

Le cri du chat : déchirure, invasion, évasion.
Analyse psychanalytique de *A Streetcar Named Desire* de
Tennessee Williams.

Brigitte GAUTHIER

Le thème de la schizophrénie est présent dans plusieurs pièces de Tennessee Williams. Il précise lui-même dès son introduction à *The Glass Menagerie* (1945) qu'il s'est inspiré de sa propre sœur Rose, dont il était très proche et qui est devenue schizophrène, pour créer le personnage de Laura.¹ *Summer and Smoke* (1948) introduit le thème du "doppelganger", terme allemand, signifiant le double et appartenant à un imaginaire germanique d'après lequel lorsque l'on voit son double on est sur le point de mourir, comme c'est le cas dans *Les Elixirs du Diable* de E.T.A. Hoffmann, auteur qui inspira à Freud sa théorie de l'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*) dans son analyse de *L'Homme de sable*. Dans *Summer and Smoke*, l'invasion d'une personnalité par une autre est présente chez Alma, personnage sujette à des symptômes hystériques : rires nerveux, palpitations, et à des tremblements qu'elle attribue à des résurgences de malaria. Le jeune médecin qui l'examine attribue par contre tous ces symptômes à son extrême solitude, conséquence du choix d'une direction de vie puritaine, poids d'une tradition qui fait apparaître l'idée du *doppelganger* comme simple transposition de pulsions contraires, désir de pureté et désir d'amour charnel. Dans *Summer and Smoke*, on trouve tous les éléments constitutifs de l'élaboration de la caractérisation de Blanche, dispersés dans les différents personnages féminins : Rosa, la séductrice charnelle qui rêve de se faire épouser, Nellie, la jeune Lolita qui se fait épouser, la mère de Nellie qui va à la rencontre des commis voyageurs à l'arrivée des trains, la jeune Alma, amoureuse de l'amour désincarné, malgré son désir d'affection et ses ambiguïtés affectueuses, et la mère d'Alma, une femme qui a choisi l'évasion dans l'enfance, dont elle acquiert au deuxième acte le corrélat schizophrénique : le puzzle aux morceaux non ajustables. Et, à la fin de la pièce, devant la fontaine, c'est en espagnol qu'Alma échange quelques mots avec un étranger avant de le suivre. Alma est prête à devenir une Rosa, une Nellie, une Mrs Ewell. Elle est prête à devenir Blanche.

Streetcar contient tous ces attributs de l'imaginaire féminin et rassemble dans le personnage de Blanche les plus grands

extrêmes, elle aime à dire qu'elle est du signe de la Vierge, alors que c'est une femme marquée : nymphomane, décalée, à la sexualité errante. C'est l'éclatement de l'essence de la femme qui fait du personnage de Blanche, en apparence, une schizophrène. Mais l'idée de personnalité double ou multiple n'insuffle que partiellement la dramaturgie de cette œuvre.

L'état clinique de Blanche demeure un mystère. Je ne prétends pas fournir un diagnostic médical d'un personnage dramatique. Cette présentation consiste à démonter les mécanismes de la dramatisation du glissement progressif vers l'exclusion. Blanche est stigmatisée par Stanley en tant qu'individu au "destin tout tracé", dont l'ultime refuge sera l'asile. Or cette destination est dramatiquement annoncée par "un cri de chat" dans le film et par deux "cris de chat" dans la pièce.

Le premier cri de chat (présent dans la pièce mais pas dans le film) semble arracher Blanche à un univers qui restera à définir comme étant simplement son monde intérieur ou une tendance psychotique. Tennessee Williams décrit cet incident ainsi :

Blanche sits in a chair very stiffly with her shoulders slightly hunched and her legs pressed closed together and her hands tightly clutching her purse as if she were quite cold. After a while, the blind look goes out of her eyes and she begins to look slowly around. A cat screeches. She catches her breast with a startled gesture. (SC1/P)

