



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Doux oiseau de jeunesse

DE TENNESSEE WILLIAMS

MISE EN SCÈNE ANDREA NOVICOV

DU 8 AU 20 AVRIL 2008

lundi, mardi, vendredi, samedi 20h
mercredi, jeudi 19h
dimanche 17h

CONTACT

Arielle Meyer MacLeod
+ 41 / (0)22 320 52 22
contactecole@comedie.ch

www.comedie.ch

Doux oiseau de jeunesse

DE TENNESSEE WILLIAMS
MISE EN SCÈNE : ANDREA NOVICOV

traduction

Laura Koffler et Philippe Adrien

assistants au projet
scénographie
dramaturgie
création vidéo
réalisation vidéo
lumière
son
costumes
maquillage et coiffures
accessoiriste

Pedro Jiménez Morrás et Léa Pohlhammer
Thibault Vancaenenbroeck
Pedro Jiménez Morrás
Bastien Genoux
Le Flair
Laurent Junod
Jean-Baptiste Bosshard
Anna Van Brée
Julie Monot
Vincent Stadelmann

Yvette Théraulaz
Frank Semelet
Léa Pohlhammer

Alexandra del Lago
Chance Wayne
Céleste

et
Fabien Ballif
Jacqueline Ricciardi
Pierre Spuhler
Matteo Zimmermann

Stuff
Miss Lucy
Bud
Scotty

Jean-Jacques Chep
Paolo Dos Santos
Valerio Scamuffa
Anne-Marie Yerly

Boss Finley
Tom Finley
George Scudder
Tante Nonnie

Production : Comédie de Genève

Sweet Bird of Youth is presented through special arrangement with the University of the South, Sewanee, Tennessee.

L'Auteur est représenté dans les pays de langue française par L'Agence MCR, Marie Cévile Renaud, Paris, en accord avec Casarotto Ramsey, London.

Table des matières

Le long envol du <i>Doux oiseau de jeunesse</i> de Tennessee Williams par Pedro Jimenez	4
Les ego cannibales – entretien avec Andrea Novicov par Arielle Meyer MacLeod	7
Mutilation et sacrifice par Antea Tomicic	9
Repères biographiques	13
Bibliographie	16
Préface à <i>Doux oiseau de jeunesse</i> - extraits par Tennessee Williams	19

Le long envol du *Doux oiseau de jeunesse* de Tennessee Williams

par Pedro Jimenez

En contraste avec le caractère clairement canonique qu'ont atteint un certain nombre d'œuvres dramatiques de Tennessee Williams telles que, *Un Tramway nommé désir*, *La Chatte sur un toit brûlant* ou *La Ménagerie de verre*, l'oubli relatif dans lequel semble être tombée *Doux Oiseau de jeunesse* peut paraître étrange. Car si cette pièce marque bien la fin de la fructueuse collaboration entre l'auteur et Elia Kazan, son metteur en scène le plus fidèle, son succès public a été indéniable. Elle est restée à l'affiche du Martin Beck Theatre de Broadway plus de 10 mois au moment de sa création en 1959, et ses droits ont été rapidement achetés par la MGM pour une adaptation au cinéma, réalisée en 1962 par Richard Brooks, avec les mêmes vedettes qui avaient déjà incarné les deux rôles principaux sur scène - Geraldine Page et Paul Newman - et qui a triomphé à son tour au box office.

Une explication possible de cet oubli progressif est certainement à chercher du côté du texte lui-même et du caractère particulièrement composite de son contenu, qui en fait un objet quelque peu problématique à traiter. Ces déséquilibres entre les trois actes, ainsi que Williams lui-même l'explique très clairement dans ce passage d'une lettre à Donald Wyndham, datée du 4 avril 1960,

"...I have put aside new work to re-write a play already produced and finished on Broadway and limping about the country on tour, *Sweet Bird of Youth*. It violated an essential rule: the rule of the straight line, the rule of poetic unity of singleness and wholeness, because when I first wrote it, crisis after crisis, of nervous and physical and mental nature, had castrated me nearly. Now I am cutting it down to size: keeping it on the two protagonists with, in Act Two, only one or two suitable elements beside the joined deaths of the male and female heroes [sic] so that instead of being an over length play it will be under length (conventionally) and the first act and third act will not be disastrously interrupted by so many non-integrated, barely even peripheral concerns with a social background already made clearly implicit, not needing to be explicit."

découlent en effet d'une certaine volonté de l'auteur de mêler dans une même œuvre une peinture sociale et un drame individuel. Mais si le travail de réécriture constant et important de ses œuvres a toujours été pour Tennessee Williams une deuxième nature et le moyen d'atteindre la tension dramatique recherchée, dans le cas de *Doux Oiseau de Jeunesse* cette pratique semble avoir atteint quelque peu ses limites.

Comme le suggère Brian Parker, dans un essai consacré à la genèse de cette pièce, une grande part de responsabilité proviendrait de l'état de délabrement émotionnel dans lequel se trouvait l'auteur à la fin des années 1950, et qui était le résultat de l'addition de plusieurs facteurs : le processus qui allait mener à sa séparation d'avec son amant Frank Merlo, la mort de son père, l'échec humiliant de *La Descente d'Orphée*, ses constantes réécritures de *Battle of Angels*, une dépendance croissante aux drogues et à l'alcool, ainsi qu'une année de psychanalyse avec le Docteur Lawrence Kubie, qui a coïncidé avec la première phase de révisions du *Doux Oiseau*, et qui semble lui avoir fait plus de mal que de bien. L'état d'intense épuisement physique et psychique dans lequel Williams se trouvait alors l'ont probablement poussé, dans un processus d'auto-cannibalisation de son œuvre, à piocher dans diverses pièces en un acte les différents personnages de *Doux Oiseau de jeunesse*.

Brian Parker identifie au minimum cinq de ces pièces, écrites vers la fin des années 1940 : *Virgo, or the Sunshine Express*, dans laquelle l'héroïne tente d'échapper au harcèlement sexuel d'un organisateur de concours de beauté ; *The Pink Bedroom* qui préfigure également le personnage de Rose dans *La Ménagerie de verre* et dans laquelle une jeune sténographe devient la maîtresse de son employeur qui l'installe dans un appartement entièrement rose ; *The Puppets of the Levantine* où un producteur hollywoodien, vieillissant et homosexuel, séduit un jeune gigolo en lui promettant la gloire cinématographique ; *Big Time Operators*, dont les personnages principaux sont un politicien populiste du Sud et sa maîtresse, et bien sûr *The Enemy : Time* (1952), publiée dans le numéro de mars 1959 de la revue *The Theatre*, qui est considérée comme étant la source principale de la pièce, et qui mettait déjà en scène le retour d'un acteur raté, vivant au crochet d'une vieille gloire du muet, dans sa petite ville du Mississippi afin d'y retrouver son amour de jeunesse. C'est d'ailleurs dans cette version que la pièce a été créée pour la première fois par George Keathley, en avril 1956, dans son atelier-théâtre M Playhouse, à Coral Gables en Floride, sous le titre que nous lui connaissons encore.

A ces diverses sources dramatiques, il convient d'ajouter bien entendu la nouvelle *Two on a Party*, (traduite en français sous le titre *Billy et Cora*) écrite entre 1951 et 1952, et qui raconte l'errance automobile d'un couple composé d'un homme jeune et d'une femme plus âgée, ainsi que son unique et bref roman *Le Printemps romain de Mrs Stone*, qui met en scène les amours difficiles entre une star hollywoodienne exilée à Rome et un jeune gigolo italien.

