

Les noms du désir dans *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams.

Emmanuel VERNADAKIS

Comme nombre de ses contemporains, Williams s'est intéressé aux travaux d'anthropologues, historiens des religions et philosophes¹ qui, depuis le tournant du siècle, redécouvraient les structures profondes de nos civilisations dans le contexte religieux des sociétés primitives. Ses premiers drames le montrent fasciné par les mythes chthoniens issus du culte matriarcal. Dans *Un tramway nommé Désir*, comme il l'avait déjà réussi dans *La ménagerie de verre*, le dramaturge fait sa propre synthèse de ces mythes qu'il enveloppe de sa propre expérience pour les traduire en émotions, en passions et en personnages propres. Vu sous cet angle, en dépit de son décor sombre, de sa tonalité mélancolique et de ses connotations tragiques, *A Streetcar Named Desire* peut avoir une fin moins radicale que celle qu'on lui reconnaît habituellement. Le cadre mythologique qui nourrit son décor, ses personnages et leurs actions est chthonien, voire féminin, et de ce fait pas carré mais ovale... Je m'explique : avec leur structure cyclique de naissance – mort – renaissance, ces mythes superposent la vie à la mort et rendent la fin de pièce ambivalente².

Pour éclairer les ressources de cette ambivalence je vous propose d'explorer quelques aspects de la poétique du *Streetcar* par la mise en perspective de ses noms propres. Ce faisant, j'avance l'hypothèse suivante : les noms propres participent à la création d'un palimpseste de signes qui s'étalent sur, au moins, trois strates d'action superposées : l'intrigue manifeste mimétique et deux intrigues latentes symboliques. Les deux dernières se développent respectivement sur un registre grotesque et sur un registre lyrique. Les signes qui parcourent l'intrigue lyrique se rattachent à la thématique des origines telle qu'elle se développe dans la mythologie païenne du monde méditerranéen. Les signes qui parcourent l'intrigue grotesque se rattachent à un univers gothique (*Southern gothic*) créé soit par l'intertexte (littéraire ou plastique), soit par la distorsion chrétienne (puritaine) de signes récupérés dans l'intrigue païenne et lyrique. Si l'action gothique perce parfois le réalisme de l'action mimétique, l'action lyrique ne devient jamais manifeste sur le plan littéral.

Le premier nom propre de l'œuvre est le dernier mot du titre : "Désir", nom d'une ancienne ligne de tramway que Stella,

puis sa sœur, Blanche ont empruntée, a plusieurs années d'intervalle, pour se rendre sur le lieu du drame. Or si "Désir" clôt le titre en tant que nom propre, il annonce la force motrice de l'œuvre en tant que nom commun. L'invention de ce mécanisme fait du D/désir une clé qui ferme et ouvre les portes du drame pour suggérer que d'une part, les noms propres ouvrent l'accès aux processus créateurs, d'autre part le symbolisme qu'ils véhiculent donne accès à l'ambivalence : puissant et incontrôlable, source de vie ou voie de mort, "désir" renvoie au domaine de Dionysos, dieu étranger, fou, cruel mais aussi libérateur.

L'action du désir commence avant le début de la pièce, dans un passé que les changements apportés par le temps rendent mythique : Belle Rive était à l'origine un vaste domaine situé, ainsi que son nom l'indique, au bord d'un lac³. C'était une plantation. Le lieu était donc consacré à la culture de la terre qui, chaque année renouvelait dans ses entrailles le cycle mystérieux de la vie : semence – production – récolte, mise en terre – re-naissance – reproduction de la graine. Terre nourricière, sur le plan symbolique païen, le domaine de Belle Rive appartient à la terre-mère, la Grande déesse⁴ qui, sous le nom de Déméter de Cérès ou d'Inanna – selon le lieu du culte – fait vivre, mourir et renaître le grain, symbole de vie. Pourvue de colonnes blanches⁵, la maison du domaine ressemble d'ailleurs à un temple qui pourrait être le sien – ou celui de sa fille.

Dépouillée de sa force vitale par les ancêtres de Blanche et Stella, Belle Rive a perdu sa fonction d'origine. Les filles n'en héritent qu'un terrain semé des cadavres – le cimetière. Il abrite ceux qui, "pour leurs fornications épiques⁶", ont consommé la fertilité jadis attachée au domaine. Autrement dit, le lieu s'est vu dénaturer et diminuer en peau de chagrin pour disparaître un peu avant le début de l'action. La corruption à l'origine de cette perte justifie, d'ailleurs, la distorsion de son nom⁷ : lieu béni de vie et de prospérité, le domaine s'est transformé en lieu maléfique, fécondé par la mort qu'il fait renaître comme il faisait jadis avec le grain⁸. Par la transformation de la rive en rêve corrompu – en cauchemar –, la forme dysorthographique et agrammaticale de "Belle Reve" invite le désir à ouvrir la porte du gothique.

