mutabilité: "This kind of acting coercively contains subjectivity by shaping interiority into legible expressions" (Enelow, 2015, p. 34). Shonni Enelow remarque en effet que ce style de jeu est "coercitif" car il présuppose que l'intériorité peut se déchiffrer. La Méthode représente selon elle l'apothéose de l'individualisme et un régime de performance autoritaire puisqu'elle fixe l'identité et nie la mobilité mimétique renforçant par là le carcan psychique qu'impose la société et qui, d'autre part, limite les possibilités imaginatives du spectateur et de l'acteur. L'individualisme inhérent à la technique de jeu moderne ainsi que l'enfermement de l'identité questionnent: l'esthétique dominante que transmet Strasberg devient responsable d'une uniformisation de la vie psychologique et psychique. Tandis qu'il reprend la gestuelle et le comportement de la vie courante, l'acteur donne à voir la vie superficielle de l'individu et non sa profondeur et sa complexité.

Le théâtre tardif et antiréaliste de Williams propose des personnages aux comportements souvent insolites et inexplicables qui errent dans un contexte insondable; en renversant l'ordre "réaliste", l'œuvre tardive perturbe les normes théâtrales. Les personnages n'ont, en outre, pas d'identité "fixe" et stable; aucun repère d'ordre psychologique n'est fourni: l'acteur doit créer une grille de repère différente qui lui permette de dessiner les contours de personnages qui ne répondent plus à une norme réaliste. Il crée, par exemple, certains duos interchangeable, des personnages qui ne

correspondent plus à des “types” de théâtre reconnaissables. Dans *The gnädiges Fräulein* Molly et Polly échangent des répliques qui ne semblent appartenir ni à l’une ni à l’autre. Le rapport clownesque qui s’établit dans le duo, les personnages/créatures non-binaires (humains/animaux) qui lancent des onomatopées, contribuent à la création de l’atmosphère insolite de la pièce qui ne repose pas sur une base logique et réaliste:

POLLY: *Gouged?*

MOLLY: Yes, *out!*

POLLY: Oh-oh, oh-*Ho!* [She scribbles notes.]

[...]

COCALOONY [stamping and flapping]: Awk, awkward, awkward, awkward, awkward, awkward, AWKWK!

INDIAN JOE: *Ugh!*

COCALOONY: AWK!

INDIAN JOE: UGH!

POLLY: Reminds me of the Lincoln-Douglas debates. Don’t it remind you of the Lincoln-Douglas debates?

MOLLY: No.

POLLY: What’s it remind you of then?

MOLLY: Nothing reminds me of nothing (Williams, 1981, p. 239-240).

Alors qu’elles observent Indian Joe et le Cocaloony échanger des sons, Molly et Polly, indifférentes au dialogue incongru, s’intègrent parfaitement à l’environnement sauvage, animal et loufoque. De plus, le fait que “rien ne rappelle rien” souligne le fait que les personnages n’ont pas de mémoire ni d’expériences émotionnelles et personnelles spécifiques. Ils manquent d’une vie psychologique qui aiderait l’acteur moderne à les définir et à les interpréter. Les répétitions à la fois sonores et verbales combinées à une grammaire perturbée et à des mots inscrits en italique contribuent à l’énigme d’un langage antiréaliste qui ne permet pas de dresser l’arc de personnages qui appartiendraient à une réalité psychologique.

Il s’agit par ailleurs de considérer les critiques qu’ont émis les théories féministes et *queer* au sujet du théâtre réaliste afin de saisir l’enjeu féministe du présent projet qui consiste à proposer une technique de jeu affranchissante et informée. Dans *An actress prepares: women and “the Method”*, publié en 2012, Rosemary Malague s’attarde particulièrement sur le problème que représentent la formation et la répétition de certains rôles pour la femme. Le théâtre réaliste invite selon elle à adopter un style de jeu “réaliste” hérité de l’interprétation américaine du Système de Stanislavski. La réévaluation féministe des méthodes de jeu moderne montre combien celles-ci renforcent, en répétition et en performance, la vision patriarcale des textes et de la société dans laquelle ils ont été créés:

[T]he sexist assumptions that are deeply embedded in the methods they have inherited [...] most feminist critiques of Method acting have interrogated the usefulness of Stanislavskian techniques for the creation of theatrical projects with a specifically feminist purpose (Malague, 2012, p. 3).

En quoi la méthode de jeu moderne et réaliste empêche-t-elle l'identité féministe de s'exprimer? De quelles manières enferme-t-elle la femme dans une représentation spécifique et déterminée et empêche l'actrice de s'émanciper d'une vision particulière à dominante patriarcale? Et, pour finir, comment libérer et autonomiser l'actrice?

La perspective féministe souligne ainsi comment les techniques de jeu moderne entérinent, consacrent de manière implicite la légitimité d'un comportement standard culturel américain. L'étude de Malague souligne particulièrement les éléments sexistes de la pédagogie de Strasberg qu'elle définit comme une pratique patriarcale:

Strasberg's paternalistic teaching style is filled with gender biases [whether he intended them or not]. His approach to actor training was largely diagnostic and, as many critics have pointed out, often resembled psychotherapy, with Strasberg in the role of unlicensed analyst, delving into the actor's psyche. When Strasberg examines what he calls 'the actor's problem', the diagnosis he makes often seems to be 'female trouble'. [...] If actresses rely on the teacher's approval to validate their work, a troubling consequence is that they rely on him to validate - or invalidate - their very selves (Malague, 2012, p. 33).

Le professeur, en effet, exige de la part de ses élèves un engagement sincère sur scène. Malague souligne le fait que c'était lui qui décidait si l'interprétation était vraie, devenant ainsi l'arbitre d'une certaine vérité: "Strasberg is teaching the actress to behave as he believes a woman *should* behave" (Malague, 2012, p. 62). Malague dirige son travail vers les problèmes spécifiques que posent le théâtre et le jeu réalistes sur l'actrice. Elle souligne à ce sujet l'installation d'un discours patriarcal et d'une norme biaisée et masculine dans les salles de classes où l'acteur apprend à jouer selon certains standards normatifs:

In patriarchal discourse, the nature and social role of women are defined in relation to a norm which is male. [...] What is perhaps unique to acting class is that it is a setting in which lessons about what men and women 'should be' - about how they *should* behave - are so explicitly repeated and reinforced. [...] In the study of Method acting, then, which privileges 'truthful' behavior, the standards for believability are inevitably gender-biased. One begins to wonder: Is there a genealogy of gender biases built into the patriarchal structure of the theory and practice of Method actor training? (Malague, 2012, p. 8).

