

L'évolution des personnages féminins dans le théâtre de Tennessee Williams

Maïa Foulis

► **To cite this version:**

Maïa Foulis. L'évolution des personnages féminins dans le théâtre de Tennessee Williams. Sciences de l'Homme et Société. 2015. <dumas-01196830>

HAL Id: dumas-01196830

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01196830>

Submitted on 10 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'Évolution des personnages féminins dans le théâtre de Tennessee Williams

**FOULIS
Maïa**

Sous la direction de MME. BLATTES

UFR DE LANGUES ETRANGERES
Département Langues, Littératures et Civilisations Etrangères (LLCE)

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Langues, Littératures et
Civilisations Étrangères

Spécialité : Études Anglophones

Année universitaire 2014-2015



L'Évolution des personnages féminins dans le théâtre de Tennessee Williams

**FOULIS
Maïa**

Sous la direction de MME. BLATTES

UFR DE LANGUES ETRANGERES
Département Langues, Littératures et Civilisations Etrangères (LLCE)

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Langues, Littératures et

Civilisations Étrangères

Spécialité : Études Anglophones

Année universitaire 2014-2015

Remerciements

Je voudrais remercier Mme. Blattès qui, pour la deuxième année de suite, a été une directrice de recherche qui s'est toujours montrée disponible et patiente, et qui m'a été d'une aide inestimable. Je voudrais aussi remercier ma famille, notamment ma mère qui m'a apporté beaucoup d'aide et de soutien pendant l'élaboration de ce mémoire.

DÉCLARATION

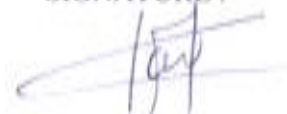
1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : FOULIS

PRENOM : Maia

DATE : 09/09/2015

SIGNATURE :



Sommaire

1. INTRODUCTION.....	6
2. LA SEXUALITÉ ET LE MARIAGE	18
2.1. LA SEXUALITE FEMININE ET L'ÉVOLUTION DES MOEURS.....	18
2.1.1. LES DEBUTS DU CHANGEMENT	18
2.1.2. VERS UNE REPRÉSENTATION PLUS POSITIVE DE LA SEXUALITE FEMININE.....	22
2.2. AUTOUR DU MARIAGE	28
2.2.1. L'ÉVOLUTION DU MARIAGE AUX ÉTATS-UNIS	30
2.2.2. L'IMPORTANCE DU MARIAGE POUR UNE FEMME.....	31
3. L'ENVIRONNEMENT GEOGRAPHIQUE ET L'ESPACE SCENIQUE.....	39
3.1. L'IMAGE DE LA « SOUTHERN BELLE ».....	40
3.1.1. AMANDA WINGFIELD DANS <i>THE GLASS MENAGERIE</i>	43
3.1.2. BLANCHE DUBOIS DANS <i>A STREETCAR NAMED DESIRE</i>	45
3.1.3. DOROTHEA DANS <i>A LOVELY SUNDAY FOR CREVE CŒUR</i>	49
3.2. <i>THE ROSE TATTOO</i> ET L'ITALIE.....	52
3.3. <i>THE NIGHT OF THE IGUANA</i> ET <i>CAMINO REAL</i>.....	56
3.3.1. LES PERSONNAGES FEMININS DANS <i>THE NIGHT OF THE IGUANA</i>	57
3.3.2. UN DETOUR PAR <i>CAMINO REAL</i>	58
3.4. L'IMPORTANCE DE L'ESPACE SCENIQUE CHEZ WILLIAMS	61
3.4.1. L'IMPORTANCE DE LA MISE-EN-SCENE	61
3.4.2. CRÉER UNE VOIX SINGULIÈRE À L'AIDE D'OBJETS	64
4. LIENS FAMILIAUX ET LIENS D'AMITIE	69
4.1. LES RELATIONS COMPLEXES ENTRE MÈRES ET FILLES	70
4.1.1. AMANDA ET LAURA DANS <i>THE GLASS MENAGERIE</i>	70
4.1.2. SERAFINA ET ROSA DANS <i>THE ROSE TATTOO</i>	74
4.1.3. JUDITH ET CHARLOTTE DANS <i>THE NIGHT OF THE IGUANA</i>	76
4.1.4. HANNAH JELKES, FILLE SOLITAIRE.....	78
4.2. SŒURS, AMIES ET RIVALES CHEZ TENNESSEE WILLIAMS	79
4.2.1. TOM ET LAURA, DEUX MOITIÉS QUI FORMENT UN ENTIER	79
4.2.2. BLANCHE ET STELLA : AMOUR ET TRAHISON	81
4.2.3. HANNAH ET MAXINE : DEUX FEMMES QUE TOUT OPPOSE ?	84
4.2.4. L'AMITIE FEMININE DANS <i>A LOVELY SUNDAY FOR CREVE COEUR</i>	87
5. CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	98

1. INTRODUCTION

Le théâtre de Tennessee Williams est rempli de personnages féminins qui ont marqué les esprits des spectateurs depuis plus d'un demi-siècle. Ce sont des femmes complexes, névrosées et fascinantes écrites par un dramaturge hors-norme. L'écrivain lui-même a marqué les esprits, non seulement par ses œuvres devenues des classiques du théâtre américain, mais aussi par sa vie privée souvent mouvementée et rocambolesque. Ce mémoire portera sur ces personnages féminins hors-du-commun qui peuplent les pièces de Williams. Nous allons étudier cinq des pièces de Williams, certaines plus célèbres que d'autres, écrites entre 1944 et 1979.

Je propose, avant d'étudier ces personnages féminins, d'évoquer la vie de l'écrivain. Tennessee Williams est né en 1911 dans le Mississippi (États-Unis). C'est donc un homme du Sud des États-Unis, une région qui par la suite a fortement influencé son œuvre (notamment quelques-unes de ses pièces les plus célèbres comme *A Streetcar Named Desire* –1947– ou *Cat on a Hot Tin Roof* -1955¹), C.W.E. Bigsby écrit : « like William Faulkner, Williams created a world which was manifestly his own. His South is coterminous with but not identical to the real South [...] It is a world on the turn, a culture caught at a moment of precarious balance » (*A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, Vol 2 (Williams/ Miller/ Albee)* de C. W. E. Bigsby, 1989, p. 17). Le Sud des États Unis est une région qu'il aborde beaucoup dans son travail et qui influence un certain nombre de ses personnages. Né sous le nom « Thomas Lanier Williams III », son nom-de-plume fait peut-être référence à cette région du Sud qui l'inspira tant. Son père, Cornelius, était un représentant de commerce alcoolique qui parcourait les États-Unis pour vendre des chaussures, et sa mère, Edwina, était ce qu'on appelle une « Southern Belle² ». On retrouve ce personnage de « Southern Belle » dans beaucoup des œuvres de Williams, on voit donc peut-être l'influence de sa mère et de sa famille dans son œuvre. En effet, les personnages masculins dans ses œuvres sont souvent absents ou en retrait –comme son

¹En français : *Un tramway nommé Désir* et *La Chatte sur un toit brûlant*. Dans ce mémoire je désignerais les pièces par leur titre en anglais, et puis en note de bas de page je mettrais le nom de l'œuvre en français.

²En anglais, une « Southern Belle » désigne l'archétype d'une femme du Sud des États-Unis (qui comprend des États comme le Mississippi, la Géorgie, l'Alabama, la Louisiane ou encore le Texas). Elle vient souvent d'un milieu aisé (généralement d'une famille qui gère une plantation de sucre ou de coton), est très coquette et gracieuse, puritaine et chaste mais qui aime quand même l'attention de la gente masculine.

père— alors que la femme y prend une place plus importante et intéressante : « compared to this rogue's gallery of women, the men of Williams's fiction seem a pretty dull lot » (*The Hungry Women of Tennessee Williams's Fiction* de Michael R. Schiavi, p.118). Williams, étant issu du Sud des États-Unis (une région très religieuse) et ayant un grand-père révérend a eu une enfance fortement influencée par la religion chrétienne. On lui connaît une sœur, Rose (1909-1996), et un frère, Walter (1919-2008).

Sa sœur, Rose, est une figure très importante pour Williams et pour son œuvre. En effet, Rose souffrait de schizophrénie, elle a ensuite subi une lobotomie et puis a été placée en hôpital psychiatrique pendant le reste de sa vie. Sa sœur, d'une santé mentale très fragile donc, a sûrement donné naissance au personnage de Laura dans *The Glass Menagerie* –1944– et il a aussi peut-être pensé à elle lors de l'écriture de *The Rose Tattoo* –1951– où les roses prennent une place symbolique³. Les personnages dans *The Glass Menagerie* sont sûrement également tirés de la famille de Williams : on y retrouve donc Laura (à l'image de sa sœur Rose), une mère « Southern Belle » nommée Amanda (inspirée de sa mère, Edwina) et puis un père absent, comme le sien. Nous parlerons de ces femmes prochainement. Il se nourrit beaucoup de ses connaissances féminines pour écrire ses personnages : « apparently, the women in his own life helped formulate the major female image-building force in Williams' mind » (*Changing Image of Female Characters in the Works of Tennessee Williams* de Doyne Joseph Mraz, p. 13).

Un autre élément très important dans la vie de Williams était son homosexualité. Il découvre son orientation sexuelle à l'âge de dix-huit ans quand il part à l'université. Cependant en dépit d'avoir eu beaucoup d'amants (notamment Frank Merlo –un Italien avec qui il a vécu une histoire d'amour pendant quatorze ans– qui influença beaucoup son travail, comme la pièce *The Rose Tattoo*, un hommage en quelque sorte à l'Italie) et qu'il était plutôt à l'aise avec son homosexualité, il le cacha pendant des années. Il faut noter que l'homosexualité aux États-Unis était considéré comme une maladie ou même un crime jusqu'aux dans les années 1960, et c'est seulement récemment que certains États permettent le mariage entre les homosexuels. Même en étant homosexuel lui-même, Williams n'y fait jamais allusion dans ses pièces (sauf le personnage d'Allan dans *A Streetcar Named Desire* –mais on ne le voit jamais sur scène) et n'a jamais fait de

³En français : *La Ménagerie de verre* et *La Rose tatouée*.

l'homosexualité un thème principal dans son œuvre théâtral (néanmoins il en parle assez ouvertement dans son autobiographie publiée à la fin des années 1970). Les années 1960 ont marqué beaucoup de changements pour les Afro-Américains ou les femmes, mais l'acceptation de l'homosexualité par la société américaine a été très lente et continue à être le sujet de nombreux débats aujourd'hui. Ce n'est qu'en 2003 que les quatorze derniers États (dont la Floride ou la Louisiane) qui maintenaient les « sodomy laws » ont été contraints de les abolir grâce à une décision du Supreme Court des États-Unis. A l'heure d'aujourd'hui trente-sept États américains bénéficient du mariage pour tous, et ce n'est seulement à partir des années 2000 que les États ont commencé à légaliser le mariage homosexuel. Les Pays-Bas sont le premier pays au monde à avoir légalisé le mariage homosexuel (en 2001). Moins de vingt pays au monde ont légalisé le mariage entre personnes du même sexe. Il existe des pays dans le monde où l'homosexualité est encore illégale. On peut comprendre, dans le contexte sociétal et historique où Williams vivait, que l'écrivain était réticent quand à l'idée d'explorer son identité homosexuelle dans ses textes.

A partir des années 1970, il devient plus ouvert avec son orientation sexuelle, il en parle dans son autobiographie *Memoirs* qu'il publie en 1975. C'est dans cet ouvrage qu'il suggère que le caractère sexuel ou sensuel de ses œuvres était une conséquence de cette répression (Bigby, 1989, p. 24). Il transpose donc son désir sexuel pour les hommes sur ses personnages féminins :

Williams felt he had to transpose and readjust the sexual currents in order to reach a large audience. Because homosexuality was in the forties and fifties an unmentionable subject, Williams had to transfer to his often hot-blooded female characters his own intense attraction to men (*A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams* de Foster Hirsch, p. 11).

Certains critiques suggèrent que Williams (à cause de son homosexualité) éprouvait une certaine affinité avec les femmes. J'ai précédemment écrit que le personnage de Laura dans *The Glass Menagerie* était fondé en partie sur sa sœur Rose, cependant, des critiques disent aussi que Williams s'est peut être inspiré de lui-même pour le personnage de Laura. En effet, Laura est une femme différente des autres car elle a un handicap (elle boîte suite à une maladie d'enfance), physiquement elle se différencie des autres. On a suggéré que peut-être Williams lui-même se sentait comme Laura, c'est-à-dire différent des autres, à

cause de son homosexualité. Certaines théories féministes expliquent que le sexe (c'est-à-dire les facteurs biologiques qui différencient les hommes et les femmes –les organes reproductifs par exemple) et le genre (les normes et valeurs construites par la société pour différencier les « hommes » et les « femmes ») sont bien distincts. Dès lors, on peut être une femme biologiquement mais s'identifier d'avantage au genre « masculin » et vice-versa :

If sex and gender are radically distinct, then it does not follow that to be given a sex is to become a given gender ; in other words, « woman » need not be the cultural construct of the female body, and « man » need not interpret male bodies » (*Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler, p. 112).

On peut donc peut-être postuler que Williams, même si biologiquement un homme, se sentait plus en accord avec le genre féminin –peut-être à cause de son orientation sexuelle, ou alors à cause de l'environnement très féminin dans lequel il a grandi. Il écrit aussi dans ses *Memoirs* que son père, l'archétype de l'homme « masculin » l'a toujours considéré comme étant faible (une caractéristique que l'on associe traditionnellement au genre féminin).

De plus la société a souvent tendance à considérer l'expérience de l'homme (blanc) hétérosexuel comme étant l'expérience « universelle », dans la norme. Cela fait que toutes les autres expériences –celles des femmes ou des homosexuels– sont considérées comme étant différentes et hors de la norme. On les décrit (les femmes ou les homosexuels) donc comme étant « les autres » qui dévient de la norme. Son affinité (celle de Williams) pour les femmes émane aussi peut-être de cette association, il se considère –comme on considère les femmes– comme étant « l'autre » à cause de son orientation sexuelle.

On voit donc une tension entre le côté très chrétien et puritain de Williams (influencé par son grand-père notamment, ainsi que son environnement géographique) et le côté très sexuel ou sensuel de Williams, influencé entre autre par son homosexualité réprimée ou cachée (de la société) pendant des années. Ce sont deux idées quasi contradictoires qui ont renseigné l'opinion de Williams sur les hommes et les femmes : « The split in personality of a Williams heroine is akin to Williams' own idea of the dichotomy in all mankind » (Mraz, p. 27). On retrouve cette tension chez quelques personnages féminins, notamment Blanche DuBois dans *A Streetcar Named Desire*. La

sexualité représente un thème très important dans l'œuvre de Williams, surtout la sexualité féminine : « throughout his « secondary » career as a fiction writer, Tennessee Williams repeatedly staged dramas of sexual appetite. This theme also anchors some of his seminal stage work [...] [they] pivot upon women's sexual needs and satisfactions » (Schiavi, p. 107).

Ses pièces les plus connues sont issues de la période 1944 à 1961 (de *The Glass Menagerie* à *The Night of the Iguana*). Ensuite, il écrit toujours des pièces de théâtre mais elles seront moins connues et moins appréciées par les critiques et le public : « Williams's reputation declined sharply in his later years. Undoubtedly this was in large part a fair reflection of the quality of his work » (Bigsby, 1989, p. 133). De plus, pendant ces années il connaît notamment des difficultés avec la drogue et l'alcool. Cependant il reste un écrivain très prolifique jusqu'à sa mort en 1983 et est toujours célébré comme un des plus grands dramaturges américains.

Williams écrit la majorité de ses pièces les plus connues pendant une période très spéciale de l'histoire américaine. *The Glass Menagerie* est écrite en 1944, vers la fin de la Seconde Guerre Mondiale, ses autres pièces seront toutes écrites et jouées pendant la Guerre Froide (1947-1991) qui a créé un climat politique, social et culturel très particulier pour les Américains ; par exemple, la chasse aux Communistes par la House Un-American Activities Committee (HUAC) et le Sénateur Joseph McCarthy⁴. Cela influence le milieu artistique car les dramaturges ou les cinéastes se voient obligés de censurer leurs idées politiques pour ne pas se retrouver sur une « blacklist » ou « liste noire ». Néanmoins, contrairement à un autre dramaturge américain très célèbre, Arthur Miller⁵, Williams n'écrit pas des œuvres politiques. Ce ne sont pas les idées politiques de Williams qui pourraient lui coûter sa carrière mais son orientation sexuelle : bien que la Guerre Froide fût principalement une guerre idéologique entre les États-Unis et l'Union soviétique, elle influence aussi fortement la société américaine car elle marque un retour vers la tradition et

⁴ La House Un-American Activities Committee (HUAC) est créée en 1938 pour, en partie, enquêter sur des individus ou des activités Communistes sur le sol américain. Le Sénateur McCarthy fut un politicien de l'état de Wisconsin qui, pendant les années 1950, mena une véritable « chasse aux sorcières » pour déceler les Communistes qu'il considérait comme une menace pour les États-Unis.

⁵ Arthur Miller (1915-2005) était un des plus grands dramaturges américains du 20^{ème} siècle. En 1953 il écrit *The Crucible* (*Les Sorcières de Salem* en français), une critique voilée de la persécution des Communistes aux États-Unis. Il fut interrogé par la HUAC en 1956.

la « normalité » après les changements de la Seconde Guerre Mondiale. Dès lors, l'homosexualité représente, aux yeux de la majorité des Américains, une déviance de la norme, « the Cold War provided further legitimation for the ideology of normalcy that imposed strict constraints on human sexuality » (*On the Rose Tattoo*, de John L. Gronbeck-Tedesco, p. 66). Par contre, on retrouve des éléments dans ses pièces qui par contraste révèlent certains aspects de la société américaine : le racisme dans *Sweet Bird of Youth* et *Orpheus Descending*⁶, les histoires de classe sociale dans *A Streetcar Named Desire* (notamment les tensions entre Blanche DuBois et Stanley Kowalski) et bien sûr, la place des femmes dans la société américaine.

Le mouvement féministe aux États-Unis, bien qu'ayant en quelque sorte déjà débuté depuis quelques décennies⁷, prend réellement de l'ampleur après la Seconde Guerre Mondiale. Pendant la guerre, de nombreuses femmes ont pu accéder au travail des hommes partis combattre en Europe. Les femmes acquièrent le droit de vote en 1920 aux États-Unis (la Nouvelle Zélande est le premier pays au monde à accorder le droit de vote aux femmes en 1893). Les années 1920 marquent une décennie importante pour les femmes avec, par exemple, l'avènement de la « flapper⁸ ». Cela continue pendant les années 1930 et 1940 ; la Seconde Guerre Mondiale a permis à beaucoup de femmes américaines d'accéder au monde du travail, ainsi qu'à des postes considérés comme traditionnellement « masculins » (car les femmes devaient remplacer les hommes qui étaient partis combattre en Europe et dans le Pacifique). Avant cela, la femme était plutôt confinée à l'espace domestique, et elle se devait d'être une bonne mère et une bonne épouse. Le mariage et la maternité étaient les meilleures choses qu'une femme pouvait vivre. Avec la guerre, les femmes accèdent à un monde qui leur était précédemment quasi-interdit, le monde du travail :

Feminist consciousness was learned. It was formed, in part, in response to fundamental changes in women's work experiences, which presented women with

⁶ En français : *Doux oiseau de jeunesse* –1959– et *La Descente d'Orphée* –1957. Dans *Sweet Bird of Youth* on trouve un politicien du Sud, Thomas J. « Boss » Finley, raciste et dans *Orpheus Descending* il est question des tendances racistes du Sud des États-Unis. Il est intéressant de constater que ces deux pièces ont été écrites pendant le mouvement des droits civiques (1955-1968) des afro-Américains.

⁷ On considère que la Seneca Falls Convention en 1848 marque les débuts du mouvement féministe américain. Ce fut la première convention consacrée aux droits des femmes aux États-Unis.

⁸ Les « flappers » étaient des femmes qui, pendant les années 1920, défiaient les normes sociétales en se coupant les cheveux courts, portaient du maquillage, s'habillaient avec des pantalons ou des robes courtes (pour l'époque), fumaient, buvaient, conduisaient et avaient une attitude plus libérale envers les relations sexuelles.

new roles, rewards and expectations about what women do and what they need
(*Gender Politics : From Mass Consciousness to Politics* d'Ethel Klein, p. 33).

Après la guerre et pendant les années cinquante, les Américains essaient de retourner vers une conception plus traditionnelle de la famille et de la femme. Le mariage est un rite de passage quasi-obligatoire : « in 1957, most people (80 percent) had felt that a person who chose not to marry was sick, immoral, or neurotic » (Klein, p. 71). Les années 1950 sont en quelque sorte un retour en arrière pour l'avancement de l'égalité homme-femme car pendant cette décennie les Américains redeviennent très conservateurs (Dwight D. Eisenhower, un Républicain, est président des États-Unis de 1953 à 1961). Les hommes et les femmes respectent les rôles traditionnels assignés à chaque genre : l'homme est le chef de la famille et travaille, la femme reste à la maison et s'occupe de la sphère domestique et des enfants. La sexualité, et plus particulièrement la sexualité féminine, sont des sujets extrêmement tabous. Les femmes non-mariées ou sexuellement libres sont très mal perçues : « women who wanted a life outside the family or who wanted a share in the world of men were destined for idiosyncratic, troubled lives that ended in loneliness or suicide » (Klein, p. 35). La sexualité féminine est un thème important dans l'œuvre de Williams et nous allons en parler dans ce mémoire. Nous essaierons d'évaluer les conséquences de cette répression sexuelle sur les personnages féminins. Les années soixante et soixante-dix marquent un tournant pour les droits des femmes. Cela s'illustre d'une part par l'accès au divorce et d'autre part par la présence des femmes dans le monde du travail. La perception du mariage change, ainsi que la perception de la sexualité féminine.

A partir des années 1960, il y a un renouveau du combat féministe. Betty Friedan publie l'œuvre séminale *The Feminine Mystique* en 1963⁹. Friedan fonde, avec d'autres femmes, la National Organization for Women (NOW), une organisation qui lutte pour les droits civils des femmes. Le divorce devient plus commun, les femmes accèdent en masse au monde du travail et les États-Unis passent, en 1963, le Equal Pay Act, loi censée abolir

⁹ En 1957, Friedan retourne à son ancienne université, Smith College (Massachusetts, États-Unis) pour une réunion d'anciennes élèves ; elle remarque que beaucoup des femmes, maintenant des femmes au foyer, sont malheureuses mais ne savent pas exactement pourquoi car elles sont censées être en train de vivre le rêve américain. Ce livre détaille la recherche de Friedan et se montre extrêmement critique quant aux attentes sociétales envers les femmes américaines. La publication du livre marqua le début de la deuxième vague féministe aux États-Unis.

les inégalités des revenus de salaire entre les hommes et les femmes¹⁰. Les décennies depuis ont été le théâtre de divers combats féministes aux États-Unis. Cela ne fait même pas cent ans depuis que les femmes américaines ont le droit de vote et leur situation actuelle est complètement différente de ce qu'elle était au début du 20^{ème} siècle –même si le combat féministe reste d'actualité car il y a encore beaucoup de travail à faire.

Je propose d'étudier les personnages féminins dans cinq de ses pièces : *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *The Rose Tattoo*, *The Night of the Iguana* et *A Lovely Sunday For Creve-Coeur*¹¹. Son écriture des personnages féminins reste une partie très fascinante de son œuvre et la rend intéressante à étudier : « Williams creates female characters best. His best plays are those portraying women with nearly unlimited complexity » (Mraz, p. 175).

Il y a *The Glass Menagerie*, que Williams a écrit en 1944, la pièce a été jouée pour la première fois la même année à Chicago, puis a trouvé son succès sur Broadway (à New York) en 1945. C'est aussi en 1945 qu'il gagne un New York Drama Critics Circle Award¹². La pièce est à la base un scénario appelé *The Gentleman Caller* (en français, un homme qui arrive pour un rendez-vous galant) qu'il écrit pour le studio de cinéma MGM. MGM refuse de financer le projet alors il l'écrit en tant que pièce de théâtre sous le nom *The Glass Menagerie*. Williams l'appelle une « Memory Play », une pièce de théâtre basée sur les souvenirs. Même s'il ne signale pas que ce sont ses souvenirs personnels, cette pièce reste sa pièce la plus intime à ce jour. On peut y voir de nombreux parallèles entre les personnages et les situations dans cette pièce et la vie de Williams. Dans la pièce, il est question d'une famille, la famille Wingfield : il y a Amanda, la mère « Southern Belle », Laura –la sœur de Tom– qui a une ménagerie d'animaux en verre et puis Tom, le fils qui rêve d'être poète mais qui travaille dans une usine de fabrication de chaussures. Il y a aussi Jim O'Connor, un ami à Tom qui vient dîner un soir chez eux, Laura est amoureuse de lui depuis le lycée et Amanda espère que Jim voudra épouser Laura. On entend aussi parler de Mr. Wingfield, le père absent depuis plus de seize ans –mais il n'apparaît jamais sur scène.

¹⁰ Même si, à l'heure actuelle, les femmes blanches américaines gagnent en moyenne 70% de ce qu'un homme gagne en faisant le même travail (l'écart augmente encore plus lorsqu'il s'agit des femmes noires ou hispaniques).

¹¹En français : *La Nuit de L'iguane* (1961). *A Lovely Sunday For Creve Cœur* (1979) n'a pas de titre traduit en français.

¹²Un prix fondé en 1935 qui élit, chaque année, les meilleures pièces de théâtre.

Pendant la pièce, Amanda aime raconter sa jeunesse et parler des nombreux hommes qui voulaient l'épouser. Elle est frustrée par sa situation économique, elle doit travailler –ainsi que Tom– pour que sa famille puisse survivre en l'absence de son mari. Comme beaucoup des pièces de Williams, l'action se déroule dans le Sud des États-Unis. On y voit des liens avec la vie de Williams : le père quasi-absent, une mère omniprésente, une sœur qui se différencie des autres par un handicap (ici un handicap physique et non mental comme chez sa sœur Rose) et puis un fils rêveur, poète. On retrouve des éléments de la personnalité de Williams chez Tom, mais aussi chez Laura. Dans ce mémoire, nous allons beaucoup parler d'Amanda et de Laura, deux personnages clé dans l'œuvre de Williams. Mon choix s'est porté sur cette pièce car elle contient, entre autres, Amanda –qui représente l'archétype de la « Southern Belle », un rôle féminin récurrent dans les pièces de Williams.

La deuxième pièce que j'ai choisie est bien sûr *A Streetcar Named Desire*, qui est certainement l'œuvre la plus célèbre de Tennessee Williams. La pièce est publiée et jouée pour la première fois en 1947. Elle rencontre un franc succès et gagne même un Pulitzer Prize en 1948¹³. Elle raconte l'histoire de Blanche DuBois qui vient habiter chez sa sœur Stella et son mari, Stanley Kowalski à la Nouvelle Orléans. Blanche et Stella sont issues d'une famille riche du Sud mais qui est devenue pauvre, une des raisons pour lesquelles Blanche est venue habiter chez sa sœur. Blanche est une « Southern Belle » qui se préoccupe beaucoup de son âge et de l'attention de la gente masculine. Elle est aussi très fragile (mentalement) suite à plusieurs événements dans sa vie personnelle, notamment le suicide de son mari Allan (il se tue lorsque Blanche découvre qu'il est homosexuel). Blanche est peut-être le personnage le plus célèbre de toute l'œuvre de Williams et il est normal donc que'on l'étudie dans ce mémoire consacré aux personnages féminins dans l'œuvre de Williams. Nous allons aussi beaucoup parler de sa sœur, Stella, qui est peut-être un peu plus discrète que Blanche mais reste tout de même une femme très intéressante.

La prochaine pièce est *The Rose Tattoo*, jouée pour la première fois en 1951 sur Broadway. Elle est un peu différente des autres car elle est plus comique alors que les deux

¹³Prix littéraire américain très prestigieux décerné chaque année à, entre autres, la meilleure pièce de théâtre américaine de l'année précédente.

premières pièces –bien qu’ayant des moments plus légers– restent plutôt des tragédies. C’est une des raisons pour lesquelles j’ai choisi la pièce, mais aussi car elle reste un hommage à l’Italie, un pays très important pour Williams car c’était le pays d’origine de son amant de longue date, Frank Merlo. L’histoire se déroule encore dans le Sud des États-Unis (en Louisiane, comme dans *A Streetcar Named Desire*), cependant cette fois elle concerne une famille Italo-américaine et plus particulièrement la mère Serafina delle Rose et sa fille, Rosa. Après la mort de son mari Serafina, maintenant veuve, se laisse aller et ne veut plus parler à personne ou s’occuper d’elle-même. Elle fait le deuil de son mari et reste très protectrice de sa fille –une brillante élève au lycée– qui est amoureuse d’un marin. Son mari avait le tatouage d’une rose sur sa poitrine, la pièce insiste beaucoup sur la symbolique des roses. La pièce réunit tous les éléments d’une farce, elle rencontre un succès mitigé et c’est une pièce qui détonne dans l’œuvre plus « sérieuse » de Williams. De cette pièce nous allons principalement parler de Serafina et de Rosa car ce sont les personnages principaux, même si on rencontre aussi les voisines et clientes de Serafina, la maîtresse du mari défunt de Serafina, Estelle Hohengarten, et « la strega », une vieille voisine que Serafina compare à une sorcière (« la strega » en italien veut dire « la sorcière »).

