

ETATS UNIS

L'INTRUSE : STRATÉGIE DU DÉSIR DANS *DESIRE UNDER THE ELMS* ET *A STREETCAR NAMED DESIRE*

"Aimer suppose, à l'ultime limite, qu'on puisse renoncer à l'être aimé."

Denis Vasse, *Le Temps du désir*, p. 46

Dans le désir s'originent deux des plus puissants drames du théâtre américain. Fondateur, puisqu'en les nommant il leur donne l'identité, et révélateur - il précipite les passions pour en faire surgir la force latente, le désir rapproche *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire*, et place au centre deux figures de femmes, dont on comprend, à creuser le sens de ce désir, qu'elles se rejoignent pour former les deux faces du même personnage qui ne cesse de nous interroger.

Le titre ne justifie pas à lui seul cette confrontation, plus d'un lien l'autorise. D'abord, la production de Tennessee Williams s'inscrit dans l'héritage de celle d'O'Neill. On sait qu'il fallut le génie dramatique d'O'Neill pour saisir les possibilités qu'offrait la scène à l'inconscient récemment théorisé par Freud et, de ce qui jusque-là n'était qu'imitation plate, comédie empruntée à l'Europe, faire un théâtre national où s'exprime avec force le génie de l'Amérique. De ce théâtre psychologique, Tennessee Williams, quelques vingt ans plus tard, se révèle le meilleur représentant. Ne voit-on pas dans la reprise du mot "Desire" comme l'hommage du sudiste à son aîné de Nouvelle Angleterre ? Ensuite, *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire* occupent dans la carrière de leurs auteurs une position comparable. Pour l'un et l'autre, c'est une première pièce longue après des essais courts, marqués par leur expérience personnelle. Or ici, signe de maturité conquise, une distanciation s'opère, le texte s'étoffe, l'intrigue se creuse et le drame atteint une universalité que n'avaient pas les premiers. Enfin, la femme est au centre des deux pièces. Personnage et mythe, elle s'installe et se démarque, mais toujours entraîne une dissonance dans l'harmonie générale. C'est que les femmes sont ici perçues comme un trop qui fausserait la vie. Aux yeux des autres personnages, elles ne sont qu'intruses dont le désir les agresse. Pourtant, de ce conflit d'intérêts sordides, où l'autre s'oppose à l'autre, va sortir le désir de l'Autre, qui est véritablement pour l'homme accès à l'être. Dans cette redéfinition du désir, nous nous appuyons sur la réflexion de Denis Vasse (*Le Temps du désir*) (1) et proposons une relecture de *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire* centrée sur l'articulation des termes femme, intrus, désir.

*

*

*

Le problème de l'intrus est dialectiquement lié au désir, car il y a dans l'intrusion à la fois besoin d'exploiter et demande d'amour et l'une et l'autre partie découvrent que la violence qui se déchaîne fait entrevoir cette insaisissable altérité qui fonde non seulement tout rapport humain mais l'individu lui-même. Dans ce conflit l'intrus se découvre même et différent, tout comme il exaspère le groupe par sa similarité et son être irréductible. C'est cet appel à la transcendance, cet élan qui pousse l'homme à toujours se dépasser, qui fait à la fois le lien et la grandeur véritable de ces deux pièces. On y voit l'irruption d'une force salvatrice en dépit du naufrage apparent et ce trop que semblaient être les femmes prend tout son sens pour témoigner de l'esprit. Comme le dit Denis Vasse de la parole, cette force, qui est peut-être l'essence du théâtre, pose la question de l'homme. Le paradoxe, en effet, est qu'après avoir assouvi son besoin de consommer le monde, l'homme se retrouve insatisfait et désirant, "il vise *autre chose*...qu'une chose" (2). Et la fonction du théâtre qui est parole et mouvement est de représenter ce jaillissement du désir, ce moment où "le *besoin* de l'autre se convertit en *désir* de l'Autre" (3).

Denis Vasse, en disciple de l'école freudienne de Paris, établit cette distinction entre besoin et désir :

Besoin implique nécessité. Il est nécessaire de manger pour vivre. Le besoin est de l'ordre de l'assimilation ou de la consommation : c'est une force transformatrice qui réduit ou détruit l'objet auquel elle s'adresse. La satisfaction du besoin, sa disparition, survient avec la consommation de l'objet. /.../

Chez l'homme, pourtant, le besoin n'est jamais pur besoin. Le besoin de l'homme porte la marque de l'esprit, c'est-à-dire du désir de l'autre qui trouve son origine dans le besoin de l'autre, mais qui n'y est pas réductible. Désirer l'autre, en effet, c'est le vouloir pour ce qu'il est et que je ne suis pas ; c'est, par conséquent, renoncer à en faire l'objet de mon besoin, renoncer à le réduire (4).