Dès la fin de cette première création, Williams continue à retravailler la pièce, et il finit en mars 1958 une nouvelle version que Cheryl Crawford accepte de produire à New York. Elia Kazan est engagé pour la mise en scène, et en novembre de la même année Williams lui envoie sa version la plus récente. En connivence avec son metteur en scène, mais aussi sous sa pression, Williams continue à remanier la pièce pendant toute la durée du travail préparatoire et encore pendant les premières lectures, et pratiquement jusqu'aux répétitions de février 1959. Après un essai fait à Philadelphie, *Sweet Bird of Youth* débute à New York le 10 mars 1959. Une version intermédiaire, et passablement éloignée de la mise en scène de Kazan, paraît dans le numéro 51 du magazine *Esquire*, en avril 1959.

L'édition de *Sweet Bird of Youth* finalement publiée le 24 novembre 1959 chez New Directions comporte un nombre important de modifications apportées par Elia Kazan qui s'était emparé du matériel originel pour en faire clairement une histoire centrée autour du destin tragique de Chance Wayne. Le deuxième acte de cette version est ainsi le fruit d'un montage que Kazan lui-même a effectué à partir de divers brouillons que Williams considérait comme inadéquats, et ce sont, par exemple, lui et son scénographe Jo Mielziner qui ont entièrement imaginé de traiter le discours de Boss Finley sous la forme d'une retransmission télévisée.

Toujours insatisfait par la fixation d'un texte qu'il continuait à considérer comme inabouti, Williams s'est lancé dans une réécriture de la pièce qui a donné lieu à une nouvelle version publiée par Dramatists Play Service en 1962, et qui comporte encore des changements. Notamment un acte 2 en une seule scène, et une fin alternative à l'acte 3. L'édition britannique, publiée en 1961 par Secker & Warburg, ainsi que celle publiée dans le volume 4 de *The Theatre of Tennessee Williams* (1972) correspondent toutes deux à l'édition de 1959 chez New Directions. Entre la publication de *The Enemy : Time*, en 1959, et la deuxième publication de *Sweet Bird of Youth*, en 1962, Tennessee Williams n'aura donc cessé de réécrire cette confrontation autour de la jeunesse perdue, ou du moins si difficile à racheter.

Au début des années 70, André Barsacq, qui dirige alors le Théâtre de L'Atelier à Paris, commande une traduction de la pièce à Françoise Sagan, jeune auteur à succès, américanophile et amie de Williams. Cette création qu'il met en scène avec Edwige Feuillère dans le rôle de Princesse et Bernard Fresson dans celui de Chance, et qui inclut une chanson éponyme, également écrite par Sagan et interprétée par Juliette Gréco, est créée en 1971, et rencontre un accueil critique pour le moins mitigé. En effet, la critique française de l'époque, au-delà des éloges faits au jeu d'Edwige Feuillère, retient surtout les importants problèmes de structure narrative dans le déséquilibre entre le deuxième acte et le reste de la pièce. C'est dans cette

mise en scène, lors de la tournée organisée par les Galas Karsenty-Herbert, que le public genevois a pu apprécier cette œuvre pour la dernière fois, et sur la même scène de La Comédie, en janvier 1973.

Pour des raisons inexplicables, la traduction de Françoise Sagan reste à ce jour inédite, mais en 1972 les éditions Robert Laffont publient, sous le titre *Le Doux oiseau de la jeunesse*, une "adaptation de l'américain", faite par Maurice Pons. Cette traduction française est celle encore commercialisée actuellement en 10/18, dans un volume incluant aussi *La Rose tatouée*. Il est important de noter que cette traduction française combine des éléments pris dans les deux versions originales.

En 2000, à l'initiative du Centre International de la Traduction Théâtrale - Maison Antoine Vitez, et à la demande du metteur en scène Philippe Adrien, Laura Koffler co-signe avec lui une nouvelle "traduction et adaptation" pour une nouvelle création française au Théâtre de La Madeleine avec Claudia Cardinale dans le rôle de Princesse. Cette nouvelle traduction, intitulée *Doux oiseau de jeunesse* et éditée uniquement à tirage limité dans le programme du spectacle, ne retient cette fois que le contenu de l'édition de New Directions.

Afin de ne pas devoir choisir entre des versions dont les spécificités déterminent la lecture même des personnages, et à l'instar du choix opéré par Richard Eyre pour sa mise en scène de la pièce au Royal National Theatre de Londres en 1994, Andrea Novicov a décidé de combiner cette dernière traduction française avec des éléments retraduits à partir de l'édition de Dramatists Play Service. En effet, c'est par exemple uniquement dans la version de 1962 que les personnages de Chance et de Céleste se confrontent physiquement, et c'est également lors de cette réécriture que Williams a proposé une fin moins grandiloquente pour Chance, mais plus explicite quant à la perte définitive des illusions de la jeunesse.

Dans toutes nos lectures des différentes versions de ce texte, nous avons trouvé la même représentation de la Peur, et ce sont diverses peurs qui habitent toute la pièce : celle de vieillir, celle de manquer d'amour, ou pire encore d'être aimé pour de mauvaises raisons, celle de notre image s'évanouissant dans les souvenirs des êtres aimés, celle d'avoir fait trop souvent les mauvais choix. Toutes ces peurs, et l'éventail de fantasmes que les protagonistes déploient pour les contrer, sont au cœur de notre projet dramaturgique.

Notre objectif est de déplier à la fois les peurs qui encadrent la rencontre entre les deux protagonistes, et la violence qui prolonge ces peurs, cette violence implicite qui alimente la progression vers la fin tragique de Chance. Nous avons imaginé d'exprimer cette progression comme un combat symbolique et ritualisé entre ces deux figures torturées hantées par leurs rêves respectifs. Ce qui nous intéresse dans cette violence, c'est la façon dont elle éclaire la difficile confrontation entre art et artifice, et comment elle pose des questions essentielles sur le monde illusoire du théâtre et du jeu.

Les ego cannibales

propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod
entretien avec Andrea Novicov

Un duo comme on les aime au cinéma: une star hollywoodienne à bout de souffle et un gigolo en mal de célébrité.

Echoués dans une chambre d'un palace du sud des Etats-Unis, abusant de substances illicites, ces deux egos cannibales ont un besoin infini d'être en représentation pour exister. Ils tentent désespérément de recoller les morceaux épars de leurs jeunessees perdues et d'accrocher encore un instant de gloire improbable. Avec en toile de fond le racisme et la médiocrité d'une petite ville américaine.

L'univers de Tennessee Williams est immanquablement lié au cinéma hollywoodien des années 50. Difficile, quand on l'évoque, de ne pas penser au torride Marlon Brando d'*Un Tramway nommé désir*, ou à la sublime Ava Gardner de *La Nuit de l'iguane*. Racontant l'histoire de deux acteurs à la dérive, *Doux oiseau de jeunesse* parle de cette mythologie hollywoodienne dont Andrea Novicov s'empare pour mieux réfléchir au pouvoir du cinéma dans notre imaginaire théâtral. Avec la magnifique Yvette Théraulaz.