Stella est la première à quitter Belle Reve, "enlevée à ses colonnes" par son mari : "I pulled you down off them columns and how you loved it" (VIII, 199), dit-il. L'image produite par la tournure de cette phrase n'est pas uniquement chargée de symbolisme social ; la voie du désir sur laquelle l'époux entraîne

Stella – on voit presque le geste – ouvre vers le bas. Ce qui évoque le rapt de la fille de Déméter, Perséphone, par Pluton, “le riche⁹” prince des enfers. Pluton a jailli des profondeurs de la terre à cheval et y a entraîné Perséphone pour en faire sa reine.

En effet, ce cavalier chthonien prête nombre de ses traits à l'époux de Stella. Dans le contexte gothique de Belle Rive/ Reve où il va chercher sa fiancée, Kowalski, son nom de famille, évoque les *Kobolds* de la mythologie germanique, esprits infernaux dont le nom d'origine grecque *καβαλλοί*, “cavaliers”, a donné les *goblins* de la mythologie anglo-saxonne¹⁰. Cette origine mythologique obscure attribue à Kowalski un rôle important sur le plan de l'intrigue gothique et confère une dimension symbolique à des répliques de nature “réaliste”, comme par exemple celle de Mitch qui, lorsqu'il voit Stanley s'irriter parce qu'il perd au jeu, se réfère à sa nature de cavalier infernal en lui disant : “Kind of on your high horse, ain't you ?” (III, 142). Cette superposition de réalisme et de symbolisme qui fait jouer les personnages sur deux, voir trois tableaux, constitue un premier exemple de la manière dont Williams utilise l'ambivalence. Né cinq minutes après Noël, Stanley Kowalski, celui que Blanche appelle “the Goat” (V, 167), est, par ailleurs, une représentation gothique du dionysiaque. Car le bouc, en grec *τράγος* (*tragos*), est l'animal sacré de Dionysos, intimement lié à la naissance de la tragédie. En se servant de la naissance du Christ comme point de repère pour définir la naissance de Kowalski, Williams fait du bouc tragique le signe astral de – l'antéchrist. Dans les deux cas, généré par distorsion interne, le gothique récupère donc la tradition païenne présente sur la troisième strate (les *καβαλλοί*, le *τράγος*) pour la déformer.

Sur ce plan du gothique, l'identité de Kowalski se précise d'avantage par un autre geste : la nuit de ses noces, Stan “smashed all the night bulbs with the heel of [Stella's] slipper !” (IV, 157) Si Kowalski détruit la lumière, c'est parce qu'il est le Prince de ténèbres – raison pour laquelle Stella l'appelle par le diminutif de Stan (II, 131, 132 et ailleurs), paronomase de Satan. Ainsi, pour donner un autre exemple de superposition d'action “réaliste” et symbolique, lors du premier poker, Kowalski jette son poste de radio par la fenêtre parce que, en tant qu'esprit infernal, il ne supporte pas Xavier Cugat (III, 147) dont une chanson passe au moment où Blanche l'allume – Xavier, en anglais est homophone de *saviour* - le Christ sauveur.

La distorsion de la tradition païenne par le gothique se retrouve aussi dans la création de Stella qui, on l'a vu, est en partie

construite sur la figure de Perséphone¹¹. Stella dont nombre de traits la rattachent aussi au monde souterrain, conjugue dans son personnage des qualités humaines et des qualités divines. Pour se rendre chez son époux “de l'autre côté” de Belle Rive, elle a dû d'abord “traverser¹²”. Il faudra descendre au troisième plan, celui de l'action païenne, pour comprendre cette traversée. Ceux qui, selon la tradition, débarquent sur “l'autre” rive¹³, celle du monde souterrain des morts, se retrouvent devant Léthé, source dont l'eau efface les souvenirs de la “B/belle” rive – du monde des vivants. Si on monte au plan de l'action “réaliste”, on trouve la reproche que Blanche fait à sa sœur : “You can't have forgotten that much of our bringing up Stella” (IV, 163); “I take it for granted that you still have sufficient *memory* of Belle Reve to find this place and these poker players impossible to live with”; sur quoi Stella rétorque : “You're taking entirely too much for granted.” (IV, 162-3). La voie du désir sur laquelle Stella s'est engagée lui a, en effet, fait oublier son passé¹⁴. Cet “oubli” fait d'elle le personnage le plus fort de la pièce¹⁵. Chthonienne, la force de Stella est intérieure, impassible et tranquille. Elle est supérieure à Stanley par son éducation, sa tolérance, sa connaissance intime de soi et par son acception d'être l'objet du désir de l'autre (III, 153). La source de cette force se trouve aussi dans son nom. Celle-ci est révélée par Blanche lorsqu'elle appelle sa sœur : “Stella, oh, Stella, Stella ! Stella for Star !¹⁶” (I, 120). Ishtar, “l'étoile du soir¹⁷,” est une déesse assyro-babylonienne, appelée aussi Astarté chez les Phéniciens – une autre version de la Grande déesse.