The Night of the Iguana est la quatrième pièce choisie. Elle est jouée pour la première fois sur Broadway en 1961. On la considère généralement comme la dernière pièce à succès de Williams, c’est-à-dire qu’après cette pièce Williams écrit toujours, mais jamais une des ses pièces ne rencontrera autant de succès. Contrairement aux pièces précédentes, elle ne se déroule pas dans le Sud mais dans un hôtel au Mexique. Le personnage principal est le révérend Shannon, un ancien ministre qui travaille maintenant comme guide touristique. Les personnages féminins principaux sont Maxine Faulk, la gérante de l’hôtel et une ancienne amie de Shannon, et puis Hannah Jelkes, une vieille fille qui voyage avec son grand-père poète (elle est elle-même peintre). Maxine et Hannah sont deux femmes radicalement différentes et c’est cette différence qui rend cette pièce si fascinante. Maxine est plutôt similaire aux personnages féminins « traditionnels » de Williams (même si elle reste très intéressante), mais Hannah est très différente de toutes les autres femmes dans l’œuvre de Williams. C’est pour cela que nous allons étudier cette pièce. Hannah et Maxine ne sont pas les seules femmes dans cet œuvre, on y trouve aussi un groupe touristes guidés par Shannon, dans ce groupe se trouve Charlotte Goodall (une jeune femme ayant eue une relation sexuelle avec le révérend) et Judith Fellowes, un des

seuls personnages homosexuels dans l'œuvre de Williams. Comme avec *The Rose Tattoo*, la fin de la pièce est considérée comme étant plus positive, ou en tous cas moins tragique que la fin des premières pièces.

The Glass Menagerie et *A Streetcar Named Desire* sont des pièces « classiques » de l'œuvre de Williams qui datent de ses débuts d'écrivains. Au contraire, *The Rose Tattoo* et *The Night of the Iguana* sont des pièces qualifiées de « transitoires », qui marquent une transition dans l'œuvre de Williams à une ère nouvelle dans son écriture. Pendant les années 1970 il aura moins de succès mais il écrira quand même énormément de pièces courtes (à un ou deux actes seulement). J'ai choisi d'étudier une de ses pièces.

La dernière pièce choisie est donc *A Lovely Sunday For Creve Cœur*, jouée en 1979 après que Williams ait écrit plusieurs versions différentes de la pièce. Elle raconte l'histoire de quatre femmes : Dorothea ou « Dotty » (personnage très similaire à Blanche DuBois ou Amanda Wingfield), sa collègue Helena (elles sont toutes les deux institutrices), sa colocataire d'origine allemande Bodey et puis leur voisine allemande Sophie Gluck. Ce n'est pas une pièce très connue de Williams et elle n'a pas les mêmes mérites littéraires que les autres : en effet, les personnages ne sont ni très développés, ni très originaux –on dirait plutôt une synthèse des tous les autres personnages de Williams. Cependant elle reste intéressante car elle n'est composée que de personnages féminins et puis ensuite car elle a été écrite vers la fin de la carrière (et de la vie) de Tennessee Williams. Comme dans *The Rose Tattoo*, on trouve des personnages d'origine européenne qui changent des « Southern Belles » habituelles de Williams.

Je souhaite dans ce mémoire étudier l'évolution des personnages féminins dans l'œuvre de Williams à travers le temps. C'est pour cela que j'ai choisi une période d'à peu près trente ans dans l'œuvre de Williams, entre 1944 et 1979, pour pouvoir constater –ou non– un changement. Il faut aussi savoir que les dates d'écriture des pièces ne sont pas forcément en accord avec les dates du déroulement de l'action de l'œuvre. En effet, bien qu'écrite en 1944, l'action de *The Glass Menagerie* se déroule au printemps 1937. L'action de *A Streetcar Named Desire* se déroule pendant les années 1940, celle de *The Rose Tattoo* pendant les années 1950, celle de *The Night of the Iguana* pendant les années 1940 (pendant la Seconde Guerre Mondiale car à l'hôtel on trouve des clients allemands qui

chantent des chansons nazis) et enfin, Williams a écrit *A Lovely Sunday for Creve Cœur* en 1979 mais l'action se déroule pendant les années 1930¹⁴.

On étudiera plusieurs éléments : nous allons essayer de constater s'il y a eu une évolution des personnages. D'une part, je propose de considérer la personnalité, la situation économique et/ou les relations maritales et familiales des personnages. D'autre part, j'aimerais analyser l'écriture des personnages –voir par exemple si Williams prend en compte les changements qui se sont passés pendant les années 1960 et 1970, notamment le mouvement féministe. Je propose une étude thématique à travers trois grandes parties : la première partie sera axée autour du mariage et de la sexualité (l'importance du mariage pour les femmes, la sexualité féminine, etc.). Dans la deuxième partie nous allons explorer l'importance de l'environnement géographique sur les femmes, notamment à travers l'idée de la « Southern Belle », ainsi que l'espace scénique et l'importance que Williams accorde à la mise-en-scène. Dans la dernière partie, il sera question de l'importance des relations familiales chez les personnages de Williams, surtout les relations mère-fille mais aussi les amitiés entre femmes et entre sœurs.

¹⁴ Au cours de ce mémoire, j'utiliserais parfois des versions raccourcies des titres pour parler de ces pièces : *The Glass Menagerie* deviendra alors *Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* sera tout simplement *Streetcar*, *The Night of the Iguana* deviendra *Iguana* et *A Lovely Sunday for Creve Cœur* sera raccourcie à *Lovely Sunday*. Puisque *The Rose Tattoo* est un titre assez court, j'utiliserais la forme non-raccourcie.

2. LA SEXUALITÉ ET LE MARIAGE

2.1. La sexualité féminine et L'évolution des mœurs

2.1.1. Les débuts du changement

Les pièces de Tennessee Williams sont, pour la plupart, baignées dans une atmosphère très sensuelle –voire érotique. Williams est connu pour cela, Foster Hirsch l'appelle même le « national poet of the perverse » (*A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams*, p. 3). Dans les cinq pièces choisies pour ce mémoire, on a à chaque fois affaire à la sexualité des personnages. Les personnages féminins ont un rapport assez particulier au désir sexuel ; il semble exister chez certaines de ces femmes une tension entre ce que la société attend d'elles et ce qu'elles veulent dans leur intimité. Depuis des siècles, le corps féminin reste un sujet de débat : encore aujourd'hui c'est quelque chose qui est très politisé –la sexualité féminine reste un sujet très controversé, voir tabou. Williams utilise le sexe dans ses pièces pour mettre en lumière certaines contradictions sociales, comme Hirsch écrit : « Sex is never simply sex in a Williams drama » (p. 4).

Nous retrouvons une de ces contradictions dans *The Glass Menagerie*, la pièce – parmi celles étudiées en tous cas– la plus innocente et la plus chaste de Williams. Amanda, l'exemple parfait de la « Southern Belle », sous-entend dans la pièce qu'une femme doit pouvoir se montrer sexuellement « disponible » sans pour autant l'être pour séduire un homme. C'est un jeu de séduction qui met en scène un contraste bizarre entre virginité et érotisme. L'attitude des « Southern Belles » était ainsi, elles devaient savoir flirter avec un homme et se mettre en valeur physiquement pour lui plaire, mais une femme devait aussi être vierge avant le mariage. C'est une contradiction assez ridicule à nos yeux, et même peut-être à l'époque aussi : Stephanie B. Hammer écrit : « Amanda impersonates girliness in a manner that is embarrassing for the young people, and visibly, one might even say frighteningly inauthentic, for all its emotional intensity and strong sexual charge » (*That Quiet Little Play : Bourgeois Tragedy, Female Impersonation, and a Portrait of the Artist in The Glass Menagerie*, p. 42).

Les mœurs concernant la sexualité féminine ont évolué de manière assez radicale pendant le 20^{ème} siècle. Pendant très longtemps, on considérait les femmes d'une manière très simpliste : d'un côté nous avons les maîtresses/prostituées et puis de l'autre il y avait les mères/femmes (mariées). A partir des années 1920, cette distinction s'efface peu à peu et la femme devient plus complexe :

Sex morals were changing in the half century after 1920 [...] the most basic change in sex morals arose from an increasing acceptance of the revolutionary idea that women were not sexless angels but rather the possessors of sex desires comparable to those of men [...] With sex impulses considered normal for both sexes, more and more Americans accepted them as inherently good and desirable, and discarded ancient acclaim given chastity (Robert E. Riegel, *American Women : A Story of Social Change*, pp. 325-326).

Cependant, ce sont des changements qui arrivent très lentement dans la société, nous le voyons avec le personnage de Blanche dans *A Streetcar Named Desire*. En effet, bien que ce changement de mœurs commence en 1920, les années 1940 restent une époque difficile pour des femmes comme Blanche qui doivent refouler leur désir sexuel. Il existe en elle cette tension entre l'envie de paraître innocente et chaste, et son désir. Riegel élabore ainsi : « acceptance of female sexuality should have resolved some of the conflicts and troubles of the past. A girl reared in the tradition of the sexless female presumably felt great mental conflicts and a strong sense of sin when she had impulses which no “nice” woman should have » (p. 328). Cela veut dire que cette évolution sexuelle est difficile à concevoir pour des femmes élevées pendant très longtemps avec cette dichotomie internalisée ; elle concernera plutôt les femmes nées à partir des années 1920, qui commencent à atteindre l'âge de la maturité pendant la fin des années 1950 et puis les années 1960 et 1970 : période de la grande révolution sexuelle aux États-Unis. Blanche est une de ces femmes en avance sur son temps, qui a conscience de ce désir qui existe en elle mais qu'elle ne peut pas accepter :

Blanche's romantic way of looking at things, sensitive as it may be, has a fatal weakness : it exists only by ignoring certain parts of reality. This is shown in a number of ways in *Streetcar*, principally in Blanche's refusal to face up to certain acts of her past and the present reality of her own sexual drives which she covers over with such words as « flirting » (Alvin B. Kernan, *Truth and Dramatic Mode in A Streetcar Named Desire*, p. 18).

C'est cette tension qui finit par la rendre folle. Lorsque les autres personnages prennent connaissance du passé peu glorieux de Blanche, ils la rejettent. La pièce montre la différence entre l'acceptation de la femme mariée ayant une vie sexuelle, et le rejet d'une femme non-mariée ayant une vie sexuelle. Vu que Stella et Stanley sont mariés, il est normal qu'ils aient une vie sexuelle. Vu que Blanche n'est pas mariée, on s'attend à ce qu'elle ait une vie chaste. Pendant la pièce, Blanche rencontre le personnage de Mitch et veut l'épouser car il représente pour elle la sûreté et l'adhérence aux conventions sociales. Pour pouvoir le séduire, elle lui fait croire qu'elle est innocente, Stanley dit : « all this squeamishness she puts on ! You should just know the line she's been feeding to Mitch. He thought she had never been more than kissed by a fellow ! » (*A Streetcar Named Desire*, p. 70¹⁵). Lorsque Stanley raconte à Mitch le passé de Blanche, il refuse de l'épouser car elle n'est plus, comme il l'appelle « straight » (*Streetcar*, p. 87). Il y a ensuite un échange entre Blanche et Mitch qui met en lumière le changement qui s'est produit dans leur relation :

BLANCHE : What do you want ?

MITCH [*fumbling to embrace her*] : What I been missing all summer.

BLANCHE : Then marry me, Mitch !

MITCH : I don't think I want to marry you any more.

BLANCHE : No?

MITCH [*dropping his hands from her waist*] : You're not clean enough to bring in the house with my mother (*Streetcar*, p. 89).

Les intentions de Mitch restent assez ambiguës, on ne sait pas s'il veut la violer ou s'il pense que –vu qu'elle a déjà eu des rapports sexuels– elle ne le rejettera pas, mais en tous cas il ne la considère plus comme assez « propre » ou « pure » pour pouvoir l'épouser.

Le dernier thème exploré dans la pièce est le rapport de dominance entre l'homme et la femme au niveau sexuel. Nous en parlerons plus dans la partie concernant le mariage, mais le personnage de Stanley incarne la supériorité masculine, il utilise le sexe comme outil de dominance. Le viol représente une version perversie du rapport sexuel, un rapport violent et non-consensuel utilisé pour assouvir un besoin de dominer, de soumettre, la femme. Lorsque Stanley viole Blanche, c'est pour lui montrer qui est le plus fort –et aussi pour la punir :

¹⁵ Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. London : Penguin Modern Classics, 2009 (première éd. 1947).

Male dominance is sexual. Meaning : men in particular, if not men alone, sexualize hierarchy [...] Recent feminist work, both interpretive and empirical, on rape, battery, sexual harassment, sexual abuse of children, prostitution and pornography, support it. These practices, taken together, express and actualize the distinctive power of men over women in society ; their effective permissibility confirms and extends it (Catherine A. Mackinnon, *Sexuality*, p. 158).

Les rapports sexuels dans les pièces de Williams ont plutôt tendance à rendre les femmes malheureuses : « none of his [...] females attain happiness through lasting sexual relationships ; some are not even concerned with such happiness ; all suffer from physical or emotional mutilation (or both) » (Louise Blackwell, *Tennessee Williams and the Predicament of Women*, p. 101). On voit cela dans une autre pièce de Williams : *A Lovely Sunday for Creve Cœur*. Mais avant de parler de cette pièce et pour conclure sur *Streetcar*, il est important d'écrire quelques mots sur l'importance de la virginité pour une femme, et l'évolution de la perception des rapports sexuels avant le mariage.

The subject of human sexual relations has within the past generation come to be considered a suitable topic for conversation and research in American society [...] All societies, it seems, control in some manner the possible sexual behaviors ; the two most universal forms of control appear to be the incest taboo and marriage. In addition, accounts of such practices as premarital sex, extra-marital sex, masturbation, and homosexuality indicate that these activities may be encouraged, permitted, ignored, condemned, or suppressed, depending upon the society and its norms [...] If a culture is changing rapidly, as that of the United States seems to be, a rethinking of previously accepted social norms occurs, making it likely that there will be inconsistencies between various aspects of the culture (Bert N. Adams, *The American Family : A Sociological Interpretation*, pp. 188-189).

L'acceptation par les Américains du sexe avant le mariage connaît un changement au cours du 20^{ème} siècle. Le début du siècle est marqué par une attitude très stricte et conservatrice concernant le sexe pré-marital, surtout envers les femmes. Se basant sur les Kinsey Reports¹⁶ (publiés pendant les années 1940 et 1950), Adams estime qu'environ 70% des célibataires hommes ont eu des rapports sexuels avant le mariage, contre seulement 50% des célibataires femmes. Il y a ici deux poids, deux mesures. Adams explique :

The male may have a more active biological drive for « sex where he finds it », and may feel freer due to the absence of pregnancy fears, but there is more to the sex

¹⁶ Les Kinsey Reports sont deux livres publiés en 1948 et 1953 par Alfred Kinsey (1894-1956), un sexologue célèbre qui a fait des études sur le comportement sexuel chez les hommes et les femmes. Ces livres ont été très influents et controversés, et ont permis une meilleure compréhension de la sexualité humaine.

difference than this. There is, first of all, lingering evidence of a double standard that considers premarital intercourse more morally reprehensible in a female than in a male (Adams, p. 190).

Ce système de deux poids, deux mesures, commence à disparaître à l'époque où Adams écrit (les années 1970), et à l'heure actuelle la sexualité féminine ainsi que le sexe pré-marital sont de plus en plus acceptés aux États-Unis (et dans les sociétés occidentales en général). Cependant, il y a encore des progrès à faire, on retrouve encore des attitudes dénigrantes envers les femmes qui revendiquent leur sexualité dans la société et la culture américaine (l'idée, par exemple, de la « rape culture¹⁷ »).

Pendant *Lovely Sunday*, Dotty révèle que Ralph Ellis et elle ont eu un ou plusieurs rapports sexuels hors-mariage. Dotty est une femme romantique, amoureuse de Ralph elle pense qu'ils vont se marier alors elle accepte d'avoir des rapports sexuels avec lui. Comparée à Blanche, elle ne le cache pas ; elle est assez ouverte avec cela, elle le raconte à Bodey. L'absence de culpabilité ou de sentiment de honte (comme l'a éprouvé Blanche) montre que la pièce est bien écrite en 1979 –époque à laquelle les rapports hors-mariage n'étaient plus considérés comme tabou. La réaction de Bodey montre que la pièce se déroule bien en 1930 car elle réagit en disant qu'elle ne le dira pas à son frère Buddy, sinon il ne voudra plus épouser Dotty (Bodey voudrait que Buddy et Dotty se marient, même si Dotty ne se montre pas très enthousiaste à l'idée d'épouser Buddy). Cependant, comparé au drame qui attendait Blanche lorsque Stanley et Mitch ont appris les détails sordides de son passé, le fait que Buddy apprenne que Dotty n'est plus vierge n'est pas montré comme étant une menace sérieuse. A l'inverse, la réaction de Bodey est plutôt jouée de manière comique –Williams se moque peut-être des attitudes conservatrices et, dans les années 1970, considérées comme un brin désuètes.

2.1.2. Vers une représentation plus positive de la sexualité féminine

Les deux pièces où la sexualité féminine nous est montrée de manière plus positive sont *The Night of the Iguana* et *The Rose Tattoo*.

¹⁷ Le « rape culture » est un phénomène sociétal où la violence contre les femmes (par exemple, le viol) est normalisée et acceptée de manière généralisée.

L'Italie représente, aux yeux de Williams et du public américain, la liberté sexuelle. Nous en parlerons plus dans la partie concernant l'environnement géographique, mais cette impression explique en partie le choix de Williams quant à la nationalité des protagonistes. Des cinq pièces, Serafina delle Rose est peut-être la femme qui a la conception la plus positive des relations sexuelles : « Williams draws her [Serafina delle Rose] as an American Southerner [...] Serafina is motivated by sexuality » (Doyne Joseph Mraz, *The Changing Image of the Female Characters in the Works of Tennessee Williams*, p. 89) et encore : « her [Serafina's] entire motivation is sexual, and in that Williams finds strength » (Mraz, p. 92). C'est une pièce très comique, donc on ne s'attend pas forcément à ce que Serafina connaisse une fin tragique à cause de sa sexualité –comme Blanche– mais c'est tout de même une distinction importante. Il faut aussi préciser que Serafina a eu la plupart de ses rapports sexuels avec son mari et non hors-mariage (sauf avec Alvaro à la fin de la pièce).

Foster Hirsch désigne Serafina comme : « a tempestuous yet oddly chaste sex-singer, she celebrates the body with a kind of virginal astonishment » (*A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams*, p. 42). Il y a une certaine innocence dans sa manière de concevoir la sexualité et le mariage, elle le dit elle-même : « each time is the first time with him [son mari] » (*The Rose Tattoo*, p. 23¹⁸). Elle se montre complètement à l'aise avec l'idée des relations sexuelles maritales, mais elle pense que les relations sexuelles hors-mariage sont immorales :

SERAFINA [*furiously*] : I told you wimmen that you was not in a honky-tonk ! Now take your blouse and git out ! Get out on the streets where you kind a wimmen belong [...] I won't have – unproper things going on here or dirty talk, neither ! [...] You are, you are, dirty talk, all the time men, men, men ! You men-crazy things, you !

FLORA : Sour grapes – sour grapes is your trouble ! You're wild with envy !

BESSIE : Isn't she green with jealousy ? Huh !

SERAFINA [*suddenly and religiously*] : When I think of men I think about my husband. My husband was a Sicilian. We had love together every night of the week, we never skipped one, from the night we was married till the night he was killed [...] Go on, go on to New Orleans, you two man-crazy things, you ! And pick up a man on Canal Street but not in my house [...] I count up the nights I held

¹⁸ Williams, Tennessee. *The Rose Tattoo and Other Plays*. London : Penguin Modern Classics, 2001.

him all night in my arms, and I can tell you how many. Each night for twelve years. Four thousand – three hundred – and eighty [...] And I am satisfied with it. I grieve for him [...] And I would feel cheap and degraded [...] if after that memory, after knowing that man, I went to some other, some middle-aged man, not young, not full of young passion, but getting a pot belly on him and losing his hair and smelling of sweat and liquor – and trying to fool myself that *that* was love-making ! I *know* what love-making was (*The Rose Tattoo*, pp. 43-45).

On voit là l'importance de la religion dans la vie de Serafina. Une Italienne catholique n'est pas chose rare –même aujourd'hui. Les liens de mariage entre mari et femme sont, pour elle, sacrés (ce qui n'était pas le cas pour son mari car il avait une maîtresse –on voit ici encore les attitudes différentes des hommes et des femmes envers la sexualité et le mariage).

Néanmoins, elle ne semble pas forcément très concernée par les relations pré-maritales (ou la situation maritale) de sa fille. Bien sûr, au début de la pièce elle l'enferme lorsqu'elle apprend que Rosa à un petit ami ; mais pendant le reste de la pièce elle semble plus occupée par sa propre vie sexuelle que par celle de sa fille. En la personne de Rosa, nous trouvons la sexualité comme une expression d'amour et non d'un acte immoral. Dans la pièce, les roses représentent la sensualité (l'huile de rose portée dans les cheveux du mari défunt de Serafina, son tatouage d'une rose, etc.) Il est peut-être normal alors que la personne nommée après cette fleur est l'incarnation même de la sexualité. Rosa veut avoir des relations sexuelles avec Jack (son petit ami) car elle l'aime et que, pour elle, la sexualité est l'expression la plus naturelle de l'amour –plus que l'idée du mariage, sujet qu'elle n'aborde même pas. Pour Serafina aussi la sexualité est l'expression de l'amour, du moment que cela se produit entre deux personnes mariées.

La dernière différence entre Blanche et Serafina est que bien sûr dans la pièce il existe des personnes qui la jugent, qui se moquent d'elle ; mais la plupart du temps, à l'inverse de Blanche, Serafina n'y fait pas attention. Elle est fière et beaucoup plus forte mentalement que Blanche. Cependant, à la fin de la pièce, elle ne veut pas qu'on la voie avec Alvaro ; mais à mon avis ce n'est pas parce qu'elle a peur de l'opinion des autres mais plus car elle ne veut pas manquer de respect envers la mémoire de son mari.

The Rose Tattoo introduit l'idée de la dichotomie féminine, c'est-à-dire cette tension entre mère/femme et prostituée/maîtresse. Serafina delle Rose, petite femme ronde

et brune, est la femme de Rosario ; Estelle Hohengarten est une femme blonde et mince, elle est la maîtresse de Rosario. Leurs apparences physiques, ainsi que leurs noms (un nom italien et un nom allemand) les distinguent et les opposent. Cette dichotomie n'a que peu d'importance dans la pièce, mais nous la retrouvons de manière plus évidente dans *The Night of the Iguana*.

Freud a identifié, dans ses études, ce qu'il appelle le « Madonna-whore complex » : un complexe psychologique selon lequel les hommes voient les femmes de deux manières : soit comme des Madones (la « Madonna »), soit comme des prostituées (la « whore »). On retrouve dans la culture et la société occidentale –même celle d'aujourd'hui– cette dichotomie qui simplifie la sexualité féminine. Elle simplifie la femme car chaque possibilité exclut la possibilité de l'autre, c'est-à-dire qu'une femme ne peut pas être à la fois une Madone et une prostituée. Cependant, la sexualité féminine (et la sexualité humaine de manière générale) est beaucoup trop complexe pour être rangée en seulement deux catégories très limitées. Le problème pour les femmes est que non seulement cela devient très difficile de se construire une identité sexuelle, c'est aussi qu'une femme perçue comme une « whore » sera moins respectée et plus sujette à des discriminations (voir des violences) qu'une « Madonna » (comme nous l'avons vu dans *A Streetcar Named Desire*).

D'un point de vue masculin, on rencontre aussi un problème : les hommes désirent les deux, la Madone et la prostituée, mais ils n'arrivent pas à les concilier. C'est un problème qui persiste encore aujourd'hui, après la révolution sexuelle : au cinéma ou dans la littérature nous retrouvons souvent des itérations de ces deux archétypes très réducteurs et simplistes. De manière visuelle, cette dichotomie est très souvent montrée par la couleur de cheveux d'une femme : une femme brune représentera très souvent la « whore » et une femme blonde représentera la plupart du temps la « Madonna ». Un exemple serait le film *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock où l'actrice Kim Novak incarne deux femmes : une blonde plus innocente et une brune plus vénale¹⁹ (cependant il faut noter que c'est le cas contraire dans *The Rose Tattoo*).

¹⁹ Dans *Vertigo*, un détective nommé Scottie Ferguson (joué par James Stewart) prend sa retraite après qu'une course poursuite sur les toits de San Francisco finit par la mort accidentelle de son collègue. Néanmoins, il décide d'enquêter sur la femme d'un ami, Madeleine Elster (Kim Novak –blonde), lorsque l'ami lui dit qu'il pense qu'elle est possédée. S'en suit une histoire compliquée et dans laquelle il est révélée

Cette dichotomie capillaire se retrouve aussi chez Williams, dans *The Night of the Iguana* (et, comme nous l'avons vu, dans *The Rose Tattoo*). Hannah Jelkes, la peintre « vieille fille » et pratiquement angélique, est blonde ; Maxine Faulk, la propriétaire de l'hôtel très ouvertement sexuelle, est brune. Leur apparence, leur caractère et leur sexualité sont complètement opposés : « Hannah is the fair heroine, the saint, to Maxine's whore. She is a prim Williams matron » (Foster Hirsch, *A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams*, p. 68). Mais avec Tennessee Williams, il ne faut jamais se fier aux apparences :

The play [*The Night of the Iguana*] contains Williams's least sensational treatment of his perennial theme of conflict between flesh and spirit. The drama still depends on the collision of sexual types –the lady and the whore, the sensual man and the repressed woman– but the characters are comfortable with their sexual natures (Hirsch, p. 70).

En effet Maxine n'a jamais honte de sa sexualité. Elle est très bien dans sa peau. C'est une femme qui, comme Blanche ou Serafina, exprime ses émotions à travers sa sexualité. Elle incarne la sensualité dans la pièce, de son apparence (son physique et ses vêtements) à sa manière de s'exprimer. Elle est claire dans ses intentions envers Shannon. Shannon de son côté se montre très ambiguë quant à ses sentiments pour Maxine, il semble l'apprécier car il change l'itinéraire de son voyage pour venir la voir au Mexique, mais il l'appelle aussi de manière dénigrante une « insatiable widow » (p. 72). Cependant, il n'osera jamais la traiter comme Mitch ou Stanley ont traité Blanche. De plus, Maxine a été mariée pendant assez longtemps –son mari meurt peu de temps avant le début de la pièce. Elle a donc été, pendant un temps, une « Madonna ». Il faut penser alors que la plupart de ses relations sexuelles ont eu lieu lorsqu'elle était mariée, comme Serafina. De son côté, Hannah est une vieille fille décrite comme angélique ou androgyne et qui est encore vierge. Elle n'est pas pour autant asexuée et ses sentiments pour Shannon sont plus difficiles à cerner ; on a l'impression qu'elle a de l'affection pour lui mais, vu qu'elle n'est plus une jeune femme, pense que c'est trop tard pour elle de trouver l'amour. Hannah, même si elle ne se montre pas libre sexuellement, est une femme moderne. Elle ne juge jamais Maxine

qu'en fait Madeleine Shaw est jouée par une femme appelée Judy Barton (Novak –brune) dans une ruse censée couvrir un meurtre. Mais Scottie tombe amoureux de Madeleine et n'arrive pas à concilier les deux femmes : la blonde et la brune.

sur sa sexualité. Les deux femmes sont écrites comme étant complexes, ainsi que sympathiques ; le spectateur peut ressentir de l'affection pour les deux femmes. Il n'a pas à juger Maxine sur son caractère sexuel.

Shannon semble être victime de ce « Madonna-whore complex » et n'arrive pas à choisir entre Hannah et Maxine. Le choix est finalement fait pour lui par Hannah, qui laisse sa « rivale » Maxine gagner. A la fin de la pièce, Shannon reste donc avec Maxine au Mexique. Hannah et Maxine sont présentées comme deux femmes actives, et c'est Shannon qui est le personnage le plus passif dans la pièce –une inversion des rôles traditionnels assignés aux genres. La pièce fait écho au film *Mogambo*²⁰ (1953), de John Ford. On peut penser que Tennessee Williams s'est inspiré de ce film car il y a beaucoup de similarités entre les deux : c'est l'histoire d'un homme (Clark Gable) dans un environnement exotique qui doit choisir entre une femme brune et sensuelle, Eloise Kelly ou « Honey Bear » (jouée par Ava Gardner, qui joue aussi Maxine dans l'adaptation cinématographique de *The Night of the Iguana*) et Linda Nordley (jouée par Grace Kelly), une blonde douce et innocente (et mariée). La fin de *Mogambo* se montre aussi plus favorable à Eloise Kelly, la brune –un signe peut-être que les attitudes envers les « whores » sont en train de changer.

