

LE MYTHE DE L'ANDROGYNE DANS A STREETCAR NAMED DESIRE

Agnès ROCHE-LAJTHA

*There is the world dimensional for
Those untwisted by the love of things
irreconcilable...*

Hart Crane "For the Marriage of Faustus and Helen"

Williams a défini l'ensemble de son oeuvre comme une quête de l'androgynie, lors d'un entretien avec Jeanne Fayard¹. Clairement signalée par le titre de son deuxième recueil de poèmes, *Androgyne, Mon Amour*, publié en 1977, l'emprise du mythe sur son imaginaire est déjà sensible dans *Streetcar*, pièce sous-tendue par le rêve d'une restauration androgynique et d'une réconciliation alchimique des contraires. Son titre définitif fait d'une oeuvre différemment intitulée aux divers stades de sa genèse, la tragédie du Désir, placée sous le signe de la nostalgie et du manque—*desiderare* signifiant "regretter l'absence, la perte de". Annonceur des multiples références astrologiques qui constellent le texte de *Streetcar*, l'étymon *sidus, sideris*² suggère la dimension transcendante de la pulsion érotique, l'aspiration métaphysique à une unité irrémédiablement perdue, dont la dyade Ciel/Terre constitue l'archétype cosmique. Après le titre, l'épigraphe invite à lire *Streetcar* à la lumière des vers de Hart Crane où la passion s'origine dans une blessure ontologique, dans l'incomplétude et la division qui grèvent un monde déchu—"a broken world". Vouée à l'errance et au malheur, la quête amoureuse du locuteur se heurte à l'aporie d'un désir sans cesse récurrent qui exacerbe la souffrance originelle au lieu de la guérir. Que la strophe suivante de "The Broken Tower" évoque la rivalité du poète avec le monarque d'airain, qui du haut de l'empyrée foudroie de son Verbe cristallin une humanité mutilée, confirme l'affinité de la vision de Hart Crane avec l'antique mythe de l'androgynie³.

Le récit étiologique d'Aristophane sur les origines d'Eros, dont s'entretiennent les convives du *Banquet*, définit le désir comme une pulsion essentiellement régressive. Dicté par la nostalgie indéfectible d'une unité perdue depuis que Zeus a scindé

en deux les ancêtres mythiques de l'humanité, "l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul et de guérir la nature humaine⁴". C'est une conception pessimiste qui sous-tend le mythe androgynique, puisqu'il voue les hommes déchus à la double errance du désir et de l'ignorance, chacun cherchant obscurément la moitié dont il a été privé et à laquelle—dût-il avoir la chance de jamais la retrouver—l'étreinte sexuelle ne le réunira que de façon éphémère. Après celui d'Aristophane, le discours de Diotime évoque l'aveuglement du désir charnel toujours renaissant, foncièrement insatisfait, voué à n'être qu'une duperie, puisque les amants ignorent qu'il s'enracine dans la nostalgie d'une plénitude ontologique à jamais inaccessible.

Le désir est bien un leurre pour l'héroïne de *Streetcar*, une quête interminable, comme le trajet sans cesse recommencé du tramway bringuebalant qui l'a finalement conduite dans une impasse⁵—"Desire!—the name of that rattle-trap street-car that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another" (162). Condamnée à l'exil depuis la perte de la propriété familiale, Blanche DuBois, cette femme perdue, chassée de sa ville natale, nous apparaît d'emblée égarée. Renseignée par Eunice à son entrée en scène, elle s'en remettra aveuglément à un autre guide, au moment de la quitter. Onirique, idéal, et à jamais perdu par le fait d'une malédiction ancestrale, "Belle Reve" est investi d'une dimension édénique, d'autant plus que la glose tchékovienne que fait de son nom la dernière héritière de la plantation—"white woods. Like an orchard in spring" (150)—suscite aussi l'image du jardin des délices, l'étymon persan de paradis, *apiri-daeza*, signifiant un verger entouré d'un mur⁶. La dimension paradisiaque se double d'une référence androgynique, puisque l'oxymore unit un substantif masculin à un adjectif féminin, substituant à la règle grammaticale la logique de l'inconscient collectif qui fait de l'androgynie le corollaire de la perfection primordiale⁷. L'ambiguïté générique du domaine mythique participe de l'essence du Vieux Sud, dont l'idéal de raffinement et d'élégance aristocratiques, associé à une certaine langueur climatique et au charme nostalgique de la défaite, constituent dans l'imaginaire américain, le versant féminin compensatoire de l'idéologie virile et conquérante de l'Ouest pionnier. Son patronyme, évocateur de l'uniforme gris des Confédérés, fait du premier amour de Blanche le symbole de cette civilisation expirante. Gravée dans la mémoire de l'héroïne, la figure d'Allan Grey transcende hors-scène les catégories du