Ce cri de chat est un élément sémiotique acoustique qui sert de catalyseur. Il fonctionne comme les cloches chinoises d'un monastère bouddhique, arrachant l'individu à un moment d'inconscience. Son regard vide, simple rappel de la fatigue du voyage annonce pourtant un glissement possible vers une herméneutique psychanalytique. L'association d'une cécité au monde et de ce cri-déchirure nous révèle tout au moins son extrême sensibilité et annonce le style à la fois de la dramaturgie et de la cinématographie. Chaque moment apparemment exacerbé est ainsi préalablement justifié par une esthétique d'accompagnement dans la folie. Dès ce cri de chat initial, l'équivalent du rideau classique est levé, désignant comme le lieu scénique non pas l'appartement des Kowalski, mais le cœur fragile d'une femme au bout d'un parcours de déchéance. Elle est femme ouverte, femme à envahir. C'est la raison pour laquelle chaque bruit sera pour elle cri, et chaque lumière, aveuglement. Tennessee Williams et Kazan nous invitent à suivre ce parcours de l'intérieur, sous l'épiderme

fragilisé de Blanche. Bien plus qu'une entrée dans la folie, *Streetcar* nous propose une entrée dans la schize sociale, récit d'une chute dont la crise psychologique est la conséquence et non la cause.

Le deuxième cri (dans la pièce, cri unique dans le film) surgit à nouveau lors de la toute première confrontation entre Blanche et Stanley. Ce "cri de chat" agit comme une décharge électrique qui effraie Blanche hors de toute proportion normale, indiquant d'emblée son hypersensibilité et établissant un contraste avec la normalité brute et directe de Stanley.

Stanley: You going to shack up here?

Blanche: I thought I would if it's not inconvenient for you all.

Stanley: Good.

Blanche: Traveling wears me out.

Stanley: Well take it easy.

[A cat screeches near the window. Blanche springs up.]

Blanche: What's that?

Stanley: Cats... Hey, Stella! (SC1/P)

Stanley reproduit ce cri comme un écho. Il se moque d'elle, cependant cet écho permet le glissement dramatique sous la surface de la réalité et déclenche peu après une autre série d'échos dans les souvenirs de Blanche. Le cri du chat annonce la schize, schize émotionnelle, inadaptation à l'intégration, élément sonore présenté dans une sphère d'interaction humaine et émotionnelle qui trouve dans les rires provenant du bar son équivalent social à l'arrivée de Blanche à la Nouvelle Orléans. Ces rires l'effraient également et elle a un mouvement de recul. Ils fonctionnent comme pendant social à la déchirure émotionnelle, remplaçant le premier cri du chat dans la version dramatique. Ces "cris" déchirent ainsi la texture dramatique, ouvrant l'interaction sur des zones obscures, non contrôlées. Il sert d'indicateur sémiotique d'un danger et il est l'écho d'une souffrance sans nom.

Blanche est un personnage dramatique schizophrénique dans la mesure où justement elle ne parvient pas à avoir conscience de ses limites territoriales en tant qu'individu. D'après David Edgar que j'avais interrogé au sujet de sa pièce *Mary Barnes* : un schizophrène ne sait pas où il s'arrête et où le monde commence². On essaie d'ailleurs de faire prendre conscience aux schizophrènes de leurs limites corporelles en les enveloppant d'un tissu mouillé, qui lorsqu'il sèche se resserre et leur fait sentir leurs propres

contours. Ce type de phénomènes explique dans quelle mesure l'hypersensibilité de Blanche en fait une éponge émotionnelle. Elle réagit à toute intrusion extérieure sonore (les cris, les bruits, les rires, la locomotive, les paroles de Stanley ou de la vendeuse de fleurs) et visuelle (lumière ou éclairs).

Les intrusions sonores sont déroutantes car elles servent de rappel tragique de son destin. Elles déchirent la stabilité et le confort du moment. Elles fonctionnent comme un retour du Principe de Réalité, rappel de l'angoisse de sa situation transitoire, refuge éphémère entre l'horreur du passé et l'incertitude de l'avenir. Ce retour à la réalité est présenté comme une secousse violente liée à la mort : en particulier avec le coup de revolver qui est insertion d'un souvenir de mort, et par conséquent, surgissement du refoulé, qui arrache Blanche à son rêve éveillé. On s'aperçoit alors que Tennessee Williams a fait de son écriture dramatique une transposition des mécanismes du travail du rêve. Ce que Blanche vit dans le déroulement narratif suit une structure de rêve, fonctionnant à partir des quatre opérations décrites par Freud dans *L'Interprétation des rêves*³ : la condensation (*Verdichtung*), le déplacement (*Verschiebung*), les considérations de représentabilité (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) et les révisions secondaires (*Sekundäre Bearbeitung*). Ces procédés d'élaboration du rêve deviennent procédés d'élaboration de la texture dramatique. On assiste effectivement à un **travail de condensation** d'après lequel le rêve manifeste est censé avoir un contenu plus court que celui du rêve latent. Il en serait une traduction abrégée. Dans *Streetcar*, Blanche cherche à faire de la vie un rêve et elle présente sa propre vie sous forme de vignettes anecdotiques non vérifiables ou qui s'avèrent fausses lorsque Stanley mène une enquête pour vérifier ses dires. Il y a condensation sous forme de réduction quasi monologique dispersée ici et là dans la trame narrative. Blanche présente une version de son passé embellie par le rêve.