La caractéristique principale d'Ishtar est l'ambivalence¹⁸. Déesse de l'amour et déesse-mère, Ishtar est également une déesse guerrière. Son plus grand exploit est, pourrions-nous dire, d'avoir traversé le monothéisme : nombre de titres qui, à l'origine, accompagnaient son nom¹⁹ ont été récupérés pour être, ensuite, attribués à Iahvé²⁰. Le christianisme hérite ainsi son culte non seulement par le biais de l'hébraïsme mais aussi par la voie directe du paganisme, puisque le souvenir d'Ishtar se retrouve derrière le calendrier, le rituel et le symbolisme de fêtes aussi importantes que Noël²¹. Personnage central de la troisième strate d'action, Ishtar marque Stella de son symbolisme tripartite. Leur communion est mise en perspective dans le tableau final (XI, 225-6).

As they go out on the porch, STELLA cries out her sister's name from where she is crouched a few steps upon the stairs.] (...) BLANCHE walks on without turning, (...) EUNICE descends to STELLA and places the child in her arms. It is wrapped in a pale blue blanket. STELLA accepts the child, sobbingly. EUNICE continues downstairs and enters the kitchen where the men except for STANLEY, are returning silently to their places about the table. STANLEY has gone out on the porch and stands at the foot of the steps looking at STELLA. (...) She sobs with inhuman abandon. There is something luxurious in her complete surrender to crying now that her sister is gone.] STANLEY (...) kneels beside her and his fingers find the opening of her blouse.] Now, now, love. Now, love. [The luxurious sobbing, the sensual murmur fade away under the swelling music of the 'blue piano' and the muted trumpet.]

Stella, qui a éliminé sa sœur, perçue comme rivale²², qui tient dans les bras l'enfant de Stanley et qui, désirée par lui, s'abandonnée à la force du désir, rassemble dans son personnage les trois aspects du pouvoir divin d'Ishtar : déesse de la guerre²³, déesse-mère et déesse de l'amour.

L'ambivalence de Stella, d'Ishtar – celle du D/désir – déteint aussi sur le nom propre qui désigne le lieu du drame. Si Stan est Satan et Stella Ishtar, comment justifier le nom de *Elysian Fields*, cette rue du *French Quarter* qui, certes, se trouve aux enfers²⁴, mais désigne le paradis des anciens. Joyeux et chaleureux, ouvert et licencieux, cosmopolite et chaud, le Quartier Français de la Nouvelle Orléans est un autre monde, géré par ses propres lois²⁵, conçues, elles aussi, pour souligner non seulement son indépendance mais surtout son caractère "français". Rue "vivante" de l'autre rive, *Elysian Fields* répond ironiquement aux champs morts de Belle Rive, en faisant grandir le désir dans l'au-delà.

BLANCHE: What you are talking about is brutal desire – just Desire! – the name of that rattle trap street-car that bangs through the quarter, up one old narrow 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...(IV p.162)

La valeur dénotative du "Désir" est ici doublée d'une valeur sémantique et connotative. Car le tramway est subtilement associé par Blanche au mythe de la chute par le biais du concept évoqué par son nom (Désir). Femme déchue dans un lieu de souffrance et de honte – ce que serait l'enfer à ses occupants – Blanche compare le "D/désir" qui l'y a emmenée à un piège "à sonnettes" qui, par son mouvement serpentin (*up one street down another*) et par contiguïté lexicale (*rattle-trap / rattlesnake*), évoque le serpent du péché originel. Cette surimpression (connotation sur dénotation), claire aussi dans la réplique de Stella (le nom du tramway est un prétexte pour qu'elle puisse se référer au concept "désir"), montre que le paradis des uns peut être l'enfer des autres : paradis des sens sur le plan du paganisme, récupérée par le gothique, la rue des *Elysian Fields* devient un enfer – surtout pour les puritains dont Blanche porte l'héritage dans son prénom.

Si Blanche n'est pas aussi pure que le montre son prénom, elle n'est pas moins d'âme puritaine. Ce qui l'éloigne considérablement de sa sœur. Le même désir qui libère Stella des colonnes souillées de Belle Reve, ligote Blanche à leur prison ; le même désir conduit la première chez un époux, la deuxième chez un bourreau.

Par son esthétisme, son attrait pour la civilisation et ses valeurs formelles, Blanche n'appartient pas au même univers chthonien que Stella. Ce sont les formes et la lumière d'Apollon qui délimitent son domaine à elle : Laurel, la ville où elle a vécu, porte comme nom celui de la plante sacrée du dieu de Delphes.

