

La Descente d'Orphée de Tennessee Williams.
Entre mythe et réalité : la vie tragique

Martin Michel

Louvain-la-Neuve, le 22 avril 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 44, juillet-décembre 2022]

***La Descente d'Orphée* de Tennessee Williams.
Entre mythe et réalité : la vie tragique**

Martin Michel (UCLouvain)

**Master en langues et lettres anciennes et modernes
Finalité approfondie**

[<m.michel@student.uclouvain.be>](mailto:m.michel@student.uclouvain.be)

I. Introduction

Les mythes anciens, qui ont forgé toute la culture gréco-romaine, connaissent encore à l'heure actuelle une postérité incontestable. Peut-être plus que la littérature antique qu'ils ont façonnée – dont la plus grande partie est à jamais perdue, et ce qu'il en reste de moins en moins étudié –, ces mythes sont encore amenés régulièrement à jouer un rôle parfois très important dans les arts. Si les aventures épiques, merveilleuses et souvent violentes de la mythologie ne manquent pas d'inspirer l'industrie du cinéma et du jeu vidéo pour des adaptations à grand spectacle, l'intemporalité des messages que livrent les mythes et des expériences humaines qu'ils symbolisent sont aussi source d'inspiration de manière plus implicite ou détournée pour divers artistes. Loin de rester figés dans la forme dans laquelle ils ont été consacrés par les auteurs anciens, les mythes sont fusionnés, parodiés, réactualisés, etc., rhabillés en sens divers par les auteurs qui s'en emparent, pour dégager de nouvelles significations issues de la confrontation de ces mythes avec un nouveau cadre.

L'objet du présent travail est précisément de tenter de comprendre comment un mythe (en l'occurrence celui d'Orphée) a été repris dans une œuvre moderne (ici *La Descente d'Orphée*¹, de Tennessee Williams), et quelles sont les variations et les modalités significatives de cette reprise. Du royaume de Thrace à l'arrière-boutique d'un obscur magasin du Sud profond des États-Unis, comment le mythe d'Orphée est-il réinterprété et quels sont les enjeux de cette démarche ? Pour essayer de répondre à cette question, nous nous attellerons, après une présentation de l'œuvre étudiée, de son auteur et un rapide rappel du mythe, à une

¹ L'édition utilisée ici est la suivante : WILLIAMS T., *La Descente d'Orphée*, traduit de l'anglais par COUTON P., Nantes, Librairie l'Atalante, Bibliothèque de la Chamaille, 1992. Pour plus de facilité, nous utiliserons simplement les numéros de pages pour référencer des éléments du texte repris dans ce travail.

interprétation du texte, en analysant d'abord la structure de la pièce parallèlement à celle du mythe, puis les personnages et enfin le jeu de l'intertextualité.

II. Présentation de l'auteur, de son œuvre et du mythe

2.1. L'auteur

Tennessee Williams, de son vrai nom Thomas Lanier Williams, important dramaturge américain du XXe siècle, est né en 1911 et mort en 1983. Enfant du Sud, élevé entre le Tennessee, d'où il emprunte son surnom, et le Mississippi, il est imprégné de la culture de sa région, tout comme de l'éducation puritaine et distinguée qu'il a reçue de son grand-père pasteur, notamment. Cloué au lit par une diphtérie en 1917, Williams lit beaucoup, commence à écrire et se découvre une vocation. Cependant, les premiers temps de cette enfance heureuse prennent fin lorsque la famille déménage à Saint-Louis, dans le Missouri, suite à un changement d'emploi du père. Les relations entre les parents se détériorent et les nombreux changements d'habitation successifs déracinent le jeune Thomas qui gardera toujours de ces années l'âme d'un fugitif et la mélancolie du paradis perdu de son enfance. Son père devient violent et lors de ses colères imprégnées d'alcool, traumatise sa fille que la mère, à bout, finira par faire lobotomiser sans même en avertir Thomas.

Sorti de l'université, Williams entame sa carrière d'écrivain dans la vie de bohème du vieux quartier français de la Nouvelle-Orléans, au milieu des bluesmen, des homosexuels, ivrognes et autres parias de la société d'alors. Tous ces épisodes, ce terreau dans lequel il a grandi, inspireront durablement Williams dans ses pièces.²

2.2. L'œuvre et le mythe

La Descente d'Orphée (1957) est en fait la réécriture plus aboutie d'une pièce de 1940, *La Bataille des anges*, deux versions entre lesquelles le talent du dramaturge a conquis le public avec des pièces telles que *La Ménagerie de verre* (1944), *Un tramway nommé désir* (1947), *Été et fumée* (1948), *La Rose tatouée* (1951), *Camino Real* (1953) et *Chatte sur un toit brûlant* (1955).³

Dans cette pièce, qui a pour cadre une petite boutique d'une région du Sud en proie à la violence, Williams met en scène Lady, la tenancière, dépourvue de tout amour de la vie suite aux épreuves qu'elle a subies et à l'existence fade dans laquelle elle croupit auprès d'un mari abject. Val, un musicien errant viendra pourtant la troubler en arrivant chez eux. Ils le prennent comme commis et Lady et lui finiront par s'éprendre l'un de l'autre et tenteront de s'enfuir, mais succomberont à la violence populaire, qui refuse de les voir perturber l'ordre établi.

² DUBOIS F., *Tennessee Williams. L'oiseau sans pattes*, Paris, Éditions Balland, 1992, p.19-95 ; PELLET Chr., *Tennessee Williams*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015, p.5-16 ; VILLERS S., *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.23-51.

³ VILLERS S., *op. cit.*, p.244-246.

L'intrigue est certes plus complexe que ce résumé sommaire, mais cette vue globale donne déjà à voir quelques grandes lignes qui annoncent une possible présence du mythe d'Orphée : le musicien, l'amoureux, la mort provoquée par la vindicte populaire, sans compter, bien sûr, le titre de la pièce qui implique explicitement le héros mythique.

Rappelons les grands traits du mythe : Orphée, poète-musicien capable de subjuguier les êtres par son art, après avoir participé à l'expédition des Argonautes, trouve l'amour en Eurydice. Celle-ci meurt malheureusement, mordue par un serpent. Orphée parvient tout de même à convaincre les dieux infernaux de l'autoriser à la ramener des Enfers, à la seule condition qu'il ne se retourne pas sur le chemin du retour. Inquiet de ne plus l'entendre, Orphée cède à la tentation et perd à jamais sa femme. Il lui survit, inconsolable, mais finit par se faire démembrer par les Bacchantes et sa tête, même après décollation, continue de chanter en flottant dans les eaux de l'Hèbre.

III. Analyse structurale de la pièce

Tout comme le mythe peut être analysé en mythèmes⁴, c'est-à-dire en ses éléments constitutifs de base, nous pouvons repérer les grandes structures de la pièce et les comparer à celles du mythe.

La Descente d'Orphée est une pièce en trois actes de longueur équivalente, mais qui n'ont ni le même nombre de scènes, ni la même intensité d'intrigue.