Dans le film, chaque moment climactique est un moment dramatisé par la superposition de tous les procédés dramatiques : bruits, musique, éclairs, intensité, gestuelle, verbalisation. Kéran souligne d'ailleurs à quel point le fonctionnement climactique est pour lui la caractéristique primordiale de son style, conclusion à laquelle il arrive lorsque Michel Ciment l'interroge sur son travail de transposition cinématographique de la Méthode :

Michel Ciment: Quel problème a posé l'utilisation de la Méthode au cinéma ?

Elia Kazan:

Le problème pour chacun c'est son talent et non ses défauts. Mon problème c'est que je suis toujours capable de donner de la force aux choses. Et je faisais monter chaque scène vers un climax, " ALLEZ, ALLEZ, ALLEZ ! " ; et si j'avais soixante minutes de film, j'avais soixante climax : " Prêts ? CLIMAX ! Très bien, une minute de repos – CLIMAX ! "4

Le phénomène de déplacement correspondrait à une "transvaluation des valeurs psychiques" (3). (vol. 5, p. 655) Des éléments du rêve manifeste remplacent des éléments du rêve latent à la suite d'une série d'associations d'idées afin de dissimuler l'élément initial. Freud considérerait ce procédé de déplacement comme étant "l'instrument le plus puissant de la censure du rêve" (3) (vol.15, p. 233). On verra dans la démonstration qui suit comment le viol du corps de Blanche est déplacé dans *Streetcar* par l'assimilation progressive de Blanche et de la lanterne. Si bien qu'une fois cette équivalence établie, la déchirure de l'une fait voir celle de l'autre, qui est de l'ordre de l'irreprésentable à cause des codes de la censure américaine. Il y a dans cette pièce un travail ironique sur deux phénomènes de censure : censure du rêve et censure de la société. Ceci renforce l'idée directrice de narration du récit de l'expulsion de Blanche sous forme de rêve dramatisé. L'équivalence entre un récit dramatique et une recherche de transposition dramatique des structures narratives du rêve sera reprise dans un film comme *Spellbound* (1945) de Hitchcock dans lequel Dali a contribué à l'insertion visuelle de ce rappel de la prégnance de la forme rêvée. D'autre part, il semblerait que ces techniques de condensation et de déplacement donnent naissance à des images visuelles inoubliables. Une image forte, une image où l'impact visuel fait sens, c'est le statut qu'acquiert dans *Streetcar* deux éléments visuels : la lanterne et la marchande de fleurs mexicaines – allégorie yeatsienne. Cette femme semble surgir, comme un fantôme, de l'imaginaire japonais. Elle est fantôme, morte-vivante, codée par les sonorités d'outre-tombe, surgissement d'une culture autre qui est celle des rituels funéraires. Le double encodage par la langue autre et le contenu mortifère inscrit dans son unique phrase : "*Flores para los Muertos*" redouble l'effet de déchirure du cri du chat. Cette présence-invasion est image de mort, chronique des morts du passé et d'une mort annoncée. À la fois mexicaine et japonisante dans l'inscription culturelle, elle est

fantôme. Les recherches de Yeats sur le théâtre Nô étaient certainement connues de Tennessee Williams. D'autant plus que, cette pièce ressource la dramaturgie aux origines de ce théâtre fondé sur la valorisation d'un personnage non réaliste, construit autour et derrière son masque (*persona*). Mais ici paradoxalement l'image inoubliable la plus marquante est celle non représentée du coup de revolver : quand on entend le coup de revolver, on voit le revolver.