Ironiquement, la composition apollinienne de Blanche ne la rend pas lucide. Bien au contraire. Blanche se montre incapable d'apprécier sa condition et de percevoir ce qui réside en dehors de son domaine, ce qui n'est pas géré par le code puritain, ce qui ne rentre pas dans le cadre de la société de Shep Huntleigh²⁶ le millionnaire dont elle se propose de devenir l'esclave. Ainsi, ses tentatives de chercher le bonheur se confinent dans la cage²⁷ que forment les blanches colonnes de Belle Reve. La lumière de son nom – la lumière blanche d'Apollon – l'aveugle et, soumise à son héritage, masculin par excellence, Blanche ne saura pas marcher seule ; elle aura besoin d'être guidée²⁸.

Son aveuglement se manifeste dès sa première réponse à l'appel du désir : à seize ans, elle fait une fugue avec un jeune homme du nom d'Allan Grey. À l'encontre de Stan, Grey, que Blanche finit par épouser, vient du même monde qu'elle. Ainsi il y a peu de chances qu'il lui ouvre les yeux. Car, beau et poète, Grey

est aussi homosexuel. Aussi se trouve-t-il enfermé dans la même prison qu'elle. La clé qu'ils se confient l'un à l'autre n'ouvre aucune porte parce qu'elle cantonne le désir à sa dimension apollinienne – une forme sans fond, un mensonge. Aveugle au pouvoir de Dionysos, Blanche aura horreur d'une pulsion que le régime puritain édicté par Apollon interdit. Désenchantée, elle s'en détourne aussitôt que le destin la lui fait découvrir : elle dit à Grey qu'il la dégoûte et Grey se tue.

Revenons sur le plan de l'intrigue gothique : après la mort de l'époux, son nom de femme mariée qui, par ailleurs, témoigne de la beauté exceptionnelle du défunt, fait de Blanche Grey une figure double – comme Dorian Gray dans *The Picture of Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde. Professeur le matin, Blanche se laisse pénétrer la nuit par la couleur de la mort qui, au nom de son mari (Grey) la mène dans les ténèbres d'un désir qui la ronge et l'avilit²⁹. Spectre qu'elle n'arrive ni à saisir ni à rassasier, Grey incite Blanche à séduire de jeunes garçons, des soldats, des voyageurs, tous et n'importe qui – pour toucher le fond de l'abîme – comme l'a fait Dorian dans sa furieuse recherche de plaisir : sans vieillir. Grey conclut pour Blanche un pacte avec le diable qui l'initie à l'art de ne pas vieillir. Blanche se fait ainsi sorcière : vêtements et bijoux de princesse, parfums et poudres sont ses sortilèges pour conjurer le temps. Puis, elle fuit la lumière ; pour mieux tromper l'amant sur son âge – ou faut-il dire l'adversaire³⁰ ? Lorsque Laurel découvre la face noire de la sorcière Blanche, il la bannit de ses remparts.

Chassée par la lumière³¹, Blanche se dirige vers les ténèbres. Le spectre de Grey lui sert toujours de guide. La contrée sur laquelle il la fait dériver est, certes, celle de S(a)tan ; mais c'est aussi son propre pays, le pays d'Allan Poe, père du *Southern Gothic* – Allan étant aussi le prénom de l'époux Allan Grey. Car, pour décrire la maison et le quartier de sa sœur, Blanche cite "Ulalume":

Never, never, never in my worst dreams³² could I picture –
Only Poe ! Mr Edgar Allan Poe ! could do it justice! Out
there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir³³.”
(I, 121)

C'est qu'Allan veut mettre fin au parcours de sa fiancée. Par une descente aux profondeurs infernales de son propre être, Blanche se trouvera devant un barrage (*weir*) qui n'est autre que la

version anglaise, de sa personnalité française : Woodland c'est la même chose que DuBois. Pour sa fiancée Allan a donc arrangé une rencontre avec son doppelganger - sa "sœur" gothique, une goule qui partage sa vie avec le mal/mâle³⁴.

Le plan gothique transparait par moments grâce à la musique et autres effets sonores qui permettent au spectateur d'avoir accès à l'univers psychologique de Blanche. Ainsi, à chaque fois que son désir mort s'éveille, Blanche - et le spectateur - entendent l'air d'une polka suivi d'un coup de feu³⁵. Efficace pour créer l'inquiétude chez le spectateur, cet effet éveille, chez Blanche, le souvenir du suicide d'Allan qui, après avoir dansé avec elle sur cet air, s'est tiré une balle dans la bouche³⁶ (VI, 182). Cette trouvaille technique, ainsi qu'on le verra, est conçue pour superposer le bien et le mal, la civilisation et la bestialité et présenter la nature de Blanche, et par extension la nature humaine, sous l'angle de l'ambivalence.