Le premier acte (21-74) se concentre sur la mise en place du décor, de la situation, et met en scène la première rencontre entre Lady et Val. À l'entame de cet acte prend place un prologue (21-31) qui s'ouvre sur la discussion de deux femmes, Beulah et Dolly, dans le magasin de Lady. L'ambiance y est pesante, entre l'agacement des femmes qui attendent leurs maris, l'énerverment de ceux-ci face aux machines à sous, les cris, les aboiements de chiens et les discussions sur l'agonie de Jabe, le mari de Lady. Les deux femmes décrivent aussi l'ambiance triste du couple, qui fait lit séparé et dont l'espace de vie ressemble selon elles à une prison. D'entrée de jeu, elles présentent aussi le passé tragique de Lady, dont le père, d'origine italienne, tenait une guinguette pendant la Prohibition. Il y vendait de l'alcool et y tenait des fêtes où les amoureux se donnaient rendez-vous, notamment Lady et le fils de bonne famille David Cutrere. Un jour, parce que le père de Lady avait vendu de l'alcool à des Noirs, une « brigade mystique » vint brûler la guinguette et lyncher le père. David quitta Lady pour une fille d'une famille plus distinguée, alors qu'elle était enceinte. Lady avorta et finit par se marier par dépit avec Jabe, dont elle ignore qu'il faisait partie de la fameuse brigade. « Tu t'étais vendu. Je me suis vendue. On t'a acheté. On m'a achetée. Tu as fait de nous deux des putains », dit-elle plus loin (97) à David, quand ils se revoient.

Le décor est planté et, avant même que les personnages principaux soient apparus en chair et en os, le cadre est déjà dépeint comme une forme d'enfer ; un enfer symbolique (les flammes

⁴ Concept forgé par Claude Lévi-Strauss dans « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

de l'incendie), un enfer social (la violence envers les étrangers, les Noirs, ceux qui ne respectent pas l'ordre établi), un enfer sentimental (l'histoire de Lady et David, la relation à Jabe).

La première scène (31-57) fait entrer quatre nouveaux personnages : Carol Cutrere, sœur de David, un sorcier noir, Vee Talbott, femme du Shérif et Valentin Xavier, dit Val, le personnage principal masculin. Ces quatre personnages vont très vite être identifiables par des caractéristiques propres et dont on pressent la portée symbolique, sans qu'on puisse toujours la comprendre à ce stade de la pièce. Williams semble rassembler divers personnages au comportement particulier, dont on ne saisit pas encore quelles relations ils entretiendront entre eux. Carol est une excentrique, rejetée par les gens du comté, qui vient troubler la quiétude du magasin, de même que le sorcier noir, couvert de talismans. Ils ne sont pas vus d'un bon œil par les « bonnes femmes » qui traînent dans le magasin et discutent entre elles. Entre alors Vee Talbott, qui a des visions et peint des toiles naïves, accompagnée de Val, qu'elle a fait dormir à la prison, car il n'avait pas d'endroit où aller après que sa voiture fut tombée en panne. Homme séduisant, armé de sa guitare et vêtu d'une veste en peau de serpent, il plaît à Carol, qui le lui fait savoir, mais lui n'est pas intéressé. Jabe, le mari de Lady, revient alors d'une visite chez le médecin. Beulah et Dolly, les commères, ne se font pas d'illusions sur sa survie, mais le complimentent hypocritement pour son bon teint.

La deuxième scène (58-74) est celle où Lady et Val vont se parler pour la première fois seule à seul. Val lui apparaît comme un homme sensuel, cherchant la compagnie des femmes, un séducteur léger. Celui-ci se récrie et répond qu'il veut changer. Sa guitare le purifie, dit-il, et il se met à chanter en s'accompagnant. Sa musique a un pouvoir convaincant, apaisant. Il raconte à Lady l'histoire d'oiseaux sans pattes, qui ne peuvent se poser et doivent toujours voler. Il se sent comme eux et elle aussi. Alors, Lady critique son mari et Val lui confie sa guitare, ce qui peut être interprété comme un signe de confiance. Cette deuxième scène vient établir le lien entre Lady et Val. Même s'il n'est encore nullement question d'amour, on sent bien qu'une relation va s'établir entre eux. Val arbore déjà l'attribut orphique du musicien qui émeut, qui séduit. Cette scène, bien qu'elle ne représente pas à proprement parler un épisode du mythe, annonce pour le moins quelque chose du mythe, la relation entre Orphée et Eurydice. À l'inverse, la première scène, avec tous ses nouveaux personnages, peut sembler quelque peu obscure à celui qui entre dans la pièce sans en connaître l'issue, mais les personnages ont des traits trop spécifiques pour être gratuits.

Le deuxième acte (75-124) décrit l'évolution de la relation entre Lady et Val et son aboutissement dans leur union. L'acte ne compte non plus deux, mais quatre scènes ; l'action s'accélère et les enjeux se précisent. Val est désormais établi comme commis dans la boutique. La première scène (75-100) concentre divers épisodes. D'abord, Lady reproche à Val son sensualisme, mais celui-ci se vexe et réaffirme sa volonté de ne plus jouer le rôle du séducteur. Ensuite, David passe au magasin chercher sa sœur Carol, qui a encore fait un esclandre, ce qui est l'occasion pour Lady et lui de se remémorer le bonheur passé et donc aussi de porter un regard sur le présent malheureux. Dans la deuxième scène (100-107), Vee vient à nouveau parler de ses visions à Val, mais son mari arrive et voit d'un mauvais œil ces discussions, ce qui le pousse à menacer Val. La troisième scène (107-117) montre Lady, qui vient rechercher un peu de calme en écoutant la musique de Val. Elle lui propose alors de loger dans une alcôve aménagée dans le magasin. La quatrième scène (117-124) vient bousculer la confiance établie entre Lady et Val,

lorsque celle-ci l'interroge à propos d'argent qu'il a volé dans la caisse. Val est en fait allé le faire fructifier dans un tripot et ramène l'argent dérobé. Déçu de sa défiance, Val veut partir, mais Lady le retient, arguant qu'elle a besoin de lui pour vivre. Ils vont dans l'alcôve, Val lui chante une chanson d'amour, puis ils consomment leur union.

Le troisième acte (125-172), en trois scènes, est celui du retour de Jabe. Bien que mourant, cloué au lit depuis son retour de chez le médecin au tout début de la pièce, bien que tout le monde le sente au bord de la mort, Jabe retrouve un peu de vigueur pour descendre dans le magasin et voir les travaux que Lady a entrepris pendant son alitement. Dans la première scène (125-136), on voit donc Jabe qui redescend et constate les réaménagements de Lady, ainsi que la présence de Val, que Lady déclare avoir engagé comme commis. Jabe est soupçonneux face à la beauté du jeune homme. Il loue aussi la veine commerciale de sa femme, qui a engagé des clowns pour faire une tournée dans le comté afin d'annoncer l'inauguration du magasin redécoré. Il compare Lady à son père à elle et trahit sa participation, jusque-là inconnue de sa femme, dans le meurtre du père, des années auparavant. Dans la deuxième scène (136-146), Vee Talbott apparaît de nouveau, aveuglée par ses visions et elle vient se confier à Val. Son mari, le shérif les surprend à nouveau et somme Val de quitter la région avant l'aube. La troisième et dernière scène (146-172) s'ouvre sur une discussion entre Dolly et Beulah, qui interprètent les travaux de Lady comme une tentative de reconstitution de la guinguette paternelle. Carol et le sorcier entrent aussi. Val déconseille à Lady de procéder à l'inauguration de la boutique, vu le climat nerveux qui agite Jabe et le shérif Talbott, mais Lady y tient, par bravade à l'égard de son mari. Val décide de partir, mais Lady ne veut pas. Elle change cependant d'avis lorsque l'infirmière découvre qu'elle est enceinte et le divulgue. C'est alors la panique : Jabe descend avec un revolver et touche mortellement sa femme, qui s'était mise comme écran devant Val, visé par Jabe. Celui-ci vide son chargeur et, quand il veut tuer Val, n'a plus de cartouche. Des hommes du coin arrivent alors et lynchent Val à coups de chalumeau. La pièce s'achève sur une conversation entre le sorcier et Carol, qui prend la veste de Val.