Quant au rapport de l'autre à l'Autre, il s'articule autour de la notion de *même* :

L'autre est, si l'on veut, mon prochain, mon semblable. L'Autre est ce qui dans cette proximité, m'échappe, porteur insaisissable d'une altérité radicale qui surgit dans tout rapport d'identité et qui le fonde (5).

Dans leur structure les deux pièces représentent ce passage du besoin au désir. "Desire" désigne d'abord la convoitise et la concupiscence, il vise à posséder un corps ou un bien matériel, en d'autres termes, il s'agit de besoin. Bientôt surgit le conflit au sein de ce premier cercle du désir, lorsque les divers besoins de satisfaction s'opposent dans le groupe. Vient alors le moment où les deux femmes découvrent que la vie n'est pas réductible au besoin, qu'il y a en elles ce quelque chose qui les pousse à risquer de tout perdre pour rechercher dans la relation à l'autre non plus la satisfaction d'un besoin, mais cette altérité qui le fonde en sa différence. Enfin, à leur demande d'être reconnues dans leur différence, le groupe répond en s'affirmant, à son tour, altéré par l'appel.

L'intrus est un personnage depuis longtemps accrédité au théâtre. S'il suscite souvent une situation comique, il est source de tragique aussi, et d'Oedipe à Tartuffe, il incarne le gêneur, qui se définit par sa différence et fonde son être-au-théâtre sur l'hiatus. Dans l'affirmation de son altérité face au groupe, l'intrus noue le noeud dramatique par excellence qui est l'articulation des sentiments sur l'action.

En effet, l'intrus doit se faire accepter et (ou) savoir accepter le cercle, ce qui ressortit à la psychologie, mais en même temps, son arrivée entraîne la rupture d'un équilibre et la formation d'un nouvel état de choses, ce qui est un problème dramatique. Quelle que soit l'issue du conflit, il y a toujours viol/ence. Deux schémas sont possibles ; ou bien l'intrus se fond dans le cercle, devenu par la force malléable et dépossédé de son intégrité - dans ce cas il y a viol ; ou bien l'intrus refuse le cercle tel qu'il le trouve et lutte pour tenter de le modifier - s'il gagne, c'est la révolution, s'il perd la chute d'une victime.

Un certain parallélisme entre les héroïnes et leurs opposants crée une situation initialement comique dans *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire*. Abbie, dans la première pièce, peut se prévaloir de son droit puisqu'elle est ramenée comme épouse par le vieux Cabot, mais la tradition et la société ont toujours rendu suspectes celles que l'on épouse sur le tard ; elles sont vite soupçonnées de vouloir capter l'héritage à leur profit. Quant à Blanche, qui vient chercher asile dans le ménage de sa soeur, elle est souvent perçue comme un personnage comique classique, celui de la "belle-mère" envahissante, suggère Porter (6).

La différence entre les sexes fonde et exacerbe le conflit. O'Neill afin de donner plus de force à son drame, refuse tout traitement réaliste, il représente les affrontements au niveau des passions et des pulsions, dans ces régions où le conscient se mêle à l'inconscient. Williams, quant à lui, exacerbe la sensibilité de son personnage et choisit la tentation de l'aliénation, son héroïne serait à lire comme représentation de la souffrance d'un être sensible dans un monde trop dur. De manière subtile, l'affrontement ne se situe pas sur le seul plan de l'intérêt, il prend sa véritable dimension quand à l'intérêt de la femme s'oppose la dignité de l'homme et qu'en définitive il se porte du terrain de l'avoir à celui de l'être.

*

* *

Deux impostures

Pas plus Abbie que Blanche ne respectent la règle du jeu : dernières venues dans le cercle, elles refusent de se laisser détruire, et, plutôt que de plier, elles tentent de modifier la situation. C'est-à-dire que de l'articulation se faire accepter du cercle/savoir accepter le cercle elles font une stratégie du désir.

