

LA SYMBOLIQUE LUNAIRE dans *A STREETCAR NAMED DESIRE* : Spécularité et transformation

Claude GOURG

La lune constitue ici l'une des figurations de la blancheur, chère à Tennessee Williams. Analogue au blanc, elle révèle et fait écran car, si elle participe des jeux de lumière, l'une de ses faces reste à jamais occultée; elle sert en cela à la caractérisation de Blanche. Mais la symbolique lunaire ouvre des voies singulières.

Elle affleure arrière-plan telle un leit-motiv, qui finit par susciter l'interrogation: peut-être s'agit-il d'une simple concession à la tonalité pseudo-tchékhovienne de deuil, qui imprègne le théâtre anglophone d'après-guerre?

Il serait réducteur de s'en tenir là, car l'expressionnisme débridé de la pièce dénote l'énergie et non le repli: de toute évidence le leit-motiv de la lune constitue une isotopie originale, par elle-même productrice de sens, ou plutôt d'une épaisseur de significations imbriquées, que le texte théâtral, cette "polyphonie informationnelle" selon Barthes¹, doit à sa nature "tabulaire", je dirais plutôt feuilletée, produite par les entrelacs d'interactions entre les différents codes visuels, auditifs.

Comme tous les symboles la lune est lieu de polysémie: elle dénote d'abord la dichotomie ombre/lumière, puis la conjonction entre ombre et lumière, signalant alors l'indécision de l'entre-deux moral et existentiel. Par ailleurs, elle connote le continuum fantaisie/folie; elle est enfin astre de "l'Eternel Retour²".

C'est tout cela que nous allons explorer: la valeur emblématique de la lune en relation avec Blanche, sa nature de réflecteur, qui en fait l'agent de spécularité par excellence, mais aussi sa pertinence dramatique en tant que symbole de rites de régénération à lectures multiples.

* * *

Il y a d'abord cette présence obsédante de la lune, évoquée de façon littérale ou figurale. Littérale, lorsqu'il s'agit de l'astre; en tant que l'un des deux luminaires célestes, en opposition au soleil, elle s'insère dans une configuration céleste nocturne, englobant les étoiles et ici le bleu tendre, presque turquoise du crépuscule de New Orleans (1, 116). Stella est partie intégrante de

ce réseau : Blanche le proclame: "*Stella, Stella for Star!*", puis s'emploie à filer la métaphore: "*How pretty the sky is! I ought to go there on a rocket that never comes down.*"(2, 141). Elle cède parfois à l'appel du ciel nocturne, ainsi, après la réconciliation de Stella et Stanley, la didascalie souligne: "*During the pause, she looks up at the sky*"(3, 155), ou encore dans la scène 6: "*Eureka, Honey, you open the door while I take a last look at the sky*"(6, 176), donnant à voir et à entendre son lien énigmatique avec le ciel de nuit. Elle s'écrie à la vue des Pléiades:

I am looking for the Pleiades, the Seven Sisters, but these girls are not out tonight. Oh, yes, they are, there they are! God bless them!... (6, 176)

Présent dès la didascalie initiale, le bleu crépusculaire de la ville affleure lui aussi ici et là en leit-motiv discret: bleu des bougies d'anniversaire (196), bleu des yeux de l'amant (220), bleu du linge de bébé.

Mais l'éclat lunaire se manifeste le plus souvent par le biais de la métonymie, qu'il s'agisse de l'abat-jour, "*paper moon*" (186, 187), ou de la lumière douce de la bougie; il est convoqué sur un mode prosaïque dans "*Moon Lake Casino*" ou "*Blue Moon Cocktails*".

L'éclat lunaire a pour autre relais métonymique, comme dans l'alchimie, l'éclat de l'argent, unique métal mentionné: qu'il s'agisse du "*silver case*" de Mitch ou des objets personnels de Blanche: ses sandales d'argent piquées de brillants (10, 208), sa broche d'argent et de turquoise, en forme d'hippocampe (11, 217), son "*silver-backed mirror*" (11, 220), ses accessoires de toilette "*My silver toilet articles are still out*" (221). L'éclat lunaire, exhibé sur le mode spéculaire à travers ces objets scéniques: abat-jour, bougies, métal, perdure jusque dans cette dernière vision d'un beau docteur blond penché sur Blanche mourant en mer, arborant une grosse montre en argent "*a big silver watch*" (11, 220).

