INTRODUCTION

Tennessee Williams est un auteur célèbre, apprécié et méconnu. On ne peut oublier le retentissement qui a entouré la création de ses pièces, aux Etats-Unis ou dans le monde, la gloire qui lui conféra ce statut de vedette dont il souffrit à partir de *The Glass Menagerie* et qui le traqua jusque dans les méandres de la folie des années 60 et 70, son " stoned age " comme il l'appelait non sans ironie. On ne peut ignorer non plus les relations très ambiguës que la France a toujours entretenues avec son œuvre : les deux tiers de ses pièces ne sont pas traduites, celles qui le sont souffrent en général d'une totale inadéquation à l'original ou à la scène, et beaucoup de représentations ont été des exercices de style au service d'un acteur ou d'une actrice de renom ou d'un metteur en scène en quête de succès (comme ce fut le cas de l'incroyable création du *Tramway* en France dans la version Beaumont-Cocteau, avec des danseurs noirs en arrière-plan !).

Pourtant Williams est devenu un classique unanimement reconnu aux Etats-Unis. Pourtant en France il est le plus demandé par les comédiens amateurs des ateliers-théatre, ses œuvres sont le plus régulièrement dérobées à la bibliothèque américaine et sa présence dans les programmes universitaires est, chose rare, saluée avec joie par les étudiants.

Voilà pourquoi le choix de *Streetcar* pour nos grands concours est un bonheur, car cette œuvre, l'une des plus organiquement construites du répertoire, où nul détail n'est inutile et où tout apparaît parfaitement en place, représente la maîtrise d'un technicien hors pair et la grandeur d'un poète qui a su entendre et transmettre le mythe de son Sud profond.

En organisant à la Sorbonne un colloque dont le succès dépassa les espérances, j'ai voulu que tous les aspects si divers de cette pièce surprenante puissent être évoqués et j'ai choisi pour le faire des personnalités appartenant à toutes les approches critiques – certains étant des maîtres américains ou européens dans l'étude du théâtre américain, d'autres de fidèles compagnons de route au sein de ce RADAC qui m'honore de sa confiance depuis si longtemps, d'autres enfin formant la nouvelle génération d'intellectuels passionnés par cet immense dramaturge.

Ce volume, reprenant les actes de ce colloque et y ajoutant quelques articles de spécialistes qui n'avaient pu être présents, constitue le plus important ensemble jamais consacré à Tennessee

Williams. Il n'y manque que la voix de l'auteur, que les spectateurs du colloque ont eu la joie d'entendre.

Je prie tous les artisans de ce succès, tous ces collègues et amis, de croire en ma très vive reconnaissance, au nom des lecteurs qui vont leur devoir tant de découvertes et des étudiants qui vont profiter de tant d'approfondissements; en mon nom personnel enfin, tant je suis honoré et ému de pouvoir offrir ce vibrant hommage à la mémoire de Tennessee.

Claude COULON

CHRONOLOGIE

Claude COULON

I - LES ORIGINES SUDISTES

"Les huit premières années de mon enfance dans le Mississipi furent celles de la plus joyeuse innocence de ma vie..." (Mémoires)

1911 — Le 26 mars THOMAS WILLIAMS naît à Columbus, petite ville dans l'est de l'État du Mississipi, parfaite incarnation de l'esthétique et de l'architecture victoriennes, de l'étiquette et de la pruderie de la "gentility".

— Il naît dans la maison de son grand-père maternel, le révérend Walter DAKIN, pasteur et épiscopalien depuis 1895, ancien quaker, homme courtois et instable, en quête d'honneurs et de réussite, qui est arrivé à Columbus en 1905 et aspire à en repartir. Toute la famille le suit en 1913 à Nashville, en 1915 à Clarksdale au cœur du Delta dans une atmosphère de Vieux Sud immuable.

— EDWINA, fille unique du révérend, née dans l'Ohio en 1884, charmante et fantasque, entourée de soupirants, avait rêvé d'être actrice et avait joué dans des spectacles d'amateurs le rôle de la Belle du Sud si parfaitement que s'était abolie la distance entre théâtre et réalité. Ayant rencontré en 1906 Cornélius Coffin ("C.C.") Williams, de 5 ans son aîné, elle l'épousa en 1907. Le mariage lès sépara définitivement.

— Né en 1879 d'une famille de Huguenots français et de colons virginiens ayant compté des politiciens importants (sénateurs et gouverneurs) dans l'histoire du Tennessee, CORNELIUS, joueur, buveur, coureur, ne cultivait pas le romantisme. Employé des téléphones puis commis-voyageur pour l'International Shoe Company, il rendait à sa femme des visites de fin de semaine dont devaient naître leurs deux premiers enfants : Rose (1909) et Tom – la naissance du dernier (Walter Dakin) en 1919 suivant leur arrivée à St Louis.

— Le monde dans lequel naît Tom est donc dès l'origine un univers brisé : "II y a eu dans mes veines un mélange de tendances. Puritain et Cavalier..." Tout jeune il est amené à rejeter les brutalités cavalières du père mais il ne

tarde pas à souffrir des hypocrisies puritaines de la mère visant à nier le corps, puis toute réalité.

1917 — Outre des maladies d'enfant, Tom a une crise de diphtérie dégénérant en paralysie suivie d'une grave infection rénale, qui le tient éloigné de l'école et le force à garder la chambre pendant un an entier, d'où un sentiment de différence et d'infériorité physique et une tendance à l'introspection.

— Sa sensibilité se développe dans l'isolement, entourée d'attention et d'affection féminines : sa MERE lui transmet l'amour des manières aristrocratiques et la méfiance obsessive du sexe ; sa GRAND'MERE ("Grand") est un modèle de dignité et de tendresse et ne cessera jusqu'à sa mort de lui apporter son aide matérielle et morale à tous les moments de crise ; sa SOEUR, Rose, compagne de jeux idéale, est si proche de Tom que leur servante noire, Ozzie, les appelait "le couple".

II - LE PARADIS PERDU

"Ce fut un changement tragique. Ni ma soeur ni moi n'avons été capables de nous adapter à la vie d'une ville du MiddIe West."

1918 — C.C. Williams, bénéficiant d'une promotion, entre dans les cadres de l'International Shoe Company. Il va donc cet été-là avec femme et enfants s'installer à St Louis - alors 4ème ville des États-Unis, où l'industrie de la chaussure était en pleine expansion. D'abord dans un meublé sordide du très populaire Lindell Bd, puis dans un appartement très sombre au 4633 Westminster Place (décor de *The Glass Menagerie*), la famille s'élargit avec la naissance du dernier enfant en février 1919, et va vivre à South Taylor.

— Rose et Tom, choqués par la laideur des quartiers pauvres de la ville avec leurs murs peints en rouge, prennent conscience de leur isolement et découvrent la pauvreté. Tom ne l'oubliera jamais et les nuances sociales de son oeuvre, tout comme son amour de l'argent, en découlent logiquement. Ses camarades d'école moquent ses belles manières et, profitant de sa faiblesse physique, le maltraitent. Ils le poursuivent dans la rue aux cris de "Sissy" tandis que son père, à la maison, méprise ses lectures et l'appelle "Miss Nancy".

— "La vie à la maison était horrible" (Spoto, p. 18) dira Dakin. Devant la mésentente totale des parents, l'instabilité de la famille (16 adresses en 15 ans), et les nombreuses maladies de la mère (8 opérations chirurgicales, dont une menaçant sa vie), Rose, fragile et sensible, s'isole et vit dans la terreur entrecoupée d'hystérie.

1922 — A 11 ans, au retour de l'école, Tom découvre une petite fille de 9 ans habitant une rue voisine, attaquée par des gosses du quartier. Il la "sauve", se réfugie avec elle dans le grenier de sa maison et l'y retrouve chaque après-midi pendant des années. HAZEL KRAMER "fut, dira-t-il dans ses *Mémoires* (p. 15), le grand amour de ma vie".

1923 — Edwina achète à Tom, qui a onze ans, une machine à écrire d'occasion qui aussitôt devient "ma retraite, mon antre, mon refuge", dira-t-il plus tard (Spoto, p. 20). Le journal de son école publie ses premiers poèmes et contes entre 1923 et 1926.

1927 — "Smart Set" publie sa réponse à la question "Can a Good Wife Be a Good Sport ?" (réponse négative, bien sûr) et lui octroie le 3ème prix, de 5 dollars.

1928 — Le magazine "Weird Tales" publie dans son numéro d'Août sa nouvelle "The Vengeance of Nitocris", dont l'histoire d'horreur reprise d'Hérodote (la reine d'Egypte venge la mort de son frère en noyant tous les coupables au terme d'un banquet qu'elle leur a offert), "a donné le ton de la plupart de mon oeuvre à venir" (Spoto, p. 24).

— Son grand-père, qui emmène en Europe un groupe de paroissiens, prend Tom avec lui. Le voyage fait du vieil homme et de l'adolescent une paire d'amis pour la vie. Avant de partir, Tom a découvert *Show Boat* à Broadway avec ravissement.

1929 — C.C. Williams décide de mettre un terme à la romance de Tom et Hazel. Il accepte que Tom aille à l'Université du Missouri à Columbia (frais payés par les grands-parents) mais il force la famille de Hazel à choisir pour elle une autre université - elle ira à l'Université du Wisconsin. Tom, heureux de quitter sa famille mais triste d'être séparé de Hazel, entre à l'Université pour écrire des poèmes et suit accessoirement et de loin les cours qui, selon son père, doivent l'amener au journalisme. Il fait le nécessaire pour échouer à la préparation militaire des officiers de réserve (ROTC) au scandale de C.C. (ancien combattant de la guerre contre l'Espagne).

— Il présente au Club de Théâtre de l'Université sa première pièce : *Beauty is the Word.*

1931 — C.C. réagit aux mauvais résultats de Tom en le faisant travailler tout l'été à l'International Shoe Company, ce qui le tient éloigné de Hazel.

— Tom tombe amoureux de l'étudiant qui partage sa chambre (mais les relations homosexuelles évoquées dans ses *Mémoires* semblent être une confusion de dates).

— Il découvre IBSEN dans une représentation de *Ghosts* avec Nazimova et reste marqué par l'esprit du dramaturge (dans son effort insensé pour recréer l'union du corps et de l'âme) comme par sa technique (la révélation d'une vérité morale à travers la dénonciation d'une faute secrète).

1932 — Ayant des problèmes d'argent et furieux des mauvais résultats, C.C. retire Tom de l'Université et le fait entrer à l'International Shoe Company pour un emploi à temps partiel. Tom y passe trois affreuses années.

— Il survit en écrivant le soir et la nuit, dort peu, vit de cigarettes et de café fort, envoie à des magazines de multiples poèmes et nouvelles.

1935 — En février, il apprend le mariage de Hazel. En mars, il "craque", doit quitter son travail en avril, et en mai sa famille l'envoie se reposer chez ses grands-parents alors à Memphis, où il passe quatre mois de bonheur. Il lit TCHEKHOV et écrit pour une jeune voisine qui dirige un groupe théâtral d'amateurs une comédie exotique en 4 tableaux : *Cairo! Shanghai! Bombay!*

— En septembre il retourne à St Louis et s'inscrit à Washington University, non loin du domicile familial, alors une grande maison confortable, Aberdeen Place, où il écrit de plus en plus, installé dans son "studio" à la cave. Ecrire devient pour lui "un fatal besoin" selon le mot de Clark Mills, étudiant avec qui il crée un petit cercle d'enthousiastes ("l'usine littéraire").

1936 — En août, la revue "Manuscript" publie sa nouvelle "27 Wagons Full of Cotton", qui scandalise sa mère.

— Il découvre la poésie de Hart CRANE et en retient l'esthétique qui fonde l'art sur l'utilisation irrationnelle de la matière brute qu'est la vie de l'artiste.

— En octobre *The Magic Tower*, sa deuxième pièce jouée en public, est bien accueillie.

1937 — En mars, The Mummers de St Louis produisent sa première pièce de longue durée, *Candles to the Sun*, mélo à portée sociale dans le goût des années 30. Mais l'Université ne retient pas sa pièce *Me, Vashya!* - où apparaît la première de ses héroïnes excentriques.

— Tom va étudier le théâtre à l'Université d'Iowa (scolarité payée par sa grand'mère). Il envoie *Not About Nightingales* (pièce violente sur un incident réel entre prisonniers) aux Mummers qui ne la montent pas mais représentent *Fugitive Kind* qui accuse la société bourgeoise répressive.

— Il cède aux avances d'une coétudiante de lowa, Bette Reitz, mais prend alors conscience de ses véritables tendances homosexuelles.

— A l'automne, l'état de Rose - de plus en plus violemment schizophrène - pousse ses parents à accepter qu'on pratique sur elle une lobotomie frontale, terrible opération qui la laisse apaisée mais à jamais irresponsable et détachée. Tom, qui apprend l'opération à son retour de l'Université, ne la pardonnera jamais à sa mère - qui rejettera la faute sur son mari. Tom est alors habité d'un sentiment de culpabilité, car il se reproche de n'avoir pas assez prêté attention à sa soeur et de l'avoir même en une occasion cruellement rejetée.

III - "TENNESSEE WILLIAMS, WRITER" (sa signature sur les registres des hôtels à l'époque)

1938 — Bachelor of Arts de l'Université d'Iowa. Il change son prénom en TENNESSEE (liens sudistes et souvenirs ancestraux) et aborde une période de bohème erratique et peu dorée.

1939 — II fait tous les métiers à la Nouvelle-Orléans et est séduit par la vie artistique du Vieux Carré. Il y trouve l'atmosphère de son enfance mais avec une aura de décadence par laquelle il se sent attiré.

— Chassé par la pauvreté, il part avec un ami clarinettiste, Jim Parrot, pour l'Ouest et la Californie.

— Il envoie 4 pièces en un acte sous le titre *American Blues* à un concours organisé par le Group Théâtre à New York (l'une des institutions les plus remarquables des années 30, dirigée par Harold Clurman et Lee Strasberg). La femme d'Elia Kazan, Molly Day Thatcher,

impressionnée par les pièces envoyées, leur fait décerner un prix spécial de 100 dollars et les confie au célèbre agent littéraire AUDREY WOOD, grâce à qui Tennessee Williams publie dans "Story" sa nouvelle "The Field of Blue Children".

— En août, il va à Taos, New Mexico, rendre visite à la veuve de D.H. Lawrence, Frieda. Il en rapporte une pièce en un acte sur la mort de l'écrivain (*I Rise In Flame, Cried the Phoenix*) et une pièce sur un inceste (*The Purification*).

— Il reçoit une Bourse Rockefeller de 1000 dollars (que Audrey Wood lui verse prudemment par mensualités) qui le sauve du total dénuement. Les années qui suivent sont marquées par une intense activité créatrice et une fiévreuse multiplication de rencontres homosexuelles.

1940 — Le grand critique John GASSNER, administrateur de la Dramatists Guild, offre à T.W. d'assister à son séminaire sur le théâtre à la New School for Social Research et aux répétitions et représentations des pièces montées par la Guild.

— En février, la New School produit *The Long Good-Bye*, première pièce de T.W. montée à New York.

— Mais en décembre *Battle of Angels*, créée par la Guild à Boston, provoque un scandale et n'arrive pas jusqu'à New York.

1941 — Première opération de la cataracte.

— Au printemps, sa première pièce publiée sous forme de livre paraît dans *Best One Act Plays of 1940* présenté par Margaret Mayorga : *Moony's Kid Don't Cry*.

1942 — Deuxième opération de la cataracte, dans des conditions effroyables.

— Gagnant sa vie par une succession d'emplois de misère, T.W. fait l'expérience du Greenwich Village des années de guerre. Il confie à Audrey Wood qu'il vit dans une terreur constante du monde et qu'il lutte pour ne pas perdre son intégrité d'écrivain alimentée par ses obsessions émotionnelles.

— Il collabore avec son ami Donald WINDHAM à l'adaptation d'une nouvelle de D.H. Lawrence - écrivain qui l'obsède - "You Touched Me".

— En juin, la New School représente brillamment *This Property Is Condemned.*

1943 — II retourne à St Louis, le coeur déchiré par la dignité de sa grand'mère qu'un cancer est en train de tuer doucement, et par les lettres de sa soeur - en hommage à qui il commence une pièce qu'il appelle *The Gentleman Caller*, basée sur sa nouvelle "Portrait of a Girl in Glass".

— Audrey Wood le fait entrer comme scénariste à la M.G.M en mai. Il y est engagé pour écrire un film pour Lana Turner puis pour une star enfant (Margaret O'Brien). Incapable de s'en convaincre, il est aussi incapable d'intéresser la M.G.M. à son *Gentleman Caller,* et son contrat cesse en octobre.

— Il rencontre Margo JONES, metteur en scène débordant d'énergie, qui monte *You Touched Me* en octobre à Cleveland.

1944 — Grand meurt le 6 janvier. Elle restera la femme qu'il a le plus aimée dans sa vie après sa soeur Rose, "all that we knew of God in our lives".

— Troisième opération de la cataracte. Prix de 1000 dollars décerné par l'American Academy of Arts and Letters.

— T.W. rencontre William INGE, alors jeune critique dramatique, qui devient son ami.

— Il achève *The Gentleman Caller,* rebaptisé *The Glass Menagerie,* qu'Eddie Dowling monte avec Laurette Taylor. La création à Chicago le 26 décembre est incertaine, mais la critique fait de la pièce un succès.

V - "OUR BEST PLAYWRIGHT, AND LET QUALIFICATIONS GO HANG". (Walter Kerr)

1945 — Le 25 mars Margo Jones présente à Pasadena *Stairs to the Roof,* transposition de la vie de l'auteur dans la fabrique de chaussures paternelle.

— Le 31 mars, au Playhouse Theatre, New York fait un triomphe à *The Glass Menagerie.* Brooks Atkinson, le critique très influent du "New York Times", et Arthur Miller saluent la pièce comme une révolution dans l'histoire du théâtre américain : la primauté donnée au style et à la beauté des mots. Le 1er avril, T.W. se réveille riche et célèbre.

— La pièce reçoit le New York Critics' Circle Award, première d'une série de récompenses (dont le Sidney Howard Memorial Prize de la Playwrights Company).

— Quatrième opération de la cataracte.
— En septembre, *You Touched Me!* (avec Montgomery Clift) pour 100 représentations à New York.
— Il ébauche *The Poker Night* (qui donnera plus tard *Streetcar*) et *Chart of Anatomy* (plus tard *Summer and Smoke).*
— A la Nouvelle-Orléans, il écrit *Ten Blocks on the Camino Real.*

1946 — Opération abdominale bénigne, qui précipite les tendances hypochondriaques définitives de T.W. et son effroi pathologique de la mort.
— Il loue pour l'été une maison sur l'île de Nantucket et il y reçoit Carson McCULLERS, chacun travaillant quotidiennement à un bout de la table de la salle-à-manger.

1947 — T.W. reçoit son grand-père Dakin chez lui à la Nouvelle-Orléans (puis l'emmène à Key West) jusqu'en avril.
— En mai, il transforme *The Poker Night* en *A Streetcar Named Desire.*
— En juillet Margo Jones crée *Summer and Smoke* à Dallas, sans succès.
— Le 3 décembre, le public du Barrymore Theatre à New York applaudit pendant une demi-heure la création de *A Streetcar Named Desire* (avec Jessica Tandy et Marlon Brando) dans la mise en scène d'Elia Kazan. La pièce recevra en 1948 le Prix du Drama Critics'Circle et le Prix Pulitzer.
— T.W. rencontre FRANK MERLO, jeune-homme exceptionnel de 25 ans, avec qui il va vivre dès son retour d'Europe en 1948 ; Merlo consacrera sa vie à l'écrivain et lui apportera l'amour dont il a besoin tout en introduisant un peu d'ordre dans une existence bohème et chaotique.

1948 — T.W. part pour l'Europe (Paris - où il rencontre Gore Vidal et Truman Capote - Rome, Londres) et pour la première fois il n'écrit plus pendant des mois. Ceci est le premier été d'une longue série passée en Europe et interrompue seulement en 1957.
— En octobre, Margo Jones présente *Summer and Smoke* (dédiée à Carson McCullers) à New York, de nouveau sans succès.

1949 — Retour en Italie (Merlo est de parents siciliens). T.W. écrit *The Roman Spring of Mrs. Stone.*

— Hiver à Key West, avec le grand-père Dakin désormais aveugle, dans une atmosphère de famille. En 1950, T.W. achètera une maison à Key West en pensant surtout à son grand-père, avec qui il s'entend admirablement et qui comprend l'oeuvre de son petit-fils.

1950 — T.W. est le plus célèbre et le plus riche dramaturge américain. *The Glass Menagerie* est tournée à Hollywood (de façon très infidèle), *Streetcar* a eu 855 représentations à New York, les tournées aux USA et les adaptations en Europe se succèdent, Kazan accepte d'en faire un film. Le frère de T.W., Dakin et Audrey Wood s'occupent de ses affaires, Merlo de sa vie privée. Mais il n'est pas heureux. Il écrit à Windham que dans sa vie entrent 50% de travail, 35% de lutte contre la folie et 15% d'amitié et d'amour. Il ne supporte pas "the catastrophe of success".

— A Rome, rencontre d'Anna MAGNANI, pour qui il écrit *The Rose Tattoo.* Séjour en Sicile, que T.W. aime profondément.

1951 — *The Rose Tattoo,* créée à Chicago, est un succès commercial à New York, au Martin Beck Theatre (avec Maureen Stapleton).

— Nombreuses visites à sa soeur Rose, qu'il a installée dans une clinique résidentielle, et à Carson McCullers.

— Voyage en Europe. Avec Frank à Venise, il termine après dix mois de travail la première ébauche d'une nouvelle, "Three Players of a Summer Game", qui deviendra *Cat.* L'alcoolisme de son héros n'est que le reflet de son état, qui le conduit à des accidents. Il rencontre T.S. Eliot à Londres.

— Fin de l'année à Key West et à la Nouvelle-Orléans, où il achève *Camino Real.* Il boit énormément, fume deux paquets par jour, prend des calmants entrecoupés d'alcool.

1952 — Le 24 avril, reprise de *Summer and Smoke* au Circle in the Square de New-York, mise en scène par José Quintero (qui opéra des miracles dans ses versions du théâtre d'O'Neill), avec Geraldine Page. Cette soirée est une surprise : elle marque le triomphe de la pièce (qui restera à l'affiche un an) et du théâtre off-Broadway.

— En mai, T.W. est élu (avec McCullers) membre à vie du National Institute of Arts and Letters.

1953 — En mars, *Camino Real* (mise en scène de Kazan) est un cruel échec en raison de son symbolisme et de son aspect politique anti-fasciste (McCarthy est alors tout-puissant).
— T.W. vit alors dans un état de malaise perpétuel.

1954 — Il reprend son travail quotidien, toute la matinée à sa machine à écrire à Key West. Il transforme "Three Players of a Summer Game" en *Cat on a Hot Tin Roof*. Audrey Wood fait produire la pièce par la célèbre Playwrights Company (Elmer Rice, Robert Sherwood, Maxwell Anderson, etc). Mais Kazan, qui met en scène, obtient des modifications dans le texte et la structure de la pièce (le 3ème acte de la "Broadway Version").
— En octobre Anna Magnani tourne *The Rose Tattoo* (qu'elle n'avait jamais accepté de jouer sur scène aux USA), filmée à Key West par Daniel Mann.

1955 — *27 Wagons Full of Cotton* montée à la Nouvelle-Orléans, avec Maureen Stapleton.
— Mort du grand-père Dakin (97 ans) le 14 février à St Louis.
— Le 24 mars, création de *Cat on a Hot Tin Roof* au Morosco Theatre de New York après de difficiles répétitions (Kazan ayant refusé la présence de T.W. en février et en mars). La pièce obtient le New York Critics' Circle Award et le Prix Pulitzer.
— Mort de Margo Jones en juillet.
— Entouré de nombreuses amies admiratives, T.W. prend plaisir à les voir s'entre-déchirer. Il s'éloigne progressivement et avec tristesse de Frank Merlo - qui n'aspire à rien de plus qu'au calme (relatif) de Key West. Ils ne vivent plus ensemble bien que Frank continue à aider T.W. à l'occasion et n'ait jamais cessé de l'aimer.

1956 — Kazan filme *Baby Doll* et obtient très difficilement l'aide de T.W.
— T.W. travaille à *Sweet Bird of Youth*, dont il présente une première version en avril en Floride.
— L'habituel séjour estival en Europe approfondit son état de crise paranoïaque. Frank ne l'accompagne pas.
— En novembre, reprise de *The Glass Menagerie* au City Center de New York (avec Helen Hayes). La plupart des critiques établissent un parallèle entre le T.W. des débuts et l'auteur des dernières oeuvres, au profit du premier.
— Le film *Baby Doll* provoque un énorme scandale, la Legion of Decency l'interdit à tous les catholiques et la

condamnation en chaire par le Cardinal Spellman (qui ne l'a pas vu) lui assure un franc succès.

1957 — En mars, création de *Orpheus Descending* (mise en scène de Harold Clurman, qui n'aime pas beaucoup l'auteur ; avec Maureen Stapleton) au Martin Beck Theatre de New York. Echec.

— Le 27 mars, C.C. Williams meurt à Knoxville à 77 ans. Aussitôt le jugement de T.W. sur son père change et débouche sur le regret de l'avoir méconnu - conclusion tout de même assez étonnante.

— En juin, T.W. commence une psychothérapie intensive, mais qu'il prend peu sérieusement (son médecin lui conseillant sans rire de cesser d'écrire et de tenter l'hétérosexualité).

— Il trouve sa propre catharsis en écrivant *Suddenly Last Summer*, confession en forme de tragédie qu'il donne en double programme avec *Something Unspoken*, sous le titre *Garden District* (quartier riche de la Nouvelle-Orléans, qui sert de cadre aux deux pièces), créée off-Broadway en janvier 1958. L'auteur, qui s'attend à un scandale, est surpris du succès obtenu.

1958 — T.W. est au sommet de sa fortune et de sa renommée. M.G.M. achète à l'avance les droits de *Sweet Bird of Youth* - qui n'est pas encore achevée pour le théâtre - pour 400 000 dollars. T.W. n'est toujours pas heureux : il jalouse son admirateur et ami William Inge, dont les succès lui déplaisent.

— Pendant des mois, à Miami, T.W. collabore avec Meade Roberts à l'adaptation cinématographique de *Orpheus Descending,* qu'il rebaptise *The Fugitive Kind.*

— En décembre, création de *Period of Adjustment* à Miami.

V - LA DESCENTE AUX ENFERS

1959 — T.W. et Kazan montent *Sweet Bird of Youth* (avec Geraldine Page et Paul Newman), créée le 10 mars au Martin Beck Theatre de New York. En dépit d'une critique hostile, la pièce tient un an.

— T.W. considère la pièce comme un échec, fuit à Miami avec son amie Marion Vaccaro et rencontre Castro à La Havane. "I am poisoned by success". Son attitude change

et il commence à se détacher de vieux amis tandis qu'il jalouse les nouvelles gloires théâtrales (Pinter, Albee).

1960 — II travaille à *The Night of the Iguana.*

— En novembre, création à New York de *Period of Adjustment*, sans succès.

1961 — En pleine période de doutes, d'instabilité nerveuse et paranoïaque, il se sépare définitivement de Frank Merlo.

— Répétitions très difficiles de *The Night of the Iguana*, créée le 28 décembre au Theatre Royal à New York (avec Bette Davis et Margaret Leighton). A cette très brillante soirée, T.W. ne parle qu'à Carson McCullers (tous deux amers et convaincus du déclin de leur créativité). La pièce recevra le New York Drama Critics' Circle Award en 1962 et sera un très grand succès.

1962 — The American Academy of Arts and Letters élit T.W. membre à vie.

— T.W. donne une première version de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* au Festival de Spoleto en juillet.

1963 — Frank Merlo apprend qu'il souffre d'un cancer des poumons et le dit à T.W., qui en est bouleversé.

— *Milk Train,* créée au Morosco Theatre à New York en janvier, échoue. Le critique Richard Gilman parle du "suicide artistique de T.W."

— T.W. emmène Frank, de plus en plus faible, à Key West. Frank revenu à New York meurt à l'hôpital après avoir demandé à T.W. de rester avec lui : "I'm used to you". "When he died, 1 went to pieces", écrira T.W.

1964 — En janvier, la troisième version de *Milk Train* ne tient que trois soirs.

Elle est une sorte d'hymne, assez incohérent, à la mort omniprésente.

— T.W. choisit la solitude et reprend une cure psychanalytique, tout en sombrant dans un état proche de la désintégration sous l'effet des drogues et de l'alcool dans cette longue période qu'il appelle son "stoned age". Mais il continue à travailler chaque matin.

1966 — En février, *Slapstick Tragedy* (*The Mutilated* et *The Gnädiges Fräulein*) a quatre représentations au Longacre Theatre à New York.

1967 —En septembre, mort de Carson McCullers.

— En décembre, *The Two-Character Play*, créée à Londres, échoue.

1968 — En mars, *Kingdom of Earth* (*The Seven Descents of Myrtle*), mise en scène par Quintero, échoue au Ethel Barrymore Theatre de New York.
— T.W. passe de longs mois à reprendre *The Two-Character Play* , qu'il considère comme son chef-d'oeuvre, et à préparer *In the Bar of a Tokyo Hotel.*

1969 — Le 10 janvier à Key West il est baptisé dans la religion catholique romaine de son frère Dakin. Il traverse ainsi tout au long de l'hiver une "religious period" qu'il qualifiera plus tard d' "ennuyeuse".
— En mai, création off-Broadway de *In the Bar of a Tokyo Hotel,* avec Anne Meacham : 25 représentations.
— T.W. reçoit la médaille d'or de l'Institut National des Arts et Lettres.
— Court voyage au Japon avec Anne Meacham.
— II est contraint par son frère Dakin à un séjour de désintoxication à la section de psychiatrie de l'hôpital de St Louis, où il a deux crises cardiaques. Ces trois mois de cure, très durs, lui sauvent la vie - mais il ne les pardonnera jamais à Dakin.

VI - "OLD MEN GO MAD AT NIGHT" (Poème de T.W.)
"We escape into madness or acts of creation" (Zelda Fitzgerald, in *Clothes for a Summer Hotel*)

1970 — En janvier il avoue à un reporter : "J'espère pouvoir continuer. J'espère pouvoir m'en sortir". Il accepte publiquement son homosexualité.
— En avril, mort de son amie Marion Vaccaro.
— Voyage en Asie. En octobre, il dîne avec Mishima (qui se suicidera peu après). Il subit une opération chirurgicale mineure à Bangkok, mais il est convaincu qu'il s'agit d'un cancer du sein.

1971 — Stefan Kanfer publie dans "Life" un article très violent contre T.W.
— *Confessional* présentée dans un théâtre d'été du Maine.
— *Out Cry* (nouvelle version de *The Two-Character Play* qui reprendra son titre original après 1974) créée à Chicago en juillet. Williams, dans un état proche de la terreur, recourt de nouveau aux drogues.
— Très injustement il se querelle avec Audrey Wood - qui le représentait depuis 1939 avec une attention maternelle

et une parfaite efficacité – et prend un nouvel agent littéraire, Bill Barnes.

1972 — T.W. développe *Confessional* et en fait *Small Craft Warnings,* créée off off-Broadway avec un certain succès en avril, puis transférée au New Theatre en juin - où l'auteur joue le rôle du docteur alcoolique, mêlant fiction et réalité.

1973 — Il rédige le premier brouillon de ses *Memoirs.*

— *Out Cry,* montée en mars au Lyceum Theatre de New York, échoue. T.W. continue pourtant d'y voir son oeuvre la plus personnelle ("This is me").

— le 10 juin, suicide de William Inge, lui aussi détruit par l'alcool et les drogues.

— En septembre, mort d'Anna Magnani.

1974 — *The Latter Days of a Celebrated Soubrette*, révision de *The Gnädiges Fräulein*, a une représentation.

— La reprise, écourtée, de *Out Cry* à Greenwich Village échoue encore.

1975 — *Moise and the World of Reason,* son deuxième roman, est un échec majeur.

— Publication des *Memoirs.*

— Echec de *The Red Devil Battery Sîgn* en juin à Boston.

1976 — *This Is (an Entertainment)*, créée à San Francisco en janvier, est un échec.

— T.W. Président du jury du Festival de Cannes.

— En novembre, *The Eccentricities of a Nightingale* (nouvelle version de *Summer and Smoke*) échoue au Morosco Theatre à New York.

1977 — *Vieux Carré*, créée à New York au St James Theatre en mai, a 5 représentations.

— Publication du second recueil de poèmes de T.W. : *Androgyne, Mon Amour.*

1978 — En juin, *Crève Coeur* est créée au Spoleto Festival de Caroline du Nord. La critique est favorable.

— Mitch Douglas, nouvel agent littéraire de T.W.

1979 — En janvier *Crève Coeur* remaniée et devenue *A Lovely Sunday for Crève Coeur* échoue au Hudson Guild Theatre à New York.

— Incidents avec les punks et climat d'hostilité à Key West, qui jusque là avait toujours constitué un paradis et un refuge.

— Présentation off off-Broadway, au Jean Cocteau Repertory Theatre de *Kirche, Kutchen und Kinder: An*

Outrage for the Stage, pièce bizarre, non exempte de provocation et de vulgarité.

1980 — En janvier il inaugure le Tennessee Williams Performing Arts Center du Florida Keys Community College avec une pièce écrite en 1969 : *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*

— Création catastrophique à Washington de *Clothes for a Summer Hotel,* pièce écrite à propos de Scott et Zelda Fitzgerald, montée par José Quintero et interprétée par Geraldine Page. Echec à New York en mars.

— Mort de la mère de T.W. le 1er juin. Edwina avait 95 ans.

— T.W. reçoit du Président Carter la Medal of Freedom à la Maison-Blanche.

— En novembre, soirée "Tennessee Laughs" au Goodman Theatre de Chicago, avec trois pièces en un acte : deux anciennes (*A Perfect Analysis Given by a Parrot* et *The Frosted Glass Coffin*) et une nouvelle (*Some Problems for the Moose Lodge*).

1981 — En avril, preview de *A House Not Meant to Stand* (extension de *Some Problems...*)

— En août, *Something Cloudy, Something Clear* est montée avec grand succès au Jean Cocteau Repertory Theatre de New York (c'est la troisième "memory play" de la dernière période, après *Clothes for a Summer Hotel* et *A House Not Meant to Stand*).

— Fin des relations de T.W. avec son agent littéraire Mitch Douglas.

1982 — Fin avril, production de *A House Not Meant to Stand* à Chicago.

— En novembre, T.W. fait sa dernière apparition publique au YMHA de la 92ème rue à New York pour une très courte lecture d'extraits de ses oeuvres.

1983 — En février, il voyage seul - pour la première fois depuis des années - jusqu'à Taormina.

— Il meurt dans sa chambre de l'Elysée Hotel à New York pendant la nuit du 24 février, étouffé par le bouchon d'un tube de médicaments.

Claude Coulon
Université de Paris-Sorbonne

Ma Rencontre avec Tennessee Williams

Jeanne FAYARD

Je voudrais remercier Claude Coulon qui, en m'invitant à ce colloque, m'a donné l'opportunité de réécouter la cassette de l'interview que j'avais faite avec Tennessee Williams le 3 octobre 1971 et que je n'avais pas écouté depuis. En effet, Tennessee Williams est venu à cette date à Paris, invité par son amie Françoise Sagan pour la première représentation de sa pièce " Doux oiseau de jeunesse " présentée au Théâtre de l'Atelier à Paris dans une mise en scène de André Acquart, l'adaptation étant de Françoise Sagan. Le rôle principal de *Princess* était tenu par Edwige Feuillère que Tennessee aimait beaucoup, celui de *Chance* par Bernard Fresson. A cette époque, je terminais l'écriture d'une biographie de Tennessee Williams qui m'avait été commandée par les éditions Seghers pour la collection " Théâtre de tous les temps " dirigée par Rose-Marie Mondouès et dédiée aux principaux dramaturges contemporains. Elle fut publiée avec l'interview de Tennessee Williams en 1972. Dans le même temps, je préparais un doctorat de 3ème cycle à la Sorbonne sous la direction du Professeur Roger Asselineau sur le thème : " La quête de l'androgyne chez Tennessee Williams ". Ne connaissant personne qui puisse m'introduire auprès du dramaturge, le chemin fut long pour parvenir à le rencontrer malgré ma détermination mêlée de peur d'affronter celui qui était un mythe à mes yeux, et malgré les barrières mises autour de lui pour le protéger. Lorsque je pus enfin entrer en contact par téléphone avec Françoise Sagan, elle ne fut guère rassurante : " Vous savez Tennessee disparaît parfois trois jours sans que l'on sache où il est, alors c'est très difficile de vous fixer un rendez-vous avec lui ". Lorsque je lui expliquais les longues années passées à travailler sur son œuvre, elle promit d'intervenir auprès de lui et tint parole avec naturel et simplicité. La dernière barrière fut Tennessee Williams lui-même qui refusait toute interview avec des journalistes, Il m'avoua plus tard " La seule chose qui les intéresse, c'est de fouiller dans ma vie privée ". Je le rassurais sur ce point, " nous ne parlerions que de son œuvre et de ses personnages ". Il me donna alors facilement rendez-vous et me permit d'apporter mon petit magnétophone dont le ronflement témoigne de son ancienneté.

J'ai passé une heure avec lui dans la suite qu'il occupait à l' Hôtel Alexander où il était descendu. Il me reçut assis à sa table de

travail, devant sa machine à écrire. Il était bronzé et souriant, chaleureux même, très direct dans la conversation, et se montra très généreux pour la jeune étudiante que j'étais. Il partait facilement d'un grand éclat de rire qui me mit à l'aise. J'avais noté toutes mes questions, mais je portais tellement son œuvre en moi que je me laissais entraîner par notre échange. D'où les hésitations, les silences entre nous, les répétitions de mots, le fait qu'il reprenne parfois mes expressions parce qu'il ne comprenait pas mon accent, ou que à l'inverse, je ne comprenais pas le sien. Et puis soudain, le ton intime s'établit entre nous, il parla à voix basse comme s'il poursuivait une réflexion en lui-même ou me demanda mon avis sur un de ses personnages qui continuait de le hanter. Ou alors il me racontait des anecdotes en aparté, me demandant de ne pas les enregistrer. Pour les besoins de la publication de mon livre, j'avais condensé les paroles de Tennessee et les avais rapportées de façon linéaire, en gommant toute cette complicité et cet échange très profond. L'intérêt de cet interview réside autant dans le contenu de ses paroles que dans la vulnérabilité qui pouvait soudainement se dégager de cet homme. Il avouait une insatisfaction obsédante à l'égard de son œuvre alors qu'il avait, à soixante ans, reçu les plus grands honneurs comme dramaturge. Il accueillit chacune de mes questions sans essayer d'échapper à aucune, qu'il s'agisse de la pureté, de l'innocence, de sa réflexion sur la mort, ou encore de l'androgyne qui était mon sujet de recherche. Seules ma passion pour cette œuvre et ma quête personnelle m'ont donné l'audace de dépasser toutes mes peurs. Et lorsque Tennessee m'invita, à la fin de l'interview, à lui rendre visite dans sa maison à Key West, je promis de venir, mais en fait ne parvins jamais à y aller, craignant peut-être que la réalité ne soit pas à l'image de cette heure magique !

TW : You can not effectively use a dramatic character as a symbol until you make it real for yourself .

JF : But you see... When you think of Blanche... Blanche is a complete victime of the discovery of herself, she refuses herself. There is an evolution in the characters in your work. Chance and Sebastian know themselves, Blanche didn 't know herself or she refused to.

TW : She says " I don 't tell truth. I tell what ought to be truth.

JF : Yes, she lives in magic.

TW : Yes magic.

JF : She needs it.

TW : That's why she goes mad.

JF : Yes...
TW : Because there's no tenable home in magic. Not for long.
JF : And though she's very pure.
TW : That's her heart.
JF : Because it's true she is !
TW : I'm not sure...Sensual, but....
JF : Oh yes...She can be touched but she's not touched in fact.
TW : Oh, yes...
JF : Alma is the same. Alma is burning. She's not touched, but she's deeply touched in the flesh. Because Alma cannot stand the revelation of...
TW : Her nature.
JF : Her nature.
TW : Double nature.
JF : Well, how would you...What is purity for you ?
TW : Well ...
JF : Difficult question...
TW : Perhaps, I've not still found out.
JF : Yes , do you think that....I suppose that... from the beginning of your writing it has been a big question.
TW : Yes.
JF : And it's still a great one.
TW ; Hum... I'm continuing to look for it. And for the reconciliation of death...

JF : I want to know what is real innocence for you ?
TW : What is real ...?
JF : Innocence.
TW : A day by day existence.
JF : A day ?
TW : An existence from day to day.
JF : Is it ?
TW : Yes, I love life.
JF : Yes....
TW : You know as long as it's pleasant. (he laughs) But there's little other alternative that I know of. Then I haven't reconciled myself to death.
JF : What would be a reconciliation to death ?
TW : I can't imagine one. I think death is inevitable. The greatest trick in life is to learn how to accept that.
JF : That's true, because it's the only act you do alone.

TW : That's right. This week, I was with a friend in New York and he said. " We're all going to die. And we know we are going to die. We are going to die alone. He was drunk ! (He laughed)

JF : But he was true !

TW : Partly true ! I said I know we are going to die but I don't think alone...Well of course people are attending the dead, but really you are alone.

(He then tells me about a TV. show he had seen in England about death. Which had touched him deeply. They had showed a man dying " LIVE ")

JF : But don't you think that to believe in the androgynous is to believe in the reconciliation ?

TW : The reconciliation ... yes, in a sense, yes.

(He writes the word androgynous on a piece of paper on his table.)

JF : It's another step ?

TW : But is it a step from being into non being ? I don't know. It's a tremendous step. Yes. But non being is not being isn't it ? It's the end of being... It 's the end of existence...Some people are waiting for death, but most of them don't want it, they prefer it.

Douze ans plus tard, Tennessee allait trouver la mort dans des circonstances dramatiques et dans la solitude la plus totale. Son interrogation sur la mort paraît d 'autant plus émouvante avec le recul !

Quand l'interview s'est achevée, j'avais l'impression que les personnages étaient là dans la chambre avec nous, comme des fantômes surgis du passé ! Une femme est alors entrée dans la pièce. Je l'avais entrevue à mon arrivée. Petite, très brune, une chevelure bouffante comme celle d'une actrice de cinéma, elle était entrée brusquement pour rappeler à Tennessee qu'elle l'attendait pour déjeuner à treize heures. Puis soudain, en plein milieu de l'interview, elle a frappé très fortement à la porte, elle est entrée sans attendre la réponse, pour lui dire qu'il avait oublié de mettre ses chaussettes. Tennessee lui sourit et ne lui répondit pas, tout en continuant à me parler. Elle fit irruption à nouveau dans la chambre à la fin de l'interview, visiblement impatiente, pour signifier que nous devions interrompre l'entretien. J'appris plus tard qu'il s'agissait de son amie Lady St Just. Lorsqu'elle quitta la pièce, Tennessee me regarda en riant et dit " Elle n'aime pas mes

personnages ! ", et il ajouta " Elle est elle-même un personnage ! ". Et il partit d'un grand éclat de rire !

En me dirigeant vers la porte, je le remerciais vivement pour le temps qu'il m'avait accordé. Il me répondit : " Non, c'est moi qui vous remercie " ; je lui exprimai mon étonnement qu'il renverse ainsi les rôles. Il sourit en me disant " Personne ne me parle jamais de mes personnages. Pour moi, c'est ma seule réalité ". Il marqua un temps de silence et murmura comme en lui-même : " Ils sont plus moi que moi-même ".

Cette petite phrase me hanta longtemps, et lorsque je regarde en arrière, je prends conscience que cette rencontre, tout autant que le travail universitaire puis le travail éditorial que j'ai fait sur cette œuvre, ont fait changer ma vie d'orientation, de l'enseignement vers l'édition et le monde du spectacle vivant !.

Jeanne FAYARD

Le Tramway nommé "Desire", du nom du quartier en direction duquel il traverse le Vieux Carré.



Structure d'un titre et titre d'une structure dramatique : *A Streetcar Named Desire.*

Anne FUCHS

Tennessee Williams avait déjà apporté un soin particulier au titre de son premier grand succès théâtral *The Glass Menagerie*[1]. Ce titre évoque d'abord la fragilité mais aussi l'animalité et, sans doute, l'aspect petit-bourgeois, philistin ou tout simplement kitsch de ces figures de verre à la mode et chéries par la sœur de l'auteur. En 1945, un an plus tard, ignorant presque totalement les événements mondiaux, Williams se reporte de nouveau à son propre roman familial qu'il essaie de situer dans un milieu et une ville autres que les siennes. Cette nouvelle mouture de l'histoire de sa sœur sera la trame d'une pièce où le conflit dramatique se précise dans des versions successives, d'abord au sein d'une famille italienne, ensuite entre deux sœurs du sud des États-Unis et le mari irlandais de l'une d'elle et, finalement, entre celui-ci (qui prend l'identité définitive d'immigré polonais) et les mêmes sœurs.

Ces changements successifs dans la fable sont accompagnés chaque fois d'un titre provisoire que nous essayerons de traiter comme révélateur des thèmes et de l'ethos général de la pièce représentée pour la première fois à New York en 1946. Le titre définitif coïncide avec ce que les critiques structuralistes entendaient par structure dramatique. Mais est-ce la seule interprétation possible du Désir dont un tramway de la Nouvelle Orléans a réellement reçu le nom ? Un rapprochement avec le théâtre expressionniste nous fournira peut-être des éclaircissements à ce sujet et, en plus, une source possible des techniques dramatiques utilisées.

The Moth (ou « papillon de nuit »), premier titre de la pièce, met le personnage de Blanche au centre de l'intrigue. Métaphore ou emblème, les caractéristiques de *The Moth* sous-tendent chaque séquence : Blanche papillonne, se cache de la lumière tout en étant attirée par celle-ci et, finalement, s'en approchant de trop près, se brûle. Associé déjà au désir par le poète romantique Shelley[2], le papillon de nuit réapparaît avec force dans le roman d'un autre écrivain sudiste, grande amie de Williams, la romancière Carson McCullers ; celle-ci publie en 1947 *The Member of the Wedding*[3]. Les deux auteurs du sud utilisant cette image pour représenter la fragilité et l'instabilité de leur personnage principal, procèdent différemment ; Williams compare explicitement Blanche à un

papillon de nuit (117, 169) tandis que Carson McCullers décrit d'un même mouvement des papillons de nuit et les agissements de l'adolescente Frankie[4].

L'importance que Williams accorde à cette vision de sa sœur comparée à un papillon dans toutes les versions de *A Streetcar Named Desire*, est amplifiée et précisée dans un poème *Lament for the Moths*[5]. Ici la principale caractéristique des papillons est la délicatesse, délicatesse détruite par ses « ennemis » ou par la « peste » qui prive l'auteur de leur présence et de leur tendresse. Si les lépidoptères avaient brillé par leur absence dans *The Glass Menagerie* où l'objet brisé était plutôt la figurine en verre, le thème qui au contraire parcourt les deux pièces et qui donne le deuxième titre est celui de la lune. *Blanche's Chair in the Moon* se prête à de multiples interprétations et fera l'objet d'une autre communication. Qu'il suffise de mentionner ici l'explication la plus évidente, celle de la lune en tant que monde d'illusions et de rêves où Blanche se perd. D'ailleurs ceci correspond à la fin de *The Glass Menagerie* où Amanda dit à son fils : « Go then! Then go to the moon — you selfish dreamer! » (312).

Le troisième titre, *The Poker Night*, recentre quelque peu le regard du spectateur sur le personnage du beau-frère irlandais qui deviendra par la suite Stanley, l'immigré polonais. C'est lui qui joue au poker et, dans une certaine mesure, joue contre sa belle-sœur ce qu'on pourrait appeler un jeu de « survie », bien qu'il soit difficile d'être d'accord avec Leonard Quirino dans son article « The Cards Indicate a Voyage on A Streetcar Named Desire », où il affirme : « Indeed, the tactics and ceremonial games in general, and poker in particular, may be seen as constituting the informing structural principle of the play as a whole »[6]. Certes Blanche, obligée de jouer avec Stanley sa place auprès de sa sœur, révèle ses cartes de temps en temps avec imprudence à son soupirant, Mitch, et au jeune voyageur de commerce qu'elle tente de séduire. Mais avant d'arriver au titre définitif de la pièce, abordons l'autre élément de *The Poker Night* qui importe peut-être autant. En effet « la nuit » est l'élément qui rapproche le « papillon de nuit », la « lune » et la soirée de jeu : Blanche est bien une « dame de la nuit » qui ne brille qu'à la douce lumière d'une lanterne chinoise, et les luttes qui s'engagent entre les protagonistes sont bien des joutes de la nuit d'une noirceur où tous les coups sont permis.

Après avoir ajouté ces scènes de jeu de poker (et on verra par la suite que Tennessee Williams lui-même en tant qu'auteur n'échappe pas tout à fait au « jeu littéraire »), il déménage à la Nouvelle-Orléans où lui vient l'idée de prendre pour titre un

élément réel : un tramway (qui est vraiment nommé Désir). Avant d'aborder ce qui nous semble correspondre à la structure dramatique de la pièce, quelques mots s'imposent à propos du terme *A Streetcar Named Desire*. On ne doit pas s'étonner, qu'aux États-Unis, dans le monde du théâtre et du cinéma, les moyens de transport prennent autant de place, car l'étendue même du pays prête à réflexion sans parler du nouveau monde de l'ouest qui attire les immigrants. Ainsi les titres *Le Train sifflera trois fois* et *Bus-Stop* et bien d'autres comportant des allusions lexicales au voyage font que *« Streetcar »* n'est original que par la courte distance qu'il parcourt, par l'intimité qu'il évoque, de même que par son nom « Desire ».

La plupart des exégètes prennent ce « désir » du titre en suivant l'explication que Blanche elle-même en donne à la scène 4 :

> *Blanche* : What you are talking about is brutal desire — just — Desire! — the name of that rattle-trap streeet-car that bangs through the Quarter, up one old street and down another...
> *Stella*: Haven't you ever ridden on that street-car?
> *Blanche:* It brought me here. — Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be... (162)

Pourtant cette dernière réponse de Blanche nous donne la clé de la structure dramatique de la pièce. En effet si on se place du point de vue de l'analyse structurale où Blanche serait l'actant-sujet de la pièce, son désir qui structure la pièce serait plutôt un désir d'appartenance, avec comme destinataire pouvoir garder sa place dans un monde civilisé, et comme destinateur les valeurs du sud. Ce qui l'empêche principalement d'appartenir, c'est justement « le désir brutal » incarné dans le personnage-opposant, à savoir Stanley. Bien que l'agencement de la pièce en onze scènes puisse ressembler à celui de onze séquences cinématographiques, la lutte de Blanche pour l'objet de son désir est tout à fait classique avec une action qui monte en puissance, des péripéties et la destruction totale du sujet à la fin. Les adjuvants qui entourent Blanche à son arrivée, en particulier Stella et Mitch, après, semble-t-il, la réussite des projets de Blanche à la fin de la scène 6, seront soudoyés et rejoindront l'opposant, Stanley, respectivement aux scènes 9 et 11 ; Mitch n'a pas envie d'épouser une vieille prostituée et Stella veut sauver son mariage menacé par une sœur déjà violée par son mari.

Cette appartenance que convoite Blanche peut être comparée au sentiment mystérieux et inexplicable qui exerce son ascendant sur l'adolescente Frankie dans *A Member of the Wedding*. Tout, sauf leur présence au sud des États-Unis à la fin de la deuxième guerre mondiale, les sépare du point de vue de leur statut social et familial : Frankie, adolescente de douze ans qui vit avec son père et sa nourrice noire, est innocente et inexpérimentée. Blanche, professeur d'anglais qui a la quarantaine, ayant assisté à la mort de ses proches et au suicide de son jeune mari homosexuel, se retrouve vivre aux crochets de sa sœur. Dans la pièce aussi bien que dans le roman, des références au passé révèlent que chacune d'entre elles a été rejetée plus d'une fois : Frankie du lit de son père et du club de ses amis et Blanche, plus sérieusement, de la maison familiale, de son mariage, de l'hôtel où elle se prostituait et de l'école où elle enseignait. Il n'est pas étonnant que celle-ci connaisse une régression jusqu'au monde plein d'illusions de l'adolescence. Frankie et Blanche ont en commun ce désir constant et frénétique de devenir membre d'un tout. Cette possibilité semble se présenter à travers des rapprochements avec un couple, celui du frère pour Frankie et celui de la sœur pour Blanche; chacune se heurtera à un obstacle insurmontable mais, tandis que Frankie, de par sa nature propre d'adolescente, a un caractère qui évolue, Blanche est vouée à la défaite ; un des papillons réagit et prend son envol, l'autre est écrasé définitivement par ce tramway de désir brutal qu'est Stanley.

Et cependant Stanley, en tant qu'immigré polonais ou « Polack » (« something like Irish, aren't they? ... Only not so high-brow? » (124) demande Blanche), aspire également à l'intégration sociale. Obsédé par l'argent, il symbolise le monde industrialisé du nord, avec ses nouveaux immigrants qui opposent leur rêve américain (the American Dream) au monde décadent des plantations du sud dont Belle Rêve, la maison familiale de Blanche, est l'icône. Stanley est apparemment sûr de lui en ce qui concerne sa virilité, et il croit à la chance qui l'accompagne depuis son expérience de la guerre, mais doit sans doute une grande partie de son agressivité envers Blanche à un sentiment d'infériorité sociale ; à la fin de la première scène, il va jusqu'à dire à Blanche : « I'm afraid I'll strike you as being the unrefined type » (130). On peut aussi expliquer par la déception sa réaction violente quand il apprend que Stella ne possède plus sa part de la demeure familiale, déception d'abord financière, mais aussi déception sociale. Il est certain que la présence de Blanche le diminue aux yeux de Stella :

> Stanley: When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt. You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you down off them and how you loved it, having them colored lights going! And weren't we happy together, wasn't it all okay till she showed here? (198-199)

Stella, la sœur de Blanche et le soupirant de celle-ci, Mitch, agissent aussi en tant qu'adjuvants ou opposants selon un désir d'appartenir, mais plus précisément à une cellule familiale où primerait la « normalité », Stella pour échapper à « Belle Rêve » et Mitch à sa mère malade et dominatrice. Si leur appartenance sociale semble mieux établie que celles de Blanche et de Stanley, le besoin d'amour qui les taraude est aussi fort et accompagné des mêmes pulsions sexuelles, bien qu'il soit dirigé vers un objet unique.

Ceci nous amène à l'autre forme de désir dont nous avons déjà parlé et qui structure aussi la pièce d'une autre façon ; la langue, le gestuel et tout ce que comporte le décor visuel, musical et sonore en général, composent ce que Pierre-Jean Jouve a appelé « la puissance ... la chaleur — joyeuse ou désastreuse — de l'Éros »[7]. Jouve parlait en l'occurrence de sa propre traduction-adaptation des deux drames expressionnistes de Wedekind *Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore* sous le titre de *Lulu* (utilisé aussi par Alban Berg). Ce qui nous autorise à faire ce rapprochement avec *A Streetcar Named Desire* vient des termes employés déjà par Tennessee Williams lui-même dans ses notes de mise en scène pour *The Glass Menagerie* :

> Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouln't be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but it is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. (229)

Ce « monstre fabuleux » qu'est Éros[8] selon Jouve atteint sa vérité dans *A Streetcar Named Desire* à travers des techniques décrites minutieusement dans les didascalies. Il s'agit essentiellement d'une synthèse du visuel, du sonore, mais aussi

d'éléments tangibles et intangibles qui appartiennent à l'espace scénique.

Les indications scéniques qui précèdent le dialogue dans le texte publié sont divisées en deux parties : d'abord il y a une description générale du lieu avec les changements de date, de l'heure, et un commentaire de l'auteur sur l'atmosphère de chaque scène ; une deuxième partie (entre parenthèses carrées dans le texte) est plus spécifique quant à la situation dramatique et le gestuel en cours. De façon didactique, l'introduction à la première scène de la pièce non seulement parle explicitement des correspondances ou de la synesthésie qui existent entre couleurs, odeurs, musique et atmosphère, mais dans la dernière phrase de la première partie (« This 'blue piano' expresses the spirit of the life which goes on here »), il nous semble que Williams fait une allusion à l'expressionnisme. On peut tenter d'expliquer le lien de Tennessee Williams avec ce mouvement qui l'avait précédé d'un demi-siècle de deux façons ; d'abord par son admiration pour Strindberg[9], un des grands précurseurs du théâtre expressionniste et auteur, bien entendu, de *Mlle Julie*, censée avoir influencée la création de Blanche ; admiration également pour les grands metteurs en scène de l'époque qui avaient les mêmes buts que ceux mentionnés ci-dessus dans la citation de Williams.

L'autre facteur le rapproche encore une fois de Carson McCullers : il s'agit de ce que Sherwood Anderson a appelé le « gothique » littéraire des sudistes. Dans *The Member of the Wedding*, Frankie se laisse fasciner par les monstres d'une foire, par excellence des exclus de la société mais aussi des figures fortes en couleur et en lignes. Si les personnages de *A Streetcar Named Desire* ne sont pas aussi grotesques, toute une faune des bas-fonds de la Nouvelle-Orléans, les marins, la négresse ivre, les musiciens de jazz, la Mexicaine, vendeuse de fleurs pour les morts, gravite autour du quartier. Il y a grossissement voulu des effets sonores, tels les différents thèmes musicaux y compris celui, partout présent, du « blue piano », symbole du désespoir d'amour, et celui de la polka qui rappelle le suicide du mari homosexuel de Blanche, mais aussi les rires et les pleurs et le bruit de la locomotive. Le monstre « Desire » se manifeste ainsi et peut-être avec encore plus d'effets à travers la lumière très changeante, souvent bleue et blanche aux moments de tendresse imaginaire et surtout crue en présence des joueurs de poker habillés de couleurs primaires qui révèlent leur véritable essence : « they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colors » (143). En anglais « lurid », cette lumière crue, revient à la

dernière scène (222) en projetant au mur des formes bizarres juste avant l'arrivée de l'infirmière en chef de l'hôpital psychiatrique. Celle-ci et le médecin sont de sinistres caricatures qui ressemblent un peu à des portraits de Beckman ou de Kirchner[10].

La structure dramatique se conçoit ainsi à deux niveaux : celle de l'action de la fable où le désir est celui d'appartenir, de ne pas rester dans la solitude de l'exclusion, et celle de l'expression multiforme du désir sexuel, de l'Éros monstrueux haut en couleur et en sensualité, qui affecte tous les personnages et constitue l'atmosphère ou même « l'esprit » de la pièce. Quant aux versions différentes de l'intitulé, elles révèlent le papillonnement de Blanche qui confond les deux niveaux de désir, assise en haut de son nuage d'illusions avant de faire face à la nuit du matérialisme et de l'animalité de Stanley qui joue sa survie avec morgue et assurance. Blanche est-elle vraiment installée à l'intérieur du « streetcar »? ou plutôt n'entre-t-elle pas en scène comme Hart Crane, cité par Williams en épigraphe au texte publié (113), qui déclare :

> And so it was I entered the broken world
> To trace the visionary company of love, its voice
> An instant in the wind (I know not whither hurled)
> But not for long to hold each desperate choice. (*The Broken Tower*)

Cette voix, violemment ballottée dans le vent, fait penser au papillon, mais également au *Cri*[11] ; le tableau de Munch pourrait être le portrait de Blanche lors de ces « choix désespérés » qui ne la laissent jamais très longtemps dans « la compagnie visionnaire de l'amour ».

Anne Fuchs
Université de Nice-Sophia Antipolis

NOTES

[1] In Tennessee Willams, *A Streetcar Named Desire and other Plays* (London : Penguin Classics, 2000), pp 227-313. Cette édition sera utilisée pour toutes les références à *The Glass Menagerie* et à *A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie* a été représentée sur scène pour la première fois en 1944.

[2] Shelley, Percy Byshhe, "One word is too often profaned", strophe 2, vers 5 : « The desire of the moth for the star ».

[3] McCullers, Carson, *The Member of the Wedding* (London : The Cresset Press, 1958 [1947]).

[4] McCullers, Carson, *The Member of the Wedding*, éd. cit., ^^. 17, 18, 176.

[5] Se reporter à http:/www.reviewplays.com/tennessee_festival.htm

[6] Quirino, Leonard, « The Cards Indicate a Voyage on A Streetcar Named Desire », in *Tennessee Williams: Thirteen Essays*, ed. Jac Thorpe (Jackson: University Press of Mississippi, 1980).

[7] Jouve, Pierre-Jean, Avant-propos à la version-adpatation française de *Lulu* de Frank Wedekind (s.l., L'Âge D'Homme/Théâtre Vivant, 1969), p. 8.

[8] Id.

[9] Voir Marc Saporta, « La Décennie d'Or » in *Eugene O'Neill*, articles réunis par Claude Coulon (Coup de Théâtre, décembre 2001.

[10] Max Beckman (1884-1950) et Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), peintres expressionistes allemands.

[11] Lithographie (1895) du peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944).

STREETCAR AND THE OLD PLANTATION

Thomas E. PORTER

In 1961 I was living in Chapel Hill and attending the University of North Carolina. It was my habit to watch late night television on the Raleigh channel, which in those days signed off at midnight with a collage of visuals. The first frame pictured a large plantation house with white columns through a veil of swaying willows, with the Norman Luboff chorus doing their sostenuto version of "Dixie" for musical background. "Oh, I wish I was in the land of cot-tón (n-huun)" The mansion was flanked by shots of antique cannons on the Statehouse lawn, and, on the town square, the Confederate rifleman facing North. The romanticism of the imagery and the music held me, Yankee though I am, till fade out and the appearance of the test pattern.