Mot d'origine tchèque, *polka* signifie "Polonaise"; "la Varsoviana", son titre, évoque Varsovie, capitale de la Pologne. Comme pour s'excuser du caractère "cru" de son mari, Stella rappelle à Blanche que "Stanley is Polish, you know" (I, 124). Autrement-dit, le mal que représente S(a)tan et que Stella porte dans la peau, se retrouve aussi au fond de Blanche en tant que peur, en tant que source de désir non assouvi et en tant que destin fatal. D'ailleurs, il suffit de remplacer le P majuscule de la nationalité "dionysiaque" de Stanley par un p minuscule pour avoir la nature apollinienne de Blanche. Car, on le sait, en tant que nom commun "*polish*" est synonyme de culture, bonne éducation, bon goût et élégance littéraire. Fatalement attirée par le noir de l'univers gothique où Allan l'a conduite, Blanche Grey finira par réaliser son nom de femme mariée, Grey, dans le supplice d'un nouveau mariage entre civilisation et bestialité, entre bien et mal, ciel et enfer, entre l'astre du jour et les astres de la nuit - un mariage de symbolique lunaire.

C'est dans Diane du Bois des montagnes Blanches, la déesse lunaire du *The Golden Bough* (1890) que Williams trouve le modèle de Blanche (VII, 187), ainsi que l'argument qui se développe sur la strate la plus profonde de l'intrigue symbolique de sa pièce. Dans son livre Frazer décrit le temple au bord d'un lac sur les monts Albains³⁷ - c'est-à-dire les monts B/blancs - de Diane *Nemorensis* - c'est à dire Diane du Bois³⁸, ainsi que le rituel par lequel le roi du bois, c'est-à-dire le prêtre du temple devait se faire assassiner par son successeur. Ce rituel qui, sur le plan de

l'action "réaliste" se reflète dans la relation entre Stella et Blanche se fait au nom de la divinité lunaire de Diane. C'est probablement pour elle que, lorsqu'elle se baigne, Blanche chante, "say it's only a paper moon Sailing over a cardboard sea" (VII, 186).

Associée à Blanche dès le premier acte (I, 122) la thématique de la lune parcourt d'un bout à l'autre la trame païenne et préfigure la fin de l'héroïne qui, devenu "lunatique", suit un nouveau guide, un "étranger" dont elle accepte le bras. Avec lui elle fera son ultime voyage, une "croisière en mer". *Αλια (alia)*, celle de la mer, est un titre attribué à la lune en tant que déesse de la mer³⁹, appelée aussi, *Λευκοθέα (Leucothée)*, "la Déesse Blanche"⁴⁰.

Dans le contexte de ces mythes, la fin du drame n'est pas univoque. Juste avant que l'étranger arrive, Blanche prend un grain de raisin pour le manger en mer : "I shall die of eating unwashed grape one day out on the ocean (...) 'poor lady,' they will say, (...) 'That unwashed grape has transported her soul to heaven." (XI, 220) Consciente en fin de son aveuglement, elle suit l'étranger en confiance disant : "Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers" (XI, 225). Dieu étranger par excellence⁴¹, Dionysos "dispensateur de santé"⁴² est aussi dieu de la folie divine, de la vigne, du vin et du drame. C'est probablement lui⁴³ qui enlève Blanche des enfers, comme il l'avait fait pour sa mère, Sémélé – un autre nom pour Leucothée selon Graves⁴⁴. Le grain de raisin marquerait, dans ce cas, sa communion avec le côté dionysiaque de son être qu'elle avait toujours refusé. En partant elle est forcée par Stanley (qui déchire sa lampe magique) d'accepter son destin de femme - le passage du temps, son âge. Elle laisse derrière elle ses affaires de sorcière (poudres et flacons de parfums, XI, 223) et ainsi résignée, suit l'étranger vers l'asile de lunatiques – son trône sur la lune⁴⁵.

Sous la strate de l'intrigue païenne, il semble qu'il existe encore une autre dont les signes tracent une autobiographie romancée. Car ce départ n'est pas sans rappeler la fin de *The Glass Menagerie* où, exaspérée, Amanda envoie Tom aussi à la lune : "Then go to the moon – you selfish dreamer." Sur quoi, Tom commente "I didn't go to the moon, I went further – for time is the longest distance between two places - (VII, 313) pour dire qu'il a plongé dans le passé pour se projeter dans l'avenir et devenir écrivain. Dionysos conduira Blanche l'apollinienne plus loin que l'asile de lunatiques, plus loin que la lune, au delà du désir parce

qu'au delà du temps. Il transformera la sorcière en artiste. Si *The Glass Menagerie* raconte le départ de Thomas Lanier de chez lui pour conquérir le monde, *Streetcar* raconte l'épisode suivant : la descente aux enfers de l'homme avant d'être changé en écrivain – par Dionysos, dieu du théâtre.

En quittant la nouvelle Orléans⁴⁶ Blanche ne part peut-être pas seule. Il n'est pas exclu qu'elle porte un enfant de Stanley, fruit doux-amer de son désir et de son art de prétendre. Devenue "miméticienne", Blanche pourrait laisser au monde sa postérité. D'ailleurs, qu'a-t-elle fait du grain de raisin qu'elle a pris à la grappe ? L'a-t-elle mangé ? L'a-t-elle toujours dans la main à la fin de la pièce ? Est il tombé par terre ?