Et enfin, il y a le personnage de Charlotte Goodall. Charlotte est une jeune femme de dix-sept ans qui, avant le début de la pièce, a eu un ou plusieurs rapports sexuels avec Shannon. Charlotte a donc eu des relations sexuelles hors-mariage chose qui, pendant les années 1940, serait très mal vu pour une jeune femme. Mais la pièce est écrite en 1961, le début d'une décennie qui connaîtra une importante révolution sexuelle. Dans la pièce ce n'est pas Charlotte qui est condamnée, c'est Shannon. C'est Shannon qui perd son travail, en grande partie à cause de sa liaison avec Charlotte. Charlotte n'est jamais punie dans la pièce comme l'aurait été Blanche DuBois des années auparavant. La relation de Shannon avec Charlotte montre que Shannon est hypocrite de juger la sexualité de Maxine alors

²⁰ *Mogambo* est un film de 1953 réalisé par John Ford avec comme acteurs principaux : Clark Gable, Ava Gardner et Grace Kelly. L'histoire du film se déroule en Afrique. C'est un remake d'un film de 1932 appelé *Red Dust* (*La Belle de Saïgon* en français) dirigé par Vincent Fleming (le film est lui-même une adaptation d'une pièce du même nom de 1928 écrite par Wilson Collison). Clark Gable y tient encore le rôle principal, mais l'action se déroule cette fois-ci en Indochine. Les actrices sont Jean Harlow qui joue Vantine, une prostituée, et Mary Astor qui joue Barbara Willis, la femme d'un ingénieur. Il est intéressant de noter que Jean Harlow était blonde et Mary Astor était brune, alors que c'est Harlow qui joue le rôle de la prostituée.

qu'il est un révérend défroqué qui a eu des rapports sexuels avec une mineure. Cela montre aussi que les attitudes envers le sexe étaient plus permissives envers les hommes que les femmes (mais cela est en train de changer car c'est Shannon qui est puni et non Charlotte).

2.2. Autour du mariage

Avant de discuter de l'importance du mariage pour les personnages féminins de Tennessee Williams, il faut d'abord comprendre l'importance qu'il a (ou avait) au sein de la société américaine, et comment il a évolué de manière historique et sociologique. En premier, comment défini-t-on le mariage ? Bert N. Adams le définit ainsi :

In United States society a young male and female decide to marry. His name is added to her maiden name, and they affirm that their marriage is for as long as they both shall live [...] In an introductory textbook written in the Western world, the word « family » is likely to signify what we have just described. Technically, this unit is called the *monogamous nuclear family*, consisting of a male, a female, and their offspring, and is, of course, the prevalent and legalized form of family in the contemporary United States²¹ (*The American Family: A Sociological Interpretation*, p. 15).

La famille dite « nucléaire » est donc considérée comme la famille traditionnelle, comme la norme. Adams définit aussi une gamme de genres de structures familiales, marquée par trois genres de structures : la structure patriarcale, la structure égalitaire et la structure matriarcale (Adams, p. 26). La structure patriarcale (celle où l'homme est le chef de famille) est la plus répandue dans les pays occidentaux. Il existe cependant des structures matriarcales (où la femme ou la mère est la chef de famille) dans le monde, notamment en Asie ou dans certaines tribus amérindiennes. En somme, quand on parle de la famille et du mariage aux États-Unis, nous parlons généralement d'un couple homme-femme monogame, où le père ou le mari (ou le fils si le père est absent) est le chef de famille. Cette notion a été intériorisée par des millions d'Américains (et d'occidentaux en générale) ce qui explique pourquoi il y a encore aujourd'hui un tel malaise à parler de structures familiales qui dévient de cette norme (familles homoparentales, familles monoparentales, etc.). De plus, quelle que soit sa structure (patriarcale, matriarcale,

²¹ Le livre est publié en 1971, donc Adams décrit la société Américaine des années 1970 ; le mariage entre personnes du même sexe est légal aux États-Unis depuis le 26 Juin 2015.

égalitaire), la notion de famille comme moyen essentiel à la conception et l'éducation des enfants est universelle. On considère que le but primaire d'un mariage est d'avoir des enfants.

C'est pourquoi la notion d'un mariage basé sur l'amour ou la romance est une notion plutôt moderne. Pendant très longtemps, le mariage était considéré comme un partenariat. Ce n'est qu'à partir du 20^{ème} siècle que l'idée d'un mariage romantique, entre deux personnes qui s'aiment, est devenu la norme. Cela ne veut pas dire que les couples du 19^{ème} ou 18^{ème} siècle ne considéraient pas l'amour pour l'autre comme un critère dans la sélection d'un mari ou d'une femme. Cela veut dire que l'amour est passé d'un critère parmi plusieurs autres, au critère principal.

Mais pour comprendre comment et pourquoi le mariage était important pour une femme, il faut revenir à cette notion de structure patriarcale. La femme (la femme, la sœur, la fille) a longtemps été considérée comme la propriété de l'homme (le mari, le frère, le père). Lorsqu'une femme se marie, elle perd son nom de « jeune fille » et prend le nom de son mari, son nom « d'épouse ». En un sens, elle passe de propriété du père à la propriété du mari. Dans une structure patriarcale, l'homme est placé en position de supériorité et la femme est donc placée en position d'infériorité : « conventional, or traditional, roles find the husband dominant and the wife subordinate, with the roles of males and females within the home predetermined by tradition » (Adams, p. 243). La notion radicale que les hommes et les femmes sont, en fait, égaux n'est que récente et n'est pas acceptée par tout le monde. Dans un mariage « traditionnel » le mari et la femme se conforment aux rôles traditionnellement assignés à chaque genre : l'homme, chef de famille, travaille pour gagner de l'argent : « in the majority of societies, the husband plays the role of instrumental leader, governing the family's economic division of labor » (Adams, p. 241). La femme élève les enfants et s'occupe de la sphère domestique (ménage, cuisine, etc.).

L'accès graduel par les femmes au monde du travail et à l'éducation a, en grande partie, contribué à l'évolution des rôles assignés aux genres au sein d'un mariage. Le 20^{ème} siècle marque une période de transition et de mutation pour le mariage et la structure familiale : on commence à penser qu'il y a d'autres façons d'être en couple, d'avoir des enfants, etc. Les femmes commencent à pouvoir exister hors de la sphère domestique ce qui fait que le mariage et la maternité ne sont plus les seules raisons d'être des femmes.

Mais puisque l'importance du mariage « traditionnel » et de la famille nucléaire a été intériorisée par des générations d'Américains ; il y a encore aujourd'hui des hommes et des femmes qui tiennent à cette structure conventionnelle qu'ils considèrent même comme une structure « naturelle ».

Les personnages féminins de Tennessee Williams vivent à cette époque, à cette période de transition. C'est pour cela qu'il est important d'étudier leurs attitudes face à cette institution et de voir comment leurs attitudes changent. Nous allons voir si le mariage reste une étape importante, voir essentielle, dans la vie d'une femme, ou alors si les femmes commencent à considérer des options autre que le mariage. Nous allons aussi voir comment (et si) les attitudes de la société envers les femmes changent, comment la société traite une femme non-mariée –une femme qui existe en dehors de la norme.

2.2.1. L'évolution du mariage aux États-Unis

En 1960, seulement 15% des adultes n'avaient jamais été mariés. En 2011, ce sont 28% des adultes américains qui n'ont jamais été mariés. Seulement 51% des adultes aux États-Unis sont actuellement mariés. En 2010, 39% des Américains disaient qu'ils pensaient que le mariage était obsolète, contre seulement 28% des personnes en 1970. Curieusement, le taux de mariage dépend aussi de l'éducation ; en effet, une personne ayant un diplôme universitaire a plus de chances de se marier. 64% des diplômés américains sont mariés, pour les personnes ayant arrêté leur scolarité après le lycée (ou avant) ce chiffre descend à 47%²². Cela était vrai aussi pendant les années 1970, ainsi selon Robert E. Riegel : « questionnaires indicated that something over half of college women looked forward to marriage and family responsibilities rather than to any sort of career » (*American Women : A Story of Social Change*, p. 314). Riegel dit que les femmes continuaient à avoir le désir de fonder une famille et d'avoir des enfants même si elles pouvaient, grâce à leur éducation, avoir une carrière. Cependant, il dit aussi que certains groupes plus traditionnels pensent que l'entrée de la femme dans le monde du travail a contribué (en plus ou moins grande partie) au déclin du mariage et de la famille nucléaire (Riegel, p. 338).

²² <http://www.livescience.com/17462-record-number-americans-unmarried.html>

Le taux de mariage est au plus bas depuis les années 1920, et il continue de descendre. Le taux de mariage a souvent fluctué en corrélation avec l'évolution de la société américaine ; il y a eu une baisse du taux de mariage en 1930 (la Grande Dépression) et les années 1960 (la révolution sociale aux États-Unis), ainsi qu'une montée du taux pendant les années 1950 (une ère considérée comme un renouveau des traditions, une époque très conservatrice). Mais depuis les années 1970, le taux de mariage est en baisse constante. Le mariage est important pour une femme, peut-être même plus important que pour l'homme. En effet, en faisant ma recherche de statistiques, un grand nombre d'articles choisissaient de se concentrer sur les statistiques concernant les femmes ; Megan Gannon du site *Live Science* indique aussi que : «to calculate the marriage rate, researchers look at the percentage of women older than age 15 who get married each year²³ ».

La même source indique qu'en 2013, 47% des femmes américaines étaient actuellement mariées, le chiffre le plus bas depuis le début du siècle. En 1950 ce chiffre était de 65%. Le taux de mariage est en baisse, alors que celui du divorce est en hausse : en 1920, seulement 1% des femmes américaines étaient divorcées, en 2013 ce chiffre est monté à 15%. Pourquoi, alors que le mariage perd de l'importance chez la femme, continue-t-on à calculer le taux de mariage avec les femmes en tête ?

2.2.2. L'importance du mariage pour une femme

Lorsque l'on parle du mariage, la pièce *The Rose Tattoo* se démarque un peu des autres pièces car c'est un texte qui place plus d'importance sur la sexualité que sur le mariage. La jeune Rosa est plus concernée par les relations sexuelles avec son petit ami, Jack, que par l'idée de se marier. Elle n'y fait même pas référence. Elle sous-entend que ce qui lie un homme et une femme c'est plus l'intimité que l'on peut avoir lors des rapports sexuels que l'institution du mariage lui-même. Elle tient cette idée de sa mère, Serafina, qui est une femme très sensuelle et qui fait souvent allusion à sa vie sexuelle avec son mari défunt. De plus, lorsque Serafina apprend que sa fille est en couple, elle ne cherche pas à

²³ <http://www.livescience.com/38308-us-marriage-rate-new-low.html>

savoir s'ils vont se marier, elle veut savoir si Jack est catholique (il l'est). La religion est plus importante que le désir du mariage (même si la conviction religieuse sous-entend peut-être le désir de se marier).

C'est intéressant car, si l'on regarde les statistiques ainsi que le contexte historique de l'époque, les années 1950 marquent un retour à l'esprit conservateur d'antan ; après la baisse du taux de mariage pendant les années 1930 et puis la guerre, le taux remonte et le mariage redevient très populaire aux États-Unis : « The period after World War II saw the greatest resurgence of pressure on women to return to the kitchen and nursery –the « new Victorianism » » (Riegel, p. 339). La pièce se montre peut-être un peu à contre-courant avec l'esprit de l'époque. Cependant, ce n'est pas une pièce qu'il faut forcément prendre au sérieux ; en effet, la pièce est une farce et contient beaucoup d'éléments comiques ainsi que des éléments que l'on pourrait qualifier de surnaturel (les histoires de Serafina à propos de la rose qui apparaît sur sa poitrine lorsqu'elle est enceinte, par exemple). Dès lors, les attitudes envers le sexe et le mariage dans la pièce ne seront pas prises au sérieux par le spectateur car ils ne sont pas présentés comme tel. De plus, la pièce se déroule dans une communauté italienne et ne reflète pas forcément les mœurs Américaines mais plutôt les mœurs européennes, un continent que les américains voient comme plus exotique, avec une attitude plus libre envers les relations sexuelles (et donc peut être plus laxistes envers l'institution du mariage).

Trois des cinq pièces choisies présentent une femme qui cherche à se marier (ou alors, une mère qui cherche un époux pour sa fille) : *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* et *A Lovely Sunday for Creve Cœur*. Le sujet est traité de manière nettement plus sérieuse dans les deux premières pièces, contrairement à *Lovely Sunday* qui –comme *The Rose Tattoo*– est une pièce plus légère, plus comique.

Dans *The Glass Menagerie*, nous sommes confrontés à l'idée que l'espace traditionnel de la femme est la sphère domestique, et qu'une femme qui travaille ne cherche pas à se marier –ou alors ne trouvera pas d'époux car elle ne correspond pas à l'idéal féminin. Amanda dit : « Girls that aren't cut out for business careers usually wind

up married to some nice man » (*The Glass Menagerie*, p. 17²⁴). Pour Amanda, une femme ne peut pas travailler et être mariée en même temps.

La pièce sous-entend que l'on valorise des choses différentes chez le mari et la femme dans un mariage. Amanda dit : « Character's what to look for in a man » (p.46). Pour l'homme, avoir du caractère est important. Avoir du caractère sous-entend aussi peut être une vision traditionnelle du mari dominant. De plus, Amanda se préoccupe de la carrière et du salaire de son gendre potentiel. Lorsque Tom veut inviter Jim O'Connor à dîner chez eux (pour être présenté comme un mari potentiel à Laura), Amanda questionne Tom pour vérifier que Jim gagne assez d'argent pour pouvoir s'occuper d'une famille. Chez la femme, les attentes sont différentes. Lorsque Jim vient dîner, Amanda veut que Laura soit jolie : bien coiffée avec une belle robe. Chez la femme l'on valorise l'apparence physique. Avant que Jim n'arrive chez eux, Amanda dit à Laura : « all pretty girls are a trap [...] and men expect them to be [...] Now look at yourself, young lady. This is the prettiest you will ever be ! » (*Menagerie*, p. 52). En plus, Amanda veut faire croire à Jim que c'est Laura qui s'est chargée de la préparation du repas, pour lui montrer que Laura peut être une bonne épouse car les femmes doivent pouvoir cuisiner, s'occuper des tâches ménagères. La femme doit être belle et se consacrer à la sphère domestique. C'est une vision très traditionnelle du mariage, une vision qui ne semble pas forcément convenir à une personne comme Laura qui est décidément non-traditionnelle.

Lorsque Tom dit à Amanda que Laura est une « home girl » (une jeune femme plutôt discrète qui préfère rester à la maison plutôt que de sortir), Amanda lui répond : « there's no such type, and if there is, it's a pity ! That is unless the home is hers, with a husband ! » (*Menagerie*, p. 35) et puis elle continue : « as soon as Laura has got somebody to take care of her, married, a home of her own, independent –why, then you'll be free to go wherever you please [...] But until that time you've got to look out for you sister » (p. 35). La seule maison qu'une femme doit avoir c'est celle avec son mari. Et si elle n'est pas mariée, elle est la responsabilité du chef de famille (le père ou le frère).

²⁴ Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie*. New York : New Directions Books, 1999 (première éd. 1944).

Amanda semble préoccupée par l'idée que sa fille finira non-mariée, mais elle oublie peut-être que le mariage ne lui a pas réussi. Son mari l'a abandonnée et son fils refuse de se placer en tant que chef de famille en l'absence du père. Elle veut que Laura se marie, mais Laura ne semble pas être obsédée par l'idée du mariage comme une fille « normale ». Amanda semble vouloir respecter la structure patriarcale (car elle a intériorisé cette structure comme « normale ») mais elle est entourée de gens qui ne se conforment pas à l'idée de la famille nucléaire.

Le mariage de Stella et de Stanley dans *A Streetcar Named Desire* nous est présenté comme étant un mariage très traditionnel. Stanley est un homme fort (physiquement), qui correspond à l'archétype de l'homme viril, qui travaille pour gagner de l'argent pour la famille. Stella est une jeune femme au foyer, qui fait le ménage, fait la cuisine et est enceinte. Leur fils naît vers la fin de la pièce. L'irruption de Blanche dans leur vie va mettre en lumière les problèmes de leur mariage. En premier lieu, Stanley a un tempérament assez volatil, il peut se montrer violent avec les femmes : après le jeu de poker au début de la pièce, ivre, il tape Stella. A la fin de la pièce, lors d'une dispute avec Blanche, il finit par la violer. C'est un homme qui représente la version extrême de la famille patriarcale.

Stella se soumet à lui, elle est dépendante de Stanley, financièrement mais aussi mentalement. Elle dit à sa sœur : « When he's away for a week I nearly go wild ! [...] And when he comes back I cry on his lap like a baby » (*A Streetcar Named Desire*, p. 10). De plus, lorsqu'il la tape, elle part, mais lorsqu'il la réclame elle revient et ils finissent par passer la nuit ensemble. Elle remplit aussi son rôle de femme au foyer à la perfection, ce qui plaît à Stanley car il aime être en position de domination :

STELLA : Oh, Stan ! [*She jumps up and kisses him which he accepts with lordly composure.*] I'm taking Blanche to Galatoires' for supper and then to a show, because it's your poker night.

STANLEY : How about my supper, huh ? I'm not going to no Galatoires' for supper!

STELLA : I put you a cold plate on ice (*Streetcar*, p. 16).

Ensemble, ils représentent aux premiers abords un couple fonctionnel. Lorsque l'on découvre un peu mieux les deux personnages, leur relation plutôt malsaine est mise en

lumière. Certes, le couple est sûrement amoureux, mais c'est une relation qui avantage Stanley et non Stella. Stella le comprend à la fin de la pièce, elle ne peut aider sa sœur car elle sera mise dans une situation impossible. Le divorce était encore très rare à l'époque, et très mal vu. Elle vient de donner naissance à leur fils, elle doit penser qu'il a besoin d'un père car c'est comme cela qu'une famille traditionnelle se construit. Elle n'est pas indépendante financièrement car c'est Stanley qui travaille, et sa fortune personnelle (provenant de la plantation familiale Belle Reve) a été dilapidée. Elle est coincée dans un mariage où elle est soumise.

Il y a aussi un autre mariage important dans la pièce, mais que l'on ne voit jamais sur scène : celui entre Blanche et son jeune mari Allan Grey. Allan meurt longtemps avant le début de la pièce. C'était un poète qui s'est suicidé lorsque Blanche a appris qu'il était homosexuel. Elle l'a découvert avec un autre homme et il s'est suicidé car Blanche lui a dit qu'il la dégoûtait.

Blanche était sûrement amoureuse de lui car elle semble avoir encore beaucoup d'affection pour son mari défunt, elle garde les lettres et poèmes qu'Allan lui a écrit. Allan devait sûrement avoir de l'affection pour elle s'ils se sont mariés, mais il n'était pas amoureux d'elle. On n'apprend pas dans la pièce si Allan a découvert qu'il était homosexuel après leur mariage, ou alors s'il s'est marié avec elle pour ne pas qu'on le soupçonne d'être homosexuel (qui était, à l'époque, illégal). Même si c'est un mariage marqué par la violence (comme celui de Stella et de Stanley) c'est aussi un mariage peu conventionnel qui, selon Blanche, a marché pendant un certain temps et qui la rendait heureuse. Curieusement, les relations de domination dans ce mariage sont inversées. C'est plutôt Blanche qui est en position de domination, car c'est sa réaction qui pousse son mari à se suicider.

Avec ces deux mariages nous voyons que l'époque n'était pas forcément favorable aux mariages heureux –ou alors Williams n'aimait pas l'institution du mariage (qui lui était interdit car il était homosexuel). Le mariage semble profiter à des personnages comme Stanley, des hommes hétérosexuels qui croient en la supériorité masculine tandis que les femmes ou les homosexuels se trouvent coincés dans une structure qui leur est défavorable.

Dans *A Lovely Sunday for Creve Cœur*, Williams démontre deux conceptions différentes du mariage : d'un côté nous avons Bodey qui a une vision plus pragmatique, et de l'autre il y a Dotty qui a une conception plus romantique, passionnelle. Dotty dit : « to me –romance is – essential » ce à quoi Bodey lui répond : « Oh –but– well, there's other things to consider besides –romance... » (*A Lovely Sunday for Creve Cœur*, p. 8²⁵). Leur désaccord se base sur le fait que Dotty voudrait épouser Ralph Ellis car elle pense qu'ils sont amoureux alors que Bodey voudrait que Dotty épouse son frère, Buddy, car elle pense que Buddy est mieux assorti à Dotty et qu'il est plus fiable. En réalité, on ne sait jamais si Ralph tenait vraiment à Dotty car il finit par épouser une autre jeune femme ; et on ne sait pas si Buddy veut vraiment épouser Dotty (même si cela semble être le cas) ou si Bodey essaie d'arranger un mariage entre deux personnes peu consentantes. Ralph et Buddy sont des idées abstraites, des concepts, plutôt que des personnages en chair et en os (on ne les voit jamais sur scène). Ils semblent représenter cette tension entre pragmatisme et romantisme.

L'importance de l'amour et du désir au sein d'un couple est une préoccupation importante. Sur le long-terme, vaut-il mieux avoir un partenaire fiable et loyal ou alors un partenaire de qui nous sommes amoureux mais dont on ne connaît pas le vrai caractère ? Pour Dotty, le mariage est l'aboutissement d'une passion amoureuse, pour Bodey le mariage est le début d'un partenariat censé durer sur le long terme :

BODEY : He [Ralph Ellis] might not be as reliable as Buddy –in the long run.

DOROTHEA : What is « the long run, » honey ?

BODEY : The long run is –*life*.

DOROTHEA : Oh, so that is the long run, the long run is life ! With Buddy ? Well, then give me the short run, I'm sorry, but I'll take the short run, much less exhausting in the heat of the day and the night ! (*Lovely Sunday*, p. 9).

Bodey est aussi une femme plutôt conservatrice, elle ne croit pas en les relations sexuelles avant le mariage et elle dit de son frère, « he would respect you too much to cross the proper line before you had stood up together in the First Lutheran Church on South

²⁵ Williams, Tennessee. *A Lovely Sunday for Creve Coeur*. New York : New Directions Books, 1980 (première éd. 1979).

Grand » (*Lovely Sunday*, p. 15), ce qui laisse Dotty plutôt indifférente car elle n'a pas les mêmes idées que Bodey. Dotty considère que si des relations sexuelles arrivent entre deux personnes qui s'aiment, il n'y a alors rien de mal, elle considère cela comme naturel :

My life must include romance. Without romance in my life, I could no more live than I could without breath. I've got to find a partner in life, or my life will have no meaning. But what I must have and finally do have is an affair of the heart, two hearts, a true consummated romance –yes consummated, I'm not ashamed ! (*Lovely Sunday*, p. 15).

Dotty peut représenter une vision plus contemporaine du mariage, elle semble écrite du point de vue des années 1970 –l'époque à laquelle Williams écrit la pièce. Au contraire, Bodey semble représenter une vision plus archaïque du mariage, elle représente le point de vue des années 1930 –époque à laquelle l'action de la pièce se déroule. Mais la pièce semble quand même donner raison à Bodey. De plus, même si les deux femmes sont des personnages comiques, Dotty apparaît comme le personnage le plus ridicule des deux, ses sentiments pour Ralph sont tournés en dérision, elle semble être plus irrationnelle et obsessionnelle qu'amoureuse.

The Night of the Iguana présente une conception du mariage un peu différente des autres pièces. Le mariage n'y est pas complètement absent, Maxine a été mariée, mais les personnages n'y accordent pas une très grande importance. On apprend que le mari de Maxine est mort la semaine précédente, mais elle ne semble pas si triste –on a l'impression qu'elle veut passer à autre chose. Cela est tout le contraire d'une Serafina delle Rose qui reste cloîtrée chez elle pendant trois ans après la mort de son mari (qui la trompait).

On retrouve aussi le personnage d'Hannah Jelkes, qui n'a jamais été mariée. C'est Hannah Jelkes elle-même qui s'appelle une « spinster » (ce qui veut dire « vieille fille » en anglais, ce mot a une connotation assez négative dans les deux langues) (*The Night of the Iguana*, p. 72²⁶) pendant une discussion avec Shannon. Hannah n'a jamais été mariée, l'âge n'est jamais spécifié mais Hannah, Shannon et Maxine doivent avoir environ le même âge. Ce qui est intéressant de voir c'est que Shannon a encore la possibilité de se marier ou

²⁶ Williams, Tennessee. *The Night of the Iguana*. New York : Dramatists Play Service, Inc., 1991 (première éd. 1961).

d'avoir une relation sérieuse (avec Hannah ou Maxine), cependant on a l'impression que pour Hannah ce n'est pas pareil ; on dirait presque que, car c'est une femme un peu plus âgée, elle n'aura pas l'occasion de se marier. Ni Shannon ni Hannah n'ont jamais été mariés, mais c'est Hannah que l'on appelle une « spinster » et non Shannon. Il n'y a pas de mot pour désigner un homme dans le même cas qu'Hannah qui porte la même connotation négative (on peut parler d'un « bachelor » mais ce mot n'a pas de connotation particulière).

Cependant, même si le mot « spinster » a une mauvaise connotation, Hannah l'utilise d'une façon légère voir moqueuse. Elle se réapproprie le terme en l'utilisant non pour se moquer d'elle-même mais pour se moquer de la conception même de la « spinster ». Dans *The Glass Menagerie*, le fait que Laura pourrait devenir une « spinster » a un côté presque tragique. Dans *The Night of the Iguana*, Williams montre que ce n'est vraiment pas la fin du monde si une femme ne se marie pas.

L'institution du mariage, ainsi que la structure familiale a changé, mais l'on voit quand même que la popularité du mariage est en baisse. Aujourd'hui on assiste à l'éclatement de la famille nucléaire. Même s'il existe encore une forte opposition aux nouvelles structures familiales (notamment les familles homoparentales), de plus en plus de personnes refusent le mariage pour essayer de construire une relation et une famille qui n'est pas basée sur les conventions patriarcales. Ce sont des nouvelles structures où les rôles assignés sont plus fluides et qui peuvent être plus favorables à la femme qui n'a plus à se trouver en position de soumission ou contrainte à rester dans la sphère domestique. Le mariage représente encore la tradition et une vision traditionnelle du couple, ce qui est peut-être une des raisons du rejet du mariage (par l'abstention ou par le divorce) par un nombre croissant d'Américains (et de personnes partout dans le monde).

3. L'ENVIRONNEMENT GÉOGRAPHIQUE ET L'ESPACE SCÉNIQUE

Popular entertainment, principally the cinema, offered Americans certain images of what it meant to be American. This was an idea equally important to the first or second generation immigrants from Europe as to those who thought of themselves as « real » Americans with a pedigree reaching back to the Pilgrim Fathers or the Huguenots (Katherine Weiss, *A Student Handbook to the Plays of Tennessee Williams*, p. 54).

L'environnement géographique est un facteur très important dans le théâtre de Tennessee Williams –on le voit jusqu'à son prénom (son vrai prénom est Thomas, mais il le change en « Tennessee » pour son nom de plume), un hommage au Sud des États-Unis (le Tennessee est un État dans le Sud-est des États-Unis). Comme nous l'avons dit auparavant, le Sud des États-Unis est une région qui fascine et inspire Williams. Natif du Sud, c'est une évidence pour l'écrivain que de situer l'action de la majorité de ses pièces là où reposent ses racines et par la même occasion de rester fidèle à la culture qui l'a vu grandir.

Williams a une affection (ou une obsession) pour les personnages de « Southern Belle », ses personnages les plus célèbres comme Blanche DuBois ou Amanda Wingfield l'illustrent bien. Cette affection émane peut-être de sa fascination pour le Sud. Alternativement il s'inspire, comme nous l'avons dit dans l'introduction, de sa mère : Edwina. Nous allons, dans cette partie, étudier en détail en quoi consiste cet archétype, comment cela influence ses femmes « Southern Belle » et puis étudier si, au fil des années, cet archétype évolue et si l'on retrouve des femmes « Southern Belle » dans les pièces tardives de Williams.

On retrouve aussi beaucoup de personnages aux origines européennes dans le théâtre de Williams. L'Europe représente, pour beaucoup d'Américains, le vieux monde. L'Amérique est un pays plutôt « jeune » comparé à l'Europe. Malgré cela, l'Europe reste un lieu très important pour les Américains, un lieu de tradition mais aussi d'inconnu et d'exotisme. Williams ne traite quasiment jamais des pays océaniques, africains ou asiatiques mais il parle très souvent de l'Europe, ou de personnages aux origines

européennes. En effet, l'Amérique garde, depuis les débuts de l'ère coloniale des liens très forts avec l'Europe. C'est Christophe Colomb qui, en 1492, découvre l'Amérique.²⁷ Ensuite les Amériques ont été colonisées par les Espagnols, Portugais et ensuite les Britanniques et les Néerlandais –et dans une moindre mesure les Français. Après, quelques siècles plus tard, sont arrivés les Suédois, Italiens, Allemands, Irlandais et autres. Cette dernière vague d'immigration arrive à partir du milieu du 19^{ème} siècle ce qui explique que pour des personnes de la génération de Williams, c'est quelque chose d'assez récent et l'on ressent encore les différences entre ces nationalités venues s'installer aux États-Unis – beaucoup de ces immigrés gardent encore un lien très fort avec le vieux continent.

