

Structure d'un titre et titre d'une structure dramatique : *A Streetcar Named Desire*.

Anne FUCHS

Tennessee Williams avait déjà apporté un soin particulier au titre de son premier grand succès théâtral *The Glass Menagerie*¹. Ce titre évoque d'abord la fragilité mais aussi l'animalité et, sans doute, l'aspect petit-bourgeois, philistin ou tout simplement kitsch de ces figures de verre à la mode et chéries par la sœur de l'auteur. En 1945, un an plus tard, ignorant presque totalement les événements mondiaux, Williams se reporte de nouveau à son propre roman familial qu'il essaie de situer dans un milieu et une ville autres que les siennes. Cette nouvelle mouture de l'histoire de sa sœur sera la trame d'une pièce où le conflit dramatique se précise dans des versions successives, d'abord au sein d'une famille italienne, ensuite entre deux sœurs du sud des États-Unis et le mari irlandais de l'une d'elle et, finalement, entre celui-ci (qui prend l'identité définitive d'immigré polonais) et les mêmes sœurs.

Ces changements successifs dans la fable sont accompagnés chaque fois d'un titre provisoire que nous essayerons de traiter comme révélateur des thèmes et de l'ethos général de la pièce représentée pour la première fois à New York en 1946. Le titre définitif coïncide avec ce que les critiques structuralistes entendaient par structure dramatique. Mais est-ce la seule interprétation possible du Désir dont un tramway de la Nouvelle Orléans a réellement reçu le nom ? Un rapprochement avec le théâtre expressionniste nous fournira peut-être des éclaircissements à ce sujet et, en plus, une source possible des techniques dramatiques utilisées.

The Moth (ou « papillon de nuit »), premier titre de la pièce, met le personnage de Blanche au centre de l'intrigue. Métaphore ou emblème, les caractéristiques de *The Moth* sous-tendent chaque séquence : Blanche papillonne, se cache de la lumière tout en étant attirée par celle-ci et, finalement, s'en approchant de trop près, se brûle. Associé déjà au désir par le poète romantique Shelley², le papillon de nuit réapparaît avec force dans le roman d'un autre écrivain sudiste, grande amie de Williams, la romancière Carson McCullers ; celle-ci publie en 1947 *The Member of the Wedding*³. Les deux auteurs du sud utilisant cette image pour représenter la fragilité et l'instabilité de leur personnage principal, procèdent différemment ; Williams compare explicitement Blanche à un

papillon de nuit (117, 169) tandis que Carson McCullers décrit d'un même mouvement des papillons de nuit et les agissements de l'adolescente Frankie⁴.

L'importance que Williams accorde à cette vision de sa sœur comparée à un papillon dans toutes les versions de *A Streetcar Named Desire*, est amplifiée et précisée dans un poème *Lament for the Moths*⁵. Ici la principale caractéristique des papillons est la délicatesse, délicatesse détruite par ses « ennemis » ou par la « peste » qui prive l'auteur de leur présence et de leur tendresse. Si les lépidoptères avaient brillé par leur absence dans *The Glass Menagerie* où l'objet brisé était plutôt la figurine en verre, le thème qui au contraire parcourt les deux pièces et qui donne le deuxième titre est celui de la lune. *Blanche's Chair in the Moon* se prête à de multiples interprétations et fera l'objet d'une autre communication. Qu'il suffise de mentionner ici l'explication la plus évidente, celle de la lune en tant que monde d'illusions et de rêves où Blanche se perd. D'ailleurs ceci correspond à la fin de *The Glass Menagerie* où Amanda dit à son fils : « Go then! Then go to the moon — you selfish dreamer! » (312).

Le troisième titre, *The Poker Night*, recentre quelque peu le regard du spectateur sur le personnage du beau-frère irlandais qui deviendra par la suite Stanley, l'immigré polonais. C'est lui qui joue au poker et, dans une certaine mesure, joue contre sa belle-sœur ce qu'on pourrait appeler un jeu de « survie », bien qu'il soit difficile d'être d'accord avec Leonard Quirino dans son article « The Cards Indicate a Voyage on A Streetcar Named Desire », où il affirme : « Indeed, the tactics and ceremonial games in general, and poker in particular, may be seen as constituting the informing structural principle of the play as a whole »⁶. Certes Blanche, obligée de jouer avec Stanley sa place auprès de sa sœur, révèle ses cartes de temps en temps avec imprudence à son soupirant, Mitch, et au jeune voyageur de commerce qu'elle tente de séduire. Mais avant d'arriver au titre définitif de la pièce, abordons l'autre élément de *The Poker Night* qui importe peut-être autant. En effet « la nuit » est l'élément qui rapproche le « papillon de nuit », la « lune » et la soirée de jeu : Blanche est bien une « dame de la nuit » qui ne brille qu'à la douce lumière d'une lanterne chinoise, et les luttes qui s'engagent entre les protagonistes sont bien des joutes de la nuit d'une noirceur où tous les coups sont permis.