Ce faisant, elles se révèlent imposteurs : elles tiennent un discours trompeur pour en faire accroire à l'autre. Et dans un premier temps cette imposture fonctionne avec succès ; la mise en scène prend, l'illusion comique est réussie. Ainsi Abbie, dans son besoin, met en oeuvre une stratégie qui vise à la satisfaction de deux désirs. Elle comprend que si elle veut s'assurer la ferme une fois Cabot disparu, il faut lui donner un fils ; et pour cela elle séduit le jeune fils de son vieux mari. Dans l'étonnant langage que fabrique O'Neill pour dire le désir, l'amour et la possession, les trois personnages de *Desire Under the Elms* emploient les mêmes mots, qu'ils désignent les choses ou les êtres, pour parler de besoins matériels élémentaires (manger, avoir chaud, être à l'abri) de cupidité (posséder la ferme) ou de désir sexuel. Et ce langage unique devient le signe d'une confusion du désir et du besoin. Voyons comment tous trois parlent de la ferme :

"It's purty! It's damned purty! It's mine, d'ye hear? Mine!" (Eben à ses frères aînés, p. 151).

"Hum! It's purty - purty. I can't b'lieve it's r'ally mine" (Abbie en voyant la maison pour la première fois, p. 155).

"A son is me - my blood -mine. Ought t'git mine. An' then it's still mine - even though I be six foot under. D'ye see?" (Cabot expliquant à sa femme qu'elle ne peut hériter de la ferme, p. 169).

Ainsi, parce qu'elle tient le même langage, l'intruse réussit à tromper les hommes du cercle. Et tous emportés par l'effrayant besoin de tout posséder, ils s'aveuglent sur leurs mobiles réciproques et s'arrêtent en deça du désir.

Blanche Dubois, elle aussi, ayant perdu ami, abri et salaire, décide en son besoin de se trouver un mari dans le petit cercle de familiers de Stanley. Et pour se faire, elle se fabrique un masque. Devenant à son tour son propre metteur en scène, elle joue un personnage, celui de la Grande Dame du Sud, lointaine et irréprochable, parée de toutes les grâces de la civilisation. Cette fois, le langage de l'intruse s'oppose à celui des joueurs de poker : "Poker should not be played in a house with women", répète l'un d'eux (7). Or cette différence attire celui qui "a l'air sensible", Mitch, qui reconnaît en définitive une ressemblance : Blanche est meurtrie comme lui, et partage avec lui l'expérience de la mort. Sur Mitch fasciné la jeune femme exerce sa séduction et, tout comme Abbie accouchant du fils d'Eben, elle gagne, et réussit à se faire demander en mariage. Dans leur solitude, ces deux êtres sensibles se sont trouvés, il s'agit bien de *besoin*, comme le souligne T. Williams :

MITCH drawing her slowly into his arms : "*You need somebody. And I need somebody, too. Could it be - you and me, Blanche?*" (p. 184).

Le prix de cette comédie de l'amour et de la pureté est une rupture de contrat : Abbie a trompé son mari, qui se croit le père de l'enfant, et Blanche a trompé Mitch, qui ignore tout de son passé douteux. Plus grave encore, les deux femmes ont fraudé dans leur stratégie de conquête car, si elles ont tenté par l'imposture de forcer leur entrée dans le cercle, elles n'ont cessé de le déprécier. Et cette seconde imposture, faire croire que l'on désire ce qui n'est que besoin, est infiniment plus dévastatrice pour elles que la première.

Abbie souhaitait se faire accepter du cercle, c'est-à-dire obtenir la ferme, tout en méprisant ce cercle ; elle n'éprouve que haine pour Cabot qui n'est qu'un moyen pour elle. Ce double jeu la discrédite aux yeux d'Eben. Car lorsqu'il comprend qu'elle aura la ferme, il refuse de croire en son amour. Malgré la sincérité de ses protestations, Abbie demeure l'intruse, c'est-à-dire l'étrangère à la famille, donc l'intrigante. Blanche se heurte à la même contradiction. Elle aussi est coupable d'avoir voulu s'intégrer au cercle en épousant Mitch tout en dénigrant ce cercle : elle méprise les valeurs que représente Stanley. Elle ne veut voir en lui que la force animale et la brutalité de l'homme primitif :

BLANCHE : "*He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something - sub-human - something not quite to the stage of humality yet!*" (p. 163).

L'ironie terrible est qu'au soir de cette première bataille les *signes visibles du désir* (l'enfant d'Abbie, le masque de Blanche) sont des *signes d'impostures* mais que le désir qui les origine est sincère : Abbie aime Eben, Blanche croit aux valeurs qu'elle proclame.