Évidemment la question de la **représentabilité** est au cœur de la réflexion sur la dramatisation de *Streetcar*. Dans sa thèse sur "Les adaptations cinématographiques des pièces de Tennessee Williams", Gene D. Philipps cite le point de vue de Geoffrey M. Shurlock, l'un des membres les plus importants de la censure sur le tournant majeur que représente ce film dans l'histoire de la censure :

Streetcar made us think things through. Tennessee Williams was something new to the movies. Elia Kazan's approach was something new to us. We realized it was possible to treat rape on the screen... Now we know that a good deal of what we decide in censoring movies is not morality but taste. It began with Streetcar."⁵

Au-delà des impératifs extérieurs au film imposés par la censure d'après les critères de la Commission Breen autour de l'idée de représentation du viol, il y a dans ce film une structure en poupées russes autour de l'idée de censure. La censure la plus visible est celle qui est cachée : celle du viol. Si Tennessee Williams et Kazan n'avaient pas longuement disserté sur cette œuvre en employant ce terme de "viol", le doute subsisterait. D'autant plus, que l'ensemble de la pièce tend à créer une incertitude autour de toutes les affirmations de Blanche.

Cette pièce me paraît d'ailleurs être une source intellectuelle très riche pour l'œuvre d'Harold Pinter. On y trouve tous les fonctionnements dramatiques qui seront isolés par Pinter pour devenir constitutifs de son style : l'incertitude, l'invérificabilité, la dramatisation resserrée autour d'une pièce unique avec la présence d'une menace venant de l'extérieur, et le jeu d'approche et de séduction qui est plaisant et comique "jusqu'à un certain point", au-delà duquel Blanche (*Streetcar*), Davies (*The Caretaker*), et ironiquement Stanley (*The Birthday Party*), les personnages à expulser devront faire face à leur destin de façon inéluctable. Le choix de Pinter de nommer le protagoniste de *The Birthday Party*

“ Stanley ” n’est certainement pas un hasard. Il s’agit vraisemblablement d’une référence ironique et décalée, à partir du renversement des rôles, destinée à rendre hommage à Tennessee Williams. Si la pièce *Streetcar* est si déroutante c’est quelle présente avant Beckett ou Pinter un personnage de “ *tramp* ”, or cet anti-héros sans domicile fixe est une femme belle et digne malgré ses moments de dérapages et de faiblesse. On voit la folie, on adhère au déroulement dramatique émotionnel et l’on oublie la source du drame, la déchéance sociale liée à l’absence totale de se procurer un moyen de subsistance. Blanche est l’une des héroïnes de la “ schizophrénie sociale ”, au même titre que Mary Barnes dans la pièce homonyme de David Edgar ou que Kate/Janice dans la pièce de David Mercer (*In Two Minds*) et sa version cinématographique *Family Life* de Ken Loach. Blanche est un personnage précurseur des grandes figures d’une schizophrénie dont la frontière entre le social et le clinique sera rendue visible de façon bien plus directe dans *En Attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, *The Caretaker* de Harold Pinter (1960) et *Sue Lost in Manhattan* de Amos Kollek (1997). C’est la même histoire, celle d’une déchéance sociale perçue comme une faiblesse d’ordre psychiatrique, cette oscillation entre désir et dépendance, cette annulation de la différence entre désir et dépendance.

Quant à la **révision secondaire** : elle est perceptible en tant que travail de réécriture, jeu d’aller retour entre la vérité inventée, la vérité améliorée et la vérité décalée, réécrite après tous ces impératifs de la condensation, du déplacement et de la censure. Le récit de Blanche tel qu’elle nous le livre est un récit constamment retravaillé en fonction de son interlocuteur, récit à facettes, récit d’un être dont les autres sont devenus miroirs. Elle est magie, elle est metteur en scène, transformant les uns et les autres en simples accessoires sur lesquels elle reflète des facettes de sa vie. Être brisée, fragmentée par le poids d’une décadence sociale qui la dépasse et qui concerne une caste. *Streetcar* est une tragédie épique au sens où ce n’est pas uniquement le sort d’un individu qui est en jeu, mais celui de toute une catégorie sociale. Elle est l’aristocratie du Vieux Sud qui a perdu ses repères, de même que, dans *Henry IV*, Falstaff était un noble appauvri en errance face aux normes de sa propre catégorie sociale.