Les femmes européennes tiennent une place intéressante dans l'imaginaire américain : on les représente souvent comme étant plus libres (notamment sexuellement), plus émotionnelles ou plus exotiques. Williams joue certainement sur cette image dans certaines de ses pièces, dont une *The Rose Tattoo* sera étudiée dans cette partie. De plus, voir comment Williams traite de l'expérience des immigrés européens (ou alors des enfants ou petits-enfants d'immigrés) nous permettra de constater l'évolution de ces femmes à un tournant très intéressant de la société américaine. Dernièrement, il y aura une partie consacrée à l'espace scénique et au « Plastic Theatre » de Williams.

3.1 L'image de la « Southern Belle »

Qu'est-ce exactement une « Southern Belle » ? Elle est en quelque sorte la contrepartie féminine du « Gentleman » du Sud. C'est évidemment une femme belle, polie et fragile, qui possède de bonnes manières, élégante et qui sait comment bien se comporter en public. C'est une femme qui peut jouir de l'attention de la gente masculine mais qui doit rester pure et innocente²⁸ (et bien sûr vierge jusqu'au mariage). Souvent, ce sont des filles de bonne famille, et les familles riches dans le Sud à cette époque sont les propriétaires de plantations de coton ou de tabac qui profitent pleinement de l'esclavagisme. On peut donc

²⁷ Ou en tous cas, c'est cela qu'on enseigne aux enfants dans les pays occidentaux –même si cette « version officielle » reste discutable.

²⁸ « Southern Belles and Ladies. » *History Engine : Tools for Collaborative Education and Research / Episodes*. Web. [vu : 09/04/2015]. <<http://historyengine.richmond.edu/episodes/view/2259>>.

constater un contraste entre la gentillesse et l'hospitalité des gens du Sud et la violence et la brutalité de l'esclavage.

Cette image est présente bien sûr pendant le 18^{ème} et le 19^{ème} siècle, mais elle est encore plus renforcée après la défaite des États sécessionnistes pendant la Guerre de Sécession (1861-1865). Les perdants décident alors de mettre en valeur les traditions et les coutumes du Sud de cette époque révolue ; l'image de la « Southern Belle » est donc une image nostalgique et d'une certaine façon imaginée de cette époque, Tara McPherson (de l'University of Southern California School of Cinematic Arts) la décrit comme : « the icon of a lost past²⁹ ». C'est aussi le symbole d'une hiérarchie où l'homme blanc est le plus fort, et doit protéger la femme blanche des esclaves noirs –la femme, même si on est censé l'admirer pour ses bonnes manières et sa coquetterie, est soumise à l'homme (et on l'encourage à se soumettre). C'est donc une image, d'un point de vue contemporain, qui n'est ni très juste ni très moderne, et qui renforce l'idée d'une hiérarchie entre genres et entre races.

Cependant c'est sans doute une image qui continue de fasciner les Américains de nos jours et surtout les Américains du Sud –*Gone With the Wind*³⁰ reste un des films les plus célèbres et populaires des États-Unis. Néanmoins même si beaucoup d'Américains gardent une certaine affection pour cette femme qui représente le passé « Antebellum³¹ » des États-Unis, beaucoup d'Américains considèrent maintenant cette image de « Southern Belle » comme ridicule et même plutôt raciste³² –car elle traduit quand même dans une certaine mesure un symbole de l'esclavagisme aux États-Unis (comme dit précédemment, beaucoup de familles riches du Sud l'étaient grâce à l'exploitation d'esclaves noirs).

« She [Amanda] is specifically American, and her truth transcends national traits »
(*Diverse, Unique Amanda* de Howard Taubman, publié dans *The Critical Response to*

²⁹ *Southern Belle | Video Companion : The Myth of the Southern Belle | ITVS. YouTube. Web.* [Publié : 20/06/2011], [Vu : 09/04/2015], <<https://www.youtube.com/watch?v=g3Fss5VnP3M>>.

³⁰ *Gone With the Wind* (en Français, *Autant en Emporte le Vent*) est un livre de Margaret Mitchell publié en 1936 et adapté au cinéma en 1939. Elle raconte l'histoire de Scarlett O'Hara (jouée par Vivien Leigh), une riche héritière du Sud et une « Southern Belle », l'action se déroule en 1861 avant la Guerre de Sécession.

³¹ Expression qui désigne l'histoire américaine d'avant la Guerre de Sécession (1861-1865). La fin de la Guerre de Sécession marque aussi l'abolition de l'esclavagisme aux États-Unis.

³² Sam Biddle, « The « Southern Belle » Is a Racist Fiction. » *Gawker. Gawker Media. Web.* [Publié : 17/10/14], [Vu : 09/04/15], <<http://gawker.com/the-southern-belle-is-a-racist-fiction-1647358414>>.

Tennessee Williams édité par George W. Crandell, p. 22). L'image de la « Southern Belle » est une image fondamentalement américaine. De plus, cet archétype n'est pas seulement quelque chose qui permet de critiquer ou de comprendre la société ou la culture américaine, on retrouve encore chez certaines femmes les caractéristiques de la « Southern Belle ». En effet, ce personnage incarne en quelque sorte la dualité féminine, c'est-à-dire la tension entre l'image qu'elle présente à la surface (une bonne mère et épouse) et puis ce côté caché, plus sensuel et même plus sexuel. A l'époque où Williams écrit, la sexualité féminine est encore un sujet très tabou et la société ne considérait pas la femme comme étant une créature très complexe : il y a avait une forte dichotomie entre les « bonnes » femmes, les épouses et mères domestiquées et puis les « mauvaises » femmes, celles qui mettaient en avant leur sexualité (les prostituées par exemple). Ces personnages « Southern Belle » comme Amanda Wingfield ou Blanche DuBois sont présentées comme des versions plus mélodramatiques de ce conflit :

In a number of briefer portraits the Southern lady had already appeared to represent the conflict between normal emotions and the repressive ideals of the Puritan tradition—a high-tensioned lady unable to harmonize the world of her dreams with reality (Signi Lenea Falk, *Tennessee Williams*, p. 70).

Nous allons aborder avec plus de profondeur ces deux personnages : Amanda et Blanche dans les deux parties qui suivent, et puis dans une moindre mesure nous parlerons d'autres personnages « Southern Belle » de Tennessee Williams. Avant cela, j'aimerais juste remarquer que Williams est un écrivain un peu à part, il est un des rares (et peut-être même le seul) écrivain masculin à ne pas dépeindre les femmes comme simplement « bonnes » ou « mauvaises ». Les écrivains des années 1940 et 1950 sont bien sûr très talentueux et arrivent à écrire beaucoup de personnages masculins complexes, cependant leur écriture des personnages féminins laisse à désirer : un exemple serait Arthur Miller. Miller est un des écrivains américains les plus connus et respectés, néanmoins la plupart des femmes dans ses pièces (notamment *The Crucible*³³ ou *Death of a Salesman*³⁴) tombent dans ces catégories très (trop ?) simplistes.

³³ *Les Sorcières de Salem* (1953).

³⁴ *Mort d'un commis voyageur* (1949).

3.1.1. Amanda Wingfield dans *The Glass Menagerie*

Signi Lenea Falk décrit Amanda comme une « middle-aged Southern Belle, garrulous and silly, narrow and spinsterish in her attitudes towards life » (Falk, p. 72), c'est-à-dire, la représentation quasi-parfaite de cette créature venue du Sud des États-Unis. Amanda est « one of the playwright's most vivid southern belles » (Foster Hirsch, *A Portrait of the Artist : the Plays of Tennessee Williams*, p. 37).

Amanda semble personnifier cette femme si particulière du Sud des États-Unis. Williams a appelé *The Glass Menagerie* une « memory play » car le personnage principal, Tom, raconte l'histoire à travers ses souvenirs. Cependant, on pourrait très bien dire que c'est une « memory play » à cause d'Amanda qui semble coincée dans son passé glorieux qu'elle raconte à presque tout bout de champ. Cela commence dans la première scène de la pièce et puis continue jusqu'à la fin :

AMANDA : One Sunday afternoon in the Blue Mountains— your mother received —*seventeen* !— gentlemen callers ! Why, sometimes there weren't chairs enough to accommodate them all. [...] Girls in those days *knew* how to talk, I can tell you. [...] They knew how to entertain their gentlemen callers. It wasn't enough for a girl to be possessed of a pretty face and a graceful figure —although I wasn't slighted in either respect. She also needed to have a nimble wit and a tongue to meet all occasions. [...] My callers were gentlemen —all ! Among my callers were some of the most prominent young planters of the Mississippi Delta —planters, and sons of planters ! [...] (*The Glass Menagerie*, p. 8)

Elle liste ensuite tous les « gentlemen callers » qu'elle a reçue et puis se prépare à accueillir des « gentlemen callers » pour Laura, on dirait presque qu'elle ne se souvient plus où elle est, et elle croit qu'elle est retournée dans le passé. On retrouve souvent les mêmes histoires qui tournent autour de son passé à Blue Mountain : « AMANDA : [...] When I was a girl in Blue Mountain... » (*Menagerie*, p. 45). Ses enfants, Tom et Laura, semblent avoir entendu ces histoires de multiples fois, ils se moquent même d'elle à plusieurs reprises, par exemple pendant une scène où Tom et Amanda se disputent, il dit à sa mère : « You'll go up, up on a broomstick, over Blue Mountain with seventeen gentlemen callers ! » (*Menagerie*, p. 24).

The Glass Menagerie dresse un portrait assez complexe d'Amanda même si notre perception du personnage dépend bien sûr de comment elle est jouée sur scène —elle peut

être plus ou moins sympathique. Mais comparée aux personnages de « Southern Belle » qui arriveront à la fin de la carrière de Williams, c'est une femme qui, certes a ses défauts, mais qui n'est pas un personnage complètement irrationnel ou naïf. C'est une femme qui tient à ses anciennes valeurs. Amanda a des idées bien précises sur ce qui caractérise une femme, elle a déjà énoncé quelques idées dans la citation d'avant (une femme doit être jolie et gracieuse, mais doit aussi savoir tenir une conversation), mais pendant la pièce elle en présente quelques autres : « All pretty girls are a trap, a pretty trap, and men expect them to be » (*Menagerie*, p. 52). Elle exprime aussi son dédain pour les femmes non-mariées : « I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South –barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife ! » (*Menagerie*, p. 16). Et puis il y a aussi l'importance de l'hospitalité, une femme doit savoir comment recevoir ses hôtes, c'est le concept de la « Southern hospitality » que Jim évoque à la fin de la pièce (*Menagerie*, p. 93).

Néanmoins, si on peut comprendre le point de vue d'Amanda (en fin de compte, c'est juste une mère qui se soucie du bien-être de ses enfants), ses idées sont quand même présentées comme étant assez vieillottes et plutôt ridicules. C'est là qu'on peut voir, à travers l'image plutôt archaïque de la « Southern Belle » combien l'image de la femme à changé depuis le début du siècle. Amanda ne comprend pas que l'Amérique des années 1930 est bien différente de celle de sa jeunesse :

AMANDA : [...] Styles haven't changed so terribly much after all [...] Now just look at your mother ! [*She wears a girlish frock of yellowed voile with a blue silk sash. She carries a bunch of jonquils –the legend of her youth is nearly revived. Now she speaks feverishly :*] This is the dress in which I led the cotillion. Won the cakewalk twice at Sunset Hill, wore one Spring to the Governor's Ball in Jackson ! See how I sashayed around the ballroom, Laura ? [*She raises her skirt and does a mincing step around the room.*] I wore it on Sundays for my gentlemen callers ! (*Menagerie*, p. 53)

L'idée de la « Southern Belle » est censée représenter des normes et des valeurs auxquelles beaucoup de gens dans le Sud des États-Unis tiennent. Il y a bien sûr des valeurs comme la politesse, les bonnes manières et l'hospitalité, mais il faut aussi se rappeler que la possibilité d'être une « Southern Belle » était quand même due en grande partie à l'esclavagisme et au racisme du 19^{ème} siècle. Amanda y fait référence dans *The*

Glass Menagerie : « AMANDA : [...] In the South we had so many servants. Gone, gone, gone. All the vestige of gracious living ! Gone completely ! » (*Menagerie*, p. 64). Elle semble même regretter cette époque ce qui, pour un public contemporain –et même peut-être pour un public de l'époque (la pièce est jouée pour la première fois en 1944)–, sera perçu comme assez regrettable. Le personnage d'Amanda représente une certaine perception de la femme qui, à l'époque, est lentement en train d'évoluer.

Cet état de transition est suggéré par un détail dans la pièce : pendant la troisième scène de la pièce, Amanda vend des abonnements de magazines au téléphone. Elle dit à une cliente : « You remember how *Gone with the Wind* took everybody by storm ? You simply couldn't go out if you hadn't read it. All everybody talked about was Scarlett O'Hara. Well, this is a book that critics already compare to *Gone with the Wind*. It's the *Gone with the Wind* of the post-World-War generation ! » (*Menagerie*, p. 20). Comme nous l'avons dit précédemment, *Gone with the Wind* –publié en 1936– nous présente l'archétype de la « Southern Belle ». On peut imaginer que Williams sous-entend qu'avec *The Glass Menagerie*, le personnage d'Amanda va devenir la nouvelle représentante de l'image « Southern Belle » –même si à mon avis il n'y a pas une très grande évolution entre Scarlett O'Hara et Amanda Wingfield.

3.1.2. Blanche DuBois dans *A Streetcar Named Desire*

Blanche DuBois est une figure similaire à celle d'Amanda (*A Streetcar Named Desire* est publiée peu de temps après) : « Williams' most successfully drawn heroines are Southern belles who cannot escape living the present in a continual aura of ante bellum tradition » (Doyle Joseph Mraz, *The Changing Image of Female Characters in the Works of Tennessee Williams*, p.28), mais elle est peut-être encore plus sympathique. Mraz écrit que les personnages « Southern Belle » de Williams sont ceux qu'il écrit le mieux ; à mon avis ce sont plutôt ceux qu'il écrit le plus facilement, et ceux qui sont le plus populaire auprès du public. Blanche est le personnage central de la pièce, donc nous sommes en train d'écouter son histoire à elle, et non son histoire racontée par quelqu'un d'autre (comme ce fût le cas avec Amanda, qui est racontée par Tom dans *The Glass Menagerie*). Blanche incarne une « Southern Belle » similaire aux autres : « Along with the gentlewoman's refinement seems to go a kind of prissy affectation that is sometimes only a mask for a

passionate but frustrated nature » (Falk, p. 71). Cette femme du Sud nous est aussi présentée comme une des dernières du genre (comme Amanda) : « In *A Streetcar Named Desire* the southern gentlewoman, the last representative of a dying culture, is too delicate to withstand the crudeness and decay around her » (Falk, p. 80).

La Nouvelle-Orléans est une ville que l'on peut qualifier de personnage à part entière dans *A Streetcar Named Desire*. Williams la décrit comme ayant un « raffish charm » et qu'il y a une « atmosphere of decay » (*A Streetcar Named Desire*, p. 1). Brigitte Gabai dit de La Nouvelle Orléans que c'est un « univers glauque » avec une « atmosphère lourde [...] chaleur étouffante, torpeur » (*Puritanisme et Pureté : Blanche DuBois* de Brigitte Gabai, publié dans *Coup de Théâtre : Tennessee Williams et Un Tramway Nommé Désir* édité par Claude Coulon, p. 45). La Nouvelle-Orléans, que Williams qualifie d'une ville en décrépitude, apporte néanmoins une certaine modernité au Sud des États-Unis. Alors que le Sud décrit par Amanda dans *The Glass Menagerie* semble disparu, La Nouvelle-Orléans est un nouveau monde avec des normes et de valeurs différentes, Stella dit même : « New Orleans isn't like other cities » (*Streetcar*, p. 7). Par exemple, dans la première scène, Williams écrit « two women, one white and one coloured, are taking the air on the steps of the building [...] for New Orleans is a cosmopolitan city where there is a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town » (*Streetcar*, p. 1). C'est très différent du Sud qu'a décrit Amanda où elle parlait de plantations et d'esclaves (elle a utilisé le mot « servants » mais c'était des esclaves noirs). La Nouvelle-Orléans est aussi une ville plus libre, un étrange mélange entre sensualité et morbidité : quand Blanche arrive dans la première scène elle dit « they told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields ! » (*Streetcar*, p. 3).

Stella et Blanche viennent du Mississippi :

EUNICE : And you're from Mississippi, huh ?

BLANCHE : Yes

EUNICE : She showed me a picture of your home-place, the plantation.

BLANCHE : Belle Reve ?

EUNICE : A great big place with white columns (*Streetcar*, p. 5).

Blanche représente le vieux Sud : « Le Sud pour Blanche signifie jeunesse, amour, pureté, idéaux disparus pour un Sud qui n'est plus » (Gabai, p. 50), alors que sa sœur Stella est beaucoup plus à l'aise dans cette ville, c'est une femme plus moderne et dans une certaine mesure plus libre (notamment sexuellement). Blanche semble aussi avoir une attitude assez condescendante envers les personnes qui ne sont pas américaines de naissance, elle fait souvent des remarques sur la nationalité de Stanley, le mari de Stella (il est polonais) :

STELLA : Stanley is Polish, you know.

BLANCHE : Oh, yes. They're something like Irish, aren't they ?

STELLA : Well—

BLANCHE : Only not so – highbrow ? (*Streetcar*, p. 9).

Blanche est très coquette, elle prend souvent des bains, prend beaucoup de temps pour se préparer et n'aime pas que l'on observe son visage à la lumière du jour ou à la lumière artificielle. Elle courtise aussi l'attention des hommes. Tout comme Amanda, elle aime se remémorer l'attention des hommes qu'elle recevait quand elle était plus jeune : « oh, in my youth I excited much admiration. But look at me now ! [...] Would you think it possible that I was once considered to be – attractive ? » (*Streetcar*, p. 21), et « these are love-letters, yellowing with antiquity, all from one boy » (*Streetcar*, p. 23). Elle essaie de cacher son âge à Mitch, et même si on apprend qu'elle a cinq ans de plus que Stella, elle prétend que Stella est en fait un peu plus âgée qu'elle.

Blanche exploite cette image de « Southern Belle » pour se construire une identité publique respectable, cependant cette image est contradictoire avec la vie qu'elle mène vraiment. Blanche dit à Stanley qu'elle ne boit pas, mais la pièce sous-entend qu'elle est alcoolique. Elle dit à Mitch qu'elle est vierge alors qu'en fait elle a eu –selon Stanley– énormément de relations sexuelles. Ce clivage entre vie privée et vie publique traduit les difficultés pour les femmes de l'époque à être autre chose qu'une mère ou une épouse. Blanche veut être une femme respectable, une vraie « Southern Belle » mais elle n'y arrive pas –alors que sa sœur Stella, même si elle est plus moderne dans sa façon de concevoir les relations sexuelles, est quand même mariée et attend un enfant. Stella se conforme plus à l'idée de la féminité traditionnelle. Blanche a été éduquée pour perpétuer des valeurs « traditionnelles », elle dit : « I guess it is just that I have – old-fashioned ideals ! » (*Streetcar*, p. 63), mais en fait au fond d'elle-même elle rejette ces valeurs-là. Blanche

croule sous le poids de la tradition. Cela montre à quel point cette image de « Southern Belle » peut être oppressante.

La « Southern Belle » rentre dans la hiérarchie du patriarcat, la femme est inférieure à l'homme, et plus précisément, la femme appartient à l'homme. Stanley représente l'homme moderne, mais il représente aussi l'homme primitif. Blanche l'appelle un « survivor of the Stone Age » (*Streetcar*, p. 47) et aussi elle dit à Stanley ; « you're simply, straightforward and honest, a little bit on the primitive side I should think » (*Streetcar*, p. 21). Mais elle dit aussi de lui à Stella : « maybe he's what we need to mix with our blood now that we've lost Belle Reve and have to go on without Belle Reve to protect us » (*Streetcar*, p. 25). Belle Reve représente leur passé et, dans une certaine mesure, une conception de l'Amérique qui est maintenant perdue. Stanley et Stella sont censés incarner un couple moderne, plus en harmonie avec les normes et valeurs de leur époque. Néanmoins leur époque reste les années 1940 donc les femmes, même s'il y a eu quelques progrès depuis l'époque des « Southern Belles », sont encore considérées comme inférieures aux hommes. Vers la fin de la pièce, Stanley dit : « What do you two think you are ? A pair of queens ? Remember what Huey Long said –« Every Man is a King ! » And I am the king around here, so don't forget it ! » (*Streetcar*, p. 78). Stanley parle aussi du « Napoleonic code » : « There is such thing in this state of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine –and vice versa » (*Streetcar*, p. 22).

Blanche aime Mitch car il lui rappelle, dans ses manières, les « Gentlemen » du Sud, elle lui dit : « you're a natural gentleman, one of the very few that are left in the world » (*Streetcar*, p. 63). Cependant Blanche est aussi attirée par Stanley car il représente l'idéal masculin, et Blanche est attirée par cette conception « traditionnelle » de l'homme. Mais on voit que c'est cet idéal qui est à l'origine de sa chute. En premier lieu, il y a la question du viol : il est sous-entendu qu'à la fin de la dixième scène, Stanley viole Blanche. Avec cette violence, Stanley s'affirme comme étant l'homme le plus fort de la maison. On apprend que leur ancienne maison, Belle Reve, a été perdu à cause des hommes dans la famille :

There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grand-fathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications (*Streetcar*, p. 24).

Les hommes déçoivent toujours Blanche.

3.1.3. Dorothea dans *A Lovely Sunday for Creve Cœur*

Comparée à Blanche ou à Amanda, le personnage de Dorothea « Dotty » n'est pas très complexe ni même très intéressante ; dans une certaine mesure c'est un stéréotype de ce qu'est une « Southern Belle ». Williams écrit *A Lovely Sunday for Creve Cœur* pendant les années 1970, et même si l'action de la pièce se déroule pendant les années 30, Williams écrit le personnage d'un point de vue plus contemporain. La « Southern Belle » n'est plus en vogue, elle est même perçue comme étant assez ridicule –un élément que l'on retrouve dans l'écriture du personnage. Alors que Blanche et Amanda ont enflammé l'imaginaire américain, Dotty reste inconnue du grand public.

Dorothea (ou « Dotty » comme l'appelle sa colocataire Bodey) est une femme originaire de Memphis dans le Tennessee. Si l'on considère ses illusions romantiques on pourrait croire que c'est une jeune femme mais Dotty ne semble être plus très jeune, elle le sous-entend dans ses souvenirs de Hathaway James (un de ses anciens prétendants), et puis les autres personnages le sous-entendent aussi, Helena dit : « I think a woman looks best when she dresses without the illusion she's still a girl in her teens » (*A Lovely Sunday for Creve Cœur*, p. 66). A un certain moment dans la pièce, elle se remémore aussi sa jeunesse à Memphis avec sa tante Belle et son prétendant Hathaway James (comme l'aurait fait Amanda Wingfield ou Blanche DuBois). Bien sûr, toutes les femmes qui viennent du Sud des États-Unis ne sont pas des « Southern Belle » chose qu'Helena affirme sans tact pendant la pièce. Ce n'est pas parce qu'elle vient du Sud qu'une femme est toujours une « Southern Belle », mais aux yeux d'Helena, Dotty en est une :

HELENA : [...] Professional women do need social occasions without the –male intrusion...

DOROTHEA : [...] I've never thought of the presence of men as being an intrusion.

HELENA : Dorothea, that's just a lingering symptom of your Southern belle complex (*Lovely Sunday*, p. 68).

Ici le concept de « Southern Belle » est utilisé presque comme une insulte.

Entre Blanche et Dotty, il existe quelques rappels plutôt frappants. En premier lieu, à un moment dans la pièce, Bodey fait la remarque « Think how cool it will be on the open-air streetcar to Creve Coeur » (*Lovely Sunday*, p. 17). La référence au « streetcar » (le tramway) nous rappelle bien sûr *A Streetcar Named Desire*, mais ce n'est qu'un détail. L'exemple le plus saisissant arrive vers le début de la pièce : Bodey a besoin d'un appareil auditif qu'elle essaie de cacher avec de grosses fleurs en plastique. Helena lui dit : « you keep reminding yourself of it by covering it up with those enormous artificial flowers. Now if you feel you have to do that, why don't you pick out a flower that's suitable for the season ? Chrysanthemums are for autumn and this is June » (*Lovely Sunday*, p. 7). La référence aux « chrysanthemums » (des chrysanthèmes) rappelle un événement pendant la neuvième scène de *A Streetcar Named Desire* : une vendeuse mexicaine vend des « flores para los muertos » (*Streetcar*, p. 88). En français, cela veut dire, des fleurs pour les morts, or, au Mexique, la fleur que l'on utilise traditionnellement pour les funérailles est le souci, qui appartient à la même famille de plantes que les chrysanthèmes (les astéracées), de plus les chrysanthèmes sont souvent associés à la mort et les funérailles dans beaucoup de pays européens.

Par la suite, Dotty continue : « the truth of the matter is that your idea of concealing your hearing aid with a big artificial flower is ever so slightly fantastic [...] complexes, obsessions must not be cultivated » (*Lovely Sunday*, p. 7). Elle énonce l'idée que l'on ne devrait pas avoir d'obsessions ou de complexes, chose qui différencie Dotty de Blanche.

Similairement, on assiste un dialogue assez similaire entre les deux pièces. Dans *A Streetcar Named Desire*, Stella offre un coca à sa sœur :

STELLA [*noticing*] : Blanche, you sit down and let me pour the drinks. I don't know what we've got to mix with. Maybe a coke's in the icebox. Look'n see, honey, while I'm—

BLANCHE : No coke, honey, not with my nerves tonight ! (*Streetcar*, p. 6)

Ensuite nous avons une scène dans *A Lovely Sunday for Creve Coeur* :

BODEY : Don't do no more exercises. You drink too much coffee an' Cokes.
That's stimulants for a girl high-strung like you. With a nervous heart condition.
DOROTHEA : It's functional –not nervous (*Lovely Sunday*, p. 16).

(Il faut quand même préciser que Dorothea boit trop de coca et de café, alors que Blanche boit trop d'alcool.)

Dotty se présente comme étant une femme plutôt moderne. En effet, Dotty ne fait pas semblant d'être innocente ou vierge comme Blanche le fait, elle est plutôt franche avec les détails de sa rencontre avec Ralph Ellis. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'exagère pas les détails, ou voit des gestes romantiques là où il n'y en a pas. Parfois elle semble souffrir des mêmes déceptions romantiques que Blanche. Pendant toute la pièce, elle attend un appel téléphonique de la part d'un certain Ralph Ellis. Comme écrit auparavant, elle accuse Bodey d'être obsédée par son appareil auditif, alors qu'elle-même est obsédée par l'appel de Ralph. Le motif de l'appel téléphonique est d'ailleurs plutôt similaire à celui dans *A Streetcar Named Desire*, pendant la pièce Blanche dit attendre un télégramme de la part de Shep Huntleigh, un de ses anciens prétendants. Dotty semble aussi obsédée par son exercice que Blanche par ses bains.

Dotty est persuadée que Ralph va lui demander de l'épouser, elle souhaite changer de logement et emménager dans un meilleur appartement avec Helena car elle veut un espace où accueillir Ralph, et puis elle s'achète de nouveaux vêtements, une valise et de la lingerie (*Lovely Sunday*, p. 61). Il est décrit comme étant un bon parti : « a young gentleman who cuts quite a spectacular figure in the country club set but somehow became involved in the educational system » (*Lovely Sunday*, p. 57). A en croire ce qu'en dit Dotty, il paraît presque trop bien pour être vrai. Et puis on apprend à la fin de la pièce qu'il va en fait épouser une autre femme (un dénouement d'ailleurs similaire à celui dans *The Glass Menagerie*).

Cependant il faut préciser que Dotty connaît une fin bien moins tragique que celle de Blanche : il est sous-entendu que Dotty finira quand même par épouser le frère de Bodey, Buddy. Cet espoir, absent de *A Streetcar Named Desire*, est une touche peut être plus contemporaine, apportée par un Tennessee Williams qui écrit pendant les années 1970, une époque où les femmes sont plus libres. Et si Dotty est plus ridicule et moins

sympathique que les autres « Southern Belles » de Williams, elle s'en sort peut être mieux en fin de compte.

On établit aussi brièvement un lien entre *The Glass Menagerie* et *A Lovely Sunday for Creve Cœur* : dans *The Glass Menagerie*, pendant la troisième scène, une phrase doit apparaître sur l'écran qui dit : « you think I'm in love with Continental Shoemakers ? » (p. 20). On apprend dans *A Lovely Sunday for Creve Cœur* que Bodey travaille pour « International Shoe » (p. 35).