Quatre séquences structurent le mythe d'Orphée : l'expédition des Argonautes, épisode plus secondaire et qui n'est pas repris par tous les auteurs, à l'instar de Williams ; la catabase (« descente »), l'anabase (« remontée ») et le sparagmos (« démembrement »). Ces trois épisodes sont bien repris dans la pièce de Williams et font l'objet d'un traitement spécifique. La catabase est sans doute l'aspect qui semble *a priori* le plus traité, vu le titre de la pièce. D'emblée, l'accent est mis sur la descente du héros et, par conséquent, sur la description d'un enfer dans lequel descendre. L'enfer ici, c'est le cadre de vie hostile et étriqué du Sud. La violence en est un trait important. Toute la pièce est ponctuée par l'aboiement des chiens du bagne. À huit reprises (22, 37, 58, 65, 73, 108, 146 et 171), les didascalies précisent la présence du hurlement de ces chiens, qui font entendre un fond sonore oppressant, une sorte de qui-vive constant qui illustre l'idée que Val entre dans un monde où il n'est pas à sa place, un monde où la transgression est durement réprimée, puisqu'il s'agit de chiens chargés de rattraper et dépecer les prisonniers évadés (108).

On trouve un autre exemple de violence dans le meurtre du père de Lady. Ses petites affaires, bien qu'illégales à cause de la Prohibition, étaient tolérées dans la mesure où il ne gênait personne et permettait aux gens de s'amuser. Cependant, lorsqu'il se met à vendre de l'alcool à des Noirs, un interdit est brisé et la Brigade mystique, en quelque sorte autoproclamée garante

du respect de l'ordre raciste établi, sévit contre lui, le petit Italien immigré (28-29). De même, Carol, jadis militante des droits civiques, se trouve elle-même mise au ban de la société (53) :

« Je faisais des discours dans la rue, j'écrivais des lettres de protestation à propos de l'éternelle hécatombe de la majorité noire dans le comté. Je trouvais injuste que la pellagre et la sous-alimentation viennent les décimer quand ils avaient perdu leurs récoltes de coton à cause des chenilles, des charançons ou d'un été pourri. Je voulais créer des hôpitaux gratuits, j'ai même essayé et j'y ai englouti tout l'argent que m'avait laissé ma mère. Et quand l'affaire Willie McGee a éclaté – ce type qu'on a envoyé à la chaise électrique parce qu'il avait eu des relations coupables avec une putain blanche –, j'en ai fait toute une histoire. Je me suis mis un sac à patates sur le dos et je suis partie à pied vers la capitale de l'État. C'était en hiver. J'ai marché pied nus, fagotée dans cette toile à sac, pour aller protester auprès du gouverneur lui-même [...]. Je n'ai pas fait plus de dix kilomètres – on m'a huée, injuriée, on m'a même craché dessus à chacun de mes pas – et puis on m'a arrêtée. »

L'hypocrisie est un autre aspect de cet enfer social où les personnages sont enfermés. Lorsque Jabe revient chez lui, notamment, les commères Dolly et Beulah ne manquent pas de parler dans son dos :

« BEULAH — Regardez qui est là !
DOLLY — Mais c'est Jabe !
BEULAH — J'ai du mal à croire qu'il a été malade. Je crois plutôt qu'il revient de Miami. Regardez-moi ce teint resplendissant ! (46) »

Or, juste après, ces mêmes femmes affirment tout le contraire :

« BEULAH — En voilà un qui ne descendra jamais de cet escalier !
DOLLY — Jamais de son vivant !
BEULAH — Il a les sueurs de l'agonie ! vous les avez remarquées, les sueurs de l'agonie ?
DOLLY — Et son teint jaune comme du beurre, vraiment, comme du... (49) »

La contradiction est d'autant plus forte que le même terme est réutilisé : le « teint » resplendissant contre le « teint » jaune. L'hypocrisie ne s'arrête pas là et est même mise en abyme quand Beulah dit que « ce genre d'hypocrisie [lui] porte sur le système », dans une autre scène (55). L'hypocrisie est la matrice de cette société d'apparences, comme le suggèrent ces mêmes femmes dans un dialogue du prologue à propos des couples qui se haïssent tout en restant ensemble et en donnant le change aux autres, gardant comme seul lien l'argent qu'ils peuvent gagner et récupérer lorsque l'autre meurt :

« D'une année sur l'autre, ils amassent de l'argent et des biens, ils acquièrent fortune, respect et position sociale dans leur communauté et dans les comtés, les villes et les églises qu'ils fréquentent ; ils sont membres de clubs et tout le tralala et personne, sauf eux, ne sait qu'ils se dépêchent de se laver les mains après avoir touché ce que l'autre vient d'utiliser ! Ha, ha, ha, ha ! (30) »

Val va plus loin encore ; les relations ne sont pas juste empoisonnées par l'hypocrisie, mais quasiment impossibles :

« Personne n'arrive à connaître personne ! On est tous condamnés à la réclusion à vie, chacun seul dans sa peau ! Vous comprenez, Lady ? (79) »

L'enfer, c'est donc cet environnement délétère, fait de violence et de fausseté, où il ne semble guère y avoir que le conformisme et la résignation comme voie d'intégration, ou l'exil pour ceux qui s'y refusent. La descente, à proprement parler, de Val dans cet enfer, tient simplement dans son arrivée et son établissement dans le magasin. Notons toutefois que, contrairement à Orphée, qui, à dessein, descend aux enfers pour ramener son aimée, Val, lui, ne connaît pas encore Lady en arrivant à la boutique. L'idée de l'en sortir ne germe qu'avec l'établissement de leur relation. Cela suggère donc aussi qu'il n'y a pas vraiment de porte à franchir pour trouver l'enfer ; il est là, devant nous, à portée de main. L'enfer semble être un état dans lequel l'homme est jeté.

D'un point de vue plus formel, la description de cet enfer et de la relation entre Lady et Val occupe les deux premiers actes, la question de la remontée et du démembrement n'intervenant que dans le troisième acte, même si le seul fait que se crée une relation vraie entre Lady et Val est une forme d'échappatoire à cet enfer.