This nightly celebration, and others like it in song and story, has kept the icon of the old plantation and its myth fresh in audience imaginations. So when Blanche DuBois disembarks from the streetcar and enters an older section of New Orleans, the sphere of the Kowlaskis, she brings with her memories of the same plantation that regularly graced that North Carolina sign-off.

Though there is no lengthy description of it, the image of the DuBois estate has substance for personae in the play. Eunice, the next door neighbor, has seen a picture of "your home place, the plantation ... a great big place with white columns." Stanley, who is patently no Southerner, calls it "the country place," the "plantation," "the place with the columns."[1] The large mansion with capitals like a Greek temple, majestic trees on rolling acres contrasts vividly with the crowded Kowalski flat on a city streetcar line. The portable feature of the plantation image is conveyed in its name: Belle Reve.

In the mythology of the South the mansion and the plantation stand for all the glories of life there "before the war". A gracious, carefree society of close-knit families, surrounded by congenial, like-minded neighbors, enjoyed a round of entertainments: teas, luncheons, dinner parties, and dances. Blanche's wardrobe reflects her erstwhile status in this society. She dresses daintily "in a white suit and fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district." (*Streetcar* 15.) She plays the part she looks, the refined lady and

the flirtatious adventurer, in a state of electrically nervous tension. Blanche dresses and acts the role of the traditional Southern belle, young flower of the plantation. All of her finery is shockingly out of place in this shabby and crowded neighborhood.

A century and more after the North-South hostilities, these images on the TV screen and in Williams' play attest to a regional identity still distinct from the national standard. Some contemporary Southerners still explicitly reject incorporation into main-stream American culture. In a 1992 book John Shelton Reed insists: I don't want to impose Southern ways on the world; I just want to hang onto them in the South."[2] What can a battered and embattled culture do to preserve its identity and escape "the disintegrating effect of nationalism and the pressures of conformity?" A celebrated historian, C. Van Woodward, proposed that the South has resisted this loss of regional characteristics and absorption in an "American" identity because its past differs sharply from that of the mainstream culture. Unlike the collective experience of the majority, the experience of the Southerner includes large components of frustration, failure and defeat.[3]

American culture has generally focused on the freedom from the Old World evils of tyranny, monarchism, aristocracy and privilege and on the sense of moral superiority it engendered. Southerners, on the other hand, tried to find virtue in the great social evil of their region, but over two centuries their persistent attempts at justification finally and permanently failed. Whereas, through the nineteenth and most of the twentieth century, the rest of the nation was preoccupied with its myth of innocence and its dream of perfection, the states of the Confederacy had to bear their loss of sovereignty and the guilty burden of their slaveholding past.

So the myths that supported the Southern culture gradually suffered erosion at the hands of critics and historians; among them were not a few Southerners. The plantation myth had celebrated an ante-bellum life of leisure and abundance, grace and elegance for the owners while happy black workers benefited from the civilizing tutelage of master and mistress. This utopian picture gradually yielded to sober facts. Only a relatively few estates below the Mason-Dixon line were large estates with the accompanying life style, and the slave system and its aftermath hardly fostered family life, education or advancement for blacks. A Southern Agrarian critic, Allen Tate, makes the point:

> The evil of slavery was twofold, for the 'peculiar Institution' not only used human being for a purpose for which God had not intended them; it made it possible for the white man to misuse and exploit nature for his own power and glory.[4]

This exploitation tended to undermine the moral fibre of the society. Though, significantly enough, neither slavery nor blacks are ever mentioned, the brief history of Belle Reve which Blanche narrates to Stella, Stanley, and Mitch emphasizes the improvidence and moral laxity of the family's males that led to the loss of the property. She stayed behind after their father's death and dealt with the funerals of other relatives while Stella went off to the city with her "Polack." To an accusing Stanley who wants to know about the money from the sale of the mansion, Blanche puts her cards on the table—there is no money. Belle Reve was not sold, but"lost; lost, lost"; now it is only a bundle of legal papers in a tin box. (*Streetcar* 43) Of the family only Stella and Blanche are left, and Blanche has nowhere else to go.

The omission of any mention of black servants at Belle Reve, is exceptional in fiction that deals with a plantation setting. Eunice, noting the size of the plantation in Stella's picture, remarks to Blanche that such a place "must be awful hard to keep up." (*Streetcar* 17.) Blanche is not interested in picking up on that point. Generally the myth includes in the cast of characters the faithful "mammy" whose devotion outlasts prosperity, the butler or foreman whose attachment to the family and/or the land is self-sacrificing. A black cadre who must have served Belle Reve play a ghostly role in the plantation's history, providing the leisure and the arrogance for the "epic fornications" Blanche attributes to her forbears (*Streetcar* 43).

Her narrative certainly testifies to "large components of frustration, failure and defeat" and ultimate isolation which is the mark of Southern identity. Playing the Southern belle requires a great deal of energy from one in Blanche's state of nervous exhaustion. She tries desperately to attract one of the poker party, Mitch, who shows traces of Southern gentility. Stanley makes fun of him because he lives at home and is devoted to his mother. On their first date he brings roses, and he "cannot imagine anyone being rude" to Blanche. Mitch has some inkling about the rules of the game. The belle will flutter her eyelashes and admire her caller's masculinity while the fascinated gentleman maintains a respectful distance. Because she is concerned about retaining her appearance and composure under pressure, Blanche resorts to long

baths and frequent nips of Stanley's liquor. She shows her frustration at Stella's passive acceptance of Stanley's domination and Mitch's gaucherie, but she battles to keep control. She holds on to her ideal, the "beautiful dream," as long as she can.

Her defeat, however, is inevitable. The plantation is long lost, and Blanche is left to shift for herself on the salary of a high school English teacher. Her recent past is spotted with attempts to keep her youth and demonstrate her allure—both necessary for the image of the Southern belle—by affairs with soldiers from the nearby Army camp, and, most lamentably, with her students. The small town she lives and works in does not offer anonymity or privacy; she is dismissed from her job in disgrace and must leave. So she has arrived on the Kowalski doorstep.

Stanley is the agent of her destruction. He makes it very clear that he has no

truck with Southern romanticism and no sympathy for mythic ideals. The plantation means property and money to him, and he wants his share of it. That it was "lost," not sold makes no sense to him. He takes the papers from Blanche; he will sort them out for business purposes. He sees her as an intruder in the household: monopolizing the single bathroom, disturbing the poker games, and alienating his wife with reminders of past gentility. And he will strip her of her pretensions and her prospects.

Blanche is not forthcoming about her immediate past and Stanley uses his contacts to investigate it. "Our supply man down at the plant has been going through Laurel for years and he knows all about her and everybody else in the town of Laurel knows all about her" (*Streetcar* 99). Stanley goes on to reveal that her time there was peppered with scandals, the management of the hotel where she was living turned her out and the principal of the school where she taught fired her for her involvement with a student. He warns Mitch, her prospective suitor, about her past. So with this discovery this Southern gentleman *manque* finds Blanche "not clean enough to bring in the house with [his] mother"(*Streetcar* 121). Though Stanley knows that Blanche cannot return to Laurel, he presents her with a bus ticket back, making it quite clear that she can no longer stay with the Kowalskis.

From her arrival Blanche has viewed Stanley as a "foreigner," a man who has no manners, knows no tradition. When Stella remarks that Stanley is Polish, Blanche replies: "They're something like Irish, aren't they? ... Only not so—highbrow? (*Streetcar* 23). To her Stanley is a "Polack, without a

nerve in [his] body." Stanley, who has her ticket back to Laurel in his pocket, can now put her in her place: "I am not a Polack. People from Poland are Poles. But what I am is one hundred percent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it, so don't ever call me a Polack" (*Streetcar* 110). The phone rings, and Blanche has no opportunity to reply to this manifesto which drips with the arrogance of second-generation immigrants who pride themselves on their separation from Old World traditions. Answering the phone, Stanley exercises his authority as captain of the bowling team by rejecting Mac's proposal to play at Riley's. Despite his ancestral predilection for bowling and beer, Stanley's doctrinaire Americanism has characteristics described by the myth-making author of *Our Town:* "Americans are abstract. They are disconnected. They have a relation, but it is to everywhere, to everybody, and to always." According to Mr. Wilder, what captures the imagination of the generic American and fashions his identity is not attachment to a past or a place, but the projects and ideas that unite him with others and propel him into the future.[5] Stanley's projects and ideas are simple and

practical; they do not include housing a high-strung, intrusive visitor like Blanche for any notable length of time.

Blanche has no feasible defense against Stanley's accusations and Mitch's recriminations. The playwright has piled up details from the past to stir sympathy for Blanche: her homosexual husband, his suicide, deaths in the family, the loss of Belle Reve, her solitary life in Laurel. Her lies and evasions are embedded in a desperate attempt to sustain the myth and her role in it. When Mitch accuses her of lying, she pleads with him: "Don't say I lied to you... Never inside, I didn't lie in my heart." (*Streetcar* 119.) In her heart she is still the Southern belle; she cannot imagine an alternative life. So to deny that image is to lose her identity; she would become a nonentity in a desolate wasteland, "the ghoul-haunted woodland of Weir" (*Streetcar* 20).

The director of the Broadway production, Elia Kazan, saw the dilemma that the play proposed and was disturbed by it:

> He's [Stanley has] got things the way he wants them around there and he does *not* want them upset by a phony, corrupt, sick, destructive woman.
> *This makes Stanley right.* Are we going into the era of Stanley? He may be practical and right ... but where the hell does it leave us?[6]

We too may be uncomfortable with any response to Kazan's question. Blanche offers Stella a description of Stanley that suffers from rhetorical overstaement, but it contains more than a kernel of truth. Stanley acts like an animal, has an animal's habits. "Eats like one, moves like one, talks like one! ... He is a survivor of the stone age!"(*Streetcar* 72). Southern code of manners aside, his actions often violate generally accepted norms of civility. He rummages through Blanche's belongings, battles her for the bathroom, and carries her to his bed while his wife is in labor with their child. Stanley has his 100% American virility and practicality to offer; Blanche has the tatters of a genteel past and ruinous present. Fortunately, in this case the play does not force us to opt for the values of either persona.

In the closing scene of *Streetcar* with Blanche on the understanding and sympathetic doctor's arm, we are left with a strong reminder of the plantation myth. From an analytic perspective, when we designate a narrative "mythical," we affirm its fictive nature, at once false and true. As Lillian Feder observes, myths express our deepest self-deceptions as well as our most admirable aspirations.[7] Blanche represents the durability of the myth's traditional values, while Stanley shines a pitiless light on her attached self deceptions. So as Blanche is committed to the custody of the state hospital, her dream is institutionalized by defenders of Southern identity in the media, the chamber of commerce, and the statehouse. Belle Reve and the traditional values it embodies persists for the audience as a permanent gloss on the struggle between Blanche and Stanley. Today the acceptance of this Southern tradition, as Blanche exemplifies, depends mostly on "the kindness of strangers."

Thomas E. Porter
University of Texas at Arlington

NOTES

[1] Tennessee Williams, *Streetcar Named Desire* (New American Library, 1947) 17, 33, 36, 112. Subsequent references in the text.

[2] John Shelton Reed, *Whistling Dixie* (U of Missouri Press, 1990) 61.

[3] C. Van Woodward, *The Burden of Southern History* (LSU Press, 1960) 15, 19.

[4] Allen Tate, "Faulkner, *Sanctuary* and the Southern Myth," *Memoirs and Opinions, 1926-1974* (Shallow Press, 1975) 144-154.

[5] Thonrton Wilder, *American Characteristics and other Essays*, ed. Donald Gallup (Harper & Row, 1979) 15-17.

[6] Quoted in Toby Cole and Helen Krich Chinoy, *Directing the Play* (Bobbs-Merrill, 1953) 307

[7] Lillian Feder, *Ancient Myth and Modern Poetry* (Princeton University Press, 1971) 26.

PURITANISME ET PURETE : BLANCHE DUBOIS

Brigitte GABBAÏ

Univers glauque, atmosphère lourde, chaleur et visiteur de La Nouvelle-Orléans, chaleur étouffante, torpeur, La Nouvelle-Orléans et ses quartiers chauds, " The French Quarter ", cité permissive, surnommée " The Big Easy ", monde interlope des prostituées, des alcooliques, des homosexuels où Tennessee Williams aimait se réfugier, lieu de résidence des Kowalski et de Blanche DuBois. Délabrement du quartier et de l'habitation annonçant le délabrement moral, Sodome ou Gomorrhe, toile de fond pour un tissage ou un métissage peu sage, douteux, où pureté et propreté sont choses rares ; seule tache de propreté, les cloches de la Cathédrale Saint Louis au dire de notre héroïne Blanche :

> " Those Cathedral bells they're the only clean things in the Quarter. "[1]

Blanche DuBois, personnage à la dérive, qui s'abandonne à la dérive, lent et long cheminement vers la décadence, lente descente, descendante d'aïeux débauchés, donc débauchée elle-même. Parcours interrompu par un séjour prolongé aux Champs-Élysées de la Nouvelle Orléans qui la conduira à sa perte définitive. Itinéraire aux lieux chargés de signification : Blanche prend un tramway nommé Désir, puis un autre appelé Cimetières pour se rendre chez sa sœur qui demeure donc aux Champs-Élysées de La Nouvelle-Orléans. Bien surprenants Champs-Élysées, signe prémonitoire peut-être. Champs-Élysées ? Hôtel de Manhattan où Tennessee Williams trouvera la mort.

Déclin, chute, descente, de la pente de Belle Reve à l'emménagement dans un hôpital psychiatrique. " Belle Reve ", paradis perdu, terre paradisiaque, terre rêvée, la propriété, la plantation appartenant à la famille des DuBois, de lignée française. S'agit-il de l'abandon d'un beau rêve ou d'une belle rive, pour quel rivage ? Blanche devra passer sur l'autre rive du Styx, le fleuve infernal, stagnant et lourd de vase :

> " The logical assumption is that the plantation was originally named Belle Rive (beautiful Shore) and that over the generations the name has been corrupted as the family's

fortune dwindled. What had been a solid Shore is now but an evanescent dream of last splendor ".[2]

Lieu et vie idéalisés, passage du paradis au paradis perdu. Blanche enterre ses morts, les décès se succèdent, père, mère, sœur, nombreux maillons nécrologiques pour une longue chaîne de deuils.

Blanche DuBois, papillon délicat métamorphosé en tarentule. Tarentule (et mante religieuse) qui transmet le mal, qui contamine ses victimes par ses piqûres à l'hôtel Flamingo transformé en hôtel de passes par notre aristocrate devenue prostituée (bénévole). " Dame Blanche " se donne à tous les soldats qui passent et même à un de ses élèves. Renvoyée de l'hôtel, renvoyée de la ville (Laurel), couverte de lauriers peu glorieux pour des hommages qui n'avaient rien de respectueux, interdite de séjour, elle devient honteusement célèbre. " Dame Blanche ", " Southern Belle " attire donc dans ses bras, armes dangereuses (" Tarentula arms ", tel est le nom donné par Blanche à cet hôtel), ses futures victimes inconnues pour une sorte de danse dont le rythme va crescendo. Tarentule et tarentelle :

Mitch :	Didn't you stay at a hotel called The Flamingo ?
Blanche :	Flamingo ? No ! Tarantula was the name of it ! I stayed at a hotel called The Tarentula Arms.
Mitch :	Tarentula ?
Blanche :	Yes, a big spider ! That's where I bought my victim. Yes, I had many intimacies with strangers ".[3]

Blanche DuBois, telle Arachné ne cesse de filer et de tisser sa toile, séductrice auprès de Stanley connue de Mitch. Sur un ton folâtre, elle exploite l'inculture ou le peu de culture de Mitch : elle lui dit être Marguerite Gautier, la Dame aux Camélias, et lui attribue le rôle d'Armand Duval, bien piètre amant pour une demi-mondaine alcoolique. Elle exploite également l'innocence de Mitch, elle se joue de lui à travers sa méconnaissance de la langue française, elle racole :

" Voulez-vous coucher avec moi ce soir ? "[4]

lui demande-t-elle en français.

" Vous ne comprenez pas ? Ah, quel dommage ! "[5]

ajoute-t-elle, puis elle poursuit, cette fois-ci, en anglais :

" I mean it's a damned good thing... "[6]

Le jeune livreur de journaux agressé par le long fume cigarette de Blanche, arme redoutable de séduction, lui non plus, n'est guère épargné. Il est :

" [...] a young prince out of the Arabian Nights [...][7]

ou encore :

" [...] honey lamb. "[8]

Blanche se montre coquette envers Stanley, comportement ambigu avec celui-ci et réaction ambiguë de celui-ci. Blanche d'ailleurs admet flirter avec son beau-frère. Elle déclare à Stella sur un ton badin :

" [...] I was flirting with your husband [...] "[9]

Jeux sur l'habillage et le déshabillage du peignoir de satin rouge écarlate à la robe à fleurs derrière les rideaux tirés. Promiscuité et fantasme.

Blanche lui demande une faveur, elle l'invite à boutonner sa robe après l'avoir autorisé à pénétrer dans son coin chambre à coucher. Elle lui réclame ensuite de tirer une bouffée de sa cigarette. Elle reconnaît avoir été un objet de séduction :

" [...] I excited some admiration [...]
I [...] was considered to be attractive [...] "[10]

(Ravissement et attirance, désir), déclare-t-elle en lui offrant un sourire radieux. Elle le taquine avec son vaporisateur après s'être parfumée. Attitude équivoque chez Stanley lui-même :

" If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you ! "[11]

Lorsqu'avant le viol, Stanley s'écrie :

> " We've had this date with each other from the beginning ! "[12]

ceci ne serait-il pas en partie vrai ?

Déchéance sociale : après avoir passé une jeunesse fastueuse dans une famille du Vieux Sud, Blanche qui a les manières d'une aristocrate et les habitudes d'une prostituée, hétaïre, est au service d'Eros. Chute progressive, voyage par étapes dans les profondeurs, jusque dans les bas-fonds.

Blanche, être délicat, cultivé, raffiné et hypersensible, tombe amoureuse d'un jeune et beau poète, Allan Grey. Elle avait épousé un adolescent tendre et sensible qui réclamait de l'aide, mais quelle aide ? Lorsqu'elle découvre la liaison homosexuelle de son défunt mari avec son meilleur ami, un homme âgé, elle lui jette son mépris à la face, elle l'humilie verbalement. Ce jeune homoxesuel qui a été - bien étrangement - le seul amour de Blanche s'est suicidé quand Blanche l'a insulté. Elle provoque ainsi (involontairement peut-être) son suicide. Le jeune homosexuel est mort et Blanche se sent responsable de la mort de celui-ci qui symbolise l'amour pur, la tendresse, il apparaît comme une tendre victime. Elle porte aujourd'hui le poids de cette mort sur la conscience. Blanche est coupable, elle se sent coupable d'avoir conduit Allan au suicide. C'est delà que vient tout le mal qui provoquera sa descente irréversible, incontrôlée et incontrôlable aux enfers. Coupable donc du décès de son époux et torturée, elle devra expier. Culpabilité et douleur la conduiront à la boisson et à la nymphomanie. La souffrance sera la conséquence de son péché.

Trahison et culpabilité, " lettres écarlates ", doubles " lettres écarlates ", B (Betrayal), G (Guilt) sur la poitrine de Blanche, sur la blanche robe de Blanche.

Blanche DuBois, telle l'Hester Prynne de Hawthorne, est condamnée (inconsciemment par la société américaine puritaine imprégnée de Maccarthisme) à porter, virtuellement, sur la poitrine ces deux lettres pour avoir péché envers son époux. Ces lettres consument Blanche mais il lui faudra survivre. Blanche, femme marquée par deux lettres appliquées sur la poitrine, au corsage, pour un corps qui fut bien peu sage, Blanche DuBois donc, être enflammé sur le bûcher du puritanisme est à la recherche d'une flamme, d'un foyer à l'inverse de Vesta déesse vierge du foyer, gardienne du feu, de ce qui est pur (" feu " : mot sanscrit qui signifie " pur "). Ces lettres sont des bûchers raffinés, sophistiqués

pour une pécheresse, une femme dangereuse, redoutable : femme fatale.

Marquée par la déception de ce premier amour, blessée à vie, la plaie ne cicatrisera jamais : horreur du souvenir et perpétuelle souffrance psychologique, Blanche plonge dans un abîme, un enfer de souffrance (elle est néanmoins prête à masquer ses blessures sous le vernis du sourire et des bonnes manières). Blanche donc ne pourra être délivrée de sa propre souffrance que par la folie. Tout se termine dans la blancheur, la blancheur médicale, hospitalière, pour une hospitalité de gentleman, de chevalier servant, le médecin qui l'accompagne retire son chapeau et lui offre son bras, galanterie acceptée - bien sûr - par notre Belle du Sud.

Coupable, elle devra être sacrifiée sur l'autel du mal. Coupable, elle devra expier :

> " She had expiated for feeling responsible for killing him. When he told her about her relations with an older man, she called him disguting then she went out and solved her problems with a continuous orgy. [...] being a Puritan, I naturally tend to exaggerate guilt ".[13]

Coupable, la douleur sera rédemptrice, salvatrice : femme déchue, femme maudite, bouc émissaire, elle doit être délivrée du mal, il faut exorciser ce mal, ces démons, car il y a une face obscure de l'âme, une part de mystère. C'est d'elle que vient tout le mal. Blanche, nuisible à sa famille, à son entourage, voire à la société, est la victime sacrifiée sur l'autel du Puritanisme. Elle devra donc être châtiée c'est-à-dire violée (sans viol, la pièce perdrait de son sens au dire de Tennessee Williams lui-même).

Signes prémonitoires de ce viol, Stanley qui ouvre brutalement male et tiroirs ; il regarde, il examine, il extirpe de cette malle béante, à l'insu de Blanche, des robes, des fourrures, des bijoux. Il s'empare de lettres d'amour qui lui étaient adressées. Il arrache, il déchire la faveur qui les retient et commence leur lecture, il se les approprie, sans son consentement, il viole déjà son intimité. Stanley touche, salit, souille :

> " The touch of your hands insults them [...] Now that you've touched them I'll burn them ! [...] Everyone has something he won't let others touch because of their intimate nature... ".[14]

Pureté, impureté, purge, purification, puritanisme. Quête de la pureté, il faut donc libérer Blanche du mal car le mal a été diagnostiqué. Il s'agit d'un combat, d'une lutte contre ce mal, les forces du bien en elle sont trop peu nombreuses et celles-ci doivent se battre contre les forces du mal trop nombreuses et le péché omniprésents. Roger Asselineau nous rappelle, à juste titre, qu'il y a chez Tennessee Williams une " lutte incessante entre l'ange et la bête ", selon l'expression de Pascal. Notre dramaturge, ajoute-t-il, " est obsédé par l'antithèse entre les étoiles et la boue " retrouvée dans Summer and Smoke :

> " Who was that said that oh ! Beautiful thing ! All of us are in the gutter, but some of us are looking at the stars ! ".[15]

L'auteur de la citation est Oscar Wilde, lui aussi, obsédé de pureté.

Le Sud pour Blanche signifie jeunesse, amour, pureté, idéaux disparus pour un Sud qui n'est plus. Nostalgie de la pureté qui la pousse à nier la complexité de sa nature et l'ambiguïté de ses désirs. Mitch déchire les lanternes en papier qu'elle avait enroulées autour des ampoules électriques dont elle ne peut supporter la lumière aveuglante ; ce geste est signe qu'il n'a pas compris le code des croyances de Blanche, de cette aristocrate destituée à la recherche d'un monde perdu :

> " I don't want realism [...] I want [...] magic ! Yes, yes, magic ! I try to give that to people. I misrepresent things to them, I don't tell the truth, I tell what ought to be truth. And if that is sinful then let me damned for it ! Don't turn the light on ! ".[16]

Après avoir trahi son époux, la lumière s'est éteinte à jamais, elle ne peut faire face à la lumière, crue, de la réalité. Elle admet qu'elle :

> " Can't stand a naked lightbulb, anymore than [...] a rude remark or a vulgar action ".[17]

Elle se cache à l'ombre de la lanterne.

Elle tente désespérément d'éviter cette lumière crue pour protéger " her delicate beauty ", sa fragilité, sa façon d'être, ses gestes incertains et ses vêtements qui suggèrent un papillon de nuit.

" Dame Blanche ", peu blanche malgré son nom, a faim d'amour et soif de pureté. Baignée de puritanisme, elle vit dans la nostalgie de la pureté car :

" [...] Sister Blanche is no lily ! ".[18]

au dire de Stanley et :

" You're not clean enough to bring in the house with my mother ".[19]

au dire de Mitch. Obsédée de pureté, elle prend plusieurs bains par jour, souci maniaque d'hygiène corporelle. Elle passe de longues heures dans la salle de bains, bains apaisants qui purifient le corps et le cœur, bains chauds, rituel qui ponctue la pièce pour un processus purgatif : nécessité de laver et de se laver, purifications par l'eau, ablutions, véritable renaissance :

" Here I am, all freshly bathed and scented and feeling like a brand new human being ! ".[20]

" Dame Blanche ", Blanche Grey, Mrs Grey, Mrs Allan Grey ou encore Madame Veuve Grey née Blanche DuBois car tel est son nom, mais elle est inconnue sous ce patronyme. Madame Veuve Grey est Miss Blanche DuBois, Miss DuBois, my Sister Blanche DuBois, la patiente Blanche DuBois. Célibataire et vieille fille comme elle le déclare à Mitch, (elle se doit d'apparaître chaste auprès de lui), c'est " a maiden name for an old maid ". Née sous le signe de la Vierge, la dame de la forêt, forêt blanche comme un verger au printemps, huguenote d'origine française, ne peut proposer que des fleurs qui se fânent :

" Le verger de fleurs blanches qu'était censée représenter la signification du nom de Blanche DuBois est devenu un Eden perdu [...] ".[21]

L'innocence perdue ne sera jamais retrouvée, le virginal s'est perdu dans un végétal flétri.

Quel mariage pour notre vieille fille veuve qui dit avoir aimé un garçon dont la tendresse :

" [...] wasn't like a man's [...] "[22]

Mariage blanc pour Blanche ? Blanche l'immaculée, obsédée par les taches, s'affole lorsque Stella renverse par inadvertance quelques gouttes de soda sur sa jupe blanche.

Vêtue de couleur mariale, vêtue de bleu Della Robia :

> " It's Della Robia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures ".[23]

Elle est à la recherche d'un sanctuaire, asile pour une folle retraite, pour une retraite psychiatrique dans la blacheur froide et opaque : blanc médical, des médecins et des infirmiers, de la folie.

" Dame Blanche ", Blanche DuBois, courtisane et prostituée, qui vit dans la nostalgie de l'innocence perdue quitte donc les Champs-Elysées de La Nouvelle-Orléans après avoir expié, après avoir été rachetée :

> " She has journeyed from Tarentula Arms's to visions of Della Robia blue. Blanche's passion has by the final curtain earned her the right to wear the robes of the Madonna ".[24]

Le chemin du retour à la vertu lui est ouvert. Blanche a été punie : funeste éradication du mal, excision d'une femme impure par le viol commis par Stanley Kowalski, le polonais, ce " polak ", cet animal, " ape-like " (for a rape...) qui vaut peut-être un peu mieux qu'un irlandais, déclare Stella, de connivence avec sa sœur, au moment de leurs retrouvailles. Stanley tuera moralement la bête traquée, le tigre nommé Blanche. Blanche est détruite :

> " She's a tiger, extreme tigers are destroyed, not defeated ".[25]

déclare Tennessee Williams dans une interview accordée à Cecil Brown pour " Partisan Review ".

Brisée, détruite, elle devient victime, victime brisée car si Blanche est condamnable et condamnée selon le code puritain, elle est aussi une victime, un symbole d'une société qui se meurt. Femme du Sud, elle est à la recherche du gentleman qui n'existe plus :

> " She's still looking for something that doesn't exist today, a gentleman, [...] ".[26]

écrit Elia Kazan dans " Notebook for A Streetcar Named Desire ". Femme du Sud, elle cherche la protection qu'elle ne trouve pas :

> " Not finding it from [Stella and Stanley] ", écrit toujours Elia Kazan, " She tries to get it from Mitch. Protection, a haven, a harbor. She is a refugee, [...] she needs someone to help her ".[27]

Comme son époux, quelques années auparavant qui se réfugiera dans la mort pour ne pas avoir été aidé, elle se refugiera dans la folie. Comme l'a écrit, à juste titre, Claude Coulon :

" Blanche ne sera pas la " lady " couronnée par le mariage, parce que, entretemps, elle est montée dans le tramway nommé désir et n'en est plus jamais redescendue ".[28]

Ne s'agirait-il pas d'un tramway nommé folie ?

Brigitte GABBAÏ
Université Paris XII

NOTES

[1] Tennessee WILLIAMS, *A Streetcar Named Desire and Other Plays* (1959 ; Rpt. In Penguin Classies, 2000), Scène 11, p. 219.

[2] Felicia HARDISON LANDRE " A Streetcar Running Fifty Years3 in *The Cambridge Companion to Tennessee_Williams* Cambridge = Cambridge University Press, 1997, p.52.

[3] Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire and Other Plays* (1959, Rpt. In Penguin Classes, 2000), Scène 9, pp. 204-205.

[4] Ibid., Scène 6, p. 177.

[5] Ibid., Scène 6, p. 177

[6] Ibid., Scène 6, p. 177

[7] Ibid., Scène 5, p. 174

[8] Ibid., Scène 6, p. 174

[9] Ibid., Scène 2, p. 141

[10] Ibid., Scène 2, p. 136

[11] Ibid., Scène 2, p. 138

[12] Ibid., Scène 10, p. 215

[13] Interview de Robert JENNING, Avril 1973

[14] Tennessee WILLIAMS, *A Streetcar Named Desire and Other Plays* (1959, Rpt. In Penguin Classics, 2000), Scène 2, p. 139

[15] Roger ASSELINEAU, " Tennessee WILLIAMS ou la nostalgie de la pureté " in *Etudes Anglaises*, n°4, 1957, pp 431 - 443.

[16] Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire and Other Plays* (1959, Rpt. In Penguin Classics, 2000), Scène 9, pp 203 – 204.

[17] Ibid., Scène 3, p. 150.

[18] Ibid., Scène 7, p. 186.

[19] Ibid., Scène 9, p. 207.

[20] Ibid., Scène 2, p. 135.

[21] Sandrine VILLERS, *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 142.

[22] Tennessee WILLIAMS, *A Streetcar Named Desire and Other Plays* (1959 ; Rpt. In Penguin Classics, 2000), Scène 6, p. 182.

[23] Ibid., Scène 11, p. 219.

[24] Leonard QUIRINO, " The Cards indicate a Voyage on A Streetcar Named Desire ", *in Tennessee Williams : a Tribute*. Jackson : University Press of Southern Mississippi, 1977, p. 124.

[25] Cecil BROWN, " Tennessee Williams " in "Partisan Review ", 1978.

[26] Elia KAZAN " Notebook for A Streetcar Named Desire " in *Directing The Play*, Indianapolis : Toby Cole and Helen Krich Chinoy : 1963, p. 301.

27 Ibid., p. 300.

28 Claude COULON, " Streetcar : ses origines, sa problématique, sa mise en Scène " in *Lectures d'une œuvre. A Streetcar Named Desire*. Nantes : Editions du temps, 2003, p. 42.

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

Claude GOURG

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

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

Il serait réducteur de s'en tenir là, car l'expressionnisme débridé de la pièce dénote l'énergie et non le repli: de toute évidence le leit-motiv de la lune constitue une isotopie originale, par elle-même productrice de sens, ou plutôt d'une épaisseur de significations imbriquées, que le texte théâtral, cette " polyphonie informationnelle " selon Barthes[1], doit à sa nature " tabulaire ", je dirais plutôt feuilletée, produite par les entrelacs d'interactions entre les différents codes visuels, auditifs.

Comme tous les symboles la lune est lieu de polysémie: elle dénote d'abord la dichotomie ombre/lumière, puis la conjonction entre ombre et lumière, signalant alors l'indécision de l'entre-deux moral et existentiel. Par ailleurs, elle connote le continuum fantaisie/folie; elle est enfin astre de "l'Eternel Retour[2]".

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Construite par de subtils jeux de reflets, Blanche accède au fil des scènes au statut d'allégorie de l'Art, du théâtre en particulier. Car c'est une vision allégorique de Blanche que livre la scène 11: elle apparaît, théâtralement encadrée dans l'embrasure de la porte, drapée de pourpre tragique[8], tenant à la main son miroir argenté. Elle y est même précédée, sur le mode de la dérision, d'un lever de rideau et du comptage jusqu'à trois:

> *Blanche : Please close the curtains before I come out.*
> *Stella. : They're closed.*
> *Stanley : How many for you.*
> *Pablo : Two. –*
> *Steve : Three*
> *[Blanche appears in the amber light of the door. She has a tragic radiance in her red satin robe following the sculptural lines of her body. The "Varsouviana" rises audibly as Blanche enters the bedroom.]* (11, 218)

Ainsi, l'expulsion de Blanche est-elle aussi celle de l'Art, défait par le matérialisme brut de Stanley[9].

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La lune est trop présente ici pour n'être qu'un cliché romantique : lieu d'empilement sémique, " poétique", par définition, elle se prête à ce qu'Anne Ubersfeld a nommé " recreusement métaphorique "[12], démultipliant ainsi les lectures de la pièce. Elle investit Blanche d'une dimension métaphorique, la transmuant en allégorie multiple: allégorie de la femme, du Sud, de l'Art, de l'aveuglement. Elle permet de déployer les plis de plusieurs fables narratives derrière ce que l'on a trop souvent présenté comme une pièce sans action[13]. Tandis que la lune est éclipsée, jaillit une poussière d'étoile: l'éclipse de Blanche prélude au renouveau. La lune, archi-symbole de la transformation, fait de Streetcar une oeuvre puissante de deuil et d'avènement[14], pétrie de foi dans l'énergie vitale de la nation multiculturelle, de l'Art, de l'individu. La postérité de la pièce en fait une pièce mythique de genèse du théâtre américain, vigoureusement politique, poétique, humain.

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

NOTES

[1] " On a affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, en laissant de côté le problème du cinéma) ". Roland Barthes, " Littérature et signification ", Essais critiques (Paris : Seuil, 1970) 258.

[2] Mircéa Eliade, L'Eternel retour. (Paris : Gallimard, coll. Idées, 1969) ed.révisée.

[3] Tom Stoppard, **Jumpers,** (London : Faber & Faber, 1972)

[4] Mitch : Tarentula ?
Blanche : Yes ; a big spider ! That's where I brought my victims. [She pours herself another drink.] Yes, I had many intimacies with strangers. (9, 204/205)
L'araignée est une des figures de la lune chez les Incas. (Dictionnaire des Symboles, Paris : Bouquins).

[5] "le *gestus* se situe entre l'action et le caractère (...)en tant qu'action, il montre le personnage engagé dans une praxis sociale; en tant que caractère, il représente un ensemble de traits propres à un individu".
Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre (Paris: Dunod, 1996), 153.

[6] " yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith" Coleridge, Biographia Litereria, ch.XIV . In F. Grellet, A Handbook of literary Terms. Introduction au vocabulaire littéraire anglais. (Hachette supérieur, Paris, 1996), 209.

[7] A. Ubersfeld, " Notes sur la dénégation théâtrale " in Régis Durand, La Relation théâtrale (Lille : P.U. Lille, 1980) 11-26.

[8] En alchimie, le travail de la lune est l'œuvre au blanc, celui du soleil, l'œuvre au rouge.

[9] On peut y voir la défaite du jeu classique devant le jeu moderne de l'Actors'Studio.

[10] Edward Albee, Who's Afraid of Virginia Woolf ? (New York: New American Library, Signet, 1983) [1°ed. 1962] Act III, "The Exorcism", 195.

[11] En alchimie encore, de la conjonction incestueuse de la lune et du soleil naît le fils royal, hermaphrodite.

[12] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre (Paris : Editions sociales, 1977), 199. Réédité : Lire le théâtre I (Paris : Belin, 1996)

[13] Brooks Atkinson, New York Times, 14.11.1947 :" It has no plot, at least in the familiar usage of that word. It is almost unbearably tragic"
Elinor Hughes, The Boston Herald, 4.11.1947 : "Plot in the normal sense there is not too much" in Methuen Student Edition. "Commentary" by Patricia Hern.

[14] Stanley est né juste cinq minutes après Noël (5, 167)

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

Emmanuel VERNADAKIS

Comme nombre de ses contemporains, Williams s'est intéressé aux travaux d'anthropologues, historiens des religions et philosophes[1] qui, depuis le tournant du siècle, redécouvraient les structures profondes de nos civilisations dans le contexte religieux des sociétés primitives. Ses premiers drames le montrent fasciné par les mythes chthoniens issus du culte matriarcal. Dans *Un tramway nommé Désir*, comme il l'avait déjà réussi dans *La ménagerie de verre*, le dramaturge fait sa propre synthèse de ces mythes qu'il enveloppe de sa propre expérience pour les traduire en émotions, en passions et en personnages propres. Vu sous cet angle, en dépit de son décor sombre, de sa tonalité mélancolique et de ses connotations tragiques, *A Streetcar Named Desire* peut avoir une fin moins radicale que celle qu'on lui reconnaît habituellement. Le cadre mythologique qui nourrit son décor, ses personnages et leurs actions est chthonien, voire féminin, et de ce fait pas carré mais ovale... Je m'explique : avec leur structure cyclique de naissance – mort – renaissance, ces mythes superposent la vie à la mort et rendent la fin de pièce ambivalente[2].

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

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

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

L'action du désir commence avant le début de la pièce, dans un passé que les changements apportés par le temps rendent mythique : Belle Rive était à l'origine un vaste domaine situé, ainsi que son nom l'indique, au bord d'un lac[3]. C'était une plantation. Le lieu était donc consacré à la culture de la terre qui, chaque année renouvelait dans ses entrailles le cycle mystérieux de la vie : semence – production – récolte, mise en terre – re-naissance – reproduction de la graine. Terre nourricière, sur le plan symbolique païen, le domaine de Belle Rive appartient à la terre-mère, la Grande déesse[4] qui, sous le nom de Déméter de Cérès ou d'Inanna – selon le lieu du culte – fait vivre, mourir et renaître le grain, symbole de vie. Pourvue de colonnes blanches[5], la maison du domaine ressemble d'ailleurs à un temple qui pourrait être le sien – ou celui de sa fille.

Dépouillée de sa force vitale par les ancêtres de Blanche et Stella, Belle Rive a perdu sa fonction d'origine. Les filles n'en héritent qu'un terrain semé des cadavres – le cimetière. Il abrite ceux qui, " pour leurs fornications épiques[6] ", ont consumé la fertilité jadis attachée au domaine. Autrement dit, le lieu s'est vu dénaturer et diminuer en peau de chagrin pour disparaître un peu avant le début de l'action. La corruption à l'origine de cette perte justifie, d'ailleurs, la distorsion de son nom[7]: lieu béni de vie et de prospérité, le domaine s'est transformé en lieu maléfique, fécondé par la mort qu'il fait renaître comme il faisait jadis avec le grain[8]. Par la transformation de la rive en rêve corrompu – en cauchemar –, la forme dysorthographique et agrammaticale de " Belle Reve " invite le désir à ouvrir la porte du gothique.

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

Stella – on voit presque le geste – ouvre vers le bas. Ce qui évoque le rapt de la fille de Déméter, Perséphone, par Pluton, " le riche[9] " prince des enfers. Pluton a jailli des profondeurs de la terre à cheval et y a entraîné Perséphone pour en faire sa reine.

En effet, ce cavalier chtonien prête nombre de ses traits à l'époux de Stella. Dans le contexte gothique de Belle Rive/ Reve où il va chercher sa fiancée, Kowalski, son nom de famille, évoque les *Kobolds* de la mythologie germanique, esprits infernaux dont le nom d'origine grecque καβάλοι, " cavaliers ", a donné les *goblins* de la mythologie anglo-saxonne[10]. Cette origine mythologique obscure attribue à Kowalski un rôle important sur le plan de l'intrigue gothique et confère une dimension symbolique à des répliques de nature " réaliste ", comme par exemple celle de Mitch qui, lorsqu'il voit Stanley s'irriter parce qu'il perd au jeu, se réfère à sa nature de cavalier infernal en lui disant : " Kind of on your high horse, ain't you ? " (III, 142). Cette superposition de réalisme et de symbolisme qui fait jouer les personnages sur deux, voir trois tableaux, constitue un premier exemple de la manière dont Williams utilise l'ambivalence. Né cinq minutes après Noël, Stanley Kowalski, celui que Blanche appelle " the Goat " (V, 167), est, par ailleurs, une représentation gothique du dionysiaque. Car le bouc, en grec τράγος (*tragos*), est l'animal sacré de Dionysos, intimement lié à la naissance de la tragédie. En se servant de la naissance du Christ comme point de repère pour définir la naissance de Kowalski, Williams fait du bouc tragique le signe astral de – l'antéchrist. Dans les deux cas, généré par distorsion interne, le gothique récupère donc la tradition païenne présente sur la troisième strate (les καβάλοι, le τράγος) pour la déformer.

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

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

construite sur la figure de Perséphone[11]. Stella dont nombre de traits la rattachent aussi au monde souterrain, conjugue dans son personnage des qualités humaines et des qualités divines. Pour se rendre chez son époux " de l'autre côté " de Belle Rive, elle a dû d'abord " traverser[12] ". Il faudra descendre au troisième plan, celui de l'action païenne, pour comprendre cette traversée. Ceux qui, selon la tradition, débarquent sur " l'autre " rive[13], celle du monde souterrain des morts, se retrouvent devant Léthé, source dont l'eau efface les souvenirs de la " B/belle " rive – du monde des vivants. Si on monte au plan de l'action " réaliste ", on trouve la reproche que Blanche fait à sa sœur : "You can't have forgotten that much of our bringing up Stella" (IV, 163); "I take it for granted that you still have sufficient *memory* of Belle Reve to find this place and these poker players impossible to live with"; sur quoi Stella rétorque : "You're taking entirely too much for granted." (IV, 162-3). La voie du désir sur laquelle Stella s'est engagée lui a, en effet, fait oublier son passé[14]. Cet " oubli " fait d'elle le personnage le plus fort de la pièce[15]. Chthonienne, la force de Stella est intérieure, impassible et tranquille. Elle est supérieure à Stanley par son éducation, sa tolérance, sa connaissance intime de soi et par son acceptation d'être l'objet du désir de l'autre (III, 153). La source de cette force se trouve aussi dans son nom. Celle-ci est révélée par Blanche lorsqu'elle appelle sa soeur : " Stella, oh, Stella, Stella ! Stella for Star ![16] " (I, 120). Ishtar, " l'étoile su soir[17], " est une déesse assyro-babylonienne, appelée aussi Astarté chez les Phéniciens – une autre version de la Grande déesse.

La caractéristique principale d'Ishtar est l'ambivalence[18]. Déesse de l'amour et déesse-mère, Ishtar est également une déesse guerrière. Son plus grand exploit est, pourrions-nous dire, d'avoir traversé le monothéisme : nombre de titres qui, à l'origine, accompagnaient son nom[19] ont été récupérés pour être, ensuite, attribués à Iahvé[20]. Le christianisme hérite ainsi son culte non seulement par le biais de l'hébraïsme mais aussi par la voie directe du paganisme, puisque le souvenir d'Ishtar se retrouve derrière le calendrier, le rituel et le symbolisme de fêtes aussi importantes que Noël[21]. Personnage central de la troisième strate d'action, Ishtar marque Stella de son symbolisme tripartite. Leur communion est mise en perspective dans le tableau final (XI, 225-6).

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

Stella, qui a éliminé sa sœur, perçue comme rivale[22], qui tient dans les bras l'enfant de Stanley et qui, désirée par lui, s'abandonnée à la force du désir, rassemble dans son personnage les trois aspects du pouvoir divin d'Ishtar : déesse de la guerre[23], déesse-mère et déesse de l'amour.

L'ambivalence de Stella, d'Ishtar – celle du D/désir– déteint aussi sur le nom propre qui désigne le lieu du drame. Si Stan est Satan et Stella Ishtar, comment justifier le nom de *Elysian Fields,* cette rue du *French Quarter* qui, certes, se trouve aux enfers[24], mais désigne le paradis des anciens. Joyeux et chaleureux, ouvert et licencieux, cosmopolite et chaud, le Quartier Français de la Nouvelle Orléans est un autre monde, géré par ses propres lois[25], conçues, elles aussi, pour souligner non seulement son indépendance mais surtout son caractère " français ". Rue " vivante " de l'autre rive, *Elysian Fields* répond ironiquement aux champs morts de Belle Rive, en faisant grandir le désir dans l'au-delà.

BLANCHE: What you are talking about is brutal desire – just Desire! – the name of that rattle trap street-car that bangs through the quarter, up one old narrow street and down another. ...
STELLA: Haven't you ever ridden on that street-car?
BLANCHE: It brought me here. –Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be...(IV p.162)

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

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

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

Ironiquement, la composition apollinienne de Blanche ne la rend pas lucide. Bien au contraire. Blanche se montre incapable d'apprécier sa condition et de percevoir ce qui réside en dehors de son domaine, ce qui n'est pas géré par le code puritain, ce qui ne rentre pas dans le cadre de la société de Shep Huntleigh[26] le millionnaire dont elle se propose de devenir l'esclave. Ainsi, ses tentatives de chercher le bonheur se confinent dans la cage[27] que forment les blanches colonnes de Belle Reve. La lumière de son nom – la lumière blanche d'Apollon – l'aveugle et, soumise à son héritage, masculin par excellence, Blanche ne saura pas marcher seule ; elle aura besoin d'être guidée[28].

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

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

Revenons sur le plan de l'intrigue gothique : après la mort de l'époux, son nom de femme mariée qui, par ailleurs, témoigne de la beauté exceptionnelle du défunt, fait de Blanche Grey une figure double – comme Dorian Gray dans *The Picture of Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde. Professeur le matin, Blanche se laisse pénétrer la nuit par la couleur de la mort qui, au nom de son mari (Grey) la mène dans les ténèbres d'un désir qui la ronge et l'avilit[29]. Spectre qu'elle n'arrive ni à saisir ni à rassasier, Grey incite Blanche à séduire de jeunes garçons, des soldats, des voyageurs, tous et n'importe qui – pour toucher le fond de l'abîme – comme l'a fait Dorian dans sa furieuse recherche de plaisir : sans vieillir. Grey conclut pour Blanche un pacte avec le diable qui l'initie à l'art de ne pas vieillir. Blanche se fait ainsi sorcière : vêtements et bijoux de princesse, parfums et poudres sont ses sortilèges pour conjurer le temps. Puis, elle fuit la lumière ; pour mieux tromper l'amant sur son âge – ou faut-il dire l'adversaire[30] ? Lorsque Laurel découvre la face noire de la sorcière Blanche, il la bannit de ses remparts.

Chassée par la lumière[31], Blanche se dirige vers les ténèbres. Le spectre de Grey lui sert toujours de guide. La contrée sur laquelle il la fait dériver est, certes, celle de S(a)tan ; mais c'est aussi son propre pays, le pays d'Allan Poe, père du *Southern Gothic* – Allan étant aussi le prénom de l'époux Allan Grey. Car, pour décrire la maison et le quartier de sa sœur, Blanche cite "Ulalume":

> Never, never, never in my worst dreams[32] could I picture – Only Poe ! Mr Edgar Allan Poe ! could do it justice! Out there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir[33]." (I, 121)

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

version anglaise, de sa personnalité française : Woodland c'est la même chose que DuBois. Pour sa fiancée Allan a donc arrangé une rencontre avec son doppelganger - sa " sœur " gothique, une goule qui partage sa vie avec le mal/mâle[34].

Le plan gothique transparaît par moments grâce à la musique et autres effets sonores qui permettent au spectateur d'avoir accès à l'univers psychologique de Blanche. Ainsi, à chaque fois que son désir mort s'éveille, Blanche – et le spectateur – entendent l'air d'une polka suivi d'un coup de feu[35]. Efficace pour créer l'inquiétude chez le spectateur, cet effet éveille, chez Blanche, le souvenir du suicide d'Allan qui, après avoir dansé avec elle sur cet air, s'est tiré une balle dans la bouche[36] (VI, 182). Cette trouvaille technique, ainsi qu'on le verra, est conçue pour superposer le bien et le mal, la civilisation et la bestialité et présenter la nature de Blanche, et par extension la nature humaine, sous l'angle de l'ambivalence.

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

C'est dans Diane du Bois des montagnes Blanches, la déesse lunaire du *The Golden Bough* (1890) que Williams trouve le modèle de Blanche (VII, 187), ainsi que l'argument qui se développe sur la strate la plus profonde de l'intrigue symbolique de sa pièce. Dans son livre Frazer décrit le temple au bord d'un lac sur les monts Albains[37]– c'est-à-dire les monts B/blancs – de Diane *Nemorensis* – c'est à dire Diane du Bois[38], ainsi que le rituel par lequel le roi du bois, c'est-à-dire le prêtre du temple devait se faire assassiner par son successeur. Ce rituel qui, sur le plan de

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

Associée à Blanche dès le premier acte (I, 122) la thématique de la lune parcourt d'un bout à l'autre la trame païenne et préfigure la fin de l'héroïne qui, devenu " lunatique ", suit un nouveau guide, un " étranger " dont elle accepte le bras. Avec lui elle fera son ultime voyage, une " croisière en mer ". Ἁλία *(alia)*, celle de la mer, est un titre attribué à la lune en tant que déesse de la mer[39], appelée aussi, Λευκοθέα *(Leucothée)*, " la Déesse Blanche[40] ".

Dans le contexte de ces mythes, la fin du drame n'est pas univoque. Juste avant que l'étranger arrive, Blanche prend un grain de raisin pour le manger en mer : " I shall die of eating unwashed grape one day out on the ocean (...) 'poor lady,' they will say, (...) 'That unwashed grape has transported her soul to heaven. " (XI, 220) Consciente en fin de son aveuglement, elle suit l'étranger en confiance disant : " Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers " (XI, 225). Dieu étranger par excellence[41], Dionysos " dispensateur de santé[42] " est aussi dieu de la folie divine, de la vigne, du vin et du drame. C'est probablement lui[43] qui enlève Blanche des enfers, comme il l'avait fait pour sa mère, Sémélé – un autre nom pour Leucothée selon Graves[44]. Le grain de raisin marquerait, dans ce cas, sa communion avec le côté dionysiaque de son être qu'elle avait toujours refusé. En partant elle est forcée par Stanley (qui déchire sa lampe magique) d'accepter son destin de femme - le passage du temps, son âge. Elle laisse derrière elle ses affaires de sorcière (poudres et flacons de parfums, XI, 223) et ainsi résignée, suit l'étranger vers l'asile de lunatiques – son trône sur la lune[45].

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

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

En quittant la nouvelle Orléans[46] Blanche ne part peut-être pas seule. Il n'est pas exclu qu'elle porte un enfant de Stanley, fruit doux-amer de son désir et de son art de prétendre. Devenue " miméticienne ", Blanche pourrait laisser au monde sa postérité. D'ailleurs, qu'a-t-elle fait du grain de raisin qu'elle a pris à la grappe ? L'a-t-elle mangé ? L'a-t-elle toujours dans la main à la fin de la pièce ? Est il tombé par terre ?

> " En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain " de raisin " tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruit[47] ".

Emmanuel VERNADAKIS
Université d'Angers

NOTES

[1] Je fais référence surtout à Nietzsche et à Frazer mais aussi à Max Müller, Robert Graves et à Jung. Ainsi qu'on le verra, le conflit nietzschéen entre Apollon et Dionysos développé dans *La naissance de la tragédie* (1871), se retrouve dans la relation entre les sœurs DuBois dont l'une (Stella) représente le côté dionysiaque et l'autre (Blanche) le côté apollinien de Tomas Lanier Williams avant qu'il ne se transforme en dramaturge. Le meurtre rituel du prêtre de Diane par son successeur décrit par Frazer dans le premier volume du *The Golden Bough* (1890) inspire la mise à mort de l'une des sœurs par l'autre. Cette même thématique se développe aussi dans *Summer and Smoke* (1947) où la protagoniste finit par " suffoquer " son doppelgänger afin de remplire sa destinée. De Jung, Williams se sert très probablement du *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* dont la première version avait paru en 1912.

[2] D'abord terme de psychologie et de psychiatrie, désignant la coexistence de deux tendances ou composantes contraires, le mot, perdant la notion d'opposition, est passé dans un usage plus général pour " caractère de ce qui se présente sous deux aspects différents " avec une idée d'ambiguïté. Alain Rey (ed), *Le Robert ; Dictionnaire historique de la langue française* ; Paris, 1992 ; p. 58.

[3] Ou d'un fleuve.

[4] Williams ne se réfère pas à une version spécifique du mythe mais télescope plusieurs (Aphrodite, Artémis, Astarté, Cybèle, Cérès, Déméter, Diane, Hécate, Inanna, Ishtar, Isis, Perséphone, Séléné...) dont la structure cyclique est identique. Pour les différentes versions de cette thématique voir, notamment, Jean Markale, *La Grande Déesse*, Albin Michel, 1997 ; Pierre Brunel (ed.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Éditions du Rocher, Paris 2002, p.850-60 et 515-7; Camille Paglia, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson.* Penguin, 1992, p. 40. Barbara Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects,* Harper Collins, San Francisco, 1988, p. 344, 414, 423.

[5] Eunice: A great big place with white columns... (I, 119); Stanley: ...the place in the country... (II131) the country place ... (II, 132) Blanche: ... all that was left ... was the house itself and about twenty acres of ground, including a graveyard ... (II, 140); Stanley: ...You showed me the snapshot of the place with the columns (VIII, 199). Les numéros de pages entre parenthèse correspondent à l'édition de E. Martin Browne, Penguin Classics (2000).

[6] Blanche:... our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications (II, 140)

[7] En anglais, " Belle Reve " se lit comme le français " Belle Rive ".

[8] All of those deaths ! The long parade to the graveyard! Father, Mother, Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin. But had to be burnt like rubbish. (...) Funerals are quiet but deaths – not always.

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

9 Euphémisme utilisé par les Grecs pour appeler Hadès, dieu de l'autre monde et maître des richesses souterraines. Pour cette raison il est représenté siégeant à côté de Perséphone, une corne d'abondance à la main. Lorsque Alma, l'héroïne de " The Yellow Bird " (*Collected Stories*, Ballantine Books, N.Y. 1985, p.238), nouvelle que Williams compose en même temps que *Streetcar*, meurt, son lit la porte sur la mer où elle se fait accueillir par le maître de l'au-delà qui, précisément, tient une corne d'abondance. Dans *Streetcar* Pluton prête ses traits à tous les hommes qui attirent Blanche : Allan, Stanley mais aussi Shep Huntleigh (voir plus loin, note 26).

10 Walker 259. Williams se sert de ces mêmes esprits (*kavaloi*) dans " The Yellow Bird ", nouvelle qu'il compose en même temps que *Streetcar*, pour les associer aux " *plumed-hat cavaliers* " de la tradition sudiste (*Collected Stories*, Ballantine Books, N.Y. 1985, p.237).

11 Dont le nom signifie " celle qui cause le massacre ".

12 C'est-à dire, mourir. La manière dont Blanche décrit son départ et celui de sa sœur de la maison natale et suffisamment ambiguë pour permettre de considérer les deux sœurs comme des âmes " échappées " du cimetière de la famille qui se rencontrent dans l'au delà : " ...all that was left was the house itself and about twenty akers of ground including a graveyard, to which all but Stella and I have retreated. " (II, 140) Voir aussi le congé que Blanche prend du directeur de son école appelé Graves (I, 122).

13 Fleurie de jonquilles, fleur de prédilection d'Amanda dans *The Glass Menagerie*.

14 Stella n'a pas d'autres attaches que le présent, son désir que Stan est toujours en mesure de combler. Dans la structure binaire de l'action qui sépare femmes et hommes en clans, Stella est ainsi le seul personnage féminin qui suit les hommes pour les observer dans leurs occupations. Cette attitude est un indice de sa force – alors que, au contraire, l'attitude de Mitch, seul parmi les hommes à fréquenter le clan des femmes, est un indice de sa faiblesse.

15 Refuser son passé est une force que, pas seulement Stella, mais aussi Stan (qui refuse son origine polonaise) et l'Amérique qu'ils représentent ont bien su mettre à profit.

16 Ce faisant elle cite le titre d'une nouvelle de jeunesse de Williams, " Stella for Star " (1934) qui avait obtenu un premier prix lors d'un concours amateur, sans avoir été publiée. Son MS, non daté, se trouve au Centre de Recherches Harry Ransom de l'Université de Texas à Austin et témoigne de l'intérêt de Williams pour le mythe d'Ishtar.

[17] Le télescopage que Williams fait des grandes divinités du matriarcat se reflète aussi dans " The Yellow Bird ", dont l'héroïne, Alma, traverse des expériences parallèles à celles de la vierge Marie. Ce qui semble trouver une source dans le psaume à l'honneur de la vierge Marie, *Ave, Maris Stella, Dei Mater Alma, Atque Semper Virgo, Felix Coeli Porta* (Salut, étoile de la mer, auguste mère de Dieu, qui toujours demeura vierge, heureuse porte du ciel.). Ce psaume est aussi l'hymne national acadien. C'est amusant parce que les sources qui nous renseignent sur Ishtar (*Poème d'Agushaya*, 1792-1750 a.J.-C.). sont en langue akkadienne (c.f. akkadien / acadien). Rappelons que, dans " The Yellow Bird ", pour terminer sa vie, Alma " and the child went North "!

[18] " La caractéristique principale de ce mythe est l'ambivalence dans tous les domaines : sexuel, divin légendaire ", " Ishtar " *in Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit. p. 1003.

[19] Qui d'ailleurs se trouve cité dès les premiers livres de l'ancien testament, notamment dans le livre des Rois : " Quand Salomon fut vieux, ses femmes détournèrent son cœur vers d'autres dieux et son cœur ne fut plus tout entier à Yahvé son Dieu ... Salomon suivit Astarté, la divinité des Sidoniens. " (Rois, I, 11, 5) et ailleurs.

[20] Barbara Walker, The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets, San Francisco: Harper and Row, 1983, pp 450-453; Merlin Stown, *Ancient Mirrors of Womanhood: Our Goddess and Heroine Heritage*. 2 vols. New York, New Sibylline Books, 1979, v. 1, 105-111. pp.

[21] Les Égyptiens et les Syriens fêtaient le passage du roi soleil par le royaume des morts et sa renaissance par Astarté le jour du solstice d'hiver ce qui correspond au 25 décembre. Les Saturnales des Romains célébraient une variante de ce même épisode à la même période de l'année.

[22] La trompette déclare la victoire de Stella qui envoie Blanche à l'asile pour pouvoir continuer à vivre avec Stan. Après le viol, elle confie à Eunice : " I couldn't believe her story and go on living with Stanley " (XI, 217).

[23] Ce qui apparaît dès l'ouverture de la pièce, lorsque Stella suit Stanley pour le voir jouer au bowling. Ce jeu consiste à lancer une boule contre des quilles dont la forme évoque la figure humaine afin de les renverser. Dans le contexte de la guerre à laquelle Stanley a participé, ce jeu est une reconstitution symbolique de tuerie. En sa qualité de Perséphone " celle qui cause le massacre " et d'Ishtar, déesse guerrière, sa présence est indispensable à son mari qui pratique la tuerie comme jeu : elle l'aide et le protège. D'ailleurs, lorsqu'elle n'est pas près de lui, comme c'est le cas de la première nuit de poker, Stanley perd !

[24] A la différence de l'enfer, lieu de châtiment chrétien, les enfers (au pluriel) indiquent simplement l'au delà, la tombe, le royaume des morts.

[25] C'est la fonction symbolique du Code-Napoléon sur lequel insiste Stan.

[26] Le nom de Shep Huntleigh rend compte de cette contradiction en réunissant le nom " Huntleigh " qui évoque la chasse et le prénom Shepherd, dont Shep est

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

27 Blanche est souvent comparée à un oiseau et l'un des titres rejetés pour la pièce était " Go, Said the Bird ". En même temps qu'il composait Streetcar, Williams était aussi en train de terminer une nouvelle, nodale pour son œuvre, " The Yellow Bird ".

28 C.F. " The blind - are leading the blind ! " (II, 142) i.e. Ceux qui vivent dans les ténèbres guident ceux qu'aveugle la lumière.

29 Le nom de Grey indique aussi la source de la transformation de l'héritage mythologique païen en univers gothique que Williams entreprend dans *Streetcar*. Le roman d'Oscar Wilde offre, en effet, le premier exemple littéraire de transformation de l'hellénisme en gothique. Pour schématiser, Dorian, qui signifie " Grec ", se transforme en Gray, symbole du gothique par le mélange de blanc et de noir qui représentent les forces opposées du bien et du mal.

30 I want Magic ! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth. (...) *Don't turn the light on !* (...) Rub-a-dub-dub, three men in a tub! And such a filthy tub. (...) I stayed at a hotel called The Tarantula Arms. (...) That's where I brought my victims (...) Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to feel my empty heart with." (IX, 204-5).

31 D'Apollon (Laurel).

32 Le pire des mauvais **rêves** dont elle parle dans sa citation est calquée sur " La Chute de la maison Usher " : en rentrant dans le monde du Southern Gothic, Blanche plonge dans l'étang noir qui ouvre " La Chute de la maison Ucher " de Poe sur le reflet terrifiant du paysage dans ses eaux. Le nom de famille de Blanche (DuBois) se rattache ainsi à la chute de sa maison de famille (Belle **Reve**), pour la conduire dans les ténèbres profonds du reflet.

33 " It was down by the dank tarn of Auber, In the ghoul-haunted woodland of Weir." V. 8 et 9 de " Ulalume " (1847).

