

Elizabeth Taylor
La sauvagerie secrète du huis clos

Gérard Grugeau

Number 198, March 2021

Ici et ailleurs – variations pour huis clos

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96405ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2021). Elizabeth Taylor : la sauvagerie secrète du huis clos. *24 images*, (198), 52–58.



↑ Suddenly, Last Summer de Joseph L. Mankiewicz (1959)

Elizabeth Taylor

**La sauvagerie secrète
du huis clos**

PAR GÉRARD GRUGEAU

Figure de l'éternelle héroïne égarée dans la chambre infernale des pulsions, Elizabeth Taylor a inspiré au cinéma plusieurs huis clos vénéneux dans lesquels la beauté et le talent de l'actrice embrasent nos imaginaires.

Dans la période la plus faste de sa carrière, Elizabeth Taylor aura souvent incarné des héroïnes tourmentées, fuyant aux frontières de la folie les pesanteurs d'un monde où réalité et illusion s'entremêlent jusqu'à se confondre. Désirs inavoués, angoisse sexuelle et frustration féminine dans l'Amérique conformiste et moralisante des années 1950 et 1960, tels sont les thèmes qui irriguent alors plusieurs de ses apparitions majeures à l'écran. On la retrouve ainsi dans une série d'adaptations des œuvres théâtrales de Tennessee Williams où l'univers baroque de l'auteur de *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958) et *Suddenly, Last Summer* (Joseph L. Mankiewicz, 1959) décline avec violence l'incapacité des êtres à communiquer entre eux, victimes qu'ils sont de la culpabilité qui les ronge. Autant d'occasions de huis clos cinématographiques englués dans la chaleur suffocante d'un Sud qui réprime les élans de la sexualité, homosexuelle notamment, les deux films ayant d'ailleurs fait l'objet d'une intervention du comité de censure de l'époque. Au regard de ces films, il va de soi que le dispositif du huis clos sied aux explorations sans fard de l'âme humaine et permet de mettre à nu la désespérance d'individus pris au piège d'une société aux réflexes archaïques et morbides, poussant aux fantasmes

de dévoration. Dans cette jungle carnassière, le corps est objet de tous les désirs et celui de l'actrice vantée pour son magnétisme félin s'impose au cœur des enjeux dramaturgiques, attisant à chaque apparition notre pulsion scopique. Comme dans cette séquence emblématique de *Reflections in a Golden Eye* (John Huston, 1967) adapté du roman de Carson McCullers, où le personnage de Leonora, femme de militaire frustrée, monte nue les escaliers alors que son corps se reflète sur la pupille du jeune soldat Williams qui la convoite. L'œil comme source de la libido, l'œil aimanté jusqu'au vertige, l'œil captif du corps d'Elizabeth Taylor ouvrant sur l'espace symbolique de rondes perverses aux gouffres insoupçonnés.

LE CORPS SEXUÉ

« Elle est belle au-delà des rêves d'un pornographe », disait d'elle Richard Burton, faisant état dans un même élan de la timidité et de l'esprit ravageur de son épouse et compagne de jeu au tempérament volcanique. Elizabeth Taylor, c'est avant tout un regard, des yeux filmés en Technicolor et en 70 mm par Franco Zeffirelli dans *The Taming of the Shrew* (1967) d'après Shakespeare. Des yeux d'un bleu singulier (violet, mauve, améthyste, pervenche, c'est selon) bordés de naissance par une double rangée de cils, des sourcils aussi noirs que le jais de la chevelure qui lui vaudra le qualificatif de « brune incendiaire », sans oublier les lèvres pulpeuses invitantes, soulignées d'un rouge ardent. Elizabeth Taylor, c'est aussi une silhouette aux formes voluptueuses que le *star system* vendeur de rêves et de représentations idéalisées s'évertuera à sublimer. Dans *Suddenly, Last Summer*, le personnage de Catherine que l'on tente d'enfermer dans la folie apparaît ainsi en sublime naïade au maillot de bain blanc lors d'une séquence hallucinée où, jouant les rabatteuses, le corps de l'actrice sert littéralement d'appât avant qu'une meute d'adolescents affamés dont son cousin Sebastian avait sollicité les charmes ne s'abatte sur l'homme et ne le déchiquette telle « une nuée d'oiseaux obscurcissant soudain le ciel ». Menant à cette scène réactivée par un psychiatre bienveillant (Montgomery Clift) qui révèle au grand jour la source du traumatisme de Catherine, le huis clos psychanalytique orchestré par Joseph L. Mankiewicz multiplie les séquences troublantes dans des lieux d'enfermement, dont une serre aux plantes carnivores sur laquelle règne comme une mante religieuse la mère de Sebastian (Katherine Hepburn), et l'asile psychiatrique avec ses fosses où, là encore, le corps convoité de l'actrice est livré en pâture aux regards et aux gestes libidineux d'un entourage hostile. Inscrits dans ces lieux étouffants, les plans serrés en phase avec le paysage mental des protagonistes se structurent avec brio autour de la féminité exacerbée de la star dont la beauté irradiante, associée au brûlant désir d'autonomie du personnage qu'elle interprète, se double d'une touchante vulnérabilité.