*
* *

Le temps du mépris ou la méprise

L'une et l'autre ont sans doute connu ce premier mouvement du désir qui est concupiscence ou convoitise. Mais elles l'ont dépassé au moment où, possédant leur objet, elles comprirent que s'en satisfaire ne suffisait pas. En elles naissait, de l'écart entre le besoin et la demande, le *désir*, celui qui, au-delà de l'acception commune du terme, éclaire en leur plus profond les deux drames, et qui figure le rapport de l'autre à l'Autre.

Avec l'irruption de la sincérité et l'exigence d'un dépassement le drame se noue. Finis les schémas comiques du vieillard berné ou de la coquette triomphante, ils ne visaient que l'avoir. L'affrontement se porte désormais sur le terrain de l'être, lorsqu'aux regards de la convoitise et de la concupiscence se substitue celui de la *reconnaissance*. On voit donc que ce second degré d'imposture, qui n'avait d'abord paru que médiocre, est en réalité primordial. Les hommes ne s'y trompent pas, et la fureur d'Eben et de Stanley naît de ce qu'ils se sentent floués, c'est-à-dire utilisés, *consommés*. Car le regard de l'imposteur est insupportable puisqu'il vide celui qu'il contemple de sa substance. L'objet regardé se sent littéralement menacé dans son existence, au bord de l'*anéantissement*.

Cette impossibilité de la communication est ici représentée par la *méprise*. O'Neill, et après lui Tennessee Williams, va faire de l'articulation mépris/méprise le pivot rédempteur. Il ne saurait y avoir rédemption sans cruxifiction ; après avoir plongé les deux femmes au plus profond du désespoir, ce pivot va soudain fonctionner en sens inverse et permettre l'espoir. *Se méprendre* implique une erreur, "c'est se tromper en prenant une chose pour ce qu'elle n'est pas, une personne pour une autre". *Mépriser* c'est "estimer indigne d'attention ou d'intérêt". Il y a dans les deux cas défaut de reconnaissance juste. Nous voyons alors se dessiner la figure inversée de l'imposture : dans la méprise l'autre se trompe, dans l'imposture il est trompé. Si dans ce dernier cas il est aveuglé par un habile comédien, dans l'autre, il s'aveugle lui-même et manque à percevoir correctement.

Lorsqu'Eben et Stanley découvrent l'imposture, c'est-à-dire le calcul qui a dicté à l'origine la conduite des deux femmes, ils se sentent dépossédés par ce regard méprisant que leur jette l'imposteur. Pour eux, le mensonge est d'autant plus intolérable qu'il les réduit à rien quand il est lui-même signe d'un rien : que seraient Abbie sans enfant et Blanche sans masque ? Pour la première pas même un cœur aimant mais une diablesse déshumanisée par le goût du lucre, et la seconde la plus déchue des créatures, celle dont la société du Sud ne peut admettre l'existence :

"They must be a devil livin' in ye! T'ain't human t'be as bad as that be!"
(De, 193).

"And for the last year or two she has been washed up like poison. That's why she's here this summer, visiting royalty, putting on all this act—because she's practically told by the mayor to get out of town! Yes, did you know there was an army camp near Laurel and your sister's was one of the places called 'Out-of-Bounds'?" (SD, 187-88).

Aussi les hommes vont-ils chercher à renvoyer ce mépris qui les accable. Mais dans leur acharnement, ils commettent une double méprise sur l'identité des victimes ; ils manquent de jugement et s'aveuglent par amour-propre blessé : les femmes ne sont plus imposteurs et le mépris ne s'exerce pas comme ils le croient.

Manifestement, il y a erreur. Car les deux femmes se trouvent dépassées par leur propre stratagème et de ce qui était pur moyen, elles se sont fait un nouvel idéal. Abbie aspire à fonder un foyer et non pas seulement à posséder la ferme arrachée à son héritier légitime ; elle souhaite vivre maîtresse d'une vraie maison où elle serait respectée comme épouse et mère. Blanche, de son côté, cherche à se réhabiliter et à pratiquer cet art de vivre qu'elle prêche. Elles sont donc, au moment où les hommes s'aperçoivent du stratagème *devenues sincères*. C'est-à-dire que les dramaturges font ici jouer ce fatal mépris du temps qui depuis *Romeo and Juliet*, repose dans une perspective tragique la relation dramatique de l'homme à la mort.