34 Une lecture possible de la pièce consisterait à voir en Stella et en Blanche une seule et même personne. C'est vers cette direction que Williams partira dans l'écriture de *Summer and Smoke*, la pièce qu'il compose immédiatement après *Streetcar* et dont l'héroïne est Alma, le personnage central de la nouvelle " The Yellow Bird ".

35 En 1947, l'association entre mélodie et mort violente pouvait évoquer des souvenirs récents : la guerre, dont Stanley rentre décoré, avait fait découvrir à tous les abîmes d'horreur que l'individu peut atteindre dans l'exercice de son pouvoir sur " l'autre ".

36 Ce suicide qui réduit littéralement Grey en un corps en morceaux, fait de Blanche une Isis dont les aventures illicites correspondraient aux tentatives de reconstituer le corps d'Osiris, son mari et frère qui, chez Plutarque *Isis et*

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

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

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

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

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

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

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

43 Ou bien Osiris (voir note 36).

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

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

46 Elle a alors trente et un ans.

47 Adapté de Jean, 12-24.

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
irreconciliable...
Hart Crane "For the Marriage of Faustus and Helen"

Williams a défini l'ensemble de son oeuvre comme une quête de l'androgyne, lors d'un entretien avec Jeanne Fayard[1]. Clairement signalée par le titre de son deuxième receuil 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 ". Annonciateur 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 monarche 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'androgyne[3].

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 humaine[4] ". 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 impasse[5]—" 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 mur[6]. 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 primordiale[7]. 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 Eliade[8]. 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 épicène. 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'androgyne 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 première[10]. Le mythe d'Oedipe se profile alors derrière celui de l'androgyne 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'androgyne"[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 révèlera pas le sexe. Fantasme réparateur d'un sentiment obscur d'incomplétude, idéal paradoxal d'une impossible union des contraires, l'androgyne 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 mutliples 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 détaler 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, ténue 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 suggérent 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 vulgarity[12] ". Un fragment manuscrit encore antérieur, la version dite italienne, décrivait un homme presque efféminé[13]. 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 woman[14] ". 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'approprier 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'androgyne 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'accentue 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 duplicité[16]. Parallèlement, plusieurs références intertextuelles recèlent l'idée de travestissement intersexuel, savamment dissimulée dans les replis de l'hypotexte[17]. 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 West[18], 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 Shakespeare[19] :

> Non, rien n'est plus certain Iras; il y aura bien quelque soldat impudent
> Qui nous attrapera comme on attrape des putains;
> Quelque rimailleur 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 grandeur[20]...

Autre hypotexte de la crise tragique, le quatrième épisode des *Bacchantes* d'Euripide[21] 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 thèbaines qui, menées par sa propre mère—à laquelle Penthée travesti se plaît à ressembler—mettront l'impie en pièces[22]. Dans le thiase 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'androgyne 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 héros[28]—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 spirituel[29]. 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 réaliste[30]. 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 Lousiane 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'un reine vêtue de blanc[31]. 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 pièce[32]. La dimension transgressive de l'inceste par alliance fait aussi écho à la conjonction alchimique, traditionnellement représentée par le couple mère-fils ou frère-soeur[33]—le fantasme incesteux s'enracinant dans le même regret d'une unité perdue que le mythe de l'androgyne. 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 psychique[35]. C'est bien d'ailleurs au sens kinésique et littéral une résurrection que miment les didascalies, lorsque le médecin relève Blanche prostrée[36], 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 lumière[37]. 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. Fantasme 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 androgynique[38]. 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 soleil[39]. 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 oppositionels 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 alchimique[40]. La valeur médiatrice de la fleur est aussi liée à sa couleur, le violet réalisant la fusion du bleu et 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 marial 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 Mercure[41], 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 survivre[42]. 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 humain[44]. 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
Agrégée de l'Université

NOTES

[1] *Conversations with Tennessee Williams*. Ed. Albert J. Devlin. Jackson: UP of Mississipi, 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 Mississipi, 1977, 154-71.

[13] Brenda Murphy, *Tennesse 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 Mississipi, 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 feminin?*. 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 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 Menedalgo 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 Tennesse 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.

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 diagnostique 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 commence[2]. 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 (*Sekundare 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. Kazan 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 considérait 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 déclassement 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 insouciante 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, *Portrait of a Madonna*, dont s'inspire *Streetcar*, 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 Varsouvania, 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 2ème et le 4ème temps[11] 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... oooohhhhh... 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. (Varsouvania: 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 accompaniement. 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.

Lyrisme et dramatisme dans *A Streetcar Named Desire*

Henri SUHAMY

Il m'a semblé opportun, du moins pour une entrée en matière, d'esquisser sur un ou deux points une comparaison, sommaire et limitée à deux ou trois de leurs œuvres, entre les deux grands dramaturges du vingtième siècle aux états-Unis, à savoir Eugene O'Neill et Tennessee Williams. L'idée est venue du fait que deux de leurs pièces les plus célèbres – *Desire Under the Elms* dans le cas du premier – portent le mot *desire* dans leur titre. Le désir en effet constitue dans l'une et dans l'autre un leitmotiv agissant et même envahissant. Il constitue le moteur de l'action, d'autant plus qu'il ne se limite pas à la pulsion amoureuse. Le désir d'argent, de pouvoir, de considération sociale, voire de vengeance, combiné au désir sexuel, produit un mélange détonant, surtout si l'on se rappelle que le refoulement joue un rôle analogue à la phase de compression dans un moteur à explosion. On pourrait aussi considérer que contrairement à ce qui ce passe sous le capot d'un véhicule, le désir, à cause de l'action destructrice qu'il exerce sur le corps, sur l'esprit, sur le patrimoine familial, sur la morale, constitue plutôt un moteur à implosion.

Une autre pièce d'O'Neill, celle qui malgré sa longueur et son austérité obtint le plus grand succès de sa carrière auprès du public, à savoir *Strange Interlude*, fournit également un critère de comparaison, mais qui sert surtout à souligner les différences de conception entre les deux auteurs, du moins les différences apparentes. En effet dans *Strange Interlude* O'Neill a exploité de manière systématique la très ancienne convention de l'aparté, le texte étant partagé d'un bout à l'autre entre le dialogue et les monologues par lesquels les personnages se parlent à eux-mêmes, révélant au public du théâtre les vérités qui ne sont pas bonnes à dire à l'autre public, celui qui se trouve sur la scène. On pourrait, en s'appuyant sur une conception simpliste de l'art théâtral et des catégories littéraires, déclarer que *Strange Interlude* est une pièce à cinquante pour cent lyrique, si l'on postule qu'un soliloque ne peut être par nature que lyrique, tandis qu'au contraire la pièce de Williams contient surtout un dialogue spécifiquement dramatique, c'est-à-dire serré, rapide, directionnel, crépitant, un tac au tac permanent. Chaque réplique forme un maillon dans une chaîne linéaire; les personnages n'arrêtent pas d'agir, ou du moins d'essayer d'agir les uns sur les autres par le langage, en utilisant le

commandement, le défi, la question impérative, l'insinuation, la menace, la provocation, la séduction, la supplication, le chantage sentimental, et toutes les formes d'attaque, de contre-attaque et de défense. D'un bout à l'autre l'action, terme par lequel on désigne traditionnellement la diégèse d'une œuvre dramatique, coïncide avec le dialogue, car une fois la situation initiale mise en place, et la configuration des personnages dessinée une fois pour toutes, au moins dans l'esprit de l'auteur, aucun événement extérieur dû au hasard ou au destin ne vient en détourner le cours. C'est la parole, et tout ce qui se trouve en amont de la parole qui font avancer l'action. On pourrait passer en revue la liste des fonctions du langage selon Jakobson et l'école de Prague, et on trouverait certaines de ces fonctions, conative, phatique, expressive, particulièrement à l'œuvre dans *A Streetcar*, comme à vrai dire dans toute œuvre destinée à la scène, car parmi les genres littéraires, le théâtre est celui qui permet d'explorer et d'exploiter au mieux toutes les fonctions du langage. Trois d'entre elles sont déjà présentes dans le titre, la fonction référentielle, inévitable, la fonction métalinguistique, dans l'utilisation du participe *named*, et la fonction poétique, du fait de la métaphore qui assimile le désir à un véhicule qu'une énergie extérieure à lui fait mouvoir, non sans bruit, sur des rails, vers une destination tragique pour une de ses passagères. Ce thème du désir met en œuvre la fonction conative, car l'appétit amoureux, contrairement à celui qu'on peut éprouver pour des objets inanimés, implique un processus de persuasion dirigé sur la personne désirée, manœuvre que les tabous et les inhibitions rendent, ou rendaient – les attitudes ont, dit-on, changé sur ce point – compliquée. Toutefois les différences ne sont pas si tranchées. Les monologues d'O'Neill n'ont pas forcément un caractère élégiaque, ils constituent le plus souvent un commentaire froid, désabusé, cynique sur la situation en cours ; de leur côté les dialogues de Williams ne sont pas étroitement fonctionnels. À vrai dire ils en sont loin, et la fonction poétique du langage, omise de la liste indiquée précédemment, ne manque pas de figurer dans la panoplie. D'autre part, même si chez Williams le dialogue est parcouru d'une énergie, d'un rythme proprement dramatiques, le thème de l'incommunicabilité, de la solitude dans laquelle sont emmurés les individus est obsessionnel. On pourrait dire, en schématisant le dispositif, que si dans *Strange Interlude* les personnages se parlent alternativement les uns aux autres et à eux-mêmes, dans cet autre étrange interlude que constitue le séjour de Blanche DuBois chez sa sœur et son beau-frère, les personnages se parlent simultanément à eux-mêmes et les uns aux autres. Cette

superposition n'est pas facile à mettre en œuvre ni à faire percevoir au public, mais justement le théâtre se nourrit de cette difficulté. L'auteur a pour mission de faire voir et entendre les deux aspects contradictoires de la parole. Comme ces deux courants de discours s'occultent mutuellement, du moins en partie, le chemin qui va de l'énonciation à l'énoncé suit une ligne oblique et tortueuse. De même que le théâtre de Williams exprime à la fois la passion et son refoulement, le désir et la honte du désir, le discours contient simultanément l'aveu et la dissimulation. Il y a là un mélange des contraires, une dialectique de la vérité irrépressible et du mensonge tactique, une présence simultanée du lyrisme et du dramatisme qui produisent un chatoiement continuel d'une grande richesse psychologique et théâtrale.

Malgré certaines apparences et certains détails d'ordre linguistique ou géographique, ni O'Neill ni Williams ne se rattachent à l'esthétique naturaliste. Chacun à sa manière met en place une théâtralité très stylisée. Dans *Strange Interlude*, cette théâtralité se traduit par le contraste formalisé entre le monologue intérieur et le dialogue extérieur. Dans *Streetcar*, elle se manifeste de diverses façons, par l'ambivalence du discours qui vient d'être mentionnée, mais aussi, dans le décor de la pièce, au sens large, par les effets de contrepoint et de surimpression, notamment les irruptions d'un arrière-plan musical. Il s'agit tantôt de celui qui vient de la rue, les bouffées d'un blues exhalé par le café avoisinant, qui constitue une sorte de chœur, à la fois apaisant et cruellement indifférent au drame accidentel qui se déroule chez les Kowalski et interrompt la moite monotonie de la vie quotidienne, et tantôt de la polka fantomatique désignée par l'auteur sous le nom de *Varsouviana*, qui accompagne les réminiscences poignantes dont Blanche reste hantée. Incidemment ce thème du personnage hanté par les érinnyes du passé fait penser aux œuvres d'O'Neill, et rappelle également que le lyrisme se manifeste souvent dans l'expression de la douleur et de tout ce qui ronge intérieurement le sujet souffrant. Mais ici le lyrisme est extériorisé par la scénographie.

La solitude, solitude subie mais également recherchée, comme on le voit dès le début de la pièce quand Blanche congédie impoliment la voisine du dessus, et que plus tard elle essaie de se protéger d'une promiscuité oppressante à l'aide d'un rideau dérisoire ; la nostalgie, amplifiée par le climat sudiste de la pièce, d'un passé idéalisé, d'un âge d'or qui n'a sans doute jamais existé ; l'enfermement en soi-même et la mythomanie caractérisent la quasi totalité des personnages dans *Streetcar*. Mais si ces diverses

formes ou conséquences de l'introversion concernent des personnages de théâtre, leur caractère fictif ne manque pas de représentativité référentielle. Pour l'auteur de la pièce, la solitude tragique des êtres, leur besoin de fuite dans le rêve et l'illusion existent aussi dans la vie quotidienne ; c'est pourquoi ces traits sont partagés par la plupart des personnages de Williams. Que Blanche DuBois soit une mythomane enfermée dans des souvenirs torturants et des aspirations douloureusement irréalisables, que son discours trahisse sans cesse ce qu'elle s'efforce de cacher, cela apparaît avec évidence et seul un commentateur épris de paradoxe pourrait mettre en doute la validité de cette description. Mais elle n'est pas seule dans ce cas. Certes Blanche, personnage doublement théâtral, puisque nous la voyons, drapée d'histrionisme dolent et grandiloquent, jouer la comédie à l'intérieur d'un drame, se prend pour une sorte de Mélisande en quête du premier Golaud venu, tout en conservant précieusement son mystère. On peut la considérer aussi comme une nouvelle Emma Bovary, en plus cultivée et plus intelligente, pourvue dans son esprit et dans son langage des outils conceptuels qui manquent à la triste héroïne de Flaubert, mais guère plus lucide sur elle-même ni sur autrui. Or Stella, qui à première vue, semble dotée d'un tempérament terre-à-terre en parfait contraste avec le prénom qu'elle porte, comme avec sa sœur, se révèle peut-être aussi mythomane que celle-ci, quand, se prenant pour une réincarnation de Lady Chatterley, elle fait des efforts pathétiques pour convaincre Blanche, et surtout se convaincre elle-même, qu'elle vit un grand amour avec son mari, un amour qui triomphalement surmonte tous les obstacles, transgresse tous les interdits, et lui procure un bonheur d'autant plus intense qu'il est assaisonné de tumulte. L'imagination érotique n'agit pas seulement avant l'acte d'amour, elle agit aussi après, et complaisamment entretient l'illusion, sous forme ici de véritables tirades lyriques. C'est surtout en l'absence dudit mari que Stella se laisse aller à ces rêveries à haute voix. Elle se montre moins romanesque en sa présence, qui provoque des collisions, comme entre un rêve langoureux et un réveil brutal, de même que pour Mitch la révélation de Blanche en pleine lumière, après qu'il ne l'a vue qu'enrobée d'obscurité. Cette obscurité existait en partie dans son esprit, et l'aidait à entretenir son rêve d'un mariage avec une créature diaphane, raffinée, placée par la naissance sur un piédestal, mais disposée à en descendre par besoin de protection virile, et lui faisant l'honneur de lui confier ce rôle chevaleresque, à lui, homme fruste mais au cœur d'or et aux muscles athlétiques. Le

couple formé par Steve et Eunice semble contredire cette description, mais leur caractère bouffon les fait apparaître objectivement comme des caricatures des gens du rez-de-chaussée, et leur grand amour chamailleur et pugilistique comme une farce parodique. Stanley lui-même, qui peut passer superficiellement pour le type même du mâle proche de l'animal, brutal et extraverti, illustre en réalité une forme d'égocentrisme et de narcissisme, qui, indépendamment de tout jugement moral, représente une variation sur le thème de la clôture en soi-même. Son agressivité, plus verbale encore que physique et non dénué d'éloquence, sa hargne, inversée parfois en une sensiblerie geignarde et sirupeuse, presque burlesque, l'obsession litigieuse et revendicative qui frise la paranoia et se manifeste notamment au sujet de l'héritage auquel il prétend avoir droit selon le code Napoléon, la pratique du soupçon, le goût de l'enquête quasi policière et de l'espionnage, le besoin d'affirmer une autorité domestique que pourtant personne ne lui dispute, l'impatience qu'il manifeste non seulement à l'égard des femmes, mais auprès de ses amis et camarades de jeu, traduisent un tempérament introverti et tourmenté, comme celui d'un Heathcliff dégradé. Il se montre presque aussi peu convivial avec ses amis qu'avec l'intruse qui s'est installée chez lui sans son accord et lui vide ses bouteilles. À propos de bouteilles, il donne l'impression boire en solitaire, même au milieu d'une beuverie collective. Ces traits de caractère transparaissent dans le texte, même si nous n'avions pas dans la mémoire le front buté de Marlon Brando. Voir la façon dont il réagit, pendant la partie de poker, à l'histoire du paysan noir et du coq que raconte Steve en s'arrêtant de distribuer les cartes, et à celle de la vieille fille et du perroquet que, se livrant à un effort pitoyable de jovialité, Blanche place laborieusement dans la conversation. Le parallélisme entre les deux épisodes, évidemment voulu par l'auteur, prend tout son sens si on le rattache à la thématique de la pièce, dans laquelle, comme souvent dans la vie réelle, les gens préfèrent s'écouter parler plutôt qu'écouter les autres, tout en s'efforçant de percer le mur d'indifférence ou d'hostilité qui les entoure. C'est pour tout cela sans doute que Stanley préfère jouer aux quilles, exercice solitaire, plutôt qu'au ping-pong ou à tout autre jeu de balles, car une fois lancées sur la piste, les boules ne rebondissent pas sur celui qui les a lancées, et les quilles sont des interlocutrices idéales et dociles qui se couchent devant les arguments percutants de l'adversaire. Quant au viol final, symbolique d'un acte sexuel auquel l'échange ne prend aucune part, il est certainement motivé par un désir de vengeance, infligée sous la forme d'une

humiliation, autant, sinon plus, que par un désir tout court. Stanley, qui n'a de cesse depuis le début de dénoncer la blancheur de Blanche comme factice, ne trouve pas de meilleur moyen de s'en assurer qu'en la mettant à l'épreuve de sa propre noirceur. Le tramway éponyme suit un circuit sinueux et cahoteux.

Bien entendu, c'est Blanche qui incarne de la façon la plus visible et audible le thème de la mythomanie crispée, et l'on remarque surtout que la logorrhée du personnage est proportionnelle à son désir de dissimulation. On pourrait certes appliquer à Blanche le même diagnostic que celui que formule Stanley, qui la considère simplement comme une menteuse. Il connaît assez bien l'humanité ordinaire pour savoir que chez les menteurs l'abondance de paroles constitue une technique de persuasion plus efficace que leur parcimonie. Il ignore, parce que manquant de sympathie et de compréhension, méfiant et se posant toujours en victime, que c'est surtout à elle-même que Blanche destine ses mensonges. D'autre part, Williams n'a pas créé Blanche DuBois uniquement pour dresser un portrait de menteuse et de mythomane. Un tel projet eût été futile. L'œuvre ne troublerait pas le public à ce point si le personnage central restait purement excentrique et anecdotique. Il y a une ou même plusieurs Blanche DuBois en chacun et chacune de nous, même si nous refusons de le reconnaître. De plus, Blanche ne déverse pas des flots de paroles uniquement pour dissimuler le trop-plein de passion qui se trouve en elle, mais aussi pour le révéler, ou plus exactement c'est l'auteur qui fait parler son personnage dans ce sens. C'est ce qu'ont fait tous les auteurs dramatiques depuis que le théâtre existe, à quelques exceptions près sur la scène contemporaine, depuis l'irruption de l'esthétique de l'absurde et du non-dit. Ce que Blanche révèle, par ses paroles mais aussi par toute la gestuelle théâtrale que l'auteur a indiquée avec précision, de même que les nombreux accessoires scéniques, n'exige pas de notre part un grand effort d'exégèse, le texte étant suffisamment explicite : la nostalgie de la pureté juvénile, exprimée par des ablutions répétées, aussi vaines que celles de Lady Macbeth, et du domaine familial au nom significatif, qui marquait aussi l'appartenance à l'aristocratie terrienne ; le regret de la richesse perdue, matérialisée par des fripes défraîchies ; le double remords contradictoire d'avoir mené une vie dissolue et de n'avoir pas pardonné ses incartades au jeune homme qu'elle aimait, dont le tramway personnel a déraillé prématurément, qui était et qui est encore pendant le déroulement de la pièce le véritable objet de son désir, et dont le destin tragique préfigure le sien ; l'espoir fou de trouver ou retrouver un sauveur

providentiel capable de déceler les richesses d'une âme d'élite, souillée au contact des basses contingences et des êtres grossiers qui pullulent sur cette planète.

Exprimer le contenu de sa vie intérieure, et l'exprimer dans une forme élaborée, au cours d'une représentation théâtrale, c'est-à-dire d'un rituel artistique auquel participent dans un zèle commun aussi bien les permanents que les intermittents du spectacle, cela justement s'appelle le lyrisme. Or le rituel théâtral, c'est aussi la magie du texte lui-même, manifestement très écrit, très composé, quoique s'efforçant de rester proche des inflexions de la voix. C'est un texte écrit en prose, bien entendu, car nous sommes ici au vingtième siècle, et dans un faubourg de la Nouvelle-Orléans, mais c'est une prose rythmée, tantôt mélodieuse, tantôt animée d'une énergie véhémente, spontanée, comme arrachée des profondeurs du corps, et qui réinvente la rhétorique. Blanche s'enivre de ses propres paroles comme du contenu de la bouteille où elle trouve une forme d'évasion vulgaire, mais d'autant plus pathétique.

Cependant celui qui s'enivre le plus, c'est sans doute l'auteur, heureux d'extraire de ses propres personnages l'épanchement mélodique qui exprime tout leur être, de faire du théâtre un confessionnal, un forum intime. Certes Williams n'est pas victime de sa propre magie littéraire, il connaît la part d'évasion qu'elle contient, il multiplie les signes d'ironie ; il sait que les rêves et les illusions conduisent au réveil et aux désillusions. Le terminus du tramway n'est autre que l'enfer, un enfer aseptisé où des démons en blouse blanche conduisent Blanche pour la punir de ses désirs, qui pourtant se sont transformés en regrets, en remords et en frustrations, et même des désirs qui ne sont pas les siens, mais qu'elle expie à la place de ses persécuteurs. L'isolement psychologique du personnage se matérialise alors par un isolement quasi carcéral, qui est aussi, comme dans *Suddenly Last Summer*, un processus d'ostracisme de la part d'une société qui exclut ses marginaux. Un tempérament lyrique est donc jugé asocial, ce qui, dans l'esprit de Tennessee Williams, entraîne la sympathie, non la condamnation. Le soubassement d'ironie grinçante et de satire dirigée vers toutes les instances de pouvoir que contient la société vise donc, désormais, ceux qui rejettent Blanche, l'éternelle inadaptée, plutôt que les égarements de l'héroïne, tout ridicules qu'ils peuvent paraître.

Il faut donc espérer que le public du théâtre se montre plus réceptif aux envolées pathétiques et fantasmatiques de Blanche DuBois que le petit groupe familial et vicinal chez qui elle a jugé

bon de se réfugier, ou, à plus forte raison, que le correspondant imaginaire, ce milliardaire texan propriétaire d'un yacht hollywoodien, à qui elle lance un S.O.S. téléphonique. Cet appel reste sans réponse, mais la réponse doit venir du public, qui à défaut d'offrir à l'héroïne la croisière dorée à laquelle elle rêve, peut au moins s'ouvrir à ses effusions lyriques et visionnaires.

Le lyrisme en poésie est traditionnellement lié à l'expression des sentiments, mais le mot comme la chose ont également une origine musicale. Il sera utile de se pencher sur l'opéra composé récemment par André Previn, puisque qui dit opéra dit drame lyrique, mais l'œuvre est encore mal connue. En attendant de mieux la connaître, nous nous contenterons des éléments musicaux déjà présents dans le texte et dans l'environnement scénique prévu par l'auteur. La musique est un art intemporel, qui transcende la différence entre le passé, le présent et l'avenir, qui hante la mémoire par ses répétitions, et constitue symboliquement le décor permanent de notre vie intérieure. Dans *A Streetcar Named Desire* c'est essentiellement le lyrisme du texte qui procure la catharsis indispensable à la tragédie selon Aristote, mais contrairement aux traditions, ce n'est pas la dernière scène de la pièce qui contient cette catharsis. À la fin, le drame non lyrique reprend ses droits et son amertume, sans consolation. La musique s'est arrêtée déjà depuis quelque temps, elle appartient au passé, et les spectateurs bénéficient, ou souffrent, d'un transfert de nostalgie.

Henri SUHAMY
Université de Paris X

Ambiguité et désespoir : la résolution de *Streetcar Named Desire*

Gilbert DEBUSSCHER

Les archives conservées au Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin témoignent des étapes successives de l'élaboration du Tramway nommé désir. Comme à son habitude, Williams travaille de façon organique, sans plan préconçu, par essai et erreur pourrait-on dire : il part d'une idée ou plutôt d'une image scénique, celle d'une femme baignée dans une lumière lunaire et qui semble, assise sur une chaise, attendre la venue d'on ne sait trop qui ou quoi, et imagine comment ce personnage est arrivé là et où le destin peut le mener. Les scènes qui s'élaborent autour de ce noyau sont extrêmement disparates ainsi que les personnages qui les peuplent ; qu'il suffise de dire ici que la surprise du lecteur est grande lorsque le lecteur s'aperçoit que l'une des conclusions persistantes mais qui sera finalement écartée au profit de celle, cruciale, dont nous sommes familiers, est une fin heureuse : Mitch balaie d'un revers psychologique tout ce que Ralph (qui ne s'appelle pas encore Stanley et qui est irlandais et non polonais) lui a raconté sur le compte de Blanche et lorsque les deux couples occupants de l'immeuble rentrent de leur soirée, ils retrouvent Blanche et son amoureux au lit, filant le parfait amour, ce qui prélude à n'en pas douter à une union aussi durable que celles dont ils donnent l'exemple. Il semble donc qu'à l'origine Williams n'ait pas pressenti avec précision vers quelle fin la scène initiale de " La chaise de Blanche dans la Lune " allait le mener. L'ambivalence fondamentale de l'auteur persiste dans les versions ultérieures jusqu'à la version publiée.

Dans son livre Myth and Modern American Drama (Wayne State University Press, Detroit, 1969), Thomas Porter consacre à la pièce un chapitre trop peu connu que je résume ici et dans lequel il analyse avec pertinence la présence structurelle du mythe du Sud d'avant la guerre de Sécession tel qu'encore en 1936 le roman de Margaret Mitchell Autant en Emporte le Vent l'avait ravivé en fournissant une version encyclopédique de la " légende de la plantation ". Centrée sur la grande maison blanche à colonnes, l'épopée fait vivre des propriétaires aristocratiques aux vertus chevaleresques et aux vices patriciens : le maître est autoritaire, fier et noble ; la maîtresse est parée de toutes les vertus domestiques et

les esclaves sont dévoués et contents de leur sort. La vie s'écoule paisible, ponctuée de bals et de réceptions. Les jeunes passent leur temps à s'amuser : les filles savent la différence entre coquetterie et provocation ; l'exubérance des garçons est toujours tempérée par leur sens de la courtoisie et de l'honneur. La guerre est rendue nécessaire par le désir de sauvegarder la vieille plantation et le mode de vie de ses occupants. La défaite peut n'avoir rien laissé de tout cela mais le code d'honneur et le raffinement des sentiments ont survécu. Autour de ce mythe populaire un ensemble complexe d'attitudes s'est cristallisé : un sens aigu du temps et de l'espace, d'une appartenance à un domaine ancestral, sens qu'ébranle l'avance inéluctable de l'industrialisation qui souligne pour le sudiste l'incompatibilité entre son mode de vie d'une part et le progrès de l'autre. Le temps qui passe détruit encore mieux que les forces du Nord un mode de vie suranné. L'attachement à une glorieuse tradition au mépris de la marche du temps condamne le personnage sudiste à la contradiction. L'héroïne de l'aventure sudiste présente généralement deux facettes : la vierge fragile et délicate et l'aventurière audacieuse et aguichante, Mélanie Hamilton et Scarlett O'Hara à la fois. Et comme le souligne Porter, dès qu'elle est transposée hors de son univers de plantation qui lui servait de protection, ces contradictions qui faisaient son charme perdent de leur attrait et prennent une coloration névrotique. Les auteurs sudistes participent de cette schizophrénie : chez Williams comme chez d'autres on retrouve une combinaison de tragique et de grotesque ou de comique qui est le reflet du conflit entre l'ordre ancien et le nouveau. Blanche Dubois est le centre de la nouvelle version du mythe de la plantation : son raffinement, son désir de plaire, son agitation sont les traits qui la désignent comme " Southern belle " ; elle se préoccupe de son apparence, des convenances ; elle insiste pour que Mitch respecte les bonnes manières et un code moral qu'elle-même a enfreint mais, aguichante, elle ne craint pas de prendre l'initiative avec Stanley. L'insistance avec laquelle elle reste jusqu'au bout l'héroïne sudiste confère à sa défaite finale une aura tragique : quand dans la dernière scène, retraversant processionnellement l'appartement de cour vers jardin au bras docteur qui devient ainsi son psychopompe ; vêtue du manteau couleur Della Robbia, figurant son refus d'abdiquer ses aspirations à la pureté ; invitant les joueurs de poker à ne pas se lever et par là même indiquant qu'elle n'a pas abandonné le code de bonnes manières auquel la dame, qu'elle s'imagine encore être, a le droit de s'attendre ; elle revient symboliquement sur les pas qui l'ont menée au fond du piège et

transcende ainsi la folie qui figure la mort dans laquelle l'ont plongée la cruauté, la faiblesse et se pare d'une grandeur qui contraste tragiquement avec la médiocrité de son environnement humain. La fin de Blanche est aussi tragique que peut l'être celle d'une héroïne contemporaine et pour en souligner à la fois la limite et le caractère contraignant, Williams a mobilisé les ressources de sa considérable rhétorique en inventant la formule qui a fait le tour du monde " Whoever you are I have always depended on the kindness of strangers ".

Mais la pièce ne s'arrête pas là et Williams n'a pas dit, littéralement, son dernier mot. C'est que le mythe de la défaite du Sud n'est pas le seul qui informe la pièce et d'ailleurs Williams a ironiquement renversé la donnée : chez lui le Vieux Sud, aristocratique et agraire, envahit la société industrielle et urbaine et ses représentants petit-bourgeois. C'est que, comme l'avait remarqué très tôt la venimeuse Mary Mc Carthry, la variation fondamentale sur l'envahisseur fait apparaître une structure autre que celle d'Autant en emporte le vent, universelle et de caractère comique cette fois, la structure du visiteur inattendu et indésirable, une fonction comique que Porter fait remonter à l'alazon dans les comédies d'Aristophane. Comme lui, Blanche s'impose, dans l'existence des Kowalskis alors qu'elle n'a aucun titre à partager leur célébration amoureuse, elle est raillée par le héros et finalement vaincue quand ses prétentions sont percées à jour : ses mensonges concernant sa vie à Laurel, à propos de son riche prétendant Shep Huntley, ses airs de supériorité vis-à-vis des amis de Stanley, tout cela est dénoncé et la mène droit à la destruction. Elle partage le sort des personnages d'alazon chez Aristophane. Et Porter d'ajouter que ce rapprochement entre le satiriste grec et la dramaturgie de Broadway peut paraître incongru mais il rappelle que la figure de l'alazon se retrouve dans la Cerisaie de Tchékov et que le dramaturge russe est un des modèles revendiqués par Williams. On se souviendra que Stanislavski avait mis en scène comme une tragédie la disparition de l'ancien régime russe représenté par le vieux Firs, le serviteur oublié alors que Tchékov avait explicitement conçu la pièce comme une comédie. Williams choisit de suivre Tchékov et introduisait par là aussi l'hésitation entre le tragique et le comique que l'on retrouve dans la résolution de l'œuvre. Dans une optique traditionnelle, l'expulsion de l'intrus s'accompagne de l'exaltation de la société établie. Mais Blanche n'est pas seulement l'intruse, elle est aussi l'héroïne de l'épopée romantique et à la fin de la pièce elle n'est plus l'alazon mais la dame qui a droit au traitement chevaleresque du

respectueux docteur. Ce double emploi qui découle de l'utilisation des deux schémas explique l'ambiguité diront certains, l'équilibre selon d'autres et en tout cas l'indécision apparente ou la confusion au cœur de la pièce et qui explique les hésitations de l'auteur telles qu'elles apparaissent dans les manuscrits du Texas et, à l'extrême fin de l'œuvre, dans la double conclusion, le départ tragique de Blanche vers l'asile, les ténèbres et la mort et, quelques secondes plus tard, la réconciliation sensuelle de Stanley et Stella autour de leur nouveau-né, réconciliation à laquelle nous reviendrons plus loin.

Mais avant cela il faut s'attacher à deux moments de la pièce qui semblent établir, pour autant que faire se peut, que Williams ne perd jamais de vue le schéma tragique qu'il fait émerger des événements de l'œuvre, moments qui nous ramènent, comme l'alazon d'Aristophane, au monde de la dramaturgie grecque. Il faut se souvenir que Williams s'est initié à la Washington University au grec ancien, sans grand succès il est vrai, et la correspondance récemment publiée par Albert Devlin et Nancy Tischler (The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I, 1920-1945, New Directions, 2000) révèle qu'il a lu, au cours de sa dernière année à l'Université d'Iowa, les tragiques grecs sur la liste des lectures obligées du célèbre professeur Mabie. Il aborde donc sa grande période créatrice en toute connaissance de cause grecque et il sait que les Champs Elysées où il envoie Blanche chercher son salut sont interprétables soit comme le royaume des bienheureux auquel cas il est le cadre de la félicité sensuelle des Kowalskis et des Hubbels ou comme le royaume des ombres dans lequel s'enfonce Blanche. Il connaît aussi les conditions historiques de présentation des œuvres grecques à savoir l'obligation pour le dramaturge de traiter d'un sujet tragique dans une trilogie et du même sujet retravaillé dans une pièce satyrique.

Or il faut se souvenir que Stella et Stanley, les occupants du rez-de-chaussée sont " doublés " en quelque sorte par leurs voisins du premier étage, Steve et Eunice. Remarquons d'abord à leur propos qu'ils portent des noms dérivés du grec. Ils partagent les préoccupations élémentaires des Kowalskis, le gîte, le couvert et les satisfactions sensuelles. Ils sont comme les harmoniques comiques du couple central et deux courts épisodes nous les montrent dans la scène V au cours d'une querelle qui, comme celle des Kowalskis dans la scène III, ne fera que renforcer leurs liens maritaux. Eunice y reproche à Steve une prétendue liaison avec une prostituée du bar voisin. Après l'avoir menacé de la police, elle apparaît, selon la didascalie " on the steps in daemonic

disorder " (326) ce que la version française traduit fort à propos pour ma suggestion " dans un désordre tragique " (nous soulignons). Une heure plus tard l'incident est aplani et les Hubbels s'apprêtent à passer la soirée avec les Kowalskis. La didascalie est importante : " Eunice shrieks with laughter and runs down the steps. Steve bounds after her with goat-like screeches and chases her around the corner" (336). The Theatre of Tennessee Williams I, New Directions, 1971). L'éloquente allusion à la chèvre – ou au bouc ? – révèle qu'en termes de présentation Williams songe ici à la poursuite d'une nymphe ou d'une bacchaute par un satyre. L'incident fait écho à la scène de ménage précédente, elle aussi suivie de réconciliation entre Stanley et Stella et pourrait synthétiser le type de relations conjugales que l'on attend dans ce milieu. Mais Williams a accumulé dans les noms, le jeu et les indications, les indices qui nous incitent à interpréter Steve et Eunice comme la version burlesque, le versant comique, en d'autres termes la version satyrique, au sens originel grec. La localisation scénique de Steve et Eunice, parallèle à celle de Stanley et Stella ; le développement de l'incident entre eux parallèle lui aussi à celui des deux protagonistes, leurs noms dérivés du grec et leur association aux chèvres proches du culte de Dyonisos et, selon certains, de l'origine et du genre tragique lui-même, sont autant de signes que si Steve et Eunice sont le satyre et le bacchante de cette pièce, il s'en suit que Stella et Stanley en sont les héros tragiques et que le dramaturge lui-même concevait, fut-ce indirectement, son œuvre dans une optique de tragédie.

Or, à tout prendre, l'action semble se terminer heureusement pour les protagonistes. Après tout, la dernière scène, celle qui voit le départ de Blanche, nous les montre apparemment réunis, berçant avec tendresse leur nouveau-né. Une scène sentimentale plutôt qu'une fin de tragédie. C'est à l'interprétation de cette scène finale que je me suis attaché dans un article du Journal of Dramatic Theory and Criticism de 1988 (Volume III, n° 1, pp 143-155) et dont je résume ici les conclusions.

Remarquons que la pièce se termine en quelque sorte deux fois. Souvent lorsque l'on demande à l'étudiant de l'œuvre de citer la dernière réplique, il tend à se souvenir des derniers mots de Blanche, mémorables il est vrai. Mais la pièce ne se termine pas avec le départ de Blanche. Tandis que le Docteur et l'Infirmière l'accompagnent à l'asile, Eunice descend et place dans les bras de Stella son jeune bébé. Certains ont interprété l'arrivée du bébé comme une affirmation optimiste du renouvellement confiant de

l'existence. C'est négliger un nombre de signaux scéniques auxquels je veux maintenant m'attacher.

Dès le début de la pièce Williams nous présente le monde dans lequel Blanche arrive, comme un univers de couleurs primaires, celles d'un tableau de van Gogh représentant une salle de billard. L'image scénique articule la valeur des couleurs fauves. Elles sont l'expression plastique de la nature simple, primitive, sans complexe des personnages. Le monde de Stanley est le monde des sensations fortes et naturelles, un monde violemment contrasté, sans nuances. Dans la dernière scène, ce monde des joueurs de poker est représenté à nouveau dans le living des Kowalskis. Mais sur l'autre moitié de la largeur de la scène, en contraste, s'élabore un autre monde, également évoqué en termes plastiques. Pendant qu'elle se prépare pour sa croisière illusoire, Blanche insiste auprès de Stella et Eunice, pour qu'elles l'aident à enfiler un manteau bien particulier.

Eunice : Quelle jolie jaquette !!! quel joli bleu...

Stella : Ce n'est pas bleu, c'est lilas.

Blanche : Vous avez tort toutes les deux. C'est du bleu Della Robia. Le bleu de la robe de la vierge dans les peintures anciennes. ...

Les couleurs pastel très précisément décrites des vêtements de Blanche contrastent violemment avec les couleurs associées aux joueurs de poker. Elles expriment évidemment la distance ou l'incompatibilité entre le monde de Blanche et celui de Stanley. L'allusion à Della Robia et à ses représentations de la Vierge rappellent une dernière fois la pathétique obsession de Blanche : sa croisière est l'ultime forme prise par son rêve d'innocence et de pureté. Toute sa personne exprime en termes plastiques, l'illusion confortable dans laquelle elle a trouvé refuge après sa rencontre violente avec Stanley. L'image scénique présente donc clairement ces deux mondes contrastés en termes de couleurs : les personnages deviennent comme des taches significatives sur une toile qui serait constituée par toute la surface du proscenium. Et que révèle alors l'examen en ces termes de la dernière scène ? On y voit un élément essentiel, celui qu'on s'est attaché à décrire avec le plus de soin, " du bleu ? non du lilas ! mais non ! du bleu Della Robbia ! ", s'effacer de la scène en passant lentement , de cour à jardin, puis d'un mouvement inverse refaire tout le chemin. C'est le médecin qui accompagne Blanche vers sa destination finale. Et simultanément on voit, du premier étage, Eunice descendre à gauche et traverser toute la scène vers la droite, vers Stella, de jardin vers cour, portant dans ses bras le bébé dont Williams prend

bien soin de nous dire qu'il est enveloppé d'une couverture bleu clair. Cette tache de couleur vient fort à propos prendre la place et rappeler celle qui vient de quitter la composition picturale de la scène. Si l'on se souvient de plus que le bébé est né exactement le jour de l'anniversaire de sa tante Blanche, l'un et l'autre donc sous le signe de la Vierge et que ce jour est aussi celui au soir duquel Stanley a violé sa belle-sœur ce qui l'a précipitée dans la folie, on peut apercevoir le commentaire ironique qu'introduit la couleur dans l'image scénique. La présence du bébé dans sa couverture bleue, entre ses deux parents dans la dernière scène de la pièce n'est pas un signe attendri de l'équilibre retrouvé après le départ ou l'expulsion de l'alazon. Plutôt qu'un signe de l'équilibre et de l'union, l'enfant est un rappel visuel de Blanche interposée pour toujours entre Stella et Stanley. Leur vie doit désormais s'accommoder d'un mensonge—Stella dit explicitement : " Je ne peux pas continuer à vivre avec Stanley et accepter l'histoire qu'elle raconte " à quoi Eunice réplique : " Ne crois jamais cette histoire. La vie doit continuer—Quoi qu'il arrive, la vie doit continuer—";

Et ce mensonge est appelé à grandir, à s'interposer tragiquement de façon de plus en plus encombrante entre eux. Ce bébé tout drapé de bleu, né sous le signe de Blanche, est la condamnation à terme et non le salut de leur union. Les derniers mot de Stanley qui attire sa femme et son bébé contre lui sont particulièrement éloquents à ce sujet " Now, honey. Now, love. Now, now love ... Now, now love. Now love... " En poète qui joue en maître de la polysémie, Williams emploie ici une formule qui peut se traduire d'au moins deux manières. La première " allons, allons ma chérie, allons, allons mon amour "; la seconde: " maintenant, maintenant, l'amour ". Ce qu'il offre à sa femme c'est le refuge ou l'évasion dans la satisfaction sensuelle. Elle trouvera, maintenant, c'est-à-dire de façon passagère, à se consoler d'une réalité insoutenable, d'un remords qui ira grandissant, du sentiment que comme Caïn, à qui elle s'identifie, elle a tué sa sœur.

Et ceci nous amène à évoquer l'épigraphe de la pièce, les quatre vers de Hart Crane qui constituent la dernière strophe de son dernier poème " The Broken Tower " :

And so it was I entered the broken world
To trace the visionary company of love, its voice
An instant in the wind (I know not whither hurled)
But not for long to hold each desperate choice.

Ces vers présentent la somme de la carrière existentielle et artistique de Crane lui-même mais comme épigraphe de cette pièce

peuvent se lire comme une description de la carrière du personnage de Blanche à partir de son arrivée dans le monde du Vieux Carré à la Nouvelle Orléans. De sorte que par le biais de ces quelques vers Williams révèle sa conception fondamentalement ambiguë de l'existence de deux mondes brisés, celui de Belle Rêve, la plantation déchue, les illusions perdues mais aussi celui dans lequel Blanche pénètre au début de la pièce, l'univers ingrat de Stanley dont seul le narcotique du sexe a pu cacher à Stella la nature désespérante. Ainsi donc avant même le lever du rideau l'auteur nous révèle son attitude désespérée. Les vers de Crane ne laissent que peu de doute et les structures que nous avons analysées le confirment : la vision de Williams est sombre, la vie est un processus au cours duquel nous sommes amenés à faire des choix désespérés (desperate choice) qui apportent au mieux une satisfaction illusoire (visionary), éphémère (an instant...but not for long) à l'homme désemparé (I know not whither hurled) qui cherche à satisfaire ses besoins émotifs (company of love). L'épigraphe peut donc paradoxalement nous servir de conclusion : dans le Tramway nommé désir il n'y a de rédemption pour personne, les Champs Elysées que l'on atteints par la Station Cimetières sont bien le domaine des ombres et les deux résolutions de la pièce, loin de se contredire, se renforcent l'une l'autre.

Gilbert DEBUSSCHER
Université Libre de Bruxelles

ANALYSE DU TEMPS DANS UNE " MEMORY PLAY "

Réjan MANGINOT

La pièce de Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* (1947) est souvent décrite comme étant une " memory play ". La mémoire y joue en effet un rôle très important, en particulier pour le personnage principal, Blanche DuBois, archétype de la " belle " du sud des Etats-Unis, mais qui maintenant déchue, défraîchie et sans le sou, cherche refuge chez sa sœur Stella et son beau-frère Stanley Kowalski, travailleur à l'usine représentatif d'un autre milieu et d'autres manières. La mémoire constitue un lieu de rencontre entre passé et présent, et cet article a pour but d'explorer les spécificités temporelles de la pièce en tant que " memory play ". Nous allons donc nous pencher sur la structure temporelle de la pièce et montrer comment le passé y exerce une influence sur le présent, notamment par le biais de la mémoire, mais nous verrons aussi que le temps peut y être considéré comme un thème à part entière.

* * *

A Streetcar Named Desire comporte onze scènes qui se succèdent chronologiquement. La pièce est délimitée, pour ainsi dire, par l'arrivée de Blanche dans la première scène et son départ dans la dernière. Les scènes 1 à 4 ont lieu au début du mois de mai et s'étendent sur trois jours. Elles correspondent à l'arrivée de Blanche, le premier soir; à la dispute entre Blanche et Stanley au sujet de la perte de Belle Reve, le domaine des DuBois dans le Mississippi, le deuxième soir; à la partie de poker, plus tard le même soir, au terme de laquelle Stanley se montre violent envers Stella; et à la discussion entre Blanche et Stella, le lendemain matin, durant laquelle Blanche critique ouvertement Stanley. Les scènes 5 et 6 ont lieu en été, à la fin d'une après-midi et beaucoup plus tard dans la soirée. Dans la scène 5, Stanley fait une première allusion aux rumeurs concernant la vie dissolue de Blanche, qui semblent plus ou moins confirmées par son comportement aguicheur envers un jeune vendeur. La scène suivante se termine sur une note d'espoir quand Mitch, un ami de Stanley avec qui Blanche avait rendez-vous, la prend dans ses bras. Les scènes 7 à 10 ont lieu en septembre, le jour de l'anniversaire de Blanche. A la fin de l'après-

midi, Stanley confirme les rumeurs la concernant. Trois quarts d'heure plus tard a lieu la cérémonie d'anniversaire: Mitch ne vient pas et Stanley " offre " à Blanche un billet de retour pour le Mississippi. Un peu plus tard, Mitch rend visite à Blanche et la rejette à cause de son passé dissolu. Quelques heures plus tard, Stanley viole Blanche alors que Stella est à l'hôpital en train d'accoucher. Dans la toute dernière scène, quelques semaines ont passé, et l'on voit Blanche, devenue folle, partir pour l'asile.

Sur scène, la pièce est généralement divisée en trois actes, qui comprennent respectivement les scènes 1 à 4, 5 et 6, et 7 à 11. Les actes suivent donc la structure temporelle de la pièce, répartie sur trois saisons: le printemps, l'été et l'automne. Le premier acte apparaît comme une exposition de la situation, fondée principalement sur l'opposition entre Blanche et Stanley. Dans le deuxième acte, le sort de Blanche semble s'améliorer avec la perspective d'une relation avec Mitch, mais il reste quand même miné par les rumeurs qui courent sur elle et par son étrange attitude envers le jeune homme. Dans le dernier acte, on assiste à la chute finale de Blanche, qui se termine dans la folie[1].

En fait, la chute de Blanche commence bien avant l'action de la pièce, comme le prouvent les révélations de Stanley sur son passé nymphomane et sur le scandale qui l'a obligée à quitter son emploi de professeur et le Mississippi. Ces révélations ne sont qu'une des nombreuses références au passé dans la pièce, qui comprennent aussi le premier amour de Blanche et son mariage, suivi du suicide de son jeune mari, environ quinze ans plus tôt, ses nombreuses aventures, puis les décès successifs de ses proches, et enfin la perte du domaine. Il est intéressant de constater que l'action de la pièce se passe à La Nouvelle-Orléans, alors que tous les événements passés ont eu lieu dans le Mississippi. En d'autres termes, les dimensions temporelle et spatiale de la pièce sont intimement liées.

* * *

Mais il faut bien voir que ce sont là plus que quelques allusions éparses à un passé bien enterré. Tous ces événements survenus dans un passé plus ou moins proche ont une fonction dans l'action de la pièce, puisqu'ils continuent d'avoir une influence sur le présent. Prenons l'exemple de la perte du domaine de Belle Reve. Dans la toute première scène, Blanche annonce dans une crise d'hystérie la nouvelle à sa sœur Stella. Dans la deuxième scène, Stella en informe Stanley, qui pense immédiatement que sa

femme et lui-même ont été dupés dans l'affaire. Une dispute s'ensuit entre Stanley et Blanche: l'hostilité de son beau-frère est pour ainsi dire déclarée. On voit donc comment un événement appartenant au passé peut déclencher d'autres événements dans le présent, ou tout au moins avoir une fonction catalytique.

Le passé est aussi représenté par tous les bruits qui courent sur la réputation de Blanche dans le Mississippi. Stanley fait une première allusion à l'hôtel Flamingo, un hôtel de passe, dans la scène 5, après quoi Blanche avoue à sa sœur qu'elle n'a pas été très sage durant les deux dernières années. C'est à la fin de la même scène qu'elle aguiche le jeune vendeur. Dans la scène 7, Stanley a obtenu confirmation de toutes les rumeurs: il informe Stella de son comportement nymphomane et du scandale d'une aventure avec un élève de dix-sept ans. Il en a aussi informé Mitch, qui ne vient pas à l'anniversaire de Blanche et qui la rejette un peu plus tard. Blanche est en quelque sorte rattrapée par son passé, "an old tin can to the tail of the kite" (p. 205), comme elle le dit elle-même dans la scène 9, et ses perspectives d'avenir avec Mitch sont détruites. Comme pour confirmer cela, Stanley lui donne comme cadeau d'anniversaire un billet de retour pour le Mississippi, et lorsqu'il dit à Stella: "Her future is mapped out for her" (p. 191, scène 7), il veut sans doute dire avec ironie que le seul avenir possible pour Blanche consiste à reprendre ses anciennes activités. Sa réplique est en fait doublement ironique, car il suggère aussi malgré lui que Blanche n'a aucune emprise sur sa propre vie.

En fait, la situation présente de Blanche semble dépendre indirectement d'un événement survenu environ quinze ans avant l'action de la pièce: son mariage à l'âge de seize ans avec un jeune homme qui s'est suicidé après que Blanche eut découvert ses tendances homosexuelles et qu'elle lui eut exprimé son dégoût. Pour Stella, cet événement traumatisant est en partie responsable du comportement ultérieur de sa sœur: "But when she was young, very young, she had an experience that – killed her illusions!" (p. 189, scène 7). Dans la scène 9, Blanche confirme à Mitch tous les bruits que Stanley a colportés: "After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with..." (p. 205). Pour elle aussi, le suicide de son mari est à l'origine de ses innombrables aventures avec des étrangers, puis pour finir avec un de ses élèves, ce qui l'a conduite à chercher refuge chez sa sœur. En fin de compte, le passé semble être relié au présent par des relations de cause à effet, et le présent semble pour ainsi dire prédéterminé.

Blanche n'arrive pas à se détacher de cet événement traumatisant qui continue à exister par le biais de la mémoire. Dès la fin de la première scène, une simple question de Stanley à propos de son mariage lui donne la nausée. Les lettres d'amour de son jeune mari refont surface dans la deuxième scène, où Blanche avoue l'avoir profondément blessé. A la fin de la scène 6, elle raconte toute l'histoire à Mitch et elle semble la revivre à la manière d'un flash-back. C'est à ce moment-là que l'on apprend sa part de responsabilité: elle entretient donc un sentiment de culpabilité. Ce souvenir douloureux et vivace est représenté symboliquement sur scène par la musique de la "*Varsouviana*", la polka que l'on jouait lorsque Blanche a manifesté son dégoût, qui apparaît pour la première fois quand Stanley fait allusion au mariage, puis lors de la scène avec Mitch. La musique réapparaît à la fin de la scène 8, pendant et après le désastreux annniversaire, et l'on entend finalement Blanche en murmurer les paroles. Dans la scène suivante, nous avons la confirmation que "*The music is in her mind*" (p. 200). Elle remercie Mitch d'avoir mis fin à cette musique dans sa tête, qui s'arrête toujours, lui explique-t-elle, une fois qu'elle entend le coup de feu du revolver. La musique se fait encore entendre à plusieurs reprises dans la dernière scène, juste avant le départ de Blanche pour l'asile. On comprend donc mieux en quoi *A Streetcar Named Desire* est une " memory play ". Tennessee Williams nous montre qu'il existe une dimension subjective du temps en opposition au temps linéaire, dans la mesure où le passé continue à hanter ses personnages par le biais de la mémoire.

* * *

Aussi le temps n'est-il pas seulement un élément structurel de la pièce, mais également l'un de ses thèmes principaux. Le temps qui passe est partout ressenti comme une force négative. Il est d'ailleurs synonyme de mort pour Mitch et pour Blanche: Mitch s'inquiète de la mort prochaine de sa mère malade; Blanche a été marquée par la mort de ses proches, comme le montre sa tirade enflammée contre Stella dans la première scène. La mort apparaît de façon symbolique dans la toute première réplique de Blanche, où elle dit: "They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields!" (p. 117), résumé d'un voyage en tramway qui pourrait être une métaphore de la condition humaine. Elle réapparaît symboliquement dans la scène 9, sous la forme d'une

Mexicaine qui vend des couronnes funéraires. Il est aussi intéressant de remarquer que la plupart des scènes ont lieu à la fin de la journée, et que la pièce elle-même, qui commence au printemps, se termine en automne, c'est-à-dire à la fin de l'année: peut-être faut-il y voir une autre métaphore du caractère transitoire de la vie, qui pourra être rendue sur scène par des éclairages appropriés ou autres moyens expressionnistes, tels que Tennessee Williams en propose dans les "Production Notes" à portée généralisante de *The Glass Menagerie*[2]. Le caractère inéluctable du temps qui passe est encore souligné par l'obsession de Blanche pour son apparence et la jeunesse qu'elle est en train de perdre: "You see I still have that awful vanity about my looks even now that my looks are slipping" (p. 123, scène 1); "You've got to be *soft* and *attractive*. And I – I'm fading now!" (p. 169, scène 5), dit-elle par exemple.

Le temps apparaît donc dans la pièce comme un processus de dégradation physique. Mais on ne peut que penser également à la dégradation " morale " et mentale de Blanche, et à celle, sociale, de Belle Reve[3] : Blanche s'est vue obligée d'hypothéquer la maison et les quelques hectares qui n'avaient pas déjà été perdus au fil des ans afin de pouvoir payer tous les frais d'enterrement. L'aristocratique Belle Reve n'est finalement plus qu'un tas de papiers dans les mains de Stanley, travailleur à l'usine: "I think it's wonderfully fitting that Belle Reve should finally be this bunch of old papers in your big, capable hands!" (p. 140), dit Blanche dans la deuxième scène, comme si la dégradation de Belle Reve avait atteint là son paroxysme.

En fait, le passage du temps semble avoir eu raison de tous les bons moments du passé: "The pathos of life consists in the heedless trampling over precious moments by the blind rush of events"[4]. Cette perte des moments précieux est d'autant plus douloureuse que Blanche en garde des souvenirs vivaces et que sa mémoire semble avoir en grande partie idéalisé le passé[5], en particulier son premier amour innocent, "like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow" (p. 182, scène 6), les admirateurs du temps de sa jeunesse, et le monde respectable de Belle Reve: "I take it for granted that you still have sufficient memory of Belle Reve to find this place and these poker players impossible to live with", dit-elle à Stella (pp. 161-2, scène 4).

Le temps qui passe est destructeur, et c'est pourquoi Blanche fait tout son possible pour en arrêter le cours, comme par magie, ou tout au moins pour en sortir. Elle fait de son mieux pour cacher

sa déchéance, résultat du passage des ans, qu'elle soit d'ordre financier, physique ou moral: elle a apporté avec elle toute une panoplie de vêtements chics bien qu'elle n'ait plus un sou; elle évite les éclairages directs et cache son âge véritable à Mitch; elle joue à la fille de bonne famille pleine de principes. Ce que Blanche recherche, c'est un sentiment d'éternité, qui trouve son expression dans un vocabulaire à connotation religieuse. Dans la scène 5, elle aguiche le jeune vendeur et lui dit: "Don't you just love these long rainy afternoons in New Orleans when an hour isn't just an hour – but a little bit of Eternity dropped in your hands" (p. 173). Sans doute faut-il voir dans ce jeune homme le reflet de son mari: Blanche semble avoir retrouvé, l'espace d'un instant, le temps mythique de son premier amour. Il en est de même avec Mitch, à la fin de la scène 6, quand elle voit dans la bougie qu'elle allume le retour inespéré de l'amour, avant de lui dire: "Sometimes – there's God – so quickly!" (p. 184). Dans la scène 9, elle lui dit encore "The poor man's Paradise – is a little peace" (p. 205), mais c'est avec regret: Mitch vient en effet de la rejeter car Stanley lui a révélé son double-jeu. Elle ne peut plus sauver les apparences et jouer l'illusion de la jeunesse et de la respectabilité, qui font partie d'une époque définitivement révolue.

Personne ne peut prétendre arrêter le cours du temps, et c'est sans doute ce que Tennessee Williams veut montrer symboliquement dans le désastreux anniversaire: "the festive occasion ... occurs in Williams as a metaphor of the attempt to recapture in the present what has been lost in the past. Annual celebrations, which rest upon a cyclical rather than a linear sense of time, and seek to hold golden hours within a kind of magical parenthesis, are always ruined in Williams's plays"[6]. Cependant, dans la dernière scène, Blanche semble avoir pour de bon retrouvé le temps mythique de son succès. Elle attend avec conviction des coups de téléphone de ses admirateurs, et elle est persuadée que c'est l'un d'entre eux qui va venir la chercher. Mais il s'agit en fait du médecin que Stella a fait appeler et qui va l'emmener à l'asile. Blanche n'est plus capable de distinguer les illusions de la réalité. C'est finalement sa folie qui lui permet de s'arracher au temps qui passe.

* * *

Malgré une structure temporelle relativement simple, une analyse du temps dans *A Streetcar Named Desire* se révèle plus compliquée qu'il n'y paraît. En effet, Tennesse Williams nous

montre comment le passé peut continuer à faire irruption dans le présent, et il exploite la dimension subjective du temps dans le personnage de Blanche DuBois, dont la mémoire est toujours hantée par le suicide de son jeune mari. Il fait grand usage de symboles pour développer toute une thématique négative du temps, qui s'empare à jamais des moments les plus précieux de la vie pour ne laisser que des souvenirs. Pour lui, "It is this continual rush of time, so violent that it appears to be screaming, that deprives our actual lives of so much dignity and meaning"[7]. Blanche DuBois est l'illustration parfaite de cette vision pessimiste du temps: elle en apparaît comme la victime inéluctable, ce qui donne une dimension tragique à son personnage.

Réjan MANGINOT
Université de Metz

NOTES

[1]Les numéros de pages données en référence renvoient à l'édition Penguin de *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, 1962.

[1] BOXILL, Roger. *Tennessee Williams*. London: Macmillan Education, 1987, pp. 78-79.

[2] WILLIAMS, Tennessee. "Production Notes" to *The Glass Menagerie*, in *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1962.

[3] BOXILL, op. cit., p. 92.

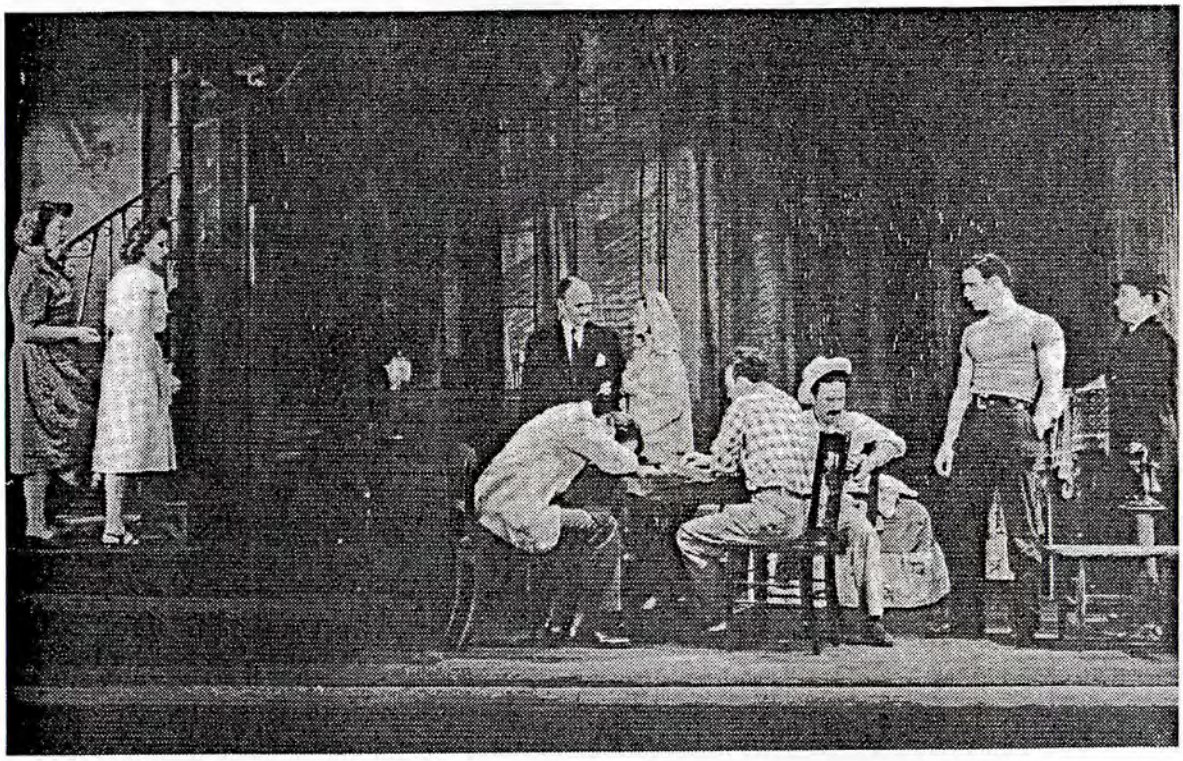
[4] Ibid., p. 27.

[5] Ibid., p. 92.