"En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain" de raisin
"tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il
meurt, il portera beaucoup de fruit⁴⁷".

Emmanuel VERNADAKIS
Université d'Angers

NOTES

- 1 Je fais référence surtout à Nietzsche et à Frazer mais aussi à Max Müller, Robert Graves et à Jung. Ainsi qu'on le verra, le conflit nietzschéen entre Apollon et Dionysos développé dans *La naissance de la tragédie* (1871), se retrouve dans la relation entre les sœurs DuBois dont l'une (Stella) représente le côté dionysiaque et l'autre (Blanche) le côté apollinien de Tomas Lanier Williams avant qu'il ne se transforme en dramaturge. Le meurtre rituel du prêtre de Diane par son successeur décrit par Frazer dans le premier volume du *The Golden Bough* (1890) inspire la mise à mort de l'une des sœurs par l'autre. Cette même thématique se développe aussi dans *Summer and Smoke* (1947) où la protagoniste finit par "suffoquer" son doppelgänger afin de remplir sa destinée. De Jung, Williams se sert très probablement du *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* dont la première version avait paru en 1912.
- 2 D'abord terme de psychologie et de psychiatrie, désignant la coexistence de deux tendances ou composantes contraires, le mot, perdant la notion d'opposition, est passé dans un usage plus général pour "caractère de ce qui se présente sous deux aspects différents" avec une idée d'ambiguïté. Alain Rey (ed), *Le Robert ; Dictionnaire historique de la langue française* ; Paris, 1992 ; p. 58.
- 3 Ou d'un fleuve.
- 4 Williams ne se réfère pas à une version spécifique du mythe mais télescope plusieurs (Aphrodite, Artémis, Astarté, Cybèle, Cérès, Déméter, Diane, Hécate, Inanna, Ishtar, Isis, Perséphone, Séléné...) dont la structure cyclique est identique. Pour les différentes versions de cette thématique voir, notamment, Jean Markale, *La Grande Déesse*, Albin Michel, 1997 ; Pierre Brunel (ed.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Éditions du Rocher, Paris 2002, p.850-60 et 515-7; Camille Paglia, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Penguin, 1992, p. 40. Barbara Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, Harper Collins, San Francisco, 1988, p. 344, 414, 423.
- 5 Eunice: A great big place with white columns... (I, 119); Stanley: ...the place in the country... (II131) the country place ... (II, 132) Blanche: ... all that was left ... was the house itself and about twenty acres of ground, including a graveyard ... (II, 140); Stanley: ...You showed me the snapshot of the place with the columns (VIII, 199). Les numéros de pages entre parenthèse correspondent à l'édition de E. Martin Browne, Penguin Classics (2000).
- 6 Blanche:... our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications (II, 140)
- 7 En anglais, "Belle Reve" se lit comme le français "Belle Rive".
- 8 All of those deaths ! The long parade to the graveyard! Father, Mother, Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin. But had to be burnt like rubbish. (...) Funerals are quiet but deaths – not always.

Sometime their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you 'Don't let me go.' As if you were able to stop them (...) unless you were there at the bed when they cried out 'Hold me' you'd never suspect there was the struggle for breath and bleeding. (...) Why the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep! ... Stella. Belle Reve was his headquarter. (I, 127)

- 9 Euphémisme utilisé par les Grecs pour appeler Hadès, dieu de l'autre monde et maître des richesses souterraines. Pour cette raison il est représenté siégeant à côté de Perséphone, une corne d'abondance à la main. Lorsque Alma, l'héroïne de "The Yellow Bird" (*Collected Stories*, Ballantine Books, N.Y. 1985, p.238), nouvelle que Williams compose en même temps que *Streetcar*, meurt, son lit la porte sur la mer où elle se fait accueillir par le maître de l'au-delà qui, précisément, tient une corne d'abondance. Dans *Streetcar* Pluton prête ses traits à tous les hommes qui attirent Blanche : Allan, Stanley mais aussi Shep Huntleigh (voir plus loin, note 26).
- 10 Walker 259. Williams se sert de ces mêmes esprits (*kavaloi*) dans "The Yellow Bird", nouvelle qu'il compose en même temps que *Streetcar*, pour les associer aux "*plumed-hat cavaliers*" de la tradition sudiste (*Collected Stories*, Ballantine Books, N.Y. 1985, p.237).
- 11 Dont le nom signifie "celle qui cause le massacre".
- 12 C'est-à dire, mourir. La manière dont Blanche décrit son départ et celui de sa sœur de la maison natale et suffisamment ambiguë pour permettre de considérer les deux sœurs comme des âmes "échappées" du cimetière de la famille qui se rencontrent dans l'au delà : "...all that was left was the house itself and about twenty akers of ground including a graveyard, to which all but Stella and I have retreated." (II, 140) Voir aussi le congé que Blanche prend du directeur de son école appelé Graves (I, 122).
- 13 Fleurie de jonquilles, fleur de prédilection d'Amanda dans *The Glass Menagerie*.
- 14 Stella n'a pas d'autres attaches que le présent, son désir que Stan est toujours en mesure de combler. Dans la structure binaire de l'action qui sépare femmes et hommes en clans, Stella est ainsi le seul personnage féminin qui suit les hommes pour les observer dans leurs occupations. Cette attitude est un indice de sa force – alors que, au contraire, l'attitude de Mitch, seul parmi les hommes à fréquenter le clan des femmes, est un indice de sa faiblesse.
- 15 Refuser son passé est une force que, pas seulement Stella, mais aussi Stan (qui refuse son origine polonaise) et l'Amérique qu'ils représentent ont bien su mettre à profit.
- 16 Ce faisant elle cite le titre d'une nouvelle de jeunesse de Williams, "Stella for Star" (1934) qui avait obtenu un premier prix lors d'un concours amateur, sans avoir été publiée. Son MS, non daté, se trouve au Centre de Recherches Harry Ransom de l'Université de Texas à Austin et témoigne de l'intérêt de Williams pour le mythe d'Ishtar.

