



Censure et autocensure dans l'œuvre de William Inge

Sarotte George-Michel

Pour citer cet article

Sarotte George-Michel, « Censure et autocensure dans l'œuvre de William Inge », *Cycnos*, vol. 9. (La censure aux États-Unis), 1992, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/515>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/515>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/515.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Censure et autocensure dans l'œuvre de William Inge

George-Michel Sarotte

Université de Paris X

William Inge a eu une vie tragique. Après une enfance et une adolescence plutôt choyées au Kansas, une petite carrière de critique littéraire à Saint-Louis, plusieurs postes d'enseignement, quelques apparitions sur scène en tant qu'acteur (en province), il connaît un succès immense pendant les années 50 comme dramaturge à Broadway : les prix s'accumulent, ses pièces – qui, dans les années 50, sont toutes des *hits* ou des *box office successes* – sont immédiatement adaptées à l'écran et obtiennent des *nominations* ou des *awards*. Puis, dans les années 60, c'est la chute vertigineuse, l'oubli et, finalement, le suicide en 1973, à l'âge de soixante ans. Alcoolique et homosexuel – homosexuel honteux de l'être et qui se cachera toute sa vie –, Inge s'est servi de ses souffrances pour créer un univers dramatique très nettement autobiographique, destiné, cependant, au grand public. Comme l'a écrit le dramaturge Robert Patrick en 1984, c'était un "*Inside-Outsider*", le créateur minoritaire d'une oeuvre dont le destinataire est le public de Broadway. Selon Patrick, Inge, "the outsider inside, the homosexual, watched and saw and remembered, analyzed, distilled and idealized, criticized, satirized, commemorated, blessed, and cursed the beauty, passion, pain, poetry, harmonies and contradictions of the all encompassing heterosexual hegemony."¹ Je ne connais qu'un cas de censure officielle concernant Inge. C'est à propos du film *Splendor in the Grass* (*La fièvre dans le sang*) dont il écrivit l'intrigue pour Elia Kazan qui avait mis en scène au théâtre *The Dark at the Top of the Stairs* en 1957. Les censeurs de Hollywood exigèrent que l'on coupe certaines scènes de nudité ainsi que celle où Warren Beatty et Nathalie Wood, entièrement vêtus, se livrent à une lutte amoureuse au cours de laquelle Beatty se retrouve quelques instants au-dessus de Nathalie Wood (ces scènes ne furent pas coupées en Europe). Le film date de 1961 : à l'époque le cinéma américain est moins "libéré" que le théâtre qui l'est beaucoup moins que le roman.

Dans les années 50, le public de Broadway exerce une censure tacite. Il accepte, il recherche même, notamment grâce à l'influence de Tennessee Williams, des scènes suggestives, des situations scabreuses, du moment que certaines convenances sont respectées : pas de nudité (seuls les torsos mâles peuvent être révélés), pas d'homosexualité manifeste, pas de "perversion" ; les époux doivent rester unis ; à la fin de la pièce le jeune homme doit épouser la jeune fille. Le mot-clé est sans doute "réconciliation". On connaît l'histoire du dénouement de *Cat on a Hot Tin Roof* que Tennessee Williams dut modifier pour Kazan – qui était au fait des exigences de Broadway – afin que Brick et Margaret Pollitt se réconcilient plus clairement que dans la première version du 3^e acte (le film de Richard Brooks est encore plus explicite en 1958 et plus optimiste à propos de cette réconciliation hétérosexuelle).

Le même phénomène se passa entre William Inge et son metteur en scène Joshua Logan qui lui fit remanier la fin de *Picnic*. Dans la première version du 3^e acte de *Picnic*, les couples ne se forment pas ou se défont. Bien qu'Inge ait souhaité écrire "a play of sunshine", il avait spontanément conçu une fin déprimante et pessimiste.² Le critique George Nathan affirma dans *Theatre Arts* : "what we have got is a big Broadway show at the expense of a small but doubtless considerably superior play."³ Inge était entièrement d'accord, qui, en 1962, récrivit

¹ Cité par Ralph F. Voss in *A Life of William Inge : The Strains of Triumph* (Lawrence : the U.P. of Kansas, 1989), p. 253.

² Voir les mémoires de Joshua Logan, *Josh* (New York : Delacorte Press, 1976), pp. 276-285.