Le fait de répéter un rôle qui proviendrait lui-même d'une perspective biaisée et normative conforte nécessairement une représentation de la femme particulière que la comédienne ne contrôle plus: "apparently neutral training process can become very gender-specific" (Malague, 2012, p. 164). Malague estime que le comportement se fixe en fonction du genre de l'élève, et ce d'une manière si tacite qu'il devient difficile pour le comédien de déceler les codes et les lois normatifs. Les textes et le jeu réalistes invitent l'actrice à agir d'une manière qui ne lui permettra pas de s'émanciper du regard masculin. Son expérience apparaît dictée par une loi biaisée, elle-même issue d'une structure patriarcale. Jouer "vrai" revient à transposer sur scène la manière dont on perçoit la femme dans les sociétés patriarcales; le standard de vérité se mesure, selon la critique féministe, à l'aune du standard hétéronormatif de la société. La norme et le standard comportementaux renforcés dans les formations d'acteurs empêcherait dès lors l'actrice de développer une autonomie créatrice.

Les techniques de jeu de Strasberg, Stella Adler, Uta Hagen ou encore Standard Meisner, qui comme le souligne Malague, pérennisent en pratique la psychologie freudienne et qui reposent sur les traditions culturelles dominantes se doivent d'être actualisés en fonction de la recherche postmoderne. Les acteurs sont, d'après la théorie de jeu moderne, formés afin d'*acter* et pérenniser des rôles traditionnels et genrés. Les pièces tardives de Williams, cependant, renversent de telles données et proposent des réalités où règnent à la fois le chaos de l'androgynie et une sexualité *queer*. Une norme *queer* s'installe; une norme non dictée par les diktats d'une pensée hétéronormative ou sexiste. Il devient nécessaire de repenser une pratique afin d'*acter*, en pratique, les idées subversives que soulèvent les textes. Une technique de jeu affranchissante (pour l'actrice) et post-Méthode permettra de réactualiser et d'ouvrir en performance la réinterprétation, comptes tenus de la réflexion féministe, des textes en question.

Par ailleurs, Sue-Ellen Case dans *Feminism and theatre* estime que les textes antiques et modernes excluent la représentation corporelle de la sexualité féminine et du corps féminin. Elle explique à quel point la pensée sexiste et patriarcale se glisse et tisse les textes et les pratiques théâtrales qu'il s'agit, pour le lecteur et performer féministe, de déconstruire. L'auteure imagine alors le nouveau projet théorique qui répondrait à la pensée féministe:

New feminist theory would abandon the traditional patriarchal values embedded in prior notions of form, practice and audience response in order to construct new critical models and methodologies for the drama that would accommodate the presence of women in the art, support their liberation from the cultural fictions of the female gender and deconstruct the valorisation of the male gender. [...] This 'new poetics' would deconstruct the traditional systems of representation and perception of women and posit women in the position of the subject (Case, 1988, p. 114-115).

La "nouvelle poétique" dont parle Case et sa déconstruction des "systèmes traditionnels de représentation" abolirait la notion de la femme en tant qu'objet. De son côté, Williams crée un espace qui valorise, entre autres, la présence du personnage féminin et donne ainsi la possibilité à l'actrice et à l'acteur de s'affirmer et de répéter des personnages qui brisent les codes de la société patriarcale et hétéronormative.

Il est nécessaire, afin de saisir l'œuvre tardive de Williams en tant que lieu complexe de transgression morale et sexuelle, de se détacher d'un paramètre connu et d'adopter une lecture féministe qui situent les textes au-dessus des lois patriarcales et hétéronormatives. Les personnages féminins et masculins, en effet, s'émancipent en s'écartant de l'ordre établi, de la coercition, des rigidités morales et sexuelles. Williams réécrit les stéréotypes liés au genre et en ce sens dépasse les constructions culturelles qui oppressent notamment le corps féminin. L'imaginaire à la fois entropique et féminin de l'œuvre oblige à reconsidérer leur mise en performance au vu des problématiques qui sont au centre même des techniques de jeu moderne.

À l'instar de la théorie féministe qui s'attaque aux structures sexuelles acceptées, la structure textuelle des pièces en question s'envisagera comme une révolte d'une structure dramatique acceptée. Contestant l'ordre établi et les normes genrées, les personnages marginaux contribuent en outre à la création d'un univers irrationnel. La vérité se redécouvre dans ses textes à travers les corps subversifs à la sexualité transgressive qui brisent les mailles d'une logique longtemps prise pour acquise. En brisant les connotations hétérosexuelles, Williams casse le corps, le diffracte et en fait une zone érotique entière. Les personnages tardifs de Williams participent ainsi à la vision *queer* de la réalité qu'invente le dramaturge. Or, les techniques modernes de jeu, contaminés par des principes sexistes, reflètent sur le plan structurel et formatif, une pensée hétéronormative et sexiste qui empêche les acteurs d'atteindre la vérité de tels personnages. Une sortie hors de la structure logique moderne et réaliste du jeu se doit d'advenir afin de pouvoir

représenter et atteindre la chair *queer* des pièces tardives de Williams. En quoi la morphologie textuelle des textes tardifs dépasse la morphologie masculine et “réaliste”, et de quelle manière leur structure entropique appelle à des performances postdramatiques et post-Stanislawski qui intègrent l’imaginaire féminin?