masculin et du féminin, en opposition aux conceptions patriarcales qui font de la sensibilité l'apanage exclusif de la féminité—"There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't in the least bit effeminate-looking" (182-83). L'ambiguïté sexuelle d'Allan Grey, ainsi que l'adoration vouée autrefois par Blanche à celui dont elle conserve encore les poèmes comme des reliques sacrées, font écho à la bisexualité traditionnelle des divinités primordiales, symbole universel du mystère de la totalité, de la *coincidentia oppositorum* décrite par Mircea Eliade⁸. Idéalisée dans la mort, à l'abri du désir et du temps, l'image de l'éphèbe divinement beau—"almost too fine to be human" (190)—perdure dans une éternelle jeunesse qui participe de sa nature épïcène. C'est d'ailleurs en mémoire d'Allan que Blanche attire compulsivement dans ses filets de toutes jeunes victimes, laissant s'échapper à regret le jeune prince des *Mille et une nuits*—"I've got to be good and keep my hands off children" (174). Le poète défunt s'est figé au seuil de l'adolescence, avant la crise pubertaire, comme l'indique la récurrence du mot "boy" : or, "l'image archétypale de l'enfant implique fondamentalement une appartenance sexuelle indécise"⁹. A la lumière de la psychanalyse la nostalgie de l'enfance et celle de l'androgynie se rejoignent, car le traumatisme de la naissance est apparu à Otto Rank comme l'origine inconsciente du récit platonicien, la section mythique mimant la catastrophe originelle de l'expulsion hors du ventre maternel qui sonne pour chacun le glas de la fusion première¹⁰. Le mythe d'Oedipe se profile alors derrière celui de l'androgynie et étend son ombre sur Mitch, l'avatar dérisoire du poète disparu, qui se révèle incapable d'échapper à l'emprise de sa mère. Incarnation de l'unité duelle, la femme enceinte représente pour Groddeck "la plus juste approximation de l'androgynie"¹¹. Que le temps dramatique coïncide dans *Streetcar* avec la grossesse de Stella, montre bien la prégnance de l'archétype androgynique, renforcée par la synchronie de la catastrophe tragique et de la venue au monde d'un enfant dont Williams ne révélera pas le sexe. Fantasme réparateur d'un sentiment obscur d'incomplétude, idéal paradoxal d'une impossible union des contraires, l'androgynie n'appartient pas à la réalité qu'il transgresse. Allan Grey meurt donc hors scène. Son sacrifice instaure une logique mythique, fondée sur la répétition d'un événement primordial, qui dicte le destin tragique de Blanche, à son tour condamnée et rejetée par la société patriarcale.

L'ordre phallocentrique incarné par Kowalski sépare et hiérarchise les sexes, définis comme irréductiblement opposés. La logique manichéenne inhérente à ce dualisme désavoue la complémentarité illustrée par le mythe androgynal, où l'homme et la femme constituaient les deux moitiés séparées mais complémentaires d'une totalité perdue dont chaque être gardait la nostalgie. Parce qu'elle aboutit à la guerre des sexes, et fait obstacle à l'amour, la dialectique androcentriste voue les êtres à la solitude. Personne ne parvient dans *Streetcar* à trouver l'âme soeur ; Blanche et Mitch restent seuls, et la trahison de Stanley qui a abusé de sa belle-soeur alors que Stella était entrain d'accoucher, ne présage pas un avenir heureux pour le couple. "They call it love-hatred and it hails from the pit" : cité à plusieurs reprises par Williams, l'aphorisme strinbergien aurait aussi pu servir d'épigraphe à cette tragédie—dont *Mademoiselle Julie* est un des multiples hypotextes—qui met en scène l'ambivalence du désir et la dimension foncièrement agonale du rapport érotique. La violence imprègne la relation de Stanley et de Stella, dès leur nuit de noces. La brutalité de la domination masculine s'enracine dans le rejet de l'autre, et la peur inavouable d'une sexualité féminine insatiable et dévorante. "[H]e's not going to jump in a tank with a school of sharks" (191) dit Stanley de Mitch, averti par ses soins de la nymphomanie de Blanche qui, avec une défiance suicidaire se comparera elle-même à une araignée mangeuse d'hommes—image de *vagina dentata* qui fera définitivement détalier son prétendant.