↑ Suddenly, Last Summer de Joseph L. Mankiewicz (1959)

→ Whos Afraid of Virginia Woolf? de Mike Nichols (1966)





→ **Who's Afraid of Virginia Woolf?** de Mike Nichols (1966)



→ **Secret Ceremony** de Joseph Losey (1968)



↑ **Boom!** de Joseph Losey (1967)

Comme Catherine, d'autres personnages incarnés par Elizabeth Taylor peinent à s'extirper d'un passé traumatique. Leur existence est repliée sur la douleur des pertes intimes, le temps est leur prison et le cinéma fixe ce temps, enregistrant l'intensité de la vie dans sa quête éperdue d'émancipation. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966) de Mike Nichols adapté de la pièce éponyme d'Edward Albee creuse ce sillon et voit exploser à l'écran toute l'étendue du talent d'une Elizabeth Taylor vieillie à dessein dans le rôle de Martha, fille d'un recteur d'université mariée à un professeur (Richard Burton) qu'elle ne cesse de rabaisser tout en se livrant avec lui à des jeux cruels dont sera témoin un jeune couple fraîchement arrivé sur le campus. De ce huis clos, placé sous le signe de la frustration et de la haine de soi où les sentiments humains sont disséqués avec férocité, émerge un théâtre de l'absurde qui n'a de cesse de confronter ses personnages aux vérités et mensonges dont ils s'accommodent pour survivre en se réfugiant dans leurs fantasmes. Vomissant toute hypocrisie sociale, Martha donne ici libre cours par ses comportements et ses écarts de langage à une vulgarité tonitruante qui a souvent été accolée à l'actrice et dont elle semble s'amuser avec délectation. Comme dans la chanson de Marc Lavoine, la Taylor joue alors de ses yeux revolver, de son « regard qui tue », arme ultime dont elle use volontiers, comme de son rire goguenard de chatte indolente avinée ici par l'alcool, ou de son décolleté plongeant avec lequel elle se plaît à piéger les hommes avant de leur asséner ses sarcasmes castrateurs. Chez Albee, la guerre des sexes bat son plein mais il y a là, dans la mise en spectacle parfois outrancière de ces amants maudits en guerre permanente scrutée par une caméra implacable (le tout faisant bien sûr écho aux frasques publiques du couple Taylor-Burton), « une nuit noire de désespoir » dans laquelle Martha et George s'enfoncent comme deux enfants terrifiés par l'idée même de l'amour. Au fil de ce huis clos impitoyable qui colle aux éructations assassines de ses protagonistes, les carapaces se fissurent et, alors que l'aube chasse les chimères de la nuit, les deux monstres sacrés en représentation finissent par déposer les armes et panser leurs blessures dans une ultime scène bouleversante où la vie et la fiction, la vérité et l'illusion s'entrelacent dans la lumière blafarde de leurs âmes éreintées.