[6] Ibid., p. 27.

[7] WILLIAMS, Tennessee. "The Timeless World of a Play", cité dans BOXILL, op. cit., p. 21.

Le départ de Blanche - La photo montre le dispositif scénique
de Kazan et Mielziner



Enfermements et Fuites dans *Un Tramway Nommé Désir*

Deborah SCHEIDT

Tennessee Williams commença à travailler sur *Un Tramway Nommé Désir*[1] en 1945 et la pièce fut représentée pour la première fois à New York en décembre 1947. Il écrivit une première version intitulée *The Moth* et en nomma une seconde *Blanche's Chair in the Moon*. Il renomma la pièce (qui ne se concentrait désormais plus uniquement sur Blanche) *The Poker Night* en été 1945. Williams changea aussi les nationalités d'origine des personnages, la famille était d'abord italienne, le beau frère était Irlandais avant de devenir Polonais, et les deux sœurs devinrent deux " belles " du sud. Ces divers changements de nationalité avaient pour but d'amplifier l'obstacle des classes sociales dans la pièce, la plupart des immigrants polonais de l'époque étant des ouvriers mal éduqués et méprisés aux Etats Unis[2]. Cette lutte des classes ajoutait aussi un élément de tension sexuelle entre Blanche et Stanley, tous deux prisonniers de leurs principes et de leurs pulsions.

Les personnages de la pièce évoluent dans un cercle vicieux qu'ils semblent incapables de briser. La scénographie et la dramaturgie de l'œuvre comportent bon nombre d'éléments liés à l'enfermement, ce qui donne à *Un Tramway Nommé Désir* l'aspect d'un microcosme asphyxiant aussi bien dans le langage que dans l'atmosphère rendue étouffante par la musique et la lumière.

L'escapade ou la fuite psychologique sont les moyens que les personnages de Blanche, Stella et de Stanley utilisent pour échapper aux contraintes et à la réalité quotidiennes. Dans la pièce, la fuite de Blanche la mène à l'enfermement dans l'engrenage du désir et de la mort. L'enfermement, le renfermement ou l'emprisonnement sont presque toujours le résultat des différentes fuites organisées par les personnages. Ces thèmes faisaient aussi partie intégrante de la vie de l'auteur, ce qui renforce l'idée d'un cercle vicieux présent jusque dans l'inspiration et dans la rédaction de la pièce. *Un Tramway Nommé Désir* est un écho à la vie de Williams laissant penser que la pièce fut en fait un moyen d'exorciser certains traumatismes subis par l'auteur durant son enfance.

Le personnage de Blanche auquel Williams s'est souvent comparé, fait aussi écho à sa sœur Rose. Comme elle, Blanche se fait interner à la fin de la pièce et comme Tennessee Williams,

Blanche est confinée dans le cercle vicieux de la séduction, lui même causé par la peur de vieillir, une peur qui hantait le dramaturge. Ce désir de plaire et de séduire sans cesse, empêche le personnage de Blanche d'entamer une relation stable avec un homme et la pousse à l'autodestruction. Blanche (comme Williams) est la victime de ses pulsions amoureuses qu'elle semble incapable de maîtriser.

Ce mode de vie que mène Blanche est bien décrit dans la pièce, dans l'évocation du passé de son personnage, grâce à Stanley qui révèle des histoires sordides à Mitch (lorsqu'on apprend qu'elle a flirté avec des militaires ainsi qu'avec un de ses élèves). Le destin de Blanche est inexorable et cette fatalité est contenue dans le titre : le trajet du tramway est planifié comme l'est sa vie. Il y a donc un certain automatisme dans la vie de Blanche (comme dans le parcours d'un tramway) lorsqu'elle répète sans cesse les mêmes erreurs. Elle n'accepte pas de vieillir et souhaite continuer à vivre sa vie de luxure, comme elle le prouve en flirtant avec le jeune homme vendeur de journaux. Elle n'arrive pas à faire un choix.

En effet, d'un côté il y a Mitch qui lui propose de vivre une vie conventionnelle d'épouse, mais d'un autre côté son ardeur sexuelle la mène vers la peur de vieillir et l'empêche de se marier. Elle a besoin d'amour mais ne sait pas comment s'y prendre pour l'obtenir. Elle veut être aimée de tous les hommes qu'elle rencontre, même par Stanley qu'elle semble détester mais qui parvient à l'aimer en la violant, comme nous le dit Bert Cardullo :

> Stanley does not rape Blanche because he knows her nervous breakdown and expulsion from this home will result. Rather he does so because he has been physically attracted to her from the start and has been encouraged by her on at least one occasion, and is able to fuel his desire with knowledge of her chequered past in Laurel. Stanley has no reason to believe his act will have any negative consequences either for his marriage or for Blanche's state of mind, since he presumes she will be leaving New Orleans by bus on the following Tuesday and since he believes this is what she really wants and is in fact accustomed to getting.[3]

A cela s'ajoute l'image de la mort qui est récurrente dans la pièce. En effet, beaucoup d'éléments sont liés à la mort dans la vie de Blanche, ce qui amplifie l'atmosphère d'enfermement, de répétition et d'inexorabilité de la pièce. En effet, la mort de ses

parents, la perte de Belle Reve, le suicide de son époux, son refus et sa peur de vieillir ainsi que ses innombrables allusions à la mort semblent être un moyen d'échapper à sa vie infernale, le terme n'étant pas innocent, car Blanche espérait trouver le paradis en référence à Elysian Fields au début de la pièce. Elle exprime clairement ses pensées morbides lorsque, avant de partir pour l'hôpital, scène 11, elle s'imagine mourir dans les bras d'un charmant médecin, à bord d'un bateau. Ce fantasme fait écho à sa vie de jeune fille, où elle était belle et séduisante. Elle accepte donc le médecin comme un sauveur, persistant apparemment à concevoir la vie sans affronter la réalité. Elle évoque aussi la mort à travers ses expériences passées : " I lived in a house where dying old women remembered their dead men " (scène 9, 206.) Plus tard dans la même scène, elle affirme que l'opposé de la mort est le désir, et que ce serait afin d'oublier le décès de son mari qu'elle aurait flirté avec des inconnus (scène 9, 206).

La mort semble être la seule issue à l'angoisse du personnage de Blanche, car elle y pense quand il semble ne plus y avoir d'espoir. Tout comme Williams qui était hypocondriaque, tant il était angoissé par l'idée de sa propre disparition d'où les nombreuses allusions à la mort dans *Un Tramway Nommé Désir.*

Le monde romantique et illusoire dans lequel baigne Blanche est détruit à la fin de la pièce d'une part parce qu'elle a échoué dans son histoire d'amour avec Mitch et d'autre part parce que Stanley l'a violée. Elle explique finalement qu'elle ne veut pas voir la réalité en face, lorsque Mitch désire la contempler en pleine lumière :

> **Blanche :** I don't want realism [...] I'll tell you what I want. Magic ! Yes, yes magic ! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth. I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it ! Don't turn the light on! (scène 9, 203).

Ces échecs et son attitude la mènent à l'internement psychiatrique qui a été comparé à une maison pour morts vivants (" a house for the living dead ") par Judith Thompson[4], la folie pouvant être perçue comme la mort de l'esprit.

Cette voie sinistre est toute tracée dès le début de la pièce lorsque Blanche est conduite vers Elysian Fields (les Champs Elysées, paradis des âmes vertueuses dans la Grèce antique) par les tramways nommés ***désir*** et ***cimetière***. Elle indique que c'est un tramway nommé désir qui l'a mené chez les Kowalski et il lui

semble normal de comparer le désir à la mort comme elle le fait scène 9 dans son monologue répondant aux appels de la vendeuse de fleurs mortuaires. Elle sait que ses conquêtes amoureuses sont à la source de tous ses problèmes. Elle semble même regretter son attitude maintenant qu'elle se rend compte de la terrible réputation qui la poursuit:

> **Blanche** : Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Alan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with. (scène 9, 205).

En opposition avec l'évocation de la mort amplifiée par l'internement de Blanche on trouve sa sœur Stella, qui porte la vie. Elle est totalement dévouée à son mari Stanley, et semble emprisonnée dans son amour pour lui afin de se protéger de son passé, comme l'a analysé Jeanne Mc Glinn :

> Blanche's sister, Stella, deals with reality in a basically healthy way. Rather than holding on to the old way of life at Belle Reve, she left to make her own living [...] Stella ignores the needs of others and eventually adopts her own illusion. Life with Stanley – sex with Stanley – is her highest value. Her refusal to accept Blanche's story of the rape is a commitment to self-preservation rather than love, and thus Stella contributes to Blanche's disintegration.[5]

Les deux sœurs partagent une forte sexualité, mais comme le dit Jeanne Mc Glinn[6], celle de Blanche la mène à la débauche charnelle alors que Stella a transformé la sienne en une passion exaltée pour son mari, comme on peut le voir scène 4, lorsqu'elle défend Stanley contre les attaques de Blanche :

> **Stella :** People have to tolerate each other's habits [...] But there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem – unimportant [...]I have told you I love him. (scene 4, 162)

Stella aura un enfant alors que Blanche sera internée. Ceci prouve que le sexe est un élément dévastateur pour le personnage de Blanche alors qu'elle l'utilise comme un moyen d'échapper à la réalité. Cette fuite la mène vers l'internement et emblématiquement vers la mort car elle n'aura pas d'enfant (une

femme sans enfant n'a pas donné la vie et on peut associer cela à la mort selon Nancy Tischler[7]).

Le sexe et la débauche sans amour l'ont menée vers l'isolement psychologique et physique, alors que paradoxalement elle a mené cette vie conséquemment à la recherche d'un amour perdu.

L'idée que le désir entraîne la mort renforce l'ambiance confinée comme le fait la dramaturgie de la pièce que nous allons maintenant décrypter à travers les thèmes de l'enfermement et des fuites.

L'atmosphère qui se dégage tout d'abord dans *Un Tramway Nommé Désir* est assez agréable, le lieu de l'action étant décrit avec beaucoup d'exotisme tel un endroit de villégiature :

> The section is poor but unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay.

Le thème de l'enfermement débute avec l'arrivée de Blanche comme le souligne Alan Ehrlich[8], lorsqu'il dit qu'il y a une perte d'intimité au sein du jeune couple que forme sa sœur avec Stanley.

Le climat torride du sud des Etats-Unis met en évidence le sentiment de claustrophobie inhérent à la pièce. L'action se déroule dans un petit appartement surpeuplé où il fait trop chaud, comme le souligne Blanche au début de la pièce: " Your sister [...] is hot and tired (scène 1, 121) [...] I feel so hot and frazzled. " (scène 3, p.144) et ce désagrément amplifie le sentiment d'inconfort qui domine la pièce. Les nombreux bains brûlants qu'elle prend malgré la chaleur ambiante peuvent être perçus comme une fuite afin de se purifier et de se débarrasser de la culpabilité du suicide de son époux.

Elle s'étonne aussi de l'étroitesse de l'appartement de sa soeur : " What are you doing in a place like this ? " (scène 1, 121), " What ? Two rooms, did you say ? " (scène 1, 123).

L'atmosphère de claustration d'*Un Tramway Nommé Désir* est intense car toute la pièce se déroule dans l'appartement des Kowalski, avec de très rares scènes à l'extérieur, et aussi avec un nombre restreint de personnages (4 principaux et 1 personnage mort avant l'action).

L'action se divise en 11 scènes qui se déroulent sur 5 mois, débutant en mai et se terminant fin septembre. Les six premières scènes peuvent être considérées comme un premier acte et comme des scènes d'installation où la situation est présentée. Dans les scènes 7 à 10, qui peuvent être considérées comme un deuxième acte, la tension dramatique atteint son apogée car Stanley révèle le passé de Blanche à Mitch et finit par la violer. Les six premières scènes préparent en fait le drame qui va se dérouler dans les quatre suivantes, la dernière scène pouvant être vue comme un épilogue.

De plus, Williams est parvenu a amplifier la tension qui règne dans la pièce, grâce au temps dramatique, l'action se déroulant très lentement au début créant ainsi une atmosphère suffocante, puis s'accélerant soudain afin d'atteindre une apogée tragique et violente. Cette explosion d'agressivité à la fin de la pièce ramène le calme dans la dernière scène et la pièce se finit comme elle avait commencé et surtout comme si rien ne s'était passé, amplifiant ainsi la représentation d'un microcosme réglé par un cercle vicieux imperturbable.

La lumière est la principale préoccupation de Blanche car elle souhaite ne jamais être vue en pleine clarté, comme elle l'explique à Mitch lors de leur première rencontre:

> **Blanche :** I bought this adorable coloured paper lantern at a chinese shop on Bourbon. Put it over the light bulb ! [...] I can't stand a naked light bulb [...] (scene 3, 150)

Elle souhaite ainsi cacher son âge que ses rides finiraient par trahir. Elle tente d'échapper au temps qui passe, en se réfugiant dans un monde illusoire et en vivant dans la semi-obscurité.

Les illusions de Blanche s'opposent au réalisme de Stanley (il a cassé toutes les ampoules de l'appartement lors de sa nuit de noce avec Stella, a jeté la radio par la fenêtre, il a besoin de toucher et de casser les objets) comme le confirme Benjamin Nelson[9]: " Stanley is brutal and coarse, he is a realist and he will get on in the world because he knows who he is. What he wants he gets." La lumière crue imposée par Mitch est très choquante pour Blanche et cela peut être vu comme une anticipation du viol scène 10 : " Let's turn the light on here [...] So I can take a look at you good and plain !" (scène 9, 203).

Les personnages vivent tous dans leur univers, sombre pour les uns et lumineux pour les autres, et ils se livrent un combat sans merci tout au long de la pièce, aussi bien à travers les situations qu'à travers le langage.

La notion de classes sociales est très importante dans la pièce car elle sépare et divise les personnages. Il y a une forte opposition entre le niveau de langue élevé de Blanche qui était institutrice et le discours grossier et agrammatical de Stanley:

> **Stanley** : What do you teach Blanche ?
> **Blanche** : English.
> **Stanley** : I never was a good English student. How long you here for, Blanche? (scène 1, 129).

De plus, Blanche admet qu'elle n'est pas du même milieu social que Mitch : " Our ways of life are too different. Our attitudes and our backgrounds are incompatible. We have to be realistic about such things." (scène 10, 212).

Les deux sœurs ont un niveau de langue élevé alors que celui des autres personnages de la pièce est plus populaire. Cela creuse le fossé entre les personnages et les mondes dans lesquels ils évoluent, amplifiant l'idée d'enfermement et d'isolement. Stella a réussi à se fondre dans le monde de Stanley, acceptant les différences des autres personnages mais Blanche refuse de s'intégrer à des gens moins instruits qu'elle, allant (scène 4, 163) jusqu'à traiter Stanley de " singe " et comparer ses amis à des hommes des cavernes. Elle veut a tout prix marquer sa différence, refusant catégoriquement d'accepter la nouvelle vie de sa sœur :

> **Blanche** : I can't stand a naked bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action (scène 3, 150)
> **Blanche** : A cultivated woman, a woman of intelligence and breeding can enrich a man's life – immeasurably ! I have those things to offer (scène 10, 211).

Le langage divise et isole les individus comme leurs habits ou leurs manières. Les querelles publiques dues à l'excès d'alcool de Stanley et de Steve, ami et voisin du couple, ainsi que leur niveau de langue très vulgaire les placent dans une catégorie très inférieure dans l'estime de Blanche et les quelques efforts de Mitch pour s'adapter au niveau de langue de Blanche sont amusants " so you are in the teaching profession ? " (scène 3, 150).

Blanche s'isole dans son monde, ne faisant rien pour s'intégrer à celui des autres personnages, toujours habillée comme si elle était invitée à un cocktail ou à un thé dansant et inlassablement vêtue de blanc, la couleur des femmes névrosées

selon Williams, comme le rappelle Signi Falk[10]: " The entrance of Blanche, delicate as a moth and dressed in white – all of Williams' sexual deviates are dressed in immaculate white – and looking as if she were about to take cocktails or tea in the best drawing room or garden, is an incongrous and shocking intrusion. "

Ces éléments (langage et couleur) sont présents dans son nom et son prénom, Blanche Du Bois, et signifient, selon elle, " les bois blancs ", lorsqu'elle explique l'origine de son patronyme à Mitch (scène 3, 150), énonçant ainsi une façon très insolite de se souvenir de son nom.

Une autre manière de fuir est l'évocation d'un certain Shep Huntleigh, un milliardaire propriétaire de puits de pétrole au Texas, qu'elle essaie de joindre parfois, afin d'échapper à certaines situations en rêvant à une autre vie (scène 4, en tentant d'embarquer sa sœur dans ses histoires et scène 10, avant le viol. Scène 11, elle pense que c'est lui qui vient la chercher alors que c'est un médecin qui vient l'interner).

Le fait que Blanche soit souvent décrite en train de rire, peut aussi être vu comme un élément de fuite, le rire est une manière de s'échapper de l'univers des Kowalski, ses éclats de rire et ses sourires lui donnent parfois un air supérieur et irritant pour les autres personnages qui les interprètent mal (scène 8, histoire drôle du perroquet entraînant une réaction violente de la part de Stanley).

La musique est également un élément primordial dans la structure de la pièce. La récurrence de l'air du " blue piano " amplifie la notion d'enfermement car il semble que chaque personnage ou chaque situation est symbolisé par un certain air musical dont on retrouve la description dans les didascalies. Presque chaque scène s'ouvre sur un air du " blue piano " qui symbolise la vie quotidienne des Kowalski. Les trompettes et la batterie changent le ton et le rythme de cet air selon les situations : " Then the " blue piano " and the hot trumpet sound louder " (scene 2, 142) ; The blue piano goes into a hectic breakdown " (scene 7).

La Varsovienne symbolise Blanche, car c'est sur cet air que s'est suicidé son époux. Cette musique représente ses souvenirs et aussi sa plongée dans la folie comme dans la scène 9, lorsqu'elle entend de la musique dans sa tête, noyant son chagrin dans l'alcool (un autre moyen d'échapper à ses problèmes tout au long de la pièce) : " The music is in her mind ; she is drinking to escape it and the sense of disaster closing in on her, and she seems to whisper the words of the song. " (scène 9, 200). Ces didascalies

annoncent la progression de la folie de Blanche. Le seul qui parvient à faire cesser la musique dans son esprit est Mitch: " He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The Polka tune fades out. Her breath is drawn and released in long, grateful sobs. (scène 6, 184). " Cela montre que Mitch apparaît comme une lueur d'espoir pour Blanche, elle le lui avoue scène 9 : " you've stopped the polka tune that I had caught in my head ", mais il va vite apprendre les déboires de la belle par Stanley et cesser leur relation : " I don't want to marry you anymore [...] You're not clean enough to bring in the house with my mother. " (scène 9, 207).

La scène de poker se déroule par contre sans musique, Stanley exigeant le silence total durant ce jeu. Cela met en évidence le fait que Stanley s'enferme dans l'univers du poker, allant jusqu'à jeter la radio par la fenêtre pour éviter tout bruit parasite et aussi pour montrer son agressivité envers Blanche comme l'analyse Felicia Londré[11] : " The radio galvanizes Stanley into aggressive action, though the actual source of his anger undoubtely lies deeper. Here in his own home, where he is cock of the roost and host of the poker party, the intruder Blanche has lured both his wife and his best friend into her orbit."

La musique redevient calme et douce scène 11, la routine du cercle vicieux pouvant reprendre son cours avec le départ de Blanche. Le monde confiné et sécurisé de Stanley et de Stella est bercé par le son de la trompette et du " blue piano ", alors que la Varsovienne est partie avec Blanche à l'hôpital psychiatrique. La musique du premier acte accompagne les retrouvailles du couple : " The luxurious sobbing, the sensual murmur fade away under the swelling music of the blue piano and the muted trumpet " (scène 11, 226) et la partie de poker continue. Le retour à la " normale " est la détermination de Stanley : " It's gonna be all right after she goes [...] it's gonna be all right again between you and me the way it was ". (scène 8 p 195-196).

Les personnages d'*Un Tramway Nommé désir* sont pris au piège de leurs pulsions et de leurs émotions car ils tentent d'échapper à un quotidien trop intransigeant. Leur enfermement résulte d'un désir de fuite, et ces mêmes fuites sont la conséquence de leur isolement. Cette idée définit bien l'image de l'engrenage qui domine la pièce. La fuite des personnages qui refusent d'affronter la réalité de leur existence les mène à l'enfermement dans les illusions.

Williams a réussi à donner une dimension tragique au quotidien d'individus ordinaires qu'il représente dans son théâtre

à travers des personnages souvent marginaux et confrontés aux règles et à la morale de la société qu'ils trouvent absurdes et dont le non respect ou la non acceptation sont la cause de leur mal être.

Son œuvre est un formidable hymne à l'existence d'individus ou de personnages torturés par leur propre vie, par le vide qui les entourent et qu'ils n'arrivent pas à combler, s'entourant de gardes fous toujours plus nombreux et qui les mènent à leur perte, enfouis dans de formidables névroses sans fin.

Un Tramway Nommé Désir est un huis clos asphyxiant dont les personnages ne parviennent pas à sortir, entraînant le spectateur dans une atmosphère étouffante.

Finalement, les mots de Brook Atkinson, un journaliste de l'époque rendent compte de cette expérience bouleversante.

" I found the play almost unbearably tragic. The audience came away profoundly moved for they have been sitting all evening in the presence of truth, and that is a rare and wonderful experience. Williams' stories enable him to communicate emotions which have special and personal significance."[12]

Ces mots décrivent également ce que je souhaite exposer et analyser dans l'œuvre de Williams au travers de mes futures recherches.

Deborah SCHEIDT

NOTES

[1] Toutes les citations d' *Un Tramway Nommé Désir* sont extraites de l'œuvre de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (London : Penguin Books, 1959).

[2] Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: the Life of Tennessee Williams* (London: The Bodley Head; Redwood Burn LTD, Trowbridge, 1985) 364.

[3] Bert Cardullo, " Drama of Intimacy and Tragedy of Incomprehension ",quoted in Jac tharpe, ed, *Tennessee Williams: A tribute*, Jackson: UP of Mississippi 1977, 139.

[4] Judith J. Thompson, " Symbol, Myth and Ritual ", quoted in Jac tharpe, ed, *Tennessee Williams: A tribute,* 688.

[5] Jeanne Mc Glinn, " Tennessee Williams' women : Illusion and Reality, Sexuality and Love " quoted in Jac tharpe, ed, *Tennessee Williams: A tribute,* 514.

[6] Ibid.

[7] Nancy tischler, " A Gallery of Witches " quoted in Jac tharpe, ed, *Tennessee Williams: A tribute,* 501.

[8] Alan Ehrlich, "A Streetcar Named Desire Under the Elms", quoted in Jac tharpe, ed, *Tennessee Williams: A tribute,* 127-128.

[9] Benjamin Nelson, *Tennessee Williams – His Life and Work*, London: Peter Owen LTD, 1961, 126.

[10] Signi Falk, *Tennessee Williams*, New York: Twain, 1961

[11] Londré, op.cit

[12] Quoted in Nelson, op.cit 89-90.

Du Puritanisme au Darwinisme social dans *A Streetcar Named Desire*

Sandrine VILLERS

A l'instar de la société américaine où il est né, Tennessee Williams est un paradoxe. Elevé dans une famille dont le grand-père était pasteur épiscopalien, il devint fervent défenseur des libertés, mais s'opposa à travers toute son œuvre au Puritanisme qu'il jugeait castrateur. Selon lui, le rêve américain, directement issu du Puritanisme, n'est que de la poudre aux yeux, puisque seules y dominent les valeurs primitives. Le Darwinisme social a supplanté les concepts de fraternité et de liberté, si chers, pourtant, aux fondateurs des Etats-Unis d'Amérique et aux hommes d'église. ***A Streetcar Named Desire*** se fait l'écho de cet amer postulat. Bercé de dogmes protestants, la société américaine, la famille, puis les êtres eux-mêmes y prennent des traits archaïques. Quelles métaphores et quelles thématiques le dramaturge choisit-il pour dépeindre ce principe ? Comment les met-il en scène et pour quelles raisons ? Dans cette lutte sans merci, le Darwinisme social est-il le grand gagnant pour autant ? C'est ce que je vous propose d'analyser maintenant.

"Justice", "liberté", et "égalité" sont autant de termes que l'on retrouve à la fois dans la Bible et dans les textes fondateurs de la nation américaine[1], si bien que dans l'absolu, le territoire de cette dernière a longtemps été vu comme un jardin édénique, une Terre Promise. Dans ***A Streetcar Named Desire***, la foultitude de références bibliques cristallise cette thématique et dénote d'une culture puritaine très ancrée. Ainsi, omniprésente, la terminologie du bien, du mal, et de la religion protestante, charge les dialogues des protagonistes. On y trouve entre autres les vocables : *"clean"* (390, 410), *"blessed"* (253), *"white"* (243, 245, 255, 293, 334, 410), *"preacher"* (370), *"forgive"* (263, 322), *"straight"* (385), *"truth"* (281, 361, 385), *"heaven"* (275, 281, 410), *"soul'* (363, 364, 410), *"for the sake of Jesus"* (288), *"angel"* (404), mais aussi *"sacrificed"* (270), *"damn"* (344), *"lost"* (246, 261, 273, 283, 343, 353), *"ashamed"* (345, 395), *"devil"* (321), impliquant un monde manichéen où, à l'instar de l'épée de Damoclès, les notions de péché, de culpabilité et donc de châtiment planent au-dessus de la tête des protagonistes s'ils ne suivent pas les règles divines.

Dans cette perspective, les personnages de Williams revêtent des caractéristiques proches de ceux que l'on retrouve dans la

Bible. Ainsi, prolongement de Lucretia Collins, l'héroïne de ***Portrait Of A Madonna***, Blanche DuBois s'associe à la figure de la Vierge Marie. Née le 15 septembre et donc du signe astrologique de la Vierge, mais aussi porteuse d'un prénom allié à la vertu, elle prend des bains plusieurs fois par jour pour se purifier, s'habille souvent de blanc et du bleu de la robe que l'on voit dans les vieilles images de la Madone dans la dernière scène (409). Avec ses colonnes blanches et ses bois en fleurs, Belle Reve fait figure de jardin d'Eden. D'ailleurs, lorsqu'elle se présente à Mitch, Blanche associe son nom à un élément qui pourrait faire partie de ce décor pastoral et idyllique. *"It's a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring!"* (299).

Très vite, pourtant, le masque de cette pureté paradisiaque tombe. L'imagerie chrétienne est détournée, voire tournée en ridicule. C'est que, déchiré entre son éducation austère et ses désirs tabous, Tennessee Williams est un "Puritain Rebelle", ainsi que l'écrit Nancy Tischler[2] dans son livre éponyme.

Blanche, par exemple, n'est pas aussi pure qu'elle voudrait le faire croire. C'est une Vierge déchue, nymphomane et manipulatrice, vivant au sens propre comme au sens figuré dans l'ombre et les mensonges. L'onomastique trahit d'ailleurs son identité trouble. Suite à son mariage avec Allan, Blanche DuBois s'appelle en réalité Blanche Grey, et à ce nom à la symbolique si claire, répond la blancheur grisâtre des maisons d'Elysian Fields[3]. De la même manière, la jupe blanche qu'elle porte avant de passer la soirée avec Mitch est tachée accidentellement par du Coca Cola agrémenté de whisky et la robe du soir en satin dont elle s'est vêtue juste avant la scène du viol est souillée et chiffonnée. En d'autres termes, Blanche incarne une parodie moderne de l'immaculée conception.

Blanche est aussi un agneau égaré. *"Are you lost ?"* (246), lui demande Eunice dès son arrivée à Elysian Fields. Mais contrairement à l'épisode biblique, son berger, au patronyme évocateur de Shep Huntleigh (Shep pour Shepherd) est trop loin pour l'entendre et ne pourra venir la sauver. Blanche se contentera d'un Ersatz ironique, un docteur pour aliénés.

Belle Reve, quant à elle, n'est que le beau rêve d'un Eden à jamais perdu. En témoignent dans les dialogues une succession d'images de perte et de chute qu'on ne domine pas : *"lost, Belle Reve ?"* (261), demande Stella, incrédule dès qu'elle apprend l'hypothèque, ou encore l'explication pour le moins vague de Blanche, quant à cette perte : *"it slipped through my fingers"* (331).

De la même façon que Belle Reve lui a filé entre les doigts, les DuBois, victimes de leur nature duelle, se sont éteints un par un. Leur paradis s'est transformé en paradis perdu, les "fornications épiques" (284) ayant eu raison des bonnes manières.

Toujours dans cette notion d'imagerie chrétienne détournée, Allan est tout d'abord vu comme un dieu. *"I think Blanche didn't just love him but worshipped the ground he walked on! Adored him and thought him almost too fine to be human"* (364), explique Stella. Cette notion est confirmée par les dires de Blanche, lorsqu'elle se remémore le début de son idylle avec son mari : *"It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow"* (354). Cette lumière aveuglante est précisément le terme que Moïse utilise lorsqu'il évoque sa rencontre avec Dieu dans les hauteurs du Sinaï. Mais la nature en apparence pure de ce dieu vivant est entachée par la plus scandaleuse des révélations pour l'époque. Allan est homosexuel. D'une image quasiment divine, le jeune poète passe à celle du pécheur tragique, car en trompant sa femme, puis en se suicidant, outre le fait qu'il ait eu des rapports "honteux" avec un autre homme, il enfreint deux des dix commandements de Jéhovah : "tu ne commettras point l'adultère" et "tu ne tueras point".

Réitérant à outrance l'absence de compassion de Blanche vis-à-vis de son mari, la pièce fourmille également de messies improbables. *"He came to me for help. I didn't know that"* (354), se remémore-t-elle. Ironique, le motif se répète à l'infini, reflétant par là même, l'incompréhension, voire l'indifférence, de la société américaine face aux marginaux.

Né cinq minutes après Noël (328), s'il sauve partiellement Stella de l'aristocratie asphyxiante dans laquelle elle a été élevée, Stanley ne lui en apporte pas moins un univers décadent, fait d'alcool et de violence. Face à Blanche qui n'a aucune compassion pour lui, il devient même le contraire du Messie, puisqu'il mettra tout en œuvre pour la détruire. Lorsqu'il la demande en mariage, Mitch, quant à lui, apparaît comme l'espoir de rédemption de Blanche. *"Sometimes—there's God—so quickly"* (356), dit-elle alors. Plus tard, pourtant, parce qu'il se sacrifie pour sa mère (qui penserait que Blanche n'est pas assez pure pour entrer dans sa maison), il revient sur ses paroles, tandis que Blanche crie au feu. L'espoir du paradis retrouvé se voit supplanté par les flammes de l'enfer. De son côté, Stella, vers qui Blanche s'est tournée pour trouver refuge, se demande à la fin de la pièce : *"What did I do to my sister* ?" (416). Cette question n'est pas sans rappeler celle de Dieu à Caïn, "qu'as-tu fait à ton frère ?"[4]. Incapable de sauver

Blanche, parce que préoccupée par son propre salut, Stella choisit son mari. Enfin, bien que Blanche l'ait rencontré la veille de Noël à Miami (393), Shep Huntleigh, par son absence, fait figure de sauveur invisible et improbable, un Godot[5] avant l'heure. En bref, le Messie est un leurre, à l'instar de cette Terre Promise qui n'existe que dans les fantasmes.

Selon Williams, les principes de la religion chrétienne, (tels que l'égalité et la fraternité), relayés par les politiciens de son pays, ont été déviés[6], d'où, dans son théâtre, une kyrielle de références bibliques parodiées. Traduit par sa conversion au catholicisme à la fin de sa vie, le traitement que fait Williams des valeurs puritaines trouve également son illustration dans l'imagerie de la jungle. De l'Eden déchu à la sauvagerie, il n'y a en effet qu'un pas. Williams inclut dans ***A Streetcar Named Desire*** toute une symbolique, où lutte sociale et conflit interne se juxtaposent, faisant écho tant à son écœurement du Puritanisme qu'à la chute de la société sudiste qu'il exaltait et vilipendait tour à tour[7].

Dans le théâtre williamsien, le rêve américain s'est transformé en cauchemar, où seuls les plus forts peuvent survivre. "I think the problem that we should apply ourselves to is simply one of survival. I mean actual physical survival," écrit Williams en 1944[8]. En d'autres termes, la jungle a gagné la société. L'image n'est pas anodine puisqu'elle véhicule toute une série de principes corrélés au darwinisme social : la recherche de la domination, la lutte pour l'existence et la reproduction. Ces concepts ont pris les traits du capitalisme sauvage, car, négligeant les plus faibles et s'attachant à faire triompher les plus forts, ce système socio-politique ne fait que prôner l'inégalité des chances. A cet égard, prenons pour exemple le titre de certaines pièces de Williams : ***The Glass Menagerie, Cat On A Hot Tin Roof, The Night Of The Iguana, The Eccentricities Of A Nightingale, Tiger Tail, A Perfect Analysis Given By A Parrot, Now The Cats With Jewelled Claws,*** ou encore ***Dragon Country***. Que ce soit dans la société ou dans la famille, le monde est une immense ménagerie, évoluant dans une jungle barbare. Plus qu'un thème parmi d'autres chez l'auteur, il s'agit d'un véritable système, reflétant l'absorption du sud agricole et "délicat" par le nord industriel et "fruste".

Mais revenons à ***A Streetcar Named Desire***. L'action se déroule dans le Quartier français de La Nouvelle-Orléans. Bruyante, bestiale, chaude, et colorée, cette jungle moderne est peuplée d'êtres primitifs et hétérogènes aimant le jazz et le blues, l'alcool et la viande rouge, la violence et l'argent, le sexe et les jeux. C'est un monde où l'on sent la sueur et où l'on porte des couleurs

primaires. Un monde où les disputes font écho aux rires gras, les passages incessants de la locomotive aux râles des chats qui se battent, l'orage qui gronde à la musique omniprésente. Les femmes qui subissent parfois les coups et les cris de leurs hommes, sont là pour la reproduction. En témoigne la grossesse de Stella qui a su renouveler sa race. Le champ lexical des dialogues et des didascalies est, en ce sens, particulièrement riche, voire saturé de références évoquant la sensualité trouble d'une région tropicale—*"hot"* (266, 269, 273, 285, 289, 297, 357, 358, 368, 374), *"warm"*, (403), *"wild"* (259, 286)), *"thunder"* (330, 354), *"steam"* (374)—en même temps que sa violence carnassière—*"struggle"* (260, 399) *"chase"* (252), *"fought"* (260), *"bled"* (260), *"scream"* (334, 390) et son principe d'extinction et de destruction—*"kill"* (323 ,326), *"loss"* (260), *"graveyard"* (261), *"dead"* (261, 298, 354).

Dans cet univers sauvage et hétérogène, Stanley est comparé à un volatile au plumage généreux dans un poulailler (*"a richly feathered male bird among hens"*, 265). S'il appartient selon Stella à "une espèce différente" des autres (258) et peut être "doux comme un agneau" dans son intimité (312), il est associé régulièrement à "un singe" (323, 378) et à "un porc" (371, 396), parce qu'adepte de manières vulgaires, selon Blanche. Son vocabulaire aussi est souvent lié à l'animalité. Ainsi, parce qu'à son goût, elles parlent trop fort, il traite les sœurs DuBois de "poules" (294). Il surnomme ensuite Blanche de "canari" (359, 367) parce qu'elle chante dans la salle de bains, de "tigresse" (402) juste avant qu'il ne la viole et l'accuse d'avoir lapé toutes ses bouteilles d'alcool "comme un chat sauvage" (383). Mais Stanley n'est pas le seul à utiliser le champ sémantique de l'animalité. Dans ses didascalies, Williams compare Blanche à un papillon de nuit, lorsqu'elle entre pour la première fois chez les Kowalski. Stella, quant à elle, est vue aussi dodue qu'une petite caille (254) et surnommée *"precious lamb"* (251) par sa sœur, mais se montre capable, comme son mari de pousser des grondements sourds et sensuels (307), lorsque pour se réconcilier, ils se retrouvent au bas de l'escalier. Mitch est comparé à un ours maladroit, lorsqu'il ébauche quelques pas de danse et même à un loup—*"is he a wolf?"* (292), demande Blanche à Stella, dès qu'elle le rencontre. Les voisines de Stella, enfin, sont associées à des *"big beefy things"* (294)[9].

D'autres paradigmes viennent enrichir cette terminologie animalière. Citons seulement quelques exemples. L'hôtel où Blanche accumule les aventures s'appelle le *Flamingo*, qu'elle surnommera plus tard, *"Tarantula Arms"*, le billet de bus que Stanley achète pour Blanche n'est autre qu'un billet de Greyhound,

et lorsque l'on raconte des blagues, elles parlent de poules et de perroquets[10]. Par ailleurs, si l'imagerie de la jungle n'est pas toujours visuellement ou oralement présente, des séries de couples antinomiques suscitant l'idée d'opposition, voire de conflit, ne cessent de se relayer dans la mise en scène. Le jazz et le blues s'opposent à la valse et à la Varsouviana, la trivialité et l'hypermasculinité de Stanley à la sophistication et à l'hyperféminité de Blanche, la blancheur du visage poudré de cette dernière à l'obscurité dont elle s'entoure, et le jeu stanislavskien de Marlon Brando au jeu classique de Jessica Tandy.

Opposés selon leurs natures agressives ou inoffensives, ces êtres aux allures bestiales coexistent dans une hiérarchie bien définie : celle du plus fort. Clairement, à l'instar de Tarzan, roi de la jungle, seigneur des singes, Stanley est le maître des lieux : *"I am the king around here, so don't forget it"* (371), clame-t-il, lors de la soirée d'anniversaire. Dans le fond, comme dans la forme, son discours s'inscrit également dans un mode phallocrate. *"Women go up and sit with Eunice"* (290) dit-il, lorsqu'il joue au poker, ou encore, lorsque Stella lui demande de quitter la pièce, afin que Blanche puisse s'habiller tranquillement : *"Since when do you give me orders?"* (275). L'idée que sa femme, (donc lui), ait été fourvoyée est également inenvisageable. Il mènera donc une enquête acharnée sur le passé de Blanche.

Et pourtant, malgré ses efforts, Stanley ne gagne pas à tous les coups, comme le prouve le début de la scène 3, pendant la partie de poker, et il serait exagéré d'affirmer qu'à la fin de la pièce, il est le grand vainqueur. Il est clair que si Stella revient vers lui, les choses entre eux ne seront plus jamais aussi légères qu'avant, car non seulement, elle sait qu'il est capable de détruire ceux qu'elle aime pour vivre en paix, mais elle sait aussi qu'elle a fait le choix d'abandonner sa sœur pour suivre son mari. Dans ce schéma, il y a fort à parier que reproches et culpabilité ne seront jamais totalement absents.

A l'opposé de Stanley, figure Blanche, fragile et sophistiquée, à l'image de la société sudiste où elle a grandi. Selon Elia Kazan, *"Blanche is a butterfly in a jungle"*, *"an outdated creature, approaching extinction... like the dinosaur"*[11]. Là encore, la métaphore animalière n'est pas fortuite. On l'a vu, comme Stanley, Blanche est comparée à des animaux tour à tour inoffensifs et offensifs, parce qu'elle est pleine de contradictions. Sur le plan symbolique, ces métaphores sont corroborées par l'enquête de Stanley qui prouvera que Blanche, en réalité, est au moins aussi bestiale que lui. A la fin de la pièce, celle-ci a trouvé plus fort

qu'elle et, de la même manière que le sud s'est vu vaincu par le nord, sa race qui était en voie d'extinction, disparaît. Sur le plan sonore, ceci est particulièrement explicite. La Varsouviana à la mélodie soudainement distordue se mêle aux cris d'une jungle imaginaire. La jungle obscure du monde moderne a englouti le jardin ensoleillé de sa jeunesse.

Il en va de même sur le plan linguistique, qui préfigurait dès le début cette issue tragique. Contrairement à ce que sous-entend la Belle du Sud, Blanche DuBois ne signifie pas tout à fait "bois blanc" et l'expression Belle Reve, est agrammaticale. Ces sudistes qui revendiquent fièrement leur ascendance française, mais sont incapables de transmettre et de comprendre de manière précise leurs langues originelles ne peuvent qu'être voués à disparaître. Ceci étant dit, douce et féroce, ailourophobe[12] mais féline, Blanche, comme Stanley, ne s'inscrit pas dans un registre manichéen, contrairement au principe chrétien, car la réalité est bien plus ambiguë. Malgré leurs nombreuses différences, Stanley et Blanche partagent de nombreux points communs. Ni totalement coupables, ni totalement innocents, ils commettent surtout l'erreur de ne voir en l'autre qu'un ennemi à supprimer. C'est une tragédie de l'incompréhension, écrivait Williams à Kazan, lors des répétitions en 1947[13], ce que, face à Blanche et en parlant de Stanley, Mitch confirme : *"I don't think he understands you"* (350).

A travers son œuvre, Williams, le dramaturge américain le plus joué et le plus récompensé de son vivant, dénonce aussi l'injustice sociale que subissent les étrangers, les pauvres, les homosexuels et les névrosés. Ayant eu la malchance d'être dotés d'une nature faible, voire improductive, ces derniers sont les laissés pour compte d'une société fondée sur le culte d'un dieu austère prônant à tous crins le travail et la moralité. L'efficacité et le profit ayant résulté de cette équation, la loi du plus fort a fini par supplanter tout le reste, si bien qu'en Amérique, quand on a des atouts, et quand on a des atouts seulement, la partie peut être gagnée. La partie de poker est en ce sens un élément capital de la pièce, puisqu'elle concentre les ingrédients nécessaires à la réussite et à la domination. Pour gagner, il faut y croire et avoir de la chance, concept arbitraire s'il en est. *"To hold front position in this rat-race you've got to believe you are lucky"* (403), explique Stanley durant la deuxième partie de poker. Mais s'il aime jouer cartes sur table au sens propre, comme au sens figuré, celui-ci ne supporte pas que l'on joue avec son autorité.

Cependant, la lutte des deux protagonistes n'est pas seulement celle d'un mari protecteur et d'une belle-sœur possessive ou bien celle de la modernité du nord s'opposant à la tradition du sud. Cette lutte peut être également vue comme l'extériorisation du conflit interne de Blanche[14] où se heurtent sa nature sensuelle et son éducation puritaine[15]. Névrose, hystérie, mégalomanie, mythomanie, et nymphomanie, sont autant de signes pour représenter ce combat intérieur qui se conclut dans la folie. Lorsqu'elle tente d'appeler Shep Huntleigh pour échapper à Stanley qui la terrorise, les didascalies sont éloquentes : *"The night is filled with inhuman voices like cries in a jungle"* (399). Ces sons n'ont ici rien de réalistes. La jungle n'est plus seulement dans la société et dans la famille, elle a franchi l'esprit de Blanche.
Tennessee Williams n'est pas seulement un grand dramaturge pour le lyrisme de sa prose, mais aussi parce qu'il est un des tout premiers à avoir évoqué le désir féminin et la frustration qui peut en découler si celui-ci n'est pas satisfait. Ces tabous, en réalité, ne font que relayer un tabou plus grand encore pour l'époque, celui de l'homosexualité.

Considérée par les Républicains comme une menace pour le gouvernement au même titre que le communisme, l'homosexualité doit être sur scène systématiquement liée à l'interdit et à la honte qu'elle suscite, la loi Wales Padlock de 1927 prohibant toute allusion à la perversité sexuelle dans les théâtres de New York[16]. En introduisant le thème de l'homosexualité à travers Allan Grey, Williams prend donc un risque, mais c'est pour mieux montrer que lorsqu'on est homosexuel, toute forme de désir devient sujette à un conflit interne. Incapable d'assumer sa nature et le regard de sa femme, Allan, à la fois "*the Grey boy*" et "*the gay boy*", choisit de se tirer une balle dans la bouche, (l'image phallique est d'ailleurs à souligner). Dans le contexte d'un darwinisme social stéréotypé, l'homosexuel, qui ne peut ni procréer, ni se défendre est sinon voué à la disparition, du moins à l'élimination.

Si bien évidemment, Williams s'insurge contre ces conceptions radicales, il suggère aussi leur don pour la créativité. A l'instar de Hart Crane à qui il rend hommage dans son épigraphe ou encore de Sebastian Venable dans ***Suddenly Last Summer***, Allan est poète. Or, l'art et la musique, pour le dramaturge comme pour Blanche, incarnent ce qui sépare l'homme de l'animal : une forme de progrès, d'intelligence et de sensibilité[17]. En nous présentant une névrosée frustrée et un homosexuel suicidé, Williams ne fait en réalité que transposer ses propres démons, qui le conduisirent plusieurs fois à la dépression nerveuse et à l'hôpital

psychiatrique. Surtout, il nous fait part de sa colère envers une société qui condamne ses ouailles à mener une vie basée sur la réussite sociale et l'hétérosexualité.

Williams préconise-t-il pour autant une autre alternative politique tel que le Marxisme, le contraire du capitalisme, comme cela l'a été suggéré à de nombreuses reprises ?[18] Bien qu'il se soit intéressé au socialisme au début de sa carrière, contrairement à Arthur Miller ou à Elia Kazan, il n'a jamais défendu les régimes communistes qu'il assimilait à des pouvoirs dictatoriaux. D'ailleurs, aucun système politique ne peut aider l'homme à être heureux. Le bonheur est une quête personnelle et le début d'une solution se situe dans l'amour de son prochain, comme le démontre le Dr. Cukrowicz dans ***Suddenly Last Summer***. Cette conception pourrait sembler ironique, puisqu'elle est l'un des piliers de la religion chrétienne. Elle ne l'est pas, car elle est revendiquée dans toutes les autres religions et, à cet égard, est universelle. Cet optimisme est rare chez Williams et en ce sens, le pessimisme de ***Streetcar*** est tout à fait caractéristique. S'il n'y a pas de véritable gagnant, en effet, le grand perdant de la pièce, c'est l'amour. Stella n'aime pas suffisamment sa sœur pour la sauver ; Stanley n'aime pas suffisamment sa femme pour essayer de comprendre Blanche ; celle-ci n'aime pas assez Stella pour ne pas juger son couple ; et Mitch n'aime pas suffisamment Blanche pour l'épouser.

Alors que dans les media et à Hollywood, les Américains, grands vainqueurs de la deuxième guerre mondiale, s'évertuent à donner une image glamoureuse de leur pays, Tennessee Williams, tout comme son héros, Stanley, refuse cet étalage trompeur (279) et annonce avec Arthur Miller, la protestation de certains dramaturges contre le système politico-économique des Etats-Unis : Carson McCullers, Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit, ou encore Jack Richardson. Dans cette perspective, ***A Streetcar Named Desire*** est une pièce avant-gardiste tant dans le fond que dans la forme. Typiquement williamsienne, elle mêle aussi divers mythes : le mythe chrétien et le rêve américain, le mythe de la Guerre de Sécession opposant le nord industriel au sud agricole, pour en arriver à la création de son propre mythe, complexe, anti-conformiste, lyrique, expressionniste et réaliste.

Sandrine VILLERS
Université de Paris VIII

Bibliographie

Bigsby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth century American Drama. Vol. 2. Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee*. New York : Cambridge UP, 1984.

Kazan, Elia. *Notebook for Streetcar in Directors on Directing : a Source Book of the Modern Theatre*. Cold and Chinoy ed., Indianapolis: Bobbs-Merill, 1976 : 364-379.

Machu, Didier. "Lanterne de papier contre lumières colorées". *A Streetcar Named Desire*. Gilles Menegaldo et Anne-Marie Paquet-Deyris ed. Paris : Ellipses, 2003 : 113-123.

Murphy, Brenda. *Elia Kazan and Tennessee Williams*. Cambridge : Harvard UP, 1992 : 16-63.

Shaland, Irene. *Tennessee Williams on the Soviet Stage*. New York : University Press of America, 1987.

Thompson, Judith J. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth and Symbol*. New York : P. Lang, 1989.

Tischler, Nancy M. *Tennessee Williams: A Rebellious Puritan*. New York : The Citadel Press, 1961.

Villers, Sandrine. *La Société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*. Paris : L'Harmattan, 2000.

---. "Multiplicité, miroir et spectacle dans *A Streetcar Named Desire*". Colloque de Rouen "Mises en scènes du (Tramway nommé) désir", novembre 2003 (www.cercles.com à partir de janvier 2004).

Williams, Tennessee. *The Theater of Tennessee Williams,* vol. 1. New York : New Directions, 1990 : 219-439.

---. *Where I live*. New York : New Directions, 1978.

NOTES

[1] Voir en particulier la Déclaration d'Indépendance et la Constitution.

[2] Cf. bibliographie.

[3] Machu 118.

[4] Villers, *La Société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams* : 142.

[5] La pièce *En Attendant Godot* de Samuel Beckett a été publiée en 1953.

[6] On notera en effet que la référence à Dieu n'est jamais exempte des discours politiques américains.

[7] Villers, "Multiplicité, miroir et spectacle dans *A Streetcar Named Desire*".

[8] Williams, *Where I live :* 4.

[9] Villers, "Multiplicité, miroir et spectacle dans *A Streetcar Named Desire*".

[10] Respectivement, Steve, scène 3 (288), et Blanche, scène 8 (370). On peut également noter les termes *"monkey"* (269), *"horse"* (287), *"rooster"* (289), *"ants"* (296), *"piggy"* (296), *"goat"* (328), *"goat-like"* (336), *"sharks"* (366), *"bull"* (404), *"seahorse"* (405), *"stud"* (419).

[11] Kazan 370.

[12] A deux reprises, Blanche montre sa peur des chats. Lorsque chez sa sœur, elle se met en quête d'une bouteille d'alcool (250) et lorsqu'elle fait la connaissance de Stanley (267).

[13] Murphy 24.

[14] Thompson 38.

[15] Depuis le début de la pièce, Blanche se livre une lutte sans merci entre ce qu'elle doit faire et ce qu'elle ne doit pas faire, ce qu'elle doit dire et ce qu'elle ne doit pas dire. Dès son entrée sur scène, par exemple, elle se sert un verre de whisky qu'elle boit d'un trait, pour dire quelques secondes plus tard : *"I've got to keep hold on myself"* (250). L'alcool dont elle est devenue une adepte inconditionnelle est un mal pour un bien qu'elle n'assume pas. De la même manière, lorsqu'elle embrasse le jeune quêteur de l'*Evening Star*, elle déclare *: "I have to keep my hands off children"* (339). Pour répondre à la tradition qui veut qu'une femme ne doit ni boire, ni flirter avec des inconnus, Blanche mutile et musèle sans cesse sa propre nature. Mais à force de gommer la réalité, elle finit par se perdre tout entière.

[16] Savran 84-85.

[17] Il est par ailleurs intéressant de noter que pratiquement tous les homosexuels williamsiens sont morts : Allan dans A *Streetcar Named Desire*, mais aussi Sebastian dans *Suddenly Last Summer*, Skipper, Jack Straw et Peter Ochello dans *Cat on A Hot Tin Roof*, ou encore le frère de Leona dans *Small Craft Warnings*. Malgré leur absence physique, leur présence est indéniable puisqu'ils hantent la mémoire des vivants, leur mort, liée à l'homosexualité,

constituant même le nœud de l'intrigue, voire son apogée. Cf. Villers, *La Société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams* : 48.

18 Shaland. Cf. bibliographie.

Intertextualité et stratégies littéraires dans *A Streetcar Named Desire*

René ALLADAYE

L'intertextualité constitue une dimension importante de l'écriture de Tennessee Williams. Il suffit de se pencher sur *Camino Real* pour s'en convaincre puisque ses personnages, de Don Quichotte à Casanova, du Baron de Charlus à Esmeralda, sont pour la plupart empruntés aux chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Cependant, même sans avoir recours à un exemple aussi extrême, un lecteur attentif pourra aisément mesurer l'importance des clins d'œil textuels et picturaux en examinant *A Streetcar Named Desire* (désormais *SND*). Cette pièce peut en effet être lue comme un carrefour de références de tous ordres. Mais ces références vont bien au-delà du jeu culturel, visent autre chose que le simple brillant. Elles jouent un rôle fondamental dans l'organisation littéraire et dramatique de la pièce comme nous allons maintenant tenter de le démontrer.

A Streetcar Named Desire comme carrefour de références littéraires et picturales

"Une mosaïque de citations"

Bien que la notion sur laquelle nous allons nous attarder ici ne soit pas nouvelle, peut-être n'est-il pas inutile de nous doter pour commencer d'une définition de l'intertextualité. On ne m'en voudra pas de rester fidèle aux classiques et de partir du texte fondateur de J. Kristeva dans *Semeiotikè* :

> Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité et le langage poétique se lit, au moins, comme double.[1]

Munis de ce précieux sésame, que pouvons-nous dire en nous lançant dans notre (re)lecture de *SND* ? D'abord que la pièce peut bel et bien se lire comme une "mosaïque de citations" à la fois textuelle et picturale. Mosaïque de textes où les renvois explicites sont nombreux, de l'extrait de "The Broken Tower" de Crane en épigraphe aux paroles de Marguerite Gautier (177)[2] en passant par

"Ulalume" d'E. A. Poe (121) et les derniers vers du "Sonnet XLIII" d'Elizabeth Bowen (149). Mosaïque d'images aussi où deux directions déjà très bien analysées dans de précédentes lectures de la pièce[3] s'imposent : d'une part un tableau de Van Gogh intitulé *Le Café de Nuit*[4]que la didascalie ouvrant la scène 3 nous permet de "reconnaître" bien qu'elle ne le nomme pas ("There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlour at night", 143). D'autre part une référence à la peinture religieuse de la renaissance italienne, plus particulièrement à Della Robbia et au bleu des robes de ses Madones (scène 11, 219).

Il n'aura toutefois pas échappé au lecteur attentif que, parallèlement à ces références explicites, la pièce est parcourue par un réseau intertextuel implicite donc plus oblique, et parfois même extrêmement subtil. Ici encore, un certain nombre de pistes ont été brillamment explorées par le passé[5]. La parenté que Williams entretient avec Tchékhov, D. H. Lawrence, Wilde ou Strindberg (pour ne citer qu'eux) n'est plus à démontrer. J'aimerais donc me pencher maintenant, sans aucunement prétendre à l'exhaustivité cela va de soi, sur quelques directions me semble-t-il moins exploitées par la critique récente. Si je devais résumer ce que je m'apprête à faire, en songeant à la thématique du jeu, si présente dans la pièce, je dirais que m'apprête à poser sur la table un "brelan de William(s)".

Brelan de William(s)

Le premier de ces William, c'est évidemment Shakespeare. C. Coulon souligne dans son "Etude Introductive"[6] que les premières versions de la pièce dans lesquelles Blanche se nomme "Bianca" et Stanley "Lucio" laissent affleurer le souvenir de la lecture de *The Taming of the Shrew* et de *Measure For Measure*. C'est indéniable, mais je suis tenté d'aller plus loin et de soutenir que la pièce dans sa version finale fait toujours la part belle à l'hypotexte shakespearien, en renvoyant le lecteur/spectateur à trois pièces[7] plus que célèbres. Commençons par un détail du texte qui ne laisse aucun doute : une courte réplique de la scène 11. Stella annonce que Blanche part en vacances et Eunice à qui on a demandé de jouer le jeu répond : " I'm green with envy" (219). On aura bien sûr perçu les accents de la fameuse mise en garde de Iago dans *Othello* : "O, beware jealousy ;/It is the green-ey'd monster, which doth mock/That meats it feeds on" (Acte III, scène 3, 169-171). Continuons avec une thématique permanente de la pièce : l'hydrothérapie de Blanche. Il ne semble pas absurde d'entrevoir

derrière cette quête de purification l'une des dernières scènes de *Macbeth* (Acte V, scène 1) dans laquelle Lady Macbeth tente vainement de se laver les mains pour en effacer le sang dont elles sont symboliquement couvertes. Ne l'oublions pas, la souillure a partie liée avec Lady Macbeth comme elle a partie liée avec Blanche, au moins doublement fautive : origine indirecte de la mort de son mari et coupable de dépravation morale. Dans les deux cas, cette souillure mène à la folie et, incidemment, à l'apparition sur scène d'un médecin (Acte V, scène 1 dans *Macbeth*, scène 11 dans *SND*). Dernière complicité shakespearienne enfin, *Antoine et Cleopâtre*. Stanley accuse sa belle-sœur d'être venue jouer chez lui les "reines du Nil" (213) et, de fait, Blanche entretient bien des liens avec la Cléopâtre que dépeint Shakespeare : "Egypt's widow" (II, 1, 37), "Salt Cleopatra" (II, 1, 21), "whore" (III, 6, 67). Elle aussi est veuve, elle aussi a perdu sa jeunesse, elle aussi a connu la débauche avec les soldats du camp voisin (206) ou dans les chambres de l'Hôtel Flamingo.

Passons au deuxième de nos William, et, pour ce faire, consacrons quelques minutes aux dernières paroles de la scène 10. Stanley est sur le point de violer Blanche qui le menace d'une bouteille. "*Tiger — Tiger* ! Drop the bottle-top !", lui dit-il (215)[8]. Pourquoi cette apostrophe ? Il est tentant de penser que le joueur qu'est Stanley n'aime pas vaincre sans péril et qu'il goûte le fait que Blanche se défende "comme une tigresse". Mais on peut sans doute activer une nouvelle référence intertextuelle ici. "Drop the bottle top !", écrit Williams, en produisant une petite rime clin d'œil. Clin d'œil à qui ? Au lecteur bien sûr. Clin d'œil pour dire quoi ? Pensez poésie. Suivons le conseil et il me semble que très rapidement l'apostrophe de Stanley nous mènera vers William Blake et l'un des poèmes les plus connus de la littérature anglaise : "The Tyger". Personne évidemment n'en a oublié les premiers vers :

> Tyger ! Tyger ! burning bright
> In the forests of the night...

Ces vers, il me semble ici très important de s'en souvenir tant il me paraissent fournir une description particulièrement exacte de Blanche à ce moment de la pièce. Elle est ce tigre qui *brûle* (on pensera à sa position à ce moment de l'intrigue. Elle est "grillée" comme on le dit familièrement. On songera aussi plus généralement à l'importance de la thématique du feu dans la pièce) et *brille* (vêtements de satin et bijoux de pacotille) dans les *forêts* de la nuit (on relira avec intérêt une partie de la didascalie de la

page 213 : "the night is filled with inhuman voices like cries in a jungle").

Nous abattrons notre dernière carte en partant d'un autre moment quelque peu énigmatique du texte, la fin de la scène 8. On y voit Blanche, seule, se répéter une ritournelle en espagnol : "El pan de mais, el pan de mais, / El pan de mais sin sal" (199). Le pain de maïs sans sel ? Qu'y voir ? Peut-être une allusion oblique à *Sanctuary* de William Faulkner (1931). Où peut-on lire la présence de *Sanctuary* dans *SND* ? Dans une rencontre d'intrigues d'abord puisque Temple, l'héroine du roman de Faulkner, est elle aussi victime d'un viol après s'être égarée dans un monde qui n'est pas le sien. Dans une rencontre des textes ensuite. En premier lieu parce que le viol de *Sanctuary* est perpétré au moyen d'un épi de maïs ce qui nous ramène à notre ritournelle et commence à donner à notre pain sans sel une saveur littéraire inattendue. Mais aussi parce que le lecteur attentif au détail trouvera inscrit dans la pièce même le titre du roman dont nous parlons. Nous sommes à la fin de la scène 3 et Blanche, passablement bouleversée, quitte l'appartement des Hubbel. Une didascalie intéressante nous attend au bas de l'escalier : "She stops before the dark entrance of her sister's flat. Then catches her breath as if struck. She rushes down to the walk before the house. She looks right and left as if for *sanctuary*[9]" (154). Est-il alors si surprenant que Blanche, quelques pages avant de subir l'assaut final de Stanley, fasse obliquement référence à l'épi de maïs le plus célèbre de la littérature américaine ? On en jugera, mais ce qui apparaît en tout cas ici très clairement, c'est une complicité d'écrivains du Sud.

La (re)naissance de Vénus ?

On n'omettra pas de mentionner ici les références obliques de Williams à son propre théâtre, qu'il s'agisse de la manière dont la thématique de la folie dans *SND* rejoint celle de *The Glass Menagerie*, ou de celle dont le dénouement et le sort qu'il réserve à Blanche évoque une pièce en un acte intitulée *Portrait of a Madonna*. Il y aurait bien sûr beaucoup plus à dire, mais nous nous contenterons de ce court détour pour passer sans plus attendre au versant pictural de ces références implicites.

On évoquait plus haut l'allusion à Della Robbia. Elle est évidemment intéressante en elle-même, comme H. Schvey le montre bien dans son analyse. Mais ce qui n'est pas sans intérêt non plus, c'est le fait que l'on nous renvoie explicitement à la peinture de la renaissance, et notamment à la peinture religieuse. Ce renvoi nous invite je crois à voir une autre référence, fort subtile

celle-là, à un autre grand peintre de la période, lui aussi auteur d'un certain nombre de Madones, Botticelli. Où vois-je Botticelli et que vois-je de lui dans la pièce ? Il va de soi que je laisse le lecteur juge de la pertinence de mes "visions", mais je suis tenté de lire en *SND* un jeu de subversion autour de *La Naissance de Vénus*[10]. Il me semble que la pièce nous en offre une version décalée et burlesque à partir de Blanche et de sa fréquentation assidue de la salle de bains. Décalée d'abord parce que la Vénus que campe Blanche n'a pas la fraîcheur de celle de Botticelli, tant s'en faut ; décalée aussi parce cette Vénus-là ne sort pas d'un coquillage, mais d'une baignoire où elle peine à calmer son hystérie ; décalée enfin parce que refusée, promise mais dérobée au regard : alors que Botticelli dévoile la beauté de Vénus, la pièce, pour des raisons que l'on peut aisément concevoir, ne nous livrera jamais Blanche dénudée.