L'anabase en tant que telle intervient plus concrètement dans le troisième acte, lorsque Val dit à Lady qu'il veut quitter le coin et qu'il l'attendra « en dehors du comté » (158), là où elle le voudra, puisqu'elle désire rester encore le temps de l'inauguration de magasin. La référence à l'anabase est même explicite lorsque Lady s'exprime par ces mots :

« J'imagine qu'au fond de mon cœur je savais que quelqu'un allait venir pour me sortir de cet enfer ! Tu l'as fait. Tu es venu. Maintenant regarde-moi ! Je suis de nouveau vivante !
(162) »

D'un certain point de vue, on pourrait dire que la remontée est symboliquement réussie, puisque Val est parvenu à ranimer en Lady la flamme d'une vie éteinte le jour de la mort de son père, en l'arrachant à l'aliénation dans laquelle elle s'était enfermée. Cependant, physiquement, c'est un échec vu qu'elle finit par mourir (une seconde fois, pourrait-on dire, car elle se sentait véritablement morte avant de retrouver l'amour). À la différence du mythe, la mort définitive de l'Eurydice n'est pas tant due à une erreur de l'Orphée, mais bien aux choix de l'Eurydice elle-même : par son entêtement à fêter l'inauguration du magasin, Lady joue un jeu dangereux, alors qu'elle sait que sa grossesse est connue ; c'est elle qui s'interpose et prend la balle qui était destinée à Val. Lady est actrice de son destin et choisit la mort plutôt que de survivre à Val et subir la colère de Jabe. Il y a comme un renversement par rapport au mythe : ce n'est plus ici la conscience d'Orphée de la fatalité qu'il y a à se retourner qui fait défaut, mais celle de Lady qu'il faut laisser derrière elle son enfer. C'est elle, finalement, qui se retourne en cherchant à accomplir un dernier acte plutôt que se contenter de la chance qui lui est donnée. La sortie de l'enfer, dans la pièce comme dans le mythe, ne tient pas à grand-chose. Cet aspect de la pièce questionne : la remontée n'est-elle pas toujours solitaire, *in fine* ? Veut-on toujours vraiment remonter ?

Le sparagmos intervient très vite après la mort de Lady, lorsque à court de cartouches, Jabe saisit un chalumeau et rameute des hommes pour lyncher Val. Dans le mythe, Orphée est démembré par des Bacchantes qui lui reprochent de se lamenter ; il y a dissociation entre les causes de la mort d'Eurydice et celles de la mort d'Orphée. Or, dans la pièce, c'est la même personne, Jabe, qui tue les deux amants. Cette réunion de l'agent fatal en un même personnage

efface aussi la dichotomie qu'il y a dans le mythe entre le monde des vivants et le monde des morts. Ici, tout est mêlé et l'enfer est sur terre et non en dessous.

Enfin, même décapitée, la tête d'Orphée continue à chanter. Ici, on peut repérer quelque chose d'analogue dans le fait que Carol récupère sa veste en peau de serpent en disant :

« Les créatures sauvages laissent leur peaux derrière elles ; elles laissent des peaux propres, des os blanchis, et ce sont des fétiches qu'elles se transmettent les unes aux autres, pour que l'espèce des fugitifs puisse se perpétuer... (171) »

Même si Carol ne prend pas la guitare de Val pour chanter à sa place, elle reprend sa veste pour incarner ce qu'il représentait : le fugitif (thème dont on reparlera plus loin).

Voilà donc comment Williams reprend les épisodes du mythe et les redéploie à sa manière : un enfer immanent, terrestre, actuel, une tentative de s'en libérer, un échec et une mort finale pour les deux protagonistes.

IV. Analyse des personnages

Si le mythe transparait à travers l'action de la pièce et que l'on reconnaît sans trop de difficulté les divers mythes, il serait un peu réducteur de s'en tenir à l'analyse de l'action principale. En effet, nous n'avons guère parlé de certains personnages comme Carol, Vee Talbott ou encore le sorcier, dont les apparitions, si elles peuvent apparaître un peu gratuites au premier abord, n'en sont pas moins significatives et gagnent à être éclairées à la lumière des enjeux qui animent Val et Lady. Des personnages atypiques côtoient des figures plus banales et viennent empêcher une vision réaliste de la pièce.

Valentin Xavier, dit Val

Val est un jeune homme vagabond, décrit d'emblée comme un séducteur. Val a vécu dans sa jeunesse dans le Bayou des Sorcières mais, sa famille l'ayant abandonné et, « traqué à tout bout de champ, en marge de la loi » (80), il s'en va et atterrit à la Nouvelle-Orléans où il mène une vie « pourrie » sans qu'on en sache plus (82). S'il a, dans un premier temps, exploité ses talents de séducteur dans une vie dissolue, il veut aujourd'hui s'en détacher et se purifier de la « pourriture » qui l'entoure. Toutefois, il ne peut se défaire de ce pouvoir de séduction et fait de l'effet aux femmes même involontairement. Associée à ce pouvoir, sa guitare peut-être interprétée comme l'autre face de son pouvoir : plutôt que d'enflammer les esprits et les corps, elle les apaise, les purifie. La séduction a chez lui un côté pesant et un côté libérateur. L'arrivée de Val dans le monde, après qu'il eut quitté son Bayou des Sorcières semble faire sur lui l'effet d'un déracinement incurable. D'ailleurs, à plusieurs moments (45, 65, 107) quand il prend sa guitare pour s'apaiser, lui ou quelqu'un d'autre, les didascalies renseignent qu'il chante *Heavenly grass*. Il s'agit d'un poème écrit par Williams, dont nous reproduisons ici le texte :

« My feet took a walk in heavenly grass.
All day while the sky shone clear as glass.
My feet took a walk in heavenly grass,
All night while the lonesome stars rolled past.
Then my feet come down to walk on earth,

And my mother cried when she give me birth.
 Now my feet walk far and my feet walk fast,
 But they still got an itch for heavenly grass.
 But they still got an itch for heavenly grass.

Mes pieds se promenèrent dans l'herbe du paradis toute la journée, pendant que le ciel brillait comme le verre. Mes pieds se promenèrent dans l'herbe du paradis, toute la nuit, pendant que les étoiles solitaires passaient. Alors mes pieds descendirent fouler la terre, et ma mère pleura quand elle me mit au monde. Maintenant, mes pieds marchent loin et mes pieds marchent vite, mais l'herbe du paradis les démange toujours. Mais l'herbe du paradis les démange toujours. »

Lady

Après la mort de son père, son abandon par David Cutrere et son avortement, Lady se sent comme morte. Elle se marie sans qu'on sache trop pourquoi – sans doute ne le sait-elle pas elle-même – avec Jabe. L'amour de Val la revivifie.