La lune et son reflet argenté, l'eau, le bleu, fusionnent en une nébuleuse de sèmes: liquide, nuit, délicatesse, frivolité, luxe, nostalgie, mort enfin....

Toutes ces figurations dénotent Blanche et elle seule: elle ne se montre que passé six heures du soir "*you never want to go out till after six and then it's always some place that's not lighted much*" (9, 203). Elle seule regarde le ciel, et lorsque la lune de papier, "*paper moon*", est déchirée, Blanche elle-même est

blessée. Lorsque Mitch d'abord l'arrache (9, 203): "*he tears the paper lantern off the light bulb. She utters a frightened gasp*" puis, lorsque c'est au tour de Stanley: "*she cries out as if the lantern was herself*", précise l'indication scénique (11, 223), soulignant la relation magique d'analogie qui unit l'astre, son simulacre scénique et le personnage.

* * *

Plus que de caractérisation, c'est de métaphorisation qu'il s'agit ici, car la lune se retrouve investie des différentes valeurs auxquelles nous a familiarisés la culture occidentale. La première tient à la mutabilité des formes de l'astre, que restitue l'adjectif "lunatique". Ainsi, à cause de ses phases, la lune est-elle associée au fantasque, voire au fantastique : fantasque oscillant lui-même entre ses polarités euphorique et dysphorique: euphorique lorsque l'inconstance connote la fantaisie bohème, l'art, la magie; dysphorique lorsqu'elle devient synonyme de folie douce "lunacy".

Blanche oscille entre les deux pôles: fantasque, elle l'est et l'a toujours été "*she always was - flighty*" dit Stella (7, 189). La voici ici magicienne, métamorphosant le quotidien grâce à l'éclat spéculaire de la lune-bougie: "*I want to create - joie de vivre ! I'm lighting a candle*" (6, 177). Elle souligne d'ailleurs combien elle a transfiguré le lieu: "*I've done so much with the place since I've been here*" (6, 202). Le résultat en est parfois cocasse lorsque, par exemple, elle transforme le jeune visiteur éberlué en "*young prince out of the Arabian Nights*" (5, 174) et ce lourdaud de Mitch en "*rosenkavalier*" (174), en Armand (6, 177) ou en Samson (6, 179). Elle perpétue ainsi la tradition de fantaisie liée à l'artiste depuis le mythique Pierrot lunaire jusqu'à ce moderne avatar de Blanche qu'est le personnage de Dotty dans la pièce de Tom Stoppard, *Jumpers*³. Dotty, ancienne reine du music-hall, en constante représentation, apparaît en scène, accrochée à un croissant de lune argenté; chez elle aussi co-habitent humeur fantasque, narcissisme et aveuglement. Comme la Dotty de Stoppard, Blanche balance en un lieu de marge, aux confins du réel.

Là est le danger, car jouer de la mutabilité des formes comporte un péril, celui de glisser vers la composante dysphorique, "lunacy". Si Blanche utilise une fois le terme "*madman*" pour Stanley (4, 158) et "*insane*" pour Stella, elle montre une prédilection pour le terme "lunacy": "*I was on the verge of*

lunacy almost " (1, 122), "*Lunacy, absolute lunacy!*" (3, 152). Sa fragilité nerveuse fait l'objet de multiples manifestations scéniques, toujours relevées par Stella: "*stop that hysterical outburst*" (1, 126). Quant à Stanley, peu enclin à l'euphémisme, il la qualifie de "*downright loco-nuts*" (7, 187). En effet, Blanche bascule d'un coup du fantasque au fantastique, se transmuant elle-même en tarentule, mangeuse d'hommes (9, 204)⁴, puis glisse vers des lieux de marge ouvrant toujours plus sur l'hallucination, avant de s'abîmer dans le délire, échappant de peu à la camisole de force.