- 17 Le télescopage que Williams fait des grandes divinités du matriarcat se reflète aussi dans "The Yellow Bird", dont l'héroïne, Alma, traverse des expériences parallèles à celles de la vierge Marie. Ce qui semble trouver une source dans le psaume à l'honneur de la vierge Marie, *Ave, Maris Stella, Dei Mater Alma, Atque Semper Virgo, Felix Coeli Porta* (Salut, étoile de la mer, auguste mère de Dieu, qui toujours demeura vierge, heureuse porte du ciel.). Ce psaume est aussi l'hymne national acadien. C'est amusant parce que les sources qui nous renseignent sur Ishtar (*Poème d'Agushaya*, 1792-1750 a.J.-C.). sont en langue akkadienne (c.f. akkadien / acadien). Rappelons que, dans "The Yellow Bird", pour ternir sa vie, Alma "and the child went North"!
- 18 "La caractéristique principale de ce mythe est l'ambivalence dans tous les domaines : sexuel, divin légendaire", "Ishtar" in *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit. p. 1003.
- 19 Qui d'ailleurs se trouve cité dès les premiers livres de l'ancien testament, notamment dans le livre des Rois : "Quand Salomon fut vieux, ses femmes détournèrent son cœur vers d'autres dieux et son cœur ne fut plus tout entier à Yahvé son Dieu ... Salomon suivit Astarté, la divinité des Sidoniens." (Rois, I, 11, 5) et ailleurs.
- 20 Barbara Walker, *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*, San Francisco: Harper and Row, 1983, pp 450-453; Merlin Stown, *Ancient Mirrors of Womanhood: Our Goddess and Heroine Heritage*. 2 vols. New York, New Sibylline Books, 1979, v. 1, 105-111. pp.
- 21 Les Égyptiens et les Syriens fêtaient le passage du roi soleil par le royaume des morts et sa renaissance par Astarté le jour du solstice d'hiver ce qui correspond au 25 décembre. Les Saturnales des Romains célébraient une variante de ce même épisode à la même période de l'année.
- 22 La trompette déclare la victoire de Stella qui envoie Blanche à l'asile pour pouvoir continuer à vivre avec Stan. Après le viol, elle confie à Eunice : "I couldn't believe her story and go on living with Stanley" (XI, 217).
- 23 Ce qui apparaît dès l'ouverture de la pièce, lorsque Stella suit Stanley pour le voir jouer au bowling. Ce jeu consiste à lancer une boule contre des quilles dont la forme évoque la figure humaine afin de les renverser. Dans le contexte de la guerre à laquelle Stanley a participé, ce jeu est une reconstitution symbolique de tuerie. En sa qualité de Perséphone "celle qui cause le massacre" et d'Ishtar, déesse guerrière, sa présence est indispensable à son mari qui pratique la tuerie comme jeu : elle l'aide et le protège. D'ailleurs, lorsqu'elle n'est pas près de lui, comme c'est le cas de la première nuit de poker, Stanley perd !
- 24 A la différence de l'enfer, lieu de châtiment chrétien, les enfers (au pluriel) indiquent simplement l'au delà, la tombe, le royaume des morts.
- 25 C'est la fonction symbolique du Code-Napoléon sur lequel insiste Stan.
- 26 Le nom de Shep Huntleigh rend compte de cette contradiction en réunissant le nom "Huntleigh" qui évoque la chasse et le prénom Shepherd, dont Shep est

le diminutif. Shepherd signifie "berger" et fait référence au Christ, le bon berger. En tant que possesseur de puits de pétrole, Shep devient une autre représentation de Pluton, maître du monde souterrain, dont le nom signifie "le riche". Il apparaît ainsi comme le pendant "riche" (ou l'alternative ironique) de Stanley.