³ George Jean Nathan, "George Jean Nathan's Monthly Critical Review," *Theatre Arts*, May, 1953, p. 15.

le 3e acte une fois de plus ; il publia la nouvelle pièce sous le titre *Summer Brave* en précisant que cette ultime version “does fulfill my original intentions.”⁴

Selon le critique Robert Brustein, dans une pièce de Broadway,

marriage demands, in return for its spiritual consolations, a sacrifice of the hero's image (which is the American folk image) of maleness. He must give up his aggressiveness, his promiscuity, his bravado, his contempt for soft virtues, and his narcissistic pride in his body and attainments, and admit that he is lost in the world and needs help.

Chez Inge, en particulier, selon Brustein, on trouve “yet another example of Broadway's reluctance or inability to deal intelligently with the American world at large.”⁵

La question du “unhappy ending” vs le “happy ending” me paraît liée au problème de l'autocensure. Elle est symptomatique d'un conflit intérieur chez l'“inside outsider” dont parle Robert Patrick : Inge a plusieurs fois affirmé (en privé) qu'en tant qu'homosexuel malheureux de l'être il enviait les couples hétérosexuels, et qu'il était, d'autre part, malgré sa différence, très conventionnel.⁶ A propos de Jean Genet, Jean-Paul Sartre a parlé de “méchanceté pédérastique” qui consiste, de la part de l'auteur homosexuel à déviriliser les mâles, à montrer que ces parangons de virilité *en apparence* sont, au fond, des êtres fragiles, faibles, voire foncièrement féminins. L'auteur homosexuel qui se censure exacerbe cette méchanceté : il se venge de cette autocensure sur ses personnages masculins. Chez Inge, le mariage, peut-on dire, est la suprême dévirilisation.⁷ Tous les personnages masculins d'Inge sont émasculés par l'épouse (comme chez Edward Albee, d'ailleurs, et pour des raisons similaires) : je pense notamment à Mr Scranton (“The Boy in the Basement”) ou à Morris (*The Dark at the Top of the Stairs*) marié à Lottie :

Lottie proves to be a big, fleshy woman [...]. She wears a gaudy dress and lots of costume jewelry. Morris is a big defeated-looking man of wrecked virility.⁸

De “good bad boy” à l'américaine, pour reprendre l'expression de Leslie Fiedler, le héros ingien, risque de devenir Morris, ou Doc (*Come Back, Little Sheba*), homme mûr, las et impuissant, découragé, qui rêve de “fix” son contraire, le jeune Turk qui, lui, est

A young, big, husky, good-looking boy, nineteen or twenty. He has the openness, the generosity, vigor and health of youth. He's had a little time in the service, but he is not what one would call disciplined. He wears faded dungarees and a T-shirt. He always enters unannounced.⁹

De pièce en pièce Inge mènera une opération de sape du jeune mâle américain qui est, par rapport à Inge, l'Autre, tout en se projetant sur scène dans une série d'hommes alcooliques, déprimés, suicidaires ou bien dans des adolescents sensibles, efféminés, en butte aux moqueries de leurs camarades, tel Sonny dans *Dark*. Pour reprendre une formule de Sartre, l'homosexuel “hait d'amour” ces parangons de virilité et d'hétérosexualité qui sont les modèles culturels auxquels l'auteur n'a pu se conformer. Adolescent, d'après son biographe,¹⁰ William Inge était timoré, efféminé ; il adorait se travestir en fille ; adulte, il projette sur scène toute une série d'avatars de l'Autre : Turk, Hal, Bo Decker, Joker, etc., puis il les précipite dans les bras d'une femme castratrice. Dans “The Boy in the Basement”, Joker, personnage prototypique, est cueilli par la castratrice suprême, la mort, en pleine adolescence.

⁴ William Inge, Preface and title page to *Summer Brave and Eleven Short Plays* (New York : Random House, 1962), pp. I, IX.

⁵ Robert Brustein, “The Men-Taming Women of William Inge,” *Harper's*, November, 1958, pp. 56, 57.

⁶ Voir le personnage de Pinky dans *Where's Daddy?* qui est à la fois différent et très conventionnel.

⁷ Voir l'essai de G.M. Sarotte, *Comme un frère, comme un amant* (Paris : Flammarion, 1976), pp. 142-171 ; ou la traduction américaine, *Like a Brother, Like a Lover* (New York : Doubleday, Anchor Books, 1978), pp. 120-133.