* * *

L'empilement sémique recèle une autre composante de la symbolique lunaire: la lune ne brille qu'en réfractant la lumière solaire, c'est un simple réflecteur, sans rayonnement propre; d'ailleurs la mythologie antique voyait d'abord en Artémis, déesse de la lune, la sœur jumelle d'Apollon.

Ceci ouvre plusieurs lignes d'interprétation: l'une, mineure, mène à une lecture quasi féministe de la pièce, car ici la femme n'existe que sous l'emprise d'un homme, dont l'archétype est Stanley. Sa double fonction de géniteur et chasseur est signifiée par son premier geste, par lequel il lance un paquet de viande à Stella. Ce véritable "*gestus*"⁵ à visée nourricière, se double d'une connotation sexuelle accentuée par le rire gras de la "*coloured woman*" (1, p. 117).

Stanley, qui figure le soleil a le goût des lumières crues "*primary colours*", se pare de couleurs vives comme celle de sa chemise de soie verte et rouge (8, 166) et l'expression du bonheur pour lui, c'est "*them coloured lights*" (199). Simple réflecteur, la femme n'est que seconde. Stella justifie son union avec Stanley en utilisant l'expression "*make my own living*" (1, 126); quant à Blanche, malgré son métier elle ne peut exister sans protection masculine; sa survie passe par "*someone's protection*" (sc.5, 169): "*I've run for protection*" (sc.9, 205) dit-elle.

Une deuxième ligne d'interprétation, bien connue, est de nature "sociétale": le vieux Sud est ici dépouillé de ses figures vitales: un père imprévoyant et un époux qualifié de "*degenerate*" (7, 190), ont tous deux failli; d'où peut-être cette assimilation de Blanche et de Stella aux Pleiades, ces sœurs de la mythologie, qui ayant perdu leur père, sont devenues des étoiles.

Une troisième ligne nous oriente vers le discours méta-théâtral: cet astre réflecteur que Blanche s'approprie en jouant d'objets relais, la lampe, la bougie, l'argenté, le miroir, simulacres

les uns et les autres de la "chose" hors d'atteinte, a la particularité d'altérer la perception des lignes et des couleurs; il construit alors un reflet infléchi du réel. C'est là dessus que joue Blanche, dont toute la stratégie vise à tromper Mitch: "*I want to deceive him enough to make him - want me...*" (5, 171). Ce que donne à percevoir l'éclat lunaire est pourtant bien un réel, mais modulé par des longueurs d'ondes autres; un réel qui est le même mais ne lui est pas superposable; en ce sens, la lune est agent de spécularité. Or tout sur cette scène n'est que simulacre; ainsi le théâtre nous donne-t-il à voir, par la mise en abyme, l'image spéculaire de lui-même.

Le cri de Blanche lorsque la lanterne est arrachée signale sa relation mimétique à l'objet scénique. Ce n'est donc pas un hasard si la "paper moon" rythme de façon obsédante les révélations de Stanley. La voix "off" de Blanche vient ponctuer la litanie des accusations (7, p.186, 187,188); ainsi en contrepoint de la vérité nue, vient s'enchâsser le thème du simulacre, du carton-pâte, en bref de la théâtralité:

"Say it's only a paper moon. Sailing over a cardboard sea. But it wouldn't be make-believe, If only you believed in me!"

Elle reprend, substituant à "paper moon" "*Barnum and Bailey worlds, as phony as it can be*"; par substitution "paper moon" se fait métaphore de la représentation et du simulacre:

*Without your love,
It's a honky-tonky parade!
Without your love,
It's a melody played in a penny arcade...*

Blanche, en sollicitant la confiance de l'autre, "belief", souligne la nécessaire adhésion du destinataire à l'acte de représentation: on perçoit l'écho de Coleridge demandant cette: "*willing suspension of disbelief, which constitutes poetic faith*"⁶; c'est en somme ce qu'Anne Ubersfeld a plus tard nommé la "dénégation théâtrale"⁷. Seule cette "*willing suspension of disbelief*", adhésion candide du partenaire, autorise le jeu de Blanche, ainsi peut-elle donner libre cours à son talent de metteur en scène, artisan de sa propre image. On note son obsession de l'éclairage juste, son souci exacerbé de l'apparence, ses poses, posturales et langagières. Elle distribue les rôles, assignant à Stella, qu'elle nomme "*baby*", "*cherub*" ou "*little partridge*" (120-123), celui de cadette immature; quant aux hommes, tous invariablement qualifiés de "*boys*", ils se retrouvent distribués

dans des rôles loufoques. Blanche est ainsi tenue pour une projection du dramaturge, interprétation que conforte la scène 9, manifeste anti-réaliste: “*I don’t want realism*” (203),