AMM Andrea Novicov, vous portez un nom russe et avez un accent italien mâtiné de consonances hispaniques; en lisant votre biographie, on découvre un parcours pour le moins international et polyglotte. D'où venez-vous donc?

AN Mon père d'origine russe et ma mère italienne se sont rencontrés en Argentine où leurs familles avaient émigré. Né au Canada, j'ai grandi entre l'Italie et le Tessin dans une culture italoophone, tout en étant de langue maternelle espagnole. Lorsque j'ai commencé à faire du théâtre j'ai navigué entre la Suisse, le Portugal, l'Espagne et l'Italie mais, depuis une douzaine d'années, je suis installé en Suisse romande.

AMM Comment cela influe-t-il...

AN Sur mon déséquilibre intérieur? Très fortement!

AMM ...sur votre travail théâtral?

AN Cela a je crois une grande influence. Monter une pièce pour moi c'est un peu comme arriver dans un pays en ayant un temps restreint pour le découvrir, m'immerger dedans, refaire mes valises et partir.

AMM Il y aurait donc un côté nomade dans votre théâtre?

AN Oui, la dimension éphémère et sans mémoire du théâtre, cet art qui existe seulement dans le présent, appartient en quelque sorte à mes origines. Cela explique aussi que je n'ai pas de ligne esthétique prédéfinie. Lorsque j'arrive dans un pays j'accepte la culture de ce pays, je ne cherche pas à imposer la mienne. Ainsi chacun de mes spectacles est un voyage dans un continent différent: certains sont très bruts, d'autres très léchés, certains très émotionnels, d'autres très froids.

Cet aspect nomade influe enfin sur mon approche des textes. Comme je n'ai pas une langue qui soit complètement à moi, je ne peux pas être fasciné et dévoué à la beauté d'une langue. La langue est pour moi un simple outil de communication que je travaille de façon brute. Je cherche

à faire en sorte que chaque échange scénique puisse se lire autant dans le sens et le contenu de la parole que dans les gestes, l'attitude, dans la violence et les sons. De ce fait je me définirais plus comme un créateur de plateau que comme un metteur en scène de textes.

AMM Avec votre compagnie, la Cie Angledange, vous poursuivez depuis une dizaine d'année une recherche sur le langage scénique. Vous avez monté notamment une ingénieuse et novatrice *Maison de Bernarda Alba*, en tournée en ce moment à Paris, dans laquelle vous mettez vos comédiens dans un castelet de marionnettes. En quoi consiste cette recherche?

AN J'appartiens à une génération qui a envie d'utiliser tous les moyens de communication contemporains pour les recycler sur le plateau, comme le théâtre l'a toujours fait. En fait je conçois le théâtre un peu comme la messe orthodoxe de mes origines slaves: une cérémonie magnifique dans laquelle tout est convoqué - la parole des hommes, celle du Seigneur, le silence, la musique, les odeurs, les parfums, les sons et la lumière - tout cela pour reproduire ici et maintenant un événement qui devrait nous apprendre quelque chose sur nous-mêmes et sur le monde. Le texte n'est à mes yeux qu'un des éléments de cette liturgie théâtrale dans laquelle je n'ai pas peur de mélanger les langages: la vidéo parfois, mais aussi la bande dessinée, le castelet de marionnettes... tout est bon. Dans mon travail j'essaie toujours de raconter une histoire tout en menant une réflexion sur le théâtre lui-même, afin d'avoir une distance critique vis-vis des formes que j'utilise. En fait je cherche à faire un théâtre populaire — que la salle soit pleine — sans abdiquer mes recherches formelles!

AMM Comment alors allez-vous aborder cette pièce de Tennessee Williams, très fortement marquée par le cinéma hollywoodien des années 50?

AN Il y aura un jeu entre l'image théâtrale et des images cinéma qui seront projetées sur scène. Cette pièce est l'occasion pour moi de réfléchir à l'impact de l'image cinématographique sur notre imaginaire de spectateur. En tant que créateurs, nous sommes obligés de mieux comprendre l'influence des nouveaux moyens de communication qui ont surgi récemment dans l'histoire du théâtre car ils ont modifié notre regard et accéléré notre rythme de perception. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille aller plus vite, — le travail de Claude Régy est à cet égard passionnant, qui ralentit encore plus — mais je ne peux pas ne pas en tenir compte lorsque je raconte aujourd'hui une histoire au théâtre.

AMM Allez-vous demander à vos acteurs de s'inscrire dans la tradition de jeu naturaliste du cinéma américain?

AN Il y a vingt ans les Brando, Dean, et autres Newman appartenaient à l'actualité ; aujourd'hui ils appartiennent à une tradition, celle de l'actor's studio. La tentative de "faire vrai" sur le plateau ne m'intéresse que comme possible citation de cette tradition de jeu "à la manière de l'actor's studio". Dans cette pièce les personnages sont, au contraire, toujours dans l'exagération, dans la représentation d'eux-mêmes, comme si dans cette relation marchande qui est la leur, ils éprouvaient un certain plaisir à surjouer les clichés de la relation amoureuse. Il y a là tous les ingrédients du mélo, une forme de jeu très peu naturaliste que je vais tenter d'explorer avec les acteurs.

AMM Tennessee Williams semble éprouver de la tendresse pour ces personnages à la dérive.

AN Comme d'autres auteurs, Tennessee Williams a de l'amour pour le courage de ceux qui sont considérés comme les perdants, aussi ridicules et pathétiques soient-ils. Je voudrais qu'on sente cet amour tout en racontant aussi l'aveuglement de ces deux acteurs en perdition qui ne veulent pas voir le racisme et la bêtise de la petite ville dans laquelle ils se trouvent. Il y aura donc aussi une prise de position face à nous-mêmes, artistes, qui perdons du temps à faire du théâtre pendant que le monde brûle...

Mutilation et sacrifice

par Antea Tomicic

« Le désir devrait occuper un espace bien plus grand que celui que l'individu peut lui offrir. Les péchés de ce monde ne sont finalement que ses carences et ses imperfections et les souffrances de l'homme lui permettent de les racheter. A tout instant, il sent qu'une part de lui-même lui fait défaut et il tente de la remplacer par les artifices qui sont à sa portée. Le recours à l'imagination dans les rêves ou l'art est un des nombreux masques qui lui permet de dissimuler son incomplétude. Il lui reste pourtant une autre forme de compensation: la soumission à la violence de l'autre dans l'espoir de se libérer de sa culpabilité. »

Tennessee Williams. 1985. *Desire and the Black Masseur* In: *Tennessee Williams Collected Stories*. New York: New Directions. P. 212 (traduction libre Antea Tomicic)

Mutilation et sacrifice : *Doux Oiseau de Jeunesse* de Tennessee Williams

Le motif du mâle sacrifié n'apparaît pas exclusivement dans *Doux Oiseau de Jeunesse*. *Soudain l'Été Dernier* (1968) et *La Descente d'Orphée* (1976) s'achèvent sur un mode identique. Chacune de ces pièces s'articule autour du même modèle triangulaire composé de deux femmes et d'un homme mutilé dans le dernier acte. Sebastian Venable le poète homosexuel de *Soudain l'été dernier* est désarticulé et dévoré par une meute de jeunes mendiants affamés. Val Xavier, l'Orphée de Williams, est immolé par les hommes du shérif et Chance Wayne est castré par les hommes de main de Boss Finley, le père de son amour de jeunesse.