La ségrégation sexuelle est emblématiquement illustrée par le rituel machiste du poker, qui constitue une démonstration de virilité et de solidarité masculine dont sont formellement exclues les femmes. La dichotomie masculin - féminin est alors scéniquement établie par le rideau qui scinde l'espace théâtral et isole les joueurs des deux soeurs. Mais, tenue jusqu'à la transparence, perméable au bruit, cette frontière que Kowalski voudrait hermétique, est transgressée de façon répétée, d'abord par Blanche qui dans la lumière s'exhibe en combinaison aux yeux des hommes, puis par Mitch qui délaisse la table de jeu, et même enfin par le maître de maison en proie à une rage incontrôlable. Ces transgressions symboliques suggèrent une ambiguïté sexuelle, une androgynie psychique anathémisées par l'ordre patriarcal subverti par le dramaturge. Certes Stanley présente dans *Streetcar* les stigmates d'une hypervirilité que Blanche n'interprète plus, comme dans *The Primary Colours*, en termes de protestation masculine—elle déclarait alors à Ralph : "I think that you have a

very wide streak of the feminine in your nature. You think you'll obscure it by acting with the greatest possible vulgarity¹² ". Un fragment manuscrit encore antérieur, la version dite italienne, décrivait un homme presque efféminé¹³. Mais en choisissant Marlon Brando pour incarner Stanley, Williams et Kazan ont restitué au personnage l'androgynie que le metteur en scène admirait en l'acteur : "He is bisexual in the way an artist should be : he sees things both as a man and as a woman¹⁴ ". C'est surtout chez Blanche et Mitch que le texte suggère une ambiguïté sexuelle qui n'a par contre pas été exploitée à l'époque la création de la pièce. L'une connaît les règles du poker et veut investir l'espace masculin, l'autre quitte la partie pour pénétrer dans la sphère féminine. Seul célibataire du cercle viril, Mitch vit avec sa mère, dépendance qui lui vaut les sarcasmes des autres joueurs. Il tente de s'appropriier son corps et d'échapper à l'emprise maternelle dévirilisante en pratiquant la musculation, mais sa maladresse en présence de l'autre sexe, son manque d'assurance trahissent la fluidité de son "identité de genre"¹⁵. Corrélat objectif de Mitch, l'étui à cigarettes en argent est un objet précieux, placé sous le signe du féminin par les vers d'Elisabeth Browning, l'évocation de la poétesse redoublant celle de la jeune morte. L'inscription poétique signale aussi une affinité avec le garçon jadis aimé de Blanche qui salue son futur soupirant en disant ; "The Little Boys' Room is busy right now" (148). Le prénom de l'héroïne, qu'elle désigne elle-même comme objet d'exégèse, suggère également une certaine indéfinition, puisqu'en combinant toutes les couleurs du spectre, le blanc produit une impression visuelle de clarté neutre, comme l'androgynie abolit la différence sexuelle dans le fantasme d'un entre-deux, à la fois masculin et féminin, c'est-à-dire ni l'un ni l'autre—*ne-uter*—et par là délivré du désir qui torture Blanche, dont la nostalgie de la pureté est également connotée par l'onomastique.

Frontière perméable entre les sexes, le rideau qui divise l'espace scénique renvoie à son équivalent dramatique. Cette dimension auto-référentielle est l'indice d'une problématisation du clivage masculin-féminin par le jeu méta-théâtral. Pour mieux interpréter son personnage de belle du Sud, Blanche essaie tous les rôles de son répertoire. Cette théâtralité s'accroît au fil de la pièce, à partir de la scène six, où elle risque le tout pour le tout dans l'espoir de conquérir Mitch. Les indications scéniques soulignent alors l'artificialité d'une interprétation outrée, caricature de féminité qui s'approche du "camp" et en manifeste