L’imaginaire entropique & féminin des pièces tardives

La nouvelle représentation qu’offre Williams de la femme anticipe celle qui se développera à partir de l’essor de la théorie féministe des années 1980: “Artists created new roles for women to play in the laboratory of theatre, where the stage offered opportunities for women’s narratives and dialogues largely denied in the history of the dominant culture” (Case, 1988, p. 113). Avant les années 1980, Williams réussit à créer des rôles pour l’actrice qui lui permettent de sortir d’une structure artistique patriarcale à travers le corps du personnage et de son langage. Les personnages tardifs dépassent en effet une représentation structurée par la culture dominante. Plus tard, la déconstruction féministe ouvrira la possibilité de réenvisager la représentation de la femme et de réfléchir aux moyens qui permettraient d’inverser son rôle d’objet pour celui de sujet, de trouver une nouvelle position afin qu’elle contrôle le point de vue:

[T]he potential for women to emerge as subjects rather than objects opens up a field of new possibilities for women in theatre and its system of representation. Constructing woman as subject is the future, liberating work of a feminist new poetics (Case, 1988, p. 121).

Des œuvres théâtrales qui libèrent ainsi la femme du regard masculin ne mettent ainsi plus en scène des protagonistes masculins qui représentent le sujet universel auquel les spectateurs hommes et femmes doivent s’identifier. Les pièces tardives et avant-gardistes de Williams créent des rôles féminins subversifs et ouvrent de nouveaux points de vue. Elles détruisent un genre de performances culturelles et tracent le chemin d’une nouvelle mise en performance; de nouvelles performances qui enjoignent à souligner la différence et la multiplicité de vérités.

Williams grossit l’apparence déformée de personnages féminins faisant d’eux des figures grotesques et monstrueuses chez qui l’irrationalité et le désir débordent physiquement. Elles affichent des comportements débridés et excessifs, transgressent physiquement la loi du Père et entraînent la redéfinition du symbolique lacanien, qui pour

des théoriciens féministes tels que Luce Irigaray ou Judith Butler, enferme la femme dans un contexte patriarcal aux standards genrés. Mrs. Goforth de *The milk train doesn't stop here anymore* “une sorte de beauté grotesque” (Williams, 1976, p. 43) par exemple, ou encore Mme. Le Monde, “une femme grande et plutôt globulaire avec une tignasse rouge feu qui suggère une explosion nucléaire, tout comme sa voix” (Williams, 2008, p. 103) manifestent une “beauté grotesque”, excessive, monstrueuse et dépassent une norme binaire. Transgressant la fémininité acceptée du contexte normatif, les personnages féminins témoignent corporellement d’une subversion qui s’affiche en outre à travers un langage outrancier:

BEA: Why, you dirty old man! He has on makeup, a full *maquillage*, and the perfume of a desperate bitch in heat.
[...]
Imagine, the insolence of it, a prancing, dancing old fag reprimanding me publicly for not concealing my sex as he flaunts the absence of his
(Williams, 1970, p. 311-312).

La vulgarité langagière caractérise les personnages et ajoute une touche grotesque au tableau. La monstruosité normative se découvre par ailleurs chez les personnages féminins secondaires, tels la serveuse de *Now the cats with jewelled claws*: “in a rather advanced state of pregnancy and with a black eye that cosmetics can’t effectively disguise” (Williams, 1970, p. 302). La déformation physique et la caractéristique faciale inordinaire sert de premières indications du personnage de la serveuse et permet d’en faire un élément “cohérent” de l’ensemble subversif. Les personnages féminins créés par Williams dans ses œuvres tardives permettent aux actrices, dans la pratique, de se libérer corporellement et linguistiquement des normes binaires et genrées lorsqu’elles répètent ces personnages.

Non seulement Williams crée de nombreux rôles pour les actrices mais donne aussi à ses personnages féminins une dynamique sexuelle différente du modèle freudien. La sexualité transgressive déjà présente dans des pièces comme *Not about nightingales*, *Candles to the sun*, *The night of the iguana* culmine dans le sado-masochisme dans des pièces comme *Camino Real* ou *Suddenly last summer*. Les personnages majeurs de Williams s’écarternt tous des pressions sociétales oppressantes et sont en lutte avec leur identité sexuelle. Les personnages féminins tardifs subvertissent l’oppression sexuelle et installent une nouvelle norme, s’affirment à travers le corps: en cherchant directement le plaisir sexuel, elles

reconquissent leur corps sur la colonisation patriarcale. Ils s'extraient radicalement de la définition de "femme" imposé par le système patriarcal. Après avoir fait de Mae dans *Cat on a hot tin roof* un "monstre de fertilité" soulignant la conception patriarcale du lien qui unit le corps féminin à une fonction biologique et naturelle, Williams présente et grossit de manière grotesque l'énergie libidinale, la sexualité et le désir féminin pour mieux en visualiser la nature prédatrice et autonome; le désir féminin ne se situe plus dans un seul projet biologique ou dans un désir qui répondrait au système hétéronormatif. Les anti-héroïnes tardives, imparfaites, chaotiques – et si humaines – s'inscrivent dans une nouvelle typologie de personnages féminins, excessives et conquérantes, qui s'émancipent d'une identité assignée.

Tandis que le désir de Blanche DuBois ou de Alma Winemiller est réprimé, il déborde et transgresse ici la cadre des conventions. Le désir de Nance est, par exemple, grotesque, "obscène" (Williams, 2008, p. 74), celui de Myrtle dans *Kingdom of Earth* est transgressif, instinctif et chaotique. La sexualité féminine n'est, en outre, pas subordonnée à celle des personnages masculins:

JOSIE: [...] I wasn't told that I was engaged to sit with a grown woman disguised as a little girl. I noticed at once she wasn't readin' no book but was starin' at that naked man's statue in the hall and her hand is – look at her fingers, she's – (Williams, 2008, p. 52).

Nance dans *A cavalier for Milady* prend le contrôle de son désir, affirme ouvertement ses fantasmes sexuels tout en caressant l'apparition du fantôme de Vaslav Nijinsky. La rencontre à la fois poétique et spectaculaire entre Nance et Vaslav permet à Williams de proposer une écriture de l'intime féminin, où le désir féminin ne demande qu'à être exalté et concrétisé.