Les articles récents consacrés à cette « trilogie » mettent en avant le statut transgressif de chacun de ces personnages. Ils sont sacrifiés sur l'autel d'une société patriarcale rigide reflétant le puritanisme ambiant des États du Sud de l'époque, pour avoir violé le rôle assigné à leur sexe. Dans cet univers où les rôles masculins admis se limitent au statut de mari et de géniteur, ils personnifient une *différence* dangereuse, menaçante voire même inconcevable. Val, le vagabond séducteur, Sebastian, l'homosexuel morbide et pervers et Chance, le gigolo et acteur raté, incarnent des identités masculines marginales et alternatives. Corps sensuel contre corps social.

Si les études de ces dernières années nous éclairent sur les considérations psychosexuelles et sociologiques soulevées par les pièces, elles négligent un aspect important de la caractérisation et la dimension structurelle des pièces de Williams : leur perspective mythologique.

On retrouve un schéma structurel récurrent dans ses pièces : dans un premier temps, un des protagonistes principaux narre un événement passé, un souvenir de jeunesse idéalisé et romancé, au cours duquel il est investi d'attributs de dieux grecs, de saints bibliques ou de figures héroïques de contes. Le personnage tente ensuite de recréer, re-présenter son souvenir mais progressivement sa trajectoire lui échappe. Confronté au changement temporel irréversible, l'idéal qu'il s'efforce de revivre se trouve réduit au rang de fantasme chimérique. Le climax de chaque pièce est atteint dans une anagnorisis où le caractère illusoire des aspirations du protagoniste est révélé.

Contrairement aux anciens mythes et rituels sacrificiels qui aboutissent à une forme de régénération, le souhait de mettre à nouveau en scène le passé ne débouche que rarement sur la réalisation des ambitions des protagonistes. Le souvenir utopisé se rejoue dans une version existentielle, altérée et diminuée.

Dans cette chute du monde de l'illusion et du rêve dans la réalité, les personnages sont confrontés à leur nature anti-héroïque. Ils demeurent de pâles versions d'anciennes figures légendaires démythifiées par le temps, l'histoire, la perte de la foi.

Dans la composition de Val, Sebastian et Chance, Williams procède souvent par *montage*. Il superpose les traits distinctifs de plusieurs figures dans une même identité. Par exemple, Val Xavier dans *Orphée* porte une veste en peau de serpent, attribut du Dieu Dionysos mais également symbole judéo-chrétien de la tentation. Le titre de la pièce l'identifie au poète Orphée. Son nom Xavier qui se prononce « Savior » en anglais (le Sauveur) le rapproche d'un autre Sauveur, le Christ. Quant à son prénom, il fait résonner celui de Saint-Valentin.

Toutes les figures auxquelles les personnages sont associés ont trouvé la mort d'une façon brutale donnant lieu à une forme de renaissance. La question qui s'impose est de savoir si oui ou non le sacrifice de ces protagonistes leur permet d'accéder à une forme de libération et de conscience. Interrogeons-nous sur le cas du *Doux Oiseau de Jeunesse*.

L'axiome de cette pièce s'articule au départ sur une dynamique antagoniste. Alors que Chance revient à St Cloud avec l'obsession de recréer son idylle de jeunesse avec Céleste, Alexandra Del Lago cherche à fuir ce qu'elle croit être son comeback Hollywoodien raté. Pourtant, s'ils semblent se mouvoir dans des directions opposées, leur motivation est similaire : ils sont nostalgiques et rêvent tout deux de revivre leurs jeunes années.

A la fin de la pièce, ils réalisent que leur souhait est illusoire. Bien que son retour sur les écrans se solde finalement par un succès, Alexandra comprend que son « avenir ne sera pas une progression de triomphes. (p.109) » Son dernier succès lui permet seulement d'effectuer « un petit retour temporaire vers la gloire. (p.109) » Elle décide néanmoins de se confronter à cette réalité et de « continuer » (p.110). Quant à Chance, il apprend qu'avant son départ pour Hollywood, il a transmis une maladie vénérienne à Céleste qu'il l'a transformée en « une vieille femme stérile. »(p.65) Lorsque Boss Finley, le père de Céleste apprend que Chance est de retour, il menace de le faire castrer s'il ose seulement s'approcher de Céleste.

A la fin de la pièce, Alexandra tente de convaincre Chance de quitter St-Cloud avec elle avant que les hommes de main de Finley ne le castrant mais il rétorque qu'« on ne peut me faire subir cela deux fois. Vous m'avez castré ce matin, sur ce lit. » (p.108) Il se réfère à la dernière scène de l'acte I où il lui fait l'amour en échange d'une somme d'argent. Alexandra quitte St Cloud et Chance décide de se soumettre à la violence des hommes de Finley.

Le motif de la castration est omniprésent. Céleste subit une hystérectomie et est offerte en pâture par son père à différents politiciens. Un jeune Noir est émasculé par les hommes de Finley; une mise en garde envers ceux qui chercheraient à souiller la prétendue chasteté du Sud. Un journaliste qui tente de mettre en crise l'image de « Messie » de Finley, est également réduit au silence par ses hommes; un coup asséné sur sa pomme d'Adam lui « coupe la voix ». Quant à Finley, il subit une castration symbolique lorsque sa jeune maîtresse, Miss Lucy, suggère qu'il est « trop vieux pour bander ». Dans le monde de la pièce, une sorte de désert spirituel où « le silence absolu de dieu est une longue, longue terrible chose »(p.94) et où des personnages corrompus comme Finley sont omnipotents, les désirs de chacun sont irrémédiablement condamnés à une frustration littérale ou symbolique.

La relation d'amour entre Chance et Céleste évoque le célèbre couple médiéval Abélard et Héloïse. Abélard un jeune séducteur très populaire auprès des femmes, tombe follement amoureux de la jeune et innocente Héloïse. Ils vivent un amour passionnel. L'oncle et tuteur d'Héloïse, Fulbert de Notre Dame met un terme à leur histoire en faisant castrer Abélard. Ce dernier embrasse la vocation monastique et consacre sa vie à Dieu. Héloïse et Céleste partagent également quelques similitudes. Elles n'ont pas de mère et sont sous la tutelle d'un homme. Elles sont vierges et âgées de quinze ans lorsqu'elles s'abandonnent à la passion. Quand elles sont séparées de leurs amants, elles expriment le souhait d'entrer dans les ordres.

Son statut de « plus beau garçon de la ville » (p.44) et sa mort par castration lient également Chance au Dieu grec de la fertilité, Adonis réputé pour sa beauté aimé d'Aphrodite et mort des suites de blessures infligées par un sanglier. La musique thématique de la pièce « la lamentation » rappelle les rites païens de deuil en honneur du dieu qui avaient lieu aux alentours de Pâques et lors desquels les disciples du dieu se lamentaient et se faisaient castrer. Le décor de la pièce avec son atmosphère méditerranéenne, les multiples références aux palmiers et lieux d'exil est implicitement associé aux régions mythiques des Dieux gréco-romains.