l'ironique duplicité¹⁶. Parallèlement, plusieurs références intertextuelles recèlent l'idée de travestissement intersexuel, savamment dissimulée dans les replis de l'hypotexte¹⁷. Le rendez-vous est placé par Blanche sous le patronage de Richard Strauss et du *Chevalier à la Rose*, oeuvre flamboyante et baroque, où l'amant de la Maréchale se travestit à deux reprises en femme de chambre ; la première fois pour sauver l'honneur de sa maîtresse ; la seconde pour compromettre son rival, qui totalement dupe de son déguisement, lui fait une cour pressante. C'est significativement à l'envers que Mitch tient, au début de la scène, une statuette de Mae West¹⁸, dont la pièce *The Drag*, interdite en 1927, indiquait de manière explicite la dette du sex-symbol à la féminité hyperbolique envers les travestis masculins qui se produisaient à l'époque. Ainsi les rôles sexuels, au lieu de participer de l'ordre naturel et immuable invoqué par l'idéologie patriarcale, se révèlent instables et fluctants, essentiellement artificiels, voire parodiques. L'effet de théâtre dans le théâtre culmine dans la scène où Blanche, apparaît à Stanley costumée en reine du Nil, revêtue de ses plus beaux atours, pour jouer son dernier rôle devant l'ex- soldat ivre, qui s'apprête à la violer. Le palimpseste d'*Antoine et Cléopâtre* évoque en même temps que la mort de la reine, le déguisement intersexuel du théâtre antique et élisabéthain décrit par Shakespeare¹⁹ :

Non, rien n'est plus certain Iras; il y aura bien quelque
soldat impudent
Qui nous attrapera comme on attrape des putains;
Quelque rimailler qui fera grincer sa musique
Ou quelque comédien futé qui, au pied levé,
Nous singera dans nos splendeurs alexandrines,
Antoine sera montré complètement saoul et
Moi, je me verrai, travestie en garçon, qui en
Piaillant, prostituera ma grandeur²⁰...

Autre hypotexte de la crise tragique, le quatrième épisode des *Bacchantes* d'Euripide²¹ rappelle l'origine rituelle du travestissement et son rôle dans le culte du dieu du théâtre. Rendu fou par Dionysos, le jeune roi Penthée, revêt la longue robe des bacchantes, pour aller épier au Cithéron l'orgie des thébaines qui, menées par sa propre mère—à laquelle Penthée travesti se plaît à ressembler—mettront l'impie en pièces²². Dans le thiasse dionysiaque, le costume rituel, identique pour les bacchants et les

ménades, était le vecteur de l'identification recherchée dans la transe avec le dieu bisexué, celui qu'on appelait "l'homme-femme"²³. Le travestissement intersexuel du théâtre antique s'origine donc dans une androgynisation rituelle, quête symbolique d'une bisexualité mythique incarnée par l'acteur, "seul médian sexuel"²⁴. Vingt ans après *Streetcar*, la variation parodique *Kingdom of Earth*, fera affleurer ce substrat intersexuel. Situé dans le Sud profond, le palimpseste que Williams appelait "my funny melodrama"²⁵, oppose Chicken et Lot Ravenstock, le premier viril et grossier, le second fragile et raffiné qui voit sa jeune épouse lui préférer son robuste demi-frère. Si Chicken est un épigone de Kowalski, Blanche est hypostasiée en Lot, que la dernière scène montre baigné de clarté lunaire, assis à sa fenêtre, comme l'héroïne du manuscrit *Blanche's Chair in the Moon*²⁶. Dans l'extase d'une spectaculaire agonie, Lot a revêtu les vêtements de sa mère, travestissement que les indications scéniques qualifient de transfiguration, évoquant "*the sexless passion of the transvestite*"²⁷ et faisant ainsi miroiter la pureté de l'androgynie mythique, délivré du désir et du devenir.

Dans la dernière scène de *Streetcar*, à l'humiliation et l'avilissement du viol succède une transfiguration paradoxale, décrite avec insistance par les indications scéniques qui nimbent Blanche d'une lumière ambrée—symbole céleste et spirituel couramment associé aux visages des saints et des héros²⁸—tandis que les cloches de la cathédrale voisine scandent la rédemption de l'héroïne. Autant que de la classique catharsis tragique, cet exhaussement résulte d'un processus alchimique de réconciliation des contraires qui, à travers la conjonction paroxystique du masculin et du féminin, met un terme au conflit psychique de Blanche, déchirée entre le charnel et le spirituel²⁹. La critique génétique a montré que Williams est parvenu tardivement à la résolution violente de *Streetcar*, l'adultère étant consommé par consentement mutuel dans plusieurs manuscrits, où l'union de Blanche et de Stanley était investie d'une signification plus symbolique que réaliste³⁰. Dans la version définitive, le viol est encore saturé d'une imagerie alchimique qui révèle la persistance de cette dimension métaphysique, parallèlement à la portée sociale que Williams a ajoutée à l'évènement. Hallucinatoires, les flammes du désir qui courent le long des murs dessinent le destin de la phalène sur le point d'être purifiée par ce qui la consume. Car Blanche joue avec le feu depuis le début de la pièce—que Mitch lui en donne ou qu'elle en demande au jeune prince des *Mille et*