Blanche est donc d’autant plus vulnérable aux intrusions qu’elle représente cette nouvelle catégorie d’errants, dont l’apparence “ encore belle ” n’inspire pas la pitié. Si Stella a échappé au sort de sa sœur, c’est qu’elle a su négocier le passage de l’aristocratie féodale à la bourgeoisie capitaliste. Elle a su se

passer des attributs extérieurs de sa caste : belles robes, bijoux et fourrures. Son acceptation d'un déclassé social et de la fusion corporelle avec la nouvelle classe d'émigrants et de travailleurs lui a permis d'assurer sa stabilité psychique. Elle n'est pas aussi légère et insouciant qu'elle le paraît, elle sait parfaitement ce qu'elle a fait comme en témoignent la tendresse et la sympathie qu'elle parvient à procurer à sa sœur. Lorsqu'elle demande à Eunice d'aider Blanche en lui faisant un compliment sur sa beauté, ce n'est pas une sœur qui soutient avec complaisance un être faible et psychologiquement malade, c'est une fille de Belle Reve qui se souvient et qui comprend que le seul atout de Blanche pour sortir de l'impasse c'est sa beauté et sa confiance en ce qui lui reste de cette beauté. Or le temps est compté. Si le compte a rebours a commencé pour Blanche, c'est justement parce qu'elle n'est plus toute jeune, et si elle est obsédée par ce fait, ce n'est pas pour des raisons superficielles, mais pour des raisons économiques. Son seul salut passera par l'acceptation de ce visage, visage qu'elle craint de révéler, visage qu'elle protège.

Cette vulnérabilité à fleur de peau est donc le résultat d'un parcours de déchéance, plus que d'une hérédité clinique. Si Blanche craint tellement l'invasion de la lumière, c'est qu'elle sait que celle-ci risque de lui être fatale. Elle en plaisante, elle en parle. Si elle était véritablement schizophrène, cette faiblesse serait sans doute plus difficilement verbalisable. Tant que Blanche peut encore "parler de ses craintes", elle est encore normale. Lorsqu'elle sera réduite aux cris, elle aura basculé.

Les intrusions visuelles sont nombreuses dans cette pièce : (les lumières trop violentes, les éclairs).

- | | |
|---------------|--|
| Blanche: | ... But don't you look at me...
... turn that over-light off! Turn that off! I won't be looked at in this merciless glare.
(Script p. 250) |
| Mitch: | ... Daylight never exposed so total a ruin!
(Script p. 254)
Déjà dans la pièce en un acte, <i>Portrait of a Madonna</i> , dont s'inspire <i>Streetcar</i> , la protagoniste, Miss Collins s'inquiétait également d'une trop forte lumière. |
| Miss Collins: | The walk is simply glittering with sunlight (pressing her eyelids). Impossible to shade your face and I do perspire so freely! I |

had to walk straight forward – past the light elm trees and into the merciless sunlight. Oh! It beat down on me, scorching me!”⁶

D'autre part, Buchloch remarque dans “Assoziation Schriften”⁷ que Tennessee Williams souffrait lui-même d'une faiblesse oculaire qui lui rendait difficile le fait de regarder une lumière vive. Si bien que Tennessee Williams et Elia Kazan jouent sur la convergence du clinique et du social pour élaborer une esthétique où la lumière devient élément de menace dramatique comme en témoignent les commentaires de Lightman :

The room is supposedly illuminated only by small, subtly shaded lamps. In the romantic lighting thus produced, she looks ethereal, with a fragile loveliness that ties in perfectly her fancied image of herself. At this moment, the antagonist enters the room and switches on the main light. Instantly the illusion is shattered. The evening gown looks cheap and gaudy: the rhinestone tiara looks like dime – store rubbish: the woman herself looks dissolute and worn – old with the compressed age of imminent madness.⁸