La mention du « dimanche de Pâques » lors de la scène de castration, les références aux oliviers, à la mutilation et aux lamentations pourraient également suggérer (de manière plus indirecte) l'arrivée triomphante du Christ à Jérusalem, sa retraite sur le mont des oliviers, sa trahison dans le jardin de Gethsemane et sa mutilation et mort par crucifixion. Ces trois figures ont subi une mutilation qui a mené à une certaine forme de régénération. La mort d'Adonis a assuré le renouveau de la nature, Christ a été ressuscité et Abélard a découvert sa vocation monastique. Dans la littérature secondaire autour de la pièce, l'avis courant est de dire que la castration de Chance n'a aucune valeur rédemptrice. Il est immature et lâche, incapable d'affronter la fuite du temps et préfère mourir plutôt que de l'accepter et la dépasser. Il est indéniable qu'il s'agit là d'une thématique centrale mais qui demande à être nuancée.

Dans les didascalies de la première scène il est mentionné que Chance « s'arrête un moment devant un miroir sur le quatrième mur pour passer un peigne sur sa chevelure blonde dégarnie avant d'ouvrir la porte ». Cet acte de coquetterie nous alerte à son attachement à l'image et le danger inhérent d'une telle obsession. Les multiples miroirs (réels ou symboliques) qui apparaissent dans la pièce viennent constamment nous rappeler le souci maladif que vouent les protagonistes principaux à leur apparence.

Alexandra compare le grand écran des cinémas hollywoodiens sur lequel elle voit son visage ridé à un « miroir très clair » (p.34). Vers la fin de la pièce, elle force Chance à bien se regarder dans un miroir et lui dit que ses cheveux d'or étaient jadis « couronnés de lauriers mais l'or a pâli et les lauriers sont fanés » (p.107). Dans la dernière scène de la pièce, quand Chance est sur le point de s'abandonner aux hommes de Finley, « le tictac d'une montre se fait entendre de plus en plus fort » (p.110). Tout comme les miroirs, il nous rappelle que la jeunesse des personnages est révolue.

Lorsqu'Alexandra apprend par son agent que son dernier film a eu du succès, Chance cherche à gâcher sa joie et « la tourne avec violence vers un miroir » (p.107). Au lieu de s'attarder sur les dommages perpétrés par le temps sur son visage, Alexandra relève qu'elle est « une artiste », qu'elle a « créé une œuvre, une sculpture héroïque, qu'elle est fière de dévoiler car elle est bien réelle » (p.107). Elle souligne que la seule chose que Chance a réussi à faire, c'est « coller la pourriture dans le corps de Céleste » (p.107). Au même moment, les didascalies indiquent qu'« il est sur le point de la frapper mais son poing change de trajectoire et va s'abattre sur son bas ventre » (p.107). Un geste qui suggère son sentiment de culpabilité et préfigure son sacrifice.

Alexandra supplie Chance de s'enfuir avec elle mais il réplique qu'il lui « faut enfin donner du sens aux choses ». (p.109) S'il a mené une vie dissolue, n'a concrétisé aucune de ses ambitions et trahi Céleste, ce dernier acte va marquer la rupture avec son passé insouciant, marqué par son égoïsme et sa lâcheté. En refusant la fuite, Chance choisit de se détacher de sa propre représentation en se livrant à ses bourreaux, et de regagner une forme de liberté et d'humanité tout en s'absolvant, en partie du moins, de sa culpabilité. Williams souligne d'ailleurs dans les didascalies de la dernière scène qu'« à aucun moment l'attitude de Chance ne devrait refléter un apitoiement sur lui-même mais plutôt une reconnaissance de soi teintée d'une dignité et d'une honnêteté apparentes. » (p.109) Chance comprend que « le temps est impitoyable » (p.109) envers lui comme envers Alexandra. Dans le monde pervers et sombre de la pièce où l'absence de Dieu se fait cruellement sentir, le temps « cet ennemi en nous tous » (p.111) détruit graduellement les attributs charnels auxquels les hommes se rattachent pour combler la vacuité de leur existence.

En écho à Chance qui clame au début de la pièce, que « la plus grande différence dans le monde est celle qui divise les gens qui ont pris ou prennent du plaisir dans l'amour et ceux qui n'ont jamais connu le plaisir mais regardent avec envie, une envie morbide. Les spectateurs et les acteurs » (p.48), ces quelques mots de Val Xavier dans *Orphée* :

« Il n'y a que deux sortes de gens dans ce monde, ceux qui sont achetés et ceux qui achètent ! Non !

Il y a une autre sorte. (...) Ceux qui n'ont jamais été marqués. (...) Vous savez, il y a cet oiseau qui n'a pas de pattes et ne peut jamais se poser et demeure perpétuellement dans les airs. (...) Il dort sur le vent et ne touche le sol que pour venir y mourir. (...) J'aimerais être l'un de ces oiseaux ; beaucoup de gens aimeraient être comme cet oiseau et ne jamais corrompre leur nature. »

Repères biographiques

- 1911 : Le 26 mars, naissance à Columbus (Mississippi) de Thomas Lanier Williams.
- 1911-1919 : Le petit Thomas passe une première enfance heureuse dans le Mississippi entre ses grands-parents maternels (son grand-père est pasteur), sa mère, sa soeur Rose (à laquelle il demeurera profondément attaché) et son frère cadet Dakin. Son père, représentant en chaussures, est le plus souvent absent.
- 1919 : Le père ayant été promu à un emploi sédentaire à Saint Louis (Missouri), la famille s'installe dans cette ville. Années pénibles pour Thomas, qui déteste son nouvel environnement et ne s'entend guère avec son père.
- 1927 : Le magazine *Weird Tales* publie sa nouvelle *The Vengeance of Nitocris*. Thomas a alors seize ans et vit un grand amour platonique avec une jeune voisine, Hazel Kramer.
- 1928 : Premier voyage en Europe. Thomas achève ses études secondaires à Saint Louis.
- 1929 : Il entre à l'université d'État du Missouri, est admis à la fraternité d'étudiants Alpha-Tau-Oméga.
- 1931 : La crise économique l'oblige à quitter l'université et à regagner Saint Louis, où son père le fait entrer comme manutentionnaire dans la firme de chaussures où il travaille. Le jeune Thomas, qui deviendra employé, se console d'un labeur fastidieux en écrivant nouvelles et poèmes.
- 1934 : Des troubles cardio-vasculaires l'amènent à quitter l'entreprise de son père. Sa soeur Rose ressent les premières atteintes de sa maladie mentale. Elle subira une lobotomie, mais l'opération, alors très nouvelle, est un échec. Thomas passe l'été chez ses grands-parents à Memphis (Tennessee). Une troupe locale représente sa première pièce, *Cairo! Shanghai! Bombay!* Il a adopté le pseudonyme de Tennessee Williams (lui-même est né dans le Mississippi, mais la famille de son père était originaire du Tennessee). Il reprend ses études à la Washington University de Saint Louis.
- 1937 : Première mise en scène de *Candles to the Sun* à Saint-Louis. Il suit un cours d'écriture théâtrale à l'université de l'Iowa. Il y vit ce qui a probablement été son unique relation hétérosexuelle.
- 1938 : Il obtient son titre en littérature anglaise. Part à Chicago, puis à la Nouvelle-Orléans en décembre où il exerce divers petits métiers.
- 1939 : S'installe dans une mansarde dans le French Quarter où il vit probablement sa première relation homosexuelle. En trichant sur son âge, il réussit à faire admettre quelques-unes de ses pièces à un concours organisé par le Group Theatre de New York, qui lui vaut un prix de 100 dollars et son premier contact avec la productrice Audrey Wood. Séjour en Californie, où il exerce l'éphémère métier de déplumeur dans un élevage de volailles. Reçoit une bourse de 1'000 dollars de la fondation Rockefeller.
- 1940 : Il quitte définitivement Saint Louis et s'installe à New York, où il fait la connaissance de Donald Windham, et où il suit un séminaire d'écriture théâtrale donné par John Gassner à la New School for Social Research. Séjours à Memphis, Cape Cod et Acapulco. Le 30 décembre, première à Boston de *La Bataille des anges*, interprétée par Myriam Hopkins. C'est un échec.
- 1941-1942 : Tennessee Williams partage son temps entre New York et La Nouvelle-Orléans. Pour subsister, il exerce divers métiers: garçon d'ascenseur dans un hôtel de Manhattan; serveur dans un bar de Greenwich Village; ouvrier au cinéma Strand.
- 1943 : Séjour à Hollywood où Audrey Wood lui a obtenu un contrat de six mois comme scénariste à la Metro Goldwyn Mayer.
- 1944 : A la fin de l'année, création à Chicago de *La Ménagerie de verre*. Succès immédiat.