une nuits, brûle une bougie à la scène six, ou refuse d'allumer celles de son anniversaire, crie à l'incendie sous les assauts de son ancien prétendant, avant que Stanley, sur le point de la violer, lui demande si elle s'est apprêtée pour le bal des pompiers. La chaleur insoutenable de l'été de Louisiane transforme finalement la chambre en un creuset brûlant. Antidote de la corruption, le feu est l'agent indispensable de la transmutation des métaux vils. A l'obsession du brasier s'ajoute d'ailleurs celle de l'eau lustrale qui participe encore de la symbolique de purification alchimique, puisque les bains bouillants de Blanche emplissent la salle de bains de vapeur, et évoquent à la fois la dissolution et la sublimation de la matière.

La littérature alchimique décrit l'entreprise rédemptrice du Grand Oeuvre comme l'union d'un principe mâle, le Soufre et celui d'un principe femelle, le Mercure. Les noces chymiques sont souvent représentées dans l'iconographie hermétique comme le mariage d'un roi vêtu de rouge et d'une reine vêtue de blanc³¹. Un dualisme sexuel, hérité de mythes millénaires, distribuant toutes les oppositions en fonction de l'opposition suprême du masculin et du féminin, leur réunion est investie d'une portée métaphysique et cosmique. La scène 10 de *Streetcar* s'achève par une hiérogamie démonique, où une reine de pacotille, en longue robe blanche, est prise de force par un homme qui s'est proclamé roi en son domaine et a revêtu pour l'occasion son pyjama de noces de couleur vive—rouge lors de la création de la pièce³². La dimension transgressive de l'inceste par alliance fait aussi écho à la conjonction alchimique, traditionnellement représentée par le couple mère-fils ou frère-soeur³³—le fantasme incestueux s'enracinant dans le même regret d'une unité perdue que le mythe de l'androgynie. L'alliance de Blanche et de Stanley est un choc violent des contraires, une série d'antinomies multiples opposant ces êtres que tout sépare, hormis le désir qui les pousse l'un vers l'autre. L'âme s'unit au corps, l'esprit à la matière, le ciel à la terre, selon une dialectique cependant inverse de la tradition alchimique puisque cette dernière associe les premiers termes de l'opposition au masculin et les seconds au féminin. Dans le symbolisme hermétique, l'emblème de la reine est lunaire, celui du roi solaire. Le Casino de Moon Lake, la chanson "Paper Moon", et l'un des anciens titres de *Streetcar* associent Blanche à l'astre nocturne, tandis que l'héroïne du manuscrit *The Passion of a Moth* assimilait Stanley au soleil :

This unholy union of ours may not have been fruitless. I may bear you a son. [...] a child that will be more beast than human.—because our collision, that awful crashing together, could not result in anything more than a beast or less than an angel. And this, this angelic monster coming to be, will rise out of smoke and confusion to clear it away.[...] We'll call him Le Fils du Soleil—the Sun's child!³⁴

L'être paradoxal, qui sortait alors des flammes incarnait la réconciliation des contraires, à l'instar du "monstrum hermaphroditum" alchimique —aussi appelé "Filius philosophorum"—dont l'avènement succédait au coït du Roi et de la Reine. Symbole de l'unité androgynique retrouvée, le Rebis alchimique qui couronnait le Grand Oeuvre était en effet représenté par un corps à deux têtes ou un hermaphrodite.