“*I’ll tell you what I want. Magic ! Yes, yes, magic ! I try to give that to people. I misrepresent them things to them. I don’t tell the truth. I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! – Don’t turn the light on!*” (9, 205).

Construite par de subtils jeux de reflets, Blanche accède au fil des scènes au statut d’allégorie de l’Art, du théâtre en particulier. Car c’est une vision allégorique de Blanche que livre la scène 11: elle apparaît, théâtralement encadrée dans l’embrasure de la porte, drapée de pourpre tragique⁸, tenant à la main son miroir argenté. Elle y est même précédée, sur le mode de la dérision, d’un lever de rideau et du comptage jusqu’à trois:

Blanche : Please close the curtains before I come out.

Stella. : They’re closed.

Stanley : How many for you.

Pablo : Two. –

Steve : Three

[Blanche appears in the amber light of the door. She has a tragic radiance in her red satin robe following the sculptural lines of her body. The “Varsouviana” rises audibly as Blanche enters the bedroom.] (11, 218)

Ainsi, l’expulsion de Blanche est-elle aussi celle de l’Art, défait par le matérialisme brut de Stanley⁹.

* * *

Figure de l’instabilité, de la folie, du spéculaire, la lune est le symbole majeur de la transformation. Disparaissant trois nuits par mois pour resurgir rajeunie, elle est indice de l’Eternel Retour, retour non pas à l’identique, mais régénéré. Or, on assiste ici à un double rituel de régénération, qui se déploie lui-même en deux étapes: d’abord un rite funèbre, puis une renaissance avec métamorphose. Quant au double processus de régénération, il affecte le personnage d’abord, le groupe enfin.

Le rituel de mort, déjà préfiguré par le trajet qui amène Blanche par de-là “*Cemeteries*” jusqu’à “*Elysian Fields*”; est annoncé par l’effet d’intertextualité, qui relie Blanche à Ophélie,

car toutes deux ont perdu leur père, sombrent dans la folie et ne survivent pas à la cruauté du réel. Le lien est signalé, entre autres, par le motif des fleurs, des violettes en particulier, absentes des fleurs qu'Ophélie distribue autour d'elle: " *rosemary* ", " *pansies* ", " *fennel* ", " *columbine* ", " *rue* ", " *daisy* ":

I would give you some violets, but they withered all when my father died, (V,5)

La violette, liée à la vie, est précisément la fleur que réclame Blanche avant sa sortie de scène: " *Stella Try and locate a bunch of artificial violets in that box, too, to pin with the seahorse on the lapel of the jacket* " (11, 217)

Cette même fleur était tenue par Laertes, comme fleur du renouveau, lors des obsèques d'Ophélie (V,1):

*Lay her i' the earth :
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring!* (V, 1)

Dit-il, tandis que la reine éparpille des fleurs sur la tombe, geste qui s'inscrit en écho dans la voix qui crie " *Flores paras los muertos* ". La convergence dans une même scène (11, 220) d'éléments connotant la mort: les cloches de la cathédrale, l'image de la mer, élément primordial, nous disent qu'il y a bien là représentation de mort symbolique. Dans la scène précédente déjà, la mise à mort revêt une tonalité quasi liturgique grâce au chant alterné de la Mexicaine aveugle lançant " *Flores paras los muertos* " comme une psalmodie. Mais de quelle mort s'agit-il ? pas celle du personnage, qui est expulsé tel le " bouc émissaire ". Le rituel de mise à mort, concerne en fait toute la charge métaphorique cristallisée sur Blanche.