- 27 Blanche est souvent comparée à un oiseau et l'un des titres rejetés pour la pièce était "Go, Said the Bird". En même temps qu'il composait *Streetcar*, Williams était aussi en train de terminer une nouvelle, nodale pour son œuvre, "The Yellow Bird".
- 28 C.F. "The blind - are leading the blind !" (II, 142) i.e. Ceux qui vivent dans les ténèbres guident ceux qu'aveugle la lumière.
- 29 Le nom de Grey indique aussi la source de la transformation de l'héritage mythologique païen en univers gothique que Williams entreprend dans *Streetcar*. Le roman d'Oscar Wilde offre, en effet, le premier exemple littéraire de transformation de l'hellénisme en gothique. Pour schématiser, Dorian, qui signifie "Grec", se transforme en Gray, symbole du gothique par le mélange de blanc et de noir qui représentent les forces opposées du bien et du mal.
- 30 I want Magic ! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth. (...) *Don't turn the light on !* (...) Rub-a-dub-dub, three men in a tub! And such a filthy tub. (...) I stayed at a hotel called The Tarantula Arms. (...) That's where I brought my victims (...) Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan - intimacies with strangers was all I seemed able to feel my empty heart with." (IX, 204-5).
- 31 D'Apollon (Laurel).
- 32 Le pire des mauvais rêves dont elle parle dans sa citation est calquée sur "La Chute de la maison Usher" : en rentrant dans le monde du Southern Gothic, Blanche plonge dans l'étang noir qui ouvre "La Chute de la maison Usher" de Poe sur le reflet terrifiant du paysage dans ses eaux. Le nom de famille de Blanche (DuBois) se rattache ainsi à la chute de sa maison de famille (Belle Reve), pour la conduire dans les ténèbres profonds du reflet.
- 33 "It was down by the dank tarn of Auber, In the ghoul-haunted woodland of Weir." V. 8 et 9 de "Ulalume" (1847).
- 34 Une lecture possible de la pièce consisterait à voir en Stella et en Blanche une seule et même personne. C'est vers cette direction que Williams partira dans l'écriture de *Summer and Smoke*, la pièce qu'il compose immédiatement après *Streetcar* et dont l'héroïne est Alma, le personnage central de la nouvelle "The Yellow Bird".
- 35 En 1947, l'association entre mélodie et mort violente pouvait évoquer des souvenirs récents : la guerre, dont Stanley rentre décoré, avait fait découvrir à tous les abîmes d'horreur que l'individu peut atteindre dans l'exercice de son pouvoir sur "l'autre".
- 36 Ce suicide qui réduit littéralement Grey en un corps en morceaux, fait de Blanche une Isis dont les aventures illicites correspondraient aux tentatives de reconstituer le corps d'Osiris, son mari et frère qui, chez Plutarque *Isis et*

Osiris, 69-78), se voit associé à Dionysos. Déesse lunaire et patronne des sorcières, Isis est une autre représentation de la Grande déesse. La place et le temps alloués à cette communication ne permettent toutefois pas le développement de cette hypothèse.

37 Au bord du lac de Nemi, près de Rome.

38 Williams a été impressionné par le rituel selon lequel le prêtre de ce temple était tué par son successeur. Ce temple au bord du lac est à l'origine du "Moonlake casino", image symbolique récurrente de l'œuvre de Williams (*Suddenly Last Summer*, *The Eccentricities of a Nightingale* et ailleurs) qui désigne un lieu où la vie et la mort jouent avec l'amour des hommes.

39 Diodore de Sicile, V, 55. Ovide, *Métamorphoses*, IV, 541.

40 Leucothée était à l'origine Ino, une mortelle, sœur de Sémélé et d'Agavé. Poursuivi par son mari qui, privé de sa raison voulait la tuer, elle s'est précipitée dans la mer où, Neptune l'accueille, lui change le nom d'Ino en Leucothée et la transforme en divinité marine et lunaire. Un an après la composition du *Streetcar* la Déesse Blanche fera l'objet d'une publication bien connue de Robert Graves, (*The White Goddess*, 1948) où l'auteur procède à des rapprochements tout aussi audacieux que les télescopes de Williams dans le domaine d'une anthropologie de l'imaginaire.

41 Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, Paris, 1986, "L'étrange étranger" p.21-27.

42 C'est l'un de ses titres. Marcel Detienne, Op cit, p.87.

43 Ou bien Osiris (voir note 36).

44 Graves, *The Greek Myths*, I, 27, 11, p. 110-1.

45 "Blanche's Chair on the Moon" est un autre titre que Williams se propose de donner à sa pièce avant de lui attribuer le titre définitif que nous lui connaissons.

46 Elle a alors trente et un ans.

47 Adapté de Jean, 12-24.