Après avoir ajouté ces scènes de jeu de poker (et on verra par la suite que Tennessee Williams lui-même en tant qu'auteur n'échappe pas tout à fait au « jeu littéraire »), il déménage à la Nouvelle-Orléans où lui vient l'idée de prendre pour titre un

élément réel : un tramway (qui est vraiment nommé Désir). Avant d'aborder ce qui nous semble correspondre à la structure dramatique de la pièce, quelques mots s'imposent à propos du terme *A Streetcar Named Desire*. On ne doit pas s'étonner, qu'aux États-Unis, dans le monde du théâtre et du cinéma, les moyens de transport prennent autant de place, car l'étendue même du pays prête à réflexion sans parler du nouveau monde de l'ouest qui attire les immigrants. Ainsi les titres *Le Train sifflera trois fois* et *Bus-Stop* et bien d'autres comportant des allusions lexicales au voyage font que « *Streetcar* » n'est original que par la courte distance qu'il parcourt, par l'intimité qu'il évoque, de même que par son nom « *Desire* ».

La plupart des exégètes prennent ce « désir » du titre en suivant l'explication que Blanche elle-même en donne à la scène 4 :

Blanche : What you are talking about is brutal desire — just — Desire! — the name of that rattle-trap streeet-car that bangs through the Quarter, up one old street and down another...

Stella: Haven't you ever ridden on that street-car?

Blanche: It brought me here. — Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be... (162)

Pourtant cette dernière réponse de Blanche nous donne la clé de la structure dramatique de la pièce. En effet si on se place du point de vue de l'analyse structurale où Blanche serait l'actant-sujet de la pièce, son désir qui structure la pièce serait plutôt un désir d'appartenance, avec comme destinataire pouvoir garder sa place dans un monde civilisé, et comme destinateur les valeurs du sud. Ce qui l'empêche principalement d'appartenir, c'est justement « le désir brutal » incarné dans le personnage-opposant, à savoir Stanley. Bien que l'agencement de la pièce en onze scènes puisse ressembler à celui de onze séquences cinématographiques, la lutte de Blanche pour l'objet de son désir est tout à fait classique avec une action qui monte en puissance, des péripéties et la destruction totale du sujet à la fin. Les adjuvants qui entourent Blanche à son arrivée, en particulier Stella et Mitch, après, semble-t-il, la réussite des projets de Blanche à la fin de la scène 6, seront soudoyés et rejoindront l'opposant, Stanley, respectivement aux scènes 9 et 11 ; Mitch n'a pas envie d'épouser une vieille prostituée et Stella veut sauver son mariage menacé par une sœur déjà violée par son mari.

Cette appartenance que convoite Blanche peut être comparée au sentiment mystérieux et inexplicable qui exerce son ascendant sur l'adolescente Frankie dans *A Member of the Wedding*. Tout, sauf leur présence au sud des États-Unis à la fin de la deuxième guerre mondiale, les sépare du point de vue de leur statut social et familial : Frankie, adolescente de douze ans qui vit avec son père et sa nourrice noire, est innocente et inexpérimentée. Blanche, professeur d'anglais qui a la quarantaine, ayant assisté à la mort de ses proches et au suicide de son jeune mari homosexuel, se retrouve vivre aux crochets de sa sœur. Dans la pièce aussi bien que dans le roman, des références au passé révèlent que chacune d'entre elles a été rejetée plus d'une fois : Frankie du lit de son père et du club de ses amis et Blanche, plus sérieusement, de la maison familiale, de son mariage, de l'hôtel où elle se prostituait et de l'école où elle enseignait. Il n'est pas étonnant que celle-ci connaisse une régression jusqu'au monde plein d'illusions de l'adolescence. Frankie et Blanche ont en commun ce désir constant et frénétique de devenir membre d'un tout. Cette possibilité semble se présenter à travers des rapprochements avec un couple, celui du frère pour Frankie et celui de la sœur pour Blanche; chacune se heurtera à un obstacle insurmontable mais, tandis que Frankie, de par sa nature propre d'adolescente, a un caractère qui évolue, Blanche est vouée à la défaite ; un des papillons réagit et prend son envol, l'autre est écrasé définitivement par ce tramway de désir brutal qu'est Stanley.