Nous parvenons au terme de notre premier mouvement. Il est clair que la pièce constitue vraiment un carrefour de références à la fois littéraires et picturales et que tenter de la lire bien c'est aussi tenter d'activer ces références. Mais évidemment, écrire cela revient à s'exposer immédiatemment à une question des plus directes : pourquoi lira-t-on mieux *SND* en voyant ces pistes intertextuelles qu'en ne les voyant pas ? Question directe mais nullement embarrassante parce qu'on peut lui apporter une réponse simple : ces références n'ont rien de gratuit, Williams ne les a pas introduites dans la pièce pour faire étalage de sa culture ou nous inviter à faire étalage de la nôtre. En un mot, elles ont une fonction.

Intertextualité et stratégies littéraires

L'intertextualité : un jeu et un hommage

La première chose que l'on peut dire de l'intertextualité en termes de fonctions, c'est qu'elle a toujours, et peut-être avant tout, partie liée avec le jeu. Car c'est bien d'un jeu, implicite et différé, entre l'auteur et son lecteur qu'il s'agit. Williams nous lance le plus simple des défis : voyez-vous quel texte cache mon texte ? Voici une citation et le nom de son auteur (Poe, 121) : saurez-vous retrouver le titre du poème ? Vous l'avez ? Alors rendons les choses un peu plus difficiles : un personnage secondaire se déclare "vert de jalousie". Une idée ? Et ainsi de suite. On aurait tort je crois de négliger cette dimension ludique du jeu intertextuel qui fait partie intégrante d'un certain plaisir de lecture.

Si elle se veut ludique, l'intertextualité est aussi une forme d'hommage. Reprendre le texte d'un auteur et en nourrir son

œuvre est une manière de dire combien on l'admire, et Williams ne fait pas exception à la règle. De qui se réclame-t-il ? De Hart Crane avec l'œuvre duquel, on le sait, il entretient une relation pratiquement fusionnelle. D'un certain nombre de grands noms de la littérature américaine que la professeur de littérature qu'est Blanche ne manque pas de citer lors de son premier échange avec Mitch : Hawthorne, Whitman et Poe de nouveau (151). Du dramaturge des dramaturges, Shakespeare soi-même. Un hommage qui n'est pas aussi modeste qu'il peut le paraître d'ailleurs, parce qu'en même temps qu'on salue d'illustres prédécesseurs on se revendique "de la famille", héritier de la lignée. Faire allusion à *Antoine et Cleopâtre*, au-delà de la révérence, c'est aussi laisser entendre que l'on peut (peut-être) faire aussi bien en réécrivant, de manière oblique, l'histoire d'origine, en mettant sur scène quelques siècles plus tard une autre "Reine du Nil".

Intertextualité et intrigue

Mais l'allusion intertextuelle a aussi une autre fonction plus directe : elle vient alimenter l'intrigue et notre lecture de cette intrigue sur un certain nombre de plans. Cette relation opère d'abord à un niveau très simple et très direct ainsi que permettent de le vérifier deux exemples. On songera d'une part à l'épigraphe, cet extrait de "The Broken Tower" de Hart Crane. Il est manifeste qu'avant même que la pièce ne commence, ces quelques vers nous mettent en possession de ses grandes lignes. Dans une certaine mesure, ils la "résument" comme le montre très bien G. Debusscher dans l'article précité. On évoquera aussi la référence à Poe de la scène 1. Le texte, on le remarque, prend grand soin de donner le nom complet du poète ("Mr Edgar Allan Poe", 121). Manière de marquer l'emphase bien sûr, et on sait combien cet archétype de la comédienne qu'est Blanche, aime à "surjouer". Manière aussi de nouer dès l'ouverture les fils de l'intrigue à venir. "Allan", avec deux "l" (ce qui est plutôt rare an anglais) annonce Allan Grey, le défunt mari de Blanche dont on apprendra plus tard de la bouche de Stella qu'il était poète : "She married a boy who wrote poetry" (189). Deux exemples textuels, mais les références picturales ne sont pas en reste. Revenons au tableau de Van Gogh. Il trouve parfaitement sa place dans l'appartement des Kowalski, et plus parfaitement encore à la scène 3. N'oublions pas ce que le peintre a écrit de cette toile : "Dans mon tableau du café la nuit, j'ai essayé d'exprimer l'idée que le bistrot est un lieu de perdition, de folie où l'on peut commettre un méfait". Ces lignes nous montrent à quel point *le Café de Nuit* épouse l'atmosphère de violence qui

enveloppe cette scène et plus largement la pièce. Faut-il préciser que l'appartement est bien le lieu où un méfait sera commis ? Qu'il est bien le lieu de la chute dans la folie ?

Les liens que l'intertextualité entretient avec l'intrigue sont également de nature thématique. Pour aborder ce point, il n'est pas inutile de revenir à un principe cardinal. Sur quoi repose toute démarche intertextuelle ? Sur un double mouvement facile à décrire qui consiste à emprunter quelque chose (du texte en l'occurrence) pour l'intégrer à une structure nouvelle. L'intertextualité, comme le montre bien le titre même de l'article de G. Debusscher, est un travail de "réécriture créative". Saisir ce double mouvement permet de voir mieux encore pourquoi Williams a aussi largement recours à ce procédé dans *SND*. La raison me semble résider dans le fait qu'il est étroitement lié au personnage de Blanche et à son action tout au long de la pièce. Blanche, moins Madone — "Sister Blanche is no lily"[11] (186) — que sainte-patronne de l'intertextualité. Car qui est-elle ? Essentiellement celle qui emprunte, et ses emprunts sont multiples. Elle emprunte d'abord à la tradition du vieux Sud son image même: la Belle du Sud aux manières raffinées qui aime que les hommes viennent lui faire la cour le soir au salon. Elle emprunte aussi à la littérature une partie de son discours. Elle emprunte enfin à la peinture la manière dont elle décrit sa toilette. Mais pourquoi emprunte-t-elle ? Pour "réécrire". Elle utilise ce qu'elle a glâné pour façonner une image convenable d'elle-même, une image à laquelle son public (la communauté d'Elysian Fields) est susceptible d'adhérer. Que "réécrit"-elle ? Pratiquement tout. Son passé, récent et moins récent. Dans la scène 1 elle dit à sa sœur qu'elle a dû prendre quelques jours de repos. "Réécriture" : la scène 7 nous révèlera qu'elle a été renvoyée de l'école où elle enseignait (188). Les papiers personnels de la malle ? Des lettres d'amour du mari défunt nous dit-on à la scène 2, 139. "Réécriture" là encore : Blanche finit par révèler quelques lignes plus loin que ce sont des poèmes, et je ne peux ici que renvoyer le lecteur à l'analyse subtile que S. Fraysse consacre à cet aspect de la pièce :

> Blanche semble se trahir lorsqu'elle révèle que ces lettres d'amour sont en fait des "poèmes", autrement dit des textes dont le destinataire n'a pas à être nommé. Et elle finira par reconnaître que l'amour de son mari s'adressait en effet à quelqu'un d'autre qu'elle, un homme.[12]

On notera d'ailleurs, que Williams nous met vraiment le point sur le "i" d'intertexte, si l'on peut dire, en alliant cette "réécriture" du réel à l'action même d'écrire. Prêtons un instant d'attention à la scène 4. Blanche rédige le télégramme qu'elle compte envoyer à Shep Huntleigh. Qu'est-elle en train d'accomplir ? Un acte *littéral* d'écriture qui se trouve être aussi un acte de réécriture du réel. "Sister and I in desperate situation" (160) ? Ce qui est vrai pour Blanche, on le sent déjà, ne l'est pas pour Stella qui ne se prive pas pour le lui faire remarquer : "Don't be so ridiculous, darling !" (160). On le voit, la réécriture est ici l'autre nom du mensonge, thématique omniprésente dans une pièce qui met à l'honneur un jeu de cartes où l'on se doit de bluffer.

Dire que la trajectoire de Blanche est un parfait emblème de la démarche intertextuelle, c'est, on l'aura compris, établir un lien ferme entre l'intrigue et le fonctionnement même du texte. On conçoit qu'il est ici tentant de pousser l'argumentation un peu plus loin, et de montrer comment l'intertextualité doit être envisagée sous un angle spécifiquement métatextuel.

L'intertexte comme métatexte oblique

Le recours à l'intertextualité a d'abord un caractère fortement métadramatique. C'est là un constat facile à effectuer en se penchant sur le texte et deux exemples brefs suffiront à le démontrer. Commençons par revenir à Shakespeare. Convoquer cette figure tutélaire, ce n'est pas seulement lui rendre hommage ou entrer en concurrence implicite avec elle. C'est aussi envoyer au lecteur un signal clair : la nature de notre texte est avant tout théâtrale et il nous faut le lire et le relire comme tel. Notre second exemple nous ramène à l'épigraphe. De ces vers on a dit qu'ils pouvaient être lus comme un "résumé" de l'intrigue. Cela reste vrai bien sûr, mais on peut aussi voir en eux une coloration métadramatique. C'est la manière dont K. Hulley les analyse dans un très bel article auquel j'emprunte quelques lignes :

> The epigraph of *Streetcar* is from Hart Crane. (...) This citation directs us to Williams's thematic and structural concerns : the brevity and incompleteness of desire. The poem reflects a fractured Platonism — the world we know merely shadows the traces of an ideal love which we grasp only in fragments. *More importantly, that broken world is exactly analogous to theatre — a partial space we enter to watch a shadow play which represents some other desired space.*[13]

Mais il n'y a pas que les références textuelles qui insistent sur cette nature théâtrale du texte. Les références picturales le font aussi. Revenons une dernière fois au *Café de Nuit*. Pourquoi est-il là ce tableau ? Parce qu'en lui s'inscrivent sans qu'aucun se perde toute une série de motifs qui nous ramènent à la scène si on effectue un rapide détour par la notion de représentation que l'on peut décliner de trois façons. D'abord en soulignant un fait simple: de la même manière que le tableau est une représentation d'un lieu par définition absent, nous comprenons, nous spectateurs, que la scène et son décor représentent aussi un lieu par définition absent, tiennent littéralement "lieu de". Nous ne sommes pas à La Nouvelle-Orléans. Et quand bien même nous y serions, nous ne sommes pas Elysian Fields qui d'ailleurs ne ressemble pas à ce que nous présente Williams. Ensuite en formulant une deuxième remarque d'évidence : le tableau, par définition borné par son cadre, nous renvoie à la nature même du lieu théâtral, lui aussi limité par un cadre, celui de l'espace scénique. Enfin en s'appuyant sur le français pour un jeu de mots classique et ici bien pratique. Ce tableau est une *représentation* posée au cœur de la scène, donc au cœur de la *représentation*. Il contribue à créer une sorte d'emboîtement des représentations qui nous renvoie implicitement à une structure que la pièce met à l'honneur : le théâtre dans le théâtre. Car le petit appartement d'Elysian Fields est en définitive la scène sur laquelle Blanche joue, en puisant dans sa malle costumes et accessoires, la tragédie de la femme perdue.

Une allégorie de la lecture

Passons maintenant à la deuxième et dernière direction : l'intertextualité est une manière d'insister sur le fait que la pièce doit aussi être envisagée en rapport avec la question de la lecture. Ici encore, je me dois de faire référence au travail de S. Fraysse dont le joli titre rejoint si clairement mon propos. Pour entamer cette analyse, il n'est pas inutile de revenir à l'un des aspects fondamentaux de l'intertextualité, son lien étroit avec l'acte de lecture. Il n'est pas d'intertextualité sans réception, c'est-à-dire sans un mouvement double qui va consister d'une part à détecter les références lorsqu'elles sont implicites, d'autre part à en apprécier la portée en en saisissant la (les) fonction(s).

Ce double travail de lecture, le fonctionnement de la pièce en est aussi l'emblème dans la mesure où *SND* est par excellence une allégorie de la lecture et ses difficultés. Difficultés littérales d'abord. Pensons à la scène 2 et plus précisément au moment où

Stanley essaye de déchiffrer les papiers concernant Belle Reve. Il reconnaît vite qu'il devra consulter un de ses amis pour comprendre. Il ne sait pas lire. Qu'importe, d'autres liront pour lui : les limiers auxquels il assignera la mission de mettre au jour la véritable situation de Blanche. La pièce adopte la structure d'une intrigue de détection et là encore on rejoint le double mouvement que suppose la réception intertextuelle. Qui dit enquête dit nécessité de rassembler des indices, c'est-à-dire un certain nombre d'éléments que l'on va *reconnaître* comme tels, puis d'en comprendre la portée afin de manifester la vérité.

Difficultés sur un plan plus figuré aussi. Revenons à Stanley. Que fait-il pendant pratiquement toute la pièce ? Il tente de lire Blanche. Il tente de voir ce que cachent les apparences et de saisir le vrai message. La relation Blanche-Stanley est, entre autres choses, la chronique d'un manque à lire, d'une peine à interpréter correctement les signes. Stanley ne dit rien d'autre lorsque Blanche flirte ostensiblement avec lui à la scène 2 : "If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you !" (138). C'est dans cette optique aussi que le viol peut être envisagé. Faute de comprendre véritablement Blanche (même si son enquête lui fournit les résultats convaincants qu'il expose à la scène 7), Stanley cherche à atteindre ce qui est à l'intérieur, par nature caché, par nature intime, et après avoir "violé" la malle (trunk), il ne peut que profaner le corps de sa propriétaire (trunk, là encore). Le viol, c'est tout ce qui reste lorsque l'on ne sait pas lire et que l'on fait davantage confiance aux choses qu'aux mots.

Nous parvenons au terme de notre parcours. On voit maintenant plus clairement l'importance du jeu intertextuel et la manière dont les références se lient systématiquement à une ou plusieurs fonctions qui contribuent à structurer fortement la pièce. Mais il va de soi que nous n'avons fait qu'effleurer la surface. Qui le dit mieux que G. Genette ? "Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier."[14]

René ALLADAYE
Université de Toulouse

Ouvrages cités :

COULON, Claude, "*Streetcar* : ses origines, sa problématique, sa mise en scène", *Lectures d'une œuvre, A Streetcar Named Desire*, D. Sipière ed., Nantes, Editions du Temps, 2003, 9-86.

DEBUSSCHER, Gilbert , "Creative rewriting : European and American influences on the dramas of Tennessee Williams", *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, M. C. Roudané ed., Cambridge : Cambridge University Press, 1997, 167-188.

FRAYSSE, Suzanne, "Tennessee Williams : *A Streetcar Named Desire,* une lecture nommée désir", *EREA* 1.1 (janvier 2003), <www.e-rea.org>, 52-58.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

HULLEY, Kathleen, "The fate of the symbolic in *A Streetcar Named Desire*", *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, Modern Critical Interpretations*, H. Bloom ed., New York : Chelsea House, 1988, 111-122.

KRISTEVA, Julia *Semeiotike : Recherches pour une Sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

SCHVEY, Henry, "Madonna at the Poker Night : Pictorial Elements in Tennesee Williams's *A Streetcar Named Desire*", *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, Modern Critical Interpretations*, H. Bloom ed., New York : Chelsea House, 1988, 103-109.

NOTES

[1] J. Kristeva, *Semeiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 146.

[2] Les références paginales renvoient à *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. Londres : Penguin Books, "Penguin Classics", 2000.

[3] On renvoie ici le lecteur au travail de H. Schvey : "Madonna at the Poker Night : Pictorial Elements in Tennesee Williams's *A Streetcar Named Desire*", *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, Modern Critical Interpretations*, H. Bloom ed., New York : Chelsea House, 1988, 103-109.

[4] *Le Café de Nuit*, huile sur toile, 70 x 89cm, New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery.

[5] Voir l'article de G. Debusscher, "Creative rewriting : European and American influences on the dramas of Tennessee Williams", *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, M. C. Roudané ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 167-188.

[6] C. Coulon, "*Streetcar* : ses origines, sa problématique, sa mise en scène", *Lectures d'une œuvre, A Streetcar Named Desire*, D. Sipière ed., Nantes, Editions du Temps, 2003, 9-86.

[7] Quatre si on songe aux "drugstore *Romeos*" qu'évoque Blanche (151).

[8] C'est moi qui souligne.

[9] C'est moi qui souligne.

[10] *La Naissance de Vénus*, détrempe sur toile , 172,5 x 278,5 cm, Florence, Musée des Offices.

[11] Un jugement sans appel d'autant plus intéressant qu'il ouvre une autre piste picturale, celle des scènes d'Annonciation, au moment même où, ironiquement, Stanley s'apprête à *annoncer* un certain nombre de nouvelles décisives à Stella.

[12] S. Fraysse, "Tennessee Williams : *A Streetcar Named Desire*, une lecture nommée désir", *EREA* 1.1 (janvier 2003), <www.e-rea.org>, 52.

[13] K. Hulley, "The fate of the symbolic in *A Streetcar Named Desire*", *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, Modern Critical Interpretations*, H. Bloom ed., New York : Chelsea House, 1988, 113. C'est moi qui souligne.

[14] G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, prière d'insérer.

Représentation/représentations : Homosexualité, mythe et icônes dans *Streetcar.*

Jean-Pierre SIMARD

Indissociable des autres thématiques, la représentation de l'homosexualité épouse, dans l'œuvre de Tennessee Williams, les contraintes de son époque. Autocensure, codage, intertextes en dessinent les contours. Du texte à la scène, de la scène à l'écran, la représentation spectaculaire d'*Un Tramway nommé désir* admet l'interprétation des passeurs de texte et subit les déchirures de la censure. Paradoxalement, la multiplication des filtres, des travestissements invite le récepteur à construire, modifier ou savourer ses propres représentations. La pluralité des publics accompagne la variété des représentations et des identifications. Étayée par la diversité des productions et des genres artistiques véhiculaires, cette pièce donne naissance à un mythe. Rarement étudiée, l'homosexualité sera située tant dans une perspective diachronique que dans le contexte synchronique de ses représentations sociales et lue dans les créations initiales et le film d'Elia Kazan de 1951 ou les conditions d'acceptabilité de leur réception par les sociétés. Son intimité avec le film de Pedro Almodovar *Tout sur ma mère* au-delà de l'intertextualité qui nourrit le mythe permet l'hypothèse d'une résolution libératrice pour Blanche. Icône des sensibilités fragiles, elle peut enfin être affranchie de l'enfermement, du remords qui pèsent cruellement sur l'œuvre initiale et son auteur. Cette récente variation du mythe réconcilie paternité et revendication d'une féminité flamboyante, biologique ou affirmée dans l'homosexualité.

Homosexualité, autobiographie et représentations sociales :

Maintes études témoignent des reflets autobiographiques de ce thème dans l'œuvre de T.Williams[1]. Analysant une mise en scène de *Suddenly Last Summer* et deux de *Night of the Iguana* dans les années 1990, Sarah Schulman dit :

> Despite the enforced coding of his day, both of William's plays provoked me to do a lot of thinking about gay issues on stage.[2]

Dans l'après guerre maccarthyiste, *Streetcar* et *Cat on a Hot Tin Roof* en subissent les effets. La 'féminité' étant 'sensible à la séduction d'espions', l'homosexualité, classée subversive et anti-américaine dès la seconde guerre mondiale, est 'facteur de trahison'! Roy Cohn persécute hommes et femmes 'de réputation discutable', notamment dans le théâtre. Auteurs et metteurs en scènes doivent recourir à une panoplie de procédés allusifs. Dean Shakelford[3] souligne l'audace de T.Williams dans *Cat on a Hot Tin Roof.*

Jusque récemment, les sociologues et critiques offraient des lectures de l'homosexualité synchroniques de l'après Stonewall[4]. Pour eux, la révolte des drags-queens marque le début de l'affirmation d'une conscience gay dans la littérature, l'art, le cinéma, la vie. Jusqu'alors, ils caractérisent les représentations de cette identité par la nécessité de se cacher dans le "closet", le placard. George Chauncey[5] montre qu'avec une vie gay vivace aux États-Unis depuis le début du siècle, seule la définition sociale de l'homosexuel est plus récente. Chez les hommes, les comportements sexuels étaient classés en plusieurs catégories. Deux dominent. Les 'sissies', efféminées, sont une convention admise dès le muet dans le cinéma hollywoodien. Cette image subliminale influe sur les mentalités, mais on ne parle pas d'identité sociale. Brillant dans les films, traitée avec dérision, occupant l'espace symbolique intermédiaire, la 'sissy' permet à chacun de se définir, masculin ou féminin. Williams subit cette représentation[6]. L'autre comportement majeur est celui du 'wolf', le 'macho' hyper masculin qui séduit les femmes et n'hésite pas à avoir des relations avec les 'sissies', sans se cataloguer homosexuel[7]. Il est tentant d'interpréter selon cette grille codée la typologie des personnages masculins dans les pièces de T.Williams et, ici, dans *Streetcar.* Bientôt, cette liberté d'expression est mise à mal. La répression frappe le cinéma sous la pression des ligues religieuses et de l'église catholique. Le code Hays élaboré peu avant à la demande d'Hollywood définit l'homosexualité comme 'sex perversion' parmi d'autres restrictions à l'écran. Mise en œuvre dès 1934, la répression accompagne la prohibition de l'alcool dans les lieux publics, les bars. Les loisirs homosexuels se développent avec plus d'ampleur dans des lieux discrets[8]. Ainsi, le placard n'est-il pas une réclusion de l'identité profonde d'un individu, mais l'univers où les fréquentations se tiennent à l'abri de la répression. Dès les décennies antérieures, le langage symbolique du 'in' ou 'out

of the closet' signalait que l'on sortait dans un milieu hétéro ou homosexuel[9].

S'appuyant sur cette précision diachronique pour mesurer l'attitude personnelle et autoriale de T.Williams, D.Shakelford en conclut que l'auteur est un pionnier. Il assume publiquement son homosexualité et l'introduit dans son œuvre, malgré les contraintes. Les reproches familiaux et son sentiment de culpabilité envers sa sœur vont nourrir et dessiner ce trope constant particulier de l'affirmation et de la culpabilisation. Les signes foisonnent dans *Streetcar.*

Blanche et le sous-texte gay :

La fusion frère sœur dans *Glass Menagery*, la tendre proximité entre Blanche et Stella, ici, permet avec l'éclairage du codage de la sissy d'interpréter ses souffrances, son jeu en représentation pour fuir le réel trivial, sa sensibilité, sa fragilité de papillon de nuit, sa peur du vieillissement solitaire, ce goût de l'ombre et le mensonge sur son âge à Mitch, sa culpabilisation du rejet de son mari homosexuel et poète. Blanche incarne la dualité féminine à laquelle aspire l'auteur. On pourrait en scène suggérer une représentation de Blanche en travesti[10] blotti dans les confusions entre masculinité et féminité[11]. Le vocabulaire codé y invite. Dès la scène trois (p.143), Mitch est 'out' dans la partie de cartes. Sa traversée du rideau vers l'univers féminin prête à cette lecture, comme les propos des deux sœurs sur lui, le dernier célibataire (p.146). Lorsque Blanche demande "Is he a wolf", ce terme et la réponse de sa sœur "I don't think he would be" sont transparents pour le public, et aujourd'hui, pour un public homosexuel : no he is a sissy. Sa relation avec Blanche prend une toute autre couleur. Les exemples les plus flagrants se situent dans la scène neuf, consacrant leur impossible relation : dans le texte de T.Williams, Mitch dit : "I was a fool enough to believe you was 'straight'." Blanche réplique : "Who told you I wasn't straight ? My loving brother in law. And you believed him.". Or déjà straight désignait la 'normalité' hétérosexuelle[12]. Dans le film E.Kazan modifie ce dialogue de façon signifiante. Blanche rétorque : "What's straight ? A line can be straight, or a street... But the heart of a human being?...". Cette interprétation est confortée par l'ultime réplique de Blanche dans la scène onze : "whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers" lorsqu'elle accepte d'accompagner le médecin. Elle soumet liberté sexuelle et remords à l'illusion normative. Cette réplique, devenue dans la culture gay le symbole iconique de l'intégration mentale

de l'homophobie, traduit le rejet familial et social dont sont souvent victimes les gays. Elle devient un intertexte itératif dans les textes gay plus récents et dans le quotidien[13]. Mitch est le seul personnage à qui la vérité peut être dite. Blanche perçoit et reconnaît en lui une identique différence à la sienne, à celle d'Allan. Leur relation fatale, répétition inversée, à l'âge de la maturité, de celle avec Allan serait une représentation de l'interdit des relations homosexuelles puis du remords. Allan Gray (ou Dorian - ?) a gardé l'aura de l'éternelle jeunesse! Blanche, 'androgyne' ambiguë n'a pas droit à un amour sensible différent du modèle générique dans ce corps social. Dans la typologie expressionniste le protagoniste qui porte et tente de résoudre les souffrances du monde, est toujours un homme. Blanche serait un signe de masculinité refoulé, d'où l'insulte meurtrière à son jeune époux homosexuel, refus de sa propre dualité. Cette hypothèse offre une explication différente de la trahison des espérances de Blanche par Mitch. Ce qui est couramment lu comme une tentative de viol (scène neuf, p.207) peut être un élan du désir intolérable, confirmé par la réplique : "You're not clean enough to bring in the house of my mother.". C'est alors seulement que Blanche bouleversée (qu'elle soit assimilée à une prostituée féminine ou masculine féminisée est ici indifférent) menace Mitch de cris hystériques à la fenêtre, et non dès l'agression corporelle. Blanche est assimilée au tigre et non au chat. Est-elle plus wolf que sissy... ?

Mitch archétype gay de substitution :

Mitch, moqué à l'envi par ses 'mâles' compagnons de travail, est sous l'emprise maternelle[14]. Le codage apparaît dès la scène un avec suffisamment de discrétion ambiguë, eu égard aux contraintes de la censure : la partie de poker entre hommes ne peut avoir lieu chez lui "My mother's still sick" (p.128). Son dialogue avec Stanley durant la partie de cartes est connoté (p.144). S'il est 'out', quittant la partie de cartes pour les toilettes, c'est qu'ensuite il doit rentrer bien vite : sa mère malade ne dort pas avant son retour. Sortant sans plaisir sur son conseil, il angoisse quant à son état. La peur de la solitude du célibataire orphelin lui vaut une allusion moqueuse codée : "Hurry back and we'll fix you a sugar-tit". Tout le classe parmi les sissies dès cette scène-là : la didascalie indique (p.146) 'coughing shily', 'embarrassing laugh', Blanche dit : "that one looks superior/.../he had a sort of a sensitive look". Le jeu de séduction de Blanche avec la lumière et le rideau attire Mitch. Stanley est jaloux : "A'wright, Mitch, you in ?" Mitch répond un "Oh ! No, I'm out" qui renvoie à la lecture qui précède. Souvent,

les sissies sont infantilisées et moquées : Stanley (p.148) : "And when he goes home, he'll deposit them (banknotes, ndlr) one by one in a piggy bank his mother give him for christmas". Bien d'autres signes de féminité trahissent Mitch. Dans l''ultime partie de carte (scène 11, p.226), sa révolte, en écho à celle de Blanche avant leur soumission à l'ordre moral le montre frappé de remords. Il a choisi son camp, celui de l'ambiguïté entre lune argentée et soleil ambre, au-delà du rideau pourpre. Le jeu des couleurs est symbolique. Ses pleurs le confirment. Déjà, lors de la promenade nocturne au lac Pontchartrain, il avait gagné une statuette de Mae West[15], icône des féminités, qu'il tient à l'envers (symboliquement ?). On peut aussi mettre en parallèle la communion des sentiments de Mitch et Blanche pour la poésie. Cet attrait est considéré comme un signe de féminité[16]. L'aventure hétérosexuelle de Mitch, subvertie par l'auteur justifie le décès symbolique de la jeune fille qui lui avait offert l'étui à cigarette. Les répliques de Blanche (scène trois, p.149) prennent un éclairage nouveau, avec le sort d'Allan en écho : "Sick people have such a deep sincere attachment", et "The little there is belongs to people who have experienced some sorrow".

De Mitch à Stanley et aux autres, la représentation masculine :

L'amitié violente mais intime entre Mitch et Stanley accepte une lecture similaire. Si Stanley est clairement un 'wolf' hétérosexuel, il pourrait se permettre des incartades homosexuelles. Ne franchit-il pas, lui aussi, mais avec violence, le rideau pourpre dans la partie de poker ? Leur première entrée en scène (scène un, p.116) le suggère avec un codage des mots qui prolonge les allusions sexuelles d'Eunice et de sa voisine noire, ou le jeu avec le paquet de viande : "Stanley, where are you going ?/ Bowling !". La didascalie (p.118) qui décrit l'animalité sexuée de Stanley est suggestive : "Branching out from this complete and satisfying centre are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men", la discussion entre les deux sœurs aussi (p.124). Stella décrit les amis de son époux : "They're a mixed lot, Blanche", sa sœur demande : "Heterogeneous – types", où l'on appréciera l'humour codé de l'auteur. Stella insiste : "Oh, yes, types is right.". Stanley est sensible et fragile, capable de pleurer lors des crises avec Stella. Et lorsqu'il défait brutalement malle et bijoux, il y a du travestissement en abyme. Les autres mâles retiennent également l'attention. Steve, le mari d'Eunice, souvent implorant, une autre sissy peut-être, est burlesquement dominé par

son épouse. Celle-ci régente la vie de Stella et Blanche lors des conflits avec les hommes. Elle peut être lue comme une image subliminale de la lesbienne 'butch'. Quant au marin du texte original et à son expansion cinématographique, une lecture synchronique de cette figure iconique des années 1930 permet de lever toute équivoque. Il prolonge le sous-texte gay pour le public, notamment populaire d'alors ou gay depuis :

> La différence la plus flagrante entre la culture sexuelle dominante au début du siècle et la nôtre est le degré auquel le premier permettait aux hommes d'avoir des relations sexuelles avec d'autres hommes, souvent de manière régulière, sans avoir à se considérer - ou à être considéré par les autres - comme gay /.../ Cette idéologie sexuelle prédominait dans la culture des classes populaires. Elle organisait avec une efficacité particulière les pratiques sexuelles /.../ dans la subculture agressivement et quintessentiellement 'masculine' des jeunes marins, généralement célibataires, des manœuvres, des travailleurs itinérants, omniprésents dans les villes américaines au début du siècle[17].

On fera aisément alors une autre lecture de l'échange entre Stella : "Stanley is Polish, you know." et Blanche : "Oh, yes, they're something like Irish, aren't they?" (p.124) et de la longue didascalie (p. 128). On ajoutera à ces représentations l'éphèbe qui collecte pour le journal. La pulsion de Blanche envers lui pourra corroborer notre lecture transgenre du personnage. Le vendeur des rues aussi contribue à dessiner une toile de fond du désir masculin. Ils sont des icônes codifiées. La peur de Blanche de céder de nouveau au désir pour les jeunes hommes, plus que la simple nymphomanie (interprétation-sanction sociale du désir non voilé?) lue par la majorité des critiques, inscrite dans l'acceptabilité par une société censurée est métaphore. Réprouvée et exilée dans le quartier français, sous la protection-tutelle de sa sœur et Stanley, Blanche subit l'interdit moral des sociétés d'après guerre. Elle finit à l'asile. Au moins n'est-elle pas lobotomisée !

La jeune beauté des personnages fugaces, les désirs troubles de Stanley, Mitch lisible comme une 'sissy', la typologie masculine de la pièce est homosensible à la féminité, aux féminités. Ceci explique des réticences de critiques féministes américaines. Il y a bien une forme récurrente d'homosexualité recherchée. Le

film *Querelle* de Fassbinder prolonge cette représentation et le roman de Jean Genet. Querelle beau marin au fort pouvoir de séduction magnifie l'icône trouble, virile, violente, canaille, un topoï homosexuel central. On le lit, 'féminisé', jusque dans les polos rayés, la publicité et le flaconnage des parfums de Jean-Paul Gauthier. Nul étonnement alors que *Streetcar* soit devenu un mythe, lisible différemment et parallèlement par les publics homo et hétérosexuels.

La représentation spectaculaire, cristallisation de l'icônisme :

La présentation des conditions synchroniques de l'écriture et l'examen de cette dernière ont permis d'évoquer la réception du texte en son temps. Or à chaque mise en scène les passeurs de textes créent un objet vivant qui nuance celui de l'auteur initial[18], qui modifie ou confirme ces représentations. La rigueur de l'interdit provoque une inventivité qui accentue les signes homosensibles. Si Vivien Leigh nuance entre la création théâtrale à Londres et le film d'Elia Kazan, l'image d'une autre tonalité qu'elle avait créé dans *Autant en Emporte le Vent*, elle va, épaulée par le jeu de M. Brando, initier le mythe de la 'folle perdue' (archétype gay, oh combien) du sud en exploitant les potentialités du personnage, notamment son jeu sensible de la théâtralité. Tout au long du film, le travail du cadre et les éclairages (comme les effets expressionnistes des didascalie enrichis en scène et à l'écran) suggèrent la douceur, la peur, la fragilité féminine du papillon de nuit. Le travestissement des sissies explique que cette icône, après Mae West, et avant Marylin Monroe soit parodiée par les homosexuels. Plus spécifique, le jeu de M. Brando dessine un Stanley ambigu. Sa gestuelle contribue au codage, en scène comme à l'écran. L'élégance féline de ses déplacements, ses attitudes proxémiques envers Blanche notamment contredisent la brutalité machiste du personnage dans maintes séquences. Elle n'explose véritablement que dans les scènes de violence et de cri proprement dites. La plastique des corps, soutenue par les plans, le cadrage, mettant en valeur musculature, sueur, corps à corps va subjuguer le public. Cet érotisme que l'acteur souligne marque le public gay. Dans une séquence (scène un de la pièce) un champ contre champ les met tour à tour en valeur. Un plan rapproché le montre en chemise et focalise sur ses pectoraux puissants, puis il arrache les boutons, traverse le champ de dos, quitte sa chemise, se gratte avec une délicatesse suggestive, se sert à boire, fait face en tee-shirt moulant taché de sueur, revient vers Blanche. Sa façon de

se caresser le sein gauche appartient au codage érotique gay. La douceur de son sourire lorsqu'il lui dit "teacher you are" ne traduit aucunement l'ironie ou la menace qu'on attend de la 'bête frustre'. Lorsqu'il a mis un T-shirt propre, bras croisés, muscles saillants, il a un visage d'ange et non de démon. Le jeu de l'acteur, validé par Kazan, prépare le cri du chat l'instant d'après. Présent dans le texte il est entendu en scène comme dans le film. Brando excelle dans son imitation dont il guette les effets sur Blanche. Au-delà d'une lecture mythique, le comédien tisse un intertexte référentiel avec maintes représentations de 'l'homosexuel et le chat' (ou comme chat), ou le singe[19] (ce qui invite à une autre lecture de l'insulte 'ape' jetée par Stella et Blanche). Le contact physique qui s'établit entre le wolf et la féminité (réelle ou travestie) ajoute au désir du spectateur. Dans l'une de ses pièces, *The Strangest Kind of Romance*, T.Williams explore la relation entre un homme et son chat. Méprisé et provoqué en vain sexuellement par sa logeuse, Little Man s'entend dire : "you are not a man at all, you are a poor excuse.". Sa rencontre avec Boxer, un personnage qui préfigure Stanley, renforce la féminité homosexuelle du chat à leurs yeux. Boxer dit :

> My relation with cats is strictly - laissez-faire! Know what I mean, Buddy? Live and let live - a motto. I've never gone out of my way... to injure a cat. But when one gets in my way, I usually kick it.

'Laissez-faire', 'know what I mean, Buddy', 'Live and let' ou 'in' et 'out', 'injure' dessinent un jeu appuyé sur homosexualité et socialisation[20]. Williams prolongera ce motif dans sa carrière : le titre même de la pièce suivante, *Cat...* Il n'y a pas contradiction avec les autres métaphorisations animales mâles, bestiales de Stanley et les cris d'animaux ou bruits de locomotive. A l'aide de tous les procédés de la représentation, Brando donne l'élan sexué au mythe, soutenu par les effets scéniques ou musicaux. La star instantanée qui s'offre en pâture à la caméra associe l'érotisation du corps masculin qui transgresse la censure à Stanley dans l'imaginaire homosexuel, incitant à apprécier le'wolf' autant que la 'sissy'. Malgré le conformisme imposé des années 1950, la masculinité explose à l'écran. Après Brando vient James Dean dans *Rebel Without a Cause*. Gore Vidal dit : "You got very good at projecting subtexts without saying a word about what you were doing."[21].

P.Kolin analyse les interprétations du mythe sous des formes artistiques diverses. Intertexte postérieur, le film de Pedro Almodovar offre poétiquement une autre résolution au drame de Blanche.

***Tout sur ma mère* : plus qu'un intertexte référentiel :**

Todo Sobre mi Madre ouvre sur le désir d'Esteban, apprenti poète et dramaturge de dix-sept ans seul avec sa mère Manuela. Il veut, pour son anniversaire rencontrer Huma l'actrice icône qui incarne Blanche dans la fiction espagnole. Un film passe à la télévision : *All About Eve!* [22] Il note sur son carnet (Williams, en sous-texte déjà) le titre de sa pièce à venir : *Tout sur ma mère* (il y a de la sissy en lui, alors...) et va chercher à connaître son père. Lors de leur discussion véhémente, il menace sa mère de se prostituer et lui demande si elle en a eu le désir. Elle serait potentiellement Blanche en abyme, mais le fantasme dessine le destin de Lola, le père d'Esteban. Renversé par une voiture en suivant son idole, ce dernier meurt. Le film suit la quête de la mère: retrouver le père renié que son fils n'a pas eu le temps de connaître. Il avait joué Stanley à ses côtés (elle était Stella) avant de devenir un travesti prostitué, une sissy, qu'elle a quitté (comme Blanche Allan). Les mises en abyme à l'infini rendent les deux films intîmes. Elle ira voir la pièce et rencontrera Huma. Celle-ci a une relation amoureuse orageuse avec sa partenaire qui est Stella. Les scènes de *Streetcar* jouées devant nous sont capitales : la dernière d'abord, avec, au théâtre, en Espagne, une représentation scénique du dénouement du film. On le voit deux fois, dont une fois interprété par Manuela qui remplace la partenaire défaillante. Théâtre et vie de Manuela s'identifient. On voit aussi la scène de la malle défaite par Stanley, les habits éparpillés. Le coffret à bijoux est le coffret rose en forme de cœur du film. En partant, Manuela/Stella renie Lola/Stanley. L'ambiguïté que dessine cet intertexte est encore plus intéressante dans notre lecture gay des personnages qui rejoint celle de P.Almodovar. Cette fin est logique: pour résoudre l'interdit, le modèle le plus infléchi par la censure s'impose. Manuela parvient à expier et retrouve son mari et son ami travesti Agrado, folle de scène séduisante. Manuela a donné à Lola le carnet de notes et la photo de son fils Esteban et lui présente le deuxième fils qu'il a eu avec Nina, jeune religieuse parjure (la revanche des folles sur la religion censure) que Manuela va soigner jusqu'à ce qu'elle meure du SIDA. Manuela élève le deuxième Esteban. Son propre fils est ainsi... ressuscité. Elle assume le devoir de rendre les fils à leur père homosexuel afin

qu'il meure en paix, reconnu. Ils sont réconciliés, lui avec la paternité, elle avec l'homosexualité. Allan est en quelque sorte ressuscité deux fois et Stella a accepté l'autre féminité. Blanche peut donc sortir de l'asile. *Tout sur ma Mère* est comme *Streetcar* un film sur la jubilation désespérée des féminités, organique ou travestie assumées. Esteban ne sera pas porteur du virus transmis à sa mère par son père. La sanction du SIDA est la mort, elle domine déjà *Streetcar*. Elle est adoucie par la vie de l'enfant. D'autres abymes tissent la gémellité des récits. Un jeune éphèbe sonne, livre des fleurs et lorsqu'Huma cherche son amie, elle remercie Manuela de son aide avec le mythique "J'ai toujours dépendu des étrangers!".

Trépied d'une conclusion : Homoféminité, placard et décodage,

Huma se sent coupable de la mort d'Esteban : Blanche de celle d'Allan, Mitch de l'enfermement de Blanche. Pour expier, Huma répète *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca, qu'adorait T.Williams. Bordé par ces deux intertextes iconiques, *Tout sur ma mère* tisse son intimité gay avec*Un Tramway Nommé Désir*, ravive aujourd'hui le mythe et autorise l'homoféminité de la sissy à resplendir. Film flamboyant, ouvrant grand dans une réception contemporaine du terme le placard des interdits, il revisite la représentation comme refus du sordide réaliste et décode les sous-textes de la pièce de T. Williams à qui il rend un somptueux hommage. À la suite de Roland Barthes Michel Foucault ou Pierre Bourdieu, variants du discours théorique qui valide notre lecture de l'homosexualité comme objet d'étude dans la critique universitaire, nous avons suggéré une autre approche tant de Blanche que du foisonnement masculin des personnages et des passeurs de texte, pour lire sous les contraintes sociales un prodigieux texte des féminités. L'audace de T. Williams en des temps adverses a contourné la contrainte de cette adversité, permettant à Streetcar et à ses interprètes, notamment Vivien Leigh et surtout Marlon Brando de devenir icônes mythiques du queer. Avec Almodovar, la sissy réhabilitée peut quitter la scène, sa paternité assumée. Bientôt *Cat on a Hot Tin Roof* viendra explorer le versant masculin de l'homosocialité et de la parentalité, pour adopter une vision et un langage synchrones de notre étude.

Jean-Pierre SIMARD
Université Stendhal Grenoble 3.

NOTES

[1] Nous renvoyons à *Lectures d'une œuvre, A Streetcar Named Desire*, D.Sipière, ed. Un corpus d'études de l'homosensibilité dans cette oeuvre existe aux Etats-Unis. Sur le site: *The Tennessee Williams Annual Review*, The University of the South. URL : http://www.tennesseewilliamsstudies.org/. Volume 5 en ligne, numéros antérieurs au format RTF. Visité les 10, 16, 18 juin 2003. Les articles suivants abordent ce thème :
Adler Thomas P., *Tennessee Williams's Poetry : Intertext and Metatext*,. Premiere Issue, 1998.
Shakelford Dean *The Truth That Must Be Told:Gay Subjectivity, Homophobia, and Social History in Cat on a Hot Tin Roof* , Volume 1-199, puis : *The Ghost of a Man, The Quest for Self-Acceptance in Early Williams* , Volume 4-2001

[2] Citation p.62, *Stage Struck*, Durham NC, Duke University Press, 1998, 157p.

[3] Supra note 1.

[4] Un Bar où se rencontraient travestis, dragqueens et prostitués, victimes répétées de descentes de police et d'arrestations arbitraires. A l'automne 1969, les folles se révoltent et affrontent la police.

[5] *Gay New-York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New-York, BasicBooks, 1994. Traduit par Didier Eribon : *Gay New-York, 1890-1940*, Paris, Fayard, 2003, 555 p.

[6] Schiavi Michael R. *Effeminacy in The Kingdom : Tennessee Williams and Stunted Spectatorship. The Tennessee Williams Annual Review*, Vol 2, 1999, notamment dans *Kingdom of Earth*.

[7] Chauncey, chapitre 3, *le client, le loup et les frontières de la masculinité normale* pp. 87-128, notamment, p..87 et 109.

[8] Chauncey, chapitre 12 *l'exclusion de l'homosexualité de la sphère publique dans les années trente*, pages 412-42, et épilogue, p.443-50 sur l'étrange carrière du placard. *The Celluloid Closet* de Vito Russo, New-York, Perennial, 1981, revisé, 1987, 384p. éclaire la question, ainsi que le film documentaire qu'en tirent Robert Epstein et Jeffrey Friedman, Sony Pictures, New-York Film Festival, 1995, en salle : 1996, disponible en VHS ou DVD. Représentation de la sissy depuis les studios Edison en 1895 jusqu' à *Philadelphia*, et de la femme 'drag' incarnée par Marlene Dietrich dès *Morocco*. 100 extraits de films, témoignage de scénaristes, réalisateurs et comédiens permettent une étude de la permissivité et de la censure à Hollywood. La période 1930-50 est riche. Gore Vidal, scénariste, cite d'impossibles négociations avec la censure et l'encodage de l'homosexualité dans *Cat on a Hot Tin Roof* et *Suddenly last Summer*.

[9] Chauncey, chapitre 12.

[10] Chapitre 4 de *A Streetcar Named Desire, plays in production*, Cambridge University Press, 2000, 229 p. Selon le dramaturge Megan Terry, la pièce

peut être jouée avec une distribution entièrement masculine ou féminine. On rejoint le kabuki ou le théâtre élisabéthain sans transgresser la censure de l'homosexualité. Puis, P.Kolin rend compte de l'adaptation *Belle Reprieve* (1991, pp.142-8). Cette déconstruction inverse le statut sexuel de quasi tous les rôles. Une parodie 'queer' qui interroge sur le mode burlesque le masculin et le féminin dans la société. Cet exercice-là est éloigné de la présente lecture qui extrait du codage imposé par les censures un sous-texte de T.Williams et des passeurs de texte à l'origine du mythe.

11 Chauncey, chapitre 2, *la tante, un sexe intermédiaire,* l'effeminement comme stratégie culturelle, p. 70-1.

12 Penguin, p. 204. Toutes les références à *Streetcar* renvoient à ce texte.

13 Dans le chapitre 1 *Gay writers in straight fiction*, pp.13-69 de *The Queening of America*, New-York & London, Routledge, 1995, David Van Leer montre p. 17 et 67, à partir d'un fait divers relaté dans la presse, le statut mythique de la citation.

14 D. Shakelford, "*The Ghost of a Man The Tennessee Williams Review* Number 4, 2001. Eloi dans *Auto-Da-Fe* préfigure Mitch (§4).

15 Chauncey, p.70-1 : dès 1920-30, les sissies parodient dans les cabarets, empruntent le nom, la tenue vestimentaire des actrices icônes célèbres : Gloria Swanson, Mae West. Mae West illumine le film *The Drag,* qui, avant le code Hays, ouvre sur une défense spectaculaire de l'homosexualité. C'est la naissance du 'camp'.

16 T. Adler : supra, note 1. Le Old Man symbol dans maintes pièces renvoie à Walt Whtman.

17 Chauncey, chapitre 3, p.87.

18 *Lecture d'une œuvre,* D. Sipière, ed., et l'outil privilégié des spectacles : P. Kolin, supra note 10.

19 *The Queening of America*, chapitre un.

20 D. Shakelton développe cette analyse. Supra note 1.

21 Témoignage dans *The Celluloïd Closet.*

22 1950, écrit et réalisé par Joseph Mankievitz. Dans les coulisses de Broadway, nous apprenons tout sur Eve, le désir du théâtre, l'ambition. Avec Bette Davies... et la toute première apparition de Marylin!

A Streetcar Named Desire à the Aldwych Theatre de Londres, le 11 octobre 1949

Hélène CATSIAPIS

Sources d'information

La création de *A Streetcar Named Desire* à Londres se trouve largement évoquée dans les *Mémoires* de Tennessee Williams, l'autobiographie de Laurence Olivier et les biographies de Vivien Leigh. Mais c'est le livre de Richard Huggett, sur *Binkie Beaumont, Eminence Grise of the West End Theatre (1933-1973)* qui apporte la plus grande richesse d'informations. Ce fut, en effet, Binkie Beaumont qui fut responsable de l'importation à Londres en 1949 de la pièce de Tennessee Williams. Cofondateur et directeur de la société de productions théâtrales H.M.Tennent, Ltd, Binkie Beaumont avait coutume de produire simultanément jusqu'à 14 pièces dans les plus grandes salles de Shaftesbury Avenue et du Strand. C'est à lui que des stars de la dimension de John Gielgud, Ralph Richardson, Peggy Ashcroft, Edith Evans ou Vivien Leigh devaient tous leurs rôles. Et des auteurs tels que Noël Coward, Terence Rattigan, Emlyn Williams, Frederick Lonsdale ou Peter Shaffer lui confiaient toutes leurs pièces. Pendant quarante ans Binkie Beaumont a dominé à Londres la vie des théâtres du West End.

Les archives de la bibliothèque du Theatre Museum[1] à Covent Garden ainsi que celles de la librairie théâtrale Samuel French,[2] en mettant à la disposition du chercheur programmes et coupures de presse remarquablement bien répertoriées, offrent une documentation indispensable à l'évocation de toute mise en scène en Grande-Bretagne. Parmi tous les journaux consultés, le magazine *A Theatre World* de décembre 1949 avec ses 23 photos de *A Streetcar Named Desire* sur la scène du théâtre Alwych fut particulièrement utile pour retrouver les conditions de la création londonienne.

***A Streetcar Named Desire* à Londres.**

La guerre avait interrompu la navette des pièces de théâtre dans les deux sens de l'océan l'Atlantique. Dans la première moitié du 20e siècle les succès du théâtre anglais allaient chercher la consécration à Broadway, et le West End de Londres avait coutume d'accueillir les oeuvres qui s'étaient fait remarquer aux

Etat- Unis. En 1949 il devenait maintenant possible de reprendre ces habitudes de commercialisation du théâtre de langue anglaise. Madame Irène Mayer Selznick qui avait produit *A Streetcar Named Desire* à New York avec le succès que l'on sait (il y avait eu 855 représentations) souhaitait tout naturellement que la pièce fût jouée à Londres. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le père d'Irène Selznick, Louis Mayer, avait été l'un des fondateurs d'Hollywood, et que son ex-époux David Selznick avait produit *Autant en Emporte le Vent.* En 1949 Irène Selznick était ainsi à la recherche d'un co-producteur à Londres. En fait, elle avait déjà été sollicitée par 13 directeurs et metteurs en scène britanniques qui avaient fait le voyage de New York pour obtenir les droits de *Streetcar Named Desire.* Elle choisit Binkie Beaumont car il lui avait été recommandé comme étant de loin le meilleur.

Parmi tous les gens de théâtre qui s'intéressaient à la pièce, il y avait en première ligne le célébrissime couple formé par Laurence Olivier et son épouse Vivien Leigh.

Situation privée et professionnelle de Laurence Olivier et Vivien Leigh en 1949.

Laurence Olivier a 42 ans et Vivien Leigh 36, ce qui semble être l'âge parfait pour jouer Blanche Dubois. Laurence et Vivien s'étaient mariés le 31 août 1940 en Californie, à Santa Barbara. C'était pour chacun d'eux leur second mariage. De leurs unions précédentes, tous deux avaient eu un enfant, Vivien, une fille en 1933 et Laurence, un garçon en 1936.

Laurence Olivier était l'un des plus grands acteurs shakespeariens.

En 1939, Vivien Leigh était devenue mondialement célèbre grâce au film *Autant en Emporte le Vent,* qui l'année suivante devait lui valoir l'Oscar de meilleure actrice.

Après le succès de *Streetcar Named Desire* à New York, Vivien Leigh désira ardemment jouer Blanche Dubois car elle pensait que c'était le plus grand rôle de femme depuis Scarlet O'Hara. Vivien Leigh et ses deux personnages de fiction, Scarlet et Blanche semblent former une trilogie, comme les trois facettes d'une même femme que l'on a arrachée au paradis de son enfance. Scarlet avait perdu la plantation de Tara, Blanche, Bellereve, et Vivien avait dû, à l'âge de six ans, quitter les terres familiales de Darjeeling pour venir en Angleterre recevoir son éducation au couvent catholique de Roehampton. Dans la littérature comme dans la vie, toutes trois sont devenues de véritables mythes car, comme elles, tout spectateur a au fond de

son cœur un Bellereve, une cerisaie, une terre de Tara ou de Darjeeling.

Laurence Olivier, lui, était beaucoup plus hésitant à monter la pièce pour des raisons de pure respectabilité.[3] Fils de pasteur, il avait de sérieuses réticences quant à la moralité de l'oeuvre. Finalement il se laissa convaincre lorsque des amis lui firent remarquer que les plus grandes tragédies de Sophocle et de Shakespeare n'étaient pas toutes d'une moralité parfaite. Laurence Olivier accepta donc de mettre en scène *Streetcar Named Desire* en collaboration avec Binkie Beaumont. Dans son autobiographie, il évoque la genèse de la production : "Vivien était au sommet de sa gloire et le public aimait beaucoup nous voir travailler ensemble." Au théâtre ils avaient joué *Hamlet* à Elseneur en 1937, *Roméo et Juliette* en 1940, puis en 1948, *The School for Scandal* et *The Skin of Our Teeth* en 1949. Au cinéma ils avaient été les vedettes de *Fire over England* en 1936 et *Lady Hamilton* en 1941. Dans un tel contexte Laurence Olivier précise que pour cette nouvelle pièce de Tennessee Williams " il ne semblait pas possible à Binkie Beaumont de perdre et il n'a pas perdu. "

La production londonienne de *Streetcar Named Desire* de 1949 fut ainsi l'œuvre conjointe d'Irène Selznick, de Binkie Beaumont, de Laurence Olivier pour la mise en scène. Vivien Leigh tenait le rôle de Blanche, Bonar Colleano celui de Stanley Kowalski, Renée Asherson interprétant le personnage de Stella et Bernard Braden celui de Mitch.

Conditions de la création (11 octobre 1949)

Avec le début des répétitions, le 29 août, les difficultés commencèrent.

D'abord, le couple légendaire, " the royals of the theatre ", venait de se fissurer. Au printemps de 1949, Vivien avait dit à son mari : " I don't love you any more ",[4] car elle venait de débuter une liaison sporadique avec Peter Finch. En fait, elle aimait toujours Laurence mais..... comme un frère. Jusqu'à leur divorce en 1960, Laurence Olivier admit que leur union tumultueuse connut parfois " l'inceste ".

Etant donné cette situation particulière entre le metteur en scène et l'actrice principale, l'atmosphère des répétitions fut parfois tendue.

Un autre grave problème surgit entre Tennessee Williams et Laurence Olivier qui souhaitait faire des coupures car il trouvait la pièce " répétitive, avec du remplissage. "[5] Il pensait que ces coupures amélioreraient la pièce. Mais les habitudes du monde

théâtral étaient différentes des deux cotés de l'Atlantique. " A New York, l'auteur était respecté religieusement et il ne venait à personne de couper le moindre mot sans son consentement. A Londres, le metteur en scène avait coutume d'avoir plus de liberté ".[6] Après de multiples transactions entre New York et Londres, Laurence Olivier dut se soumettre, supprimer toutes ses coupures et revenir au texte intégral. Cependant la " bataille des coupures ", " the battle of cuts", était loin d'être terminée. Elle fut ravivée cette fois par la Censure représentée par le Lord Chamberlain. De 1737 à 1968 Le théâtre anglais avait été paralysé par des interdits d'ordre politique et moral, tout à fait anachroniques.

En 1949, 20 ans avant son abolition, cette Censure théâtrale étant devenue plus libérale avait permis la production de la pièce dans sa totalité, à l'exception de 5 mots qui faisaient référence à la découverte de l'homosexualité du jeune mari de Blanche :

" I came suddenly into a room which I thought was empty, which wasn't empty but **had two people in it".**

La pièce fut donc jouée au théâtre Aldwych de Londres sans ces cinq derniers mots, c'est à dire sans cette allusion à l'homosexualité. Cette suppression rendait la scène incompréhensible. Pour connaître ces mots fatidiques, les spectateurs durent acheter le *Daily Express* qui avait eu le droit de publier *Streetcar* en feuilleton, la presse écrite n'étant entravée par aucune censure.

Une autre difficulté surgit sur l'interprétation du rôle de Vivien Leigh qui refusait de voir en Blanche Dubois une prostituée, une femme de mauvaise vie, comme le voulait l'auteur et telle qu'elle avait été interprétée à New York. Finalement un compromis fut trouvé entre Irène Selznick et Laurence Olivier qui finit par accepter de reprendre certains points de la mise en scène new yorkaise à laquelle il dut rendre hommage dans le programme du théâtre Aldwych.

A Sreetcar Named Desire, un événement théâtral unique

A Streetcar Named Desire fut à Londres un événement théâtral d'une ampleur inimaginable. La location des places débuta six mois avant la date présumée de la première, avec 10 000 demandes de réservation par correspondance. La queue pour les 200 billets de galerie qui restaient à vendre le jour même commença trois jours avant l'ouverture des guichets ; or ce mois d'octobre était particulièrement froid et humide. Binkie Beaumont fut obligé de faire servir aux spectateurs qui attendaient dans la rue

des sandwichs et du café chaud. Les cinq dernières places qui restaient à vendre furent cause d'une véritable bataille de rue. " Des femmes s'évanouirent, des vêtements furent arrachés et des visages écorchés. On appela la police. Des ambulances arrivèrent pour transporter les blessés à l'hôpital. "[7]

A l'issue de la représentation il y eut 14 rappels. Une foule énorme attendait devant les portes du théâtre pour ovationner Vivien Leigh et Laurence Olivier. Ce ne fut qu'à minuit moins le quart qu'ils apparurent aux côtés d'Irène Selznick.

Les costumes et la mise en scène

Lorsqu'Elia Kazan vit des photographies des costumes de la mise en scène de Laurence Olivier, il fut horrifié et s'écria : " En un mot ils sont " anglais ", c'est-à-dire vieillots, ternes, ultra démodés".[8]

Les didascalies étant très détaillées, toutes les mises en scène suivent nécessairement d'assez près les directives de l'auteur. Les documents iconographiques notamment ceux du magazine *Theatre World* le révèlent clairement :

A la scène 1 comme à la scène 10, par exemple, les costumes de Blanche sur la scène du théâtre Alwych correspondent en tous points aux didascalies de Tennessee Williams :

Scène 1 : "She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth".

Scène 10 : "Blanche in a somewhat soiled and crumpled white satin evening gown...is placing the rhinestone tiara".

Cependant, pour d'autres personnages, il y a quelques différences notables entre les costumes conçus par Laurence Olivier et ceux imaginés par Elia Kazan dans le film de 1951.

A Londres, Stella, par exemple, est habillée comme une petite bourgeoise très soignée. A la scène 5 elle a une assez élégante robe de grossesse. Tandis que chez Elia Kazan, ce personnage n'apporte visiblement aucune recherche à sa toilette.

Les scènes entre Blanche et Mitch sont vues de manière beaucoup plus romantique chez Laurence Olivier que chez Elia Kazan.

La différence la plus notoire est à remarquer dans le célèbre T-shirt de Stanley, taché de sueur ; il est extrêmement " sexy " quand il est ainsi porté par Marlon Brandon, dans le film de

Kazan. La version " anglaise " de ce vêtement en 1949, est infiniment plus correcte !

De manière générale, il semble qu'à Londres, la tenue des personnages comme l'ensemble du décor aient une allure plus bourgeoise.

Dans la scène du viol Stanley porte une chemise de jour à Londres, un pyjama rayé en Amérique quand il est interprété par Marlon Brandon et un T-shirt à Paris dans la mise en scène de Jean Cocteau pour Jean Marais. La didascalie de Tennessee Williams indiquait un pyjama.

Les décors de Londres sont nettement plus raffinés que ceux imaginés aux qu'aux Etats-Unis : la mise en scène du théâtre Alwych présente un tapis de qualité, un bon fauteuil, une assez jolie table. Il semble bien évident qu'ici, en 1949, la révolution du " Kitchen sink drama " de 1956 ne soit pas encore véritablement produite. Chez Laurence Olivier on ne sent aucune influence du théâtre de la colère, tel qu'il apparaîtra sept ans plus tard au Royal Court theatre avec la pièce de John Osborne, *Look Back in Anger*. Dans ce living-room, pièce à tout faire chez Stella et Stanley Kowalski, ici on sent encore comme des relents de la comédie de salon, ce célèbre genre de " drawing-room comedy ", qui avait été si florissante entre les deux guerres mondiales. La scène britannique, en 1949, ne semble pas encore totalement libérée de cette forme dramatique traditionnelle.

Des Critiques contrastées:

Les critiques concernant la pièce furent contrastées.

D'un point de vue moral, la pièce fut vilipendée :

La Baronne Ravensdale représentant The Public Morality Council dit que " la pièce était totalement indécente. On devrait avoir honte de laisser les enfants et les domestiques aller au théâtre pour voir cela ".[9]

Le Révérend Colin Cuttless, curé de Southwark, s'insurgea contre l'indolence de la Censure qui laisse les Etats Unis déverser ses égouts en Grande Bretagne. " Une obsession sexuelle pathologique est la marque de notre époque, comme elle le fut de toute civilisation finissante depuis Babylone jusqu'à Rome. Que fait le Lord Chamberlain ? Il doit dormir ou être parti en voyage ".[10]

La tante du Roi, la princesse Alice qui devait assister à la pièce pour un gala de charité se récusa au dernier moment.

Par contre, des critiques extrêmement élogieuses louèrent la qualité de la pièce et de la production :

News of the World : " C'est un théâtre de premier ordre. Le jeu brillant des acteurs, avec Vivien Leigh en tête rend la pièce l'une des plus remarquables de Londres. C'est une production dont Laurence Olivier peut vraiment être fier".[11]

Daily Graphic : "*Streetcar*, un triomphe pour les Olivier. Une belle pièce. Quand le rideau est tombé il y a eu 14 rappels".[12]

Daily Telegraph : "Hier j'avais l'avantage d'avoir vu la pièce à New York. Je l'ai trouvée encore plus émouvante au théâtre de l'Aldwych de Londres".[13]

Sphere : "A Streetcar Named Desire, sensation de l'année théâtrale".[14]

Evening Standard : "A Streetcar Named Desire est le plus grand événement du théâtre contemporain à Londres."[15]

Influence de la pièce sur Vivien Leigh

Les conséquences que cette production londonienne de *A Streetcar Named Desire* eurent sur la santé mentale de Vivien Leigh, ainsi que sur son union avec Laurence Olivier, furent dramatiques.

Toute sa vie Vivien Leigh avait souffert de très graves crises de psychose maniaco-dépressive. Son interprétation du rôle de Blanche Dubois allait la faire sombrer dans la folie. Une fois le rideau baissé, Vivien continuait à jouer le rôle de Blanche. Elle aimait, ainsi, après les représentations, aller se perdre, la nuit, à Londres dans le quartier des prostituées pour discuter avec elles.