3.2. *The Rose Tattoo* et l'Italie

L'Italie tient une place particulière dans l'imaginaire et le cœur de Tennessee Williams. En effet son amant de longue date, Frank Merlo, était un Italien. Il est né en 1922, c'est un acteur d'origine sicilienne qui a combattu pendant la Seconde Guerre Mondiale. Williams le rencontre à New York en 1948, et ils sont restés ensemble jusqu'en 1962. Peu de temps après, Merlo découvre qu'il souffre d'un cancer des poumons et Williams s'occupe de lui jusqu'à sa mort en 1963. Ils vivaient entre Manhattan et Key West (en Floride). Après la disparition de Merlo, Williams sombre dans la drogue et l'alcool et met beaucoup de temps à s'en remettre. On peut aussi constater qu'après le décès de Merlo, Williams n'écrira jamais de pièce qui rencontrera le succès de ses œuvres les plus célèbres. Frank Merlo fut aussi son assistant personnel. Son amour pour Frank développe en lui un amour pour l'Italie. Il publie en 1950 un roman intitulé *The Roman Spring of Mrs. Stone* (en français : *Le Printemps romain de Mrs. Stone*) qui décrit en quelque sorte son amour pour la ville de Rome. Il publie ensuite sa pièce, *The Rose Tattoo* en 1951. Comparée à ses pièces précédentes comme *A Streetcar Named Desire* ou encore *The Glass Menagerie*, *The Rose Tattoo* est une pièce légère, c'est presque une farce. Le protagoniste de la pièce, Serafina delle Rose est le premier personnage non-américain dans le théâtre de Williams. C'est une immigrée sicilienne qui devient veuve au début de la pièce. Nous allons nous concentrer principalement sur elle pendant la première partie, mais d'autres personnages féminins intéressants subsistent *The Rose Tattoo*, notamment la fille de Serafina, Rosa.

La pièce *A Lovely Sunday for Creve Cœur* suit, comme *The Rose Tattoo*, une communauté européenne aux États-Unis (la communauté allemande de St. Louis, Missouri) mais étudier cette communauté ne permettra pas de faire des observations intéressantes sur la place des femmes aux États-Unis ; c'est pourquoi nous n'allons pas nous attarder sur *Lovely Sunday* et plutôt se concentrer sur *The Rose Tattoo*.

Dans la pièce on découvre une communauté sicilienne aux États-Unis, il y a bien sûr Serafina qui Williams décrit comme : « *a plump little Italian opera singer in the role of Madame Butterfly* » (*The Rose Tattoo*, p. 19), sa fille Rosa et Alvaro –qui devient l'amant de Serafina– mais il dénombre aussi beaucoup de personnages secondaires qui, à part le père De Leo ainsi que quelques enfants comme Bruno, Salvatore et Vivi, sont toutes des femmes. Il y a Assunta, une amie à Serafina : Assunta est une « *fattuchiere* » que Williams décrit comme « *a woman who practises a simple sort of medicine* » (*The Rose Tattoo*, p. 20). Elle essaie ainsi de vendre à Serafina une poudre fabriquée à partir du sang séché d'une chèvre (*The Rose Tattoo*, p. 21). Accessoirement, trois mères du quartier, Giuseppina, Peppina et Violetta semblent prendre plaisir à écouter les potins sur Serafina. Il y a aussi une non-Italienne, Estelle Hohengarten qui se trouve être la maîtresse de Rosario –le mari défunt de Serafina. Celle-ci s'oppose à Estelle –non seulement parce qu'elle est (ou était) la maîtresse de son défunt mari, mais parce qu'elles ont des noms radicalement différents, d'endroits différents. « Williams uses foreign names to symbolize characters who are alive in contrast to the sexually unexciting Anglo-Saxons » (Falk, p. 98). A cela, j'aimerais ajouter que le personnage de Blanche dans *Streetcar* a un nom d'inspiration française (« DuBois »), ainsi que le personnage de Stanley qui a un nom d'origine polonaise (« Kowalski »). Comme avec Serafina cela les démarque des autres.

Il y a aussi une vieille dame que Serafina appelle « la strega » ce qui signifie « sorcière » en italien. Sa fille, Rosa, lui dit qu'elle n'est qu'une vieille dame mais Serafina insiste qu'elle a le « *malocchio* » ou « mauvais œil » (*The Rose Tattoo*, p. 27). Les personnages italiens utilisent souvent des phrases italiennes pour dire certaines choses –par exemple, des surnoms entre les gens de la même famille ou alors quand ils produisent des jurons à tout va.

Nous voyons, avec le personnage de « la strega » et puis Assunta la « *fattuchiere* » que Williams dépeint les Italiens comme étant plutôt superstitieux, Serafina elle-même est

très catholique. Ceci est peut-être valide pour ces personnages en particulier mais Williams semble générer certains stéréotypes sur les Italo-Américains. Il le fait peut-être pour que l'univers soit familier à un public américain. Néanmoins, dans la pièce, Williams montre aussi que la perception des Italiens par les Américains n'est pas forcément positive ; « la strega » dit des Siciliens : « they ain't civilised, these Sicilians. In the old country they live in caves in the hills and the country's run by bandits [...] More of them coming over on the boats all the time » (*The Rose Tattoo*, p. 34). Pendant l'Acte 2, scène 1 le personnage de « the salesman » traîne Alvaro de « macaroni » (*The Rose Tattoo*, p. 69) et « spaghetti » (*The Rose Tattoo*, p. 70), Alvaro sous-entend aussi que « the salesman » –mais aussi les autres Américains– le traitent de « Wop » et de « Dago » (*The Rose Tattoo*, p. 70), deux termes très péjoratifs pour les Italo-américains. Jack, l'amoureux de Rosa, n'a pas une image très positive des Italiens :

SERAFINA : We are Sicilians. We don't leave the girls with the boys they're not engaged to !

JACK : Mrs Delle Rose, this is the United States.

SERAFINA : But we are Sicilians, and we are not cold-blooded [...]

JACK : Mrs Delle Rose, I guess that Sicilians are very emotional people... (*The Rose Tattoo*, pp. 56-57).

Enfin, pendant l'Acte I, scène 5 on assiste à une bagarre entre Serafina et deux Américaines, Flora et Bessie, scène pendant laquelle on entend la chanson « The Stars and Stripes Forever » jouée par l'orchestre de l'école. Williams montre le côté italien plus « sauvage » et la chanson américaine, plus « civilisée » (*The Rose Tattoo*, p. 47). L'Italie pour Williams, et pour le public, fait encore partie du « vieux » monde, c'est un pays sauvage et exotique.

Serafina et son mari manquent de raffinement, Rosa dit à sa mère qu'elle est « disgusting » (*The Rose Tattoo*, p. 39) car elle passe ses journées dans la même nuisette rose depuis trois ans. Le prêtre De Leo lui dit : « you're not a respectable woman [...] You are an animal ! » (*The Rose Tattoo*, p. 67). Estelle dit de Rosario : « This man is wild like a gypsy » (*The Rose Tattoo*, p. 25). Cependant, Serafina est très attachée aux valeurs européennes de noblesse et de hiérarchie entre les différentes classes sociales, elle insiste pour qu'on l'appelle « Baronessa ». Elle veut se distinguer des autres :

ASSUNTA : Serafina, for you everything has got to be different. A sign, a miracle, a wonder of some kind. You speak to Our Lady. You say that she answers your questions [...]

SERAFINA : She gives me signs.

ASSUNTA : Only to you ? Because you are more important ? The wife of a barone ? Serafina ! In Sicily they called his uncle a baron, but in Sicily everybody's a baron that owns a piece of the land and a separate house for the goats !

SERAFINA : They said to his uncle « Voscenza ! » and they kissed their hands at him ! (*The Rose Tattoo*, pp. 22-23).

Et plus tard :

FLORA : [...] a rose of a Wop ! –of a gangster ! –shot smuggling dope under a load of bananas ! [...]

SERAFINA : My folks was peasants, contadini, but he –he come from *land-owners* ! *Signorile*, my husband ! (*The Rose Tattoo*, p. 45).

Cependant, alors que la pièce rappelle le genre de la farce, et que Serafina est quelque fois un peu ridicule, nous sommes censés avoir de la sympathie pour ce personnage, et même admirer l'exotisme ou la « sauvagerie » de Serafina et, dans une moindre mesure, d'Alvaro :

In performance, Mangiacavello and Serafina are immigrants whose heritage is always in the foreground of performance. Both suffer the imposition of Anglo-American culture, which is crass, vulgar, terrifying, made up of people who have been cut off from their heritage and so are no longer shaped by it spiritually or physically (Mraz, p. 73).

Puisque Serafina se veut très catholique, elle prétend qu'en Sicile la sexualité n'existe qu'après le mariage : « There is a wild bunch of boys and girls in this town. In Sicily the boys would dance with the boys because a girl and a boy could not dance together unless they was going to be married » (*The Rose Tattoo*, pp. 75-76), cependant elle est montrée comme étant, au contraire, une femme très sensuelle et passionnelle (ce qui est encore une idée-reçue que les Américains ont des Italiens). Néanmoins il faut préciser que les liens entre religion et sexualité féminine sont très complexes, en Italie ou aux États-Unis et qu'on ne peut pas simplifier cette relation si complexe qui a été explorée par les féministes.

Comparés aux attitudes très conservatrices des Américains pendant les années 1950, les pays européens (ou en tous cas ceux qui ne font pas partie du bloc de l'Est) représentent la liberté, et surtout aux yeux des Américains, la liberté sexuelle. Des pays comme la France ou l'Italie en particulier jouissent de cette réputation. On retrouve encore ces stéréotypes dans la culture américaine contemporaine (dans les films ou les séries

télévisées par exemple). Bien que l'Europe symbolise le « vieux » monde, les Américains perçoivent les mœurs européennes comme étant plus libres, et les attitudes plus permissives concernant les relations sexuelles. Williams reprend ces clichés dans sa pièce *The Rose Tattoo* : « In Williams's modernist universe, Italy, Serafina, and her eventual lover Mangiacavello are the wellspring of a sexuality that is irrepressibly natural and wholesome » (*On the Rose Tattoo* de John L. Gronbeck-Tedesco, publié dans *Tennessee Williams : A Casebook* édité par Robert F. Gross, p.69)

Serafina incarne aussi en quelque sorte une « Southern Belle » sauf qu'au lieu de venir du Sud des États-Unis elle vient du Sud de l'Italie. De plus, comme Amanda et Blanche, elle aime se souvenir de sa jeunesse en Italie. Mais comparée à Blanche, elle n'est pas dégoûtée par le sexe, « unlike the frustrated and rather excessively refined lady of the decadent aristocrats, she is full-bodied –an uninhibited matron who seems to represent the conviction that lovemaking is the major reason for existence » (Mraz, p. 95).

Contrairement à Serafina qui semble retranchée dans le passé (on le voit aussi à son refus de faire le deuil de son mari mort il y a trois ans), Rosa représente, en quelque sorte, le futur. Si elle parle italien avec sa mère elle semble contre toute attente bien s'adapter à la culture américaine. Son petit ami est un marin américain qui s'appelle Jack Hunter, elle semble bien réussir à l'école et puis elle n'a pas le même tempérament « sauvage » que sa mère –même si, à travers sa relation avec Jack, on voit qu'elle garde le côté passionnel de ses parents italiens. Néanmoins elle réussit à assimiler avec brio la culture américaine. Elle représente peut être l'avenir des immigrés italiens aux États-Unis. Cela peut être un point positif autant qu'un point négatif, car Williams essaye peut-être de montrer que le procès d'acculturation fait perdre aux immigrés leur culture d'origine.

3.3. *The Night of the Iguana et Camino Real*

Parmi ses autres pièces, on trouve bien sûr énormément de personnages « Southern Belle » mais des protagonistes d'origine européenne ou d'autres nationalités non-américaines sont plutôt rares. Ce qui va suivre concerne ces autres pièces qui, comme *The Rose Tattoo*, nous exposent à des personnages ou des lieux non-américains.

3.3.1. Les personnages féminins dans *The Night of the Iguana*

L'environnement géographique n'est pas aussi primordial dans *The Night of the Iguana*, pourtant plusieurs commentaires sont à faire :

Williams décrit les lieux comme étant un endroit plutôt paradisiaque et sauvage, les personnages font souvent référence à la ville de Puerto Barrio (l'action se déroule au Mexique), mais aucune scène ne se passe en dehors de l'hôtel Costa Verde, qui appartient à Maxine Faulk, une vieille amie du révérend Shannon –le personnage principal dans l'histoire. Shannon, bien qu'étant un homme, a des airs de Blanche DuBois, un vieil alcoolique qui arrive dans un lieu qui paraît presque irréel, et qui s'annonce comme étant le lieu de sa dernière chance. Après un scandale à l'église, il est devenu guide touristique et dans l'histoire il entraîne un bus rempli d'institutrices du Baptist Female College (au Texas) à l'hôtel. Il va jusqu'à vivre une relation sexuelle avec l'une d'entre elles, une jeune fille de dix-sept ans appelée Charlotte Goodall. Les touristes finissent par quitter l'hôtel, mais Shannon y reste avec Maxine et une autre cliente, Hannah Jelkes, qui fait un tour du Mexique avec son grand-père. L'hôtel représente un espace non-Américain, donc un espace où les mœurs sont plus légères et où l'atmosphère est beaucoup plus érotique. C'est un espace géographique idéalisé par Williams, un lieu entre l'imaginaire et le réel.

L'hôtel est un lieu où des personnes d'origines divers se retrouvent : on ne sait pas trop d'où viennent Maxine et son mari défunt, mais ils ont tous les deux un lien avec Shannon. Shannon lui-même est un prêtre défroqué, les femmes dans le bus sont des Texanes religieuses, Hannah et son grand-père voyagent partout dans le monde et sont un peu des nomades et on retrouve aussi à l'hôtel des employés mexicains à qui Maxine parle en espagnol et plus curieusement des touristes allemands que Shannon qualifie de « Nazis » (l'histoire se déroule en 1940). C'est donc un univers qui semble exister hors du temps et de l'espace. Dans les didascalies, Williams dit que : « *the style of the setting should be free and lyric* » (*The Night of the Iguana*, p. 4), c'est-à-dire que même s'il apporte quelques précisions géographiques, le lieu doit quand même sembler libre et ancré dans une réalité floue.

Williams écrit la pièce pendant les années 1960, et apporte donc peut-être une touche plus moderne à son écriture des personnages féminins, cependant l'action de la

pièce se déroule pendant les années 1940 et les femmes bénéficient de libertés qu'elles n'avaient pas avant. En choisissant un prêtre comme guide, les touristes voyagent seules entre femmes et puis on découvre Maxine qui est gérante de son hôtel – son mari est mort, mais elle doit se montrer très compétente ce qui sous-entend qu'elle s'en occupait aussi avant de devenir veuve. Et bien sûr Charlotte Goodall, la jeune « lolita » qui a une relation sexuelle avec le révérend, subit les remontrances de Judith Fellowes, mais c'est le révérend qui endosse presque toute la culpabilité – alors que dans l'Amérique puritaine cela aurait eu sûrement de graves conséquences pour une jeune fille censée être vierge jusqu'au mariage. De plus, pour un public des années 1960, cela devient un détail censé faire rire et non censé choquer le public comme ça l'aurait fait même quelques années avant.

C'est aussi un environnement qui s'oppose au patriarcat, puisque dans cette pièce ce sont les femmes qui sont en position de pouvoir. Maxine Faulk gère son hôtel et ne semble pas trop marquée par la mort de son mari. Hannah Jelkes voyage avec son grand-père qui dépend presque entièrement d'elle pour se déplacer, manger, etc. Et puis arrive le moment où Shannon se fait évincer par Judith Fellowes en tant que chef de groupe et guide touristique. Bien qu'étant le personnage masculin principal de la pièce, Shannon se retrouve à la merci de toutes ces femmes.

Le Mexique évoque en général un pays exotique et sensuel, mais aussi un lieu rêvé, imaginaire, qui existe en dehors des conventions de la société. La littérature américaine a souvent fait de la nature un espace libre, qui s'oppose à l'environnement urbain. Dans *The Night of the Iguana*, elle permet aussi à Williams de créer des liens entre les gens sans forcément se soucier du genre de ses personnages. Bien sûr, le genre et les relations hommes-femmes sont importantes dans le texte, mais elles ne sont pas explorées dans un contexte traditionnel ou conservateur comme elles pourraient l'être dans un environnement traditionnellement américain.

3.3.2. Un détour par *Camino Real*

Bien que n'étant pas une des pièces principales dont nous parlons dans ce mémoire, *Camino Real* constitue une pièce très intéressante lorsqu'il s'agit de parler de l'environnement géographique et des femmes. Elle est très similaire à *The Rose Tattoo* dans la mesure où elle s'inspire et se construit autour d'une culture européenne, cette fois-ci la culture espagnole ou hispanique (car elle reprend des éléments culturels partagés par divers pays comme l'Espagne, le Mexique ou encore l'Argentine). Il est intéressant de noter que Williams propose souvent, en dehors du Sud des États-Unis, des endroits qui y ressemblent comme le Mexique ou comme ici un endroit plutôt hispanique. Williams écrit cette pièce comme une version extrême de sa fascination pour l'Europe et sa perception de cultures non-américaines comme étant exotiques et mystérieuses. Ce sont aussi des pays, comme les États-Unis, qui possèdent un lien très fort avec la religion chrétienne (mais dans ce cas ce sont des pays majoritairement catholiques).

C'est peut-être la pièce la moins typique de Williams. Dans *The Night of the Iguana* on assistait à semblant de réalité, mais dans *Camino Real* on retrouve des personnages fictifs d'autres univers littéraires puis l'auteur met en scène des événements assez spectaculaires et une atmosphère aussi inquiétante qu'onirique :

Williams's idea for *Camino Real* first came to him when he was sick in a desolate corner of Mexico. Ill, friendless, penniless, he felt as though he would never escape [...] He wrote *Camino Real* in the form of pageant and a dream (Roudané, p. 67).

On y retrouve des personnages comme Don Quixote, Sancho Panza (tous les deux de *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes), Marguerite Gautier (de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas), Casanova, Lord Byron ou encore Esmeralda (de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo). Le personnage principal, Kilroy, est un homme mais les personnages féminins sont assez fascinants. En personnage féminin nous avons donc Marguerite Gautier et Esmeralda, mais aussi Olympe, Rosita, Lady Mulligan et les personnages de « The Dreamer », « La Madrecita » et puis « The Gipsy » (la mère d'Esmeralda).

L'environnement géographique reste assez flou, dans les didascalies d'ouverture, Williams écrit :

The plaza is seen fitfully by this light. It belongs to a tropical seaport that bears a confusing, but somehow harmonious, resemblance to such widely scattered ports as Tangiers, Havana, Vera Cruz, Casablanca, Shanghai, New Orleans (Camino Real, p. 125³⁵).

On découvre aussi l'hôtel Siete Mares censé être un hôtel plutôt luxueux où beaucoup de l'action se déroule. Plus important, un espace sur scène appelé « Terra Incognita » qui représente un espace situé entre la ville et les montagnes. Le titre, *Camino Real*, peut faire référence à plusieurs endroits situés aux États-Unis, au Mexique, à Cuba ou encore au Panama. « Camino Real » veut littéralement dire « route royale » et El Camino Real est une route que l'on peut retrouver dans ces divers pays. Tout cela renforce l'idée que l'environnement géographique constitue un collage de plusieurs lieux et que le tout forme un endroit hors du temps et de l'espace.

Tout au long, Il reprend des archétypes littéraires ou qui font partie de la culture hispanique : le personnage de « The Gipsy » fait partie de la culture hispanique dans la même mesure où la « Southern Belle » fait partie de la culture américaine. C'est une femme qui n'a pas besoin de prénom car en y faisant référence, on perçoit déjà toute une série de caractéristiques que l'on associe au personnage. La gitane dans la pièce est bien sûr une diseuse de bonne aventure. Le nouveau venu Kilroy, un boxeur américain, va la voir et fini par s'approprier la virginité de sa fille Esmeralda. Cela est présenté de façon comique car il se trouve que la virginité d'Esmeralda est restaurée tous le mois pendant une fiesta magique (une façon de se moquer de l'importance placée sur la virginité des jeunes femmes).

La pièce prend des allures postmodernes et, en la considérant sous cet angle, on peut soumettre l'hypothèse que Williams, à travers cette pièce, se permet de déconstruire ces archétypes féminins. Ces stéréotypes sont tellement comiques et grotesques qu'elles finissent par ridiculiser le concept même de l'archétype. En substituant la culture espagnole ou hispanique par la culture américaine, cela lui permet peut-être de critiquer les archétypes constrictifs Américains et de se moquer des attentes de la société envers les

³⁵ Williams, Tennessee. *The Rose Tattoo and Other Plays*. London : Penguin Modern Classics, 2001.

femmes –ce qui pourrait paraître choquant pendant une époque ultraconservatrice de l’histoire américaine (les années 1950).

3.4. L’importance de l’espace scénique chez Williams

Avant de parler de l’espace scénique chez Williams, il faut aborder sa conception de ce qu’il appelle le « Plastic Theatre » : avec l’écriture de ses premières pièces pendant les années 1940 et 1950, Williams veut placer plus d’importance sur les éléments hors-texte de ses pièces, c’est-à-dire créer un monde théâtral plus fluide et poétique où la mise-en-scène est aussi importante que les dialogues des acteurs :

Since his first success with *The Glass Menagerie*, he kept on developing and perfecting his famous « plastic theatre ». On a basis of the legacy of his predecessors, Chekov, Strindberg and O’Neill, Williams broke the limitations of the traditional realism by modifying the actual reality and rearranging the theatrical space, thus he is capable of penetrating his characters’ subjective reality and representing it on the stage. All the elements and devices coalesce originally in his plays to bring out the “inner truth” which he regards as the ultimate goal of art. Lyrical characters with their psychological verisimilitude, expressive stage dialogue and poetically handled theatrical elements are outstanding hallmarks of Williams [...]. His « plastic theatre » enables him to use the plasticity of all theatrical elements as a vehicle to serve for his artistic goal. This new concept is congruent with his poetic vision about life and supplies him with boundless freedom for his subjective creation, and therefore a diversity and flexibility in his dramatic exposition become possible. (Juan Du et Lu Zhang, « *Poetic Realism* » in *A Streetcar Named Desire*, *International Journal of Arts and Science* 3 : 16, pp. 255-256).

Il est alors crucial, lorsque l’on étudie les pièces de Williams, d’apprécier sa mise-en-scène afin de capter les éléments essentiels concernant les personnages qui échappent au dialogue.

3.4.1. L’importance de la mise-en-scène

Williams privilégie les petits espaces, car c’est ce qui marche le plus facilement sur scène. Toutes les maisons ou appartements que l’on rencontre sont décrits comme petits, étroits et fonctionnels. De plus ce sont des espaces domestiques, donc des espaces associés

traditionnellement aux femmes. Quatre des cinq pièces étudiées se déroulent dans des maisons/appartements. Nous en avons déjà parlé dans la partie précédente mais il est utile de le rappeler : *The Night of the Iguana* détonne par rapport aux autres pièces car –même si Maxine doit vivre sur les lieux– l’hôtel est un espace professionnel. Cela peut être un signe de l’ouverture du monde du travail aux femmes.

L’espace dans *A Lovely Sunday for Creve Cœur* est un espace exclusivement féminin, non seulement parce qu’il n’y a que des femmes sur scène mais parce que c’est un espace qui ne s’occupe pas –ou peu– du regard extérieur :

Attempts to give the apartment brightness and cheer have gone brilliantly and disastrously wrong, and this wrongness is emphasized by the fiercely yellow glare of light through the oversized windows which look out upon vistas of surrounding apartment buildings, vistas that suggest the paintings of Ben Shahn³⁶ : the dried-blood horror of lower middle-class American urban neighborhoods (Lovely Sunday, p. 1).

On le voit lorsque Dotty décide d’emménager avec Helena : elle pense qu’un appartement partagé avec sa collègue constituera un espace plus apte à recevoir des personnes de la gente masculine (Ralph Ellis plus précisément). Helena a clairement un problème avec la décoration de l’appartement de Bodey et de Dotty :

HELENA [*with disguised fury*] : The ingenuity with which you’ve fitted yourself into this limited space. Every inch seems to be utilized by some appliance or – decoration ? [*she picks up a large painted china frog.*] –A frahg ? [...] So realistically colored and designed you’d almost expect it to croak. –Oh, and you have a canary...stuffed ! (*Lovely Sunday*, pp. 23-24).

Ensuite, quelques pages après : « HELENA : Really, this is fantastic as the –color scheme of this room or the –view through the windows » (*Lovely Sunday*, p. 40). Décidemment, l’appartement de Bodey n’est pas du goût d’Helena qui s’estime d’une meilleure classe sociale que Bodey. Les apparences sont très importantes pour elle. Lorsque Dotty comprend que Ralph ne veut pas l’épouser, elle décide en fin de compte de rester chez Bodey, un appartement certes mal décoré mais confortable et sûr. Cet espace contraste fortement avec celui que l’on retrouve dans *A Streetcar Named Desire*. En effet, la

³⁶ Ben Shahn (1898-1969) était un peintre américain d’origine lithuanienne qui est connu pour ses œuvres socialement engagés.

résidence des Kowalski semble presque menaçante, un petit espace très facilement dominé par l'homme (Stanley) :

The Poker Night. There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlour at night³⁷. The kitchen now suggests that sort of lurid nocturnal brilliance, the raw colours of a childhood's spectrum. Over the yellow linoleum of the kitchen table hangs an electric bulb with a vivid green glass shade. (Streetcar, p. 27)

Le vert dans *Streetcar* implique une menace : la soirée de poker est un lieu exclusivement masculin, la scène est baignée d'une lumière verte qui suggère que les hommes sont une menace pour les femmes –et pour Blanche en particulier. Plus tard dans la pièce, Stanley porte une chemise en soie verte peu de temps avant qu'il ne la viole (*Streetcar*, p. 90). D'ailleurs, peu de temps avant ce drame, Blanche se retrouve entourée d'un espace qui devient de plus en plus dangereux et effrayant. Elle n'est plus en sûreté :

The night is filled with inhuman voices like cries in a jungle. The shadows and lurid reflections move sinuously as flames along the wall spaces. Through the back wall of the rooms, which have become transparent, can be seen the sidewalk. A prostitute has rolled a drunkard. He pursues her along the walk, overtakes her, and there is a struggle. A policeman's whistle breaks it up. The figures disappear. (Streetcar, p. 95)

The Glass Menagerie est peut-être la pièce la plus innovatrice de Williams quand il s'agit de la mise-en-scène. C'est aussi la première pièce qui utilise son principe de « Plastic Theatre ». Avant d'introduire les dialogues, Williams inclut des remarques sur la production. Dans ces notes, il explique ses choix de mise-en-scène. Ainsi, dans sa conception initiale de la pièce, Williams avait inclus un écran à l'arrière de la scène sur lequel était projeté à des moments clé des phrases ou des images censées apporter plus d'indications quant aux pensées de ses personnages. Il décide par la suite d'abandonner cet artifice (*Menagerie*, p. xx). Les lumières occupent un rôle important dans la pièce, Williams indique : « the lighting in the play is not realistic. In keeping with the atmosphere of memory, the stage is dim. Shafts of light are focused on selected areas or actors, sometimes in contradistinction to what is the apparent center » (*Menagerie*, p. xxi). La mise-en-scène de *Menagerie* doit fournir aux spectateurs l'impression qu'ils sont en train d'explorer les souvenirs de Tom, c'est pour cela que l'on ressent un aspect lyrique, presque

³⁷ Plus précisément, c'est le tableau *Le Café de nuit* (1888) de Van Gogh. Une scène qui se trouve être aussi baignée d'une lumière jaune/verte.

fragmenté à la pièce. Cependant, là où l'espace scénique de *Streetcar* ou *Lovely Sunday* (ou même *Iguana*) nous procurait plus d'informations sur les personnages féminins, *Menagerie* est une pièce qui est plus focalisée sur le personnage de Tom, un homme, car nous sommes en train d'explorer ses mémoires. Il se peut que les souvenirs qu'il garde de sa mère ou de sa sœur soient faux. Nous voyons donc la scène à travers le regard masculin, peut-être car les spectateurs de l'époque n'étaient pas intéressés par le regard féminin.

3.4.2. Créer une voix singulière à l'aide d'objets

Puisque les objets qui se trouvent sur scène font partie de l'espace scénique, il est intéressant de les analyser. Williams utilise souvent des symboles que l'on associe traditionnellement aux femmes :

En premier lieu, nous retrouvons bien sûr les fleurs. Les fleurs marquent l'espace comme étant un espace féminin. Peu d'hommes sont associés aux fleurs dans ses pièces, à l'exception de Rosario dans *The Rose Tattoo*. Les fleurs, et plus particulièrement les roses, symbolisent la féminité traditionnelle. Les roses tiennent un rôle important dans *The Rose Tattoo* ainsi que dans *The Glass Menagerie*. Dans *Menagerie*, Laura porte le surnom de « Blue Roses » ce qui dénote sa singularité, car on ne trouve pas des roses bleues dans la nature. Dans *The Rose Tattoo*, les roses tiennent une place très importante et fortement symbolique. En effet, concernant Serafina, les roses correspondent à son attachement (sexuel et marital) pour son mari, qui meurt au début de la pièce. Les premières didascalies de la pièce introduisent ce symbole :

The interior of the house begins to be visible. Serafina delle Rose is seen on the parlour sofa, waiting for her husband Rosario's return. Between the curtains is a table set lovingly for supper ; there is wine in a silver ice-bucket and a great bowl of roses (*The Rose Tattoo*, p. 19).