Et cependant Stanley, en tant qu'immigré polonais ou « Polack » (« something like Irish, aren't they? ... Only not so high-brow? » (124) demande Blanche), aspire également à l'intégration sociale. Obsédé par l'argent, il symbolise le monde industrialisé du nord, avec ses nouveaux immigrants qui opposent leur rêve américain (the American Dream) au monde décadent des plantations du sud dont Belle Rêve, la maison familiale de Blanche, est l'icône. Stanley est apparemment sûr de lui en ce qui concerne sa virilité, et il croit à la chance qui l'accompagne depuis son expérience de la guerre, mais doit sans doute une grande partie de son agressivité envers Blanche à un sentiment d'infériorité sociale ; à la fin de la première scène, il va jusqu'à dire à Blanche : « I'm afraid I'll strike you as being the unrefined type » (130). On peut aussi expliquer par la déception sa réaction violente quand il apprend que Stella ne possède plus sa part de la demeure familiale, déception d'abord financière, mais aussi déception sociale. Il est certain que la présence de Blanche le diminue aux yeux de Stella :

Stanley: When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt. You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you down off them and how you loved it, having them colored lights going! And weren't we happy together, wasn't it all okay till she showed here? (198-199)

Stella, la sœur de Blanche et le soupirant de celle-ci, Mitch, agissent aussi en tant qu'adjuvants ou opposants selon un désir d'appartenir, mais plus précisément à une cellule familiale où primerait la « normalité », Stella pour échapper à « Belle Rêve » et Mitch à sa mère malade et dominatrice. Si leur appartenance sociale semble mieux établie que celles de Blanche et de Stanley, le besoin d'amour qui les taraude est aussi fort et accompagné des mêmes pulsions sexuelles, bien qu'il soit dirigé vers un objet unique.

Ceci nous amène à l'autre forme de désir dont nous avons déjà parlé et qui structure aussi la pièce d'une autre façon ; la langue, le gestuel et tout ce que comporte le décor visuel, musical et sonore en général, composent ce que Pierre-Jean Jouve a appelé « la puissance ... la chaleur — joyeuse ou désastreuse — de l'Éros »⁷. Jouve parlait en l'occurrence de sa propre traduction-adaptation des deux drames expressionnistes de Wedekind *Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore* sous le titre de *Lulu* (utilisé aussi par Alban Berg). Ce qui nous autorise à faire ce rapprochement avec *A Streetcar Named Desire* vient des termes employés déjà par Tennessee Williams lui-même dans ses notes de mise en scène pour *The Glass Menagerie* :

Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn't be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but it is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. (229)

Ce « monstre fabuleux » qu'est Éros⁸ selon Jouve atteint sa vérité dans *A Streetcar Named Desire* à travers des techniques décrites minutieusement dans les didascalies. Il s'agit essentiellement d'une synthèse du visuel, du sonore, mais aussi

d'éléments tangibles et intangibles qui appartiennent à l'espace scénique.

Les indications scéniques qui précèdent le dialogue dans le texte publié sont divisées en deux parties : d'abord il y a une description générale du lieu avec les changements de date, de l'heure, et un commentaire de l'auteur sur l'atmosphère de chaque scène ; une deuxième partie (entre parenthèses carrées dans le texte) est plus spécifique quant à la situation dramatique et le gestuel en cours. De façon didactique, l'introduction à la première scène de la pièce non seulement parle explicitement des correspondances ou de la synesthésie qui existent entre couleurs, odeurs, musique et atmosphère, mais dans la dernière phrase de la première partie (« This 'blue piano' expresses the spirit of the life which goes on here »), il nous semble que Williams fait une allusion à l'expressionnisme. On peut tenter d'expliquer le lien de Tennessee Williams avec ce mouvement qui l'avait précédé d'un demi-siècle de deux façons ; d'abord par son admiration pour Strindberg⁹, un des grands précurseurs du théâtre expressionniste et auteur, bien entendu, de *Mlle Julie*, censée avoir influencée la création de Blanche ; admiration également pour les grands metteurs en scène de l'époque qui avaient les mêmes buts que ceux mentionnés ci-dessus dans la citation de Williams.