Le biographe de Vivien Leigh, Alexander Walker écrit :

" Le dommage que cette pièce fit au psychisme déjà perturbé de Vivien allait être très grave. Des années plus tard, elle le reconnut elle-même : "Blanche est une femme que l'on dépouille de tout. C'est une figure tragique et je la comprends. Mais en la jouant, elle me fit chavirer dans la folie". [16]

Le couple que Vivien formait avec Laurence Olivier ne résista pas à cette détérioration mentale de l'actrice.

En 1953, dans une crise de folie elle tenta d'étrangler le bébé de son amant, Peter Finch. A l'infirmière qui, pour tenter de la calmer lui avait dit : "je sais qui vous êtes. Vous êtes Scarlet O'Hara, n'est-ce pas" ? Elle répondit en hurlant :

" Je ne suis pas Scarlet O'Hara. Je suis Blanche Dubois."

Hélène Catsiapis
Ecole Centrale de Lille

Bibliographie :

Huggett, Richard, *Binkie Beaumont, Eminence Grise of the West End Theatre 1933-1973,* London : Hodder & Stoughton, 1989.

Olivier, Laurence, *Confession of an Actor, The Autobiography,* London : Weidenfeld & Nicolson, 1982.

Walker, Alexander, *Vivien, The Life of Vivien Leigh,* London : Weidenfeld & Nicolson, 1987.

Williams, Tennessee, *Memoirs,* London : W.H.Allen & Co.Ltd, 1972.

La presse :

The Theatre World, December 1949.
Daily Express, 29 October - 5 November 1949
Daily Telegraph, 18 October 1949
Evening Standard, 17 October 1949.
Sphere, 29 0ctober 1949
Tatler, 20 October 1949
Times, October 14 1949, 31 October 1949

NOTES

[1] The Theatre Museum Study Room, (1[E] Tavistock Street, London, WC2E 7PA - http.//theatremuseum.org/)

[2] French's Theatre Bookshop (52-56 Fitzroy Street, London W1T 5JR - www.samuelfrench-london.co.uk)

[3] Olivier, Laurence, *Confession of an Actor,* "In much the same single-minded way that Vivien had followed up the impossible ambition to be Scarlet O'Hara, she had now fastened her hopes on the entirely possible Blanche Dubois in *A Streetcar Named Desire.* I was hesitant about this work, owing to my not-quite-dead preoccupation with respectability... When I took the idea to Binkie Beaumont, suggesting a managerial partnership, I found him amenable. Of course, a Tennessee Williams in London (the fact of a raging New York success does sometimes float across the Atlantic and penetrate our consciousness) ; Vivien at her height, and the partnership of her starring with myself directing had already proved to be popular ; it did not seem possible for Binkie to lose. He didn't." pp. 173-4

[4] Walker, Alexander, *Vivien,* p.265.

[5] Huggett, Richard, *Binkie Beaumont* : "repetitive and full of padding." p. 415.

[6] Ibid. "To cut or not to cut was the single cause of all the trouble which was to erupt and cloud the rehearsal period. In New York, the author's wishes are respected and nobody thinks of cutting without his consent. In London, the director enjoys greater freedom." p.415.

[7] Ibid. "Women fainted, clothes were torn, faces scratched. The police were called, ambulances arrived , the wounded were carried to hospital." p. 419.

[8] Walker, Alexander, *Vivien, The Life of Vivien Leigh,* "Kazan had seen photos of Olivier's for Vivien and was horrified : "In one word, they were "English". I mean stuffy, dull, ultra-conservative." p. 271.

[9] Huggett, Richard, *Binkie Beaumont,* "It is no excuse to say that this abominable play is well acted and directed...The play is thoroughly indecent and we should be ashamed that children and servants are allowed to sit in the theatre and see it." p. 420.

[10] Ibid. "A pathological obsession with sex is a mark of every dying civilisation from Sodom to Gomorrah, from Babylon to Rome. Let the United States of America keep its own sewage." p. 420.

[11] *News of the World :* "It is theatre of the highest order. Brilliant acting of the cast headed by Vivien Leigh makes it one of the most worthwhile plays in town. It is a production of which Laurence Olivier may well be proud."

[12] *Daily Graphic : "Streetcar,* a triumph for the Oliviers. A fine play. When the curtain fell there were 14 curtain calls."

[13] *Daily Telegraph :* "I had the advantage last night of having seen the play in New York. I found the play even more moving at the Aldwych."

14 *Sphere*, 29 octobre 1949 : " *A Streetcar named Desire,* sensation of the theatre year."

15 *Evening Standard : " A Streetcar Named Desire* is the greatest event in the contemporary London theatre." raging New York success does sometimes float across the Atlantic and penetrate our consciousness) ; Vivien at her height, and the partnership of her starring with myself directing had already proved to be popular ; it did not seem possible to lose. He didn't." pp. 173-4

16 Walker, Alexander, *Vivien,* "The damage this play did to Vivien's already disturbed psyche was to be severe. Years later, she recognized that herself : "Blanche is a woman with everything stripped away", she said; "She is a tragic figure and I understand her. But playing her tipped me into madness." p. 269.

THE TATLER and BYSTANDER, October 26, 1949



"Blanche the home breaker provokes with her coquettishness the wrath and contempt of her sister's husband, Stanley Kowalski. Across the table his wife contemplates him with fond affection and behind her Mitch watches the foolish Blanche with an equal intensity of understanding and devotion."





Les vêtements de Stanley Kowalski sont beaucoup plus "sages" dans la mise en scène de Laurence Olivier (Alwych Theatre, Londres, 11/10/1949, à gauche) que dans le film d'Elia Kazan (en bas).









Les décors de la mise en scène de Laurence Olivier appartiennent encore un peu à la tradition du théâtre bourgeois.

"Blanche *or* Stanley?: A Decisive Scene in Elia Kazan's *Streetcars*"

Brenda MURPHY

In his autobiography, Elia Kazan quotes extensively from a letter that Tennessee Williams wrote to him early in the process of conceptualizing the original production of *A Streetcar Named Desire* which, he said, became his "key to the production." Concerned that Kazan was at that time considered the kind of director who preferred a thesis or "message" play, Williams noted, "I am sure that you must have had reservations about the script." In the long letter that was intended to clarify his intentions in the play, Williams wrote:

> I think its best quality is its authenticity or its fidelity to life. There are no 'good' or 'bad' people. Some are a little better or a little worse but all are activated more by misunderstanding than malice. A blindness to what is going on in each other's hearts. Stanley sees Blanche not as a desperate, driven creature backed into a last corner to make a last desperate stand–but as a calculating bitch with 'round heels.' ... I remember you asked what should an audience feel for Blanche. Certainly pity. It is a tragedy with the classic aim of producing a catharsis of pity and terror and in order to do that, Blanche must finally have the understanding and compassion of the audience. This without creating a black-dyed villain in Stanley. It is a thing (Misunderstanding) not a person (Stanley) that destroys her in the end. In the end you should feel–'If only they all had known about each other.' (Kazan, *A Life* 329-30)

In this letter, Williams was writing to a director who was known to seek clear moral oppositions in his productions and urging him toward a more relativistic view of the moral universe, which would result in a more ambiguous play than he was used to dealing with. Kazan struggled with Williams's conception of morality in the play as well as its dynamic of conflict between the characters. By contemporary standards, the Kazan *Streetcar*s, both stage production and film, are melodramatic in style, with their polarization of Blanche and Stanley and their characteristically explosive emotional climaxes, emphasized by Alex North's intense

musical score. One of the elements that makes Kazan's *Streetcar*s compelling, however, is the fundamental ambiguity about the characters that Williams had planted in Kazan's mind at the beginning and that remains in the film for contemporary audiences.

Kazan explained his ambivalent response to the play in terms of Blanche's character: "Blanche is attracted by the man who is going to destroy her" (Kazan, *A Life* 351), or more specifically, as he told Michel Ciment in an interview, "I saw Blanche as Williams, an ambivalent figure who is attracted to the harshness and vulgarity around him at the same time that he fears it, because it threatens his life" (Ciment 71). This approach made Blanche the protagonist of the play, but not necessarily the focus of the audience's sympathy. In choosing it, Kazan was rejecting the more straightforward melodramatic approach of opposing a victimized Blanche against a brutal Stanley. This was the approach taken by Kazan's erstwhile mentor Harold Clurman, who directed the touring company of the play. In his review of Kazan's production, Clurman had complained of an "ambiguity and confusion" (Clurman 74), contending that Kazan had made Brando's character too sympathetic and that there were "thematically disruptive" scenes that were "not integrated with that attribute of the play which requires that Kowalski at all times be somewhat vile'" (Clurman 79). A number of reviewers agreed with Clurman that "the play (with Brando playing the role) becomes the triumph of Stanley Kowalski: with the collusion of the audience which is no longer on the side of the angels" (Clurman 78).

This was precisely not what Kazan had intended. In the notes that he wrote as he prepared to direct the play, Kazan had described a trajectory in which Blanche would be the "heavy" at the beginning of the play, as the audience was made aware of the effects of her domineering yet helplessly dependent attitude toward Stella. He thought the audience should be on Stanley's side at the beginning, but "gradually, as they see how genuinely in pain, how actually desperate she is, how warm, tender and loving she can be (the Mitch story), how freighted with need she is–then they begin to go with her. They begin to realize that they are sitting in at the death of something extraordinary ... colorful, varied, passionate, lost, witty, imaginative, or her own integrity ... and then they feel the tragedy" (Kazan, *Notebook* 299).

Kazan's anger at Clurman resulted partly from the fact that Clurman had hit on a weakness in the production that had been worrying the director before it opened in New York. At the trial

run in New Haven, Kazan noted, audiences had "adored Brando. When he derided Blanche, they responded with approving laughter." The play was in danger of becoming "The Marlon Brando Show" (Kazan, *A Life* 345). A crucial barometer of the audience response was the reaction of movie producer Louis B. Mayer, who urged Kazan to have Williams rewrite the ending to make sure that "once that 'awful woman' who'd come to break up that 'fine young couple's happy home' was packed off to an institution, the audience would believe that the young couple would live happily ever after" (Kazan, *A Life* 345). Kazan was convinced that this response by a movie man who was keenly tuned to the American popular audience presaged a dangerous misperception of the play that was skewed toward Stanley's point of view, and this proved prophetic.

Kazan was afforded a rare second chance to realize his conception of *A Streetcar Named Desire* when he was asked to direct the film by Warner Brothers in 1951. He has explained several times that he first wrote a screenplay that "opened up" the play to include scenes in Mississippi that depicted Blanche's life before she arrives in New Orleans, designed to "show that she was sort of a refugee in the New Orleans scene" (Ciment 66), but that he ultimately decided that opening up the play had destroyed it: "The force of the play had come precisely from its compression, from the fact that Blanche was trapped in those two small rooms, where she'd be constantly aware that she was dangerously irritating Stanley and couldn't escape if she needed to." He decided to "photograph what we'd had on stage, simply that" (Kazan, *A Life* 384).[1] He used a few cinematic tricks with the set of the Kowalski apartment, such as having it built in small sections that would gradually be removed as the filming went on, so that the walls of the apartment literally closed in on Blanche as her situation became more desperate. There were also substantial changes in the dialogue, mostly intended to satisfy the demands of the official Hollywood censors, the Breen Office, and the Catholic Church's Legion of Decency.[2] The major changes that were demanded by the censors–the elimination of the rape scene and any reference to Allan Grey's homosexuality, and the altered ending that had Stella running upstairs to Eunice's apartment–have been closely analyzed, as has the "sanitized" language which eliminated all "obscene language" from the script.[3]

The most significant change from play to film, however, was the substitution of Vivien Leigh for Jessica Tandy in the role of Blanche. Kazan has said that the substitution was required by the

film's producer Charles Feldman, who wanted at least one movie star in the film (Brando was as yet unknown in Hollywood), but he has admitted: "To confess the hard truth, I'm not certain, looking back, that I didn't want a different actress for Blanche" (Kazan, *A Life* 385). He put this down to feeling "stale on the play," but it was probably also an effect of the lingering feeling that he had not accomplished what he had intended with the play, that it had remained Marlon Brando's show and he and Tandy had been unable to deepen the audience's understanding of Blanche enough to move its sympathy from Stanley to her in the course of the play. Here was another chance to do that.

Was Kazan able to achieve in the film what he had just missed in the play? The crucial scene for the shifting of sympathy toward Blanche is scene 5 in the play, in which, as Williams wrote in the stage directions for the acting version, "*the important values are the ones that characterize Blanche: [the scene's] function is to give her dimension as a character and to suggest the intense inner life which makes her a person of greater magnitude than she appears on the surface*" *(Streetcar Acting Edition* 52). At the end of scene 4, Stanley wins a victory over Blanche in their battle for Stella. Blanche's longest speech, her plea for Stella not to "*hang back with the brutes*," ended in Kazan's stage production with Blanche sitting with her arm around Stella while she pleaded for art, poetry, music, and "tenderer feelings" against "Stanley Kowalski–survivor of the stone age" *(Streetcar* 83). Stanley, who had been listening outside, licked his lips and entered the apartment, slamming the front door, a sound from which Blanche recoiled. Taking a beer from the ice box, Stanley opened it and drank, while a look passed between the sisters. This was clearly a moment of decision for Stella. Blanche whispered agitatedly to Stella, and then tried to restrain her as she got up, went to the door between the two rooms, and opened the curtains. When Stanley asked if Blanche was back, she got up and went to the door between the rooms, placing herself between Stanley and Stella, and looking apprehensively at Stanley. Stella looked straight at Stanley, and then moved slowly around Blanche toward Stanley, and then, with a quick little run, threw herself into his arms, Stanley swinging her up with his body.[4]

This scene clearly establishes the values that are at stake in the battle between Blanche and Stanley for Stella's loyalty: Stanley's "animal" attraction versus Blanche's plea for the beauty and the things of the spirit. It also establishes that Stanley is winning at the end of scene 4. In Scene 5, Stanley's threat to the

shelter Blanche has found with her sister and with Mitch is established with his questioning of Blanche about the Hotel Flamingo, which is "not the sort of establishment [she] would dare to be seen in" *(Streetcar* 89). After Stanley leaves, Williams establishes Blanche's vulnerability and Stella's protectiveness in the scene between the sisters. Blanche admits that she has not been "so good" in the last two years, after Belle Reve started to slip through her fingers, and she makes the speech that is Williams's major statement of her vulnerability:

> I never was hard or self-sufficient enough. When people are soft–soft people have got to shimmer and glow–they've got to put on soft colors, the colors of butterfly wings, and put a–paper lantern over the light ... It isn't enough to be soft. You've got to be soft *and attractive.* And I–I'm fading now! I don't know how much longer I can turn the trick. *(Streetcar* 92)

In Kazan's stage production, Stella put her arm around Blanche during this speech, and she embraced Blanche three more times during the scene: when Blanche screamed hysterically after she spilled Coke on herself; when she said she was sensitive about her age because "of the hard knocks my vanity's been given"; and when Blanche says in response to Stella's question about whether she wants Mitch, "I want to *rest!* I want to breathe quietly again! Yes–I *want* Mitch...very *badly!* Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone's problem" *(Streetcar* 95). Signaling the audience's response through Stella's, Kazan was shifting the view of Blanche from Stanley's perception of the intrusive sister-in-law with a dubious past, who is turning his wife and his best friend against him, to Stella's perception of the delicate and vulnerable sister who needs her protection.

The second half of Scene 5, the encounter between Blanche and the collector for the newspaper, is a tricky one to play as a means of enlisting audience sympathy for Blanche. Played in one way, her flirtation with this "young, young, young man" *(Streetcar* 99) can simply be more evidence for Stanley's case against her, an illustration of the way she was behaving in Laurel when she had an affair with a 17-year-old boy. Williams meant it, however, as a sympathetic scene in which the audience could come to see how this could happen within Blanche's world, where fantasy was so mixed with reality. In the production, Blanche first approached the Young Man with her automatic Southern Belle

flirtation, a manifestation of her need to attract every man she meets in order, as Kazan said, to seek "protection." When the Young Man started to leave, she restrained him by asking him to light her cigarette, touching his hand, and blocking his way as she asked him about his afternoon. In Kazan's production, the element of fantasy entered when she draped her gossamer scarf around herself and told him that he looked like "a young Prince out of the Arabian Nights" *(Streetcar* 99). When she said, "come here. I want to kiss you, just once, softly and sweetly on your mouth" *(Streetcar* 99), rather than having Blanche cross quickly to the Young Man and press her lips to his as the stage directions in the published text suggest, Kazan had the Young Man obey her like a child and come to her. When she told him to "run along now," she gripped his arms, looking into his face with an expression of ineffable sweetness, and he went "rather dazed" to the door, like a child who has had a happy dream.[5]

Blanche's encounter with Mitch at the end of the scene, in which she calls him her "Rosenkavalier" and gets him to bow to her as he presents his bouquet of flowers, came as a further element of fantasy in Blanche's romantic life. The two encounters with her "Arabian Prince" and her "Rosenkavalier" provided illustrations of the intensity of her need to cloak the mundane, even sordid, reality of her life with romantic illusions from literature. In her literature classes, Blanche attempts "to instill a bunch of bobby-soxers and drug-store Romeos with reverence for Hawthorne and Whitman and Poe" *(Streetcar* 62). In her own life, Blanche uses fantastic scenarios from literature as a means of creating a world in which she can live. As she tells Mitch, she never lies "in [her] heart" *(Streetcar* 147), no matter how many untruths she tells, because in her heart she needs to believe the fantasies she creates in order to survive.

In the sequence corresponding to scene 4 in Kazan's film, Blanche (Vivien Leigh) is kneeling in front of Stella (Kim Hunter) when she says "Don't hang back with the brutes!" She puts her arms around Stella's neck and they embrace in a moment of complete sympathy, until both sisters are startled when Stanley is heard banging the kitchen door and Stella pulls away from Blanche. They exchange a long look during which Stella is struggling between the pull of Blanche and the pull of Stanley (Marlon Brando), seen in deep focus as he bangs around the kitchen. After he calls her twice, Stella gets up and comes around Blanche to face Stanley across the room. When Stanley asks if Blanche is back, she gets up and stand slightly behind Stella, rather

than blocking the way as she did in the stage production. Stanley grins at Stella in a boyish way as he says that the mechanic from Fritz's "doesn't know his axle grease from third base." Stella, smiling at him and brushing at her hair, is clearly won over by now. Blanche, still slightly behind her, puts her hand on Stella's shoulder, watching her face with growing dismay until Stella runs into Stanley's arms. Stanley grins at Blanche over Stella's head and the scene ends with a close-up on a visibly shaken Blanche. In this cinematic version, combining tight two-shots and long deep focus shots to direct the spectator's response, Kazan is able to present the struggle for Stella's loyalty with more nuance than he could on stage. Blanche is less aggressive in her confrontation with Stanley and more vulnerable in her relation to Stella, a good preparation for the shift in audience sympathy in the crucial scene that follows.

The cinematic treatment of Scene 5 begins with several beats that establish Stanley's resentment of Blanche. As he comes into the apartment, he glances at the material Blanche has spread over the table, and Stella says apologetically that Blanche is making them new slip covers. He tells Stella that he can't find his shoes, and Stella says she and Blanche have "cleaned" in the bedroom. Stanley bangs the dresser drawers, complaining that he can't find anything in the apartment anymore. All of these are small signs of Blanche's challenge to Stanley's hegemony over his and Stella's life together, which add to his growing agitation. The point when he turns to aggression comes when Blanche says that his sign is Capricorn, the Goat, pointing at him and laughing. Stella giggles a little at first, but subsides and turns away after a glowering look from Stanley. It is then that Stanley goes on the attack, interrogating Blanche about the Hotel Flamingo, and threatening her with further damaging disclosures from Shaw. When he leaves for the Four Deuces, refusing to kiss Stella in front of her sister, he is not an unsympathetic figure to the audience. It is clear that Blanche has invaded his home and is undermining him with his wife.

In the key scene that follows, Blanche is not embraced by Stella as she makes her speech about the need to shimmer and glow. Instead, Kazan places her next to the window. With the light shining through them, the filmy curtains, echoed in the filmy net fichu of Blanche's dress, have the appearance of a spider web in which Blanche is caught--a visual subtext that conveys Williams's image of Blanche as a delicate moth. When Blanche promises to leave soon, she kneels on the floor in front of Stella. Blanche gives

her lines about the "hard knocks" her vanity's been given and her hopes for Mitch while kneeling tearfully on the floor beside Stella. Kazan goes into a tight two-shot and the voices of the actors fall to a whisper as Stella asks whether Blanche wants Mitch. Alex North's music surges romantically, and Blanche sinks back on the couch, closing her eyes and saying she wants to be able to breathe again, to go away and not be anyone's problem. Stella leans over her, promising that it "*will* happen," and the sisters embrace and kiss until they are startled by Stanley, calling to Steve. In contrast to her decisive choice of Stanley at the end of Scene 4 and her desire for a kiss before Stanley left the apartment a few minutes earlier, this time, Stella pushes Stanley away when he tries to grab and kiss her, a signal to the spectators of a change in her loyalties, and presumably in theirs.

The scene with the Young Man begins with a curious choice on Kazan's part. Leonard Leff has analyzed a sequence that had been edited out by the censors for the 1951 film, but restored in the director's cut released in 1993, and now the version that is universally available on DVD and VHS. As Leff notes, there is a moment of autoeroticism in Vivien Leigh's shifting around in the chair and moaning slightly as she says Blanche's lines "Ah, me ... ah, me ... ah, me."[6] This ends with the entrance of the Young Man, with whom Blanche immediately begins flirting by offering him a drink. As Vivien Leigh plays the scene, it begins at a rather casual sexual level, with Blanche's off-hand offer of a drink delivered in a deeper vocal register than Blanche usually uses. This changes, however, when she looks into the Young Man's boyishly handsome face and the "Varsouviana" begins to play, evoking the specter of Allan Grey. Her manner changes to that of a flirtatious Southern Belle and her voice lilts upward as she searches unsuccessfully for a coin in her purse, picks up her filmy scarf and holds it in various poses, and keeps the Young Man from leaving by asking for a light for her cigarette. Vivien Leigh's delivery of the remark when the lighter fails, "It's temperamental" is a reprise of her Scarlett O'Hara. Blanche is clearly playing a fantasy role as she poses with her scarf and tells the Young Man he looks like a prince from the Arabian Nights. When she tells him to come to her, the camera shows only the back of the Young Man's head, not revealing his response until she kisses him, as she says, "softly and sweetly." The Young Man makes a tentative move to kiss her again, showing that he is a willing participant in Blanche's scene, and it is she who pulls away. Her line about being good and keeping her "hands off children" was cut from the 1951 version,

making this a completely innocent moment, but its restoration in the director's cut shows that Kazan intended to have both this reference and the earlier reminder of Blanche's sexuality in the scene. This remark is followed by a very romantic gesture, as Blanche holds the gossamer scarf before her and says "adios." The Young Man's rather dazed departure, with his hand raised in farewell, is juxtaposed in the frame with Mitch's appearance, as he bounces up to Blanche with his flowers and she begins her "Rosenkavalier" act.

Is this scene successful at giving Blanche "dimension as a character" and suggesting "the intense inner life which makes her a person of greater magnitude than she appears on the surface," as Williams suggests it should? The scene with Stella certainly does show a softer, more vulnerable aspect of Blanche than has been revealed up to this point, and Stella's new-found sympathy for Blanche and resistance to Stanley signals to the spectator that she needs protection from her brutally aggressive antagonist. Blanche's fantasy that she has entered a scene from the Arabian Nights is strong enough to bewitch the Young Man, and perhaps the spectator as well. Kazan succeeds in making an innocently romantic scene out of what could be a disturbing encounter. Is this strong enough to shake the spectator's revulsion to Blanche's past, in which she has apparently allowed her desire to get the best of her in a similar situation? Some of the "dimension" that is revealed in her character would tend to undermine the spectator's sympathy, especially in the cultural context of 1951, when the frank cinematic portrayal of a woman who experienced sexual desire was still shocking in itself. In alluding to the taboo outlets for Blanche's desire, in masturbation and pedophilia, Kazan would seem to be undermining the sympathy with Blanche that the scene creates. Similarly, he insists on the reminders at the beginning of the scene that Blanche is invading Stanley's home, through the remarks about the slipcovers, the shoes, and the rearrangement of the apartment, none of which are in the play. Furthermore, no matter how poetically it is cast by Blanche and Stella, the scene makes it clear that Blanche's desire for Mitch is exploitative. It is focused on her own needs, just as her sexuality in the scene is autoerotic.

In view of the disagreement with Clurman, it is a little ironic that Kazan is often criticized for having a melodramatic sensibility. The task that he accepted here was to show that there are no "good" or "bad" people. Williams wanted Blanche to have the understanding and compassion of the audience without creating a

"black-dyed villain" in Stanley. The work of the scene was to shift the center of gravity from Stanley to Blanche without making either one into a "good" or "bad" character. What Kazan does is in fact to highlight the ambiguities and contradictions in Blanche's character that have already emerged prior to the scene and create a sympathy for her that exists as much in spite of as because of her character, a sympathy that almost catches the audience unawares. He offers the spectator a self-centered, domineering, exploitative, sexual woman as the subject of this scene and he succeeds in evoking understanding for her values and desires and compassion for her vulnerability. In this sense, he fulfills Williams's hopes for the scene and realizes his own interpretation of what Williams was saying. In a conversation he reports in his autobiography, Williams told Kazan not to worry about the production's moral ambiguity: "Blanche is not an angel without a flaw ... and Stanley's not evil. I know you're used to clearly stated themes, but this play should not be loaded one way or the other. Don't try to simplify things" (Kazan, *A Life* 346). In this pivotal scene, at least, he did not, and the result is a complicated, vaguely disturbing, but compelling cinematic version of the complex human dynamics in Williams's play.

Brenda MURPHY
University of Connecticut

Works Cited:

Ciment, Michel. *Kazan on Kazan.* New York: Viking, 1974.

Clurman, Harold. *Lies Like Truth: Theatre Reviews and Essays by Harold Clurman.* New York: Grove, 1960.

Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life.* New York: Knopf, 1988.

—. "Notebook for *A Streetcar Named Desire.*" In *Directing the Play: A Source Book of Stagecraft.* Ed. Toby Cole and Helen Krich Chinoy. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1953.

Leff, Leonard J. "And Transfer to Cemetery: The Streetcars Named Desire." *Film Quarterly* 55 (Spring 2002): 29-37.

Pauly, Thomas H. *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture.* Philadelphia: Temple University Press, 1983.

Schnathmeier, Susanne. "The Unity of Place in Elia Kazan's Film Version of 'a Streetcar Named Desire' by Tennessee Williams: A Traditional Dramatic Category Seen from a Semiotic Point of View." *Kodikas/Code* 10 (1987): 83-93.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire.* New York: New Directions, 1947.

—. *A Streetcar Named Desire: Acting Edition.* New York: Dramatists Play Service, 1947.

NOTES

[1] As Susanne Schnathmeier's careful analysis of the scenes shows, Kazan's film was not quite so restricted to the single set as he claimed. Of the film's 1 hour and 55 minutes, "a little more than 18 minutes of the films' action, viz.. one sixth, is not situated in the cramped flat" (Schnathmeier 89).

[2] Thomas Pauly has noted 68 "major and minor changes from the Broadway version" (Pauly 131).

[3] There is considerable critical disagreement about the effect of the changes on the film, as is evident in the articles by Ellen Dowling, "The Derailment of *A Streetcar Named Desire*," *Literature/Film Quarterly* 9.4 (1981): 233-40, Linda Costanzo Cahir, "The Artful Rerouting of *A Streetcar Named Desire*," *Literature/Film Quarterly* 22.2 (1994): 72-77, Robert Benedetto, "*A Streetcar Named Desire*: Adapting the Play to Film," *Creative Screen Writing* 4.4 (Winter 1997): 97-103, and Leonard J. Leff, "And Transfer to Cemetery: The Streetcars Named Desire," *Film Quarterly* 55.3 (Spring 2002): 29-37.

[4] The description of this scene is based on Robert Downing's Stage Manager's Script, December 1947, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

[5] Notes from Downing, cited in n. 2.

[6] See Leff, 32-33.

Stanley's Story ? *Streetcar* from Stage to Screen

Susan BLATTÈS

A Streetcar Named Desire has proved to be so successful on both stage and screen that it comes as no surprise to find countless essays, articles and even whole works devoted to it. Tennessee Williams's play has also inspired other versions: an opera, a ballet and a teleplay to mention those described by Philip C. Kolin in *A Streetcar Named Desire: Plays in Production.* Although there are many examples of successful plays being turned into films, sometimes even successful films, rarely has a film adaptation had so many repercussions on the way critics and scholars approach the original play text with the result that we are unlikely to come across studies of the play which do not contain references to Kazan's film. The film, in fact, reinforced the significance of something that was already apparent in the first Broadway production : the role of Stanley, as played by Marlon Brando. Study of the reviews of the first staging of the play highlights how Brando's performance affected the audience. His impact in the film version, however, not only reinforced his hold on the role, leading Philip Kolin to refer to critics "frozen in a Brando warp" (11), but also contributed to a "radical transformation of what Americans had previously valued as ideal, male qualities (220)" according to R. Barton Palmer. The latter argues that "this transformed image of masculinity, though enhanced by the essentially theatrical techniques of Method performance, achieved cultural importance because of its dominant screen - not stage - presence in the fifties" (220).

Fascination or even obsession with Brando-Kowalski did not begin with the film since already in the stage production, Kazan apparently planned to have the audience "switch allegiance from Stanley and then, as the play progressed, back to Blanche." (Kolin 24). According to Kazan : "The audiences adored Brando. When he derided Blanche, they responded with approving laughter." This point is also made by Harold Clurman: "The play becomes the triumph of Stanley Kowalski with the collusion of the audience, which is no longer on the side of the angels" (Kolin 12). Although not all critics agreed that the battle for dominance was won by Stanley, they all seemed to suggest implicitly that the play essentially boiled down to a struggle for supremacy between the two characters.

Readers of the play text, however, may well disagree with this interpretation. Interestingly enough, André Previn saw the opera version as an attempt to set the record straight by making it "Blanche's show" (Kolin 168). If he is right, how is it that Blanche's story turned into Stanley's story in the hands of Kazan ? Roger Boxill seems to suggest the answer lies in the move from the page to the stage: "Audiences favour Stanley, at least in the beginning, while readers favour Blanche" (80). What has happened to transform the play text in this way ? Ideally, to answer this question we would deal first with the Broadway production and then with the 1951 film before studying other productions, but for the sake of brevity we will confront the play text of the Penguin edition with the 1951 (1993) film version directed by Elia Kazan, trying to distinguish between changes that were inevitable, due to the change in medium, from other changes. A comparison of the two seems particularly apt since both the play and the film achieved critical acclaim within a very short space of each other. Furthermore, Kazan's collaboration with Williams, which dates from this period, covers both stage and screen. It is, of course, Brando who played the role of Stanley in both the stage and film versions. Our aim is to distinguish between the play as it was written by Tennessee Williams from the film version **as far as the focus on Stanley is concerned**. In our attempt to account for the shift from Blanche to Stanley, we will first examine the case that can be made for reading the text as Blanche's story, before showing to what extent the film gives more attention to Stanley and how.

For the reader, it is hard to avoid the impression that the play is Blanche's story. It is her arrival that sets it off and her departure that brings it to an end and this impression is even reinforced in the film since she is the first of the important characters to appear. However, something is also lost here since the play allows us to discover Blanche and the Kowalski flat at the same time, colouring our response to both and linking them together. It should be noted that Blanche makes her presence felt by spending almost all her time there, an impression reinforced in the play text which never shows her anywhere else. Even when she is not actually visible to the other characters, as in the first half of scene 2, when we are told she is in the bathroom, her presence can be felt, through her singing (132) and Stanley and Stella are aware that she may well be listening in to their conversation. Although this does not seem to worry Stanley, Stella reminds him twice to lower his voice (132, 134) since Blanche is, of course, the object of their discussion. The

weight of her presence is likewise felt in a parallel scene, scene 7, when the conversation (still about Blanche) between Stanley and Stella is constantly being interrupted by snatches of song (187, 188, 191) which threaten to undermine the seriousness Stanley is trying to give to his denunciation of Blanche's scandalous behaviour. Even invisible, Blanche is present, due to the fact that the other characters talk about her. It is not surprising that Laurence Olivier cut the text for the London première of the play to ease some of the pressure on Vivien Leigh in this most demanding of roles (see Kolin 67).

If we can prove that the character of Blanche dominates the dialogue in terms of the number of lines spoken by or about her, it is also possible to demonstrate the variety of her linguistic skills compared with the other characters. This is not simply due to her cultural superiority over them. More important is the wide range of motives behind the different encounters we witness and the fact that in her position, as an English teacher, a woman, and, of course, an outsider, language plays a vital role in all her schemes. Whereas Stanley's motives are all too painfully clear (restoring his position of dominance over wife, friends and household), Blanche's ambitions are altogether more complex, varying over the course of the play as the situation evolves and according to the character she is dealing with. We see Blanche in many more different situations than Stanley: with Stella there are recriminations, justifications, confessions and shared plans; with Stanley, she exchanges information and insults etc. If Blanche is placed in so many different situations, leading to multiple styles of dialogue, it is also because she is constantly trying out different roles. With Stanley she can be playfully seductive or more down-to-earth, flattering his image of himself as a man who cannot be taken in by words (136-137). As for Mitch, he is treated to a whole repertory of roles in her efforts to attract and maintain his interest : the compassionate listener, the prim and proper school teacher, the lonely woman in need of protection, the penitent sinner etc. Note that one of her more interesting performances, that of the French speaking femme fatale or vamp, is given, not for the benefit of Mitch who does not understand but, it seems, for the sheer pleasure of performing to a receptive, though ignorant spectator.

A linguistic study of the speech acts accomplished by Blanche, with a corresponding analysis of their effectiveness would, I think, further demonstrate the range of verbal interaction in which she is involved. Her ability to switch roles and therefore linguistic codes can likewise be noted. Language use is frequently

foregrounded in discussions where she is involved and it is sometimes hard to decide whether it is her revelations or the language they are couched in which strikes us most. The line between telling the truth and arranging the truth is a fine one as she discovers to her cost with Mitch. However, we should not forget that Blanche is also able to move from the gently poetic to the outright crude within a few lines (196). It is perhaps this switch of register from the refined literary language of the English teacher to the plain sordid description of her encounters with soldiers from the local barracks which outraged some critics at the time since Blanche could not be easily catalogued as a lady or a whore.

As an English teacher, Blanche knows the power of words. Language is her tool to protect herself and win the support of others, for, unlike Stanley and Mitch, she does not have the option of using physical intimidation to gain what she wants. In the play text, however, since all the character interaction is presented through the medium of language, Blanche does not seem ill-equipped to hold her own. This is not the case in performance.

In the film version of *Streetcar*, Kazan has narrowed the range of Blanche's verbal skills in a number of ways. Obviously, the cuts in the text, due to pressure from the Production Code Agency have taken their toll in the sequence where Blanche describes the circumstances of her husband's death (183-184) and in her account of her life in Laurel (206). However, it could also be argued that it is the other, less obvious, cuts in the dialogue which imperceptibly alter the audience's perception of the characters. While it is not at all surprising that it is Blanche's speeches that bear the brunt of the cuts, since she has more lines than the others, the choice of cuts is revealing. Some have little effect since they simply shorten the speeches and need not concern us. What, however, are we to make of the sweeping cuts made to scene 4 ? This is not one of the longest scenes in the play text , but neither is it amongst the shortest (scenes 7, 8, 9, 10 are all shorter). The corresponding scene in the film has been considerably shortened however.

In the play, it is the morning after the poker game and Blanche returns to the Kowalski flat, anxious to see what has happened between Stella and Stanley. The dialogue in the play has two separate strands. On the one hand, there is a discussion between the two sisters about Stanley's behaviour and its effect on Stella. This part of the scene remains, although certain more explicit references to their wedding night were cut in the 1951 film version and then restored in 1993. Alongside this evocation of

Stanley's antics, there is a parallel discourse in which Blanche speaks of a recent chance encounter with an old admirer of hers, Shep Huntleigh, to whom she would like to turn for help. This second strand has been removed. In the film, whole chunks of text on page 158 and then virtually all of the next four pages have disappeared. These cuts slightly distort our vision of Blanche since the allusions to the old admirer here link up to other allusions in scenes 10 and 11. When Blanche refers to a telegram from a Texan millionaire in scene 10, the reader notes a certain coherence in Blanche's discourse, the film goer, however, just sees this as the effect of too much alcohol and a powerful imagination, a further sign of her mental disintegration and inability to face reality. The same is also true of scene 11 when the film again reinforces Blanche's confusion through the reference to Shep Huntleigh, reduced to a figment of her tortured imagination. The play, on the other hand, is more subtle. It is never quite clear at what point, if at all, Blanche loses touch with reality. As Felicia Hardison Londré has pointed out "Although most critics seem to accept the premise that Blanche goes mad, it is possible to interpret the action otherwise"(61). The allusions in scene 4 to Shep Huntleigh, whom she may or may not have met in Florida, recall Amanda Wingfield in *The Glass Menagerie* and the rich gentlemen callers she might have married and who might have provided her with the type of life to which she feels entitled. The rich and successful planters' sons are a far cry from the man she actually married. Likewise in *Streetcar*, the real or imaginary Huntleigh stands in stark contrast with Stanley.

Repeated mention of Shep Huntleigh also reinforces Blanche's position in the dialogue. Instead of just playing the role of the protective elder sister, bemoaning her younger sister's inappropriate choice of husband, she can play a more active role and speak of her own experiences with men. Instead of simply emphasizing the hopelessness of the situation, Blanche's remarks in the play suggest her resourcefulness. After all, she has been living by her wits for some time. Most important of all, however, in the missing lines, we see Blanche's self-deprecating humour. To Stella's candid question about Shep : "He's married?", she answers wittily: "Honey, would I be here if the man weren't married?" (161), leaving the reader in little doubt about where her priorities lie. She does not conceal this from her sister. Nor does she hide the pleasure she takes in inventing stories to arouse Shep's sympathy, both in this scene and at the beginning of scene

5 (164). Her powers of imagination at this stage are a source of empowerment not vulnerability.

In short, the missing lines all highlight the complexity of the character, a range of attitudes and forms of discourse that only gradually begin to converge towards the figure we see at the end, rather more helpless than resourceful, confused rather than coherent, passive rather than active. In the film, it seems that the conversation between the two sisters is only about her disapproval of Stanley, while in the play, Stanley is not the only subject discussed.

Had the changes from page to screen stopped here, Blanche could still have held sway over the audience because of her way with words, but the move from text to performance entails other shifts of focus. The words that held our attention on the page now compete with other signs, oral and visual. Although Blanche has considerable verbal skills, there are other means of arousing interest and in some of these she is no match for Stanley. On several occasions, Stanley imposes his authority simply by having a much louder voice, in the poker game for example or during the birthday dinner. In the rape scene, we can see how sophisticated arguments are no match for sheer volume when Stanley screams in Blanche's face "Ha - Ha!" (213). Williams does not indicate how this should be spoken in the stage directions. Kazan in the film creates a chilling effect of brute strength.

Of course, it is not just Marlon Brando's lung power which attracts our attention. Even when another character is speaking, he imposes his presence physically. It is hard for the reader of the text to imagine what can be achieved on stage or screen by simply having the characters move. The "Ha - Ha!" we have just mentioned is a good example of how the film changes the focus of interest. Not only does it show how relatively ineffective words can be, it also shows how sound and action present a powerful combination since at the same time as he demonstrates his power by silencing Blanche, Stanley also pushes her down on the bed in a kind of rehearsal of the rape. It is here, too, that the camera plays its role to perfection.

On stage, of course, the actor can use his voice and body to catch the spectator's attention. This already seems to have been the case in the first Broadway production. Critics all noted how Brando used his body on stage and his distinctive delivery. Kolin explains how Kazan made the character's sexuality visible to the audience by introducing "the rhetorical power of orality into the role through a host of gustatory and phallic gestures" (28). Once

transferred to the screen, these effects can be literally magnified. In the theatre, the eye of the spectator is free to wander across the set, dwelling on whatever he chooses. In the cinema, however, these choices are made for him by the camera, focusing at times on one rather than another character, highlighting specific details, influencing our perception of the situation in a host of ways. Many critics have shown how the camera repeatedly dwells on Brando's body, filling up the screen to the exclusion of almost all else. His body is turned into an erotic object, "set off by the famous white T-shirt that quite self-consciously revealed rippling biceps and powerful forearms" (Barton Palmer, 221). This is not to say that the camera ignores Blanche. On the contrary, there are many close-up shots of Vivien Leigh. The actress herself emphasized that "the camera, in bringing the characters so close to the audience, was able to highlight nuances in expressions on the actors' faces and to reveal subtleties of feeling that were lost in their passage over the footlights" (Gene D. Philips 228-229). However, as far as Blanche is concerned, the close ups are often used to reinforce the impact made by Brando's body. In fact Brando/Stanley is the object of a double gaze : we watch Blanche watching him. This is especially clear the first time he removes his shirt in Blanche's presence. The close-up invites the viewer to look in admiration at Brando's impressive physique, just as Blanche does.

Kazan does not just want us to share Blanche's admiration, we are also expected to share her fear of his violence. This point is raised by Marie Liénard (213-214). Furthermore, the act of showing Stanley to be equally dominant outside his home, in the bowling alley sequence or the short factory scene for example, contributes to our sense of his power. On the one hand then, Kazan's film renders Stanley more threatening than the Stanley of the play text. On the other hand, Kazan does not want to turn Stanley into a monster. Exaggeration of Stanley's vices would turn *Streetcar* into a melodrama. To avoid this, Kazan goes to some lengths to soften this impression. His relationship with Stella is, therefore, given considerable attention, notably in what could be considered the most famous sequence of the film, the staircase scene, analyzed in detail by Patricia Kruth (161-162). It is significant, I think, that the film is often remembered because of this sequence, and its use of body, voice, camera angles, close ups and music. Only one word is spoken ("Stella!") and Blanche is completely forgotten. Stanley's cruelty is likewise attenuated at the end of the birthday dinner, when he is given extra lines to show both remorse and tenderness towards Stella as he leads her off to

the hospital. The close-ups on Blanche which are not designed to show the effect of Stanley/Brando's physique, tend to concentrate on her fragility. In the second most famous sequence, the light-bulb scene, Blanche arouses the viewer's pity, in line with Kazan's emphasis on her need for protection.

One final example may be considered to support the idea that Kazan's interpretation of the character of Blanche tends to idealize her. In the play text it is clearly indicated that Blanche is seen several times in a "red satin robe" (135), called a "red kimono" (148) and a "scarlet robe" (200). Williams thereby establishes a contrast with the white skirts and flowery dresses she wears outdoors, emphasizing Blanche's ability to assume a wide range of roles. Furthermore, the use of this colour suggests that, despite her genteel appearance, she has something in common with Stanley, who wears bold, primary colours, and his poker playing companions (see description 143). Blanche states as much in scene 2 : "I don't like pinks and creams and I never cared for wishy-washy people. That was why, when you walked in here last night, I said to myself - 'My sister has married a man!'" (137). The film goer is likely to take this as Blanche lying to win over Stanley, but the spectator might well conclude that Blanche's statement also contains some degree of truth. The decision to make the film in black and white prevented Kazan from exploiting the way colour provides a link between Blanche and Stanley. It also prevents Kazan from revealing the stronger, more assertive side of Blanche's personality. It should also be noted that the stage production also avoided bold reds (Costa de Beauregard 252).

It is here perhaps that we may want to disagree with Kazan's vision of Blanche.

Critics have pointed out that Blanche in the film is certainly not the brazen creature, she has sometimes become in more recent productions. As Marie Liénard puts it : "In a way, willingly or not, Kazan put her back on her pedestal, and constructed a myth of Blanche as pure and faithful, consumed by guilt and haunted by memory -all ingredients necessary to construct white Southern womanhood" (212). This approach fails to do justice to the complexity of the character as constructed by Tennessee Williams. For if Kazan took care to avoid turning Stanley into a monster, he seems to have paid less attention to the risk of presenting Blanche simply as a victim. In the play text, Blanche is both predator and victim, as can be seen in the way she knowingly manipulates Mitch and the newspaper boy and the way she plans to manipulate Shep Huntleigh, the way she attempts and fails to twist Stanley round her

little finger. It is because she is not only a victim that she can use the role of victim to good effect. The film sometimes does not make this sufficiently clear. Perhaps the medium does not allow the viewers the distance necessary to take full advantage of Blanche's displays of theatricality. It is significant that discussion of the way the film ends focuses primarily on the question whether Stanley and Stella will be reunited or not as though this was the main centre of interest. This probably because the film has encouraged us to ask such questions. The play text, by juxtaposing the reconciliation of Stella and Stanley with Steve's remark on cards, surely sets Blanche apart and gives her a tragic dignity, confirming that the play is really *her* story. Perhaps the film industry was simply not ready for this type of woman character even though it was apparently prepared to reconsider its ideas about the male hero, thanks to Kazan's reading of *Streetcar* as Stanley's story.

Susan BLATTÈS
Université Stendhal Grenoble 3

Works cited :

BOXILL, Roger. *Tennessee Williams* (Macmillan Modern Dramatists). London: Macmillan, 1987.

COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle. "Le noir et blanc dans *A Streetcar Named Desire*", *A Streetcar Named Desire*. Eds. Gilles Menegaldo et Anne-Marie Paquet-Deyris, Paris: Ellipses, 2003. 251-261.

KOLIN, Philip C. *Williams: A Streetcar Named Desire, Plays in Production*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

KRUTH, Patricia. "*A Streetcar Named Desire* : Espace cinématographique et émotions", *Lectures d'une oeuvre : A Streetcar Named Desire*. Ed. Dominique Sipière, Paris: Editions du temps, 2003. 147-163.

LIENARD, Marie. "Kazan's *A Streetcar Named Desire* or the fall of the house of Dubois", *Lectures d'une oeuvre : A Streetcar Named Desire*. Ed. Dominique Sipière, Paris: Editions du temps, 2003. 207-221.

LONDRE, Felicia Hardison. "A streetcar running fifty years", *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. Matthew C. Roudané, Cambridge: Cambridge UP, 1997. 45-66.

PALMER, R. Barton. "Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film", *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. Matthew C. Roudané, Cambridge: Cambridge UP, 1997. 204-231.

PHILIPS, Gene D. "*A Streetcar Named Desire*: Play and Film", *Confronting Tennessee Williams's Streetcar: Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin, Westport CN: Greenwood Press, 199. 223-235.

Blanche en pleine lumière : une scène où Kazan pousse la cruauté du film plus loin que celle de la pièce.



L'ambivalence des personnages dans *Un Tramway nommé Désir* (1951) de Williams/Kazan

Zeenat SALEH

L'ambivalence des personnages, caractéristique majeure du film *Un Tramway nommé Désir*, serait le domaine que partagent Tennessee Williams et Elia Kazan; ce dernier s'en explique dans son entretien avec Michel Ciment :

> J'ai toujours senti qu'il y avait dans tout ce qu'il fait une profonde ambivalence; ce qui veut dire que chez lui très souvent on peut regarder une situation et savoir qu'elle peut évoluer dans une direction ou une autre.(Ciment, 1973:116).

En effet, en regardant le travail de Kazan lui-même dans le film, on s'aperçoit que cette définition s'applique à lui également, et que, comme nous tenterons de le démontrer dans les lignes qui suivent, l'ambivalence des personnages semble même plus évidente dans le film que la pièce. Rappelons que la version définitive du film, celle dont nous disposons aujourd'hui, depuis 1993, comporte une restauration de certains extraits *in extremis* par la censure, mais que déjà la version de 1951 était le résultat d'une première 'adaptation' du texte de Williams par Kazan dans la mise en scène à Broadway, puis, dans un deuxième temps, d'une transposition à l'écran de cette dernière, et que la collaboration de Williams et Kazan ne s'est pas démentie au cours de ce travail immense.

I - Blanche alias Williams et/ou Kazan

Dans son autobiographie (*A Life*), Kazan parle d'une "osmose" entre Williams et lui-même, osmose qui ne serait pas exprimée par des mots. L'un s'identifiait à l'autre justement en raison de sa marginalité: Kazan, comme Williams, s'est toujours senti hors de la société normale américaine qui a rendu tous deux en rebelles. Il parle d'une connivence entre eux qui leur était inspirée par un sentiment commun à l'égard de la solitude, à la fois comme souffrance et comme bienfait : "tout comme je l'ai fait toute ma vie, Tennessee passait ses journées dans l'attente du lendemain matin où il se retrouverait seul, en sécurité." (Kazan, 1988:335-337). Ce besoin de se retrouver seul est sans doute une

allusion à l'activité créatrice matinale de Williams, mais ce dernier dit être aussi torturé à l'idée de se retrouver seul. Malgré la célébrité dont il jouissait de son vivant, il avoue que "my greatest affliction, which is perhaps the major theme of my writings, the affliction of loneliness that follows me like a shadow too heavy to drag after me all of my days and nights..." (Williams,1976: 99). On pense tout de suite à Blanche qui avoue à Stella sa peur d'être seule, tandis que face à Stanley, elle tient des propos forts différents: "When I think of how divine it is going to be to have such a thing as privacy once more – I could weep with joy!" (Sc.10). En ce sens, Blanche incarnerait non seulement Williams mais aussi Kazan.

Cette osmose entre les deux artistes par l'intermédiaire d'un personnage divisé entre deux attitudes par rapport à la société est plus complexe encore en ce qui concerne Kazan du fait de l'entrée en scène de Vivien Leigh. On voit un parallélisme entre le malaise de Kazan qui se considère comme l'outsider en Amérique et son propre comportement avec Vivien Leigh, actrice qui lui est imposée pour jouer Blanche à l'écran. Kazan s'est fait prier pour réaliser le film. Il avait en plus une conception assez précise de Blanche. Mais son incompatibilité initiale avec Vivien Leigh s'est faite sentir sur le tournage: l'actrice plus que familière avec le texte de Williams, pour avoir joué Blanche sur la scène londonienne, reçoit un accueil très mitigé du trio Brando-Hunter-Malden, soudé professionnellement par la Method Acting.

En outre, les rapports entre Brando et Leigh s'enveniment à mesure que Leigh commence à se métamorphoser en une 'Blanche' de Kazan.[1] Dans quelle mesure Brando était-il le porte parole de Kazan ? Les propos de Stanley à Stella sur l'intrusion de Blanche chez lui auraient pu être ceux de Brando en parlant de Vivien Leigh: "And wasn't we happy together? Wasn't it all okay till she showed here?" (Sc 8). Leur animosité hors écran a certainement contribué à rendre leur lutte pour la possession de Stella plus crédible à l'écran! Dans ses *Mémoires*, Kazan note que Leigh "avait un petit talent." (Kazan: 386). On comprend alors mieux la violence avec laquelle Stanley jette Blanche sur le lit, arrache la mousseline de sa robe de bal qu'il rebaptise : "worn out Mardi Gras outfit", et l'épingle sur le lit tout en hurlant "Ha!", et ce avant le bouquet final : le viol reflété dans le miroir.

La partialité, si elle a existé chez Williams et Kazan, en faveur de Brando, a été critiquée, et Kazan s'en défend :

> I didn't mean to make Brando the hero. But I wanted to show exactly what Tennessee Williams meant [...] – the attraction you have for someone who's on the other side, supposedly dead against you, but whose violence and force attract you. Now that's the essence of ambivalence. And that's what I tried to do, so that you felt sorry for her but could see, however, that his force was healthier. That's why I made Brando attractive." (Kazan, *A Life*, 1988 : 134).

Ainsi, Kazan s'est efforcé de maintenir l'équilibre entre les deux personnages en nuançant le jeu des acteurs, en soulignant leur ambivalence mutuelle, quoique aucune symétrie n'ait été possible entre eux. Brando *est* Stanley dans la mémoire du spectateur, et donc s'est lui-même efforcé de rappeler qu'il s'agit d'un rôle qu'il a joué. En effet, l'acteur accuse son personnage d'être insensible, cruel, vulgaire, de ne jamais se remettre en question et d'avoir toujours raison.

> [Stanley] had the kind of brutal aggressiveness I hate. I'm afraid of it. I detest the character. I made a study out of guys like Stanley Kowalski who (...) grip a cup of coffee like an animal would wrap a paw around it. They're heavily muscled in body and manner of speech. You see, Stanley Kowalski wasn't interested in how he said anything. He didn't give a damn how he said it. He had no awareness of himself at all..." (Schickel, 1991: 45-46).

Il est par ailleurs fort intéressant de noter que Brando refusait toute improvisation sur le texte de Williams et pour lui, l'auteur méritait le même effort de mémorisation chez l'acteur que lorsqu'il interprétait un texte de Shakespeare (Grobel, 1993 : 87). Brando, en vrai professionnel, cache la sensibilité envers l'auteur qu'il aime parce qu'il est "sensible" et "cruellement honnête" (Grobel, 1993 : 154). Cette opposition entre acteur et son personnage aide à dissiper quelque peu l'amalgame si naturel pour le spectateur.

Ainsi Brando, l'acteur, serait l'antithèse de la brute épaisse qui s'impose à l'esprit de Blanche. Mais dans la Sc.7, ce sont les propos de Stanley qui paraissent incongrus comparés à la tendresse qu'il manifeste envers Stella: il est doux et affectueux, sincère dans son effort pour adoucir sa peine lorsqu'il lui raconte les délits de Blanche. C'est son regard, sa façon de caresser l'épaule de Stella qui lui tourne le dos, le ton de la voix qui contredisent totalement

le contenu verbal. Cette ambivalence entre des propos si violents communiqués par un comportement non verbal contradictoire est surprenante voire choquante. Le spectateur hésite à le taxer d'hypocrisie délibérée -- cherchant à flatter Stella pour mieux la convaincre -- ou bien, au contraire, à le voir comme un personnage ambivalent, capable du meilleur comme du pire sans pour autant être incohérent. Or c'est cette deuxième interprétation du personnage que défendent Williams et Kazan. Et le film nous montre donc une violence verbale contrastant avec une douceur gestuelle, la cible de l'un : Blanche, l'intruse, étant fort différente de la cible de l'autre : 'sa' femme (il ôte un cheveu de sa chemise, geste d'appropriation s'il en est).

Dans son ouvrage sur la collaboration entre Williams et Kazan au théâtre, Brenda Murphy a choisi de traiter de la kinésique (l'étude du geste et regard), qui forme l'une des composantes majeures dans l'analyse de la Communication non verbale (CNV), mais la kinésique est indissociable de la proxémique (l'organisation spatiale), du paralangage (rythme, intonation, vocalisations...) et des facteurs extralinguistiques (artefacts, vêtements, odeurs, température...) dans les rites d'interaction. La CNV est délibérément mise en avant par Kazan pour accentuer l'ambivalence entre le comportement verbal et non verbal des personnages, et le cadrage serré de la caméra sur ce type de détail les rend sans doute beaucoup plus visibles qu'ils ne le sont sur la scène du théâtre où ils ont pourtant d'abord été créés. L'imbrication étroite entre ces composantes non verbales renforce donc à l'écran le caractère ambivalent des personnages . En effet, comme le souligne Maurice Yacowar (p.21) : "Kazan often directs his actors against the text."

II - L'ambivalence de Blanche et sa représentation par la dyade Stella/Blanche dans le film

L'ambivalence est constante dans le film, non seulement dans la dyade Stanley-Blanche qui occupe le devant de la scène mais aussi dans les relations qui impliquent directement ou indirectement Blanche, à savoir la dyade Stanley-Stella, Blanche-Mitch, Blanche et le couple Stella-Eunice, mais surtout dans la dyade Stella-Blanche. Or, paradoxalement, alors que les multiples facettes de la personnalité de Blanche multiplient les effets d'ambivalence en ce qui concerne ses paroles *vs* son comportement, c'est elle que nous, spectateurs, finissent par connaître, et surtout comprendre, le mieux. Nous sommes aussi déroutés que Mitch par l'apparente hypocrisie de Blanche

lorsqu'elle lui dit : "I never lied in my heart..." Or, contrairement à la compassion, voire à la pitié que nous éprouvons pour elle quand elle a le courage de distinguer entre ses mensonges (jeu de la séduction : une nécessité pour une femme sans ressources du milieu de Blanche) et la sincérité de son intention (trouver un havre de paix), pour Mitch cette vérité est inadmissible. Aussi, lorsqu'elle en paiera le prix en se faisant expulser du 632 Elysian Fields, il ne prendra pas sa défense, tout juste se laissera-t-il emporter par un geste d'accusation à l'égard de Stanley aussi vague que bref.

Toutefois c'est aussi grâce à Mitch que nous comprenons mieux Blanche. En effet, Mitch est fasciné par elle car elle est différente. Il est crédule et ne la remet jamais en question pendant les cinq mois qu'il la voit. "I like you just as you are !" Avoir une femme confirmerait son égalité avec ses amis Stanley et Steve. Ainsi serait-il intégré et ne serait-il plus considéré par ses pairs comme fils à maman. La culture de Blanche - son métier, sa connaissance de la littérature, du français lui confèrent un statut particulier. Il détecte chez elle une sensibilité et elle flatte son ego en le plaçant au même niveau.

Mais cette fascination se révèle bel et bien une manière de flatter son ego. Dès qu'il court le risque d'être ridiculisé, il se trahit : loin d'être un amoureux romantique, il est faible et croit Stanley sur parole, il va même jusqu'à encourager la circulation de la 'calomnie' en prêtant lui aussi l'oreille aux accusateurs. Ainsi sa fascination n'a d'égal que son dégoût à l'égard de Blanche. Elle l'a trompé car elle a menti. Il l'avoue, il aurait préféré la Blanche de son fantasme, pure et virginale, à la femme qu'elle est. Lorsqu'il assiste à la "mise à mort" de Blanche sans intervenir -- se réfugiant derrière quelques insultes à l'intention de Stanley -- il incarne la lâcheté de la société bien pensante qui perpétue une image conventionnelle de la femme, lors que nous avons compris à quel point cette image est irréelle. En condamnant Mitch, nous rendons justice à une image plus moderne de la femme : déchirée entre deux désirs incompatibles, à savoir d'une part le désir d'être satisfaite en tant qu'individu à part entière, et, d'autre part, la soif de protection, voire de dépendance.

Or cette ambivalence du désir est aussi, rappelons-le, ce sur quoi le dramaturge et scénariste, Williams, et Kazan, le metteur en scène de théâtre et le réalisateur de films, sont tombés profondément d'accord. Dans un documentaire réalisé sur Tennessee Williams[2], au cours de l'une des interviews, le journaliste pose lui pose la fameuse question:

J: If you were forced to choose your favorite character, who would it be?
TW: I think most people prefer Blanche, don't you?
J: But, do YOU?
TW: Yeah... (rires dans l'auditoire)

Williams est ici tout aussi désemparé que son personnage Blanche face à l'incompréhension d'un monde qui n'a pas de place pour la fantaisie. Ainsi sa propre ambiguïté crée le même type de contradictions que l'on trouve chez ses personnages. Il affirme par ailleurs: "I'm personal as a writer. I don't mean to be. I just am. Unavoidably." Dans la lettre-clé de Williams dont Kazan publie des extraits dans sa biographie, Williams écrit :

> personne ne voit les autres comme ils sont; on juge autrui à l'aune de ses propres défauts [...] La vanité, la peur, le désir, la compétition – toutes distorsions présentes dans notre propre ego – conditionnent notre vision de ceux avec qui nous sommes en relation. Ajoutez dans ces distorsions présentes dans *notre propre ego* celles qui leur correspondent dans l'ego *des autres*, et vous voyez combien la vitre à travers laquelle nous observons les uns les autres est déformante. (Kazan, (*A Life*), 1988 : 330).

Cette vitre et sa fonction selon Williams pourraient s'appeler "transfert de projection", terme emprunté à E. T. Hall, anthropologue et père de la "proxémique". La métaphore de la vitre à laquelle Williams se réfère ici apparaît d'autant plus éclairante en analysant l'ambivalence omniprésente dans la dyade Blanche-Stella et transforme le personnage de Stella en quelque chose qui est proche de la perversion. La vitre dans le film est représentée le plus souvent par le miroir qui est dans le champ et qui va jusqu'à servir de témoin aux événements. Blanche est souvent vue près du miroir mais elle ne se regarde dedans que très rarement. Le miroir reflète ses émotions mais aussi les propos et les actes des autres personnages qui déclenchent ces émotions chez Blanche dont quelques exemples nous paraissent pertinents : le viol reflété dans le miroir brisé[3](Sc 10); ou encore, la lanterne arrachée par Stanley est reflétée dans la glace en un plan d'ensemble qui ne montre que l'avant-bras de Stanley au bout duquel la lanterne s'agite (Sc.11). Cette séquence est très

révélatrice de l'attitude de Stella dont nous découvrons qu'elle a décidé elle-même de se séparer de sa sœur : elle prend comme complice Eunice pour l'aider à entretenir les mensonges qu'elle continue à proférer à Blanche (méthode avérée pour 'calmer' les aliénés : prendre leur lubie pour la réalité). Stanley l'écarte et elle se réfugie dans les bras de Eunice, sans empêcher Stanley de prolonger la torture de Blanche quand il arrache la lanterne de papier. Ensuite, Stella est vue en arrière-plan, figée à côté de Eunice. La caméra accentue la distance interpersonnelle entre Stanley, le médecin et l'infirmière qui s'interposent entre Blanche dans la chambre et Stella dans la cuisine qui finit par rester debout les bras croisés. Le reflet dans le miroir souligne ici la déformation du regard que porte Stella sur sa sœur, simulant l'imaginaire pour mieux la tromper.