Erreur encore sur l'objet du mépris. Ce n'est pas Eben qui est visé, mais le vieux Cabot ; et Blanche, qui reconnaît en lui un homme de coeur, respecte Mitch si elle méprise foncièrement la brutalité de Stanley. Autrement dit, les membres du cercle que les intruses cherchent le plus directement à séduire ne sont pas de purs objets que dans leur besoin elles cherchent à consommer mais sont déjà en train de devenir des objets de désir. Mais ni Eben ni Mitch ne veulent, ou ne peuvent, le reconnaître et ils retournent sur Abbie et sur Blanche le regard méprisant dont ils se croient l'objet. De sorte que là où il y avait aspiration à l'être, demande d'être reconnue pour soi, exigence d'être enfin plus que l'autre, on oppose brutalement le regard destructeur qui réduit au néant :

EBEN : "Ye've made a fool o'me—a sick, dumb fool—a-purpose! Ye've been on'y playin' yer sneakin', stealin' game all along—gittin' me t'lie with ye so's ye'd hev a son he'd think was his'n, an'makin' him promise he'd give ye the farm and let me eat dust, if ye did git him a son!" (DE, 193).

"I do hate ye! Ye're a whore—a damn trickin' whore!" (DE, 192).

MITCH : "I don't mind you being older than what I thought. But all the rest of it - God! That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey that you've dished out all summer. Oh, I knew you weren't sixteen any more. But I was a fool enough to believe you was straight" (SD, 204).

Comment alors renverser la barrière du mépris ? Comment, en prouvant sa sincérité, convaincre de son irréductible altérité ? C'est en ces termes que se pose désormais l'existence pour ces deux femmes. Elles ont, jusqu'ici, été réduites à l'état d'objet par la société : qu'y a-t-il de plus pitoyable, en effet, que ces premiers mariages qui laissent Abbie et Blanche à la dérive, l'une accablée de travail servile, l'autre domestique d'une famille à l'agonie ou instrument d'un plaisir éphémère ?

ABBIE : *"Waal—I've a hard life, too—oceans o'trouble an' nuthin' but wuk fur reward. I was a orphan early an'had t'wuk fur others in other folks'hums. Then I married an'he turned out a drunken spreer an'so he had to wuk fur others an'me too agen in other folks'hums, an' the baby died, an'my husband got sick an'died too, an'I was glad sayin'now I'm free fur once, on'y I diskivered right away all I was free fur was t'wuk agen in other folks' hums, doin' other folks'wuk till I'd most give up hope o'ever doin' my own wuk in my own hum, an' then your Paw come ..."* (DE, 160).

BLANCHE : *"Legacies! Huh...And other things such as blood-stained pillow-slips-Her linen needs changing'-'Yes, Mother. But couldn't we get a coloured girl to do it?' No, we couldn't of course. Everything gone but the-*"

MEXICAN WOMAN : *"Flores"*.

BLANCHE : *"Death- I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are....We didn't dare even admit we had ever heard of it!"*

MEXICAN WOMAN : *"Flores para los muertos, flores - flores..."*

BLANCHE : *"The opposite is desire. So do you wonder? How could you possibly wonder! Not far from Belle Reve, before we had lost Belle Reve, was a camp where they trained young soldiers. On Saturday nights they would go in town to get drunk -"*

MEXICAN WOMAN : *"Corones"*

BLANCHE : *"-and on the way back they would stagger on to my lawn and call-'Blanche! Blanche!'- the deaf old lady remaining suspected nothing. But sometimes I slipped outside to answer their calls....Later the paddy-wagon would gather them up like daisies... the long way home..."* (SD, 206).

Si elles se sont faites intruses, c'est qu'elles ne supportaient plus cette dérive qui les réduisait au néant et qu'elles voulaient, en s'intégrant dans la structure solide du cercle, trouver un havre, satisfaire leur besoin de sécurité et d'affection. La première, et l'on retrouve ici l'une des préoccupations fondamentales des héroïnes d'O'Neill (8), aspirait à une maison, l'autre, et Williams reprend l'image de Hart Crane dont le poème lui sert d'exergue, à cette fissure dans le rocher où se sentir à l'abri de la tourmente ("a cleft in the rock of the world that I could hide in! The poor man's Paradise - is a little peace..." (SD, 205). Il s'agissait bien d'un besoin vital, nécessaire à leur survie, pour Blanche surtout qui est dans le dénuement.