Ce qui est mis à mort, c'est bien sûr le Sud des premiers temps: on a déjà beaucoup glosé sur ce sujet, soulignant la parenté de la pièce avec La Cerisaie de Tchekhov. Il est vrai qu'à travers l'expulsion de Blanche, l'univers végétal de " *Laurel* ", lieu de la plantation, est symboliquement mis à mort par l'univers urbain, mécanique et interlope du carnivore Stanley, dont tous les bruits et attitudes sont exprimés par des métaphores liées au règne animal.

Cet aspect de mise à mort de portée historique n'a pas échappé à Edward Albee, puisque ce sont précisément ces mots: " *Flores para los muertos* " qu'il cite dans Who's Afraid of Virginia Woolf ?¹⁰ en amorce du récitatif, en latin, de George, par lequel va s'accomplir le rituel de mise à mort des illusions de Martha, de toutes ses illusions, à commencer par celle de son

insaisissable fils, resémantisé en rêve américain. Cette mise à mort est placée sous le signe de la lune, nommée quinze fois en deux pages (197-9). Ce faisant, Albee, nourrit un mouvement de circularité transtextuelle car, s'appropriant le texte de Williams comme hypotexte de sa pièce, il projette sur Streetcar des lectures rétrospectives, de portée ontologique notamment. Ainsi, ce qui est mis à mort, c'est, sans doute, l'humanité émasculée du vieux Sud, c'est aussi l'Art, c'est enfin la somme des illusions qui aveuglent (la Mexicaine est aveugle).

Au bout du sacrifice ne reste que la peur: celle de Martha, anticipée par celle de Blanche. En effet, dans le théâtre de l'absurde, auquel Albee a été rattaché, l'effroi devant le réel, qualifié alors de "néant", est un trait constitutif: selon Martin Esslin, la "fable" d'une pièce absurde consiste en un dépouillement progressif des illusions, qui tombent l'une après l'autre telles des pelures d'oignon pour enfin révéler le vide terrifiant, auquel le seul remède demeure la tendresse.

Après la mort du fils, Martha répond à George, qui entonne : "Who's Afraid of Virginia Woolf?", "I am - George - I am", qui clôt la pièce. Tout est déjà là chez Blanche disant sa terreur devant le vide qu'elle pressent lorsque sa seule défense s'estompera:

And so the soft people have got to - shimmer and glow - put a - paper lantern over the light But I am scared now - awf'ly scared. I don't know how much longer I can turn the trick. (5, 169)

Pour justifier sa vie dissolue, elle parlera encore de "panic" (9, 205).

Ce qu'elle doit affronter avec terreur, c'est l'incurable de la condition humaine, culminant dans la scène du viol, inceste symbolique lune/soleil, mais aussi néantisation de l'autre. Néantisée elle devient "bouc émissaire". Mais la chute de l'être social se double d'une régénération de l'individu et du groupe.

Cette seconde phase du rite de régénération, affleure dans la didascalie qui montre Eunice plaçant le bébé dans les bras de Stella : "*it is wrapped in a pale blue blanket*" (11, 225).

La coïncidence entre naissance de l'un et expulsion de l'autre pointe le processus de transformation. Tout n'est pas fini,¹¹ il y a eu renaissance: le bleu ineffable du vieux Sud se prolonge, mais cette fois revivifié par le métissage social et culturel. Un

métissage heureux: on note la proximité phonétique des noms Stella et Stanley, calques l'un de l'autre, au chiasme vocalique près.

Pour le groupe, dans l'expulsion du "bouc émissaire", se lit l'abolition du temps avec retour à l'état initial, mais la scène est lourde de reproches: une forme d'innocence a été perdue.

En revanche, Blanche rayonne d'innocence retrouvée. Malgré ses constantes ablutions son image n'a cessé de s'altérer au fil des révélations, jusqu'à ce qu'enfin elle révèle sa face hideuse de "tarentule". Mais le viol a aboli ses défenses: elle émerge transfigurée. Blanche se pare de violettes, fleurs du l'innocence; à son départ, l'exigence de pureté a tout submergé. Cette régénération s'accomplit par la parole, au travers du récit de passage maritime, version revisitée du Styx, car son récit de mort exalte la jeunesse, le bleu, l'eau, l'éclat argenté, le retour au fluide primordial; cet auto-sacrifice social signe sa rédemption; désormais la peur a cédé: Blanche affronte le soleil de midi (11, 220). Dans cette dernière scène, s'impose enfin une vision purifiée de Blanche en madone de Della Robbia: "*You're both mistaken. It's Della Robbia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures*" (11, 219). Tous les regards convergent vers elle, dans une "scène dans la scène", qui lui confère une dimension mythique, cathartique, à forte charge émotionnelle.