Carol Cutrere et le sorcier noir

Ancienne militante des droits civiques, dégoûtée de la haine des gens du Sud, Carol abandonne sa lutte et s'adonne à une vie excentrique et superficielle en marge de la société du Sud. Comme Lady, elle est confrontée à l'enfer qui l'entoure, mais, contrairement à elle, la conscience qu'elle a de sa situation l'empêche de s'y résigner, comme le fait Lady pendant toute la période entre la mort de son père et l'arrivée de Val. Carol, lucide quant à son impuissance à changer le milieu infernal dans lequel elle vit, préfère mener une vie marginale. Elle s'adonne au *jooking* : elle écume les bars le long de l'autoroute qu'elle parcourt toute la nuit. Comme Val, ses idéaux ont été en quelques sorte découragés par le contact de cette société. À l'arrivée de Val, elle est aussi séduite et cherche à se l'attacher. De plus, à différentes reprises, elle fait des présages funestes et avertit Val du danger qu'il encourt à essayer de sauver Lady. Ainsi, dans la première scène du premier acte, elle entre dans le magasin avec le sorcier noir. Celui-ci ne dit rien, mais porte des os d'animaux sur lui et Carol lance une première phrase prophétique :

« Viens ici, grand-père, et fais-moi voir ce que tu as là. Oh, c'est un os on dirait. Non, je ne veux pas y toucher, il n'est pas nettoyé, il y a encore des bouts de viande collés dessus. Oui, je sais que c'est un bréchet d'oiseau, mais il y a encore de la pourriture dessus. Laisse-le longtemps sur un rocher pour que le soleil brûle jusqu'à la dernière trace de pourriture et que la pluie le lave, et après ce sera un bon talisman, un talisman bénéfique, mais pour l'instant c'est un talisman maléfique, grand-père. Alors remporte-le et fais comme je t'ai dit... (36-37) »

Carol adresse une phrase assez pessimiste à Val un peu plus tard, lourde de sens, tant à propos de la désillusion de Carol elle-même que de l'échec qui attendra Val dans sa quête pour libérer Lady : « Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre sur cette terre sinon essayer d'attraper tout ce qui passe à portée des deux mains jusqu'à ce que nos doigts se cassent ? » (44) La phrase est d'autant plus annonciatrice que Val n'a même pas encore parlé à Lady quand Carol la lui adresse.

Carol continue d'avertir Val du danger dans lequel il se met en s'établissant au magasin :

« Tu es en danger ici, Peau-de-Serpent. Tu as enlevé la veste qui disait : “Je suis sauvage, je suis un solitaire !” pour passer le bel uniforme bleu du détenu !... La nuit dernière, je me suis réveillée en pensant encore à vous. J’ai roulé toute la nuit pour vous prévenir du danger ! J’espérais que vous m’écouteriez et que vous me laisseriez-vous emmener avant qu’il ne soit... trop tard. (95) »

Carol peut être vue comme une deuxième Eurydice, mais différente de Lady : elle cherche à plusieurs reprises à pousser Val à l’emmener avec lui loin, alors que Lady veut rester, même quand Val la presse de partir ; Carol est lucide sur sa situation, ce pourquoi elle choisit le ban de la société, alors que Lady ferme les yeux pendant tout un temps sur son malheur et se laisse comme morte. D’ailleurs, au début, Carol veut emmener Val à la colline aux Cyprès, où ils entendront « les morts parler. Ils parlent vraiment, là-bas. Ils jacassent entre eux, comme des oiseaux, sur la colline aux Cyprès, mais ils ne savent dire qu’un seul mot, et ce mot, c’est “vivez” ; ils disent : “Vivez, vivez, vivez, vivez, vivez !” »

Cependant, Carol peut aussi être identifiée, dans une certaine mesure, à Val, car elle partage avec lui sa lucidité face au monde qui les entoure, même si lui garde l’espoir de sauver Lady, alors que Carol est tout à fait désabusée et préférerait tout quitter avec lui. Elle partage également avec Val la nostalgie d’un monde perdu. En parlant du sorcier noir, dont elle demande qu’il pousse le cri de sa tribu :

« Il reste encore quelque chose de sauvage dans ce pays ! Le pays était sauvage autrefois, les hommes et les femmes étaient sauvages, eux aussi, et ils éprouvaient les uns pour les autres une tendresse sauvage au fond du cœur, mais aujourd’hui, il a la maladie du néon, comme presque partout ailleurs... (153)⁵ »

Vee Talbott

Ce personnage n’a pas été beaucoup évoqué jusqu’ici, car il ne fait pas vraiment avancer la narration ; il a pourtant une importance symbolique indéniable. Vee Talbott est donc la femme du shérif, un homme violent, comme Jabe. C’est elle qui héberge Val avant de l’amener au magasin. Elle apparaît comme une femme qui peint des toiles dans un style naïf. Cela tranche avec le caractère rude, cynique et sombre du milieu dans lequel elle vit, et c’est sans doute une manière d’y échapper. Un autre détail vient aussi à ce moment-là : elle dit qu’elle a des visions et que sa vue baisse. Son personnage apparaît trois fois dans la pièce, une fois à chaque acte, et à chaque fois, elle vient se plaindre à Val que sa vue a baissé, mais ses visions ont augmenté. La première fois :

« Il fait sombre ici, ou j’ai la vue qui baisse ? J’ai peint toute la journée, dix heures de rang, pour finir un tableau ; je n’me suis arrêtée que quelques minutes pour boire l’café et j’m’y

⁵ À propos de cette « maladie du néon », une métaphore analogue d’une modernité aliénante est développée dans le poème « Les feux de Paris » d’Aragon (ARAGON L., « Les feux de Paris » in *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1960, p.126-127) : « [...] Au diable la beauté lunaire / Et les ténèbres millénaires / Plein feu dans les Champs-Élysées / Voici le nouveau carnaval / Où l’électricité ravale / Les édifices embrasés // Plein feu sur l’homme et sur la femme / Sur le Louvre et sur Notre-Dame / Du Sacré-Cœur au Panthéon / Plein feu de la Concorde aux Ternes / Plein feu sur l’univers moderne / Plein feu sur notre âme au néon // Plein feu sur la noirceur des songes / Plein feu sur les arts du mensonge / Flambe perpétuel été / Flambe de notre flamme humaine / Et que partout nos mains ramènent / Le soleil de la vérité »

suis remise pendant que ma vision était encore nette. Je crois que je l'tiens, cette fois. Mais je suis tellement épuisée qu'on pourrait m'ramasser à la petite cuiller. Je n'connais rien de plus épuisant que ce genre de travail ; ça vous fatigue physiquement, mais surtout ça vous vide à l'intérieur. Vous comprenez c'que j'veux dire ? A l'intérieur ? Comme si un feu vous consumait ? Bon ! Enfin ! Quand c'est fini, on sent qu'on a accompli quelque chose, des fois on a l'impression d'une... élévation de l'esprit ! [...] J'me disais que Lady aimerait peut-être l'accrocher dans la chambre de Jabe pendant qu'il se remet de son opération, parce que, quand on a vu la mort de près, on aime bien se retourner vers le spirituel. Hein ? Oui ! C'est l'ascension du Saint-Esprit...[...] Sa tête, c'était une tache éclatante de lumière, c'est tout ce que j'ai vu dans ma vision. (38-39) »

Dans le deuxième acte :

« J'ai quelque chose aux yeux. Je n'vois plus rien. (101) »

Un peu plus loin, quand Val lui demande pourquoi elle a peint le clocher en rouge, alors qu'il ne l'est pas :

« Oh, ben, vous voyez, je... je l'ai, je l'ai senti comme ça, voilà ! Je peins les choses comme je les sens, pas toujours comme elles sont en réalité. Les apparences sont trompeuses, les choses ne sont pas comme les yeux les voient. Il faut une... vision... pour voir ! [...] je n'peux pas peindre sans...visions... Je n'pourrais pas vivre sans vision ! (102) »

Val et Vee continuent la discussion et arrivent à la conclusion qu'elle ne pouvait donner un sens à la vie sans la peindre comme elle la sentait, à cause des atrocités dont elle était témoin chez son shérif de mari (104-106).