Et voilà que ceux sur lesquels elles comptaient se refusent, et qu'elles lisent en leurs yeux l'horreur qu'elles leur inspirent. Alors, devant l'échec de leur stratégie d'intégration forcée au cercle, elles ont recours à une stratégie du désespoir qui les conduit à faire le sacrifice du signe qui les signait comme imposteurs. Autrement dit, lorsque le réel l'emporte et les renvoie à leurs propres limites, elles se trouvent contraintes à renoncer à la satisfaction de leurs besoins, et à rechercher sur

un plan beaucoup plus élevé celui qui n'était d'abord pour elles qu'un moyen, un être qu'elles *imaginaient* à leur convenance. Quand celui-ci se soustrait, elles vont par dessus la béance qui s'ouvre devant elles, lui rendre sa liberté d'être créé, prendre le risque qu'il s'éloigne à jamais en faisant appel à ce qui en lui est Autre. C'est que vient de leur être révélée l'illusion du besoin et de sa satisfaction pour rester elles-mêmes, dans cette vie dominée par la mort. Elles viennent d'apprendre à désirer les êtres pour ce qu'ils sont, et non plus pour l'utilisation qu'elles en feraient :

"Le renoncement est le pivot du mouvement de conversion du besoin en désir. Et dans cette émergence du désir de l'Autre au coeur du besoin de l'autre, nous reconnaissons la source unique et de la contemplation humaine qui s'adresse à l'Autre tel qu'il est, et de l'activité humaine qui transforme le monde pour faire de l'autre ce que nous voudrions qu'il soit. L'homme ne vit pas seulement de pain, il vit aussi de la contemplation des pierres du monde" (Vasse, 31).

De là ce renversement dans leur stratégie. Elles ne prennent plus, elles demandent. Elles affirment qu'elles ne sont pas plus "réductibles à l'objet de leur convoitise qu'à l'envie" qu'elles en ont (9). Et par le caractère extrême de leur sacrifice, elles demandent à être reconnues dans l'intégrité de leur sincérité, non plus comme des images fausses mais comme des êtres réels à l'altérité radicale. Nous atteignons ici le dernier cercle du Désir, celui qui ne peut conduire qu'au tragique.

*
* *

Tragique victoire.

Cet acte qui doit les laver de toute imposture et convaincre le monde de leur innocence, c'est-à-dire de leur sincérité, c'est le *sacrifice expiatoire*—le meurtre. Dans *Desire Under the Elms*, où sont mis en scène le mécanisme pur des passions et la force des pulsions, le meurtre est accompli jusqu'au bout et la victime, comme il se doit, est innocente et pure. Le nouveau-né ne lave pas par son sang la trahison de sa mère vis-à-vis de son mari, il lave les soupçons de son père et vient, a posteriori, témoigner de l'innocence de sa mère. Abbie, en effet, se méprenant sur l'objet de la colère d'Eben, qui se répand en injures contre l'enfant voleur de ferme, décide de tuer cet enfant voleur d'amour.

Dans *A Streetcar Named Desire* le meurtre devient symbolique, la victime n'est plus humaine, mais toute aussi innocente et pure, puisque c'est ce personnage de femme irréprochable que Blanche s'est fabriqué. Pour atteindre dans le coeur de Mitch cette région accessible à la *demande* et capable de saisir l'authenticité d'un besoin d'amour, Blanche confesse la vérité au-delà de ce qui est, elle noircit à dessein sa déposition, tuant plus sûrement son grand rêve de pureté.

Mitch ne comprend pas plus qu'Eben l'ampleur du sacrifice. L'un et l'autre refusent de voir la valeur de *renoncement* dans pareil geste. Aveuglés par l'illusion qui s'attache au besoin, trop désireux de leur propre satisfaction, ils ne

pensent qu'à l'assouvir, et par deux actes de violence expulsent les intruses. Deux fois privé de son bien (la ferme et le fils), Eben court livrer l'infanticide au Shériff. Mitch ne fait pas mieux. Furieux de son désir tout l'été frustré, il entend prendre (au mot) celle qui s'est refusée et lorsqu'elle lui demande de l'épouser d'abord, il répond brutalement :

"You're not clean enough to bring in the house with my mother" (SD, 207).

Il tend à Blanche le miroir qui lui renvoie l'image d'une prostituée quand elle avait tout misé pour y voir l'image d'une amante régénérée par l'amour, comme la Dame aux Camélias à laquelle elle s'identifie, par jeu, un peu plus tôt. Ainsi rejetée pour son impureté déjà expiée dans son coeur, elle sombre dans la folie, comme cette autre amoureuse injustement accusée, Ophélie, dont l'admirable scène qui suit l'entretien avec Mitch reprend le motif de la folie au bord de l'eau. Pourtant, dans l'accomplissement du sacrifice, elles se sont dépouillées de toute dernière trace de convoitise (nécessairement liée à l'imposture) et ont accédé, puisqu'ici l'acte est devenu si authentique que l'appel s'est confondu avec la visée, à leur pleine humanité. Au-delà de toute considération morale, elles apportent la preuve absolue (d'autant plus absolue qu'elle est ici irrémédiablement dévoyée), qu'il "est possible à l'homme de désirer l'impossible" (10).