- 1945 : Le succès de la pièce se confirme lors de sa présentation à New York. Tennessee Williams est désormais "lancé". En septembre, un théâtre new-yorkais crée une pièce antérieure, *You touched me!*, adaptée, en collaboration avec Donald Windham, d'une nouvelle de D.H. Lawrence. Malgré l'interprétation de Montgomery Clift, c'est un échec.
- 1946 : Se met en ménage avec Pancho Rodrigues y Gonzalez à La Nouvelle-Orléans. Début de son amitié avec Carson McCullers. Il travaille à l'écriture de *Summer and Smoke* et *Camino Real*.
- 1947 : Voyage à Key West avec son père et envoie le manuscrit d'*Un tramway nommé Désir* à Audrey Wood. Rencontre Frank Merlo, un jeune Sicilien, en juin à Provincetown. En juillet, création de *Summer and Smoke* à Dallas, et le 3 décembre, création à New York du *Tramway*. Le succès est éclatant et vaudra à l'auteur un prix Pulitzer et une notoriété mondiale.
- 1948 : Divers voyages en France et en Italie. Visite John Gielgud à Londres pendant que celui-ci travaille à sa mise en scène de *La Ménagerie de verre*. Installation à New York, 58e Rue Est avec Frank Merlo, début d'une liaison qui durera quatorze ans. Place sa soeur Rose dans une clinique privée. En octobre, création à New York d'*Été et fumées*. En novembre, il part au Maroc avec Frank.
- 1949 : En janvier, avec Frank, voyage en voiture le long de la Riviera jusqu'à Rome. En décembre il loue une maison à Key West pour y écrire *La Rose tatouée*.
- 1950 : Publication de son unique roman, *Le Printemps romain de Mrs Stone*. Sortie du film réalisé d'après *La Ménagerie de verre*. Création en décembre, à Chicago, de *La Rose tatouée*. Gros succès.
- 1951-1952 : *La Rose Tatouée* obtient un Tony award. Déplacements réguliers entre Key West et New York, et nouveaux voyages en Europe. Le film d'Elia Kazan d'après *Le Tramway* sort en salles et reçoit le prix du Cercle de critiques de cinéma de New York.
- 1953 : Création en mars, à New York, de *Camino Real*.
- 1955 : Mort de son père. Création en mars, à New York, de *La Chatte sur un toit brûlant* qui se jouera 694 fois, et qui vaudra à Williams un nouveau prix Pulitzer, celui du Cercle des critiques de théâtre et le prix Donaldson. Voyage en Europe sans Merlo. Sa dépendance aux drogues s'accroît.
- 1956 : Nouvelle version du *Tramway* à Miami avec Tallulah Bankhead, reprise ensuite à New York. Première création du *Doux oiseau* à Coral Gables, en Floride. Ses relations avec Merlo se détériorent. Apprend que sa mère a été internée en hôpital psychiatrique, mais part en vacances aux Iles Vierges plutôt que de l'aider.
- 1957 : Mort de son grand-père. Williams entreprend une psychanalyse avec le docteur Lawrence Kubie. Création en mars, à New York, de *La Descente d'Orphée*. Tennessee Williams y connaît un de ses premiers échecs depuis 1945. La pièce, qui demeurera pourtant une des préférées de son auteur, est boudée par la critique et par le public.
- 1958 : Le succès revient avec *Soudain l'été dernier* créée en janvier à New York, off-Broadway. *La Chatte* est créée à Londres et son adaptation au cinéma sort sur les écrans. Il interrompt son analyse avec le Dr Kubie et part pour l'Europe.
- 1959 : Création en mars, à New York, du *Doux Oiseau de la jeunesse*. Voyage à Cuba où il rencontre Ernst Hemingway et Fidel Castro. Une version en un acte de *La Nuit de l'iguane* est présentée au Festival de Spoleto dans une mise en scène de Frank Corsaro. Entreprend un voyage de trois mois avec Merlo.
- 1961 : Création en décembre, à New York, de *La Nuit de l'iguane*.
- 1963 : Création à New York, en janvier, de *The Milk Train doesn't stop here anymore* qui sera représenté en France sous le titre *Le Train de l'aube* et adapté à l'écran par Joseph Losey sous celui de *Boom*. Mort de Frank Merlo. Part au Mexique assister au tournage de *La Nuit de l'iguane* mise en scène par John Huston.
- 1964 : Des années difficiles commencent pour Tennessee Williams. Reprise du *Train de l'aube* à Broadway, mais la pièce est retirée de l'affiche après quatre représentations. Sortie du film de *La Nuit de l'iguane*.

- 1965 : S'installe avec William Glavin, un compagnon payé, dans un appartement de la 72^{ème} rue Ouest.
- 1966-1968 : *The Slapstick Tragedy* (1966) et *The Seven Descents of Myrtle* (1968) sont des échecs. Mort de Carson McCullers. Déménagement avec William Glavin au St Moritz Hotel, au sud de Central Park.
- 1969 : A l'initiative de son jeune frère Dakin, Tennessee Williams se convertit au catholicisme et se fait baptiser dans une église de Key West. Cette conversion n'apportera cependant aucun changement dans le mode de vie de Williams, qui restera un catholique non pratiquant. Surdose de somnifères. En mai, création à New York de *In the Bar of a Tokyo Hotel*. Nouvel échec. En juin, voyage à Tokyo, pour la création japonaise du *Tramway*. En novembre, Dakin le fait placer en soins psychiatriques à l'hôpital de Saint-Louis. En décembre retour à Key West.
- 1972 : Parution de ses Mémoires. Juré au Festival du film de Venise.
- 1976 : Président du jury du Festival de Cannes. Devient membre à vie de l'Académie américaine des arts et des lettres.
- 1979 : Cérémonie en son honneur au Kennedy Center par le président Jimmy Carter.
- 1980 : Mort de sa mère à l'âge de 95 ans. Accepte une invitation pour devenir auteur en résidence distingué à l'Université de Colombie britannique, à Vancouver.
- 1983 : Le 25 février, il meurt accidentellement dans sa chambre de l'hôtel Élysée à New York. En ouvrant une bouteille de médicaments avec ses dents, il avale le bouchon et périt étouffé. Curieusement, il avait décrit un drame similaire dans une de ses nouvelles, *Sucre d'orge*.