⁸ *The Dark at the Top of the Stairs*, 1958, in *Four Plays* (New York : Random House, 1958), p. 251.

⁹ *Come Back Little Sheba*, 1950, in *Four Plays*, p. 14

¹⁰ Voir la biographie de Voss et l'étude de R. Baird Shuman, *William Inge*, revised ed. (Boston Twayne, 1989), pp. 3-4.

L'autocensure a pour autre conséquence la création d'un certain type de personnage féminin : plusieurs études ont été consacrées à ce phénomène dans le théâtre de Williams et elles s'appliquent à celui d'Inge : les deux dramaturges (qui étaient amis) nous présentent toute une galerie de femmes frustrées, névrosées, dont le langage révèle la nymphomanie, mais qui sur scène se contentent de gestes et d'allusions salaces. Ces femmes n'obtiennent jamais l'objet de leurs désirs : le jeune homme qui, lui, n'aime que les jeunes et jolies filles. Pareilles à l'homosexuel attiré par ce genre d'homme, elles souffrent d'une douloureuse frustration.

Une autre conséquence de l'autocensure se manifeste dans la relation du "couple d'hommes". Entre 1953 et 1966, au fur et à mesure que les moeurs évoluent aux Etats-Unis et que les tabous anti-homosexuels s'assouplissent, Inge met en scène des couples d'amis dont les rapports deviennent de plus en plus ambigus (ou plutôt de moins en moins ambigus!). De *Picnic* (1953) à *Where's Daddy?* (1966), en passant par *Bus Stop* (1954) et *Natural Affection* (1962), la relation mentor-protégé (il ne s'agit jamais de deux égaux en âge ni en caractère afin de préserver un semblant d'altérité) ose de plus en plus dire son nom, culminant dans le rapport de Pinky et de Tom, personnages de *Where's Daddy?* (titre explicite) ; Pinky est l'aboutissement du type du mentor androgyne célibataire et Tom du protégé. Le lien qui unit Pinky à Tom éclaire, entre autres, celui entre Virgil et Bo dans *Bus Stop*. D'ailleurs, en 1967, à propos du couple viril mentor-protégé de cette dernière pièce, Inge a déclaré dans une interview : "There's a kind of homosexual feeling the older cowboy has for the younger, although I never thought of them as physical lovers."¹¹ Six ans après *Bus Stop*, dans *Where's Daddy?* le rapport est vraiment physique.

Dans le théâtre d'Inge (pas plus que dans celui de Williams dans les années 70), il n'y a pas *sur scène* de personnage homosexuel. Mais son oeuvre (comme celle de Williams) acquiert, cependant, une coloration homosexuelle par un grand nombre d'allusions (notamment dans *Dark*, 1957), par l'apparition régulière de ces héros masculins fantasmatiques qui se dévêtent toujours peu ou prou au cours de la pièce, par la peinture caustique du couple marié ainsi que par la récurrence du couple d'amis intimes.

D'ailleurs, plusieurs critiques de l'époque ne furent pas dupes. Ainsi, en 1965, dans un numéro de la *Tulane Drama Review*, le psychanalyste Donald M. Kaplan, analysant *Tea and Sympathy* (Robert Anderson), *Who's Afraid of Virginia Woolf* (Edward Albee) et *A Street-car Named Desire* (Tennessee Williams), nota l'influence "pernicieuse" des homosexuels sur le théâtre américain.¹² L'année suivante, Stanley Kauffmann, dans un article du *New York Times* intitulé "Homosexual Drama and its Disguises" remit sur le tapis la question de l'influence homosexuelle sur le théâtre américain depuis la seconde guerre mondiale. Sans citer de noms, il déclara : "three of the most successful American playwrights of the last twenty years are (reputed) homosexuals". Leurs pièces, soutient Kauffmann, trahissent "a disguised homosexual influence" qui déforme la présentation sur scène des femmes et du mariage.¹³ (Il s'agit, bien sûr, d'Inge, Williams et Albee).