Ces gestes fous précipitent les deux femmes dans des situations d'enfermement. Alors qu'elles cherchaient à communiquer, elles sont, par un retournement fatal, coupées de toute communication. L'étiquette d'intruse est remplacée par celle, mille fois pire, de meurtrière ou d'aliénée. Ainsi, loin d'avoir conquis une place au soleil, elles se retrouvent dans les cachots de la société : la prison et l'asile de fous. A ce point de l'action, les deux femmes paraissent confondues, victimes de leurs propres machinations, et plus encore victimes d'un monde qui se révèle étrangement misogyne, où les femmes sont nécessairement catins, dévoreuses d'hommes et tueuses d'enfants.

Or, dans le temps même que l'intruse paraît le plus totalement exclue, réduite à l'inexistence par le mépris, le dramaturge introduit le procédé théâtral du quiproquo qui fonctionne comme recours pour sauver la situation. Le mépris ne devient plus méprise, comme nous l'avons vu dans le cercle où le désir était encore trop mêlé de besoin, mais fondant sous un feu purificateur, il fait enfin place à l'ultime vision de la vérité. Dans ce jeu du masque, où le dialogue manque à s'établir, la parole ricoche, fait mouche et de la blessure sort la question de l'homme, comme dit Vasse. Ce qui fait que tôt ou tard "en son corps le *besoin* de l'autre se convertit en *désir* de l'Autre", car aucun des présents, acteurs ou spectateurs, ne demeure étranger à cette question. Ainsi le quiproquo devient l'instrument d'un renversement dramatique : avant que ne se referment sur elles les portes qui les emmureront vivantes, Blanche et Abbie voient se changer en regard humain le regard de mépris posé sur elles. Abbie obtient d'être traitée en amante et non en meurtrière, Blanche en femme de distinction et non en aliénée.

Le quiproquo est d'abord exploité sur le mode comique dans *Desire Under the Elms* et permet aux paysans voisins de Cabot de rire aux dépens du vieillard berné quand la scène du baptême est l'occasion de mille plaisanteries à double entendre. Il devient tragique lorsqu'Eben se méprend sur l'identité de la victime d'Abbie et croit d'abord que c'est son père qu'elle a tué. Or ce malentendu qui révèle à Eben sa culpabilité latente l'amènera plus tard, après la dénonciation, à reconsidérer sa

part de culpabilité dans le meurtre. Alors, bouleversé par l'amour rayonnant d'Abbie et son renoncement à la vie dans sa joie d'être aimée, le jeune homme, d'abord hésitant, affirmera sa totale solidarité :

"I lied this mornin', Jim. I helped her to do it. Ye kin take me, too"
(DE, 205).

De même Blanche, perdant la tête, se figure que les préparatifs qui l'entourent vont se terminer par une croisière avec son ancien admirateur Shep Huntleigh, quand ils vont, en fait, la conduire à l'asile. L'énergie farouche qu'elle déploie pour se faire belle et dominer la fatigue de la maladie, et plus tard refuser d'être traitée en objet par l'infirmière, fait entrevoir en elle ce je ne sais quoi d'irréductible qui est, même à ce niveau dégradé, manifestation de l'Autre ; du coup, elle incite le médecin à la traiter en personne et non en aliénée. Tragique victoire que cette sortie de Blanche qui s'en remet totalement à l'humanité du médecin, non à sa compétence :

"Whoever you are - I have always depended on the kindness of strangers"
(SD, 225).

On accusait Abbie de jouer à l'amour et Blanche à la dame. Il semble qu'en définitive elles aient gagné : Abbie s'en va emmenant avec elle Eben qui, purifié par l'amour et délivré du pur besoin, fait pour elle le sacrifice de sa liberté. Et devant Blanche, sortant au bras du médecin dont elle ignore l'identité, les joueurs de poker, pour la première fois, se lèvent. Alors seulement il y a *intégration au cercle, mais intégration sublimée*.