Non seulement ces éléments sémiotiques acoustiques et visuels l'envahissent, ils l'agressent et s'imposent sur son territoire personnel, à tel point qu'elle les intègre et devient “cri du chat”. Elle est bel et bien un animal blessé, susceptible de hurler du plus profond de ses entrailles. Elle devient également éclair, brisée par la violence du déchaînement extérieur, secouée par des tremblements. Elle devient aussi lanterne, ce qui est attesté dans les didascalies : “*She cries out as if the lantern was herself*” (Script p. 436). Cet élément ponctuel qu'elle introduit dans la trame dramatique comme simple élément de décoration passe du statut d'accessoire théâtral, doté d'une présentation déictique à un statut performatif. Parler d'installer la lanterne correspond à décider d'un acte de création magique. Il y a immédiateté de la transition entre l'installation de la lanterne chinoise et l'élaboration d'un univers autre. Mais cette lanterne acquiert un statut véritablement dramatique lorsque les deux hommes avec qui Blanche cherche à établir un contact dans cette pièce s'en emparent. On s'aperçoit alors qu'il s'est élaboré tout au long de la pièce une alchimie qui a fondu les frontières entre Blanche et la lanterne. Elle est cette lanterne, quand Mitch l'arrache pour découvrir le vrai visage usé

de cette femme. Cette lanterne ne sert pas uniquement à cacher l'état sordide de l'appartement et à lui donner une touche de gaieté, elle joue le rôle de "make up dramatique", c'est littéralement le masque derrière lequel Blanche a dissimulé ses traits fanés. Si bien que lorsque Mitch arrache la lanterne, c'est l'épiderme de Blanche, la couche la plus superficielle de sa personnalité fabriquée qu'il arrache, premier viol de la pièce, mise à nue, défaite psychologique, déchirure de la surface et première pénétration sous le masque des apparences. Ce processus de déchirure et d'invasion devient inéluctable. La force de ces choix dramatiques est dotée d'un fonctionnement proleptique, car en arrachant le masque, Mitch fait basculer la pièce dans un rythme nourri par le mythe. On entre dans un processus rituel, qui ne peut aboutir qu'à une mise à mort symbolique : l'exclusion du bouc émissaire. L'hyperthéâtralité de ce geste simple renvoie à des codes atemporels. Blanche est la princesse-phalène d'un jour dont l'effigie sera brûlée pour permettre la continuité du cycle de la vie. Lorsque Blanche apprend que Stella est enceinte, elle sait qu'elle a perdu toute possibilité de l'emporter sur ce territoire, elle devra s'effacer pour permettre à l'enfant de vivre. Stanley l'empêche d'ailleurs de mentionner l'enfant. Elle est vouée à vivre le sort d'un papillon de nuit, attiré par une lumière trop vive de façon irrésistible au contact de laquelle elle va se consumer. Cet élément de caractérisation est mis en place dès l'exposition et Kazan précise dans son autobiographie qu'il s'est efforcé de tenir compte de cette indication dans ses choix de mise en scène.

We also decided to take an image, Williams had given us, a moth beating its wings against a wall, literally. We asked Lucinda Ballard, our costume designer, to make Blanche's dress for the rape scene of a light, diaphanous material, the same color as the very light window curtains of the bedroom where Stanley corners her. This also worked; it created a sense of moral panic.⁹

La pièce s'inscrit ainsi dans le cadre des rites de renaissance étudiés par René Girard dans *La Violence et le sacré*, ainsi que dans un fonctionnement carnavalesque analysé par Mikhail Bakhtin dans *Rabelais and his World*:

Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside

*it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit, it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part.*¹⁰