Nous en parlerons plus en détail prochainement lorsque l'on abordera les costumes. Les fleurs ont une connotation moins positive dans *A Streetcar Named Desire*. Ainsi, comme évoqué dans la partie précédente, une vendeuse dans la pièce vend des « flores para los muertos » (*Streetcar*, p. 88) ce qui n'est pas de bon augure pour Blanche. Nous avons aussi parlé des fleurs que Bodey utilise de façon maladroite pour cacher son appareil auditif dans

A Lovely Sunday for Creve Cœur. Ces fleurs sont utilisées de manière comique, mais indiquent peut-être que Bodey n'est pas une femme « traditionnelle ». *The Night of the Iguana* utilise des plantes moins couramment trouvées aux États-Unis (palmiers, orchidées) pour créer une impression d'exotisme :

NONNO [*Shouting*] : Give the lady these –botanical– curiosities –you picked on the way up...

HANNAH [*Crossing to Maxine*] : I believe they're wild orchids, isn't that what they are ?

SHANNON : « *Laelia Tibieina*. » (*Iguana*, pp. 18-19).

L'orchidée sauvage peut représenter la femme non-domestiquée, exotique et indomptée.

Ensuite, on trouve fréquemment des références aux bijoux. Serafina se considère comme une femme noble, elle est fière de son mari car il est un « Signorile » (un gentilhomme en quelque sorte). Elle soigne beaucoup son apparence physique :

Her black hair is done in a high pompadour that glitters like wet coal. A rose is held in place by glittering jet hairpins. Her voluptuous figure is sheathed in pale rose silk. On her feet are dainty slippers with glittering buckles and French heels. It is apparent from the way she sits, with such plump dignity, that she is wearing a tight girdle. She sits very erect, in an attitude of forced composure, her ankles daintily crossed and her plump little hands holding a yellow paper fan on which is painted a rose. Jewels gleam on her fingers, her wrists and her ears and about her throat. (*The Rose Tattoo*, p. 20)

Les bijoux représentent un moyen de marquer sa féminité, ainsi que sa position sociale. Blanche possède aussi beaucoup de bijoux. Cependant, ces bijoux sont utilisés pour montrer que Blanche se cache derrière une façade de féminité « traditionnelle ». De plus, il s'avère que ses bijoux sont des bijoux de fantaisie, qui ont peu de valeur :

[*He [Stanley] hurls the furs to the daybed. Then he jerks open a small drawer in the trunk and pulls up a fistful of costume jewellery.*]

STANLEY : And what have we here ? The treasure chest of a pirate !

STELLA : Oh Stanley !

STANLEY : Pearls ! Ropes of them ! What is this sister of yours, a deep-sea diver who brings up sunken treasures ? Or is she the champion safe-cracker of all time ! Bracelets of solid gold, too ! Where are your pearls and gold bracelets ? [...] And diamonds ! A crown for an empress !

STELLA : A rhinestone tiara she wore to a costume ball.

STANLEY : What's rhinestone ?

STELLA : Next to glass. (*Streetcar*, p. 19)

De manière plus générale, les costumes des personnages féminins traduisent beaucoup de choses sur elles. Lorsque l'on découvre Serafina au début de *The Rose Tattoo*, elle est habillée de manière très soignée (et bien sûr couverte de roses). Dans les scènes suivantes, qui reprennent trois années après la mort de Rosario, on retrouve une Serafina plus sauvage : « a scream and running footsteps are heard. The front door opens and Serafina staggers out onto the porch. She is wearing a soiled pink slip and her hair is wild » (*The Rose Tattoo*, p. 34) ; Serafina a perdu de sa superbe. Cependant, elle retrouve ses habits initiaux dans les dernières scènes lors de son rendez-vous avec Alvaro. Serafina se met en valeur pour séduire les hommes.

Pour ce mémoire, l'édition de *The Night of the Iguana* que j'ai choisie incorpore plusieurs listes très méticuleuses à la fin de la pièce. Celles-ci détaillent à la fois la mise-en-scène de l'espace scénique, tous les objets utilisés pendant la pièce ainsi qu'une liste de tous les costumes des acteurs (pp. 89-92). Au cours de la pièce, Maxine porte une salopette usés, des mocassins en cuir et une chemise (qu'elle change ensuite pour une chemise rose). Hannah porte une légère robe beige en chiffon, un foulard sur la tête, des petits talons ainsi qu'un grand sac en cuir marron et une chaîne dorée avec un pendentif en jade. Plus tard dans la soirée elle porte un kimono en soie de couleur lavande, des chaussons dorés et le même pendentif. A part pour un pendentif, ces femmes ne portent aucun bijou et portent des vêtements simples et pratiques. Ce sont des femmes actives, qui travaillent : elles n'ont pas le temps de s'attarder sur leurs vêtements. Contrairement à Serafina, à Amanda (dans *Menagerie* elle porte beaucoup de robes) ou à Blanche, leur tenue montre que ce sont des femmes modernes.

Un détail : le kimono que porte Hannah est similaire à celui porté par Laura dans *Menagerie* : « She [Laura] wears a dress of soft violet material for a kimono » (*Menagerie*, p. 11). Laura et Hannah sont des femmes similaires (elles sont toutes les deux des femmes différentes, éthérées –et vieilles-filles) et leur tenue vestimentaire les rapproche encore plus.

La jeunesse et l'innocence sont représentées par le blanc. Dans *The Rose Tattoo*, la jeune Rosa porte beaucoup de blanc : « on the concave surface of the white cloth, which is

like the dimly lustrous hollow of a shell, is the body of the sleeping girl [Rosa] which is clad only in a sheer white sleep” (*The Rose Tattoo*, p. 106). Dans *Streetcar*, Blanche porte (ironiquement) très souvent du blanc, notamment lorsqu’on la voit pour la première fois :

She [Blanche] is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and ear-rings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district [...] Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth (*Streetcar*, p. 3)

Elle utilise le blanc pour essayer de tromper les gens et masquer son passé peu glorieux. Cependant, à la fin de la pièce lorsque les gens apprennent ce qu’elle a fait, elle se rend ivre et souille ses vêtements :

She [Blanche] has dragged her wardrobe trunk in the centre of the bedroom. It hangs open with flowery dresses thrown across it. As the drinking and packing went on, a mood of hysterical exhilaration came into her and she has decked herself out in a somewhat soiled and crumpled white satin evening gown and a pair of scuffed silver slippers with brilliants set in their heels. Now she is placing the rhinestone tiara on her head before the mirror of the dressing-table (*Streetcar*, p. 90)

Le contraste entre la présentation soignée du personnage et la femme souillée fait écho à celui vu avec Serafina. La différence est qu’à la fin de la pièce, Serafina espère à nouveau trouver l’amour et recommence à soigner son apparence, ce qui est malheureusement très différent de la fin tragique de Blanche.

Concernant certaines pièces, on retrouve des références à la Vierge Marie. Notamment, dans *The Rose Tattoo* Serafina installe une sorte d’autel dans son salon où elle brûle une bougie devant une image de la Vierge Marie : « the house is now dark except for the vigil light in the ruby glass cup before the Madonna » (*The Rose Tattoo*, p. 47) et « all that we see clearly is the starry blue robe of Our Lady above the flickering candle of the ruby glass cup » (*The Rose Tattoo*, p. 48). Dans *Streetcar*, Blanche porte une veste d’un bleu très spécifique, qu’elle décrit comme un « Della Robia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures » (*Streetcar*, p. 101). La comparaison fait que Blanche peut être comprise comme une femme hors-norme, une figure presque Biblique. Laura dans *Menagerie* est aussi présentée comme une figure Biblique. Lorsque Williams parle de la mise-en-scène de la pièce, il indique que : « the light on Laura should be distinct from the

others, having a peculiar pristine clarity such as light used in early religious portraits of female saints or madonnas » (*Menagerie*, p. xxii). Tennessee Williams insiste pour que ses femmes soient spéciales, hors-norme. Il est aussi intéressant de noter que l'on ne retrouve plus ces comparaisons religieuses (avec la Vierge Marie) dans ses pièces plus tardives.

Enfin, la lune comme symbole est présente dans *A Streetcar Named Desire* et *The Rose Tattoo*. Pour *Streetcar* nous allons en parler dans la partie suivante, mais *The Rose Tattoo* inclut aussi la symbolique de la lune : « It is the hour that the Italians calla « prima sera », the beginning of dusk. Between the house and the palm tree burns the female star with an almost emerald lustre » (*The Rose Tattoo*, p. 19). Selon moi, la « female star » dont parle Williams est la lune (un corps céleste que l'on associe souvent aux femmes). Il en parle au tout début de la pièce, peut-être pour annoncer que le sujet concerne principalement les femmes. La « emerald lustre » (lueur verte) rappelle la lumière menaçante dans *Streetcar* –elle indique que quelque chose de mal va se passer (on apprend peu de temps après que Rosario est mort).

L'utilisation d'objets comme les fleurs ou les vêtements permet d'apporter plus de renseignements sur la personnalité de ces femmes. Elle sert aussi d'une certaine manière à les rapprocher, à créer des liens entre ces personnages féminins.

4. LIENS FAMILIAUX & LIENS D'AMITIÉ

Les liens familiaux forment la base de l'œuvre de Williams, sa première pièce, *The Glass Menagerie* est une « memory play » partiellement basée sur la jeunesse et la famille de Tennessee Williams. Beaucoup des personnages féminins de Williams sont mères ou sœurs, comme les femmes les plus influentes dans sa vie : sa mère Edwina, et sa sœur Rose. Par exemple, deux de ses personnages les plus célèbres, Amanda Wingfield de *The Glass Menagerie* et Blanche DuBois d'*A Streetcar Named Desire*, sont mère et sœur respectivement. Nous allons étudier ces liens familiaux car la place de la femme au sein de sa famille est extrêmement importante lorsqu'il s'agit d'analyser l'évolution de la femme au cours du 20^{ème} siècle. En effet, comme expliqué dans les parties précédentes, au début du siècle (et pendant les siècles précédentes) la femme était confinée à l'espace domestique, c'est-à-dire à l'espace familial. La femme était une mère, une femme, une sœur, une fille, etc. La première moitié du siècle est marquée par l'importance de la famille « traditionnelle » : un père, une mère, des enfants. Un couple donc hétérosexuel où la femme reste à la maison et l'homme travaille.

A partir de l'après-guerre –et même pendant la guerre– on commence à percevoir un lent changement concernant la conception de la femme et de la famille. Ce changement s'accélère à partir des années 1960 avec l'apparition du mouvement féministe. La femme commence à quitter la sphère domestique et à rejoindre le monde du travail, avec le divorce on remarque l'éclatement de la famille traditionnelle ou « nucléaire » et les femmes commencent à aspirer à autre chose que le mariage ou la maternité. Nous pouvons constater ce glissement de situation dans le théâtre de Williams. En effet, il y a une différence entre les pièces qui sont écrites pendant les années 1940 (*A Streetcar Named Desire* et *The Glass Menagerie*) et puis ses pièces écrites à partir des années 1950 (*The Rose Tattoo*, *The Night of the Iguana* et *A Lovely Sunday For Creve Cœur*). La première partie traitera donc de ces contrastes.

De plus, Williams nous présente dans ces œuvres des liens d'amitié, ou alors des relations complexes basées sur une certaine opposition ou complémentarité des personnages. Il est intéressant de constater que Williams crée des personnages féminins qui semblent être complémentaires ou alors représentent la dualité de la femme. Elles sont

effectivement marquées par une dichotomie assez forte : on pense notamment à Hannah Jelkes et Maxine Faulk dans *The Night of Iguana*, des personnages que tout semble opposer, ou alors à Blanche et Stella dans *A Streetcar Named Desire* –ou encore, dans une moindre mesure, les quatre personnages de *A Lovely Sunday for Creve Cœur*. Ce sera le sujet de notre deuxième partie.

4.1. Les relations complexes entre mères et filles

Nous retrouvons dans *The Glass Menagerie* et *The Rose Tattoo* deux relations mère-fille assez conventionnelles dans la mesure où ce sont, à l'origine, des enfants issus d'une famille hétérosexuelle, filles d'une mère et d'un père mariés. Ce qui dévie de la norme pour ces familles est que l'on retrouve une famille où le père est absent, et où la mère se retrouve mère célibataire. Ce sont donc des familles qui existent en dehors de la structure patriarcale qui représentait la norme à l'époque. En effet, les mères ne sont plus seulement confinées à la sphère domestique ; elles doivent, par nécessité, accéder au monde du travail. Amanda Wingfield vend des abonnements de magazine par téléphone et Serafina della Rose est couturière –elles occupent cependant des métiers traditionnellement assez féminins.

Dans *The Night of the Iguana* il y a deux « familles » en quelque sorte, ce sont deux familles peu conventionnelles –même si *The Night of the Iguana* se déroule pendant les années 1940, elle est quand même écrite en 1961, c'est-à-dire au début de la révolution sociale des années 1960. Dès lors, les relations familiales commencent à évoluer hors des conventions « traditionnelles », ce que l'on voit un peu dans cette pièce. On retrouve une relation mère-fille un peu étrange entre les touristes Charlotte Goodall et Judith Fellowes, ainsi que la relation entre Hannah Jelkes et son grand-père.

4.1.1. Amanda et Laura dans *The Glass Menagerie*

L'histoire de *The Glass Menagerie* est inspirée en partie d'une nouvelle écrite par Tennessee Williams : « *Alice Sit By the Fire* is part novel, part drama, and part comedy, and features the complex dynamic between a belle-of-the-ball young mother and her

thoughtful, artistically gifted adolescent daughter. This dynamic clearly looks forward to the relationships between Laura and Amanda in *Menagerie* » (« *That Quiet Little Play* » : *Bourgeois Tragedy, Female Impersonation, and a Portrait of the Artist in The Glass Menagerie* de Stephanie B. Hammer, publié dans *Tennessee Williams : A Casebook* édité par Robert F. Gross, p. 35). Dans *The Glass Menagerie* nous retrouvons cette relation entre une mère « Southern Belle » et une fille plus réfléchie, artistique – Laura n’a pas forcément de talents artistiques mais on voit que c’est une fille spéciale, qui a son propre monde. Des deux femmes, Laura est peut être la plus sympathique pour les spectateurs, car elle est honnête et fragile, « Laura evokes genuine sympathy ; she is the appealing one of those who must be cared for, loved and understood. Her charm and delicacy win the audience » (Signi Lenea Falk, *Tennessee Williams*, p. 76).

Falk, qui écrit en 1961, explique que le charme de Laura provient de sa fragilité et sa délicatesse. Laura est un personnage unique, mais elle est aussi un personnage qui dépend des autres (physiquement et, à mon avis, mentalement) : la pièce l’infantilise beaucoup. Même si elle est hors-norme dans d’autres façons, sa fragilité fait d’elle une femme « traditionnelle » car on a tendance à penser que les femmes sont plus faibles – et c’est cette faiblesse qui la rend si sympathique. Une femme faible se soumet à l’homme, ce qui peut-être rassurer les spectateurs de l’époque car cela rentre dans la logique de la structure patriarcale. Amanda, au contraire, est une femme « forte » : elle s’occupe de ses enfants, fait le ménage et la cuisine et occupe un travail. Certes, Amanda est une femme qui tient aux traditions mais elle est, malgré elle-même, une femme un brin plus moderne qu’il n’y paraît. Alors que la fragilité de Laura rassure, l’assurance et la force d’Amanda peut mettre un spectateur, surtout un spectateur d’époque, mal à l’aise car ils sont peut-être intimidés par Amanda. Quelques années après, Williams écrit le personnage d’Hannah Jelkes (dans *The Night of the Iguana*) : une femme très éthérée comme Laura mais qui, au contraire, possède une indépendance et une force physique évidente. Williams, qui écrit *Iguana* en 1961 se montre peut-être plus en avance sur son temps (ou plus en accordance avec son temps) que Falk car la fragilité de la femme pour lui n’est plus un moyen d’éveiller la sympathie chez le spectateur.

Amanda est une femme sincère, mais elle est aussi manipulatrice, elle utilise Laura pour manipuler Tom : « my devotion has made me a witch and so I make myself hateful to my children ! » (*The Glass Menagerie*, p. 30) ; elle veut que Tom trouve un mari pour sa

sœur. Elle utilise l'amour qu'a Tom pour sa sœur pour essayer d'imposer sa vision des choses sur Tom et Laura.

Amanda ne comprend pas ses enfants, mais elle n'est pas forcément une mauvaise mère ; elle cultive une attitude assez ambivalente envers ses enfants. D'un côté on a l'impression qu'elle les aime et qu'elle les apprécie pour leurs différences : « both of my children –they're unusual children ! Don't you think I know it ? I'm so –proud ! Happy and –feel I've –so much to be thankful for » (*Menagerie*, p. 31), mais de l'autre côté on apprend aussi qu'elle ne comprend pas ses enfants et même peut être qu'elle leur en veut justement parce qu'ils sont différents, elle dit à Laura : « I'm sick, too –of your nonsense ! Why can't you and your brother be normal people ? Fantastic whims and behaviour ! » (*Menagerie*, p. 57). Elle a aussi une attitude ambivalente envers le handicap de Laura, on a l'impression au début qu'elle ne veut pas que sa fille soit embarrassée par son handicap, lorsqu'elle invite Jim O'Connor à dîner chez eux elle dit à Tom à propos de Laura :

AMANDA : [...] when he (Jim O'Connor) sees how lovely and sweet she [Laura] is, he'll thank his lucky stars he was asked to dinner.

TOM : Mother, you mustn't expect too much of Laura [...] Laura seems all those things to you and me because she's ours and we love her. We don't even notice she's crippled anymore.

AMANDA : Don't say crippled ! You know that I never allow that word to be used ! [...]

TOM : Laura is very different from other girls.

AMANDA : I think the difference is all to her advantage.

TOM : Not quite all –in the eyes of others –strangers –she's terribly shy and lives in a world of her own and those things make her seem a little peculiar to people outside the house.

AMANDA : Don't say peculiar.

TOM : Face the facts. She is (*Menagerie*, pp. 47-48).

Cependant, à la fin de la pièce, elle dit à Tom « Don't think about us, a mother deserted, an unmarried sister who's crippled and has no job ! » (*Menagerie*, p. 96). Elle appelle sa fille une « cripple » alors qu'auparavant elle disait qu'elle n'aimait pas ce mot.

Amanda ne comprend pas les besoins et les envies de sa fille. Car Laura est une femme, elle pense que Laura voudrait les mêmes choses qu'elle :

AMANDA : We have to be making some plans and provisions for her (Laura). She's older than you (Tom), two years, and nothing has happened. She just drifts along doing nothing. It frightens me terribly how she just drifts along.
 TOM : I guess she's the type that people call home girl.
 AMANDA : There's no such type, and if there is, it's a pity ! That is unless the home is hers, with a husband ! (*Menagerie*, pp. 34-35).

Pour Amanda, il existe simplement deux choix pour une femme, travailler ou se marier : « Here mother wants her daughter to work and earn money –either as a wife or as a secretary– but this daughter actually wants to stay at home » (Hammer, p. 41). Amanda reste dans le schéma classique, elle veut que sa fille se marie et fonde une famille : « Families create children gendered, heterosexual and ready to marry » (*Women's Place in Man's Life Cycle* de Carol Gilligan, publié dans *The Second Wave : A Reader in Feminist Theory* édité par Linda Nicholson, p. 188), mais elle ne comprend pas que sa fille ne puisse pas vouloir la même chose. Laura est différente, mais : « Laura is a pawn in the hands of Amanda [...] because she cannot express her own desires, she becomes physically ill » (Doyle Joseph Mraz, *The Changing Image of Female Characters in the Works of Tennessee Williams*, p. 59). On voit comment à cette époque les rôles donnés « traditionnellement » aux femmes peuvent en fait les confiner dans un schéma qu'elles veulent rejeter –mais à cause de sa mère, Laura doit accepter la conception « traditionnelle » qu'a sa mère ses femmes. Laura se sent coupable car elle sait qu'elle n'agit pas comme sa mère le voudrait : « Mother's afraid I'm going to be an old maid » (*Menagerie*, p. 10), mais contrairement à son frère Tom, elle reste toujours polie et sympathique avec sa mère –elle comprend que sa mère s'inquiète pour elle, elle ne veut pas lui faire du tort. Les critiques, et surtout les critiques de l'époque, ont tendance à dépeindre Amanda comme la « méchante » de la pièce ; mais Amanda est aussi une victime de la structure patriarcale, elle veut que sa fille se marie car c'est comme ça qu'elle a été éduquée. En fin de compte, tout ce qu'elle souhaite c'est le bonheur de sa fille –ainsi qu'une situation financière stable (ce qui n'est pas déraisonnable).

Amanda utilise souvent « we » et « our » lorsqu'elle parle de sa fille, ce qui prouve encore qu'Amanda pense que sa fille est une extension d'elle-même : « all of our plans – my hopes and ambitions for you– just gone up the spout, just gone up the spout like that » (*Menagerie*, p. 14) ou encore : « so what are we going to do for the rest of our lives ? [...] What is there left but dependency all our lives ? » (*Menagerie*, pp. 15-16). Amanda l'appelle aussi « sister » très souvent (*Menagerie*, p. 7) et aussi : « resume your seat, little

sister –I want you to stay fresh and pretty –for gentleman callers ! » (*Menagerie*, p. 7) : on a aussi l'impression des fois qu'Amanda se pense encore très jeune et voit peut être Laura comme une sœur, ce qui témoigne d'une situation familiale particulière. Elle projette ses envies et ses désirs sur sa fille. Mais ce n'est pas entièrement à cause de son égoïsme, Amanda comprend que Laura va devoir s'adapter aux normes de la société au risque de ne pas vivre confortablement dans un monde encore très rigide.

« Viewed from one angle, for example, Amanda might appear to be an oppressive, selfish monster of a mother, yet from another she seems deeply caring » (Katherine Weiss, *A Student Handbook to the Plays of Tennessee Williams*, p. 56). En effet, même si Amanda a ses torts, elle aime vraiment ses enfants. C'est juste que sa conception de la position de la femme ne soit pas adaptée à ses enfants et à Laura en particulier. De plus il ne faut jamais perdre de vue que ce sont des personnages construits par l'auteur pour créer des effets. Mais en fin de compte, contrairement à Tom, Amanda n'abandonnera jamais sa fille :

We see [...] that Amanda appears to be making a comforting speech to Laura, who is huddled upon the sofa. Now that we cannot hear the mother's speech, her silliness is gone and she has a dignity and tragic beauty. Laura's hair hides her face until, at the end of the speech, she lifts her head to smile at her mother. Amanda's gestures are slow and graceful, almost dancelike, as she comforts her daughter (Menagerie, p. 96).

4.1.2. Serafina et Rosa dans *The Rose Tattoo*

« The healthy normal side of female life seems to be represented by the happy mothers and their happy children » (Falk, p. 101) : mais le bonheur d'un enfant ne dépend pas forcément des parents dans les pièces de Williams –et vice-versa (et une femme n'est pas forcément plus heureuse si elle a des enfants, la maternité n'est pas un désir universel chez les femmes). Il semble, en fait, que plus l'enfant prend de l'indépendance par rapport aux parents –et dans ce cas-là, par rapport à la mère– plus il ou elle est heureux. De plus, les enfants semblent être un fardeau pour les parents : même si Amanda et Serafina aiment leurs enfants, on a quand même l'impression qu'elles pourraient très bien vivre leur vie sans eux. Pendant *The Rose Tattoo*, la seule fois où Serafina semble vraiment investie dans la vie de sa fille c'est lorsqu'elle apprend que sa fille a un petit ami. Sinon, on apprend qu'elle a passé les trois dernières années depuis la mort de son mari à se négliger :

ROSA : [...] This is the way she goes around all the time. She hasn't put on clothes since my father was killed. For three years she sits at the sewing machine and never puts a dress on or goes out of the house, and now she has locked my clothes up so I can't go out. She wants me to be like her, a freak of the neighbourhood, the way she is ! (*The Rose Tattoo*, pp. 35-36).

On est amenés à croire, dès le début de la pièce, que Rosa et Serafina sont des femmes très différentes ; Miss Yorke dit à Serafina : « I don't understand how a woman that acts like you could have such a sweet and refined young lady for a daughter » (*The Rose Tattoo*, p. 38). De par sa relation avec Jack Hunter, Rosa pense se distancer de sa mère –et ce faisant se rapproche inconsciemment de son père qui a aussi eu une relation avec une non-Italienne. Cependant, son appétit sexuel la rend similaire à sa mère. Serafina appelle souvent sa fille une « wild thing » (*The Rose Tattoo*, p. 36) et la compare à son père, mais Serafina et Rosa ne sont pas très différentes. Elles possèdent, bien sûr, des opinions différentes sur l'éducation –ce qui montre peut-être que Rosa est une femme plus moderne– mais ce sont toutes les deux des femmes très passionnelles et sensuelles. Elles expriment leur amour de manière physique.

ROSA : [...] Why have you gotten so old and serious Jack ?

JACK : Well, honey, you're sort of...[...] Wild ! [*She laughs. He seizes the bandaged wrist*] I didn't know nothing like this was going to happen. [...] How could you do a thing like that over me ? I'm –nothing !

ROSA : Everybody is nothing until you love them !

JACK : Give me that handkerchief. I want to show it to my shipmates. I'll say, « This is the blood of a beautiful girl who cut her wrist with a knife because she loved me ! » (*The Rose Tattoo*, p. 50).

Rosa se moque de sa mère car Serafina entretient une espèce d'autel dans la maison consacré à son mari défunt, mais Rosa est prête à se couper les poignets car elle ne peut pas être avec Jack –son petit ami depuis deux semaines. De son côté, Serafina décide enfin d'avoir une relation avec un autre homme –Alvaro, un homme qu'elle vient de rencontrer– après la mort de son mari. La scène (Acte III, scène 2) de leur rapport sexuel se passe en arrière-plan (elle n'est pas montrée sur scène, mais on entend des bruits) d'une discussion entre Rosa et Jack, où Rosa se plaint de ne pas avoir eu de relation sexuelle avec lui :

ROSA : [...] This was the happiest day of my life, and this is the saddest night...[...]

SERAFINA [*from inside the house*] : Aaaaaahhhhhhhh !

JACK [*springing up, startled*] : What's that ?
 ROSA [*resentfully*] : Oh ! That's Mama dreaming about my father.
 JACK : I – feel like a – *heel* ! I feel like a rotten heel !
 ROSA : Why ?
 JACK : That promise I made your mother.
 ROSA : I hate her for it.
 JACK : Honey –Rosa, she – wanted to protect you [...]
 ROSA : She wanted me to not have what she's dreaming about... [...] Listen to her making love in her sleep ! Is that what she wants *me* to do, just – *dream* about it ?
 (*The Rose Tattoo*, p. 102).

La juxtaposition des deux scènes montre que Rosa et Serafina sont en fin de compte très similaires et que Rosa pense (peut-être à juste titre) que sa mère est une hypocrite.

In many ways Serafina is also like Amanda. Both lose their husbands. Williams' description of Serafina as one about whom everything is exclamatory certainly fits Amanda [...] Like Amanda, Serafina controls her family with an iron hand [...] This necessity to dominate is a strong part of the early heroine image (Mraz, p. 90).

Serafina paraît, en effet, assez similaire à Amanda. Néanmoins, là où Amanda a une influence assez forte sur sa fille, Laura, Rosa à l'inverse semble assez forte pour vouloir vivre sa propre vie. Laura et Rosa arrivent quand même à se distancer de leurs mères –et même à faire des choses derrière leur dos (Laura va se promener au zoo au lieu d'aller à l'école, et Rosa arrive à cacher sa relation avec Jack pendant quelque temps). Mais à la fin de *The Glass Menagerie*, c'est Tom qui part et Laura qui reste à la maison. A l'inverse, à la fin de *The Rose Tattoo*, Rosa sous-entend qu'elle va partir pour rejoindre Jack. Rosa et Tom sont très similaires, car ce sont deux personnes très intelligentes qui sont dans un environnement qui n'encourage pas forcément l'éducation ou l'intelligence : Tom voudrait être poète mais doit travailler à l'usine pour aider sa mère financièrement et Serafina semble plus préoccupée par la virginité de sa fille que par sa réussite scolaire –alors qu'apparemment Rosa est une élève brillante. On apprend au début de l'Acte I, scène 4, que Serafina a enfermé sa fille à la maison après avoir pris connaissance de sa relation avec Jack, et que Rosa ne peut même pas aller passer l'examen final à son école (*The Rose Tattoo*, p. 33).

4.1.3. Judith et Charlotte dans *The Night of the Iguana*

Dans *The Night of the Iguana* nous retrouvons un grand nombre de femmes peu conventionnelles, parmi celles-ci il y a les personnages de Charlotte Goodall et Judith Fellowes. Judith est peut-être la seule femme lesbienne dans toute l'œuvre de Williams, plusieurs personnages la traitent de « butch vocal teacher » (*The Rose Tattoo*, Shannon p. 9, Maxine p. 10). Le mot « butch » en anglais désigne une lesbienne qui endosse l'identité masculine (et qui s'oppose à la « femme » ou « fem » qui, au sein d'un couple lesbien, endosse l'identité féminine³⁸). Même si elle n'est pas victime d'une discrimination très violente, on voit quand même que les autres personnages se permettent de se moquer d'elle, ce qui montre comment l'homosexualité était perçue pendant les années 1940. Charlotte Goodall est une jeune femme de dix-sept qui est décrite comme étant une « lolita³⁹ », c'est-à-dire une jeune femme sensuelle et sexuellement active et, comme le dit Shannon dans la pièce « emotionally precocious » (*The Night of the Iguana*, p. 9). Il est intéressant de noter que l'actrice, Sue Lyon, qui joue Lolita dans le film de Kubrick joue aussi Charlotte Goodall dans l'adaptation cinématographique de *The Night of the Iguana*⁴⁰. Elle a eu des relations sexuelles avec le révérend Shannon, ce qui la place hors des normes de la société car c'est une jeune femme qui a eu des relations sexuelles hors-mariage, un comportement très mal-perçu à l'époque. Elle est aussi une virtuose musicale, ce qui lui permet d'échapper à la sphère domestique traditionnellement associé aux femmes.