Dans une scène située au début de la pièce, le miroir joue aussi l'effet d'un verre déformant nous montrant l'émotion de Blanche. Stanley qui annonce la nouvelle de la grossesse de Stella est hors champ quand le visage de Blanche est reflété dans la glace, exprimant non seulement le choc mais aussi l'incrédulité: une nouvelle si importante n'aurait pas dû être dissimulée. Ce mensonge par omission ('a white lie' en anglais) est en fait l'une des nombreuses preuves de la duplicité de Stella. Cette ambivalence chez Stella serait donc délibérée plutôt que naturelle. Prenons par exemple l'arrivée de Blanche chez les Kowalski; il s'avère que Stella l'a cachée de son mari, prétextant les voyages de celui-ci. Pourtant elle est bien avec lui au bowling lorsque Blanche la retrouve.

Stella et Blanche sont devenues des étrangères l'une pour l'autre. Elles ne s-'entendent pas. Stella n'entend pas ce que Williams appelle "the true cries of [Blanche's] embattled heart" (*Memoirs*, p.231). Stella dévore la vie et vit au jour le jour tandis que Blanche se cramponne au passé, à Belle Reve et à l'éducation qu'elles ont reçue.

La vitre/l'image du miroir se répète par la stratégie d'évitement de Stella dès qu'un semblant de dialogue est amorcé par Blanche. L'évitement chez Stella lorsqu'il s'agit pour elle de faire face aux problèmes se manifeste dans son comportement non verbal : elle détourne le regard, fuit dans la salle de bains, ou dans la cour où elle rejoint Eunice. Chercher refuge chez Eunice dénote son immaturité et son incapacité à voir la réalité en face. Stella n'est-elle pas le double de Blanche? Il y a une nette impression dans le film de l'effet-miroir entre les deux sœurs. Entre Blanche qui plonge dans la folie, et Stella fuit la réalité, celle de Belle Reve

qu'elle a abandonné depuis la mort du père, la différence n'est pas très grande. Les plans serrés sur les deux sœurs au début du film soulignent cette similitude. Son échappatoire est dans la soumission totale de son corps (plaisir et violence) à Stanley. C'est étrange que Stella ait su parfaitement s'adapter au monde primitif de Stanley. La quête des personnages pour trouver un sens à leur vie est l'un des thèmes récurrents chez Williams. Stella n'a aucun autre sens à sa vie que celui qui passe par ses rapports charnels avec Stanley. Stella devient 'épouse Kowalski', ne gardant de son héritage familial que son récit de Belle Reve à Stanley, comme il le lui rappelle en évoquant 'les colonnes blanches' de la plantation. Seule Blanche l'appelle Stella "Dubois", lorsqu'elle pénètre le 632 Elysian Fields mais se corrige en disant "I mean, Mrs. Stanley Kowalski." (Sc 1).

En revanche, Stella est pleine d'égards pour le bien-être matériel de Blanche en l'emmenant dîner et au spectacle pour lui épargner l'ambiance vulgaire et sexiste des parties de poker; elle fait couler un bain bouillant, elle sert à boire en se justifiant "I like to wait on you; it makes it seems more like home." Le mot semble si déplacé dans sa bouche, car paradoxalement, l'idée de la perte de Belle Reve (home) est minimisée par Stella à Stanley ("sacrificed – or something"). Elle est occupée à chercher des billets dans le portefeuille de Stanley, elle les compte et les range dans son soutien-gorge tout en dévorant Stanley de baisers pendant que lui continue à manger.[4] Elle entretient la faiblesse narcissique de Blanche en demandant à Stanley et à Eunice de faire des compliments à Blanche. Cette demande récurrente est toujours faite dans les moments de crises ("Tell her how nice/good/well/wonderful she's looking").

III - Une dramaturgie de l'ambivalence élargie à l'ensemble des personnages à l'écran

Le travail de la caméra permet de développer les effets de double même en ce qui concerne les personnages secondaires, qui servent de miroir à l'ambivalence de Blanche. L'exemple d'Eunice est particulièrement intéressant dans le film, car la caméra la cadre souvent en plan serré comme si elle jouait un rôle majeur dans le portrait de Blanche qui nous est proposé. En effet, elle tient les rôles que Blanche devrait pouvoir assumer dans sa relation avec Stella: elle est grande sœur, amie, confidente, complice, et même nourrice. Elle garde le bébé chez elle jusqu'au départ de Blanche, materne Stella en lui apportant du raisin, la protège en interdisant à Stanley d'approcher Stella une fois qu'il l'a

battue, la rassure sur la sagesse de sa décision de renvoyer Blanche, elle réprimande les hommes autour de la partie de poker (sc. 11) d'être des "callous things with no feelings...Making pigs of yourselves." Dans cette scène elle est totalement l'alliée de Stella : on note le nombreux échanges de regard de connivence entre les deux. Elle assume l'autorité ici – Stella n'en est pas capable – et sert d'intermédiaire entre Stella et Stanley pour prendre la situation en main: elle donne des instructions à Stanley, vient au secours de Stella pour renchérir sur le mensonge à Blanche.

Vue dans le miroir d'Eunice, et non plus dans celui de Blanche, Stella / femme-enfant ne semble pas prête pour la venue d'une tierce personne, même pas de son propre enfant. Il est intéressant de noter que Stanley et Blanche l'appellent souvent "baby". Elle décline, semble-t-il, toute responsabilité car elle ne vit et ne voit que pour et par Stanley. Peut-être pour se protéger, elle évite la communication avec Blanche car celle-ci lui rappelle son non accomplissement du devoir filial, et en voyant ce que Blanche est devenue, elle peut avoir des craintes pour sa propre santé mentale. Donc, expédier Blanche de chez elle serait la solution de survie car son salut réside dans la vie qu'elle a avec Stanley à condition de ne pas se poser de questions sur une vie bâtie sur le mensonge. (son mari ayant violé sa sœur et elle fait un choix). On ne peut s'empêcher de penser à quelques vers de la *Ballad of Reading Gaol* d'Oscar Wilde:

> Yet each man kills the thing he loves
> By all let this be heard
> Some do it with a bitter look
> Some with a flattering word
> The coward does it with a kiss
> The brave man with his sword!

Stella n'évoque jamais sa future maternité mais s'extasie constamment sur Stanley dont la violence physique l'effraie mais l'excite aussi. Stanley constitue également un miroir pour nous permettre de mieux comprendre Stella. C'est à travers son point de vue que Blanche, et nous mêmes spectateurs, découvrons Stanley -- et Mitch - pour la première fois: "Which one...is he?" Stella n'a pas de mots suffisants pour répondre; c'est son corps qui parle par les gestes, les yeux qui s'illuminent, le regard tourné vers lui que l'on ne distingue pas dans la mêlée, à trois reprises avant d'exclamer "isn't he wonderful?" Ainsi, si Stella a un comportement contradictoire à l'égard de sa sœur, son attachement à Stanley tient

de la soumission aveugle dont Blanche elle-même rêve momentanément en espérant se marier. Pour justifier aveuglément le comportement de Stanley, elle est prête à tirer un trait sur son éducation, et à résister à Blanche.

Le geste dans cette séquence souligne le degré de fascination auquel elle est soumise, mais ceci est aussi rendu par la manière désinvolte dont elle excuse sa violence. Par exemple, son discours lapidaire: "only one tube smashed" pour décrire le 'miracle' de la radio que Stanley a jetée par la fenêtre, ou encore sa connivence avec Eunice :"that's much more practical!" quand celle-ci se réfugie aux Four Deuces après sa bagarre avec son mari, soulignent sa démission. La maltraitance de la femme est tacitement admise dans ce milieu. Même Mitch s'en accommode : "It's a shame this had to happen when you just got here," impliquant que la violence conjugale est la norme et qu'il a lui aussi démissionné quand il s'agit pour lui de préserver son amitié 'virile' avec Stanley. Certes, Stella se rebiffe et reproche à Stanley de l'avoir traitée en public comme il la traite en privé, c'est-à-dire de lui avoir donné une claque sur les fesses *devant les gens*[5]. Mais un peu plus tard, et malgré la brutalité de Stanley envers elle (Sc 3), elle avance déjà vers la porte pour descendre l'escalier, prête à s'abandonner à lui. La réconciliation sur l'oreiller efface les torts de Stanley qui est "doux comme un agneau", tandis que la seule fois où elle s'oppose à lui est lorsqu'elle le traite de "animal thing, you." Un autre exemple frappant se trouve après le dîner d'anniversaire inachevé: Stella rejoint son mari dans la cour mais le reproche qu'elle lui fait est comique car inattendu: "I've never had so much trouble swallowing food in my life." L'anti-climax après le crescendo. Au même moment le couple entend les rires de Steve et Eunice, rires qui déclenchent à nouveau leur désir charnel. Stella est reconquise pour un court instant.

IV - L'ambivalence des personnages et l'éthique de la tolérance dans le film

On peut se demander si le travail de la caméra et du décor, en soulignant l'enfermement des personnages dans un huis clos par l'utilisation systématique de cadrages très serrés ne souligne pas le caractère nécessaire de l'ambivalence du comportement, comme si elle était la réaction à des forces extérieures s'exerçant sur l'individu. En fait, le mensonge semble la seule issue pour les deux soeurs, non seulement pour Blanche qui est sans ressources, mais même pour Stella qui elle aussi doit survivre. Dès l'arrivée de Blanche, nous découvrons que Stella, même si elle ne joue pas la

comédie, n'en commet pas moins des mensonges : elle omet de dire à Stanley que Blanche va arriver, peint une image fausse de sa situation à New Orleans ("glossed things over") dans ses lettres.

De même, Blanche se joue autant la comédie à elle-même qu'à sa sœur et son beau-frère, ou à Mitch. Ce que Williams appelle "a saccharine ballad" que chante Blanche en se parant pour la soirée d'anniversaire fait bien allusion au monde illusoire et imaginaire qu'elle s'est fabriqué. Mais les paroles que le spectateur entend ne sont évidemment pas un hasard. On entend une première strophe et la caméra coupe à la cuisine où Stanley énumère la liste du passé sordide de Blanche à Auriol. Dans cette scène le réel semble mis en opposition avec l'imaginaire dans les fragments que nous entendons de la chanson que chante Blanche pour elle seule dans la salle de bain. Or, le décor évoqué dans la chanson est aussi artificiel que le monde imaginaire et donc plus supportable que s'invente Blanche. Et elle paraît ironiquement plaider sa cause en chantant "but it wouldn't be make-believe if you believed in me." Au moment même où nous entendons à l'avant-scène les révélations de Stanley.

Toutefois, à comparer les deux sœurs, il semblerait que, dans le film en tout cas, l'ambivalence chez Stella est beaucoup plus complexe car elle est dirigée tantôt contre son mari tantôt contre sa sœur, tandis que la mythomanie ou la nymphomanie de Blanche suggèrent qu'elle est moins responsable sinon moins coupable de mensonge. La duplicité de Stella, même dans le but avéré de ne pas faire de mal à Blanche a sur nous spectateurs l'effet contraire. Ses mensonges s'amplifient jusqu'à atteindre leur paroxysme: elle fait croire à Blanche que celle-ci va partir en vacances. Elle accepte de la faire interner mais supplie à l'entourage de ne pas blesser Blanche. Elle va jusqu'à assister sans intervenir au coup de grâce de Stanley qui, en arrachant la lanterne, achèvera Blanche. Les cris de Blanche sont ceux d'un animal égorgé.[6]

Si Stella exprime son agressivité lorsqu'elle tente d'interrompre la soirée entre hommes et devient cible de la violence physique de Stanley (Sc 3), on peut se poser la question de sa soumission totale à Stanley lors de cette dernière séquence. Alors qu'elle a confié le bébé à Eunice, ce qui suggère qu'elle a préparé le déroulement de la scène, elle ne s'est pas opposée à la partie de poker dans un moment de déchirement lorsque Blanche sera emmenée. Lorsque Williams constate dans ses *Memoirs:* "it is strange how alone you are at times of great personal crisis " (p.202) on ne peut s'empêcher de remarquer l'abandon de Blanche par sa famille, par ceux qui devraient la protéger. Le

spectre hideux d'une éventuelle lobotomie contre laquelle Blanche serait incapable de se défendre dans l'asile où elle va être enfermée -- tragédie vécue par la sœur de Williams au sujet de laquelle il semble avoir été soit impuissant soit lâche -- est présent dans cette éviction finale, et la réconciliation des époux n'a rien qui éveille notre sympathie à cet instant final du film. Même si la version de 1951 nous montre Stella refusant de répondre à Stanley, sa précédente 'défaite' est présente dans tous les esprits.

Le comportement de Stella rappellent les paroles de Brick à Big Daddy dans *Cat On A Hot Tin Roof*, réalisé par Richard Brooks en 1958 "Mendacity is the system we live in." Big Daddy qui se complaît de vivre dans le mensonge se rend compte enfin que "there ain't nothing more powerful than the odor of mendacity...You can smell it. Smells like death."[7]

Si le film souligne le fait que l'incommunicabilité va croissante à mesure que l'incompréhension s'installe: pour Stella, Blanche est hystérique, morbide, susceptible (sur son âge), leur rapport est aussi vaporeux que le tissu des rideaux dans l'appartement. Williams, quant à lui, ressent ce manque de stabilité qu'il évoque dans ses mémoires: "I live like a gypsy. I am a fugitive. No place seems tenable to me for long any more, not even my own skin." (p.247). On peut se demander si, en donnant un rôle d'une telle ambivalence à Stella, somme toute personnage secondaire, Williams/Kazan ne mettent pas l'accent sur la culpabilité de celui qui trahit : trahison (même involontaire) de Rose par Williams, trahison -- non encore effective mais l'HUAC a commencé à exercer des pressions sur le monde de Hollywood dès 1947 -- de ses camarades par Kazan.

Conclusion :

Williams persiste à créer des personnages ambivalents et comme le note Walter Meserve "because the world and its inhabitants, as he saw them, contained contradictions, he wrote of dreamers who were realists and survivors who did not survive." (251). Mais y-a-t-il une différence entre la décadence de Belle Reve et celle d'Elysian Fields car les deux endroits regorgent de ce que Blanche appelle "epic debauches"? Stella s'est débarrassée du poids d'un raffinement moribond de Belle Reve et se contente de se faire entretenir par Stanley, et c'est ironique car elle prétend que son départ de Belle Reve était motivé par sa volonté de gagner sa vie. Elle ne cherche pas à creuser des problèmes existentiels car elle est comblée. Certes l'hypersensibilité de Blanche combinée à un passé trop chargé de son roman familial qui ne lui permettront

pas d'atteindre une sérénité à l'instar de sa sœur, n'est nullement la responsabilité de Stella. Il n'en est pas moins vrai qu'il est difficile de voir la rédemption des personnages dans le film. Maurice Yacowar note que Kazan avait choisi une fin plus dure mais aussi plus ambiguë pour le film que celle proposée par Williams.

On ne peut s'empêcher de voir Williams en un Almodovar des temps modernes. Cette comparaison est fondée plus sur l'idée que tous deux sont attirés par la tragédie humaine. Leur homosexualité les rend peut-être très sensibles à l'incompréhension et l'incommunicabilité dans les rapports entre leurs personnages qui ont certaines ressemblances : les marginaux, les exclus, les malheureux. En outre, ils partagent cette difficulté si grande de recoller les morceaux de verres brisés dans leur ménagerie respective.

L'ambivalence est au service des fins artistiques dans *Streetcar*, et nous invite à penser également à un autre grand réalistaur contemporain, tant cette vision nous semble très proche de celle du cinéaste Peter Greeenaway, qui met en avant l'artifice comme moteur de son art. Elle nous rappelle enfin que le monde est "une vaste scène", selon Shakespeare, mais l'inverse est vrai si on tient compte de ce que dit Williams dans sa lettre à Kazan:

> In creative fiction and drama, if the aim is fidelity, people are shown as we never *see* them in life but as they are (...) We see from the *outside* world what could not be seen from *within* and the truth of the tragic dilemma becomes apparent. (Kazan, p.329).

Zeenat SALEH
Université de Besançon

Ouvrages cités:

BYRON Stuart & RUBIN, Martin L. in William Baer (Ed) *Elia Kazan: Interviews*, University Press of Mississippi, 2000

CIMENT, Michel, *Kazan par Kazan. Entretiens avec Michel Ciment*, Paris, Stock, 1973

GROBEL,Lawrence, *Conversations avec Marlon Brando*, Albin Michel, 1993

KAZAN, Elia, *Elia Kazan: A Life*, André Deutsch Ltd., London, 1988 ; *Une vie*, (traduit par Jérôme Jacobs), Bernard Grasset, Paris, 1988.

MESERVE, Walter J., "Accepting Reality: Survivors and Dreamers in Tennessee Williams", in Robert MARTIN (Ed), *Critical Essays on Tennessee Williams*, G.K.Hall & Co., New York, 1997

SCHICKEL, Richard, *Brando. A Life in Our Times*, 1991

WILDE, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde. With an Introduction by Vyvyan Holland*, Collins, London & Glasgow, 1976

WILLIAMS, Tennessee, *Memoirs*, W.H.Allen, 1976

WILLIAMS, Tennessee *Penguin Plays. Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie,* Penguin Books, 1977

YACOWAR, Maurice, *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1977

NOTES

[1] La célébrissime Scarlett (jouée par Leigh) de 1939 est aux abois à la clôture de *Gone With the Wind*. Abandonnée par Rhett, elle se laisse aller à ses émotions en bas de l'escalier tapissé en rouge. Mais dans son désespoir elle entend les voix de son père et d'Ashley qui la rappellent de s'accrocher à Tara. Et Scarlett-Leigh se relève, forte de cette décision qu'elle pourra y puiser la force de vivre. Mais les voix qu'entend Blanche ne font qu'aggraver son désespoir car elle a perdu Belle Reve, sa raison de vivre à défaut d'une relation affective stable. Scarlett se relève, contrairement à Blanche-Leigh qui plonge, et cette descente continue après l'internement dans l'asile à la recherche d'un gigolo dans une l'adaptation cinématographique d'une autre œuvre de Williams, *The Roman Spring of Mrs.Stone* de José Quintero (1961) et enfin en une grande dame désabusée et alcoolique dans *The Ship of Fools* de Stanley Kramer en 1965, deux ans avant la mort de l'actrice.

[2] Merrill Brockway, *Tennessee Williams: Orpheus of the American Stage*, International Cultural Programming, Inc., 1994

[3] Il est difficile de résister à donner un sous-titre qui est un clin d'œil au roman d'Agatha Christie, *The Mirror Cracked from Side to Side*, roman aussi adapté au cinéma avec Elizabeth Taylor dans le rôle principal; par ailleurs, l'actrice a joué dans deux films adaptés des pièces de Williams: Maggie dans *Cat On A Hot Tin Roof* et Catherine dans *Suddenly Last Summer*, réalisé par J.Manckiewicz, 1959

[4] Le rôle de Stanley en tant que gestionnaire du budget est omis dans le film, p.844

[5] nos italiques

[6] The "shark", as Stanley refers to Blanche is now a "lamb to the slaughter" (titre d'une nouvelle de Roald Dahl adaptée à l'écran par Hitchcock dans sa célèbre série "Alfred Hitchcock Presents")

[7] Echange entre Burl Ives (Big Daddy) et Paul Newman (Brick) dans le film

La folle et le furieux : des stéréotypes du désir aux êtres de chair dans le film de Elia Kazan et Tennessee Williams *Un Tramway nommé Désir* (1951/1993)

Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD

Lors d'un interview à la télévision[1] qui conclut un reportage sur sa vie, Tennessee Williams nous montre un être cachant mal une grande timidité sous un rire jovial, rire qui devient plus artificiel avec le temps, au point de suggérer un véritable masque. Plus frappant encore est le constant recours à la dimension autobiographique de l'œuvre (fidèle en cela à la tradition de l'expressionnisme dramatique établie par Strindberg[2]) et du personnage de Blanche en particulier, à la fois pour répondre aux questions sur sa vie intime et pour éviter d'aborder cette face de la vie intime qui est pourtant centrale à sa biographie : l'écriture quotidienne dès le réveil, et le travail acharné qui a été ainsi accompli. Sans doute le journaliste américain ne pose-t-il que les questions qu'il imagine être celles qui intéressent son spectateur : percer à jour le mystère de la création littéraire par une plus grande lisibilité de la vie personnelle de l'auteur. Comme si le rapport à l'écriture n'était qu'une transposition des désirs et des frustrations intimes. C'est passer sous silence un aspect important de la biographie de Williams : sa grave maladie infantile et ses lectures classiques ; en effet, dans le même reportage (quoique, sans doute de propos délibéré, de peur d'effaroucher le spectateur, sans être commenté par le journaliste !), il déclare avoir lu tous les grands classiques avant l'âge de dix ans. Et surtout, c'est oublier l'intimité des rapports qu'entretiennent le désir d'aimer/être aimé et le désir d'écrire/être lu, le choix de l'écriture poétique et/ou théâtrale offrant un terrain privilégié pour cette érotisation de l'écriture, médiatisée par les langages plastiques s'interposant comme une interface sensorielle entre l'amant(e) et l'objet de son désir, comme l'évoque le mur/texte/orifice de *Pyrame et Thysbé* dans *Un Songe d'une nuit d'été* (1595). C'est sur cette question que Kazan et Williams ont immédiatement trouvé un terrain d'entente qui ne s'est jamais démenti autrement que par des rivalités d'artistes[3].

I - Intertextualité littéraire et mise en scène à l'écran

Il est clair que pour Kazan, en effet, les références aux auteurs classiques dans le texte de Tennessee Williams sont à

prendre au sérieux comme autant d'échos intertextuels significatifs. La référence à Poe par exemple, comporte un certain nombre de ruptures suggérant qu'il y a là plus qu'un simple trait caractérisant la culture littéraire de Blanche -- " Poe, Mr Edgar Allan Poe "[4] attirant l'attention sur le titre 'Mr.' comme s'il était encore en vie, et sur l'énumération des prénoms qui entre en résonance avec le prénom du héros de sa tragédie personnelle, Allan[5]. Marie Liénard, en particulier, fait remarquer à quel point cette référence littéraire au gothique américain a été prise au sérieux par Kazan, filmant la maison de manière à suggérer la maison d'Usher, maison hantée par les ombres portées, les sonorités contrastées, domaine de l'expressionnisme du film comme les miroirs et les portraits, sans oublier les tombeaux symbolisés par la malle trônant au milieu de la pièce d'un bout à l'autre du film -- et de la pièce[6].

La référence à Elizabeth Browning relève du même procédé : prise également au sérieux par Kazan comme objet fétiche de la séduction amoureuse, associé à la cigarette de l'invitation sexuelle laquelle est déclinée dans trois tonalités différentes : invitation romanesque lors de la première rencontre avec Mitch, plus franchement érotique lors de la visite impromptue du vendeur de journaux, et nettement sexuelle lorsque la cigarette passe de l'oreille de Stanley aux lèvres de Blanche.

Par ailleurs, ces vers de Elizabeth Browning sont soulignés par leur répétition à la fin de la scène 3, et le film coupe la scène en deux séquences. Le film tire parti de l'obscurité diégétique pour souligner les liens romanesques entre l'amour et la mort qui caractérisent le désir amoureux de Blanche : elle ne joue plus la comédie, l'étui à cigarette est l'objet magique qui lui permet d'échapper à la violence du désir sexuel qui emporte sa sœur : " went back in there with him ".

Or l'expression d'effroi qui se lit sur son visage sur le seuil de la 'chambre' est soulignée dans le film par le clair-obscur, tandis que quelques secondes avant, nous avons assisté à la représentation du bonheur amoureux dans la séquence consacrée à la descente de Stella littéralement depuis les 'colonnes' jusqu'au 'ruisseau' (scene 8 : " You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you off them columns and how you loved it, having them coloured lights going !" p. 198-9).

Le contraste entre ces deux séquences nocturnes est riche en effets citationnels dans la mesure où la sexualité sans fards du couple Kowalski évoque les textes de D.H. Lawrence, tandis que l'étui à cigarette évoque ceux du couple également 'damné' des

Browning, mais dont les amours sont médiatisés par la culture, par l'écriture poétique, ce que rappellent les allusions de Blanche à son apparence : " not properly dressed ", ainsi qu'à l'apparence de l'objet fétiche : " pretty silver case ". L'enchaînement des deux séquences souligne leur parallèle à l'intérieur de la scène elle-même (p.154-5). L'attention portée par Kazan aux références littéraires par le montage des deux séquences semble ici confirmée.

Si ces références textuelles inspirent au texte filmique une dimension symbolique indéniable, elles entrent également en résonance avec des références filmiques diverses, dont celles portant sur l'image de la star hollywoodienne.

II - Intertextualité filmique et horizon d'attente du spectateur américain des années 50

Il faut en effet revenir sur les effets filmiques du choix de Vivien Leigh. Certes Vivien Leigh avait une expérience consommée du rôle de Blanche au théâtre à Londres avant de l'interpréter au cinéma, mais elle possédait également une expérience du cinéma qui manquait aux autres acteurs du film. Et inversement, le public des salles de cinéma la connaissait comme une image hollywoodienne. En particulier, elle connaissait les conventions du 'star-system' Hollywoodien. Outre son expérience à la fois comme Belle du Sud (Blanche et le " Belle rêve " évoque à la fois le stéréotype et Hollywood) et comme star dans *Autant en emporte le vent*[7],(1939) la référence à *La Dame aux Camélias* prend dans le film une toute autre dimension, car elle évoque la figure mythique de Greta Garbo. La star avait joué dans *Le roman de Marguerite Gauthier* de George Cukor (1936), et dans *La chair et le diable* (Clarence Brown, 1927) sans oublier ses deux interprétations du personnage ambigu de Tolstoï : Anna Karénine (*Anna Karenina* Edmund Goulding, 1927, et *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935). Dans ces films on peut dire que s'est constitué pour le public des salles de cinéma une image de la demi-mondaine, ou 'femme fatale' américaine, qui avait acquis le statut d''icône' par l'introduction d'une esthétique très particulière dans le cinéma muet et prolongée dans le parlant par la voix grave de la star.

On remarque en particulier dans le film l'utilisation du registre de la voix grave par Vivien Leigh dans certains moments de brusque sincérité, tels que le désespoir que lui inspire le spectacle des lettres d'Allan dans les mains de Stanley, sa rage à l'égard des jouisseurs et des profiteurs qui l'ont spoliée, et plus tard, d'une part lors de l'aveu de son sentiment de culpabilité

envers Allan, et sa rage décuplée envers la société bien pensante qui se fait entendre par la voix de Mitch. Outre le registre 'à la Garbo' de la 'femme fatale' dans ces deux séquences, on remarque que les modifications du texte de la pièce ont aussi un rôle à jouer : Blanche dit " I killed him ", remplaçant la référence à l'homosexualité d'Allan par un autre crime, l'assassinat, là où la pièce comporte la trahison : " coming into a room that I thought was empty -- which wasn't empty, but had two people in it...[...] the three of us drove out to Moon Lake Casino.. " (p. 183), et Blanche substitue un ironique " Tarentula Arms " au nom de l'hôtel : " The Flamingo " (p. 204, sc. 9). Elle en rajoute : " Yes, a big spider ! That's where I brought my victims ", avant de lever le voile sur une période de son passé particulièrement marquée par le désespoir, la perte et le désir.

L'effet 'Garbo' mérite d'autant plus d'être souligné qu'il s'agit d'un film en noir et blanc dans lequel le personnage de Blanche décline sous toutes ses formes les connotations du nom 'Blanche', en particulier les drapés blancs et vaporeux dont s'entoure Garbo dans les trois films de 'femme fatale' cités ci-dessus. Alors que dans l'interprétation de Anna Karénine qu'avait créée Vivien Leigh, (*Anna Karénine*, Julien Duvivier, 1948), après son *Autant en emporte le vent* d'avant guerre, elle se différencie nettement du modèle créé par Garbo pour ce rôle. Au lieu des drapés vaporeux, et d'un décor dominé par le blanc, blanc qui est à la fois historique car typique du style de la cour de Russie, et approprié à une tragédie se déroulant dans la neige en noir et blanc, le film de Duvivier la cadre souvent vêtue de noir pour des scènes où Garbo est en blanc (la course de chevaux par exemple), et introduit une dimension mélodramatique avec sa conversion lorsqu'elle croit mourir en couches, et sa rechute, suivie de disputes violents où sa jalousie, son désir sont soulignés par un jeu très physique inspiré de ses crises de rage dans le film de Selznick.

Le film de Julien Duvivier montre une Vivien Leigh à la fois incapable de s'élever à la sublimité de l'image de Garbo dans le rôle et transformant le rôle en contrastant deux aspects de son personnage à l'écran, celui de l'amoureuse que le désir rend folle (elle ne peut résister à sa passion), et celui de l'amoureuse abandonnée que la frustration du désir pousse à la folie suicidaire. Là où l'interprétation de Garbo évoque la passion des Browning, celle de Leigh suggère le modèle du désir freudien, modèle très nettement utilisé dans le *Hamlet* de son mari Lawrence Olivier de la même année 1948. Ce film met en scène la folie suicidaire dans les séquences consacrées à Ophélie, autant que la folie du désir sexuel

dans les plans sur Gertrude, ou encore l'amour incestueux lors de la scène du boudoir où Hamlet se couche sur sa mère alors qu'elle lui fait horreur.

Le rôle de Blanche à l'écran évoque de ce fait une pluralité d'images visuelles et sonores où l'amour romantique victorien et le désir lawrencien formulé par Freud s'affrontent en termes visuels et sonores proprement filmiques.

On remarquera par exemple la mise à l'écran de l'arrivée de la malle de Blanche à l'intérieur de l'appartement des Kowalski, avec d'une part une représentation de l'amour lawrencien du couple et de l'autre une éventration de la malle dont les accessoires de pacotille appartiennent en réalité à l'icône de la star hollywoodienene. En effet, la caméra film l'arrivée tapageuse du coupé de Stanley, son entrée dans la cour et enfin la pénétration inquiétante de l'énorme coffre noir, mi-coffre-fort mi-cercueil, évoquant la manière dont Blanche quitte la même pièce à la fin. Une fois posée au beau milieu de la cuisine, où l'on devine que Stella repasse des chemises (deux sur des cintres à gauche, et le fil électrique descendant du plafond), la malle est ouverte par Stella à qui Blanche confie la clef. Mais Stanley prend alors son repas froid dans le frigidaire et commence à le manger avec les doigts. Stella lui prend de l'argent dans la poche et, ayant glissé les billets dans son soutien-gorge embrasse son mari sur la bouche tout en lui annonçant qu'elle sort avec Blanche. La caméra resserre le champ sur le couple cadré en buste et tandis que Stanley mâchonne et embrasse sa femme, on voit sa main fouiller dans l'assiette à hauteur de la taille du couple en même temps. L'évocation lawrencienne de la primauté des besoins du corps et parmi eux de la sexualité est ici patente : l'assiette pouvant évoquer le corps de la femme et le baiser suggérant par la hâte de la consommation de nourriture les appétits sexuels du couple d'amoureux.

Les objets métonymiques qui sont exhibés par Stanley quelques secondes plus tard, alors qu'il se trouve derrière la malle et rappelle un prestidigitateur de foire faisant sortir un lièvre de son chapeau constituent autant d'attributs de la star hollywoodienne : les fourrures blanches, les robes en lamé, les pierres précieuses sont les atours des stars de Hollywood lors de leurs apparitions en public (voir par exemple *A Star is Born* (1954, avec Judy Garland, de George Cukor). Le public des salles de cinéma pouvait voir dans ces objets fétiches une image stéréotypée renvoyant à Hollywood, de sorte que l'image de la Belle du Sud déjà rendue très familière depuis Griffith en particulier avec *Birth*

of a Nation/Naissance d'une nation (1915), et bon nombre de films sur ce sujet par la suite[8] aura pu être médiatisée par ce recours aux images filmiques. On remarque en outre qu'il y a deux remarques explicites au monde de Hollywood dans le texte qui établissent un lien entre Blanche et la star hollywoodienne : son vocabulaire, lorsqu'elle rappelle à sa sœur la plaisanterie familiale sur son prénom : " Stella for star " (scene 1, p. 120), et la conversation ironique qu'elle a avec Stanley : celui-ci lui raconte une aventure avec une jeune fille qui se vantait d'avoir le " glamorous type " d'une star et Stanley irrité d'une telle prétention à une supériorité sur lui de la part de la belle lui avait clos le bec (sc ; 2, p. 136-7).

Sans doute convient-il de rappeler à ce point de la discussion les propos de Tennessee Williams lui-même pour qui le théâtre comme le cinéma empruntent leur signification à de tels stéréotypes :

> We all have in our conscious and unconscious minds a great vocabulary of images, and I think all human communication is based on these images as are our dreams ; and a symbol in a play has only one legitimate purpose which is to say a thing more directly and simply and beautifully than it could be said in words.[9]

Ces objets empruntés aux codes hollywoodiens deviennent ici des symboles de la folie de Blanche, folie du désir qui est transféré sur les vêtements, mais aussi folie au sens d'imitation de pacotille, car Stella explique que les diamants ne sont que du strass, que les fourrures sont sans valeur. Non seulement les attributs hollywoodiens représentent la Belle du Sud, puisque Blanche les porte, mais ils sont doublement dévalués : à la fois comme relevant de la simple illusion d'une mise en scène, sans valeur réelle, et d'autre part comme étant des faux. La malle noire recèle donc littéralement des objets servant à faire illusion, ce qui est repris par Blanche plus tard lors de sa dernière confrontation avec Mitch : " I want nothing but magic ", et une fois qu'il est parti, lorsqu'elle s'habille pour un bal imaginaire. Cette magie qu'elle revendique renvoie une fois encore au modèle hollywoodien dans lequel la star devait créer un effet de magie 'céleste'.

Par ailleurs, le choix de tourner la soirée en décor naturel, sur le bord du Lac Pontchartain, relèverait de cet intertexte complexe, à la fois littéraire et hollywoodien.

En effet, cette séquence échappe aux contraintes scéniques du 'théâtre filmé, et joue l'effet d'un commentaire sur le décor de la maison 'gothique' du 632 : d'une part l'effet documentaire de la maison est renforcé, ainsi que les séquences dans la rue (plan des taxis arrivant en trombe devant la gare, des voyageurs se précipitant vers le train, de l'arrivée de Blanche, séquence 1, arrivée de la voiture de Stanley) et, inversement, l'effet filmique se trouve également renforcé puisque par le montage nous nous déplaçons dans la ville et hors de la ville.

En outre, on note également un 'effet Garbo' renvoyant au film de Cukor par la référence à *La Dame aux Camélias* (déplacement dans l'hypotexte filmique d'un effet de citation obéissant dans la pièce aux conventions de la parodie) et, de plus, l'éclairage met en valeur la robe digne de la demi-mondaine incarnée par Garbo -- en effet, dans la séquence tournée de nuit Mitch prend Blanche dans ses bras à sa demande et la fait pivoter de sorte que l'éclairage latéral capte la mousseline blanche. C'est à ce moment que le texte du film de Cukor et celui de Kazan paraissent se superposer : " Unhand me ! " déclare Blanche, ce qui provoque un tango étrange entre Mitch essayant de l'embrasser et Blanche à la renverse prétendant lui échapper : n'est-ce pas l'inversion en miroir de la situation du film de Cukor, où l'héroïne -- demi-mondaine -- doit s'effacer pour rendre son amant à la bonne société, dans cette séquence où Blanche, qui se sait réduite à la situation de Marguerite, n'en tente pas moins d'échapper à son destin en exigeant le mariage.

Quant aux plans serrés sur Blanche et sa sœur lors de leurs retrouvailles et de leurs conversations intimes, on pense aux plans de Garbo et sa jeune proie masculine dans *La chair et le diable*. Garbo s'y était approprié des attributs masculins, l'alcool et la cigarette, pour jouer des écrans de fumée, des invites sensuelles et de la proximité des corps dans une pénombre en extérieur de manière à souligner l'équivoque entre le désir sexuel et l'hypocrisie de la bonne société.

Pour toutes ces raisons, et d'autres sans doutes, la modélisation par Greta Garbo d'un stéréotype féminin fondé principalement sur l'ambiguité de l'image féminine est donc un intertexte filmique majeur dans *TND*.

Toutefois Kazan renouvelle aussi le stéréotype en développant la représentation du corps et donc du désir narcissique. En effet, venant du théâtre, le spectateur de l'écran est privé de la poussière, des odeurs et de tout un impact physique sur ses perceptions qui lui est offert par la présence physique des

acteurs. La dramaturgie de la pièce invitait le réalisateur à déplacer ces fonctions depuis l'héroïne principale sur son partenaire et antagoniste : Stanley Kowalski.

III - La 'création' du nu masculin à l'écran dans *TND*

Le cinéma s'adresse à un spectateur dont les perceptions sont extrêmement réduites : seul l'œil et l'ouïe sont sollicités, et le toucher, l'odorat et le goût ne peuvent être rendus qu'indirectement. Ainsi le film montre un Stanley constamment soucieux de son corps[10], qui par sa gestuelle filtre pour nous les sens qui nous manquent. Il se touche : tâte la sueur de son t-shirt -- odeur de sueur, se gratte le dos -- sensation tactile, ou encore se croise les bras, dès la première séquence où Blanche est en sa présence ; les plans de réaction sur son visage révèlent son émoi, qui devient aussitôt désir dans le plan en ocularisation interne sur elle cadrant le buste de Stanley de dos. Le nu masculin qui a ému les spectateurs du film est devenu une véritable légende.

Il émet des cris : cri du chat, mais aussi hurlements, éjaculations diverses, y compris le jet de bière pour célébrer sa paternité prochaine. L'approche acoustique du son brut, comme la mise en valeur du matériau brut, qui le caractérise dans le film, est aussi le lien visible et audible qui le relie aux autres personnages.

On voit en particulier les autres personnages, tout comme lui-même lorsqu'il écoute les deux sœurs depuis la rue, tendre l'oreille ce qui renforce la valeur acoustique brut des paroles : par exemple, les deux sœurs s'embrassent en plan serré mais tendent l'oreille en entendant Stanley rentrer dans l'appartement, Blanche isolée dans un bal imaginaire sursaute en entendant Stanley rentrer. La distance entre Blanche et Stanley, ainsi médiatisée par le son, constitue l'ossature même de la pièce, et le texte confirme leur complémentarité et la symétrie de leur opposition.

Les brusques accès de folie furieuse, se précipitant pour jeter la radio par la fenêtre à travers le carreau, hurlant sur Stella ou la brutalisant, frappant/frappé violemment par ses compagnons de poker et plongé ensuite sous la douche, pour reprendre la bagarre dès qu'il est revenu à lui, ou plus tard poussant des cris de dément pour obtenir que Stella redescende, et enfin brutalisant Blanche en déchirant ses vêtements de soie, avant de donner libre cours à une libido déchaînée, donnent au personnage une dimension épique qui semble relever d'un hypotexte littéraire particulier, le 'furieux' de la Renaissance, avatar d'Hercule. On pense au héros du *Roland Furieux*, de l'Arioste, dévêtu et inspiré par une fureur dionysiaque dans la forêt[11].

Il importe donc de resituer le nu masculin du film dans une tradition iconographique non seulement classique mais antique, et donc de souligner le pouvoir non seulement érotique du nu masculin mais de son pouvoir mythique. Le nu masculin est bien entendu grec, et le caractère lisse et dessiné du torse nu de Brando renvoie à une tradition plastique antique[12]. Le visage même de Brando est caractérisé par cette plastique michelangelesque ; si l'on se souvient des études hollywoodiennes ayant présidé au choix de Charlton Heston pour le rôle de Moïse dans *Les Dix Commandements*, on appréciera mieux la force de cette plastique antique dans l'imaginaire américain en général, et plus particulièrement du couple Williams/Kazan.

Le stéréotype du furieux non seulement s'incarne dans un personnage d'un réalisme populaire à la fois cru et saisissant, mais encore donne lieu à la naissance d'un mythe national, celui du héros alliant l'homme naturel et le surhomme tout en volonté de puissance, à la fois comme héros domestique refusant d'être 'domestiqué' et comme héros cosmique en osmose avec les éléments. Les plans de Stanley ruisselant d'eau et de larmes lors de son appel lancé à Stella, ou plus tard de son buste marbré de cambouis et de fragments déchirés d'un maillot de corps ruisselant de sueur, contribuent à souligner la plastique antique de son corps qui étincelle comme un marbre poli. L'ajustement par Williams de son texte au physique de l'acteur en dit long sur le caractère expressionniste de cette plastique antique.

Le regard que porte Blanche sur son dos nu évoque donc non seulement la statuaire antique mais aussi sa réutilisation dans l'iconographie de la Renaissance italienne, avec en particulier les représentations du Christ mort ('Mises au Tombeau', 'Descentes de Croix') où le marbre blanc et lisse restitue au cadavre l'éclat de la vie 'éternelle' ou divine. Plus caractéristique encore seraient les représentations du martyr de St Sébastien, dont le buste percé de flèches suggère le désir autant que la dévotion. Cet intertexte sculptural est confirmé par le choix en ce qui concerne l'opéra d'un personnage qui reste 'de marbre' au lieu de se déchaîner en arias pour Stanley (voir l'article de D. Sipière dans ce volume).

L'iconographie classique comporte bien entendu bien plus encore des nus masculins imberbes et scultpuraux dans les scènes de la mythologie telles que les amours de Mars et Vénus, ou les portraits d'Endymion endormi. Stella descendant voluptueusement l'escalier dans les plans rétablis de la version de 1993, ou s'étirant tout aussi sensuellement nue sous un drap qui moule son corps, confirme ces évocations antiques de personnages mythologiques.

C'est cette plasticité triomphante des corps nus qui rend le film attachant encore aujourd'hui, le caractère évanescent de Blanche reculant dès lors au second plan.

A moins que l'on ne soit ému par la dernière séquence, dans laquelle le mythe classique s'inscrit dans l'action tragique. Par l'introduction de la folie réelle en effet le film -- et la pièce -- introduit une rupture entre le spectateur et Blanche. Outre la schizophrénie de la subjectivité du personnage, la séquence met surtout en scène la rupture de toute communication avec Blanche par le choix délibéré des personnages de la traiter comme une folle.

IV - Un hypotexte caché : *Macbeth* (1947-1950) Shakespeare / Welles et *TND*?

La question du lien entre Kazan et Welles, tout comme celle du lien entre Williams et Shakespeare relève de l'intertexte dans la mesure où les procédés de ré-écriture à l'écran sont non seulement repérables mais constituent la matière commune à Kazan et Williams dont il a été question plus haut, à savoir la représentation du désir narcissique et de son corollaire la sexualité elle-même sur scène et sur l'écran.

Le film *Macbeth* d'Orson Welles (1948), s'attache à rendre la personnalité sensuelle et violente de Lady Macbeth, ainsi que sa folie finale. Le film est en cela fidèle au rôle prépondérant tout au long du 19^{e} siècle, à la fois comme amoureuse assoiffée de pouvoir et comme folle finissant par céder au désespoir. Par ailleurs on remarque l'utilisation de la plongée dans le film de Kazan non seulement pour le plan introduisant l'action, une plongée sur un train filant à vive allure de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit, la plongée sur le bain que prépare Stella pour Blanche, prolepses de la chute finale filmée en plongée sur son corps à terre, la diagonale de l'angle droit supérieur traversant son visage à l'envers, orienté vers nous, à l'angle gauche inférieur, diagonale signifiant la chute et renforcée par l'oblique du chapeau du médecin psychiatre en haut à gauche. Mentionnons également deux plongées sur Blanche en amorce des deux visites de Mitch : la première introduit la visite impromptue du jeune vendeur de journaux, et cadre le corps de Blanche assoupie, paraissant aimer un amoureux imaginaire en rêve, et soupirant " Oh my ... ", la seconde servant de transition à la dernière visite catastrophique d'un Mitch 'furieux' à son tour : cette fois ci le corps de Blanche est cassé en deux sur le fauteuil, et gît sous

l'ombre menaçante d'un immense ventilateur au plafond qui ronronne au-dessus d'elle d'une manière sinistre.

Or le plan sur le bain est également fortement évocateur des plans en plongée sur lesquels s'ouvre le *Macbeth* d'Orson Welles[13], et cela alors même qu'il n'appartient à la pièce de théâtre, laquelle au contraire nous interdit tout accès à la salle de bain boudoir[14]. Les plans en plongée sur le chaudron des sorcières nous invitent à examiner une matière bouillonnante et sulfureuse, émettant des vapeurs et faisant éclater de larges bulles évoquant une lave en fusion ; deux mains y plongent et en retirent une masse de glaise informe dont elles sculptent une statuette à l'effigie de Welles lui-même qu'une vois hors champ baptise " Macbeth ". Le bain où s'apprête à se plonger Blanche relève de cette même évocation d'un matériau informe et traversé de pulsions violentes créant de la sorte une métaphore visuelle de l'inconscient freudien. L'angle en forte plongée a pour effet de plonger le spectateur dans l'exploration de son propre inconscient, l'inconscient du personnage nous étant ainsi attribué directement. On reconnaît là une figure de l'expressionnisme, à savoir l'utilisation d'un concept nouveau, l'inconscient, et sa représentation visuelle dans *Le Cri* d'Edward Munch (1893), sur laquelle nous reviendrons.

Par ailleurs, la bande son de *TND* révèle des affinités avec la musique expressionniste de Jacques Ibert accompagnant le film de Welles. D'une manière plus générale le film de Welles développe à l'écran des effets scéniques sur le modèle acoustique et sur le modèle visuel qui caractérisent la dramaturgie shakespearienne, les procédés expressionnistes trouvant là une fonction qui paraît étonnement appropriée.

On se souvient des hallucinations visuelles de Macbeth dans la pièce éponyme : poignard devant lui dans la nuit, main tachée de sang, fantôme de Banquo à table, ou de Lady Macbeth, elle aussi hantée au point de tenir une chandelle allumée de jour comme de nuit, sont si connues qu'il suffit d'une allusion pour amorcer un effet d'écho, et la difficulté consiste davantage à éviter que ces citations ne soient trop soulignées. Les hallucinations acoustiques : voix, bruits d'animaux, sont également de ce type.

Dans le film de Welles et celui de Williams/Kazan, on reconnaît la fonction dramatique de ces hallucinations par le caractère semi-diégétique qui leur est attribué. Le bruit des chats ou celui du train qui font sursauter Blanche ont pour propriété d'être certes naturalisés par le contexte : Stanley s'amuse à les imiter, ou Stella explique que la voie ferrée est toute proche, mais

également transformés par Blanche en indices possibles de sa culpabilité, tandis que pour nous sa surexcitation devient un indice d'une fragilité psychologique avant d'être la preuve que les accusations portées contre elle ne sont pas totalement fausses. La défamiliarisation des sons qu'elle entend nous fait pénétrer dans l'univers fantastique où son imagination l'entraîne.

Le rôle de la partition musicale participe de ce double jeu de banalisation des sons, d'une part, et, de l'autre de la défamiliarisation de l'espace sonore grâce à laquelle nous pénétrons l'univers mental et psychique du personnage. L'emprunt à la *Symphonie fantastique* de Berlioz du motif du fantôme par l'utilisation d'un leitmotiv : une valse dont la mélodie est jouée sur un instrument créant une sorte de tintement, le célesta[15] joue sur l'effet de surimpression, d'inattendu, voir de décalé, de cette mélodie par rapport à la musique d'accompagnement. A l'hallucination sonore qui est couplée avec le son sourd et bref du coup de feu, s'ajoute donc le choix d'un instrument évoquant le surnaturel et permettant le franchissement du seuil du fantastique dans la mesure où la mélodie est rapportée sur la musique de fosse et s'en détache nettement, et par conséquent n'est pas motivée par une source et ne s'arrête que si le signal du coup de feu est donné, là encore par une source non seulement hors cadre mais hors diégèse. Lors de la visite inopinée du jeune vendeur de journaux, cette mélodie s'enrichit en outre d'une nouvelle signification : non seulement elle évoque la mort tragique d'Allan, mais elle reconstitue le fantasme dans son ensemble puisqu'ici elle devient la musique de la 'danse amoureuse' elle-même, jouant ainsi sur la frontière entre le fantastique et le réel de la même manière que la silhouette en contre jour du jeune homme s'avance dans la lumière oblique et entre de plain-pied dans le monde du fantasme du désir où vit une Blanche imaginaire. Ainsi le leitmotiv de la Varsouviana joue ci le rôle des mélodies dans l'opéra romantique de Donizetti et Bellini chantées par les héroïnes de ces opéras que la trahison amoureuse a rendues folles, réitérant le stéréotype d'Ophélie[16].

C'est cependant la musique d'accompagnement dans son ensemble qui est chargée, au cinéma, de rendre les émotions des personnages, celles de Blanche en particulier, et c'est à elle que l'on doit de ne pas être au théâtre mais bien au cinéma. Alex North est connu comme le premier compositeur de musique de film ayant utilisé la musique de jazz comme musique d'accompagnement. Il faut donc examiner les effets 'jazziques' comme suggestifs de citations et de répétitions, alors que la

partition emprunte également à l'expressionnisme sonore. On peut par exemple entendre des effets expressionnistes, lorsque les cuivres paraissent hurler plutôt que chanter (par exemple au début du film ou encore lors du viol), qui s'accordent avec l'expressionnisme des ombres portées. Il s'agira dans ce cas de représenter le stéréotype du furieux dont il a été question plus haut à propos du nu masculin et du *Roland Furieux* ; sans doute fallait-il déjà évoquer alors le furieux comme stéréotype dans l'entrée en scène de Laertes à l'Acte IV de *Hamlet*, comme il sera dit ci-dessous. Par exemple, la séquence de l'éviction des joueurs de poker par un Stanley dessaoulé mais hors de lui repose sur une association du visuel et du sonore qui ne s'adresse qu'au seul spectateur : nous sommes les seuls à entendre la musique " expressive " comme à discerner les ombres portées sur le mur. La musique se fait langoureuse lors de la réconciliation entre les époux, fidèle en cela à la musique de scènes de 'happy ending' des lieux communs hollywoodiens (code Hays encore en vigueur en 1951), mais menaçante lors de l'apparition fantastique de la marchande de fleurs mortuaires. Ici Palmer écrit :

> At this point a blind Mexican woman in a dark shawl appears, carrying bunches of Mexican tin flowers and calling : " Flores para los muertos " : " Flowers for the dead ". As if to underline the fact that this strange, half-symbolic apparition is a bringer of death, North begins a dirge in the music. Frighteningly, the bass remains impertubably constant, sliding down four notes and back again. The middle parts descend chromatically in a wail (muted strings) which resembles a wordless keening. Only in the topmost register do trumpets, violins and woodwind force their way higher as Blanche grows increasingly frenzied : the climax comes with a dissonant chord prolonged seemingly forever as Mitch flees from the scene and Blanche starts screaming.[17]

Dans cette analyse musicale, on voit poindre les codes de l'expressionnisme et la représentation du stéréotype de la folie et de son contrepoint indispensable selon nous, à savoir, la fureur : la répétition obsessionnelle, " impertubably constant ", la rupture de la ligne mélodique " sliding down four notes and back again ", la chute sonore mimétique de la chute diégétique " descend chromatically in a wail ", le motif du cri " force their way higher [...] increasingly frenzied ", " dissonant chord ", " screaming ".

On a pu critiquer l'ajout de cette scène en extérieur, appelée par certains la scène inutile des voleurs[18] (entendu le jour du colloque), mais sans doute a-t-elle une fonction proleptique, à savoir d'annoncer par le caractère expressif du son discordant la référence au *Cri* de Edward Munch, référence fondatrice de l'esthétique expressionniste, qui est ouvertement soulignée lors de la dernière séquence, celle de l'éviction de Blanche. En effet, ce cri qu'elle pousse est rehaussé par le silence total de la musique de fosse à ce moment, et la plongée de la caméra sur elle dont il a été question plus haut. Or ce cri dans le silence est aussi une trace d'intertextualité filmique puisqu'il y a ici citation indiscutable du cri de Fay Wray dans *King Kong* (1933).[19]

Quant aux effets de citations de la musique de jazz dans la partition d'Alex North, ils servent d'une part de référent iconique, renvoyant parfois à une source diégétique, celle de la musique de bar, et d'autre part d'accent dramatique, en soulignant les moments forts de l'action par la nature même de la musique de jazz se veut librement expressive par définition.

Conclusion :

L'effet de cri est de restituer au moment de son départ dans un silence orchestral total, les cris de l'orchestre accompagnant le plan sur le viol et le miroir brisé, et de nous rappeler une fois encore que la folie ne saurait être mise en scène sans son pendant formel, la fureur. L'exemple de cette utilisation d'un double stéréotype est, répétons-le, selon nous le *Hamlet* de Shakespeare avec l'entrée en scène d'Ophélie ayant perdu la raison qui va de pair avec l'entrée en scène tonitruante d'un Laertes ivre de vengeance et menaçant le trône avec la foule qui le suit. A ce moment de la pièce, il s'agit d'occuper la scène d'où Hamlet est absent, et de préparer un cadre particulièrement chaotique à son retour inopiné et à sa prise en charge du rôle attendu de héros tragique à l'Acte V. Ainsi donc, la mise en scène de ces deux personnages exprimant leur désespoir par ces modes complémentaires, la folie mélancolique et la folie furieuse, fonde -- ou répète ? -- un modèle particulièrement riche en effets dramatiques, dans lequel la fureur est le complément indispensable à la crédibilté du désespoir et de la folie.

On observe donc dans le cri de Blanche un hypotexte complexe, à la fois le cri humain de Fay Wray aux prises avec la main monstrueuse de son bestial amoureux rendu furieux de désir, et le cri qui déforme le visage du personnage de Munch au point d'un faire un orifice monstrueux, cri qui a pour propriété d'unir

en un seul personnage tragique à la fois la folle et la furieuse. Davantage qu'un simple double d'Ophélie, Blanche est donc à la fois Ophélie et Laertes, à la fois la folle et le furieux. La séquence du viol en effet nous montre que la phalène peut se métamorphoser en bête de proie (" moth " *vs* " tarentula " mais aussi *vs* " tiger "), et par le cri orchestral annonce déjà cette synthèse de deux stéréotypes lors de la séquence finale. Si Ophélie ne saurait être séparée de Laertes, en termes de dramaturgie cinématographique et théâtrale, dans *TND* comme dans *Hamlet*, et pour les mêmes raisons, elle ne se confond pas non plus avec lui. Pour en revenir à *Macbeth*, c'est donc davantage Lady Macbeth que Macbeth lui-même dont il est question dans *TND*. Ce personnage féminin incarne le désir dans toute sa fureur destructrice, subit les violences de la folie et concentre donc sur elle-même les deux faces du désir, à la fois Eros et Thanatos. Si c'est le personnage féminin qui incarne la figure mythologique de l'androgyne, à la fois masculin et féminin, dans *Macbeth*, il nous semble qu'il en va de même dans *TND*.

L'androgyne serait donc au cœur de *TND* : visible par l'opposition du nu masculin et du psychisme féminin, puis audible dans le cri, il exprime les deux faces de l'inconscient sous le masque de la folie et sous celui de la fureur. Toutefois l'androgyne dans *TND* se différencie du bruit et de la fureur emprunté par Faulkner au même texte de Shakespeare, *Macbeth*, dans la mesure où la folie s'oppose ici à la fureur. L'androgyne dédoublé et recomposé par le texte, termine sa course sous la forme d'une femme condamnée à la mort dans la vie et à la vie dans la mort par l'ampleur du désir narcissique qui a su trouver à se déployer pleinement dans l'écriture.

Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD
Université de Toulouse

NOTES

[1] Merrill Brockway, *Tennessee Williams : Orpheus of the American Stage*, International Cultural Programming, Inc., 1994 ; je remercie Zeenat Saleh de m'avoir fait connaître ce document.

[2] Voir Guy Vogelweith, " Naissance d'un expressionnisme ", in *OBLIQUES*, n° spécial *L'expressionnisme allemand*, s.d., p. 15-23, BiFi, Paris. Les liens avec Schopenhauer mériteraient d'être explorés plus avant.

[3] Philip C. Kolin, *Tennessee Williams - A Streetcar Named Desire*, Cambridge : Cambridge University Press, (2000) 2001, p. 2-18 ; Kolin shows the way the two artists shared the same views for the Broadway production.

[4] sc.1, p. 121 : " explain this place to me ! What are you doing in a place like that [...] never in my worst dreams could I picture -- Only Poe, ! Only Mr Edgar Allan Poe ! -- could do it justice ! Out there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir ! "

[5] Dans le texte de la pièce, le prénom " Allan " apparaît sc.9, p. 201. Le prénom de Poe est orthographié indifféremment Allan ou Alan.

[6] Marie Liénard " Kazan's *A Streetcar Named Desire* or the fall of the house of DuBois ", in D. Sipière ed. *A Streetcar Named Desire - Tennessee Williams - Elia Kazan,* Nantes : Editions du Temps, 2003, p. 207-22.

[7] On se souvient que Irène Selznick qui a produit TND en 1947 à Broadway était mariée au producteur *d'Autant en emporte le vent*, et possédait une solide connaissance des conventions hollywoodiennes des années 40. Par ailleurs, Alexandre Korda avait produit *Lady Hamilton /That Hamilton Woman* avec le couple Leigh/Olivier en 1941.

[8] Je remercie ici Serge Chauvin pour sa remarque éclairante à ce propos. Sa suggestion d'un possible parallèle entre les mots de Garbo : " I want to be alone " et ceux de Blanche, ou encore le fait que Leigh soit différente dans *TND* des autres rôles qu'elle a joués, plus classique en quelque sorte, irait dans le sens d'un effet 'garbo' dans le film.

[9] Tennessee Williams, *Camino Real, Author's Foreword* (Penguin Plays, 1958, p.121). Cité par Pierre Nordon : " Le jeu des stéréotypes dans *Un Tramway nommé Désir* ", *Etudes Anglaises*, Avril-Juin, 1979, 154-161.

[10] Philippe Ortoli, " Ces étoiles qu'on ne voit pas " *A Streetcar Named Desire*, Tennessee Williams (1947) Elia Kazan (1951) ed Gilles Menegaldo, Paris : Ellipses, 2003, pp. 177-86.

[11] Le poème épique de l'Ariosto a été traduit en anglais en 1599 par Sir John Harington, courtisan de la reine Elisabeth et amoureux d'histoires rabelaisiennes -- sorte de 'bouffon de cour' -- qui a donc a son actif d'avoir fait connaître cet avatar du légendaire Hercule.

[12] Il suffit pour s'en convaincre de comparer l'effet produit par Brando sur l'écran à celui d'autres acteurs dont on aurait pu croire que la poitrine plus velue

évoquerait mieux le darwinisme de la pièce, voir par exemple la version télévisée avec Jessica Lange.

13 Voir l'étude détaillée de cette séquence dans notre " L'analyse du discours filmique : la problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles 1948), *Modèles linguistiques*, Tomme XX, Fascicule 2, 1999, 87-104, 3 planches ; voir aussi notre " Le spectacle de la cruauté et le *Macbeth* d'Orson Welles (1948) ", *Bulletin du CICLAHO*, Université Paris X, n°2, 2000, p.145-164.

14 On remarquera une plongée semblable sur les lettres d'Allan que Blanche ramasse et sert sur son cœur, puis, en parallèle, l'enveloppe que Stanley remet à Blanche, signe invisible qu'elle ne lit pas, puisque dans son univers les enveloppes contiennent des lettres d'amour et non des messages de haine.

15 Le célesta (en anglais : celesta), instrument de musique à percussion et à clavier dont l'étymologie renvoie au céleste, connote le tristement tendre, la mélancolie, et convient donc à la connotation mélancolique de la valse, par opposition à la polka dont les connotations sont joyeuses.

16 Voir notre étude de ce stéréotype dans *The Dead* de James Joyce (adaptation de John Huston plus tardive) : - " Résonances musicales et labyrinthes sonores : Etude de l'intertextualité musicale dans " The Dead "/ " Les morts " (Joyce, 1914 et Huston, 1987) ", *Caliban/Anglophonia* n°11 (2002) : pp. 209-218.

17 Christopher Palmer *The Composer in Hollywood*, Londres : Marion Boyars : 1990 ; je remercie Eithne O'Neill pour avoir attiré mon attention sur cette question.

18 Voir Gene D. Phillips, S.J., " *A Streetcar Named Desire* : Play and Film ", Philip C. Kolin, *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire : Essays in Critical Pluralism*, Westport, Con. & London : Greenwood Press, 1993, p. 223-36. " The only addition to the original play that I find superfluous is the material added to the end of the play's scene 9, just after Blanche becomes hysterical when Mitch walks out on her. A crowd collects around the porch of the tenement... this interlude serves only to slow the tempo of the action and adds nothing to the audience's understanding of Blanche... "

19 Pour une étude du *King Kong* de 1933, et du motif du cri, voir Isabelle Labrouillère, *DE LA LITTERATURE FANTASTIQUE AU CINEMA D'HORREUR - Les figures du monstrueux de Tod Browning à Dario Argento*, Thèse de Doctorat, Université Toulouse Le Mirail, 2000.

Images, symboles et rhétorique de l'enfermement dans *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams

Mireille RAVASSAT

Le thème de l'enfermement décliné selon toutes ses facettes, notamment symbolique, psychologique et rhétorique, hante le théâtre de Tennessee Williams. Le thème de la solitude existentielle parcourt tel un fil rouge toute sa production dramatique. Ainsi Williams fait-il dire au personnage de Val Xavier dans *Orpheus Descending* que nous sommes tous des prisonniers à perpétuité dans notre corps lors de notre séjour terrestre :

> *[...] Nobody ever gets to know no body ! We're all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life ! You understand me, Lady ? – I'm tellin' you it's the truth, we got to face it, we're under a life-long sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for as long as we live on this earth*[1]*!*

Tout Williams, pourrait-on dire, se trouve résumé dans cette réplique : la solitude ontologique de l'homme, la quête de la vérité, l'enfermement, le tout formulé dans une rhétorique à la fois circulaire et répétitive, parfaitement adaptée au propos.