Parallèlement à ses longues pièces écrites pour Broadway dans les années 50 et 60, Inge composait à New York, entre 1951 et 1955, de petites pièces en un acte qu'il ne publia d'ailleurs que dix ans plus tard, dans les années 60, sans chercher à les faire jouer. (Il y a une gradation : écrire pour soi, faire publier, faire jouer). La plupart de ces pièces courtes traitent des thèmes que l'on retrouve dans les grandes pièces : la solitude, l'échec, la frustration sexuelle, mais, en outre, plusieurs d'entre elles présentent des cas de "perversion sexuelle". Je choisirai deux de ces oeuvres aux titres révélateurs : "The Tiny Closet" et "The Boy in the

¹¹ Digby Diehl, "Interview with William Inge" (1967), in *Behind the Scenes*, ed. Joseph McCrindle (New York : Holt, Rinehart & Winston, 1971), p. 114.

¹² Donald Kaplan, "Homosexuality and American Theatre : a Psychoanalytic Comment", *Tulane Drama Review*, Spring 1965, pp. 35-55.

¹³ Stanley Kauffmann, "Homosexual Drama and its Disguises", *The New York Times*, Jan. 23, 1966.

Basement”, notamment cette dernière qui me semble renfermer la clé thématique et psychologique du théâtre d’Inge. Dans plusieurs de ces pièces, on retrouve le personnage du vieux garçon qui revendique le droit à la vie privée, symbolisée par un “minuscule placard” (“The Tiny Closet”, “A Murder”). Dans “A Call”, c’est une valise fermée à clé qui matérialise l’inviolabilité de la vie privée. “The Tiny Closet” se passe dans une pension de famille d’une ville du Middle West. Mr Newbold, un homme d’une cinquantaine d’années, vit dans une chambre qui possède un placard, “a closet”.¹⁴ Il interdit à quiconque de l’ouvrir. Mrs Crosby, sa logeuse, curieuse, commère et puritaine, estime qu’elle a le droit et le devoir d’ouvrir le placard. Qu’y découvre-t-elle ? Des chapeaux de femme, de jolis chapeaux, des dizaines de chapeaux que Mr Newbold a confectionnés lui-même et qu’il porte en privé. Mrs Crosby est horrifiée : “I’d rather be harboring a communist than a man who makes hats.”¹⁵ Lorsque Mr Newbold s’aperçoit que son *closet* a été violé, il devient “a shattered man. All of his pride, his erect posture, his air of authority are gone. He has become a shy frightened girl.”¹⁶

Dans “The Boy in the Basement”, pièce en un acte écrite au début des années 50, publiée dix ans plus tard et jamais jouée du vivant de l’auteur, Spencer Scranton est un homme de près de cinquante ans qui vit avec ses parents dans une maison victorienne digne et austère. C’est à la fois le foyer et l’atelier de la famille, le “funeral parlor”. Symboliquement, le père de Spencer est un invalide qui reste assis des journées entières devant la fenêtre. Sa femme, Mrs Scranton, l’a complètement dévirilisé et réduit au silence. Elle, au contraire, est “a regal-looking woman in her early seventies, still very alert and attractive.”¹⁷ Le fils, Spencer, est un avatar de Doc, Morris, Vince, etc., mais contrairement à eux il ne s’est jamais marié. On apprend en même temps que la mère que c’est un homosexuel qui fréquente les bars spécialisés de Pittsburg, la grande ville la plus proche...

La seule chaleur humaine que connaisse Spencer, c’est celle de ses relations amicales avec Joker, le bel adolescent au physique caractéristique des jeunes mâles du théâtre d’Inge. “He is a delivery boy for the supermarket. [...] He is a boy of about eighteen, husky, full of quick life and humor.”¹⁸ Parce qu’il est l’Autre, le mâle hétérosexuel, Joker reste inaccessible ; son inaccessibilité est symbolisée par sa mort à dix-huit ans. C’est Spencer qui devra “préparer” le corps du jeune noyé. La préparation du corps parodie lugubrement les caresses sans doute rêvées par le vieil homosexuel.

Joker, c’est, pour William Inge, ce que l’homosexuel ne sera jamais. C’est le frère de Stanley Kowalski de qui Williams faisait un étranger pour mieux indiquer qu’il était l’Autre, tandis que les Anglo-Saxons de l’auteur de *Cat on a Hot Tin Roof* sont le plus souvent, comme les *studs* d’Inge, minés de l’intérieur et, tôt ou tard, émasculés. Joker, lui, peut devenir le symbole de l’hétérosexualité épanouie, heureuse, sportive, car la mort le cueille avant le mariage. La mort, disait Maggie Pollitt, est une glacière où Brick et Skipper avaient voulu conserver l’innocence de leur amitié hors du commun.