Une perspective féminine apparaît également à travers le personnage de Zelda Fitzgerald de *Clothes for a summer hotel*, qui poursuit son travail de libération des normes sociales et patriarcales:

SCOTT [*throwing the bottle away*]: Your work is the work that all young Southern ladies dream of performing some day. Living well with a devoted husband and a beautiful child.

ZELDA: Are you certain, Scott, that I fit the classification of dreamy young Southern lady? Damn it, Scott. Sorry, wrong size, it pinches! – Can't wear that shoe, too confining (Williams, 1992, p. 240).

En imaginant une rencontre entre les deux époux dans l'hôpital psychiatrique où Zelda finira ses jours, Williams non seulement l'autonomise tout en situant la pièce dans un lieu où la déviance et le chaos (psychique et temporel) représentent la norme. Ce stratagème permet en outre de cerner Zelda comme une force qui s'oppose à la rationalité contrôlée qui s'incarne dans le personnage de Scott:

Dr. ZELLER: [...] I like to read important writing, and I feel that your wife's novel *Save Me the Waltz* - I'm sure you won't mind my saying that there are passages in it that have a lyrical imagery that moves me, sometimes, more than your own.

SCOTT: My publishers and I edited that book! - Tried to make it coherent.

Dr. ZELLER: I'm not deprecating your work; I wouldn't think of deprecating your work, but I stand by my belief that -

SCOTT: That none of my - desperately - well-ordered - understood writing is equal to the -

Dr. ZELLER: More desperately - somehow controlled - in spite of the -

SCOTT: Madness...

Dr. ZELLER: All right. - Mr. Fitzgerald, I think you suspect as well as I know that Zelda has sometimes struck a sort of fire in her work that - I'm sorry to say this to you, but I never quite found anything in yours, even yours, that was - equal to it... (Williams, 1992, p. 259).

En quête de "cohérence", Scott s'oppose à Zelda dans le sens où celle-ci incarne une force chaotique qui, dans son travail d'écriture pleine d'"images lyriques" "allume une sorte de feu". Le chaos de l'écriture devient pour Dr. Zeller un ordre d'une nouvelle puissance qui surpasse le travail de Scott. Alors qu'il a tenté de "rendre cohérent" le livre de sa femme, le feu qui galvanise l'imaginaire de Zelda reste vivant à l'intérieur du texte. Zelda, en ce sens, représente le "sémiotique", soit selon la philosophe Julia Kristeva, la dimension irrationnelle et incohérente du langage. Elle représente le langage poétique qui subvertit la loi patriarcale, celle du Père, qui structure le Symbolique, le terrain du discours rationnel. Le discours rationnel propre à la théorie lacanienne se voit dépassé grâce à l'intégration d'une logique irrationnel, chaotique et féminine. Le féminin n'est pas ici réduit au silence mais devient le lieu d'une pluralité chaotique et d'une subversion de l'ordre masculin.

Une méthode de jeu "moderne" et "traditionnelle" encourage les acteurs à expliquer les réactions et les actions de leur personnage en étudiant leur vie psychologique et linéaire. Cependant, Saddik explique: "The late plays can only be fully appreciated when given informed and imaginative productions that fully realize their theatrical potential and capture the subtleties that operate beyond language" (Saddik, 2015, p. 162). L'acteur n'a en effet plus affaire à un personnage pris dans un contexte identifiable mais à

des personnages qui ont une relation spatio-temporelle différente, menant une vie qui ne s'explique pas par une temporalité caractérisée par sa causalité chronologique et linéaire. L'accent est mis sur une vision postmoderne du monde qui propose d'envisager la réalité sous des perspectives différentes, défiant ainsi l'idée qu'elle ne s'expliquerait pas par une chronologie monoculaire. Le théâtre tardif de Williams nie "l'ordre linéaire propre au naturalisme" (Demastes, 1998, p. xv) et épousent une vision du monde chaotique, instable, révélant ainsi les principes organiques de la nature même et échappant aux lois statiques qui régissent la société.

Dans *Kingdom of Earth* ou encore *The chalky white substance*, un chaos provenant de la nature, imminent et menaçant, surgit. La pièce *The Red Devil Battery sign*, quant à elle, signale une "intensité chaotique" que Robert F. Gross décrit comme étant l'une des "expérimentations les plus audacieuses" étant donné sa "forme catastrophique" (Gross, 2002, p. 131). Williams réinvente un nouveau système dramaturgique ordonné dans son chaos. Il convient donc de sortir des cadres ontologiques, épistémologiques et sociétaux lorsqu'on tente de saisir un théâtre subversif qui installe l'irrationalité comme réalité et d'atteindre le corps chaotique des rêves et de l'inconscient:

[...] acknowledging and embracing an abject world of irrationality and chaos that we must deny in order to maintain our illusions of security and order. Along these lines, Williams' darkest plays can be seen as similarly exposing the failure of rationality he witnessed in the chaos of late twentieth-century culture - a period characterized by war, drastic social upheavals, and political betrayals - marked by a destruction of the very institutions that were supposed to make us secure (Saddik, 2015, p. 143).

Dans le but d'intégrer une vision postabsurdiste de l'existence qui se manifeste de la manière la plus aboutie dans les textes tardifs de Williams, le "théâtre plastique", visuel et organique, et ses dispositifs "non-réalistes", vise à refléter ce qui n'est pas visible, à atteindre l'inconscient et à visualiser le chaos de l'existence à travers l'excès et le grotesque. Dans cette perspective, de quelle manière l'acteur peut-il contribuer à révéler une vision postmoderne de l'existence? "While a play with a clearly nonrealist premise, acting style, and set - as an absurdist playwright might present - would better prepare an audience to expect a vision of randomness" (Demastes, 1998, p. 105); le jeu traditionnel et réaliste s'accorde parfaitement à un texte dramatique issu du réalisme théâtral, puisqu'un tel jeu permet de décrire l'expérience de la réalité de manière exacte; il devient néanmoins nécessaire de s'écarter de telles techniques car elles s'avèrent insatisfaisantes lorsqu'il

s'agit de représenter des textes qui cherchent visuellement à incarner et à incorporer la complexité du chaos et l'incertitude de l'existence.