L'autre facteur le rapproche encore une fois de Carson McCullers : il s'agit de ce que Sherwood Anderson a appelé le « gothique » littéraire des sudistes. Dans *The Member of the Wedding*, Frankie se laisse fasciner par les monstres d'une foire, par excellence des exclus de la société mais aussi des figures fortes en couleur et en lignes. Si les personnages de *A Streetcar Named Desire* ne sont pas aussi grotesques, toute une faune des bas-fonds de la Nouvelle-Orléans, les marins, la négresse ivre, les musiciens de jazz, la Mexicaine, vendeuse de fleurs pour les morts, gravite autour du quartier. Il y a grossissement voulu des effets sonores, tels les différents thèmes musicaux y compris celui, partout présent, du « blue piano », symbole du désespoir d'amour, et celui de la polka qui rappelle le suicide du mari homosexuel de Blanche, mais aussi les rires et les pleurs et le bruit de la locomotive. Le monstre « Desire » se manifeste ainsi et peut-être avec encore plus d'effets à travers la lumière très changeante, souvent bleue et blanche aux moments de tendresse imaginaire et surtout crue en présence des joueurs de poker habillés de couleurs primaires qui révèlent leur véritable essence : « they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colors » (143). En anglais « lurid », cette lumière crue, revient à la

dernière scène (222) en projetant au mur des formes bizarres juste avant l'arrivée de l'infirmière en chef de l'hôpital psychiatrique. Celle-ci et le médecin sont de sinistres caricatures qui ressemblent un peu à des portraits de Beckman ou de Kirchner¹⁰.

La structure dramatique se conçoit ainsi à deux niveaux : celle de l'action de la fable où le désir est celui d'appartenir, de ne pas rester dans la solitude de l'exclusion, et celle de l'expression multiforme du désir sexuel, de l'Éros monstrueux haut en couleur et en sensualité, qui affecte tous les personnages et constitue l'atmosphère ou même « l'esprit » de la pièce. Quant aux versions différentes de l'intitulé, elles révèlent le papillonnement de Blanche qui confond les deux niveaux de désir, assise en haut de son nuage d'illusions avant de faire face à la nuit du matérialisme et de l'animalité de Stanley qui joue sa survie avec morgue et assurance. Blanche est-elle vraiment installée à l'intérieur du « streetcar » ? ou plutôt n'entre-t-elle pas en scène comme Hart Crane, cité par Williams en épigraphe au texte publié (113), qui déclare :

And so it was I entered the broken world
To trace the visionary company of love, its voice
An instant in the wind (I know not whither hurled)
But not for long to hold each desperate choice. (*The Broken Tower*)

Cette voix, violemment ballottée dans le vent, fait penser au papillon, mais également au *Cri*¹¹ ; le tableau de Munch pourrait être le portrait de Blanche lors de ces « choix désespérés » qui ne la laissent jamais très longtemps dans « la compagnie visionnaire de l'amour ».

Anne Fuchs
Université de Nice-Sophia Antipolis

NOTES

- ¹ In Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire and other Plays* (London : Penguin Classics, 2000), pp 227-313. Cette édition sera utilisée pour toutes les références à *The Glass Menagerie* et à *A Streetcar Named Desire*. *The Glass Menagerie* a été représentée sur scène pour la première fois en 1944.
- ² Shelley, Percy Bysshe, "One word is too often profaned", strophe 2, vers 5 : « The desire of the moth for the star ».
- ³ McCullers, Carson, *The Member of the Wedding* (London : The Cresset Press, 1958 [1947]).
- ⁴ McCullers, Carson, *The Member of the Wedding*, éd. cit., ^^. 17, 18, 176.
- ⁵ Se reporter à http://www.reviewplays.com/tennessee_festival.htm
- ⁶ Quirino, Leonard, « The Cards Indicate a Voyage on A Streetcar Named Desire », in *Tennessee Williams: Thirteen Essays*, ed. Jac Thorpe (Jackson: University Press of Mississippi, 1980).
- ⁷ Jouve, Pierre-Jean, Avant-propos à la version-adaptation française de *Lulu* de Frank Wedekind (s.l., L'Âge D'Homme/Théâtre Vivant, 1969), p. 8.
- ⁸ Id.
- ⁹ Voir Marc Saporta, « La Décennie d'Or » in *Eugene O'Neill*, articles réunis par Claude Coulon (Coup de Théâtre, décembre 2001).
- ¹⁰ Max Beckman (1884-1950) et Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), peintres expressionnistes allemands.
- ¹¹ Lithographie (1895) du peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944).