Au troisième acte, Vee reparaît, totalement aveugle après avoir eu une vision d'intense lumière qui lui a « transpercé les yeux comme des aiguilles » (138). Elle ajoute avoir vu « les deux yeux énormes et flamboyants de Jésus-Christ ressuscité ! ».

Chaque acte de la pièce compte donc une scène avec Vee Talbott et ces trois scènes forment une gradation dans une même dynamique : Vee perd peu à peu sa vue physique pour ne plus voir que par visions, des visions de plus en plus intenses et fortes, jusqu'au point culminant de la vision du Christ ressuscité. Par ses visions, Vee met à distance la réalité cruelle dans laquelle elle vit et voit « le sens de la vie » (139). Elle reconnaît en Val quelque chose de christique. L'association de Val à une figure christique n'est pas incongrue, vu que le Christ et Orphée ont eux-mêmes été associés de longue date par les chrétiens de l'antiquité tardive. Jésus aussi a connu la catabase, puisqu'il « a été crucifié, est mort, a été enseveli, est descendu aux enfers, le troisième jour est ressuscité des morts, est monté aux cieux, est assis à la droite de Dieu, le Père Tout-Puissant, d'où Il viendra juger les vivants et les morts ». Les apparitions qui hantent Vee sont comme le miroir de la progression de Val-Christ vers sa gloire et sa mort. Ceci nous amène en même temps à revenir vers le personnage de Carol, que l'on a déjà comparé à Val, car elle aussi a une dimension christique dans l'épisode où elle raconte avoir été « huée, injuriée », qu'on lui a craché dessus quand elle se rendait à pieds nus vers la capitale de l'État pour défendre les Noirs, tel le Christ sur son chemin de Croix, mais un Christ qui se serait renié face à la haine des autres, pour se sauver, à jamais marginalisé. Carol représente un choix de vie alternatif qu'aurait pu faire Val.

Jabe

Le mari de Lady est l'incarnation du méchant ; une des premières choses qu'on sait de lui est qu'il a tué le père de Lady. De plus, depuis le lit où il passe sa convalescence, il est une menace constante pour Lady et Val, un peu comme le ravisseur qui peut à tout moment descendre à la cave sévir contre ceux qu'il y retient. Même absent de l'espace scénique, il reste menaçant depuis le hors-champ. Il incarne ce mal latent qui ronge la société : la violence, la fausseté, la fermeture d'esprit. Avec lui, le shérif et les autres hommes de la pièce incarnent aussi cet état d'esprit et personnifient l'enfer.

Dolly et Beulah

Les deux femmes participent aussi à cette ambiance pesante, en rejetant Carol, notamment, lorsque celle-ci vient au magasin et qu'elles interpellent Lady pour s'assurer qu'elle ne la servira pas (85-86). Ce genre de commérage renforce l'image de mesquinerie des gens du pays. Cela dit, Dolly et Beulah ont aussi une fonction que l'on pourrait rapprocher de celle du chœur de la tragédie antique. En effet, les deux femmes narrent des événements passés ou donnent leur avis sur la société, les personnages, expliquent certaines choses, donnent des clefs de lecture. On le voit notamment dans leur narration de l'histoire du père de Lady (25-29), dans leur commentaire sur les couples qui se haïssent (29-31), ou encore, au dernier acte, dans leur commentaire sur les aménagements de Lady dans la boutique :

« Oh, maintenant je comprends ! Je vois à présent où elle veut en venir ! Une lune électrique, des étoiles en papier d'argent et des vignes artificielles ? Dites donc, c'est la guinguette paternelle du lac Moon qu'elle nous a reconstituée là ! (149) »

L'ensemble des personnages semblent graviter autour de deux pôles : Jabe et Val. Les deux antagonistes incarnent chacun un esprit différent vers lequel tendent les autres personnages. En massacrant le père de Lady, qui pouvait incarner l'esprit de liberté qu'incarnera Val, Jabe se positionnait comme une autorité à laquelle il est difficile de se confronter. David Cutrere quitte Lady et « rentre dans le moule », Lady s'abandonne à Jabe, tandis que Vee et Carol choisissent de s'évader, au sens propre ou figuré, de leur milieu. Val, en arrivant, vient bouleverser l'ordre établi autour de Jabe. Les femmes, qui se tenaient plus ou moins tranquilles, sont à nouveau stimulées dans leur désir de changement et cela crée des tensions. C'est palpable lorsque Vee parle à Val et que, à plusieurs reprises, le shérif vient jalousement menacer Val pour qu'il n'approche pas sa femme.

V. Analyse de l'intertextualité

Les analyses proposées jusqu'ici laissent entrevoir les relations qu'entretiennent le mythe antique et sa reprise moderne. Mais il convient maintenant de les analyser de plus près à travers le jeu de l'intertextualité pour bien saisir les effets de ces relations. Que *La Descente d'Orphée* de Williams ait un lien avec le mythe éponyme ne semblera guère saugrenu au lecteur ou spectateur de la pièce, au vu de son seul titre et des rapprochements assez évidents que l'on peut faire entre les trames des deux histoires. D'ailleurs, « le mythe d'Orphée a inspiré Williams tout au long de sa vie. La descente dans le monde souterrain est un motif obsessivement

récurrent dans l'œuvre de Williams »⁶. Williams appréciait beaucoup la capacité du mythe à exprimer les choses dans d'autres formes :

« Sans cesse, des femmes se lamentant étaient changées en forme d'arbres et de fontaines. Des chiens sans maître devenaient une constellation. La terre et le ciel étaient pleins d'êtres métamorphosés. Derrière tout cela, il doit y avoir quelque vérité. Peut-être était-ce en fait l'unique vérité. Les choses sont peut-être seulement ce en quoi on les change, maintenant que nous avons repris cette ancienne prérogative du divin.⁷ »

L'influence du mythe est donc bien réelle chez Williams et détermine une part importante de l'esthétique de la pièce, mais il ne se contente pas de reprendre les mythes tels quels, comme pouvait le faire un Racine.

La question de l'émergence – l'apparition explicite du mythe dans l'hypertexte – doit être nuancée ; par son titre, *La Descente d'Orphée*, le drame se pose clairement dans la lignée du mythe d'Orphée, mais la trame, elle, met en scène un espace-temps bien différent de la Thrace et des enfers mythiques. Sans être une œuvre réaliste, la pièce met en scène un cadre déterminé, celui d'un comté du Sud des États-Unis au milieu du XXe siècle. L'intrigue ne raconte pas littéralement l'histoire d'Orphée mais en transpose la structure dans le cadre précité. Il y a donc une ambivalence dans la relation à l'hypotexte. Le titre est la seule allusion explicite au mythe et s'impose d'emblée comme une clef de lecture du texte de la pièce qui, lui, n'a pas un sujet mythique. Sans le mythe, la pièce pourrait être lue sous le seul angle de l'histoire d'amour tragique, avec ses adjuvants et opposants, que l'auteur aurait choisi de placer dans tel ou tel décor. Or, la référence à Orphée crée une analogie entre la pièce et le mythe, qui pousse le lecteur à analyser tous les éléments de la pièce et à les organiser en un véritable système infernal qui leur donne du sens. De plus, le thème mythique de l'enfer, suggéré par le titre, et toute la charge péjorative qu'a acquise ce mot avec le temps, forcent le lecteur à poser un jugement de valeur sur ce qu'il aura identifié à l'enfer. Même s'il met en scène un espace-temps connu, Williams s'attache à donner à ses personnages et au décor une dimension mythique et symbolique qui leur permet d'exprimer au mieux une certaine vérité sur l'expérience humaine au-delà du milieu, forcément singulier, d'où ils viennent.