Dans *Kingdom of Earth* le chaos naturel de l'inondation imminente sert par ailleurs de miroir au désir chaotique et naturel de Myrtle: "I'm a warm-natured woman. You might say passionate, even. A Memphis doctor prescribed me a bottle of pills to keep down the heat of my nature, but those pills are worthless" (Williams, 1976, p. 201). Face à son désir sexuel le docteur prescrit des médicaments afin de le diminuer, réprimant l'ordre naturel et chaotique de sa sexualité et l'ardeur du désir féminin. Chicken, personnage hybride, à la fois humain et animal, lui permet d'accéder à une expérience "d'une nature et d'une ampleur exceptionnelles" (Williams, 1976, p. 203). Au contact de Chicken, le corps de Myrtle tremble de vie et de désir.

Celle-ci raconte par ailleurs le souvenir d'une ancienne collègue qui résonne fort si on le rapproche de l'effet réducteur de l'extérieur sur le désir féminin: "This tall redhead called the Statuesque Beauty. [...] - Her mutilated corpse was found under a trestle. [*Chicken grunts again.*] Some pervert had cut her up with a knife. She was full of vim, vigor, and vitality. The Statuesque Beauty was a continual circus" (Williams, 1976, p. 145). Dans le monde démesuré du carnaval où la beauté est "statuesque" et la nature pleine de "vitalité", où les individus se déguisent avec "the ecstasy of a transvestite" (Williams, 1976, p. 212) s'oppose à l'extérieur castrateur; la réalité à la fois chaotique, non-binaire du cirque permet d'accéder à une autre sorte d'expérience qui non pas *réduit*, mais *grandit* le corps du désir. Le travestissement, l'environnement carnavalesque renvoient à des images et des corps amplifiés, à une réalité transposée et non à un calquage photographique et naturaliste. Le grossissement expressionniste des choses, la réalité déformée et non-binaire s'oppose au naturalisme à la fois réducteur et castrateur du désir féminin.

Les personnages tardifs se situent en outre à l'extérieur de la dynamique interne d'une sexualité patriarcale liée à la loi du Père, réductrice et castratrice. La logique d'une sexualité et d'une moralité déviante, en-dehors de la raison, devient la norme. Dans *The gnädiges Fräulein*, Molly et Polly s'amusent de voir la Fräulein se faire mutiler par les Cocaloonies tandis qu'elle doit ramener de la nourriture en échange d'un lieu pour vivre. À cette perversion banalisée s'ajoute la normalisation de comportements sexuels interdits tel que l'inceste: les enfants de *Kirche, Küche, Kinder* (*An outrage for the stage*) obéissent aux ordres de leurs parents qui consistent à avoir des relations sexuelles incestueuses pour

faire du profit. Williams inverse une “normalité” rationnelle et rassurante et se concentre sur la réalité irrationnelle, celle qu’on nie de manière quotidienne. L’environnement chaotique créé par Williams présente ces comportements de la manière la plus réaliste et la plus familière, normalisant ainsi la société non-patriarcale régie par une autre logique qui, entre autres, banalise la perversion et subvertit le symbolique “rationnel”.

Par ailleurs, quelques personnages tardifs tels que Nance ou Clare qui manifestent des allures de petite fille ou encore les enfants de *Kirche, Küche, Kinder* frôlent l’état d’enfance, c’est-à-dire le temps sans psychologie, l’état où il n’existe pas d’identité fixe et où la cohérence se situe dans l’irrationalité. Habitant le monde irrationnel de l’enfance, ils dépassent la logique linéaire et causale d’une réalité rationnelle. Ils n’ont pas d’objectifs conscients mais se construisent dans l’absence de rapport causal. Nance ou encore Zelda dialoguent avec des fantômes et, comme des enfants, s’inventent une réalité où la psychologie est absente et où l’imagination, non réprimée, sans contrainte ni structures grammaticales, s’affranchit; leurs mots ne copient plus le réel mais en révèlent son chaos et sa complexité.

La temporalité chaotique, non-chronologique, brise par ailleurs les frontières de l’espace-temps dit “logique” et rationnel; Scott Fitzgerald, en effet, n’est qu’une apparition fantomatique qui dialogue avec Zelda à la veille de sa mort. Zelda, quant à elle, s’émancipe d’une linéarité narrative en voyageant dans ses souvenirs, notamment avec Edouard qu’elle imagine à plusieurs étapes de leur relation. Le texte bouscule également une linéarité rationnelle lorsque Hemingway entre de manière insolite bouleversant le temps de la pièce. Ici se ressent l’influence du cinéma sur l’œuvre théâtrale de Williams: le 7^{ème} art, en effet, puisqu’il bénéficie du montage, abandonne les exigences d’une logique temporelle humaine et manie le temps à sa guise. Williams abolit ici les lois habituelles du temps pour situer ses personnages dans un cadre où la simultanéité dramatique est possible. Le temps se dissout et la temporalité normative est bousculée et est remplacée par le temps chaotique de l’enfance et de la mémoire.

Dans *Clothes for a summer hotel* ou *Something cloudy, something clear*,⁵ c’est en effet le temps de la mémoire qu’écrit Williams; le présent et le passé sont à la fois simultanés et superposés et les événements ne s’enchaînent pas en obéissant à une logique narrative

⁵ Linda Dorff dans “All very [not!] Pirandello”: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*” in *The Tennessee Williams Annual Review*, n. 3 (2000), nomme cette technique de superposition “double exposure”, elle poursuit: “[...] *Something Cloudy, Something Clear* is a postmodern presentation that creates a simultaneous past and present through the metaphor of photographic superimposition.”

mais surviennent en vagues successives. Ce procédé est rendu possible notamment grâce aux espaces *queer*, ou comme le propose George Crandell, aux “espaces esthétiques [notre traduction]” (Crandell, 2002, p. 170) que crée Williams; un même espace invite plusieurs actions de temporalités différentes. *Clothes for a summer hotel* ou *Something cloudy, something clear* présentent des espaces au chaos inhérent où les frontières temporelles et spatiales sont franchies et où les normes sociales et morales sont constamment déstabilisées.