*

*

*

Le tragique de ces deux pièces naît de l'impossibilité du bonheur. Déchiré entre l'appétit de jouissance qui vise à la satisfaction immédiate du besoin et la recherche de cet impossible qui le distingue de tout autre créature, l'homme s'aperçoit que la conquête du superflu vers laquelle il ne cesse de tendre s'effectue aux dépens du nécessaire. A rechercher l'amour, disent O'Neill et Williams, on est contraint au renoncement. Et la conquête ultime de la reconnaissance de soi par les autres ne s'effectue qu'au prix de la coupure irrémédiable. Dans le temps qu'il devient l'Autre, l'individu cesse d'exister pour les autres.

Si l'on s'interroge maintenant sur l'extrême sympathie, voire la tendresse, dont les dramaturges entourent leur héroïne, il transparait, au-delà de la compassion pour un être que la vie mutilé, la blessure de tout un peuple. Ne voit-on pas, en effet, dans ces deux figures de femmes le double visage de l'Amérique ? Deux fois double, si l'on peut dire, puisqu'à l'évolution historique s'ajoute la maturation personnelle.

Deux Amériques sont ici représentées : celle des pionniers aventuriers de la terre et de l'or, celle qui au XIXème siècle fit la dure conquête du territoire, et l'autre, plus récente, l'Amérique des nouveaux pionniers de l'ère industrielle, venus d'ailleurs et qui submergent sous leurs valeurs mercantiles l'idéal humaniste. La Rentabilité a remplacé le Dieu des Puritains, mais tous deux ne sont que de fausses idoles auxquelles le besoin sacrifie. Si la première Amérique est broyée sous l'esclavage du travail et du manque d'amour, la seconde est aliénée par la domination du

matérialisme. Partout ce ne sont que profiteurs et accapareurs, dévoiement et avilissement. Pour l'une, le souci de l'héritage justifie les plus viles compromissions, et l'autre, enlisée dans la société de consommation, vampirise tous ceux qui l'entourent (11). Malheur aux rebelles, disent les dramaturges, et pourtant, c'est dans cette rébellion que ne cesse de prêcher le théâtre américain, que s'affirme la dignité humaine. Faut-il entendre, alors, comme le cri de l'Amérique qui, en dépit de l'accusation d'imposture dont on l'accable, non sans raison, ne cesse de proclamer qu'elle est sincère, qu'elle demeure attachée à ce rêve de dignité et de bonheur par quoi elle s'est fait connaître au monde ?

Danièle PITAVY

Dijon

NOTES

Ont été utilisées pour cette étude les éditions suivantes :

O'Neill : *Nine Plays by Eugene O'Neill*, New York : Modern Library, 1932. Abr. DE.

Tennessee Williams : *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*, Penguin Books, 1962. Abr. SD.

1. Denis Vasse, *Le Temps du désir*, Paris : Seuil, 1969.

2. Vasse, p. 31.

3. Vasse, p. 19.

4. Vasse, pp. 20-21.

5. Vasse, p. 19.

6. Voir Porter commentant le compte rendu de *Streetcar* par Mary McCarthy, in *Myth and Modern American Drama*, "The Passing of the Old South : A Streetcar Named Desire", p. 169. Cette lecture est au reste corroborée par Elia Kazan, rappelant combien le public américain avait tendance à trouver comiques les premières scènes.

7. Mitch, voir pp. 152-153.

8. Voir Claude Coulon, "O'Neill dramaturge en marge", *Coup de Théâtre*, n° 2, dec. 82, pp. 5-11, pp. 6-7. On ne veut voir en général en Abbie qu'une intrigante, et l'on oublie qu'elle est une des toutes premières héroïnes d'O'Neill à exprimer la souffrance d'Ellen O'Neill privée de foyer, souffrance qui fut aussi celle d'Eugene.

9. Vasse, p. 31.

10. Voir Vasse, p. 34. Dans le monde sans dieu où vivent Blanche et Abbie, le caractère scandaleux de leur acte tient de la prière :

Prier, dès lors, ce n'est pas "avoir besoin" ou "n'avoir pas besoin", mais c'est accéder à une conscience de plus en plus vivante (ce qui n'a rien à voir avec la trop souvent évoquée "prise de conscience intellectuelle") qu'il nous est possible de désirer quelqu'un pour lui-même, de l'aimer dans l'exacte mesure où nous n'en avons pas besoin, où il nous est impossible de le consommer ou de le connaître. *Prier, c'est révéler qu'il est possible à l'homme de désirer l'impossible.*

11. Si Kowalski, et Mitch après lui, reproche tant à Blanche de boire son whisky, c'est qu'au-delà de l'opprobre qui s'attache à une femme alcoolique, le whisky devient symboliquement cet objet auquel, dans son besoin, elle réduit son beau-frère. Blanche le vampirise.