Le mythe est une clef d'interprétation de la pièce d'autant plus pertinente que celle-ci en reprend tous les mythèmes (sauf celui de l'Argo) ; on peut donc associer aux divers séquences, décors et personnages de la pièce des éléments du mythe qui vont les éclairer. Ainsi, par la plume de Williams, Orphée devient Val, Jabe est une divinité infernale, etc. De la même manière, l'arrivée de Val est la descente ; sa volonté de sauver Lady, la remontée ; la mort de celle-ci, l'échec ; et le lynchage de Val, le démembrement.

Ainsi, la pièce s'inscrit dans la complémentarité du mythe, car Williams utilise la structure et les différents aspects du mythe pour délivrer son propre message, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

⁶ ROCHE-LAJTHA A., « Dionysus, Orpheus and the Androgyn : Myth in *A Streetcar Named Desire* » in *Études anglaises*, 64-1 (2011), Paris, Klincksieck, 58-73, p.64.

⁷ WILLIAMS T., *Collected Stories*, New York, New Directions, 1985, p.445.

On pourrait aussi considérer que la pièce use du « contrepoint »⁸, pour reprendre le terme de Pierre Brunel, car à la figure d'Orphée, qu'il transpose en Val, Williams applique aussi celle du Christ, comme on l'a vu plus haut avec l'exemple de Vee Talbott et de ses visions. Cependant, cette association n'est pas originale puisqu'elle remonte déjà à l'Antiquité tardive et christianisée. Ce lieu commun garde néanmoins son intérêt puisqu'il est lui-même mêlé à un autre contexte.

VI. Thèmes de la pièce

Comme l'écrit Henry Schvey :

« En considérant les pièces de Tennessee Williams, il est évident qu'il y a dans son œuvre quelque chose de cohérent avec ce que l'on pourrait *grosso modo* appeler une conception tragique de la vie et que son œuvre est engagée dans une recherche, si passionnée et non systématique qu'elle soit, de ce que nous pourrions nommer une poétique de la tragédie.⁹ »

Or, cette « poétique de la tragédie » s'exprime chez Williams par le recours à divers thèmes qui caractérisent la vie et en constituent la dimension tragique. Nous pouvons par exemple relever dans *La Descente d'Orphée* la violence, la fatalité et la cyclicité, la solitude, la fuite, le désir ou encore le fardeau de notre nature. Tous ces thèmes sont développés dans la pièce et se manifestent à l'esprit du lecteur qui, au-delà de l'intrigue, au-delà des drames singuliers, garde l'impression de saisir sinon l'essence, du moins une certaine idée de ce tragique de notre existence.

Dans cette pièce, l'homme semble comme jeté dans un monde profondément violent, qu'il ne peut qu'embrasser ou fuir s'il ne veut pas s'aliéner lui-même. En même temps, cette violence est principalement humaine. L'homme est un être d'ambiguïté, capable du meilleur comme du pire, peut-être même enclin à faire ou à laisser faire le mal, par indolence, facilité ou volonté de puissance. Nous n'allons pas réexposer ici comment est traitée la violence dans la pièce, puisque nous en avons déjà parlé en décrivant l'« enfer » dans lequel Val descendait, mais nous pouvons toutefois nous demander dans quelle mesure il n'y aurait pas une dénonciation de la violence dans la pièce. En effet, on se rappelle que le personnage de Carol est présenté comme une ancienne activiste anti-raciste ; or pour une pièce américaine des années cinquante, cela ne paraît pas être un choix neutre. Le choix n'est pas anodin et reflète vraisemblablement une certaine affinité de l'auteur pour cette lutte, mais il serait excessif de considérer le théâtre de Williams comme engagé pour telle ou telle cause, et c'est sans doute parce qu'il les dépasse toutes en peignant des personnages aux préoccupations intemporelles, que Williams parvient à toucher à ce tragique de l'existence. Ce tragique, incarné dans un espace-temps déterminé, nous rappelle qu'il nous touche tous ensemble et chacun à la fois. Comme l'écrit Christophe Pellet :

⁸ BRUNEL P., *Mythocritique II*, Paris, P.U.F., 1996.

⁹ SCHVEY H. I., « The Tragic Poetics of Tennessee Williams » in *Études anglaises*, 64-1 (2011), Paris, Klincksieck, 74-85, p.74.

« La violence ségrégationniste, même si elle n'est jamais le sujet – et d'ailleurs aucune des pièces de Williams n'a jamais eu de sujet –, apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre, rappel douloureux qui transparaît dans le fier et terrible esprit sudiste de certains personnages. Tennessee Williams ne fut jamais ostensiblement activiste.¹⁰ »

L'homme en fuite a aussi une grande place chez Williams : la fuite de la violence, bien sûr – en témoignent Val, Carol, Lady ou Vee, chacun à leur manière –, la fuite d'un chez soi perdu, la fuite de son passé ou de son avenir. D'une manière ou d'une autre, l'homme est quelque part un fugitif. Val, dans sa jeunesse, connaît le déracinement ; sa famille disparaît et ses pénates aussi. Il n'a plus d'endroit qui soit vraiment chez lui et depuis il erre sans fin, balloté comme Énée d'un lieu à l'autre, mais sans plus d'attache. Même lorsque un endroit le retient, comme le magasin de Lady, il comprend qu'il doit partir ou mourir. Val fuit également sa vie d'avant, lors de laquelle il a succombé aux plaisirs faciles et illusoire que lui offrait son charme ravageur. À l'inverse, Lady s'enterme dans une vie rangée, à l'ombre d'un mari qu'elle n'aime pas, car elle ne peut envisager de futur épanouissant pour elle après la mort de son père. Ceux qui cultivent encore un certain idéal vivent dans l'insatisfaction. Cette fuite d'un monde qui ne leur correspond pas est bien résumée dans la dernière scène par le message paradoxal d'espoir et de désillusion de Carol, lorsqu'elle dit qu'elle reprend la veste de Val « pour que l'espèce des fugitifs puisse se perpétuer » (171).

Cette fuite esseule les personnages. Dans ce monde superficiel et violent, qui peut comprendre Val ? Il se retrouve seul avec la pureté qu'il essaie de conserver et, même lorsque qu'il trouve des gens pour le comprendre, tout conspire à les séparer. Lady et Val ne pourraient s'unir de manière officielle sans perturber l'ordre établi, alors ils n'ont d'autre choix que d'y renoncer ou d'encourir la colère populaire.