Une étude comparée de “Boy” et des grandes pièces d’Inge montrerait que les oeuvres d’Inge destinées au public de Broadway ne sont que des adaptations édulcorées de la pièce courte prototypique, placée comme en retrait par rapport aux grandes, mais qui en est la grille révélatrice. C’est le “tiny closet” qui renferme le secret du dramaturge. Qu’on ne s’étonne pas s’il y a chez Williams ou Inge, ce mythe du jeune homme venu d’on ne sait où, beau et

¹⁴ William Inge, *Eleven Short Plays* (New York : Dramatists Play Service). Ce volume (non daté) contient, entre autres, “The Boy in the Basement” et “The Tiny Closet” ; on sait, d’autre part, que le terme de “closet” désigne en anglais moderne le refus de se dévoiler comme homosexuel (“a closet case”, “a closet queen”, etc.). Mr Newbold se cache littéralement dans un “closet” pour éviter de rencontrer sa logeuse après avoir été démasqué (p. 63).

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

étrangement pur, malgré sa vie mouvementée. C'est le "sans famille" ; c'est, en fait, celui qui n'a ni père ni mère, celui dont la psychologie n'a pas été gauchie par les parents. La phobie qu'avait le protagoniste de *Where's Daddy?* envers ses parents ainsi que son refus de devenir père s'expliquent, me semble-t-il, par le "Familles, je vous hais!" d'André Gide.

Dans la toute première pièce d'Inge, *Farther Off from Heaven*,¹⁹ la mère s'appelle Sarah (le deuxième prénom de la mère d'Inge), et Ralph V. Voss qui en a consulté le manuscrit révèle que dans celui-ci "the mother is called Maud by another character – a slip of Inge's typewriter."²⁰ Le fils, Sonny, possède le physique et le caractère du jeune Inge. Le conflit oedipien apparaît dans un grand nombre de pièces d'Inge outre "Boy" et *Heaven (Dark, A Loss of Roses, Natural Affection, etc.)*, mais nulle part de manière aussi symbolique que dans "Boy" où la mère et le fils sont comparés à la fin de l'œuvre à des "lovers" et où la mère déclare ressentir un amour plus intense et plus pur pour son fils que pour son mari.

C'est après la mort de sa mère, Maud Inge, en 1958, qu'Inge révéla pour la première fois son alcoolisme chronique et que le personnage à tendances homosexuelles commença d'apparaître dans ses pièces destinées au public : Ronny Cavendish dans *A Loss of Roses*, en 1960, Vince dans *Affection, etc.* Mais ces personnages sont surtout ambigus, et ce n'est qu'en 1966 que le terme "homosexuel" est prononcé dans le théâtre – et encore sous forme de question dont la réponse est négative.²¹

A la fin de sa vie, Inge dont la carrière à Broadway avait cessé et qui, essuyant échec sur échec, était très déprimé, publia deux romans : *Good Luck, Miss Wyckoff* (1970) et *My Son Is a Splendid Driver* (1971).²²

Le protagoniste de *Good Luck* est une femme, Miss Wyckoff, professeur dans un lycée d'une petite ville du Kansas, Freedom. (La ville natale d'Inge est Independence). Grâce à la liberté que lui procure ce nouveau genre, par opposition au théâtre de Broadway, et grâce à l'évolution des mœurs, Inge décrit des situations très scabreuses et utilise un langage cru, voire grossier. Écrit à la troisième personne du singulier, le roman ne donne que le point de vue limité de Miss Wyckoff, le narrateur et le protagoniste féminin semblant ne faire qu'un.

Le second roman, *Driver*, publié l'année suivante, en 1971, deux ans avant le suicide de l'auteur, est, en fait, une autobiographie à peine déguisée. Inge a déclaré, au cours d'une interview (1972), que le genre romanesque lui avait fourni "the more personal medium" et que *Driver* était "quite autobiographical".²³ Dans le roman la famille Inge est au complet : William est Joey Hansen ; la mère, Bess, est Maud Inge, sans le moindre fard (le roman est dédié à sa mémoire) ; le père, Luther, devient Brian Hansen, représentant de commerce, coureur de jupons, souvent absent du foyer familial ; le fils du titre n'est pas William, mais Luther Boy, son frère, garçon viril, hétérosexuel, de quatorze ans l'aîné de William et qui mourut à vingt et un ans. Dans *Driver*, Joey a sa première expérience homosexuelle à l'université dans la gêne et la honte avec son camarade de chambre dont le nom fictionnel, Bob Luther, rappelle, de manière révélatrice, et le nom du père de William Inge et celui de son frère aîné Luther Boy.²⁴

Lorsqu'on lit la biographie d'Inge et le roman, on comprend aisément que le frère aîné, sinon le père, est le modèle de tous les garçons virils, sportifs et coureurs de jupons de son théâtre : "With his peers, Luther Boy liked to hunt, drive fast, smoke cigarettes, and chase women.