Bibliographie

Théâtre (ordre alphabétique)

Seule la première édition est indiquée, sauf en cas d'altération majeure dans le texte de la pièce. New Directions a publié, de 1971 à 1976, 7 volumes du *Theatre of TW*, ce qui ne représente pas le théâtre complet. Là encore, les altérations par rapport aux éditions antérieures sont signalées ci-dessous.

- *American Blues*. New York : Dramatists Play Service, 1948, 1968, 5 short plays.
- *Baby Doll & Tiger Tail, A screenplay and play*, New York : New Directions, 1991.
- *Battle of Angels*. New York : Dramatists Play Service, 1975.
- *Camino Real*. New York : New Directions, 1953.
- *Cat on a Hot Tin Roof*. New Yor : New Directions, 1955.
- *Clothes for a Summer Hotel*. New York : New Directions, 1983.
- *The Demolition Downtown*. in *Esquire*, 75 (June 1971).
- *Dragon Country*. New York : New Directions, 1970, 8 short plays.
- *The Eccentricities of a Nightingale*. New York : New Directions, 1964.
- *The Glass Menagerie*. New York : Random House, 1945.
- *Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle)*. New York : New Directions, 1968. In *Théâtre V*, New York : New Directions, 1976.
- *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (original title: *Creve Coeur*). New York : New Directions, 1978.
- *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*. New York : New Directions, 1964.
- *The Night of the Iguana*. New York : New Directions, 1962.
- *Not About Nightingales*. New York : New Directions, 1998.
- *The Notebook of Trigorin* (a free adaptation of *The Sea Gull*), New York : New Directions, 1997.
- *Orpheus Descending*. New York : New Directions, 1958. New York : Dramatists Play Service, 1959.
- *Out Cry (The Two-Character Play)*. *The Two-Character Play*. New York : New Directions, 1969. In *Theatre V* : New York, New Directions, 1976.
- *Period of Adjustment*. New York : New Directions, 1960. New York : Dramatists Play Service, 1961.
- *The Red Devil Battery Sign*. New York : New Directions, 1988.
- *The Rose Tattoo*. New York : New Directions, 1951.
- *Small Craft Warnings*. New York : New Directions, 1972.
- *Something Cloudy, Something Clear*. New York : New Directions, 1995.
- *Spring Storm*. New York : New Directions, 1999.
- *A Streetcar Named Desire*. New York : New Directions, 1947.
- *Suddenly, Last Summer*. New York : New Directions, 1958.
- *Summer and Smoke*. New York : New Directions, 1948. New York : Dramatists Play Service, 1950.
- *Sweet Bird of Youth*. New York : New Directions, 1959. New York : Dramatists Play Service, 1962.
- *27 Wagons Full of Cotton and Other Plays*. New York : New Directions, 1945, 13 short plays.
- *Vieux Carre*. New York : New Directions, 1979.
- *You Touched Me!* (with Donald Windham). New York : Samuel French, 1947.

Poésie

- *The Collected Poems of TW*. New York : New Directions, 2002.

Romans

- *The Roman Spring of Mrs. Stone*. New York : New Directions, 1950.
- *Moise and the World of Reason*. New York : Simon & Schuster, 1975.

Nouvelles

- *One Arm and Other Stories*. New York : New Directions, 1948.
- *Hard Candy: a Book of Stories*. New York : New Directions, 1954.
- *The Knightly Quest; a Novella and 4 Short Stories*. New York : New Directions, 1966.
- *Eight Mortal Ladies Possessed: a Book of Stories*. New York : New Directions, 1974.
- *It Happened the Day the Sun Rose and Other Stories*. New York : Simon & Schuster, 1982.

Divers

- *Five O'Clock Angel : Letters of TW to Maria St. Just*. New York : Alfred A. Knopf, 1990.
- *Letters to Donald Windham*. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1977.
- *Memoirs*. Garden City, New York : Doubleday, 1975.
- *Stopped Rocking and Other Screenplays*. New York : New Directions, 1984.
- *Where I Live: Selected Essays*. New York : New Directions, 1978.

Ouvrages sur Tennessee Williams - Ouvrages critiques

Ouvrages généraux

- BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to 20th Century American Drama*, volume 2, New York : Cambridge Un. Press, 1984 (TW : 15-134).
- BIGSBY, C. W. E. *Modern American Drama* New York : Cambridge Un. Press, 1992 (TW : 32-71).
- BOGARD, MESERVE, MOODY. *The Revels History of Drama in English*, vol. 8 : *American Drama* London : Methuen, 1977 (TW : 280-sq., par Meserve).
- COHN, Ruby. *Dialogue in American Drama*, Bloomington : Indiana Un. Press, 1971 (TW : 97-129).
- DICKINSON, Hugh. *Myth on the Modern Stage*, Urbana : Un. of Illinois Press, 1969.
- DOWNER, Alan (ed). *American Drama and its Critics*. Chicago : Un. Of Chicago Press, 1965 (TW : 203-217).
- DUSENBURY, Winifred. *The Theme of Loneliness in Modern American Drama*, Gainesville : Un. of Florida Press, 1960.
- EVANS, G.L. *The Language of Modern Drama*, London : Dent, 1977 (TW : 190-198).
- GARDNER, R.H. *The Splintered Stage; the Decline of the American Theater*, New York : Macmillan, 1965 (TW : 111-121).
- GASSNER, John. *Directions in Modern Theatre and Drama*. Holt, 1966.
- GOULD, Jean. *Modern American Playwrights* NY : Dodd, Mead & Co, 1966 (TW : 225-246).
- HEILMAN, Robert. *Tragedy and Melodrama* Seattle : Un of Washington Press, 1968.
- HEILMAN, Robert. *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent*, London : George Allen & Unwin, 1973 (TW : 115 141).
- HUGHES, Catharine. *American Playwrights, 1945-1975* London : Pitman Publishing, 1976 (TW : 15-31).
- KERNAN, Alvin (ed). *The Modern American Theater*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Views), 1967 Contient le célèbre parallèle de Tynan sur Miller et TW, p. 34.
- LEWIS, Allan, *American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre*, New York : Crown Publishers, 1970 (TW : 53-65).
- MESERVE, Walter. *Discussions of Modern American Drama*, Boston : Heath & Co, 1966 (TW : 91-sq.).
- PORTER, Thomas. *Myth and Modern American Drama* Detroit : Wayne State Un. Press, 1969.
- SAROTTE, G.M. *Comme un frère, comme un amant*, Paris, Flammarion, 1976 (TW : 127-142).
- SAVRAN, David. *Communists, Cowboys and Queers: the Politics of Masculinity in the Work of A. Miller and TW*, Minneapolis : Un. of Minnesota Press, 1992 (TW : 76-174).
- SIEVERS, David. *Freud on Broadway : a History of Psychoanalysis and the American Drama*, New York : Hermitage House, 1955.
- STYAN, J.L. *The Dark Comedy*, London : Cambridge Un. Press, 1968 (TW : 208-217).