Dans la pièce il est sous-entendu que Judith est particulièrement protectrice de Charlotte car elle est attirée par celle-ci. Cela est peut-être vrai, néanmoins ce n'est jamais confirmé et dans la pièce il est plutôt question d'une relation mère-fille non-conventionnelle. Non-conventionnelle car les deux personnages ne sont pas liés par le sang, donc c'est une interprétation assez moderne de ce qu'est la famille. Judith est le professeur de chant de Charlotte, elle est responsable de la jeune fille car les parents de Charlotte sont restés au Texas. Il s'installe une relation quasi-familiale entre elles – d'ailleurs dans le film, Charlotte est la nièce de Judith. Lors du voyage, Shannon, étant le

³⁸ « Butch-Femme relations », *glbtq : an encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender and queer culture*, glbtq, inc. Web. [Accédé le 16/04/15].

³⁹ Une référence au personnage de Vladimir Nabokov, une jeune femme ayant une attitude précoce face à la sexualité. A la base le prénom du personnage éponyme du livre, le mot est désigné maintenant un archétype.

⁴⁰ *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick adapté de l'œuvre éponyme de Vladimir Nabokov (1955), et *The Night of the Iguana* (1964) de John Huston.

guide touristique du groupe de femmes (dont font partie Charlotte et Judith), se place donc comme un père de substitution pour Charlotte. Cette relation est corrompue lorsque Shannon entre dans une relation sexuelle avec la jeune femme. La relation entre Charlotte et Judith ébranle quelque peu les valeurs du système patriarcal, Shannon devient le personnage « faible » dans cette famille recomposée, et l'instauration d'une famille plus « matriarcale » où Judith est la chef. D'ailleurs, ce n'est pas Charlotte qui est pénalisée lorsque Judith apprend la relation entre elle et Shannon, c'est Shannon qui est, en quelque sorte, puni –alors que dans *A Streetcar Named Desire*, Blanche est punie (délaissée par Mitch, violée par Stanley, placée en institution psychiatrique par sa sœur) en grande partie à cause de ses relations sexuelles. Le fait que Judith soit lesbienne, et donc par nature rejette le système patriarcal, justifie encore plus cette nouvelle famille où l'homme est absent ou alors placé en position de faiblesse.

4.1.4. Hannah Jelkes, fille solitaire

Dans *The Night of the Iguana* nous retrouvons encore une autre femme peu conventionnelle en la personne de Hannah Jelkes. Hannah est non-conventionnelle pour plusieurs raisons, dont une –celle qui est pertinente pour cette partie- est qu'elle voyage avec son grand-père. Hannah et son grand-père ont formé leur propre noyau familial. En effet, il n'y a presque pas de références aux autres membres de la famille d'Hannah. Hannah et son grand-père, Nonno, forment un duo où les deux éléments se considèrent comme égaux et se respectent. Ils sont très similaires dans la mesure où ce sont deux personnes très artistiques : Hannah sait peindre et Nonno écrit des poèmes –ils ont même des prénoms visuellement assez similaires.

Hannah n'est pas confinée à l'espace domestique, au contraire elle voyage partout dans le monde. Elle n'est ni mariée, ni mère, ce qui fait d'elle une femme peu conventionnelle pour l'époque. De plus, elle peint pour gagner de l'argent donc c'est une femme qui a accédé au monde du travail. Lorsque Hannah a l'opportunité de trouver un homme avec qui, éventuellement, former une famille (Shannon), elle le rejette. A la fin de la pièce, Nonno meurt et Hannah devient une femme solitaire, complètement isolée des normes et valeurs de la société traditionnelle.

Même si Nonno et Hannah s'estiment comme « égaux » –chose rare à l'époque entre un homme âgé et une jeune femme– Hannah est quand même placée en position de supériorité par rapport à son grand-père. En effet, Hannah est une femme indépendante mais Nonno dépend d'elle, notamment pour pousser son fauteuil roulant. Souvent sur scène, Hannah est debout et Nonno est assis, ce qui –symboliquement– sous-entend qu'Hannah est en position de supériorité. Bien sûr, Hannah est serviable, mais c'est par volonté de bien faire et non parce qu'elle est subordonnée à son grand-père. De plus, Hannah démontre une force physique lorsqu'elle doit pousser le fauteuil de Nonno en haut de la colline pour accéder à l'hôtel : « HANNAH : Have you ever tried pushing a gentleman in a wheelchair uphill through a rain-forest ? Well, now that we've made it, I don't regret the effort » (*Iguana*, p. 18). Ce sont traditionnellement les hommes qui doivent démontrer une force physique alors que les femmes s'adonnent à ses activités moins énergiques comme la poésie ou la musique –comme Nonno. On dirait presque qu'Hannah et Nonno s'échangent les rôles traditionnels dictés par leur genre.

4.2. Sœurs, amies et rivales chez Tennessee Williams

4.2.1. Tom et Laura, deux moitiés qui forment un entier

Laura est une femme unique dans l'œuvre de Williams, peut-être parce qu'elle représente un des personnages les plus personnels de Williams : « Laura herself is not merely a disturbingly accurate picture of his (Williams') own sister. She stands also as an image of Williams's central theme ; the destructive impact of society on the sensitive individual » (*Tennessee Williams : Streetcar to Glory* de C.W.E. Bigsby publié dans *The Forties : Fiction, Prose, Drama* édité par Warren French, 1988, p. 43). Laura, mais aussi Tom, sont des individus sensibles –Tom parvient juste à le cacher mieux que sa sœur. On nous les présente comme étant assez similaires mais, en fait, ces deux personnages entretiennent une relation très forte –et très particulière :

The closeness of the relationship between Tom and Laura can be interpreted as reflecting the interdependence shared by two parts of the same psyche –with Tom as the controlled, ironic, public voice of the poet, and Laura as his private loneliness

and vulnerability (a contrast of the « masculine » and « feminine » sides of oneself ?) (Weiss, p. 49).

Tom et Laura représentent peut-être les deux côtés de la psyché de Tennessee Williams, nous avons déjà parlé de l'influence de l'homosexualité de Williams sur ses pièces (ce qui expliquerait peut-être le côté « féminin »), ainsi que du fait que Williams présente des similitudes avec Tom (le vrai prénom de Williams est « Thomas ») mais aussi Laura. Laura est également inspirée de sa sœur, Rose, avec qui il partageait un lien très fort.

Tom et Laura ne sont pas sœurs comme Blanche et Stella, mais ils partagent quand même un lien d'amour assez fort. L'absence du père implique que les relations familiales « classiques » sont chamboulés ; Tom prend en effet le rôle du père de famille dans cette famille qui est plutôt hors-norme. Laura occupe un rôle assez maternel parfois avec Tom, elle lui demande, par exemple, de s'excuser lorsqu'il se dispute avec Amanda (*Menagerie*, p. 28) Laura est censée pouvoir dépendre de lui, mais comme Stella, Tom abandonne sa sœur –plus fragile– à la fin de la pièce. Il doit sacrifier le bien-être de sa sœur au sien. C'était très commun, à l'époque, qu'une sœur non-mariée doive dépendre de son frère marié ou même vivre avec lui. Elle devenait financièrement dépendante de lui. Tom rejette ce schéma traditionnel en abandonnant sa sœur et sa mère.

La relation de Tom et de Laura constitue une des relations les plus touchantes dans le théâtre de Williams car nous comprenons que c'est une relation qui est ancrée dans la réalité. La pièce semble être, à travers le personnage de Tom, des excuses que Williams présente à sa sœur Rose (représentée par le personnage de Laura –qui a aussi le surnom de « Blue Roses » dans la pièce) pour ne pas s'être assez bien occupé d'elle. Même quand Tom est parti, il pense quand même à sa sœur « Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more faithful than I intended to be ! » (*Menagerie*, p. 97).

Beaucoup de spectateurs et de critiques considèrent que la fin de *The Glass Menagerie* est une fin entièrement tragique. A mon avis, la tragédie de la pièce réside dans le départ de Tom et non dans l'absence de fiançailles pour Laura. Tom quitte le nid familial et, il est sous-entendu dans le monologue final de Tom, qu'il ne les a plus jamais revu. Ce qui est tragique ici c'est l'éclatement d'une relation frère-sœur fusionnelle. Laura ne semble pas triste que Jim ait une fiancée, en effet c'est Amanda qui est en colère car elle croit que le bonheur de sa fille réside dans le mariage. Car Laura reste une femme assez

mystérieuse pendant la pièce, il est facile d'interpréter ses actions et ses paroles de plusieurs manières. Personnellement, je pense que Laura est trop différente pour vouloir se conformer à la « norme » : elle est trop spéciale, trop unique (comme la licorne dans sa ménagerie de verre). Son surnom « Blue Roses » la démarque aussi des autres, car on ne trouve pas des roses bleues dans la nature habituellement. Laura pleure à la fin de la pièce, mais il est possible qu'elle pleure car elle a compris que son frère allait partir et qu'elle allait perdre une partie d'elle-même. Les personnes qui pensent qu'elle est triste à cause du rejet de Jim voient peut-être la pièce à travers une optique patriarcale et non comme une pièce différente, unique –comme Laura.

4.2.2. Blanche et Stella : amour et trahison

Louise Blackwell établit différentes catégories pour les femmes dans les pièces de Williams, parmi celles-ci nous trouvons : « women who have learned to be maladjusted through adjustment to abnormal family relationships and who strive to break through their bondage in order to find a mate » (*Tennessee Williams and the Predicament of Women* de Louise Blackwell publié dans *Tennessee Williams : A Collection of Critical Essays* édité par Stephen S. Stanton, p. 101). Blanche fait partie de cette catégorie-là. Blanche exprime elle-même dans la pièce son dédain pour les hommes dans sa famille (*A Streetcar Named Desire*, p. 24), de plus elle parle de sa relation avec son mari défunt, Allan, qui s'est suicidé lorsque Blanche a appris qu'il était homosexuel. A partir de ce moment-là, Blanche n'a pas eu les mêmes relations avec les hommes : « I had many intimacies with strangers. After the death of Allan –intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with » (*Streetcar*, p. 87). Stella sait que sa sœur est fragile, mais Stanley l'ignore –ou alors il en profite :

STELLA : You needn't be so cruel to someone alone as she is.

STANLEY : Delicate piece she is.

STELLA : She is. She was. You didn't know Blanche as a girl. Nobody, nobody, was tender and trusting as she was. But people like you abused her, and forced her to change (*Streetcar*, p. 81).

Donc Williams établit que Blanche, en arrivant à la Nouvelle Orléans, demeure très fragile –en partie à cause de ses relations familiales assez tragiques. Mais ces souvenirs ne sont

que suggérés dans la pièce, on ne les voit jamais se dérouler. Ce qu'on voit c'est la relation complexe entre Blanche et sa sœur Stella.

Stella est la plus jeune des deux –même si Blanche dit à Mitch que c'est le contraire, par vanité– donc elle nous est présentée comme étant la sœur plus moderne, contemporaine. A l'inverse, Blanche a des conceptions plus traditionnelles de la vie. Cependant, on voit qu'en fait c'est Stella, même si sa relation avec Stanley est plutôt particulière, qui vit une vie assez traditionnelle : elle est mariée, elle est femme au foyer et elle attend un enfant (elle donne naissance à la fin de la pièce). Par contraste nous avons Blanche qui prétend être une « Southern Belle » traditionnelle, mais n'est pas femme au foyer –elle était professeur d'anglais dans un lycée, est veuve sans enfant, avait un mari qui était homosexuel et a eu des relations sexuelles avec beaucoup d'hommes hors-mariage, chose plutôt choquante pour l'époque. On voit donc que ce sont deux femmes complexes qui s'opposent.

Selon Claude Gourg, la relation entre Stella et Blanche évoque peut être une certaine symbolique lunaire :

Comme tous les symboles la lune est lieu de polysémie : elle dénote d'abord la dichotomie ombre/lumière, puis la conjonction entre ombre et lumière, signalant alors l'indécision de l'entre-deux moral et existentiel. Par ailleurs, elle connote le continuum fantaisie/folie (*La Symbolique Lunaire de Blanche et Stella* de Claude Gourg, publié dans *Coup de Théâtre : Tennessee Williams et Un Tramway Nommé Désir* édité par Claude Coulon, p. 56).

D'un côté, nous avons Blanche, qui est obsédée par la pureté et qui, comme la lune, est « blanche ». La lune est un symbole assez puissant de la féminité et la pièce y fait référence assez souvent : Blanche chante la chanson « Paper Moon » (*Streetcar*, p. 70), porte souvent des accessoires argentées qui peuvent rappeler la lune, son mari s'est suicidé au Moon Lake Casino (*Streetcar*, p. 67). De plus, on retrouve des références aux étoiles : le prénom de « Stella » bien sûr, mais aussi Blanche qui parle de la constellation des « Pléiades », aussi appelée : les « Seven Sisters » (*Streetcar*, p. 60). Puisque on évoque souvent les deux faces de la lune, on peut alors penser que ces deux côtés sont Stella et Blanche.

Implicit in Blanche's onstage relationship with her younger sister [...] is a family mutually giving of intermittent and sudden affection to one another while being mutually reluctant, apart from Blanche's quickness to express hostile emotion, to be truthful to one another (*The Tragic Downfall of Blanche DuBois* de Leonard Berkman, publié dans *Modern Critical Interpretations : Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire* édité par Harold Bloom, p. 36).

Malgré tout on découvre des liens d'amour entre les sœurs. Blanche montre beaucoup d'affection pour sa sœur : « Stella is my precious little sister » (*Streetcar*, p. 34) ou encore : « Stella, Stella for star ! » (*Streetcar*, p. 25). Elles apparaissent également ravies de se retrouver au début de la pièce :

[*STELLA comes quickly around the corner of the building and runs to the door of the downstairs flat.*]

STELLA[*calling out joyfully*] : Blanche !

[*For a moment they stare at each other. Then BLANCHE springs up and runs to her with a wild cry.*]

BLANCHE : Stella, oh, Stella, Stella ! Stella for star ! (*Streetcar*, pp. 5-6)

Stella semble aussi être consciente, dans une certaine mesure, des relations sexuelles de Blanche : il est sous-entendu dans la pièce que Blanche est familière avec sa sœur au point qu'elle connaisse au moins les détails de son mariage (*Streetcar*, p. 73) –une des raisons d'ailleurs pour lesquels elle se montre sympathique avec Blanche :

BLANCHE : [...] You mustn't wait on me !

STELLA : I like to wait on you, Blanche. It makes it seem more like home [...]

BLANCHE : I have to admit I love being waited on...

[*She rushes into the bedroom [...] BLANCHE suddenly clutches STELLA's free hand with a moaning sound and presses her hand to her lips. STELLA is embarrassed by her show of emotion. BLANCHE speaks in a choked voice.*]

You're – you're – so good to me ! And I –

STELLA : Blanche.

BLANCHE : I know, I won't ! You hate me to talk sentimental. But honey, *believe* I feel things more than I *tell* you ! (*Streetcar*, pp. 53-54).

Pendant la fête d'anniversaire de Blanche (Stella décide d'ailleurs, avec tact, de ne mettre que vingt-cinq bougies sur le gâteau de sa sœur –*Streetcar*, p. 74) –durant les scènes sept et huit– Stella se dispute avec Stanley car il a parlé du passé de Blanche à Mitch (alors que Blanche espérait l'épouser) et en plus il souhaite son départ. Elle se montre très protectrice de sa sœur, au dépend de sa relation avec son mari. Blanche en parallèle semble inquiète pour Stella lorsqu'elle découvre la personnalité volatile de Stanley.

Cependant, à la fin de la pièce on assiste à une trahison brutale de la part de Stella. Blanche se fait violer par Stanley, et Stella décide de la mettre en asile psychiatrique. Stella doit refuser de croire Blanche si elle veut survivre :

STELLA : I don't know if I did the right thing.

EUNICE : What else could you do ?

STELLA : I couldn't believe her story and go on living with Stanley.

EUNICE : Don't ever believe it. Life has got to go on. No matter what happens, you've got to keep on going (*Streetcar*, p. 99).

Malheureusement Stella ne peut pas se permettre de quitter Stanley, elle est femme au foyer avec un nouveau-né, de plus on apprend qu'elle et sa famille ont perdu Belle Reve et donc qu'elle n'est pas financièrement indépendante. Une femme mariée à l'époque était aussi, en quelque sorte, la propriété de son mari, donc Stella devait se plier à la volonté de Stanley. Blanche, même si elle ressent beaucoup d'affection pour sa sœur (et vice-versa), ne peut pas dépendre de sa famille. Comme elle le dit dans la pièce : « I have always depended on the kindness of strangers » (*Streetcar*, p. 107), et non sur la bonne volonté de sa propre famille.

4.2.3. Hannah et Maxine : deux femmes que tout oppose ?

Encore plus que Blanche et Stella, Hannah Jelkes et Maxine Faulks de *The Night of the Iguana* semblent être des femmes que tout oppose. Elles ne sont pas sœurs, ni même amies, mais elles ont un lien qui est créé dans la pièce en partie grâce à leur opposition. Leur apparence physique n'est pas décrite extensivement pendant la pièce, cependant dans l'adaptation cinématographique⁴¹ Maxine est jouée par Ava Gardner qui est brune, et Hannah est jouée par Deborah Kerr, qui est blonde. Cela creuse le fossé entre les deux femmes. Dans la pièce, elles se distinguent plutôt par leur personnalité : « If Hannah is ethereal, the hotel proprietress Maxine is earthy » (*Before the Fall –and after : Summer and Smoke and The Night of the Iguana* de Thomas P. Adler publié dans *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* édité par Matthew C. Roudané, p. 125).

⁴¹ *The Night of the Iguana*. Dir. John Huston. Act. Richard Burton, Ava Gardner et Deborah Kerr. Film. 1964. MGM.

Lorsqu'il s'agit de créer des personnages féminins, Williams procède souvent par paires, c'est-à-dire que beaucoup de ses femmes se présentent comme étant complémentaires, deux moitiés qui forment un tout ; il existe fréquemment quelque chose chez l'une qui est complété par l'autre –on le voit très bien avec Blanche et Stella par exemple. Ce qui est particulier chez Hannah et Maxine c'est que ce sont bien deux femmes distinctes, mais qui sont indépendantes, individuelles. Elles n'ont pas besoin de l'une ou de l'autre pour se compléter. Grâce à cela, elles sont décrites comme étant des femmes plus fortes, plus complexes : « Generally, it may be said that as Williams draws stronger, more independent, more complex women, he removes their paranoia » (Mraz, p. 122). Hannah et Maxine sont peut-être les femmes les plus uniques et réalistes de Williams, elles ne sont pas basées sur des archétypes qu'il recycle, comme celui de la « Southern Belle ».

« Though the most realistically conceived among the dramatist's major plays, *The Night of the Iguana* still depends heavily upon symbolism for its meaning » (Adler, p. 121). La réalité de la pièce réside en la caractérisation des personnage et non dans le déroulement de l'action, de plus ni Maxine ni Hannah n'échappent à l'obsession du symbolique de Williams. Elles sont présentées comme deux choix différents pour le révérend Shannon : d'un côté nous avons Hannah qui prend des dimensions presque angéliques : « Hannah is one of Williams's few absolutely poised characters » (Foster Hirsch, *A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams*, p. 68) ; elle est même décrite comme étant une « *guardian angel* » (*Iguana*, p. 49) dans les didascalies de la pièce, ainsi qu'une « Miss thin-standing-up-female-Buddha » (*Iguana*, p. 61) ce qui témoigne de son côté spirituel. Shannon garde une révérence naturelle pour Hannah, alors qu'il appelle Maxine très souvent « honey » (*Iguana*, p. 12) –il est très familier avec elle. La description des deux femmes les oppose souvent. Maxine est décrite comme « *a stout swarthy woman, rapaciously lusty, clad in a dungaree shirt and trousers* » (*Iguana*, p. 5), d'ailleurs Shannon trouve qu'elle est habillée de façon indécente, il lui dit plusieurs fois s'aller se rhabiller (*Iguana*, p. 6). De fait, Maxine a un caractère très fort, elle se décrit à Hannah : « Nobody gets any kick-back out of me » (*Iguana*, p. 11), et Shannon lui dit : « Maxine, you're bigger than life and twice as unnatural » (*Iguana*, p. 13), qu'elle reçoit plutôt comme un compliment.

Au contraire, Hannah est une figure quasi-mystique, ce qui contraste fortement avec la description plus « terrestre » de Maxine. Dans les didascalies, Williams la décrit :

She is remarkable looking, ethereal, almost ghostly : She suggests a Gothic cathedral image of a medieval saint, animated. She could be thirty, she could be forty : she is totally feminine and yet androgynous looking : and almost timeless » (Iguana, p. 12), et plus tard : « she has caught Shannon's attention and sympathy : He looks down at her beautifully weathered and troubled face, with its shy darting smiles that are like diffident appeals for understanding (Iguana, p. 23).

Maxine se sent tout de suite en compétition avec Hannah, et initialement refuse qu'elle et son grand-père restent à l'hôtel (*Iguana*, pp. 18-19). Hannah se montre généralement bienveillante à l'égard de Maxine, elle essaie même d'attiser sa sympathie –ce qui, en partie, lui permet de rester à l'hôtel. Le seul moment où Hannah s'énerve avec Maxine, c'est lorsqu'elle croit que Maxine manque de respect envers Nonno (*Iguana*, p. 44). Même lorsqu'elles se disputent, Hannah se montre quand même polie à l'égard de Maxine : « your strength is awe-inspiring » (*Iguana*, p. 45) A l'inverse, Maxine se considère en compétition avec Hannah pour l'affection de Shannon :

HANNAH : Mrs. Faulk, he's putting up a struggle not to drink.

MAXINE : Don't interfere, you're an interfering woman [...]

HANNAH : [...] You lost your husband just lately. I think you probably miss him more than you know.

MAXINE : No, the trouble is Shannon [...] I want you to lay off him honey : you're not for Shannon and Shannon isn't for you (*Iguana*, p. 45).

Au premier abord, Maxine et Hannah rentrent dans l'archétype de la « Madonna » ou de la « whore », car Maxine est une femme très sensuelle qui n'hésite pas à parler de ses relations sexuelles, alors que Hannah nous est présentée comme étant une vieille fille qui est plutôt maternelle envers Shannon et son grand-père, Nonno. Mais ce n'est pas si simple, il n'existe pas que deux genres de femmes. On voit plus tard, vers la fin de la pièce, que Hannah est attirée par Shannon mais elle décide de l'abandonner à Maxine. Maxine, de son côté, se montre vulnérable car son mari est récemment décédé et on comprend qu'elle a simplement besoin de compagnie. Ces femmes ne sont jamais pûrement symboliques, ce sont des personnages complexes : « Maxine is dominating, but Williams gives her an affability and a rapaciousness to round out her character and make her more believable [...] The few remnants of the early heroine exhibited in Maxine [...] are over-shadowed by her sense of security » (Mraz, pp. 118-119), et Hannah Jelkes est « a skillfull balance of the romantic and the realist » (Mraz, p. 119).

D'une certaine manière, Maxine et Hannah gardent plusieurs traits communs : « Maxine and Hannah are both mother figures, and yet (also unusual for Williams) they are presented as saviors rather than destroyers » (Hirsch, p. 67). Contrairement aux héroïnes d'*A Streetcar Named Desire*, ni Maxine, ni Hannah ne dépendent de la gentillesse des hommes ; à l'inverse, c'est Shannon qui semble dépendre de leur bienveillance. De plus, elles ont toutes les deux des attitudes plutôt modernes envers certaines choses : « Neither woman [Hannah or Maxine] is prejudiced. It is interesting to note that as Williams grows as a playwright, he less and less emphasizes prejudice –racial, religious, and ethnic. Prejudice is expressed only as it becomes important for individual characterization, and then only fleetingly » (Mraz, p. 142)

Hannah et Maxine sont des femmes modernes ; en dépit de se disputer l'affection d'un homme. Même si Hannah pourrait très bien profiter de la compagnie que lui offre Shannon, elle décide de se mettre en retrait afin que Shannon puisse se rapprocher de Maxine, elle n'est pas dépendante de la gent masculine –contrairement à Stella qui a dû sacrifier sa sœur pour qu'elle puisse continuer à vivre correctement. Cela témoigne d'une certaine solidarité féminine, ainsi, peut-être, de la (lente) émancipation des femmes qui commence à émerger à partir des années 1960.

4.2.4. L'amitié féminine dans *A Lovely Sunday for Creve Cœur*

A Lovely Sunday for Creve Cœur est une pièce assez particulière car elle réunit des éléments qui semblent venir de plusieurs époques différentes : la pièce, écrite vers la fin des années 1970, se déroule en fait pendant les années 1930. De ce fait, on retrouve des attitudes contradictoires : aucune des femmes n'est ni mariée ni mère alors qu'elles ne sont pas des femmes très jeunes. De plus, des quatre femmes, seule Dotty semble préoccupée par le mariage. Sophie Gluck habite seule, Dotty et Bodey habitent ensemble et Helena semble habiter seule. C'est un monde exclusivement féminin. Aucun homme n'apparaît sur scène. De plus, trois des femmes travaillent : Helena et Dotty sont institutrices, et Bodey travaille dans un bureau. Donc pour une pièce qui se déroule pendant les années 1930, ces femmes semblent quand même avoir une attitude et un mode de vie assez moderne –cela en dit plus sur l'époque pendant laquelle Williams écrit que sur les années 1930. Cependant il faut noter que, comme nous l'avons déjà dit, il y avait beaucoup de femmes

présentes dans la sphère professionnelle pendant les années 1930 mais Williams (et ses contemporains) ne les mettaient pas à l'honneur dans leur travail (à l'époque en tous cas). Il était peut-être plus intéressant pour eux de parler des mères ou des femmes mariées que des femmes professionnelles.

Contrairement à Blanche dans *A Streetcar Named Desire* qui se fait trahir par son entourage, Dotty raconte sa rencontre avec Ralph Ellis à Bodey qui –même si elle désapprouve– dit clairement qu'elle ne va pas le raconter à son frère Buddy pour qu'il puisse encore vouloir l'épouser. Il y a une espèce de solidarité féminine qui se joue à ce moment-là, chose impensable dans *A Streetcar Named Desire* où Blanche est trahie par Stanley et Mitch bien sûr, mais aussi par sa propre sœur. Même si Dotty se plaint de Bodey –notamment car Bodey insiste pour que Dotty épouse Buddy– elle sait qu'elle peut lui faire confiance.

On dénote une sympathie entre les personnages dans la pièce. Par exemple, Helena et Bodey savent toutes les deux que Ralph Ellis a décidé d'épouser une autre femme, mais elles essaient de le cacher à Dotty car elles savent que Dotty va être triste quand elle apprendra la nouvelle. Ainsi, Bodey prend la page du journal sur laquelle la nouvelle est annoncée et la cache (*A Lovely Sunday for Creve Cœur*, pp. 77-78). Cependant, les personnages alternent entre rivalité et sympathie. Chaque personnage semble avoir un problème avec l'autre : Dotty se dispute avec Bodey et Sophie, et Helena se dispute avec Bodey and Sophie, et puis Dotty et Helena se disputent à la fin. Mais il existe aussi des liens d'amitié entre Bodey et Dotty, ainsi qu'entre Dotty et Sophie. A la fin de la pièce, après l'avoir persécuté pendant presque toute l'action, Dotty se montre aimable à l'égard de Sophie :

DOROTHEA : Now Miss Gluck, now Sophie, we must pull ourselves together and go on [...]

MISS GLUCK : [...] Please don't leave me alone. I can't go up !

DOROTHEA : [...] [*Miss Gluck rises, sobbing louder*] No, no, Sophie, come here. [*Impulsively she draws Miss Gluck into her arms.*] I know, Sophie, I know, crying is a release [...] [*She takes Miss Gluck to the armchair and seats her there. Then she goes to the kitchenette, gets a cup of coffee and a cruller, and brings them to Sophie.*] Make yourself comfortable, Sophie (*Lovely Sunday*, pp. 81-82).

Seules Sophie Gluck et Bodey semblent bien s'entendre pendant toute la pièce, et c'est parce qu'elles sont toutes les deux Allemandes, il semble y avoir une solidarité entre les Allemands dans cette pièce qui n'a rien à voir avec le genre (par cela je veux dire que c'est par leur nationalité qu'elles sont solidaires et non parce que ce sont des femmes).