² La pièce n'a jamais été publiée.

²⁰ Voss, p. 85. La mère d'Inge s'appelait Maud.

²¹ *Where's Daddy?*, 1966 (Dramatists Play Service), p. 38.

²² *Good Luck, Miss Wyckoff* (Boston : Little, Brown & Co., 1970) ; *My Son Is a Splendid Driver* (Boston : Little, Brown & Co., 1971).

²³ Sylvie Drake ; cité par Voss, p. 263. R. Baird Shuman affirme, d'autre part, que *Driver* est "unabashedly autobiographical" et que "Readers who know Inge's plays have already met most of its characters" (p. 138).

²⁴ *Driver* décrit, d'autre part, un personnage homosexuel démasqué : Mr Ogden, marié, sera dépouillé de tous ses biens par les tribunaux lorsque sa femme obtiendra le divorce.

Maud, for all her over-protectiveness, had somehow not influenced Luther Boy away from some of his father's inclinations or from those of his peers in town."²⁵ (Comme celle de Hal dans *Picnic*, l'indiscipline de Luther Boy se manifestait, entre autres, par le refus de baisser le couvercle du siège des toilettes après les avoir utilisées...). Luther Boy mourut en 1920, alors que William n'avait que sept ans. Comme le souligne Voss, sa mort prive l'enfant d'un "role model".

La William Inge Collection à Independence Community College, regorge de manuscrits non publiés et écrits à la fin de la vie du dramaturge. Un grand nombre de ces oeuvres qui ne virent pas le jour – ou plutôt qui ne furent pas mises au jour –, qui sont restées dans ce "tiny closet" qu'est symboliquement la Inge Collection, présentent des homosexuels dans des rôles clés. *Caesarian Operations*, *The Last Pad*, *The Killing*, *Midwestern Manic*, *The Love Death* : tous ces titres évoquent la violence, la névrose, la souffrance. Un dernier roman non publié, *The Boy from the Circus*, est, pour citer Voss : "a jumbled, mostly angry confessional that conveys the bitter frustrations of someone who at last has come to resent having to be ashamed of his very nature."²⁶

The last Pad, dont l'un des protagonistes est un homosexuel efféminé condamné à mort pour avoir tué sa mère et sa grand-mère, a été joué off-Broadway en 1970. *Caesarian Operations* fut monté à Los Angeles en 1972, mais n'a jamais été publié. C'est une sorte de *Boys in the Band* où Inge s'essaye sans grand succès à imiter le ton libéré et les situations scabreuses du théâtre off-Broadway.

Ce que j'ai souhaité montrer en me servant du cas paradigmatique de William Inge, auteur homosexuel et alcoolique, originaire d'une petite ville du Middle West et cherchant à plaire au grand public, à l'époque du conformisme à tout crin et du maccarthysme, ce sont les modes d'opération de l'autocensure et ses résultats.

De 1950 à 1973, les mœurs américaines se sont libérées comme jamais auparavant. Pendant les années 50, l'époque d'Eisenhower, des dramaturges comme Tennessee Williams et William Inge ont dû travestir leur expérience pour être acceptés par le théâtre bourgeois – par les spectateurs aussi bien que par les producteurs. Durant les années 60 qui virent l'émergence de toutes les minorités, y compris les sexuelles, on put évoquer l'inversion sexuelle de plus en plus librement, mais en utilisant, néanmoins, toute une série de biais. Les années 70 et 80 ne firent qu'amplifier ce mouvement.

Conjointement, des événements survenus dans la vie personnelle d'Inge influèrent sur ce phénomène. Les séances de psychanalyse et la mort de sa mère en 1958 (son père était mort en 1954), le libérèrent quelque peu, et le thème de l'homosexualité apparut de plus en plus dans ses pièces écrites pour le grand public.