- VOGEL, Don. *The Three Masks of American Tragedy*, Baton Rouge : Louisiana State Un. Press, 1974 (TW : 84-sq.).
- VON SZELISKI. *Tragedy and Fear*, Chapel Hill : Un. of North Carolina Press, 1971 (169-sq.).
- WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*, Stanford : Stanford Un. Press, 1966 (TW : 115-120).

Bibliographies

- GUNN, Drewey Wayne. *TW : a Bibliography*, Metuchen : the Scarecrow Press, 1980.
- McCANN, John. *The Critical Reputation of TW: a Reference Guide*, Boston : G.K. Hall, 1983.

Biographies

- LEVERICH, Lyle. *Tom the Unknown Tennessee (vol. 1) Tenn :: the Timeless World of TW (vol. 2)* New York : Crown, 1995 (vol. 1).
- SPOTO, Donald. *The Kindness of Strangers: the Life of TW*, Boston : Little, Brown, 1985.
- WILLIAMS, Edwina Dakin, as told to Lucy Freeman. *Remember Me to Tom*, New York : Putnam's, 1963.
- WINDHAM, Donald. *Lost Friendships : a Memoir of Truman Capote, TW and Others*, New York : Morrow, 1987.

Études

- ARNOTT, Catherine. *TW on File* London : Methuen, 1985.
- BLOOM, Harold (ed) *TW (Modern Critical Views)* New York : Chelsea House, 1987.
- BOXILL, Roger. *TW (Macmillan Modern Dramatists)*, New York : Macmillan, 1987.
- DEVLIN, Albert. *Conversations with TW*, Jackson : Un. Press of Mississippi, 1986.
- DONAHUE, Francis. *The Dramatic World of TW*, New York : Ungar, 1964.
- FALK, Signi. *TW*, (Twayne's United States Author Series, n°10) Boston : Twayne, 1962 ; revised, 1978.
- HAYMAN, Ronald. *TW : Everyone Else is an Audience*, New Haven : Yale Un. Press, 1993.
- HOLDITCH, Kenneth. *The Last Frontier of Bohemia: TW in New Orleans*, New-Orleans : K. Holditch, 1987.
- JACKSON, Esther Merle. *The Broken World of TW*, Madison : the Un. of Wisconsin Press, 1965.
- KOLIN, Philip (ed). *TW: a Guide to Research and Performance* Westport : Greenwood Press, 1998.
- LONDRE, Felicia. *TW*, New York : Ungar, 1979.
- MURPHY, Brenda. *TW and Elia Kazan: a Collaboration in the Theatre*, New York : Cambridge Un. Press, 1992.
- NELSON, Benjamin. *TW: the Man and His Work*, London : Peter Owen, 1961.
- PHILLIPS, Gene. *The Films of TW*, Philadelphia : Art Alliance, 1980.
- ROUDANE, Matthew (ed). *The Cambridge Companion to TW* Cambridge Un. Press, 1997.
- STANTON, Stephen (ed). *TW (20th Century Views)*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1977.
- THARPE, Jac, (ed). *TW : a Tribute* (Streetcar : 7 3-171). Jackson : Un. Press of Mississippi, 1977.
- TISCHLER, Nancy. *TW: Rebellious Puritan*, New York : the Citadel Press, 1961.
- WEALES, Gerald. *TW* (Un. of Minnesota Pamphlets on American Writers), Minneapolis : Un. of Minnesota Press, 1965.
- YACOWAR, Maurice. *TW and Film*, New York : Ungar, 1977.

Ouvrages en français

- AMALRIC J.-C. et Nicole VIGOUROUX-FREY, *Le Théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*, Paris, Ellipses, 1998.
- FAYARD, Jeanne, *TW* (Théâtre de tous les temps), Paris, Seghers, 1972.
- PASQUIER, Marie-Claire, *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, Paris,

Préface à *Doux oiseaux de jeunesse* par Tennessee Williams trad. P.Dommergues, in *Les USA à la recherche de leur identité* extrait

L'année dernière¹, j'ai cru qu'une psychanalyse serait profitable à mon art et je m'y suis donc décidé. L'analyste qui connaissait mon œuvre et y reconnaissait les blessures psychiques qu'elle révèle, me demanda, au début : *pourquoi êtes-vous si plein de haine, de colère et de jalousie ?*

La haine : je contestai le choix de ce mot. Après une longue et âpre discussion, nous décidâmes que la haine serait un terme provisoire et que nous ne nous en servirions que jusqu'au moment où nous aurions découvert le terme adéquat. Malheureusement, je m'impatientai, et me mis à faire des sauts entre le divan et les plages des Caraïbes. Je crois qu'avant de nous décider à un cessez-le-feu, j'avais réussi à persuader le docteur que la haine n'était pas le mot juste, qu'il y avait quelque chose d'autre, et un autre mot pour cela que nous n'avions pas encore découvert, et nous en restâmes là.

Colère ? Oui. Jalousie ? Oui. Mais non pas Haine. Je crois que la haine est un sentiment qui ne peut exister que dans l'absence de toute intelligence. Il est significatif que les bons médecins ne la ressentent jamais. Ils ne haïssent pas leurs malades, même si ceux-ci sont haïssables, pour leur concentration maniaque et impitoyable sur leurs ego torturés.

Puisque j'appartiens à la race humaine quand j'attaque son comportement vis-à-vis de ses semblables, il est évident que je m'attaque en même temps, sinon je me considérerais non pas comme humain, mais comme supérieur à l'humanité. Ce n'est pas le cas. En fait, je ne peux pas étaler sur la scène une faiblesse humaine, si je n'en ai pas une connaissance directe et personnelle. J'ai dénoncé bien des faiblesses et des tendances brutales, donc je les ai.

Je ne crois pas être plus conscient des miennes que vous tous l'êtes des vôtres. La culpabilité est universelle. Je veux dire un fort sentiment de culpabilité. S'il y a quelque aire de la conscience où l'homme peut s'élever au-dessus de la condition morale qui lui a été imposée à la naissance, et même bien avant la naissance par la nature même de la race, alors je crois qu'elle n'est autre que la volonté de la connaître, de faire face à son existence en lui ; et je crois que, au moins au-dessous du niveau de la conscience, nous y faisons face. D'où les sentiments de culpabilité, d'où les défis agressifs et l'obscur profondeur du désespoir qui hante nos rêves et notre travail créateur, et provoque notre méfiance mutuelle.

¹ Il suivit une psychanalyse en 1958, année où il écrivit *Soudain l'été dernier*.

Not at Jeunesse. When the Founders, husband and wife Randy Ray and Wendy Lewis, emerged from retirement to create Jeunesse, the goal was to build a global billion-dollar brand. In just six years, that dream was realized when the company reached more than \$1 billion in annual sales in 2015. With one of the industry's most impressive compensation plans, innovative, science-backed products, cutting-edge technology and a global support platform, Jeunesse helps empower people to unleash their potential. Our strong family culture and servants' hearts, shared values and common purpose combine to unite us as One Team, One Family, One Jeunesse. Jeunesse in the Press. Jeunesse and its products have long been featured in national and international media outlets. Juliette GrÃ©co. Doux Oiseau de Jeunesse. Add to Song Favorites â™¥. Overview â™¥. Canada (French title). Doux oiseau de jeunesse. Canada (English title). Sweet Bird of Youth. Nuoruuden suloinen lintu. France. Doux oiseau de jeunesse. Germany. SÄ¼Är Vogel Jugend.