LA PULSION À L'ŒUVRE

Dans tout huis clos, les lieux structurent la mise en scène et l'organisation de l'espace tend à refléter le labyrinthe mental dans lequel se débattent les personnages en crise. Ces contrées sauvages, ce monde originaire des pulsions où prédateurs et proies s'épient avant de s'affronter âprement sont le terreau fertile de deux films de Joseph Losey où, une fois de plus, la nature explosive d'Elizabeth Taylor brille comme un diamant brut aux facettes parfois rugueuses. Qu'elle soit la Leonora de *Secret Ceremony* (1969), prostituée en deuil de sa fille qui se prête à un jeu de rôles fatal où elle devient le substitut

maternel d'une jeune schizophrène (Mia Farrow) dévastée par la mort de sa propre mère, ou la Mrs Goforth de *Boom!* (d'après Tennessee Williams, 1968), riche héritière malade qui règne en despote sur un îlot rocheux où elle reçoit la visite de l'ange de la mort (Richard Burton), l'actrice reprend la partition des héroïnes tempétueuses dissimulant leur fragilité sous le masque de leurs débordements. Passant de l'extravagante demeure victorienne de Londres surchargée d'objets et de miroirs, qui évoque dans *Secret Ceremony* un tombeau en devenir, à la maison forteresse de *Boom!* avec sa terrasse et ses étranges statues surplombant la mer qui fait de cette œuvre inclassable un huis clos métaphysique à ciel ouvert, Losey filme la claustration. Son cinéma naturaliste excelle dans la mise en scène baroque de milieux symboliques où la violence dormante des pulsions va pouvoir être actée et se déchaîner après l'épuisement des potentialités offertes par le récit et son cadre. Selon Gilles Deleuze, le cinéaste enregistre le passage « de l'affect à l'action »¹, la lente dégradation du lien à soi et aux autres qui se nourrit des rapports de classe et de pouvoir entre maîtres et serviteurs avant la déflagration finale. Délivrescence d'une aristocratie londonienne sur fond de carnaval funèbre dans l'envoûtant *Secret Ceremony* ou déclin du monde occidental dans *Boom!*: les films sépulcraux à l'humour sardonique de Losey réfléchissent l'époque avec leurs jeux de miroirs retors où se mirent des êtres en perdition. Affublée d'une garde-robe d'emprunt aux couleurs criardes dans *Secret Ceremony* ou de tenues japonisantes issues du kabuki dans *Boom!*, Elizabeth Taylor promène sa silhouette souveraine dans un théâtre primitif aux décors et aux rituels funèbres où sa féminité flamboyante est constamment sollicitée par la caméra alors que les personnages qu'elle interprète tentent de déjouer en vain les affres de la solitude qui les accable, minés qu'ils sont par leur manque affectif et sexuel. Au-delà des apparences, Eleonora et Mrs Goforth ne sont pas victimes de leur révolte pour autant. Dans leur cheminement au cœur du labyrinthe des pulsions qui les happent, elles inventent l'une et l'autre une sortie de piste où leur dignité restera intacte. Une petite comptine clôt *Secret Ceremony*. On y suit l'histoire de deux souris tombées dans un pot de lait. L'une se noie très vite alors que l'autre se débat et se met à pédaler frénétiquement pour se retrouver à l'aube sur une motte de beurre. Ainsi vont les réincarnations d'Elizabeth Taylor à l'écran. De film en film, ses personnages souvent exilés en eux-mêmes parviennent à traverser l'œil du cyclone des pulsions prédatrices, célébrant à l'arrivée par un cri du cœur la liberté créatrice de leur destinée : « Maggie is alive! »² dans *Cat on a Hot Tin Roof*, « Miss Catherine is here! » à la fin de *Suddenly, Last Summer*, Martha avouant sa « peur de Virginia Woolf » à l'issue de son voyage au bout de la nuit, l'image de Leonora se substituant à celle de la petite souris rescapée dans *Secret Ceremony*. Comme quoi la chatte sortant ses griffes à laquelle on identifiait souvent l'actrice avait, elle aussi, plusieurs vies.

1. Gilles Deleuze, *L'image mouvement, De l'affect à l'action : l'image pulsion*, Les éditions de minuit, 1983, p. 190-191.

2. Sur le tournage du film, la comédienne a appris la mort de son mari Mike Todd à bord d'un avion qu'elle aurait dû prendre avec lui.