Les personnages habitent spatialement et temporellement le monde du hors-temps, du “savant chaos” et de sa “radicale étrangeté” (Pontalis, 2013, p. 80), ce qui souligne l’instabilité de leur et leur capacité à transcender l’ordre temporel. Prosser souligne à ce propos en quoi Williams s’écarte de la logique aristotélicienne et réaliste:

Just as Williams ends up departing from the logic of Aristotelean tragedy, rejecting an economy of truth and recognition for a system of repetition and recurrence, he abandons the comforts of explanation to make sense of chaos [...] (Enelow, 2015, p. 60).

Williams écrit une logique du chaos et, en utilisant les répétitions et les récurrences, écrit le refus du temps qui passe en lui donnant une épaisseur et en ne lui imposant aucune direction narrative. La pièce *In the bar of a Tokyo hotel* est caractéristique d’une telle manipulation du langage qui sort d’une logique purement linéaire et aristotélicienne:

MIRIAM: I would like you to get me a cablegram blank from the concierge with the unfortunate face.
BARMAN: I will get you a cablegram and place it on the green table. [*He goes out through the arch at right. She goes to the arch. The Barman returns.*] Pardon me. You are instructing my way.
MIRIAM: Do you mean obstructing?
BARMAN: Thank you. I mean obstructing. To deliver the cablegrams to you, I must request that you return to your table.
MIRIAM: If I return to my table, will you bring the cablegram to me?
BARMAN: I will place it in reach of.
MIRIAM: You must place it on my table.
BARMAN: I will place the cablegram where you can reach it – You are still obstructing my way. [*She lets him pass.*]
[...]
MIRIAM: - Oh. Could you give me a pencil?
BARMAN: Only one pencil?
MIRIAM: Only one pencil will do at the present moment. [*She speaks aloud as she writes.*] [...] Give the cablegram to the concierge. It has to go out at once.
BARMAN: I am instructed to stay in my position at the bar at this time of (Williams, 1981, p. 11).

Le temps tourne en rond et n'apporte que confusion aux personnages qui se retrouvent tous deux, soit physiquement, soit psychiquement freinés dans leur mouvement. Dans ce passage, les deux personnages s'évitent physiquement et la répétition accentuée de certains mots, repris par l'un puis par l'autre, fige les personnages dans un tableau non-réaliste et dans une tentative d'étreinte verbale. Williams effectue ici un arrêt sur image: le temps se dilate et les mouvements précis des personnages renvoient à une géométrie circulaire et cyclique réminiscent du désir féminin.

Le présent figé installe les personnages dans une réalité atemporelle, les éloignant d'un ici et maintenant historique et daté. En traversant les frontières du temps, les personnages tardifs se transforment en "types" qui accèdent au statut de mythe et non d'individus particuliers et identifiables. Le contexte social et politique devient dès lors non pertinent en ce qui concerne la construction des personnages tardifs de Williams qui ne sont pas pris dans un contexte identifiable mais dans une réalité insondable. Face à l'insuffisance ou plutôt à l'insatisfaction du langage réaliste et psychologique, le langage ne suit pas un ordre aristotélicien; les personnages habitent un hors-langage où la pluralité de la vérité s'oppose au langage réaliste qui décrit une réalité logiquement et chronologiquement articulable. Comme le discours chaotique de l'enfant et le langage entropique de la mémoire, l'ordre du discours vacille, le langage est mutilé et heurté et contribue à situer les personnages dans une réalité non-rationnelle.

En s'accompagnant d'une structure dramatique non-linéaire faite d'interruptions, les pièces tardives créent ainsi un monde total, sur le plan structurel et esthétique, où l'imaginaire est dramatiquement et esthétiquement féminin. La non-linéarité des pièces se devine aussi dans l'impossibilité des personnages quant à faire avancer l'intrigue, interrompant la scène qui est en train de se dérouler. Alors que Felice et Clare se joignent pour raconter un souvenir d'enfance, alors qu'ils passaient des vacances à la plage avec leurs parents, Clare, subitement, interrompt la narration et brise le quatrième mur:

CLARE [*pointing out toward the audience*]: Felice – someone's talking out there with his back to the stage as if he were giving a lecture.

FELICIE: That's the interpreter.

CLARE: Oh, my God, he's telling them what we're saying!?

FELICE: Naturally, yes, and explaining our method. That's what he's here for.

CLARE [*half sobbing*]: I don't know what to do next – I...

FELICE – I know what to do.

CLARE: Oh, do you? What is it? To sit there all day at a threadbare rose in

a carpet until it withers?

FELICE: Oh, and what do you do? What splendid activity are you engaged in, besides destroying the play? (Williams, 1976, p. 334).

Clare freine et stoppe abruptement la narration et la pièce qu'ils sont en train de jouer à plusieurs reprises. Elle impose dès lors sa propre structure de la pièce, qui se caractérise par son absence de linéarité. Manifestement confuse devant l'idée qu'un interprète "explique" leur "méthode", Felice poursuit et l'accuse de "détruire" la pièce; le fait de freiner l'action au sens aristotélicien est signe d'échec. Clare, quant à elle, fait avancer la pièce à sa manière.

La confusion presque pathologique et symptomatique des personnages se présente sur le plan textuel avec des actions et aussi des phrases abruptement mutilées. La douleur qu'est le langage, la frustration et la castration qu'il porte en lui s'inscrit ainsi dans la morphologie même du corps du texte:

MIRIAM: Mark, your hands are.

MARK: I know, I know - I Know.

MIRIAM: Your condition has to be diagnosed by a good neuropathologist, soon as. Immediately.

MARK: Miriam, I swear it's the intensity of. Why did you say a neuropathologist?

MIRIAM: I had an uncle that had a brain tumor and the symptoms were identical.

MARK: I'm not going to interrupt my (Williams, 1981, p. 23).