La lune est trop présente ici pour n'être qu'un cliché romantique: lieu d'empilement sémique, "poétique", par définition, elle se prête à ce qu'Anne Ubersfeld a nommé "recreusement métaphorique"¹², démultipliant ainsi les lectures de la pièce. Elle investit Blanche d'une dimension métaphorique, la transmuant en allégorie multiple: allégorie de la femme, du Sud, de l'Art, de l'aveuglement. Elle permet de déployer les plis de plusieurs fables narratives derrière ce que l'on a trop souvent présenté comme une pièce sans action¹³. Tandis que la lune est éclipsée, jaillit une poussière d'étoile: l'éclipse de Blanche prélude au renouveau. La lune, archi-symbole de la transformation, fait de Streetcar une oeuvre puissante de deuil et d'avènement¹⁴, pétrie de foi dans l'énergie vitale de la nation multiculturelle, de l'Art, de l'individu. La postérité de la pièce en fait une pièce mythique de genèse du théâtre américain, vigoureusement politique, poétique, humain.

Claudie GOURG
Professeur d'Université
IUFM de la Guyane - Cayenne.

NOTES

- ¹ "On a affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, en laissant de côté le problème du cinéma)". Roland Barthes, "Littérature et signification", Essais critiques (Paris : Seuil, 1970) 258.
- ² Mircéa Eliade, L'Eternel retour. (Paris : Gallimard, coll. Idées, 1969) ed.révisée.
- ³ Tom Stoppard, Jumpers, (London : Faber & Faber, 1972)
- ⁴ Mitch : Tarentula ?
Blanche : Yes ; a big spider ! That's where I brought my victims. [She pours herself another drink.] Yes, I had many intimacies with strangers. (9, 204/205)
L'araignée est une des figures de la lune chez les Incas. (Dictionnaire des Symboles, Paris : Bouquins).
- ⁵ "le *gestus* se situe entre l'action et le caractère (...)en tant qu'action, il montre le personnage engagé dans une praxis sociale; en tant que caractère, il représente un ensemble de traits propres à un individu".
Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre (Paris: Dunod, 1996), 153.
- ⁶ "yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith"
Coleridge, Biographia Literaria, ch.XIV . In F. Grellet, A Handbook of literary Terms. Introduction au vocabulaire littéraire anglais. (Hachette supérieur, Paris, 1996), 209.
- ⁷ A. Ubersfeld, "Notes sur la dénégation théâtrale " in Régis Durand, La Relation théâtrale (Lille : P.U. Lille, 1980) 11-26.
- ⁸ En alchimie, le travail de la lune est l'œuvre au blanc, celui du soleil, l'œuvre au rouge.
- ⁹ On peut y voir la défaite du jeu classique devant le jeu moderne de l'Actors'Studio.
- ¹⁰ Edward Albee, Who's Afraid of Virginia Woolf ? (New York: New American Library, Signet, 1983) [1^{ed.} 1962] Act III, "The Exorcism", 195.
- ¹¹ En alchimie encore, de la conjonction incestueuse de la lune et du soleil naît le fils royal, hermaphrodite.
- ¹² Anne Ubersfeld, Lire le théâtre (Paris : Editions sociales, 1977), 199.
Réédité : Lire le théâtre I (Paris : Belin, 1996)
- ¹³ Brooks Atkinson, New York Times, 14.11.1947 : " It has no plot, at least in the familiar usage of that word. It is almost unbearably tragic"
Elinor Hughes, The Boston Herald, 4.11.1947 : "Plot in the normal sense there is not too much" in Methuen Student Edition. "Commentary" by Patricia Hern.
- ¹⁴ Stanley est né juste cinq minutes après Noël (5, 167)