Dans les pièces en un acte, non destinées à être jouées, ni à Broadway ni ailleurs, Inge parle plus nettement, plus ouvertement de sa vie privée. Il les publia environ dix ans après la mort de ses parents. La plupart d'entre elles ne furent pas jouées de son vivant.

On cerne de plus près le moi intime d'Inge dans les romans écrits au fil des ans, mais publiés seulement au début des années 70. On assiste au travestissement mental de l'auteur en Miss Wyckoff. Protégé par le genre, porté par le vent de libération de l'époque, Inge se dévoile de plus en plus.

D'ailleurs, les textes qu'il écrit à la fin de sa vie sont de plus en plus violents et érotiques. Ils restent pour la plupart non joués et non publiés.

Pour analyser les manifestations de l'autocensure chez Inge, on doit prendre en considération un certain nombre de paramètres : socio-temporels (l'évolution des mœurs, l'évolution de l'homme Inge) ; socio-spatiaux : le théâtre de Broadway, la librairie, la maison ("home") où on lit un roman, et enfin la bibliothèque, l'"enfer", le "tiny closet" où sont préservés les

²⁵ Voss, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, pp. 200-201.

manuscrits que seul le chercheur parenté peut consulter. Il y aurait une interprétation freudienne ou jungienne à faire de cette socio-topographie en utilisant les concepts de *persona*, *anima*, *animus*, de *surmoi*, *moi*, *ça*. Sans me lancer dans une telle entreprise, je noterai seulement que la *persona*, le moi social, est liée aux interviews qu'il a données (et dans lesquelles il se montre extrêmement réticent, voire muet à propos de sa vie privée) et à la scène de Broadway sur laquelle le dramaturge se présente masqué ; le ça est tapi dans les cartons de la Inge Collection. Le protagoniste de "The Tiny Closet" déclare à sa logeuse : "Mrs Crosby, a closet is a very small place. That's all I ask in this life. That's all I ask, just that tiny closet to call my own, my very own."²⁷ Autres lieux significatifs : celui de "The Boy in the Basement", le sous-sol, lieu souterrain où règne l'"idéal du moi" du dramaturge, l'Autre ; ou encore celui de *The Dark at the Top of the Stairs* : même au sommet de l'escalier, là-haut, il y a les ténèbres.

A Broadway, l'autocensure a aussi pour résultat l'apparition de l'Autre, le "perfect American boy type" (*Where's Daddy?*).²⁸ Et également la présence récurrente, obsessionnelle de l'*alter ego*, l'homme seul, dévirilisé, souvent alcoolique, désespéré et suicidaire, le seul personnage masculin convaincant du théâtre d'Inge, par opposition à l'Autre qui a, comme il se doit, quelque chose d'irréel et de fantasmatique ; ces hommes malheureux sont les images dans le miroir des femmes puritaines ou/et nymphomanes, personnages de chair et de sang elles aussi. Une autre image fantasmatique de l'idéal du moi, c'est peut-être la jolie fille courtisée par le jeune homme viril (Madge dans *Picnic* ou Chérie dans *Bus Stop*).

En analysant de près le dénouement de ces pièces, on s'aperçoit d'ailleurs que le *happy end* imposé par le genre n'est pas aussi heureux qu'il en a l'air. La double fin de *Picnic*, dont j'ai parlé plus haut, est révélatrice de cet antagonisme entre la "réalité" telle que la ressent le dramaturge et l'optimisme requis par Broadway (et qui correspond sans doute à un certain auto-illusionnement, un élément de *wishful thinking* de la part de l'auteur). Dans *Bus Stop*, pour prendre un seul exemple, le jeune mâle ingien, Bo Decker en l'occurrence, souffre terriblement d'abandonner son mentor, Virgil, pour partir avec la jeune femme, Chérie, sa future épouse : "Starting to pull Virgil, to drag him away just as he tried once with Chérie. [...] Yor my buddy, and I ain't gonna let ya go. Yor goin' with Cherry and me 'cause we want ya..."²⁹

L'indication scénique nous signale que pour Virgil, "It's getting very hard for him to control his feelings." Maîtriser ses sentiments... L'autocensure se fait dans la douleur. L'"autocensure" est une "auto-torture".

²⁷ *Eleven Short Plays*, p. 65.

²⁸ *Where's Daddy?*, p. 20.

²⁹ *Four Plays*, p. 216.