Helena est le seul personnage qui se montre plutôt antipathique. Helena et Bodey semblent être en compétition pour l'amitié de Dotty ; elles veulent chacune vivre avec Dotty. Helena et Dotty semblent être en rivalité aussi, mais surtout à la fin de la pièce lorsque Dotty décide de rester avec Bodey et ne pas emménager avec Helena. Il s'agit en fait surtout des histoires de classe sociale : il est sous-entendu que Helena vient d'un milieu aisé alors que Dotty vient sûrement d'un milieu plus pauvre. Elles ont un échange à la fin de la pièce qui démontre clairement leur différence de classe :

HELENA : [...] You may be right, we wouldn't have gotten along. Perhaps Miss Bodenheifer and her twin brother are much more on your social and cultural level than I'd hoped [...]

DOROTHEA : The prospect of that is not as dismaying to me, Helena, as the little card parties and teas you'd had in mind for us on Westmoreland Place...

HELENA : *Chacun à son gout (Lovely Sunday, pp. 80-81).*

Cela illustre clairement le fait qu'Helena se sente supérieure à Dotty –elle utilise souvent des mots en français pour se différencier de Bodey. Dotty, de son côté, montre un dédain pour le milieu d'Helena qu'elle considère comme ennuyeux. Helena, dépeinte jusqu'alors comme étant une femme assez moderne, se montre, à travers ses considérations de classe, comme étant une femme en fait plutôt traditionnelle.

La rivalité féminine n'est pas un nouvel élément dans le théâtre de Williams, mais ce type de rivalité diffère des autres pièces où les femmes sont en rivalité généralement pour l'affection d'un homme (on retrouve cela très clairement dans *The Night of the Iguana* et dans une moindre mesure dans *The Rose Tattoo* et *The Glass Menagerie*). Montrer ces femmes en compétition pour l'amitié d'une autre femme est aussi peut-être un signe des temps qui changent.

5. CONCLUSION

A travers ces trois parties, nous avons pu étudier l'évolution des personnages féminins dans une partie de l'œuvre de Tennessee Williams. Ces cinq textes ont été choisis à cause de la diversité des femmes que l'on retrouve dans les pièces, mais aussi parce qu'elles s'étalent sur une période de plus de trente ans. Cela nous a permis de constater l'évolution de ces personnages féminins –que ce soit dans le domaine littéraire ou dans le domaine historique. Par cela je veux dire nous avons pu percevoir que la manière dont Williams écrit ses personnages féminins change. D'une part parce que son style littéraire ainsi que ses thèmes de prédilection évoluent, mais aussi car la société américaine change. Les années 1940 – 1970 sont le théâtre d'une révolution sociale aux États-Unis, notamment lorsqu'il s'agit des droits des femmes.

Cela s'applique également à l'acceptation de l'homosexualité par la société américaine –nous l'avons détaillé dans l'introduction. Beaucoup de critiques pensent que parce qu'il devait garder cette partie de lui-même refoulée, il trouvait d'autres moyens pour exprimer son identité dans ses pièces ou ses autres écrits. Certains critiques ont fait des rapprochements, par exemple, entre l'identité homosexuelle de Williams et le personnage de Blanche DuBois dans *A Streetcar Named Desire*. Blanche, personnage féminin iconique du théâtre de Williams, est un personnage mal dans sa peau, qui doit refouler son désir sexuel par peur d'être jugée par les autres ; elle est une femme qui croule sous le poids des attentes sociétales envers les femmes. C'est un processus très lent, mais l'époque de Williams connaît un certain progrès face à l'évolution des droits des homosexuels – notamment le début de la décriminalisation de l'homosexualité. En parallèle, nous voyons que les femmes de Williams deviennent moins malheureuses dans les pièces qui suivent : elles sont moins névrosées et ne ressentent plus forcément le besoin de refouler leurs désirs sexuels.

Il est facile de comprendre pourquoi les critiques ont fait le rapprochement entre deux groupes traditionnellement opprimés par une société qui fait de l'homme blanc hétérosexuel la norme. Cependant il faut faire attention de ne pas basculer dans la surinterprétation ; Williams (et beaucoup d'autres écrivains) utilise bien sûr son vécu pour nourrir son œuvre, mais c'est aussi un créatif, un homme qui invente et imagine des histoires.

C'est aussi un homme qui, depuis sa jeunesse, a toujours été entouré par des femmes : que ce soit les membres de sa famille comme sa mère, sa sœur ou sa grand-mère, ou alors les actrices qui jouent ses pièces sur scène, Tennessee Williams est fasciné par la femme. Néanmoins, il n'a jamais été un écrivain féministe ou ouvertement militant (que ce soit pour les droits des femmes, des homosexuels ou d'autres groupes). Il n'est pas un écrivain politique comme l'ont été d'autres dramaturges de son époque comme Arthur Miller. Toutefois il est impossible d'ignorer que d'un point de vue historique le contexte dans lequel Williams écrit est un contexte particulier et très important pour les droits des femmes.

Comme nous l'avons détaillé tout au long de ce mémoire, Tennessee Williams est un témoin privilégié de l'avancement des droits des femmes ; mais les pièces de Williams, même les plus expérimentales, ne vont jamais faire d'allusion directe au mouvement féministe ou à l'avancée de l'égalité des genres. Williams n'est pas un journaliste, il n'a pas l'obligation ou l'envie de documenter de façon détaillée et réaliste cette révolution sociale. Sans être militant, il a quand même profité du relâchement des mœurs, notamment la libération sexuelle qui accompagne les années 1960 et 1970. Ses personnages féminins ont aussi profité de cela. Lorsque l'on observe les personnages féminins des premières pièces de Williams et celles qui arrivent à la fin de sa carrière, on peut constater une différence. On peut voir que ces femmes ont profité du combat féministe ainsi que du relâchement des mœurs sexuelles. En examinant ces cinq pièces, j'ai pu voir certaines différences.

Avant de tirer mes conclusions sur ces cinq pièces, je tiens une dernière fois à préciser que la date de parution de la pièce ne reflète pas forcément la date du déroulement de l'action de la pièce : en effet, l'action de *The Glass Menagerie* (1944) et *A Lovely Sunday for Creve Cœur* (1979) sont situées pendant les années 1930, *The Night of the Iguana* (1961) et *A Streetcar Named Desire* (1947) se passent pendant les années 1940 et *The Rose Tattoo* (1951) se déroule pendant les années 1950. Aucune de ces cinq pièces ne se déroule pendant la grande révolution sociale des années 1960, mais on peut clairement voir dans des pièces comme *A Lovely Sunday for Creve Cœur* et *The Night of the Iguana* que le ton a changé, on remarque des différences plus ou moins subtiles ; on voit des femmes qui ont plus de libertés, qui s'habillent de façon différente, qui ont des attentes

différentes quant au mariage ou au travail. De par sa situation un peu différente, je tirerais mes conclusions sur *A Lovely Sunday for Creve Cœur* à part.

A travers les trois thèmes étudiés : le sexe et le mariage, l'environnement géographique et l'espace scénique, et les relations familiales et amicales, j'ai pu constater certaines choses.

On retrouve deux femmes radicalement différentes dans *The Glass Menagerie*, la première pièce (et premier succès) de Tennessee Williams. Il y a la mère, Amanda Wingfield, et la fille, Laura. Laura est discrète, timide et mélancolique. Amanda est, à l'inverse, très bavarde et incarne à la perfection le stéréotype de la « Southern Belle », personnage fétiche de Williams. Amanda veut trouver un époux pour sa fille, elle est une femme qui a été abandonnée par son mari et veut créer un futur pour ses enfants (Laura et Tom). Elle représente les vieilles traditions américaines ainsi que l'attachement aux valeurs du Sud des États-Unis.

Laura est un personnage difficile à cerner, on a du mal à comprendre sa personnalité et ses motivations, elle ne rentre pas dans le moule de la femme conventionnelle –c'est une femme qui existe hors de la norme. On voit en le personnage de Laura peut-être les débuts de la femme moderne. C'est aussi un personnage unique dans l'œuvre de Williams, on ne trouvera plus beaucoup de femmes comme Laura dans ses pièces. Cela est le contraire d'Amanda : le mariage, ainsi que l'attention de la gent masculine, est une chose importante dans la vie d'une femme « normale ». C'est une femme qui tient aux traditions, elle est fière de son héritage. Les relations sont plutôt tendues entre Laura et Amanda, mais on voit que même si elles sont très différentes, elles se soutiennent (Laura demande à Tom de s'excuser auprès de leur mère lorsqu'il l'insulte, Amanda console sa fille à la fin de la pièce). Au contraire, les hommes de la famille les abandonnent tous les deux (en premier le père, et puis ensuite Tom qui part à la fin de *The Glass Menagerie*). La pièce démontre peut-être le dysfonctionnement de la famille nucléaire.

Blanche DuBois et Stella Kowalski sont les deux protagonistes d'*A Streetcar Named Desire*. On retrouve beaucoup de similarités entre Blanche et Amanda, elles sont des « Southern Belles ». Mais cela n'est qu'une façade pour Blanche. On apprend au fur et

à mesure de la pièce que c'est une femme qui pense qu'elle doit cacher son désir sexuel et le fait qu'elle ait eu beaucoup de relations sexuelles avec des hommes hors-mariage. Les attitudes envers la sexualité sont beaucoup plus permissives de nos jours (même si cela reste à discuter) mais les normes sociétales de l'époque rendent Blanche littéralement folle. La pièce montre aussi que l'homme peut être un danger pour la femme, Stanley Kowalski est une menace pour Blanche tout au long de la pièce. Il finit par violer Blanche à la fin de la pièce, pour assouvir son désir de la dominer. Le fait que ce soit Blanche, et non Stanley, qui est punie à la fin de la pièce (elle est envoyée dans un asile psychiatrique) montre l'injustice des inégalités homme-femme.

Stella est décrite comme une femme moderne, plus libre sexuellement et moins névrosée que sa sœur. Cependant, la pièce nous montre que sa liberté a des limites, qu'elle est encore dépendante de son mari, Stanley. Ils sont mariés et ont un enfant ensemble. Ils forment une famille traditionnelle ; Stanley travaille et Stella s'occupe de la sphère domestique. Stella semble penser qu'elle est plus libre qu'elle ne l'est réellement. A la fin de la pièce, lorsque son mari viole Blanche, elle n'a d'autre choix que de trahir sa sœur et rester avec son mari car elle n'est pas indépendante financièrement et doit protéger son enfant. Cela montre que le mariage est en quelque sorte une prison pour la femme.

Bien que l'action se déroule pendant les années 1940, *The Night of the Iguana* est peut être la pièce la plus moderne, la plus révolutionnaire, de Williams du point de vue des femmes. Maxine Faulk et Hannah Jelkes sont des femmes radicalement modernes. Même si elles sont très différentes, elles ne sont pas des femmes « traditionnelles » car elles vivent leur vie de manière plus libre que les autres femmes de Williams. Maxine profite notamment de la révolution sexuelle des années 1960 car c'est une femme qui revendique sa sensualité et son désir sexuel. Elle n'est pas rejetée par la société à cause de cela. C'est elle qui, à la fin, commence une nouvelle vie avec Shannon. Bien que l'action se déroule à la même époque qu'*A Streetcar Named Desire*, on voit bien que Williams porte un regard contemporain sur la situation des femmes.

The Rose Tattoo est une pièce transitoire pour Williams, des cinq pièces que nous avons étudiées, elle tombe au milieu. Écrite pendant les années 1950, l'action se déroule aussi pendant cette époque, ce qui fait que cette pièce est la plus « moderne » des cinq. L'Italie pour Williams est un pays de liberté, notamment de liberté sexuelle. Là où Blanche

avait honte de son désir sexuel, Serafina en est fière. Le désir sexuel est dépeint comme étant quelque chose de naturel, de normal. Cette attitude est complètement révolutionnaire comparée aux premières pièces. Elle montre peut-être que les attitudes envers les femmes sont en train de changer, que les mentalités sont en train de s'ouvrir. La famille Delle Rose est similaire à la famille Wingfield car ce sont des familles où le père est absent. Ce sont des familles qui existent en dehors du patriarcat, où ce sont les femmes qui sont chefs de famille. Williams nous montre peut-être qu'il est possible de fonder des familles non-nucléaires qui ne respectent pas les normes de ce qu'est traditionnellement une famille américaine ; à mon avis c'est une chose positive du point de vue de Williams.

La fille de Serafina, Rosa, est peut-être un symbole de la réussite de cette famille non-traditionnelle. Même sans son père, Rosa devient une femme très intelligente. Rosa est une jeune femme très contemporaine. Contrairement à Amanda ou Blanche qui seraient perçues comme ridicules de nos jours, le personnage de Rosa ressemble fortement à beaucoup de femmes actuelles. Elle représente peut-être le changement, la transition entre la femme traditionnelle américaine et la femme moderne.

A Lovely Sunday for Creve Cœur est une pièce un peu particulière car même si écrite en 1979, l'action se déroule pendant les années 1930. Mais on a l'impression que cette date n'est qu'une excuse pour Williams de se moquer de l'image de la « Southern Belle ». C'est une pièce qui fait écho à ses premières pièces : *The Glass Menagerie* et *A Streetcar Named Desire*, notamment à cause de la présence de cet archétype féminin. Néanmoins, comparée aux deux autres pièces que l'on peut considérer comme des tragédies, *A Lovely Sunday* –bien qu'elles contiennent des éléments tragiques– est une pièce un peu plus légère, plus comique. En effet, cette pièce bénéficie du recul pris par Williams par rapport à cette époque révolue de l'histoire américaine. Les femmes dans cette pièce sont très modernes, bien plus modernes que Blanche DuBois ou Amanda Wingfield.

C'est aussi une pièce qui, symboliquement peut-être, ne contient aucun personnage masculin. Les femmes font référence à certains hommes (le frère, le boucher) mais on ne voit jamais d'homme sur scène. L'appartement de Dotty et de Bodey est un espace de liberté, de sûreté –contrairement à la maison de Stella et de Stanley dans *Streetcar*. La légèreté de la pièce indique peut être une évolution de la situation des femmes vers une

situation plus positive, qui donne plus d'espoir. La femme peut travailler, elle peut parler librement de sa sexualité, elle peut habiter seule ou avec d'autres femmes, et ce n'est pas la fin du monde si une femme n'est pas mariée. C'est une pièce qui, bien que moins complexe et moins connue, montre l'évolution des personnages féminins dans le théâtre de Williams. C'est en quelque sorte sa version de l'émancipation des femmes.

Entre la fin tragique de Blanche DuBois et la situation plus nuancée de Rosa delle Rose ou Maxine Faulk, il y a bien une évolution assez nette. On voit que ce qui évolue le plus, ce sont les attitudes envers la sexualité féminine et le mariage. Il y a une corrélation entre l'avancée des droits des femmes à cette époque si particulière, et la façon dont Tennessee Williams écrit ces personnages féminins. Il est essentiel d'étudier l'histoire pour comprendre pourquoi et comment les normes et valeurs de la société américaine ont changés, pour pouvoir comprendre les personnages féminins de Williams.

Même si cette évolution reste plutôt positive, et elle est dépeinte comme telle, il faut nuancer. Comme déjà dit, Williams n'a pas l'obligation d'écrire des pièces réalistes, en tant qu'écrivain d'œuvres de fiction, il peut prendre des libertés avec la réalité. La libération des mœurs en ce qui concerne la sexualité féminine est un processus historique documenté. Mais les pièces de Williams ne représentent qu'une petite tranche de la vie américaine.

Il faut se demander pourquoi les pièces comme *The Glass Menagerie* ou *A Streetcar Named Desire* font plus écho avec un public contemporain que les pièces plus tardives comme celles mentionnées auparavant. Ce sont les personnages comme Blanche DuBois qui continuent de fasciner le spectateur aujourd'hui. On peut alors penser que les difficultés dont a fait face Blanche sont encore pertinentes de nos jours. Les pièces de théâtre sont faites pour être jouées et rejouées. Dès lors, une pièce doit pouvoir exister hors de son époque, les thèmes doivent être universels et adaptables. Cela voudrait-il dire que les avancées des droits des femmes n'ont pas été suffisantes ? Que des personnes peuvent se reconnaître en le personnage de Blanche ? Je pense que oui. Il existe encore des inégalités frappantes entre les hommes et les femmes aux États-Unis (et dans le monde). Le corps de la femme reste très politisé, des sujets comme l'avortement ou la contraception restent très controversés aux États-Unis. L'acceptation de la sexualité féminine n'est pas entièrement acquise. Les victimes de violences sexuelles hésitent encore à signaler leurs

viols ou leurs agressions car elles ont peur du regard de la société. Au niveau professionnel, les femmes sont encore sous-représentées dans des domaines comme la politique ou la science. Les hommes sont, en moyenne, payés plus que les femmes. Une femme comme Blanche représente mieux la femme persécutée, rejetée, par la société qu'une Maxine ou une Dorothea.

The Glass Menagerie et *A Streetcar Named Desire* sont considérés par beaucoup de critiques comme étant les chefs-d'œuvre de Williams. Les qualités littéraires et théâtrales de ces œuvres sont inestimables. Elles représentent le meilleur travail d'un des dramaturges les plus originaux et talentueux du 20^{ème} siècle. Cela explique aussi en grande partie pourquoi ces pièces sont encore connues et tant appréciés –hors de l'intérêt porté à ses personnages féminins complexes. Il est aussi essentiel de noter qu'à l'époque où écrit Williams, les pièces de théâtres centrés sur les femmes restent plutôt rares.

Les contemporains de Williams sont des hommes comme Edward Albee ou Arthur Miller : des écrivains certes très respectés et talentueux, mais leur œuvre se concentre principalement sur l'expérience masculine aux États-Unis. Les personnages féminins de Miller que l'on trouve dans *The Crucible* ou *Death of a Salesman* par exemple, sont très limités et basés sur des stéréotypes que certains pourraient considérer comme sexistes. Ce n'est pas une exagération que de dire que Williams est un révolutionnaire dans le genre. A une époque où l'expérience féminine aux États-Unis n'est que très peu détaillée (de manière complexe) dans le théâtre (et dans la culture en générale), les personnages féminins de Williams détonnent et fascinent. Surtout dans des pièces qui ont des qualités littéraires indéniables. Néanmoins, plus on avance au 20^{ème}, plus l'expérience féminine est explorée dans la littérature américaine –notamment car les femmes commencent à occuper un espace plus important dans un domaine traditionnellement dominé par l'homme blanc. Les pièces de Williams détonnent moins, ont moins le côté révolutionnaire et innovateur de ses débuts. Cela explique peut-être pourquoi ses pièces ont moins de succès après *The Night of the Iguana*.

Pour conclure, je veux dire que peu d'écrivains –et surtout peu d'écrivains masculins– ont pu créer de façon si complexe et poétique les personnages féminins comme l'a fait Tennessee Williams. Peu d'écrivains qui avaient le même talent que Williams ont pu vivre à cette époque si transitoire et révolutionnaire de l'histoire américaine. Williams,

sans le vouloir peut-être, a effectivement documenté de façon puissante et avec un don artistique rare l'évolution de la situation des femmes au sein de la société américaine à une époque très particulière.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

- 1.) Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. London : Penguin Modern Classics, 2009 (première éd. 1947).
- 2.) Williams, Tennessee. *Memoirs*. Londres : W.H. Allen & Co, Ltd, 1976 (première éd. 1972).
- 3.) Williams, Tennessee. *The Rose Tattoo and Other Plays*. London : Penguin Modern Classics, 2001.
- 4.) Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie*. New York : New Directions Books, 1999 (première éd. 1944).
- 5.) Williams, Tennessee. *A Lovely Sunday for Creve Coeur*. New York : New Directions Books, 1980 (première éd. 1979).
- 6.) Williams, Tennessee. *The Night of the Iguana*. New York : Dramatists Play Service, Inc., 1991 (première éd. 1961).

SOURCES SECONDAIRES

LIVRES

- 1.) Adams, Bert N. *The American Family : A Sociological Interpretation*. Boston : Houghton Mifflin Co., 1970.

- 2.) Bigsby, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, Vol. 2 (Williams/Miller/Albee)*. Cambridge University Press, 1989 (première éd. 1984).
- 3.) Blackwell, Louise. « Tennessee Williams and the Predicament of Women. » *Tennessee Williams : A Collection of Critical Essays*. Ed. Stephen S. Stanton. New Jersey : Prentice-Hall, Inc, 1977. pp. 100-106.
- 4.) Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Interpretations : Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. New York : Chelsea House Publishers, 1988.
- i.) Berkman, Leonard. « The Tragic Downfall of Blanche DuBois. » *Modern Drama*. 10 : 3, Décembre 1967. Bloom pp. 33-40.
- ii.) Bigsby, C.W.E. « Tennessee Williams : Streetcar to Glory. » *The Forties : Fiction, Prose, Drama*, 1969. Bloom pp. 41-48.
- iii.) Brustein, Robert. « America's New Culture Hero : Feelings Without Words. » *Commentary*. 25 : 2, Février 1958. Bloom pp. 7-16.
- iv.) Kernan, Alvin B. « Truth and Dramatic Mode in *A Streetcar Named Desire*. » *Modern Drama*. 1 : 2, Septembre 1958. Bloom pp. 17-20.
- v.) Schvey, Henry I. « Madonna at the Poker Night : Pictorial Elements in Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*. » *Costerus : From Cooper to Philip Roth : Essays on American Literature, N.S.* Vol. 26, 1980. Bloom pp. 103-110.
- 5.) Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.
- 6.) Coulon, Claude, ed. *Coup de Théâtre : Tennessee Williams et Un Tramway Nommé Désir*. Imprimerie Universitaire de Dijon, Décembre 2003.
- i.) Gabai, Brigitte. « Puritanisme et Pureté : Blanche DuBois. » Coulon pp. 45-55.

- ii.) Gourg, Claude. « La Symbolique Lunaire de Blanche et Stella. » Coulon pp. 56-65.
- 7.) Coulon, Claude. « Le Jeu de l'Amour et de la Mort. » *Coup de Théâtre : Tennessee Williams*. Ed. Claude Coulon. Imprimerie Universitaire de Dijon, Décembre 1985.
- 8.) Crandell, George W., ed. *The Critical Response to Tennessee Williams*. Londres : Greenwood Press, 1996.
- i.) Beyer, William H. « The Rose Tattoo. » *School and Society*. 24 Mars 1951 : 181-183. Crandell pp. 86-89.
- ii.) Taubman, Howard. « Diverse, Unique Amanda. » *New York Times*. 16 Mai 1965 : sec 2 : 1. Crandell pp. 22-24.
- iii.) Weales, Gerald. « Tennessee's Waltz : Familiar Williams Themes. » *Commonweal*. 16 Mars 1979 : 146-147. Crandell pp. 270-272.
- iv.) Wilson, Edwin. « Fragile Laura and the Gentleman Caller. » *Wall Street Journal*. 23 Décembre 1975 : 6. Crandell pp. 24-26.
- 9.) Evans, Judith. *Feminist Theory Today : An Introduction to Second-Wave Feminism*. Londres : SAGE Publication, 1999 (première éd. 1996).
- 10.) Falk, Signi Lenea. *Tennessee Williams*. New York : Twayne Publishers, Inc., 1962 (first ed. 1961).
- 11.) Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. London : Pelican Books, 1982 (first ed. 1963).
- 12.) Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. New York : Columbia University Press, 1982 (first ed. In French in 1967-70).
- 13.) Genette, Gérard. *Narrative Discourse : An Essay in Method*. New York : Cornell University Press, 1983 (first ed. In French in 1967-70).

14.) Gross, Robert F., ed. *Tennessee Williams : A Casebook*. New York : Routledge, 2002.

i.) Gronbeck-Tedesco, John L. « On the Rose Tattoo. » Gross pp. 63-76.

ii.) Hammer, Stephanie B. « « That Quiet Little Play : » Bourgeois Tragedy, Female Impersonation, and a Portrait of the Artist in *The Glass Menagerie*. » Gross pp. 33-49.

iii.) Schiavi, Michael R. « The Hungry Women of Tennessee Williams. » Gross pp. 107-118.

15.) Hirsch, Foster. *A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams*. Associated Faculty Press : National University Publications, 1983.

16.) Juan, Du et Lu, Zhang. « « Poetic Realism » in A Streetcar Named Desire. » *International Journal of Arts and Science* 3 : 16, 2010. pp. 255-263.

17.) Klein, Ethel. *Gender Politics : From Mass Consciousness to Politics*. Londres : Harvard University Press, 1984.

18.) Kolin, Philip C., ed. *Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire : Essays in Critical Pluralism*. London : Greenwood Press, 1993.

19.) Mraz, Doyne Joseph. *The Changing Image of Female Characters in the Works of Tennessee Williams*. Thèse. University of Southern Carolina, 1962. Ann Arbor : UMI, 1967.

20.) Nicholson, Linda, ed. *The Second Wave : A Reader in Feminist Theory*. New York : Routledge, 1997.

i.) Chodorow, Nancy. "The Psychodramatics of the Family." Nicholson pp. 181-197.

ii.) Gilligan, Carol. "Woman's Place in a Man's Life Cycle." Nicholson pp. 198-215.

iii.) Mackinnon, Catharine A. "Sexuality." Nicholson pp. 158-180.

21.) Riegel, Robert E. *American Women : A Story of Social Change*. New Jersey : Associated University Press, 1971 (première éd. 1970).

22.) Roudané, Matthew C., ed. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge University Press, 2003 (première éd. 1997).

i.) Adler, Thomas P. « Before the Fall –and After : *Summer and Smoke* and *The Night of the Iguana*. » Roudané pp. 114-127.

ii.) Bigsby, C.W.E. « Entering *The Glass Menagerie*. » Roudané pp. 29-44.

iii.) Cohn, Ruby. « Tennessee Williams : The Last Two Decades. » Roudané pp. 232-243.

23.) Weiss, Katharine, ed. *A Student Handbook to the Plays of Tennessee Williams*. Londres : Methuen Drama, 2014.

FILMS

1.) *A Streetcar Named Desire*. Dir. Elia Kazan. Act. Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden. Warner Bros. 1951. DVD.

2.) *Lolita*. Dir. Stanley Kubrick. Act. James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Peter Sellers. Metro-Goldwyn-Mayer. 1962. DVD.

3.) *Mogambo*. Dir. John Ford. Act. Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly. Metro-Goldwyn-Mayer. 1953. DVD.

4.) *Southern Belle, Video Companion : The Myth of the Southern Belle*. Independent Television Service (ITVS). Makewright Films. 2011. YouTube [dernier accès le 10/04/15]
<<https://www.youtube.com/watch?v=g3Fss5VnP3M>>

5.) *The Night of the Iguana*. Dir. John Huston. Act. Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr. Metro-Goldwyn-Mayer. 1964. DVD.

6.) *Vertigo*. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Barbara Del Geddes, Tom Helmore. Paramount Pictures. 1958. DVD.

SITES WEB

1.) Biddle, Sam. « The « Southern Belle » is a Racist Fiction. » *Gawker*. Gawker Media, 10/17/14 [dernier accès le 10/04/15] <<http://gawker.com/the-southern-belle-is-a-racist-fiction-1647358414>>

2.) « Butch-Femme Relations. » *GLBTQ : An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender & Queer Culture*. GLTBTQ, Inc : [dernier accès le 22/04/15] <http://www.glbtq.com/literature/butch_femme.html>

3.) Gannon, Megan. « US Marriage Rate Drops to a New Low. » *Live Science*. Purch, 19/07/13 [dernier accès le 29/05/15] < <http://www.livescience.com/38308-us-marriage-rate-new-low.html>>

4.) Pappas, Stephanie. « Record Number of Americans are Unmarried. » *Live Science*. Purch, 14/12/11 [dernier accès le 29/05/15] <<http://www.livescience.com/17462-record-number-americans-unmarried.html>>

5.) « Southern Belles and Ladies. » *History Engine*. University of Richmond : [dernier accès le 10/04/2015] <<http://historyengine.richmond.edu/episodes/view/2259>>

MOTS-CLÉS : théâtre américain, Tennessee Williams, personnages féminins, société américaine, féminisme

RÉSUMÉ

Tennessee Williams est l'un des écrivains les plus connus et talentueux du 20^{ème} siècle ; il est un des plus grands dramaturges américains. Dans ses pièces les plus célèbres (et celles moins connues) il écrit des personnages féminins à une époque où les femmes occupaient peu de place dans la littérature (ou dans la plupart des autres domaines). Il écrit des femmes complexes, sympathiques, touchantes. Williams écrit à une époque très particulière de l'histoire américaine : les pièces choisies sont écrites en 1944 et 1979 et cette époque est le théâtre de nombreux changements aux États-Unis, notamment lorsqu'il s'agit des droits des femmes. A travers les cinq pièces choisies (dont *Un Tramway nommé Désir* et *La Ménagerie de Verre*) nous allons voir comment ces personnages féminins évoluent et l'impact qu'a pu avoir les changements au niveau de la société américaine sur ses femmes et sur l'écriture de Williams.

KEYWORDS : American theatre, Tennessee Williams, female characters, American society, feminism

ABSTRACT

Tennessee Williams is one of the most famous and talented writers of the 20th century ; he is one of the great American playwrights. His most celebrated works (and those less well-known) feature female characters at a time when women were under-represented in the literary world (and in other domains too). His women are complex, sympathetic and moving. He wrote during a very special time in American history : the plays chosen were written between 1944 and 1979 which is considered to be a time of great social upheaval, especially in relation to women's rights. With the five plays chosen (amongst which are *A Streetcar Named Desire* and *The Glass Menagerie*) we shall see how these female characters evolve and the impact that the American social revolution had on these women and on Williams' writing.