La lanterne devient le lieu scénique où se déroule la tragédie du rite de l'exclusion. Le choix de La Nouvelle Orléans, n'est pas anodin. Lieu des perles du carnaval, lieu du blues d'une société de Blancs à l'accent des Noirs, élevés par les nounous d'un monde qu'ils prétendent dominer. Monde à la dérive chronique et continue. Une société aristocratique qui a entamé sa décadence dès la Guerre de Sécession, et dont aujourd'hui encore des rues entières sont à vendre. La lanterne devient lieu scénique du drame de Blanche et du drame d'une société aux valeurs désuètes depuis que les ressources financières se sont taries. Monde ouvert, déchiré, envahi par le capitalisme, en souffrance de son féodalisme tchékhovien. Les serfs sont partis, les machines les ont remplacés, les émigrants sont arrivés. De nouvelles couches sociales ont pris la relève, laissant les vieilles plantations s'enfoncer dans un marais historique. Le Sud est stigmatisé dans *Streetcar* par l'intermédiaire d'une femme dont le destin devient allégorie. Une fois "révélée" par l'insistance des gros plans extrêmes sous la lumière brutale de l'ampoule nue, elle est littéralement démasquée, désormais offerte à une invasion d'autant plus destructrice qu'elle a perdu toute capacité à contrôler ses nerfs. Cette femme à fleur de peau est victime d'un traumatisme ancien qui s'impose lui aussi comme un cri déchirant le voile de l'illusion et surgissant systématiquement dans les moments de bonheur possible. L'obsession récurrente de la Varsouviana, associée au coup de revolver fait basculer le spectateur à l'intérieur de l'univers subjectif de Blanche. Cette déchirure sonore nous lie à elle, car cette détonation et cette musique ne sont entendues que par elle. Ce procédé annule la distance entre la scène et le spectateur, l'écran et le public, effet acoustique exacerbé qui nous sensibilise presque malgré nous au sort de Blanche. D'autre part, la récurrence de ce procédé sonore (préparé par le cri du chat) nous fait également expérimenter l'art créatif de cette mise en scène forgée par l'école stanislavkienne. Nous assistons à une démonstration d'école d'un des maîtres de l'Actor's Studio.

Leur principe de travail consiste à demander à l'acteur de puiser son jeu dans un souvenir affectif. C'est exactement ce que Kazan propose au spectateur au moment où nous réentendons la

Varsouvania et le coup de revolver. Cet élément est devenu l'un de nos propres souvenirs affectifs. Il y a alors fusion entre l'anecdote dramatique et l'expérience du spectateur, défi déroutant car plus Blanche s'enfonce dans son parcours d'entrée dans la folie, moins le spectateur désire s'identifier. Ces moments acoustiques sont imposés comme relais d'écoute, phénomènes qui s'inscrivent à l'encontre d'une recherche brechtienne consistant à extraire le spectateur de la fluidité narrative par des inserts de bannière, chants ou danse. Ici la Varsouvania sert de pont et non d'écart, en raison de la mémorisation obligée de cette mélodie, choisie déjà décalée, au rythme accentué sur le 2^{ème} et le 4^{ème} temps¹¹ et non sur le premier comme dans la valse bien acceptée par les conventions des salons. La descente est donc propulsée par des étapes de déchirure et de décalage extérieurs. Or cette pièce resserre progressivement l'espace si bien que les éléments sémiotiques extérieurs non seulement collent progressivement à l'épiderme et à la psyché de Blanche, son espace vital se resserre également. Kazan a expliqué son désir de resserrer l'espace scénique en ces termes :

*I chose an excellent designer for the film and was able to get a cameraman who understood what I wanted. (...) We had the walls of Stanley and Stella's home built in small sections that could be removed, so making the set grow smaller as time passed, more constricting and more threatening to Blanche. This is an eerie effect and it worked.*¹²

Par l'accumulation des gros plans extrêmes et de fortes ombres, Kazan donne à cette œuvre une forte connotation de claustrophobie, qui donne l'impression que les murs se resserrent littéralement autour de Blanche, sensation qui est de l'ordre de l'état schizophrène. À la fin de *A Kind of Alaska*, Pinter reprendra de façon explicite cette idée de resserrement spatial impliquant un basculement dans la subjectivité totale.

DEBORAH: Yes, I think they're closing in. They're closing in. They're closing the walls in. Yes. *She bows her head, flicking faster, her fingers now moving about over her face.* Oh... well... oooohhhhhh... oh no... oh no... (...) Let me out. Stop it. Let me out. Stop it. Stop it. Stop it. Shutting the walls on me. Shutting them down on me. So tight, so tight. Something panting,

something panting. Can't see. Oh, the light is going. The light is going. They're shutting up shop. They're closing my face. Chains and padlocks. Bolting me up. Stinking. The smell. Oh my goodness, oh dear, oh my goodness, oh dear, I'm so young. It's a vice. I'm in a vice. It's at the back of my neck. Ah. Eyes stuck. Only see the shadow of the tip of my nose. Shadows of the tip of my nose. Eyes stuck.¹³