La scène devient l'espace de représentation de la sexualité et du désir féminin; le corps du désir n'est pas exclu mais achève l'objectif d'un langage érotique, troué et suggestif. Faute d'interruptions et d'ellipses, la forme trouée des textes s'éloigne du discours traditionnel clair et illustratif, du langage explicatif; les mots n'illustrent pas, ils portent et révèlent un érotisme textuel qui exhibe l'expérience sexuelle féminine et la jouissance féminine.

Dans *Feminism and theatre*, Case s'était déjà penchée sur les structures théâtrales et phallogocentriques des pièces qui reflète la sexualité masculine. Ici, la structure cyclique des dialogues, les mots qui ressurgissent comme s'ils tournaient en rond, l'absence de certains mots qui permettraient de faire culminer le sens définitivement, ne permet pas d'atteindre un point paroxystique et se sépare structurellement et textuellement d'une jouissance masculine:

[S]ome feminist critics have described the form of tragedy as a replication of the male sexual experience. [...] The broader organization of plot -

complication, crisis and resolution – is also tied to this phallic experience. The central focus in male forms is labelled phallogentric, reflecting the nature of the male's sexual physiology. A female form might embody her sexual mode, aligned with multiple orgasms, with no dramatic focus on ejaculation or necessity to build to a single climax (Case, 1988, p. 129).

Le rapport entre textualité et féminité habite les textes tardifs et ouvre un espace de représentation hanté par le désir subversif, non régi par la loi lacanienne et patriarcale. Le travail sur le langage qu'effectue Williams témoigne du besoin, en tant que marginal et artiste, de prendre la langue et de la sortir de son quotidien car il ne peut faire exister ses personnages tardifs dans le langage linéaire et rationnel. L'originalité formelle et graphique renforce cette nouvelle langue qui lui permet d'inventer un nouveau point de vue. Ces considérations invitent l'acteur à sortir d'un imaginaire normatif, masculin et patriarcal, pour donner vie à ces textes; incarner les personnages sans chercher à les "expliquer" en tant qu'individus, mais plutôt à considérer leur postmodernité et la manière dont ils subvertissent une vérité linéaire et moderne.

La morphologie textuelle, la forme cyclique et circulaire des textes tardifs, reflète en effet une organisation textuelle féminine qui renverse la forme traditionnelle et masculine et la valorisation patriarcale et traditionnelle du réalisme. L'écriture n'est donc plus soumise aux objectifs dramatiques mais devient autonome, offrant une grande liberté aux comédiens dont le travail consiste à interpréter un tel langage. Les textes donnent aux acteurs les moyens de renverser une norme culturelle. Répéter de tels rôles exige alors une autre méthode de jeu non psychologique qui réenvisage le comportement du personnage loin des mailles et du carcan d'une perspective freudienne et lacanienne. Une méthode qui permette aux acteurs de se libérer d'un cadre hétéronormatif et patriarcal. La théorie féministe poursuit sa relation dialectique avec la pratique d'une technique alternative dans la salle de classe de théâtre qui renverserait le mode de représentation traditionnel.

L'œuvre tardive de Williams invite à de nouvelles performances postlacaniennes; les personnages s'inventent linguistiquement, hors des normes et comme des sujets désirants. Au contraire du langage symbolique et discursif du Père, phallogentric et masculin, causal et rationnel, le langage ici reflète l'imaginaire entropique et féminin, le sémiotique et l'irrationnelle, où la simultanéité et la multiplicité de vérités, l'absence d'intrigue linéaire, l'incomplétude du texte troué nourrissent des textes cohérents dans leur chaos et qui tentent la renégociation de la vérité. Cette lecture et approche féministe place l'identité dans une relation et un processus instable qui conduit à repenser le

processus théâtral de l'identification en tant que pratique excessivement subjective et prise dans un contexte hétéronormatif.

Conclusion

La dramaturgie des pièces tardives de Williams renverse une dramaturgie normative ce qui exige, afin de représenter les textes et la réalité qu'ils proposent, d'articuler une nouvelle dramaturgie du corps à travers le geste de l'acteur qui a désormais affaire à la réalité et la vérité de corps grotesques et *queer*; des corps qui se situent au-delà d'une logique traditionnelle et réaliste. Les acteurs doivent construire le personnage à partir de son corps puisqu'il verbalise plastiquement la psyché et la rend visuelle.

L'imaginaire alternatif, entropique et féminin, des textes tardifs, invite l'acteur à sortir d'un style de jeu normatif qui contribue à l'ancrage de codes hétéronormatifs. Les personnages tardifs appellent à une conscience postmoderne et postdramatique de l'acteur qui, dans le renouvellement de son geste, sera en mesure de corporiser leur vérité plastique. Le besoin d'une technique post-Stanislavski se justifie en outre par la considération de la théorie *queer*. En effet, si le genre est, comme le propose Judith Butler, installé par la répétition d'actes, alors la formation moderne de l'acteur maintient le genre et l'hétérosexualité comme principes normatifs. À ce propos, Rosemary Malague écrit dans *An actress prepares: women and "the Method"*:

What is perhaps unique to acting class is that it is a setting in which lessons about what men and women 'should be' – about how they *should* behave – are so explicitly repeated and reinforced. Where else might one find so complete and literal an embodiment of Judith Butler's oft-quoted depiction of gender as a '*stylized repetition of acts*'? (Malague, 2012, p. 8).

Le modèle d'identification psychologique de la Méthode exprime un universalisme libéral et une identité américaine normalisée effaçant toute possibilité de différence et réduisant au silence les déviants et les marginaux. Ici, tandis que les acteurs incarnent physiquement un texte, ils jouent la possibilité d'une conception différente de l'identité. En inscrivant la possibilité de resignifier et bouleverser les structures hétérosexistes longtemps admises à travers la réitération, Butler nous ouvre une porte sur la possibilité de *resignifier* à travers la répétition de textes et de personnages subversifs:

The 'structure' by which the phallus signifies the penis as its privileged occasion exists only through being instituted and reiterated, and, by virtue of that temporalization, is unstable and open to subversive repetition. [...] to promote an alternative *imaginary* to a hegemonic imaginary and to show, through that assertion, the ways in which the hegemonic imaginary constitutes itself through the naturalization of an exclusionary heterosexual morphology. In this sense, it is important to note that it is the lesbian phallus and not the penis that is considered here. For what is needed is not a new body part, as it were, but a displacement of the hegemonic symbolic of (heterosexist) sexual difference and the critical release of alternative imaginary schemas for constituting sites of erotogenic pleasure (Butler, 1993, p. 56-57).