Dans *Streetcar*, un processus de déplacement a substitué à l'enfant adultère celui de Stella, qui naît précisément pendant le viol, le jour de l'anniversaire de Blanche. Le symbolisme androgynal est même accentué puisqu'à la scène suivante Williams n'indique ni le nom ni le sexe du nouveau-né, pourtant âgé de plusieurs semaines. En enveloppant de bleu, qui est la couleur de la dernière tenue de l'héroïne, l'enfant auquel Blanche a légué ses bougies d'anniversaire, Williams suggère une renaissance après la destruction psychique³⁵. C'est bien d'ailleurs au sens kinésique et littéral une résurrection que miment les didascalies, lorsque le médecin relève Blanche prostrée³⁶, sauvée in extremis de la camisole de force et de la déchéance que conjurent définitivement une réplique finale mémorable, et une sortie spectaculaire, d'une solennité hiératique. Le protocole alchimique suit un scénario dramatique homologue résumé par la formule "solve et coagula" : la transmutation de la matière exige une première phase de dissolution et de putréfaction, l'Oeuvre au noir. Dans la conception initiatique de l'Art, les opérations chimiques sont emblématiques d'un travail de purification spirituelle de l'adepte, la *nigredo* désignant symboliquement la "nuit noire de l'âme", le fonds de l'abîme spirituel que l'individu doit toucher avant de s'élever hors de la corruption et amorcer sa remontée vers la lumière³⁷. C'est bien de purification et de dissolution que rêve Blanche lorsqu'elle imagine son inhumation en mer sous les feux d'un soleil brûlant, joignant les symboliques ignée et aquatique que réunit pareillement la première phase des noces chymiques. Fantasma de retour à l'état foetal d'unité duelle, l'engloutissement dans le sein d'une eau maternelle, où s'aboliraient tensions et

contradictions, participe de la thématique androgynique³⁸. Au revers de sa veste, Blanche porte une broche en forme d'hippocampe, créature mythique, moitié poisson, moitié cheval, appartenant à la fois à la terre et à la mer, et dont la nature hybride est soulignée par la réunion de la pierre et du métal, de l'argent et de la turquoise, matériaux respectivement liés à la lune et au soleil³⁹. D'ailleurs, l'animal réel évoque aussi une certaine androgynie, puisque c'est le mâle de l'espèce qui est fécondé et abrite les oeufs jusqu'à leur éclosion. Un deuxième symbole paradoxal réunissant plusieurs couples oppositionnels liés à la dyade masculin-féminin est encore associé à Blanche après le viol. Les violettes artificielles qu'elle choisit au moment du départ sont en effet des fleurs hermaphrodites, emblématiques du Rebis androgyne dans la tradition alchimique⁴⁰. La valeur médiatrice de la fleur est aussi liée à sa couleur, le violet réalisant la fusion du bleu et du rouge, qui renvoient aux deux teintes extrêmes de l'Oeuvre par lequel les adeptes s'efforçaient à réconcilier l'esprit et la matière – la première couleur étant emblématique du Mercure et la seconde du Soufre. Le violet apparaît aussi comme la synthèse chromatique de la nature charnelle de Blanche, révélée par le déshabillé de satin rouge, et de sa nature spirituelle, symbolisée par le bleu marital de la veste revêtue au moment de quitter la scène. Le viol apparaît donc comme une ordalie, la prégnance du symbolisme androgynal signalant, à travers la synthèse hermétique des contraires, la résolution du conflit psychique de Blanche et sa rédemption tragique. Mais la dialectique érotique des noces chymiques exigeaient la double oblation du Soufre et du Mercure⁴¹, de l'élément mâle et de l'élément femelle. Dans *Streetcar* le masculin l'emporte sur le féminin, et la valeur sotériologique du sacrifice de Blanche n'occulte pas l'iniquité de l'institution patriarcale qui garantit l'impunité de Stanley.

L'ambivalence de l'oeuvre tient à sa dimension à la fois symbolique et réaliste, dualité qui fait du viol le syndrome de l'hégémonie masculine en même temps que la réunion salvifique des contraires. L'imagerie alchimique présage de l'évolution vers le vase clos d'une scène intérieure où se feront face les deux parties d'un androgyne psychique, comme le frère et la soeur incestueux de *The Two-Character Play*, enfermés dans un théâtre vide, ou dans *In the Bar of a Tokyo Hotel*, le peintre torturé et sa femme hystérique qui se déchirent sans pouvoir se survivre⁴². Williams déclarait en 1975 : "No living person doesn't contain both sexes. Mine could have been either one. Truly I have two

sides to my nature"⁴³. La prégnance du mythe hermétique atteste de la nécessité pour l'écrivain de réconcilier le masculin et le féminin afin de conjurer la menace de la dissociation psychique et de la folie. La psychologie des profondeurs, dont l'influence sur Williams fut marquante, considère en effet l'opération hermétiste salvatrice comme un processus mental, intuitivement projeté par les alchimistes dans des phénomènes de transmutation physiques, l'avènement du Rebis hermaphrodite symbolisant notamment la découverte par l'adepte de l'autre sexe en soi—c'est-à-dire la reconnaissance de la constitution foncièrement androgynique du psychisme humain⁴⁴. La dramaturgie de Williams met en oeuvre une purification cruelle, dont la dimension religieuse et transmutatoire rejoint la conception artaldienne d'un théâtre qui a pour raison d'être "de tenter dans l'excavation creuse et évidée de la scène une opération psychologique analogue à celle qui est tentée par l'alchimie"⁴⁵⁴⁶.