Le processus de théâtralisation synecdotique est en route. Blanche devient cette lanterne, qui fonctionne dramatiquement comme le corrélat de son drame personnel. Le viol que Stanley lui inflige n'est pas montré à l'écran : si ce n'est par un miroir fragmenté, des cris et un black out. Blanche s'est fait cri du chat, miroir brisé et lanterne détruite. Ses limites avec le monde extérieur ont été pulvérisées. Cette transvaluation tient du travail du rêve et du travail scénique. Dans la dramaturgie classique, les scènes de forte violence, meurtres, agressions et de batailles étaient traditionnellement confinées dans un hors-scène avec l'exception du théâtre jacobéen sous James II qui a retourné ce gant des conventions et placé sur scène toute l'horreur de l'hémoglobine et de la violence. C'est paradoxalement l'inscription dans cette théâtralité traditionnelle qui a fait de *Streetcar* un film pionnier, représentant une nouvelle expressivité. Ces codes du hors-scène et de l'aplatissement entre l'être et ses attributs scéniques ont permis de représenter pour la première fois dans un film américain une scène de viol. D.W. Griffith avait déjà traité l'idée d'une double transgression dans *The Birth of a Nation* en 1915 : viol et miscegénation. Mais le caractère "répréhensible" de cet acte était certainement jugé suffisamment condamnable pour être intégré à la trame narrative. Il s'agissait d'ailleurs d'une intention de viol et non d'un viol car la jeune fille se précipite du haut d'un escarpement pour se soustraire au désir du soldat. Avec *A Streetcar Named Desire*, le défi était beaucoup plus délicat car les sentiments provoqués par Stanley sont ambigus. Le personnage est censé incarner une virilité irrésistible. Il représente la tentation. Blanche lui demande son signe astrologique et lorsqu'elle apprend qu'il est capricorne, elle semble ébranlée par l'intensité érotique de ce détail : "the goat". Stanley est perçu par Blanche comme un personnage lubrique, dionysiaque et provocateur par sa simple

présence. Tennessee Williams et Elia Kazan ont su rendre le goût du désir.

Stella: *Haven't you ever ridden on that Streetcar?*

Brigitte GAUTHIER
Université Lyon 3

NOTES

- ¹ Note de Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, London, Penguin Books, 1965, pp. 229-233.
- ² Brigitte Gauthier, *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie, Entretiens sur l'ère de la Fragmentation*, Paris, L'Harmattan.
- ³ Sigmund Freud. *The Interpretation of Dreams*, The Pelican Freud Library, vol. 4, London, Penguin Books, 1975, p. 263.
- ⁴ Michel Ciment, *Kazan par Kazan*, Paris Stock, 1973, p. 78.
- ⁵ Gene. D. Philipps. *The Films of Tennessee Williams*, Ph. D., University of Philadelphia, 1980. p. 72.
- ⁶ Tennessee Williams. "Portrait of a Madonna", in *27 Wagons*, p. 99.
- ⁷ Buchloch, Paul Gerhard. „Tennessee Williams: Assoziationschiffren, Zeichen der Verweisung und Akzentuierung – Versuch einer Systematisierung“, in *Festschrift für Helmut Papajewski*, hg. Paul G. Buchloch, Inge Leimberg und Helmut Rauter. Neumünster, 1974, p. 420.
- ⁸ Lightman, Herb A. "Uninhibited Camera: Harry Stradling establishes a new high in cinematic artistry with his imaginative camera treatment of 'A streetcar Named Desire', *American Cinematographer*, 32, 10 (October, 1951), p. 425.
- ⁹ Elia Kazan. *A Life*, New York, Doubleday, 1989, p. 384.
- ¹⁰ Mikhail Bakhtin. *Rabelais and his World*, trans. Hélène Iswolsky [first published in English in 1968], Bloomington, Indiana UP, 1984, p. 7.
- ¹¹ Oscar Thompson. *The International Encyclopedia of Music and Musicians*, N.Y., Toronto, London, 1975. (Varsouviana: a dance resembling polka, but of rather slow tempo with characteristic marked pauses that correspond to accents on the first notes of the 2nd and 4th bars of the accompaniment. It is probably of French origin.)
- ¹² Elia Kazan. *A Life*, New York, Doubleday, 1989, p. 384.
- ¹³ Harold Pinter. *A Kind of Alaska*, p. 38.