La perspective de Butler invite à imaginer une nouvelle forme de représentation qui prendrait sa source dans la réitération, la "répétition subversive" d'une autre structure. La morphologie textuelle accompagnée de la morphologie corporelle "déviante" des personnages crée une œuvre dont l'imaginaire alternatif déplace le "symbolique hégémonique" et "hétérosexiste" et subvertit les schémas patriarcaux en banalisant et naturalisant une réalité *queer*. Réitérer, c'est-à-dire pour l'actrice et l'acteur, *répéter* des normes non-hégémoniques permet de l'envisager comme une pratique de re-signification et de réarticulation du symbolique. Les artistes, en performance, réincarnent et corporisent une nouvelle loi.

Les corps "abjects" et "illégitimes" qui défont les normes deviennent ainsi chez Williams le lieu d'une possibilité d'agir. Le corps-sujet déstabilise la notion freudienne du corps comme fini et s'incarne en une construction discursive et performative, aux multiples possibilités, affranchissant la notion du corps de la Loi. En mettant les corps exclus de la norme en jeu, Williams réintègrent les "possibilités contestatrices [notre traduction]" (Butler, 1993, p. 72) face à la norme hétérosexuelle. L'identité, en tant que forme de discours, devient ici fluide et constamment redéfini. Les textes légitiment les corps *queer* en ce qu'ils résistent la force d'une normalisation et normativité et engendrent une ré-signification *queer* du symbolique, transformant et déplaçant ses conditions normatives. Williams affranchit ainsi le corps à la fois des personnages *et* des actrices et acteurs les interprétant, des contraintes du discours lacanien et reconstruit l'individu marginal en tant que sujet universel; dans ses textes, la subjectivité *queer*, c'est-à-dire à la fois *autre* et étrange, est représentative d'une autre réalité.

Les personnages tardifs appellent à une autre technique puisque Williams donne, à travers eux, la possibilité aux acteurs de dépasser les principes d'une culture patriarcale et

d'une inégalité des genres, leur permettant de répéter et de construire des personnages qui embrassent leur identité et sexualité *queer*. En ce sens, les textes tardifs *perform* la théorie féministe et *queer* et s'inscrivent comme des pièces postlacaniennes; la sexualité et le désir débordent du cadre traditionnel et permet entre autres au personnage féminin de s'accomplir en tant que "sujet". Nous n'avons en effet plus à faire à des situations psychologiques mais à une dynamique qui subvertit l'ordre patriarcal du désir freudien et du regard masculin. La théorie du "jeu plastique" (qui fait l'objet d'une thèse en cours) propose d'envisager l'acteur "plastique" comme investi et détaché, informé et psychologiquement désincarné, et en mesure de porter et de corporiser les textes tardifs de Williams.

Références bibliographiques

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

CASE, Sue-Ellen. **Feminism and theatre**. New York: Routledge, 1988.

COHN, Ruby. Tennessee Williams: The last two decades. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed). **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: United Kingdom at the University Press, 2006. p. 232-243.

CRANDELL, George. 'I Can't Imagine Tomorrow': Tennessee Williams and the Representations of Time in Clothes for a Summer Hotel. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The undiscovered country: the later plays of Tennessee Williams**. New York: Peter Lang, 2002. p. 168-180.

DEMASTES, William W. **The theatre of chaos, beyond absurdism, into orderly disorder**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DORFF, Linda. "All very [not!] Pirandello": radical theatrics in the evolution of Vieux Carré. **The Tennessee Williams Annual Review**, 2000, Issue 3. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=27>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ENELOW, Shonni. **Method acting and its discontents: on American psycho-drama**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2015.

GROSS, Robert F. The gnostic politics of The Red Devil Battery sign. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The undiscovered country: the later plays of Tennessee Williams**. New York: Peter Lang, 2002. p. 125-141.

- HORNBY, Richard. **The end of acting**: a radical view. New York: Applause Theatre Books, 1992.
- IRIGARAY, Luce. **Speculum, de l'autre femme**. Paris: Les Editions de Minuit. 1974.
- KOLIN, Philip C. Ed. **The undiscovered country**: the later plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang Publishing, 2002.
- KRAMER, Richard E. 'Sculptural drama': Tennessee Williams's plastic theatre. **Tennessee Williams Annual Review**, Issue 5, 2002. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil. 1985.
- MALAGUE, Rosemary. **An actress prepares**: women and "the Method". New York: Routledge, 2012.
- MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan**: a collaboration in the theatre. New York: Cambridge University Press, 1992.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. **Avant**. Paris: Gallimard, 2013.
- SADDIK, Annette J. **The politics of reputation**: the critical reception of Tennessee Williams' later plays. London: Associated UP, 1999.
- SADDIK, Annette J. **The theatre of excess**: the strange, the crazed, the queer. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- SAVRAN, David. **Communists, cowboys, and queers**: the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1992.
- SAVRAN, David. (Back cover). In: SADDIK, Annette J. **The theatre of excess**: the strange, the crazed, the queer. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- WILLIAMS, Tennessee. **New selected essays**: where I live. Edited by John Bak. New York: New Directions, 2009.
- WILLIAMS, Tennessee. Now the cats with jewelled claws. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 7. New York: New Directions, 1970.
- WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 5. New York: New Directions, 1976.
- WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 7. New York: New Directions, 1981.
- WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 8. New York: New Directions, 1992.

WILLIAMS, Tennessee. **The traveling companion and other plays**. Edited by Annette J. Saddik. New York: New Directions, 2008.

ZARRILLI, Phillip B. **Psycho-physical acting**: an intercultural approach after Stanislavski. New York: Routledge, 2009.

Traduction soumise le 12 juillet 2024

Traduction acceptée le 23 septembre 2024