Agnès ROCHE-LAJTHA
Agrégee de l'Université

NOTES

- ¹ *Conversations with Tennessee Williams*. Ed. Albert J. Devlin. Jackson: UP of Mississippi, 1986, p.209.
- ² *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : Le Robert, 2003, p.717.
- ³ "My word I poured. But was it cognate, scored / Of that tribunal monarch of the air / Whose thigh embronzes earth, strikes crystal Word / In wounds pledged once to hope, —cleft to despair?". *Key West et autres poèmes*. Ed bilingue présentée par François Boddaert, Orphée/La Différence, 1989, p.116.
- ⁴ Platon, *Le Banquet/Phèdre*, Paris : GF-Flammarion, 1992, 191c-192b, p.56.
- ⁵ Le destin de Blanche et d'Allan rappelle aussi celle d'Eros et de Psyché, nom qui en grec désigne à la fois l'âme et le papillon, que l'on sait emblématique de l'héroïne williamsienne. L'histoire de Blanche est le reflet inversé et cauchemardesque de celle du personnage de *L'Ane d'or* d'Apulée. Mariée sans le savoir à Eros, dont elle n'a pas le droit de connaître le visage, Psyché viole l'interdit amoureux, de peur d'avoir épousé un monstre, et voit aussitôt son idéalement beau mari disparaître. Au terme d'une longue quête, elle sera finalement réunie pour l'éternité à celui que la mythologie dépeint comme une divinité androgyne. Le mythe platonicien interfère avec celui d'Eros et de Psyché dans la mesure où les errements érotiques de Blanche, qui avait cru trouver en Allan l'âme soeur, renvoient aussi à l'errance malheureuse des êtres mutilés du *Banquet*.
- ⁶ Jean Delumeau, *Une histoire du paradis. Vol 1. Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992, p.13.
- ⁷ Jean Libis, *Le Mythe de l'androgyne*, Paris, L'île verte-Berg International, 1980, p. 109.
- ⁸ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*. 1962. Paris, Idées-Gallimard, 1981, 115.
- ⁹ Libis, p.36.
- ¹⁰ Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*. Cité par Libis, p. 203.
- ¹¹ Cité par Libis, p.204.
- ¹² Vivienne Dickson, "A Streetcar Named Desire: Its Development through the Manuscripts", p. 164, in Jac Tharpe, ed. *Tennessee Williams : A Tribute*, Jackson, Jackson UP of Mississippi, 1977, 154-71.
- ¹³ Brenda Murphy, *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theater*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, p.21.
- ¹⁴ William Baer, ed., *Elia Kazan: Interviews*. Jackson, UP of Mississippi, 2000, p. 177.
- ¹⁵ Terme forgé par Robert Stoller pour différencier le sexe, qui est un fait biologique, et le genre, qui est un état psychologique. *Masculin ou féminin?*. Trad. Yvonne Noizet et Colette Chiland, Paris: PUF, 1989, p.21.