La frustration des personnages va aussi de pair avec leur désir. Certains personnages de la pièce, comme Jabe, le shérif, Dolly et Beulah ou David ne semblent rien désirer d'autre que de vivre la vie qu'on a prévue pour eux, alors que les autres veulent quelque chose de différent. Carol voudrait changer la société, mais se heurte au conformisme violent ; Val veut rester pur de l'aliénation sociale qu'il voit partout et voudrait retrouver un paradis qu'il sait pourtant perdu (cfr la chanson « Heavenly Grass »). Val désire aussi Lady, et inversement, mais cela va à l'encontre du programme social. Le désir, c'est la volonté de quelque chose d'autre, une volonté de ne pas conformer l'état présent avec l'état futur. Le désir des personnages d'échapper à la morne platitude d'une existence réglée sur des valeurs délétères est toujours contrecarré.

D'ailleurs, l'échec partiel ou total des personnages dans leur quête semble inscrit dans la fatalité. On pense notamment aux prédictions de Carol et du sorcier noir : les os mal nettoyés du sorcier sont un mauvais présage ; Carol prévient Val à plusieurs reprises du danger qu'il encourt à rester où il est. Cependant, tels ceux de Cassandra, ses avertissements restent lettre morte.

En outre, il y a dans toute la pièce une forme de cyclicité dans laquelle sont englués les personnages. En effet, au début comme à la fin, il y a un dialogue entre Dolly et Beulah, qui forment une espèce de chœur, à propos de l'histoire de Lady et son père. Dans le prologue, elles

¹⁰ PELLET Chr., *Tennessee Williams*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015, p.72.

racontent l'histoire de la guinguette et de son incendie en poursuivant par une réflexion sur les couples malheureux qui continuent à vivre ensemble en se mentant. Dans de tels couples, les époux n'attendent qu'une chose : que l'autre meure. « C'est une pensée horrible. Mais juste. La plupart des pensées horribles sont justes », disent-elles. À la fin, les deux commères sont à nouveau présentes et disent que les travaux entrepris par Lady servent à recréer la guinguette paternelle. Lady essaie de reconstituer symboliquement son paradis perdu sous le nez de Jabe, celui qui le lui a enlevé. De même, pour l'inauguration, elle loue les services d'un orgue de barbarie et d'autres divertissements pour faire sa publicité (132-135) ; cela fait écho encore une fois au père, qui faisait danser un singe sur un orgue de barbarie, comme Lady le fait remarquer (150-151). D'ailleurs, lorsque Lady meurt, elle dit : « Le spectacle est fini, le singe est mort. » Encore une référence à la mort du père. L'histoire se répète aussi par la double mort de la mère et de l'enfant : Lady disait être « morte » après le meurtre de son père et son avortement ; à la fin, elle meurt et l'enfant de Val avec elle. De plus, son père meurt dans un incendie bouté par la Brigade mystique et Val meurt lynché à coups de chalumeau par les hommes du village.

L'histoire commence à la guinguette et y finit, elle revient au point où elle a débuté. Le destin des personnages est attiré vers la mort comme par une inéluctable fatalité. La fuite semble impossible, y compris la fuite intérieure.

Ceci nous amène aussi à considérer le fardeau que peut être notre nature. Le pouvoir de séduction de Val, par exemple, n'est pas qu'une force positive. Certes, il l'utilise pour apaiser les gens, mais elle est aussi une force qui l'entraîne (ou du moins l'entraînait) vers des passions dont il n'est pas fier. La liberté de Val vis-à-vis de la société est autant une liberté qu'une forme d'exil. Tel l'oiseau sans pattes dont il parle à Lady, qui est condamné à voler toute sa vie et à ne dormir que d'un demi-sommeil (72), Val ne se préserve de l'aliénation qu'au prix de sa mise au ban de la société. Le pouvoir de Val fait de lui un homme incompris et solitaire, comme le Moïse d'Alfred de Vigny :

[...]
Il disait au Seigneur : « Ne finirai-je pas ? »
Où voulez-vous encor que je porte mes pas ?

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre !
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?
J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.

[...] ¹¹

Ou alors, ceux qui le comprennent ne peuvent le suivre sans subir de préjudice.

Il serait possible d'analyser la pièce à l'aune de la vie de l'auteur et d'en relier les thèmes aux grandes étapes de son existence. On peut ainsi interpréter la tension entre interdits et désirs frustrés comme une trace de l'éducation puritaine de Williams, ou le thème du paradis perdu comme la nostalgie d'un Sud élégant et cultivé, mais tombé en dépression avec

¹¹ DE VIGNY A., « Moïse » in *Poèmes antiques et modernes*, Paris, Hachette, 1914, p.14-15.

l'industrialisation et la déqualification de ses plantations cotonnières¹². Cependant, si Williams aime à mettre en scène la société qu'il connaît, il inscrit également sa poétique à un niveau plus général, d'où le recours au mythe. L'alliance du singulier (la part autobiographique de son œuvre) à la dimension universelle du récit mythique est peut-être une manière poétique de résoudre le problème métaphysique de l'un et du multiple, qui traverse toute l'histoire de la philosophie. Cela donne alors chez Williams un style ni vraiment réaliste ni abstrait des réalités de son temps.

VII. Conclusion

L'analyse de la reprise du mythe d'Orphée par Tennessee Williams nous montre que les enjeux de ce geste ne sont pas uniquement narratifs ; il ne s'agit pas de récupérer simplement un schéma pour y coller une nouvelle histoire, avec d'autres décors et d'autres personnages. Il s'agit d'un choix esthétique. Williams allie délibérément une référence mythique à un cadre contemporain ; de cette confrontation naît un théâtre qui se veut à la fois dépositaire d'un message intemporel, et en même temps ancré dans son époque et dans l'expérience personnelle de l'écrivain. Cette volonté se traduit aussi par un style non réaliste, tout en faisant référence à un cadre qui l'est, un style qui combine sentences poétiques et répliques plus « terre-à-terre », personnages atypiques, chargés de symboles, et figures plus banales de la société. Cette esthétique ambivalente permet de mettre en tension l'universel et le particulier ; le mythe n'est plus juste une histoire lointaine et la pièce ne se cantonne pas non plus à toucher le public restreint du Sud de États-Unis, elle traduit le tragique de la vie.

¹² VILLERS S., *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.27-76.

VIII. Bibliographie

Source primaire

WILLIAMS T., *La Descente d'Orphée*, traduit de l'anglais par COUTON P., Nantes, Librairie l'Atalante, Bibliothèque de la Chamaille, 1992.

Littérature secondaire

Monographies

DUBOIS F., *Tennessee Williams. L'oiseau sans pattes*, Paris, Éditions Balland, 1992, p.19-95.

PELLET Chr., *Tennessee Williams*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015, p.72.

VILLERS S., *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.23-51.

Articles

ROCHE-LAJTHA A, « Dionysus, Orpheus and the Androgyn : Myth in *A Streetcar Named Desire* » in *Études anglaises*, 64-1 (2011), Paris, Klincksieck, 58-73, p.64.

SCHVEY H. I., « The Tragic Poetics of Tennessee Williams » in *Études anglaises*, 64-1 (2011), Paris, Klincksieck, 74-85, p.74.

WILLIAMS T., *Collected Stories*, New York, New Directions, 1985, p.445.

Ouvrages théoriques

BRUNEL P., *Mythocritique II*, Paris, P.U.F., 1996.

LÉVI-STRAUSS Cl., « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.