- 16 "Camp sees everything in quotation marks. [...] To perceive camp in objects and persons is to understand Being-As-Playing a Role. [...] To camp is a mode of seduction-one which employs flamboyant mannerisms susceptible of a double interpretation; gestures full of duplicity, with a witty meaning for cognoscenti and another, more impersonal for outsiders", Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, 1961, New York, Picador, 1966, p. 280 ; p. 281.
- 17 Perçu dès 1956 par le public de Tallulah Bankhead, cet implicite allait être exploité par l'adaptation de 1991, *Belle Reprieve*. Voir Philip C. Kolin, *Williams: A Streetcar Named Desire*. Plays in Production, Cambridge, Cambridge UP, 2000, p.84-89 et 142-48. Le thème du travestissement sera aussi central dans l'hommage de G-M Sarotte, *La Romanesque* (1988) et dans celui de Pedro Almodovar, *Tout sur ma mère* (1999).
- 18 Remplacée par une poupée de chiffon pour la création de la pièce, selon Murphy p. 58.
- 19 Sur cet hypotexte voir Philip Kolin, "Cleopatra of the Nile and Blanche DuBois of the French Quarter: *Antony and Cleopatra* and *A Streetcar Named Desire*." *Shakespeare Bulletin* 11 (Winter 1993): 25-27. La pièce de Shakespeare fait aussi partie du répertoire de Felice et Clare dans *The Two-Character Play, The Theater of Tennessee Williams* Vol. 5, New York, New Directions, 1976, p. 317.
- 20 Traduction de Jean Gillibert, "L'Acteur, médian sexuel" in *Bisexualité et différence des sexes*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 7, printemps 1973, 71-77, p. 76.
- 21 L'isomorphisme de *Streetcar* avec la tragédie antique a été démontré par Judith Thompson, *Tennessee Williams's Play: Memor, Myth and Symbol*, New York, Lang, 1987, p. 38-42.
- 22 Le signe astrologique de Stanley, sa violence, sa sensualité, et sa fécondité, son goût de la boisson le désigne comme un avatar du dieu antique. Au sparagmos, démembrement rituel de Penthée, correspond la désagrégation psychique de Blanche—le mot "schizophrénie" dérivant du grec "fendre". Dans *Les Bacchantes*, la raison de Penthée succombe aux mirages suscitées par le dieu, auxquels font écho les hallucinations de Blanche avant le viol.
- 23 Eliade P.157.
- 24 Gillibert p.77.
- 25 *Memoirs*, Garden City, New York, Doubleday, 1975, p.40.
- 26 A propos de la genèse de ses personnages, Williams déclarait en 1972 : "I see somebody, you know? Like I saw Blanche sitting in a chair with the moonlight coming through a window onto her. My first idea for the title was 'Blanche's chair in the Moon'. But I only wrote one scene then." Devlin, p. 215.
- 27 *The Theater of Tennessee Williams*, Vol. 5., II.3, p.212.

- 28 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Bouquins-Laffont, 1982, p.29.
- 29 Sur le rapport entre catharsis et alchimie, voir Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie: Grand oeuvre et Modernité*, Paris, PUF 1993, p. 563.
- 30 John S. Bak, " 'Stanley made love to her!—by force!': Blanche and the Evolution of a Rape", *A Streetcar Named Desire*, dir. Gilles Menadalg et Anne-Marie Paquet-Deyris, Paris, Ellipses, 2003, pp. 125-36.
- 31 Serge Hutin, *L'Alchimie*, Paris, "Que sais-je?"-PUF, 1995, p.86.
- 32 Murphy p. 32.
- 33 C.G. Jung, *Mysterium conjunctionis* 2, Paris, Albin Michel, 1982, p. 262.
- 34 Bak p. 133.
- 35 Voir Henry I. Schvey, "Madonna at the Poker Night" in Harold Bloom ed., *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*, Modern Critical Interpretations, New York, Chelsea House, 1988, pp. 103-09, p. 109.
- 36 Dans le film de Kazan, le médecin soulève les paupières de Blanche, à l'inverse du geste rituel par lequel sont fermés les yeux des morts.
- 37 Hutin p.97.
- 38 "La mer, milieu onirique et dissolvant par excellence, est bien propre à faire surgir la confusion des sexes" selon Libis, p.35. Le mythe d'Hermaphrodite illustre aussi le lien entre l'élément aquatique et l'archétype androgynique, puisque c'est en se baignant que le jeune homme devient un être hybride, quand la nymphe Samalcis s'unit à lui.
- 39 Chevalier et Gheerbrant, p.75; p. 982.
- 40 Eugène Canseliet, *Alchimie: Etudes diverses de Symbolisme hermétique et de pratique Philosophale*. Paris, Pauvert, 1978, p.228.
- 41 Bonardel p.559.
- 42 *The Theater of Tennessee Williams*, Vol. 7, New York, New Directions, 1970.
- 43 Cité par Robert E. Jones, "Sexual Roles in the Works of Tennessee Williams", in Tharpe pp.545-57, p. 546
- 44 C. J. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970, p.607.
- 45 *Oeuvres Complètes*, t.V, Paris, Gallimard, 1980, p.231
- 46 *Oeuvres Complètes*, t.V, Paris, Gallimard, 1980, p.231.