Comme l'héroïne de *A Streetcar Named Desire,* Williams était enfermé dans son rêve sudiste et il lui fut très difficile de prendre des distances par rapport à cet enfermement thématique. Ainsi qu'il le déclara lui-même lors d'un entretien : '[...] the South once had a way of life that I'm just old enough to remember – a culture that had grace, elegance... an inbred culture... not a society based on money, as in the North. I write out of regret for that[2].' De plus, obsédé par ses démons intérieurs, ses *'blue devils'*, comme il aimait à les appeler, qui le faisaient se replier douloureusement sur lui-même, partagé entre le puritanisme de son éducation et son homosexualité qu'il n'assuma jamais réellement, il projeta sa personnalité tourmentée dans un kaléidoscope d'êtres humains brisés par la vie et enfermés dans d'étouffants huis clos.

Animé d'une sensibilité exacerbée, Williams sut se fondre à merveille dans la fébrilité de personnages féminins exclus de la société, 'misfits' pathétiques dont Blanche DuBois constitue

l'exemple le plus flamboyant. Des personnages, comme Alma dans *Summer and Smoke,* Blanche dans *Streetcar,* Catharine Holly dans *Suddenly Last Summer,* se trouvent broyés dans la machine infernale de la tragédie. Blanche et Catharine achèvent toutes deux leur douloureux parcours dans les quatre murs d'un asile. Quant à Laura, dans *The Glass Menagerie,* son infirmité la coupe du monde réel, normal..., et devient la métaphore du dérèglement psychique qui mena Rose, la sœur adorée de Williams, à la folie et à l'horreur de la lobotomie. Les hommes ne sont pas épargnés non plus. Ainsi, dans *Cat on a Hot Tin Roof,* le cancer en phase terminale de Big Daddy est la métaphore de son aliénation tant sociale que psychique. D'ailleurs, les personnages en bonne santé, comme Stanley Kowalski dans *Streetcar,* se révèlent insensibles et brutaux. Cette pièce, l'une des plus douloureusement et intensément personnelles de son auteur, met en scène des psychodrames familiaux qui sont autant de blessures non refermées.

Le présent propos va s'attacher à retracer le cheminement torturé de Blanche qui aboutit à une véritable descente aux enfers, tout en soulignant la structure en point/contrepoint qui régit la pièce. L'enfermement et la fuite constituent, en effet, des thèmes primordiaux. Nombre des personnages de Williams sont des fugitifs – sa première pièce s'intitulait *The Fugitive Kind* – lui-même déclare, dans ses *Memoirs*[3], avoir vécu 'a life full of rented rooms' mais les échappatoires dans *Streetcar,* comme ailleurs, sont illusoires. Les jeux sont faits au moment même où Blanche entre en scène. Dans le Prologue de *La rose tatouée (The Rose Tattoo),* Williams écrit : *'Fear and evasion are the two little beasts that chase each other's tails in the revolving wirecage of our nervous world*[4]*.'*

* * *

La peur et le désir de fuite, **'fear** and **evasion',** voilà bien les deux motifs principaux qui poussent Blanche à venir voir sa sœur Stella dans l'enfer urbain d'Elysian Fields. Et ces deux motifs obsédants l'enferment, métaphoriquement parlant, comme un cobaye qui fait tourner sa roue infernale dans le laboratoire de Dieu : le personnage de la Gitane dans *Camino Real,* ne dit-elle pas : *'We're all of us guinea pigs in the laboratory of God*[5] ?' À ces deux motifs s'ajoute celui, également essentiel, du désir de protection, de refuge. Ironiquement, c'est un tramway nommé désir qui conduit Blanche vers la folie[6]. Elle est cette phalène

('moth[7]'), fragile et dérisoire, qui vient se brûler les ailes au contact des lumières de la ville. À la scène 5, Blanche explique à sa sœur Stella : *'I've run for protection, Stella, from under one leaky roof to another leaky roof – because it was storm – all storm, and I was – **caught** in the centre*[8]*...'* Elle était dans l'œil du cyclone. On remarquera ici au passage les procédés récurrents dont use Williams pour élaborer une rhétorique de l'enfermement : répétitions, anacoluthes, anadiploses et, bien sûr, le vocable **'caught'**, véritable leitmotiv dans la pièce, ainsi que le rythme saccadé, qui viennent souligner l'angoisse de l'héroïne en plein naufrage.

Dès la didascalie initiale, l'obsession de l'enfermement se manifeste : *'The exterior of a two-storey corner building on a street in New Orleans which is named Elysian Fields [...] This building contains two flats, upstairs and down*[9]*.'* Seul un pan de ciel bleu[10], bleu, la couleur du rêve, de l'évasion, vient un peu casser cette vision d'enfermement avec en écho la mélodie mélancolique du *'piano bleu'*, la petite musique du Sud[11].

Blanche, en fait, s'enfonce progressivement dans les abîmes de cercles concentriques qui font de plus en plus ressembler les Champs Elysées de la Nouvelle Orléans à leur antonyme, une sorte d'Enfer de Dante transposé en Louisiane. Après avoir parcouru en tramway un dédale de rues, Blanche arrive enfin à l'appartement de sa sœur, qu'elle trouve désespérément petit, étouffant et sordide[12]. Elle transporte avec elle tous les restes de sa splendeur passée – une misérable malle – arbore des tenues d'une élégance à la fois surannée et décalée dans le présent contexte, parle dans un idiome et avec des références littéraires n'appartenant qu'à elle, attitude qui contribue très nettement à son isolement. Elle s'enferme à double tour dans la salle de bains, des heures durant, pour prendre des bains brûlants afin de calmer ses nerfs et de se livrer à un rituel de purification illusoire, tout cela pour finir à l'hôpital psychiatrique, univers de claustration par excellence.

Entre-temps, le spectateur aura compris, par le biais d'incursions analeptiques, que la réputation de Blanche est souillée irrémédiablement : elle a perdu Belle Reve, la demeure ancestrale. C'est une Scarlett O'Hara déchue qui a perdu son paradis prélapsaire et son emploi convenable de professeur pour tomber dans la nymphomanie. Elle a quitté le monde mythique de Belle Reve pour un hôtel de passe minable, le Flamingo. Blanche a tout perdu, son argent, ses terres, l'estime d'elle-même, le seul homme qu'elle a jamais vraiment aimé – il ne lui reste plus que le langage,

la griserie du discours qui s'exerce dans de superbes monologues, ou récitatifs, pourrait-on dire en termes opératiques, venant insuffler un lyrisme salvateur. Il lui reste aussi sa culture. Blanche ne vit que par l'imaginaire, esthétise le sordide et dit de l'appartement de Stella : *'Only Poe ! Only Mr Edgar Allan Poe ! – could do it justice*[13] *!'*, hyperbole s'il en est mais, surtout, Edgar Allan Poe se trouve être l'écrivain de l'enfermement par excellence. Que l'on songe par exemple à l'effroyable nouvelle, 'The Premature Burial'.

L'esthétisation du sordide se retrouve avec une allusion à Van Gogh à la scène 3 : *'There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlour at night*[14]*.'* Cette reproduction, peut-être un vulgaire chromo, vient souligner les couleurs primaires des chemises des différents participants à la partie de poker – couleurs vives des peintres fauvistes ou expressionnistes. Quant au choix de Van Gogh, il est parfaitement adéquat car la stridence de la lumière dans ses représentations de beuglants ou d'assommoirs met à nu les âmes et les corps, ce que déteste par dessus tout Blanche qui recouvre pudiquement et poétiquement l'ampoule électrique trop prompte à révéler les ravages du temps sur son visage.

Blanche ne trouve pas, ne trouvera jamais sa place dans cet espace. La didascalie de la page 119 la représente totalement repliée sur elle-même, figée, paralysée : *'her legs pressed close together [...] her hands tightly clutching her purse'*. C'est une figure pathétique qui cherche désespérément une issue. Alors qu'à la scène 3, Stanley vient de brutaliser Stella, Blanche, qui redoute la violence, *'looks right and left as if for sanctuary*[15]*.'* Plus loin, à la scène 9, le langage du corps trahit Blanche à nouveau alors que s'annonce l'Apocalypse et que le souvenir de son défunt mari hante sa mémoire : *'Blanche is seated in a tense hunched position in a bedroom chair [...]. The rapid, feverish polka tune, the 'Varsouviana', is heard. The music is in her mind ; she is drinking to escape it and the sense of disaster closing in on her*[16]*.'*

* * *

Au-delà de la topographie et des indications fournies par les didascalies, la dialectique de l'enfermement et de l'éloignement s'exerce sur le plan des images et des symboles que Tennessee Williams appelle 'the natural speech of drama' dans l'avant-propos à *Camino Real*[17]. Il dit aussi par l'entremise de Tom, le

narrateur, son double, dans *The Glass Menagerie* : 'I have a poet's weakness for symbols[18].'

Ainsi la bijouterie fantaisie permet-elle à Blanche l'illusion de transformer la vie en conte de fées. Dans sa malle où elle renferme, dissimule son passé, se trouve notamment un diadème en strass, vaine parure pour la princesse d'un royaume déchu, – Cléopâtre de pacotille comme la qualifie cruellement Stanley[19] – qu'elle revêt comme pour le sacrifice final matérialisé par le viol[20]. Le diadème de Blanche est tout aussi dérisoire que les petits objets fragiles de Laura qui peuplent sa ménagerie de verre dans la pièce éponyme et l'aliènent du monde réel. On peut aussi penser au figuier déguisé en sapin de Noël par le personnage de Lady dans *Orpheus Descending*[21]. La bijouterie fantaisie, les figurines de verre et l'arbre fantasmagorique aliènent, autant qu'ils libèrent, celles qu'ils représentent.

À la scène 6, où Blanche a encore l'illusion de pouvoir casser les murs qui séparent les êtres, de pouvoir communiquer, comme Hannah et Larry Shannon dans *The Night of the Iguana*[22], elle se confie à Mitch, son 'gentleman-caller' et lui parle de son seul amour de jeunesse : *'He was in the quicksands and clutching at me – but I wasn't holding him out, I was slipping in with him*[23] *!*' Précisément, la mort d'Allan enferme Blanche dans le passé, la coupe du réel et précipite sa conduite immodérée. Le coup de feu signale le suicide du jeune poète et se mêle à la musique qui sert de leitmotiv obsédant.

À la scène 9, alors que Stanley, bien dans l'esprit de Williams, s'est chargé d'arracher son masque de pureté et de virginité à l'héroïne de *Streetcar* et de dévoiler sa véritable nature à Mitch, Blanche parle ironiquement de l'hôtel 'The Tarantula Arms[24]' où, prédatrice arachnéenne, elle attirait ses amants. Les thèmes de la peur panique et de la fuite apparaissent à nouveau. Pour Blanche, le sexe joue le même rôle que l'alcool pour Brick Pollitt dans *Cat on a Hot Tin Roof* – celui d'un substitut affectif : *'After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another, hunting for some protection – here and there, in the most – unlikely places*[25] *– [...]'*

Puis à la scène 10, la scène du viol, toute de frénésie, de bruit et de fureur, Blanche, désespérée et pathétique, a recours à son 'pipe dream' ultime, pour reprendre le terme de Eugene'O'Neill et, selon la formule de Claude Coulon, appelle Shep Huntleigh, son *'deus ex machina'* – dérisoire autant qu'illusoire S.O.S. d'une

âme en perdition : *'Western Union ? Yes ! I – want to – Take down this message ! In desperate, desperate circumstances ! Help me ! **Caught** in a **trap**. **Caught** in – Oh*[26] *! '*

On retrouve ici les répétitions et ruptures de syntaxe qui ponctuent le discours désorganisé de l'héroïne. Mais bien sûr, il n'y a personne à l'autre bout de la ligne. L'appartement de Stella devient alors une jungle horrible, un décor déshumanisé aux accents expressionnistes qui annoncent celui de *Suddenly Last Summer*[27]. Et tel un oiseau de proie fondant sur une petite tortue sans défense, pour reprendre l'allégorie darwinienne de *Suddenly Last Summer*, Stanley réclame son dû, le corps de Blanche, qu'il viole pour détruire son âme, mais ne parvient qu'à souiller sa chair. On citera ici Claude Coulon qui lui-même cite Williams :

> 'Lurid reflections appear on the walls around Blanche. The shadows are of a grotesque and menacing form... The shadows and lurid reflections move sinuously as flames along the wall spaces. Through the back wall of the rooms, which have become transparent, can be seen the sidewalk...(scène 10, p. 213).

L'espace subit alors un traitement extrêmement intéressant car à son élargissement physique (les murs disparaissent au profit d'un au-delà géographique) correspond un rétrécissement psychique : Blanche impuissante, cernée par les flammes, assiste à la propagation dévastatrice de l'incendie du désir et, prisonnière d'obstacles infranchissables projetés sur des murs qui, physiquement, ont disparu, elle perd sa liberté dans le naufrage de sa raison. À ce moment, la scène est vraiment devenue l'espace du désir, la projection d'un désarroi intime qui transforme l'œil qui regarde une réalité extérieure menaçante en une série de regards épouvantés qui, à travers les flammes, fixent Blanche, la paralysent et la détruisent. Pour Williams, en plein accord avec l'expressionnisme, l'espace est alors une scène intérieure[28] !'

Blanche ne peut se cacher dans cette fente réconfortante d'un monde minéral par lequel elle est destinée à être cruellement broyée. C'est ainsi qu'elle faisait référence à Mitch à la scène 9 : *'I thanked God for you, because you seemed to be gentle – a **cleft** in the rock of the world that I could hide in*[29] *!'* Point de douceur possible pour Blanche, point de réconfort, point de refuge, ce sanctuaire que Williams trouva dans l'écriture pour se protéger de la réalité du monde, comme il l'explique dans l'avant-propos de

Sweet Bird of Youth : *'[writing] immediately became my* ***place of retreat, my cave, my refuge***[30]*.'*

Comme le démontre clairement Elia Kazan : 'Blanche DuBois, the woman, is Williams. Blanche comes into a house where someone is going to murder her. The interesting part of it is that Blanche DuBois – Williams is *attracted* to the person who's going to murder her[31]...' En effet, Blanche, qui semble mépriser Stanley et la brutalité virile et bestiale qu'il incarne est en fait irrésistiblement attirée par lui, comme le montre la scène ambiguë du strip-tease en ombres chinoises à la scène 3. D'ailleurs, le bourreau le dit explicitement à sa victime : *'We've had this date with each other from the beginning*[32] *!'*

Enfin, le symbole du piège atteint sa dimension suprême d'ironie, et d'ironie dramatique, lorsque Blanche, à la scène 11, déclare de manière aussi vaine que pathétique : *'I'm anxious to get out of here – this place is a* ***trap***[33] *!'* Le spectateur et le lecteur savent, eux, que c'est le piège terrible de l'internement psychiatrique qui l'attend, non une croisière de charme sur les eaux turquoises des Caraïbes en compagnie d'un Shep Huntleigh totalement improbable.

* * *

Les symboles d'enfermement et de fuite qui viennent d'être analysés s'inscrivent dans un discours fantasmagorique plus vaste qui permet à Blanche de s'évader par l'imagination et par le mensonge, deux vecteurs suprêmes de fuite et deux thèmes chers à Williams.

Dès le tout début de la pièce, Blanche s'invente des mondes privés de beauté qui vont progressivement et complètement la couper de la réalité. Quand elle retrouve sa sœur, elle ne cesse de prononcer le prénom de cette dernière et de l'auréoler d'une gloire autant poétique que dérisoire dans ce triste décor : *'Stella, oh, Stella, Stella ! Stella for Star*[34] *!'*

L'onomastique joue toujours un rôle important dans le théâtre de Williams. Ainsi Blanche pare son nom et son prénom de résonances lyriques qui prêtent à rêver. Elle se présente à Mitch en ces termes : *'It's a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring ! You can remember it by that*[35]*.'*

Mais elle a beau s'appeler Blanche et porter des vêtements immaculés, tout comme son créateur – le blanc est d'ailleurs un

motif obsessionnel chez Williams – la souillure est bien là qui entache sa vie. Blanche ne supporte pas la lumière électrique[36], pas plus que la vulgarité de son beau-frère et de ses acolytes ; elle s'enivre de musique romantique facile et sentimentale ; compare à un prince des *Mille et une Nuits* un jeune noir, livreur de journaux, mais l'image a du mal à cacher ses élans de sexualité prédatrice[37]. À la scène 6, Blanche joue à être *'la Dame aux Camellias*[38]'. Tous ces exemples anticipent son credo de la scène 9, qui est avant tout celui de Williams lui-même :

> *I don't want realism [...]. I'll tell you what I want. Magic ! [Mitch laughs]. Yes, yes, magic ! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth. I tell what ought to be truth [...] Don't turn the light on*[39] *!*

En fait, le mensonge n'est pas qu'un refuge, un réconfort qui préserve l'humain contre la dureté du monde, c'est aussi le rempart ultime contre la folie, thème récurrent dans la production dramatique de Williams ; c'est enfin l'élaboration d'un monde personnel.

Blanche, dès son entrée en scène, se construit un personnage vertueux, voire héroïque : c'est elle qui a maintenu à bout de bras l'honneur de Belle Reve. Alors elle ment aux autres et se ment à elle-même, à propos de sa consommation d'alcool, de son licenciement, ou encore de l'argent. Bien plus grave, Blanche se ment quant aux réelles conditions de la mort de son unique amour. Quand elle essaie à nouveau de dire la vérité à Mitch, les mots s'étranglent dans sa gorge : *'The 'Varsouviana' ? The polka tune they were playing when Allan – Wait ! [A distant revolver shot is heard, Blanche seems relieved.] There now, the shot ! It always stops after that. [The polka music dies out again.] Yes, now it's stopped*[40] *!'*

Comme Brick Pollitt, dans *Cat,* enfermé dans son monde privé d'alcoolique, attend le 'click', le déclic, qui va lui permettre de supporter l'existence, Blanche attend que son mal de vivre s'apaise. Comme elle le demande à Mitch : *'Have you ever had anything* ***caught*** *in your head ? Some words, a piece of music ? That goes relentlessly on and on in your head*[41] *?'* En fait, chez Williams, la mémoire est un piège. Comme Ibsen, il place des bombes à retardement concernant le passé des personnages et celles-ci explosent de façon à susciter des psychodrames à des moments privilégiés de l'action. Des révélations, souvent liées à

l'homosexualité, sont reléguées dans de telles analepses. Dans le cas de Blanche, ce qui intéresse Williams, c'est la réaction très brutale qu'elle affiche en découvrant l'homosexualité de son mari, son seul amour. Elle le surprend au lit avec un jeune garçon et lui déclare son dégoût radical quant à son attitude. Son mari se tire une balle dans la tête. La mort est l'échappatoire suprême pour cet être faible qui ne supporte pas que sa vérité soit dévoilée. Blanche, elle, opte pour la nymphomanie, l'alcool et le mensonge, autant de masques pour dissimuler son incomplétude, la cacher, l'enfermer dans un recoin de son âme. Mais rien n'y fait, le piège de la mémoire résiste. Dans un passage très intéressant de sa nouvelle, 'Desire and the Black Masseur', Tennessee Williams décrit ce phénomène obsessionnel de l'incomplétude par le biais d'une métaphore de construction très fréquente dans ses écrits critiques ou dans ses Mémoires :

> *'For the sins of the world are really only its partialities, its incompletions, and these are what sufferings must atone for. A* ***wall*** *that has been omitted from a house because the stones were exhausted, a room in a house left unfurnished because the householder's funds were not sufficient – these sorts of incompletion are usually covered up or glossed over by some kind of makeshift arrangement. The nature of man is full of such makeshift arrangements, devised by himself to cover his incompletion. He feels a part of himself to be like a missing wall or a room left unfurnished and he tries as well as he can to make up for it. The use of imagination, resorting to dreams or the loftier purpose of art, is a mask he devises to cover his incompletion*[42].

Plus encore que dans *Streetcar*, les analepses jouent un rôle primordial dans *Cat on a Hot Tin Roof.* La relation entre Brick et Skipper, son meilleur ami, s'achève avec la mort de ce dernier, provoquée par Maggie, l'épouse de Brick. Celle-ci parle à Skipper de son homosexualité, le défie en lui demandant de coucher avec elle, mais il se suicide ne pouvant supporter cette idée. Lui aussi est un homme faible mais les répercussions du passé régissent directement le présent, Brick ayant décidé de ne plus avoir aucun rapport charnel avec sa femme, vivant ainsi comme deux fauves dans une cage.

Mais, pour revenir à *Streetcar,* Blanche n'est pas la seule à se mentir à elle-même. Stella aussi a recours à l'auto-aveuglement. La nuit de son accouchement, son marie viole sa sœur, alors comment

continuer à vivre sinon en se mentant à soi-même ? Chez Williams, voir sa vérité en face conduit à la solitude extrême, à l'alcoolisme ou à la folie, trilogie infernale que le mensonge peut permettre d'éviter – il faut se voiler la face pour survivre. À la scène 11, Stella se confie à Eunice qui la conforte dans cette idée :

> *STELLA : I could'nt believe her story and go on living with Stanley.*
> *EUNICE : Don't ever believe it. Life has got to go on. No matter what happens, you've got to keep on going.*[43]
> C'est aussi Eunice qui, s'agissant de l'asile, prononce cette sentence terrible et sans appel : *'[...] there wasn't no other place for her to go*[44]*.'*

D'ailleurs Stella, personnage pathétique également, se condamne à vivre avec sa brute de mari. Kazan dit d'elle : 'She is buried alive in her flesh[45]' – phrase terrible. Stella n'a aucune intention de s'échapper de son piège conjugal, comme le montre l'échange suivant où Blanche expose à sa sœur sa mission et son plan salvateurs :

> *BLANCHE : I have to plan for us both, to get us both – out !*
> *STELLA : You take it for granted that I am in something that I want to get out of*[46].

Chez Blanche, l'imagination est le refuge ultime, à la fois rempart contre la folie et incitation à cette même folie. À nouveau, le thème de la pureté indissociable réapparaît. Ainsi, à la scène 2, après l'âpre discussion financière avec Stanley, qui réclame des comptes, et la révélation de la grossesse de Stella, Blanche s'écrie : *'How pretty the sky is ! I ought to go there on a rocket that never comes down*[47] *!'*

Blanche, en réalité, comme tant de personnages de Tennessee Williams, voudrait réaliser le rêve de l'oiseau sans pattes qui jamais ne sera souillé ou corrompu. Val raconte à Lady dans *Orpheus Descending : 'You know they's a kind of bird that don't have legs so it can't light on nothing but has to stay all its life on its wings in the sky*[48] *?'*

Enfin, il semble que la mort soit le plus beau jour de la vie pour Blanche. C'est à la scène 11 qu'elle nous livre peut-être le plus magnifique de ses monologues lyriques. Ici, la notion d'enfermement prend sa dimension la plus tragique et la plus

allégorique. Alors que la claustration la guette, Blanche déclare : *'I'll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard – at noon – in the blaze of summer – and into an ocean as blue as my first lover's eyes*[49] *!'*

Le bleu, c'est la couleur de l'évasion par excellence ; ainsi lorsque Blanche part à l'asile croyant entreprendre un voyage exotique, parlant de la couleur exacte de sa veste, elle dit de manière suffisamment emblématique : *'It's Della Robbia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures*[50]*.'* La catin se double de la Madone, le rêve et le cauchemar se mêlent.

* * *

Tennessee Williams a conçu toutes ses pièces sur le modèle d'un piège à capturer la conscience de l'homme et l'authenticité de l'expérience humaine. *Streetcar* ne fait pas exception à la règle. *'A terrible beauty is born'* pour reprendre l'expression de William Butler Yeats. En effet, peut-être seul un oxymore serait à même de résumer l'essence tragique et unique de cette œuvre, cette terrible souffrance qui se dégage et nous fait regretter qu'il n'y ait pas de Larry Shannon, comme dans *The Night of the Iguana,* pour " jouer à Dieu " et sauver Blanche. *'Sometimes – there's God – so quickly !'* s'exclame-t-elle dans un soupir à la fin de la scène 6[51], alors qu'une brève étreinte et un fugace baiser de Mitch, sauveur illusoire, lui font entrevoir un impossible paradis. Ces mots, qui comptent certainement parmi les plus pathétiques de la pièce, montrent bien qu'il ne saurait y avoir d'arrêt liberté pour le tramway nommé Désir.

Mireille RAVASSAT
Université de Valenciennes

Œuvres de Tennessee Williams :

A Streetcar Named Desire and Other Plays, Penguin, London, 2000.

Camino Real, Orpheus Descending et *The Rose Tattoo* in *The Rose Tattoo and Other Plays,* Penguin, London, 1976, pp 283-4.

The Glass Menagerie et *Sweet Bird of Youth* in *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie,* Penguin, London, 1986.

Suddenly Last Summer in *Baby Doll and Other Plays,* Penguin, London, 1968.

Ouvrages consacrés à Tennessee Williams :

COULON, Claude, *A Streetcar Named Desire Tennessee Williams,* CNED, éd. Armand Colin, Paris, 2003.

HAYMAN, Ronald, *Tennessee Williams, Everyone Else is an Audience,* Yale University Press, New Haven and London, 1993.

NOTES

[1] *Orpheus Descending* in *The Rose Tattoo and Other Plays*, Penguin, London,1976 : pp. 283-284

[2] in *Conversations with Tennessee Williams*, edited by Albert J. Devlin, Jackson, Mississippi, 1986, cité par Ronald Hayman dans *Tennessee Williams Everyone Else is an Audience*, Yale University Press, New Haven and London, 1993 ; p. 116.

[3] Hayman, op. cit. p. x.

[4] in *The Rose Tattoo* p. 13.

[5] in *Camino Real* p. 203.

[6] *'Desire ! – the name of that rattle-**trap** streetcar that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another... [...] It brought me here. – Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be...'* Scène 4 p. 162.

[7] Cf la didascalie signalant la première apparition de Blanche : *'There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth.'* Scène 1 p. 117.

[8] p. 169.

[9] Scène 1 p. 115.

[10] *' The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay.'* p. 115.

[11] *'This 'blue piano' expresses the spirit of the life which goes on here.'* p. 115.

[12] Les deux pièces misérables n'ont rien à voir avec l'endroit vaste aux majestueuses colonnes blanches, *'A great big place with white columns'*, qu'elle a quitté à jamais. Scène 1 p. 119.

[13] Scène 1 p. 121.

[14] Scène 3 p. 143.

[15] p. 154.

[16] Scène 9 p. 200.

[17] op. cit p. 121

[18] in *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*, Penguin, London, 1986 p. 235.

[19] Scène 10 p. 213.

[20] Scène 10 p. 208.

[21] op. cit. pp. 343-344.

[22] *'The drama in my plays... is nearly always people trying to reach each other. In* Night of the Iguana, *each one has his separate cubicle but they meet on the veranda outside the cubicles, at least Hannah and Larry Shannon meet on the*

veranda outside the cubicles, which is of course an allegorical touch of what people must try to do.' In *Conversations* p. 86, cité par R. Hayman p. 181.

[23] Scène 6 p. 183

[24] Scène 9 p. 204.

[25] Scène 9 p. 205.

[26] Scène 10 p. 214.

[27] In *Baby Doll and Other Plays,* Penguin, London, 1968, cf didascalie p. 113.

[28] Claude Coulon, *A Streetcar Named Desire Tennessee Williams,* CNED, éditions Armand Colin Paris, 2003 ; p. 50.

[29] Scène 9 p. 205.

[30] Cité par Ronald Hayman, op cit p. 9.

[31] Cité par Ronald Hayman, op cit p. 117.

[32] Scène 10 p. 215.

[33] Scène 11 p. 219.

[34] Scène 1 p. 120.

[35] Scène 3 p. 150.

[36] Cf. infra p. 4.

[37] Scène 5 p. 174.

[38] Scène 6 p. 177.

[39] Scène 9 pp 203-204.

[40] Scène 9, pp. 201-202.

[41] Scène 9 p. 201.

[42] Cité par Ronald Hayman, op. cit. pp 107-108.

[43] Scène 11 p. 217.

[44] Scène 11 p. 224.

[45] Cité par Claude Coulon, op. cit. p. 104.

[46] Scène 4 p. 161.

[47] Scène 2 p. 141.

[48] Acte 1 p. 278.

[49] Scène 11 p. 220.

[50] Scène 11 p. 219.

[51] p. 184.

De la polka au jazz : dissonances d'une Blanche désaccordée.

Thierry DUBOST

Lorsque *A Streetcar Named Desire* fut représentée en 1947, son succès immédiat indiqua que le public et la critique se trouvaient en phase avec une œuvre dramatique dans laquelle Tennessee Williams avait imprimé sa propre vision d'un monde, tout en ayant recours à des codes que l'auditoire était en mesure de comprendre et de partager. Outre la qualité de la mise en scène, l'originalité du décor et la performance des acteurs, la musique contribua à la résonance particulière de l'œuvre dans une société américaine métamorphosée par la guerre. Loin d'être contingente - source de satisfaction immédiate pour le spectateur pendant la représentation, en particulier grâce au jazz, la musique occupait une place caractéristique dans *A Streetcar Named Desire*. En effet, elle ne se présente pas comme un élément fortuit, ajout superfétatoire glissé subrepticement pendant la représentation. Par sa présence singulière, elle renvoie non seulement à la question d'un sens qui s'attacherait au destin des personnages, mais plus globalement, la musique questionne la définition d'une esthétique à partir de laquelle le spectateur est invité à pénétrer dans l'œuvre et à l'interpréter. En premier lieu, il vaut de noter que malgré la force créatrice de Tennessee Williams, le dramaturge reproduisit indirectement des formes culturelles qui lui étaient familières. Il paraît donc nécessaire d'aborder l'approche musicale qui transparaît dans *A Streetcar Named Desire* dans une perspective d'influences dramaturgiques. La présence de la musique conduira ensuite à s'interroger sur sa place comme marqueur rythmique en cours de représentation, prenant en compte les éclairages qu'elle apporte quant à la structure de l'œuvre, tout en examinant les significations qui peuvent découler de son usage.

Les années d'études passées dans plusieurs universités américaines permirent à Tennessee Williams d'acquérir une certaine culture théâtrale qui compléta ses découvertes dramaturgiques nourries par la fréquentation régulière de théâtres. Parmi les fruits de ces initiations théâtrales et la découverte de maîtres ayant suscité sa vocation, l'admiration que le jeune dramaturge portait à Tchekhov figure au premier plan. Se faisant l'écho du dramaturge américain, Felicia Londré souligne la

convergence d'approche entre les deux auteurs, qu'elle situe notamment sur le plan musical :

> An important Chekovian feature of Tennessee Williams' drama, including *A Streetcar Named Desire,* is the use of music (often an offstage source) and sound effects to heighten or comment upon a dramatic moment. When Blanche panics, for example, we hear a cat screech in the alley or a locomotive thundering past[1].

Comme le note Felicia Londré, à l'inverse de Tchekhov, lequel mettait souvent en scène des musiciens qui pratiquaient leur instrument, dans *A Streetcar Named Desire*, Williams confine presque exclusivement la production instrumentale dans un hors scène. Des mélodies radiodiffusées ou encore les échos indirects des improvisations pianistiques des musiciens du quartier constituent l'essentiel de cet arrière-plan musical. Il s'agit là d'un parti pris dramaturgique qui, en l'occurrence, correspond aux sensations recherchées pour cette œuvre précise. En effet, Williams ne s'interdit pas de mettre en scène des musiciens, comme l'atteste *Orpheus Descending (1957)*, où Val joue de la guitare. Sur ce plan, et bien qu'au début de sa carrière, le jeune dramaturge américain semble effectivement avoir retenu la leçon professée par son maître russe, lequel octroyait à la musique une place de premier plan dans son approche dramaturgique.
Si l'on ne peut douter de l'influence qu'exerça Tchekhov sur Tennessee Williams, laquelle explique peut-être la présence de musique dans la pièce, il paraît également souhaitable de resituer *Streetcar* dans une tradition théâtrale américaine qui concerne à la fois les conditions de production et les techniques d'écriture dramatique. On se souvient du commentaire de Brooks Atkinson relatif à *A Streetcar Named Desire* lors de sa première mise en scène et qui définit implicitement une orthodoxie théâtrale américaine :

> By the usual Broadway standards, *A Streetcar Named Desire* is too long; not all those words are essential.[2]

L'intérêt du regard critique porté sur la pièce vient à la fois de la définition d'un horizon d'attente concernant la longueur de l'œuvre et la place octroyée au texte. " Not all those words are essential " : plus que la condamnation d'un théâtre logocentré, les propos d'Atkinson renvoient en partie à un cadre de réception où

toutes les subtilités langagières nécessaires à la mise en scène des complexités existentielles seraient bannies. La remarque d'Atkinson signifiait que d'autres modes d'expression dramatiques étaient requis, parmi lesquels figuraient notamment la musique, point sur lequel Williams répondit probablement aux attentes. Sur cet aspect, il semble intéressant d'élargir le champ de références dramatiques et de placer *Streetcar* sous une double filiation américaine : en premier lieu, celle du théâtre des années vingt et trente, et aussi celle des mélodrames en vogue à la fin du dix-neuvième siècle et qui ont profondément marqué l'esthétique dramatique américaine. Cette forme de mélodrame renvoie notamment aux œuvres de Dumas ou Boucicault. Elle ne s'en tenait pas à la définition originelle de Rousseau, c'est-à-dire "un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale "[3].

Les *Broadway standards* qu'évoque Atkinson renvoient plus particulièrement au mélodrame américain du dix-neuvième siècle. Il s'agit d'un théâtre d'acteurs auquel on associe en particulier James O'Neill[4], célèbre interprète des œuvres d'Alexandre Dumas, et où les effets spéciaux (qui incluaient une partie musicale) visaient à accroître le plaisir des spectateurs en s'appuyant sur des conventions partagées. Ce théâtre, où l'émotion prévalait, où alternaient l'exaltation et les frissons de l'angoisse contrôlée, se devait de satisfaire un public en quête de plaisirs prédéfinis. L'une des manières de parvenir à contenter l'auditoire consistait à inclure des chants, des bruitages ou des morceaux de musique, qui exprimaient alors sur un mode non verbal l'intensité des émotions éprouvées par les personnages. Sur le plan de l'approche dramatique, l'importance de la musique était telle que certains auteurs - au premier rang desquels figurait Boucicault - s'associaient fréquemment à des compositeurs. Les partitions qui résultaient de leur collaboration étaient reproduites lors de la publication des pièces, marquant ainsi l'importance du lien que le dramaturge attachait à une production musicale. Si l'on replace *A Streetcar Named Desire* dans un horizon d'attente américain - en particulier celui de Broadway - les contraintes de viabilité financières imposées aux producteurs ont également pu influer sur la réflexion de Williams par rapport au rôle de la musique dans le théâtre qu'il souhaitait écrire et voir produit.

A l'inverse de ce théâtre figé en grande partie par les attentes d'un public en quête de distractions vespérales, figure notamment

celui d'O'Neill, qui fut marqué par une intense recherche créatrice, et où les modes de représentation traditionnels étaient systématiquement mis en question afin de susciter de nouvelles approches théâtrales. Pour O'Neill, dans des œuvres comme *The Emperor Jones*, la musique, par le rythme qu'elle imposait du début à la fin de la pièce, n'avait aucun caractère contingent. Comme d'autres modes d'expression non verbaux[5], la musique offrait à O'Neill une architecture dramatique à partir de laquelle il agençait les autres éléments de la pièce[6]. A la fois modèle et contre-exemple, on peut supposer que Williams trouva chez O'Neill et ses compagnons de recherche un éclairage musical américain qui différait totalement des attentes mercantiles habituellement mises en avant.

A ce stade, sans s'interroger sur le sens de la musique dans *A Streetcar Named Desire*, il s'agissait de replacer brièvement la pièce dans une tradition dans laquelle l'auteur inclut son projet dramaturgique et où ses choix musicaux caractérisent partiellement son esthétique. L'inclusion de références musicales apparaît comme un acte créateur majeur. En définissant par avance un cadre très précis, Williams ne cherchait pas à entraver les libertés que les metteurs en scène prendraient avec ses écrits, ses collaborations avec Kazan l'attestent. La place qu'il octroyait à la musique dans les didascalies lui permettait de la situer au cœur de son écriture.

Dès 1944, dans *The Glass Menagerie*, Williams avait déjà montré que la musique constituait un élément crucial de son architecture dramatique, tout en optant pour la simplicité. En effet, il avait privilégié l'unicité musicale, qui, tout en apportant un éclairage spécifique à certaines scènes, ne présentait pas la complexité de l'orchestration des multiples sources musicales de *A Streetcar Named Desire*.

> A single recurring tune, "The Glass Menagerie" is used to give emotional emphasis to suitable passages. This tune is like circus music, not when you are on the grounds or in the immediate vicinity of the parade, but when you are at some distance and very likely thinking of something else.
> Between each episode it returns as a reference to the emotion, nostalgia, which is the first condition of the play. It is primarily Laura's music and therefore comes out most clearly when the play focuses upon her and the lovely fragility of glass which is her image[7].

Les propos du dramaturge relatifs à l'impact de la musique sur le spectateur expriment sa convergence avec la tradition du mélodrame. La musique forme un arrière-plan qui accompagne principalement l'actrice dans son expression non verbale, symbolisant un basculement dans un monde intérieur que la gestuelle aurait imparfaitement transmis à l'auditoire. L'emphase émotionnelle revendiquée s'affirme comme un aspect explicite dans la construction d'une esthétique théâtrale, qui définit un implicite scénique en ayant recours à un mode d'expression dramatique classique.

Pour conclure sur la caractérisation du projet damaturgique Williamsien perçu sous ses aspects musicaux, il convient de noter que la place que l'auteur revendique pour la musique dans sa construction théâtrale donne une dimension classique à son approche dramatique. Elle l'inscrit dans une tradition esthétique dont l'une des caractéristiques est l'affirmation d'une cohérence entre les différents aspects de la représentation, ouvrant ainsi la porte à une interprétation "musicale" de l'œuvre.

Sans que l'on puisse reléguer la musique au rang de bruitage, force est de constater que le dramaturge ne valorise pas la production musicale pour elle-même. Les airs qui s'insinuent dans l'appartement à différents moments de la pièce jouent des rôles divers, et Williams pose sur eux un regard de dramaturge et non de mélomane. Si quelques personnages font état de leurs goûts dans ce domaine, les enjeux relatifs à l'écoute musicale se situent manifestement ailleurs. Pendant la représentation, la musique se décline sur plusieurs modes et devient un signe théâtral particulier, avec des codes qui s'entrecroisent et affirment graduellement leur cohérence.

Dans le cas de Blanche[8], la Varsouviana occupe presque la même place qu'un monologue intérieur, tel qu'il avait, par exemple, été mis en œuvre par O'Neill dans *Strange Interlude*. En l'occurrence, la polka permet au public d'accéder progressivement aux émotions cachées de ce personnage, grâce à un retour musical obsessionnel sur une mélodie dont la récurrence conduit les auditeurs à s'interroger sur sa signification. Grâce à la Varsouviana, le dramaturge construit une herméneutique qui place le spectateur dans une situation d'aveuglement partiel. Lors de la première rencontre de Blanche avec Stanley, la musique intervient dès que celui-ci évoque le mariage de sa belle soeur.

> Stanley. You were married once, weren't you?
> (*The music of the polka rises up, faint in the distance.*)[9]

A ce stade de la représentation, le spectateur n'est pas en mesure de construire une explication relative à l'apparition de la musique, dont il ignore s'il s'agit d'un ornement sonore retenu par le metteur en scène, ou d'un choix auctorial. Sur le plan de la réception, la reprise continue de cet air restera longtemps entachée de mystère. En effet, le spectateur ne peut savoir immédiatement si la polka annonce un basculement vers un monde intérieur, comme dans *The Glass Menagerie*, ou bien s'il s'agit d'un thème utilisé pour donner une tonalité particulière à la pièce.

Outre le ton original qu'ils apportent à l'œuvre, les thèmes musicaux permettent au dramaturge d'imprimer la marque du temps sur la pièce. En effet, les échos musicaux renvoient aux situations précédemment mises en scène, et favorisent la construction progressive d'un sens.

> [*Polka music sounds, in a minor key faint with distance.*]
> We danced the Varsouviana! Suddenly, in the middle of the dance, the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later - a shot!
> [*The polka stops abruptly. Blanche rises stiffly. Then the polka resumes in a major key.*][10]

Au cours de la sixième scène, le spectateur découvre enfin le lien qui unissait la polka - dont il avait noté la reprise depuis le début de la pièce - et l'histoire personnelle de Blanche. Toute l'importance du thème musical transparaît alors, mais l'incertitude demeure quant à son véritable statut en ce qui concerne Blanche. Une fois reconnu le lien entre la Varsouviana et son passé tragique, se pose une autre question : la musique obsessionnelle, signe de son aliénation a-t-elle valeur d'illustration de son état mental, en restant extérieure au personnage, ou s'agit-il d'un reflet réaliste de ce qu'elle entend effectivement ? Une réponse se profile pendant la représentation, mais au fil des scènes, le spectateur entend d'autres musiques et la mise en place des codes s'effectue graduellement. Ainsi, dans une indication scénique, Williams explique que Blanche boit afin d'échapper à la musique et à la catastrophe qu'elle pressent, mais pendant la représentation le lien de causalité n'est guère évident[11]. Au cours de la neuvième scène, l'hypothèse d'une illustration musicale extérieure disparaît, lorsque Blanche indique à Mitch qu'elle ne peut s'affranchir de l'air de polka qui la hante en permanence. Face à son impuissance à se défaire de cette musique, Mitch exprime une interrogation sur

son état mental que Williams invite implicitement le spectateur à partager :

> Blanche. I'll just (*she touches her forehead vaguely. The polka tune starts up again*) pretend I don't notice anything different about you! That music again...
> Mitch What music?
> Blanche The "Varsouviana" The polka tune they were playing when Allan – Wait! (*a distant revolver shot is heard, Blanche seems relieved*)
> There now, the shot! It always stops after that.
> (*The polka music dies out again*)
> Yes, now it's stopped.
> Mitch. Are you boxed out of your mind?[12]

A compter de ce moment, la musique acquiert un double statut. Comme dans les mélodrames classiques, elle devient en premier lieu un moyen d'exprimer un état d'esprit du personnage, un reflet des sentiments qu'elle n'aurait pu formuler d'une autre manière. Dans le cas de Blanche, à cette illustration sentimentale classique s'ajoute une information relative à son état de santé mental. Il s'agit là d'un point essentiel pour la construction du discours émotionnel des dernières scènes. En livrant les codes au spectateur, Williams pourra compter sur sa compréhension relative à la présence de la polka à la fin de la pièce comme mode de révélation d'une souffrance morale et de l'aliénation grandissante de Blanche.

La construction relativement complexe du discours musical autour de Blanche n'exempte pas Williams de quelques maladresses dans le domaine des illustrations sonores. Ainsi, au cours de la dernière scène, après l'arrivée du médecin, le dramaturge indique-t-il - sans ironie - que les " *drums sound very softly* [13]" en guise d'annonce que le moment de l'ultime confrontation approche. D'autres redondances sonores soulignent trop explicitement une situation déjà claire[14], mais Williams ne cantonne pas ses interventions musicales sur un plan émotionnel.

Si l'on s'attache à l'architecture de la pièce, on constate que les récurrences musicales possèdent une valeur structurante, un point clairement indiqué par Williams dans *The Rose Tatoo* et *Summer and Smoke*[15]. Cela vaut également pour *A Streetcar Named Desire*, où les échos musicaux permettent un double marquage des étapes, à la fois dans la caractérisation des personnages et dans la progression de l'action.

A plusieurs moments de la pièce, Blanche manifeste une joie précaire en entonnant des chansons ineptes, que Williams utilise comme mode de caractérisation afin d'ajouter un attribut peu flatteur à sa personnalité.

> [*Blanche is singing in the bathroom a saccharine popular ballad which is used contrapuntally with Stanley's speech.*][16]

Par delà l'utilisation de chansons comme mode de caractérisation partial, Williams s'appuie sur cet élément sonore pour définir sa stratégie d'écriture. Il insiste dans les didascalies sur l'écart de nature entre les discours tenus, et donne ainsi à la construction des dialogues un véritable statut orchestral. D'un côté, l'insouciance chantée, qui repose sur un mensonge nécessaire à la survie du personnage que Blanche souhaite incarner dans le milieu familial. De l'autre, la force destructrice du discours argumentatif de Stanley, qui gagne en pertinence à mesure que le temps passe. La tension grandissante résulte de la construction en écho du dialogue, où les deux mondes fonctionnent provisoirement sur des instances d'énonciation séparées, dont le spectateur pressent qu'elles vont se rejoindre et conduire à l'avènement du drame.

En utilisant judicieusement la musique comme marqueur de structure, Williams s'intègre dans la double tradition dramaturgique évoquée précédemment. A un autre niveau, la filiation américaine s'affirme plus nettement, lorsque la musique devient un signe ethnique. De Boucicault à O'Neill, les dramaturges américains ont souvent utilisé les chansons et la musique comme des instruments de caractérisation ethnique. L'introduction de chants ou de musique présentait des avantages rythmiques patents ; de plus, ils contribuaient à la crédibilité des présentations réalistes des personnages, même si de telles définitions reposent souvent sur des clichés.

Dans la didascalie d'ouverture, le jazz permet à Williams d'ancrer son œuvre dans un espace géographique singulier, qui possède des caractéristiques qui le distinguent du reste du monde. La musique devient le signe d'un ailleurs, sorte d'étrange paradis, si l'on s'en tient à la désignation officielle, mais qui, dès la première scène, se présente sous de tout autres traits.

> *A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a bar-room around the corner. In this part of New Orleans, you are practically always just around the*

corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This 'blue piano' expresses the spirit of the life which goes on here.[17]

D'un côté la polka, de l'autre le jazz de la Nouvelle Orléans, qui situe l'action dans un espace, à l'intérieur de la ville, mais aussi dans une Amérique d'après-guerre, qui bougeait sur d'autres rythmes. La musique définit l'esprit des lieux, d'une manière quelque peu comparable à la Varsouviana, dont la reprise obsessionnelle explicitait l'état d'esprit de Blanche. Le jazz introduit des codes inhabituels pour Blanche. La musique caractérise non seulement l'environnement immédiat choisi comme lieu de résidence par Stanley et Stella, mais elle reflète l'expression personnelle la force d'être de Stanley. Le blues piano participe d'une manière fondamentale à la création d'une atmosphère dans laquelle les personnages évoluent, mais l'adjectif " blues " renvoie semble-t-il davantage à la tonalité particulière de la musique de jazz qu'à une quelconque tristesse, et les rythmes de jazz New Orleans mettent davantage l'accent sur l'élan vital qu'incarne Stanley.

Au fil des scènes, l'arrière-plan musical s'impose comme une forme de décor sonore à l'intérieur duquel les personnages évoluent entre quelques plages de silence. A priori, la production musicale est essentiellement extérieure aux personnages, et lorsqu'elle n'est plus, la musique sert de révélateur des rapports de pouvoir. Sur le plan de l'énonciation, l'unicité de la production sonore constitue un mode d'affirmation personnel qui s'impose aux autres. Au cours de la pièce, Blanche utilise la radio d'une manière comparable à un musicien qui contraint son entourage au silence ou imprime un tempo particulier au monde dans lequel il exécute un morceau. Stanley établit immédiatement un lien entre musique et pouvoir, c'est pourquoi il réagit violemment à ce coup de force, et nie à Blanche le statut particulier qu'elle cherche à s'octroyer.

Blanche rises and crosses leisurely to a small white radio and turns it on.
Rhumba music comes over the radio. ...
Stanley. Who turned that on in there?
Blanche. I did. Do you mind?
Stanley. Turn it off!
Steve. Aw, let the girls have their music;

Pablo. Sure, that's good, leave it on!
Steve. Sounds like Xavier Cugat.!
Stanley jumps up, crossing to the radio, turns it off.[18]

Stanley interprète la perte de maîtrise de l'espace sonore comme la mise en cause de sa suprématie territoriale, d'où l'intensité de sa réaction. Dans une perspective d'affrontement latent, la musique se transforme en vecteur de provocation, en particulier lorsque Blanche rallume la radio. Elle lui permet de lancer un défi à Stanley. Là où ses partenaires de jeu considèrent que la musique peut ajouter au plaisir du poker, Stanley voit en elle le signe inaugural d'un combat. A trois reprises, il use de violence pour affirmer son omnipotence et impose ses choix sonores à ses proches.

La musique et l'environnement sonore permettent au dramaturge de définir trois étapes : en premier lieu lorsque Stanley éteint la radio, puis quand il la jette par la fenêtre et enfin au moment où il frappe Stella qui lui avait demandé de se taire. Lorsque le conflit atteint son apogée – sachant que Stella avait repris un combat entamé par sa sœur - la violence conjugale de Stanley préfigure le viol de Blanche.

Au cours de la scène suivante, Williams utilise la musique en construisant des rapports inversés. L'harmonie musicale et sonore qu'il requiert dans les didascalies lui permet de symboliser la réconciliation qui s'opère entre les conjoints.

The low tone clarinet moans. [...] Then they come together with low, animal moans.[19]

Stella descend lentement l'escalier tandis que la clarinette joue dans le grave. La mise en phase de la musique et du mouvement donne à l'ensemble de la scène une intensité sensuelle qui culminera dans un épanouissement sexuel partagé des amants, dont les résultats seront décrits précisément dans les didascalies de la scène suivante[20]. En ce qui concerne la scène de réconciliation, les indications scéniques soulignent la dimension sexuelle des retrouvailles grâce à " They come together " et " low animal moans ", qui prolongent l'expression d'une sensualité profonde initiée par la clarinette. Si l'objectif de Williams apparaît clairement dans son propos, il semble difficile de le mettre en œuvre sur scène en respectant à la lettre la combinaison d'une jouissance animale balbutiée et les modulations de la clarinette. Dans l'adaptation filmique, Kazan change la clarinette en

saxophone ténor auquel répond une flûte, le piano et la contrebasse intervenant ponctuellement. Symboliquement, le duo instrumental traduit l'égale intensité du désir de Stella et de Stanley. Concrètement, la rencontre des deux futurs amants s'effectue sur le plateau, tandis que l'appétence sexuelle s'exprime grâce aux réponses mélodiques des deux instruments, prélude à un hors scène sexuellement réparateur.

Que chaque personnage soit associé à un instrument – comme c'est le cas dans la version filmée – ou que les deux se fondent totalement dans la mélodie de la clarinette importe peu. Scéniquement, l'essentiel demeure la transparence sémantique de l'expression du discours amoureux. L'unité manifeste des personnages, leur désir sexuel partagé transparaît ainsi sans ambiguïté. La musique joue alors un double rôle : elle apparaît en premier lieu comme le vecteur des forces dionysiaques incarnées par Stanley, mais à un autre niveau, l'harmonie musicale partagée par Stella et Stanley démontre la possibilité de trouver une unité, via l'expression d'intenses désirs physiques. L'union sexuelle musicalement annoncée symbolise l'unité des deux êtres. Elle s'affiche comme un idéal que Mitch et Blanche ne parviendront pas à atteindre, sachant que sur un plan visuel, la réconciliation conjugale se construit en opposition avec la scène finale, qui scelle la séparation définitive de Mitch et de Blanche.

Paradis d'amour pour certains, enfer pour d'autres, le Quarter apparaît comme un espace intermédiaire où Blanche pouvait encore espérer trouver le salut. Piètre sauveur, Mitch laisse entrevoir la possibilité d'une renaissance - sur un mode différent de celui retenu par Stanley et Stella - mais il ne parvient pas à la libérer. A cet égard, on peut considérer que *A Streetcar Named Desire* constitue une variation sur le mythe d'Orphée, dans lequel Mitch joue un rôle musical particulier.

> *The polka music increases.*
> *He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The polka tune fades out.* [21]

La scène se déroule après que Blanche a achevé le récit de la mort de son mari, et expliqué l'origine de son sentiment de culpabilité. Mitch lui offre le baiser de l'innocence retrouvée ; il anéantit ainsi la force du passé et fait disparaître la musique obsédante qui symbolisait l'enfer permanent dans lequel elle vivait. A plusieurs reprises, Mitch apparaît en libérateur, puisque la

Varsouviana disparaît lors de son arrivée, marquant ainsi la libération temporaire de Blanche[22].

Sur le plan des origines, les chemins de l'amour se ressemblent quelque peu pour les deux sœurs. A l'instar de Stella et Stanley, Blanche et Mitch viennent d'horizons sociaux opposés à celui de Belle Reve et, musicalement - pour Mitch - la différence de culture se traduit par une tentative de passage du jazz vers une valse classique.

> Blanche. Wait. I'll turn on the radio.
> *She turns the knobs on the radio and it begins to play 'Wien, Wien, nur du allien". Blanche waltzes to the music with romantic gestures. Mitch is delighted and moves in awkward imitation like a dancing bear.*[23]

Mitch répond à l'invitation de Blanche, et s'efforce maladroitement de la rejoindre dans la danse qu'elle esquisse. L'irruption brutale de Stanley, qui jette la radio par la fenêtre, constitue le premier échec d'un salut qui implique au préalable une convergence des deux élus. La tentative de partage manifestait le désir de Mitch d'entrer dans le monde de Blanche, en jouant un rôle que la musique lui permettait d'entrevoir. L'échec de cette première communion musicale prend tout son relief lorsque, peu après, les instruments de musique orchestrent les retrouvailles de Stanley et Stella. Contrairement aux deux époux, Mitch et Blanche restent séparés, puisque Stanley fait obstacle à leur union en troublant la phase préliminaire de leur chorégraphie amoureuse.

En dressant le portrait d'une institutrice déchue, Williams renoue avec la tradition du mélodrame et construit en partie sa pièce sur le mythe de l'amour salvateur. Blanche évoque sciemment la Dame aux Camélias, tandis que le dramaturge garde probablement en mémoire la variation O'Neillienne sur ce thème en vogue au début du siècle, dans *Anna Christie*[24]. Subséquemment, *A Streetcar Named Desire* s'inscrit dans une tradition américaine d'œuvres consacrées à des femmes qui ont fauté. Cependant, Williams rompt avec les dénouements salvateurs et met principalement l'accent sur un processus de rédemption qui échoue, d'où la prégnance du mythe d'Orphée qu'il développe dans d'autres œuvres. L'importance de la musique, son association à la thématique de l'enfer et d'une résurrection possible donne à Mitch l'aspect d'un Orphée contemporain, qui finalement ne peut s'empêcher de porter sur Blanche le regard d'une société puritaine, ce qui la condamne à tout jamais.

Cette fois encore, la musique marque les étapes d'une libération avortée. Après que Blanche a retracé ses aventures sexuelles avec les soldats, Mitch réagit en deux temps.

> *After a moment, Mitch rises and follows her purposefully. The polka music fades away. He places his hands on her waist and tries to turn her about.*[25]

Blanche vient à nouveau de lui avouer une faute socialement condamnée, qu'elle inscrit dans la lignée du désespoir résultant du suicide de son mari. A cet instant, Mitch dispose encore de toutes ses capacités de guérison, puisque la musique disparaît lorsqu'il se rapproche de Blanche. Il se prépare à l'étreindre et son comportement rappelle le moment où, en l'embrassant après ce qu'il croyait être une ultime confession, il lui avait signifié sa résurrection sociale. Cependant, après deux répliques, il ajoute : "I don't think I want to marry you any more.[26]", sentence qui marque la fin de son pouvoir salvateur.

Après le renvoi de Mitch, Williams conclut la scène en musique, " *the distant piano is slow and blue* ", signalant ainsi le retour de Blanche dans un univers hostile. Au début de son séjour, Blanche avait elle-même énoncé les conditions de son salut, dans une chanson, au moment où Stanley révélait sa déchéance sociale à Stella : " It wouldn't be make-believe if you believed in me[27]. " Faute de souscrire à ce contrat sentimental qui rompt avec les attentes sociales, Mitch échoue dans sa tentative de libération qui aurait pu aboutir à son propre épanouissement.

Blanche l'impure[28] que Mitch avait commencé de libérer, en anéantissant la récurrence obsessionnelle de la Varsouviana se retrouve à nouveau face à ses démons. Socialement condamnée, elle sombre plus avant dans une aliénation qui atteint son apogée dans la scène finale. Cette fois, sa rupture avec le monde se traduit par la conjonction de l'air de la Varsouviana - qu'elle entend imparfaitement - et les voix de ceux qui l'entourent, échos menaçants d'un monde qui pourra bientôt imposer sa suprématie sonore. La dissonance mélodique symbolise sa plongée dans un enfer dont la société ne cherchera plus à la sortir. En décalage affectif vis-à-vis de la polka, incapable de se mouvoir au rythme d'un air de jazz, Blanche est définitivement exclue des deux univers que ces musiques représentent. Sur un plan musical, le contraste entre les couples s'affiche nettement. Blanche entend les sons désaccordés de la Varsouviana, puis les échos des voix qui l'entourent, tandis qu'après avoir exprimé son désarroi, Mitch

s'enferme dans sa souffrance, sourd aux propos de ses amis. A l'inverse, lorsque la pièce s'achève, le blue piano et la trompette bouchée marquent le triomphe de l'esprit des lieux, en prélude à de nouveaux ébats. Le comportement de Stanley et la passivité lascive de Stella expriment alors avec force le clivage entre les deux couples, point que la musique confirme.

La pièce s'achève comme elle s'était ouverte, sur une musique de jazz, où la trompette bouchée ajoute à la sensualité qu'expriment les gestes de Stanley. Le jazz marque ainsi un retour à l'ordre, prélude aux étreintes charnelles de Stella et Stanley, lesquelles avaient été précédemment annoncées d'une manière semblable. Au moment de la coda, pour conclure, Williams s'appuie sur un contraste musical. D'un côté le jazz, et sa force profonde ; de l'autre le silence, visuellement relayé par l'abattement de Mitch et la démarche hiératique de Blanche. L'ultime tableau offre des lectures contraires aux spectateurs, selon qu'ils s'associent au triomphe de Stanley, véhiculé par les échos d'un jazz qui exprime une force presque chthonienne, irrésistible, ou bien compatissent à l'anéantissement de Mitch et entendent le silence de Blanche. La pièce traduit alors selon les cas - l'adhésion à une harmonie sociale d'après-guerre, sûre d'elle-même, ou met l'accent sur une dysharmonie profonde que les airs triomphants affichés par la communauté ne parviennent pas à masquer.

Thierry SUBOST
Université de Caen

NOTES

[1] Londré, Felicia. "A Streetcar Running Fifty Years." p 51.

[2] Atkinson, Brooks. *New York Times.* 1947.

[3] Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre.* Paris: Dunod, 1996, 201.

[4] Le père du dramaturge Eugene O'Neill.

[5] Le rire dans *Lazarus Laughed*, par exemple.

[6] A l'évidence, la musique avait parfois un caractère prépondérant, comme ce fut le cas dans *The Emperor Jones*, mais dans *Ile*, elle servait d'illustration finale de la folie dans laquelle sombrait la femme de commandant.

[7] Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie.* New York ; Bantam Books Inc. 1961, VII.

[8] Comme cela avait été le cas pour Laura dans *The Glass Menagerie.*

[9] Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire.* London : Penguin Books, 2000, 130.

[10] *Ibid.* 183.

[11] *The rapid feverish polka tune, the " Varsouviana " is heard. The music is in her mind, she is drinking to escape it and the sense of disaster closing in on her, and she seems to whisper the words of the song. Ibid.* 200.

[12] *Ibid.* 201.

[13] *Ibid.* 221.

[14] Blanche You're lying! Something has!
[*She stares fearfully at Stella, who pretends to be busy at the table. The distant piano goes into a hectic breakdown.*] *Ibid.* 192.

[15] The other divisions in the play should be accomplished by changes of lighting. Finally, the matter of music. One basic theme should recur and the points of recurrence have been indicated here and there in the stage directions. Williams, Tennessee. *Summer and Smoke.* London : Penguin Books, 1982, 100.
As the curtain rises, we hear a Sicilian folk- singer with a guitar. He is singing. At each major division of the play this song is resumed and it is completed at the final curtain. Williams, Tennessee. *The Rose Tatoo.* London : Penguin Books, 1976, 17.

[16] Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire. Op. Cit.* 186.

[17] *Ibid.* 115.

[18] *Ibid.* 147.

[19] *Ibid.* 154.

[20] Her [Stella's] eyes and lips have that almost narcotized tranquility that is in the faces of Eastern Idols. *Ibid.* 157.

[21] *Ibid.* 184.

22 Arrivée de Mitch : The polka tune stops *Ibid.* 200. ; Blanche : I forgive you because it's such a relief to see you. You've stopped that polka tune that I had caught in my head. Have you ever had anything caught in your head? Some words, a piece of music? That goes relentlessly on and on in your head? *Ibid.* 201.

23 *Ibid.* 151.

24 Mais exprime plus manifestement son refus de l'idéal romantique. Parmi les pièces qui ont pu influer sur Williams, on notera aussi *Strange Interlude*, en ce qui concerne le comportement de Blanche avec les soldats, en gardant à l'esprit qu'O'Neill avait considéré que le mariage constituait la punition souhaitable pour de telles transgressions ?

25 *Ibid.* 206.

26 *Ibid.* 207.

27 *Ibid.* 186.

28 Mitch. You are not clean enough to bring in the house with my mother. *Ibid.* 207.

A propos des *rapports* textuels : quatre versions de *Streetcar* (1951, 1984, 1995 et 1998)

Dominique SIPIÈRE

Mon propos est d'essayer d'éclairer le film de Kazan grâce à trois autres versions 'disponibles' du texte de Williams : 1984, 1995 et 1998. Les deux téléfilms de 1984 et 1995 ne s'éloignent pas radicalement de l'original et le plus simple est de commencer par l'opéra d'André Previn, monté 50 ans après la pièce – et qui est à l'évidence la version la plus *éloignée* de celle de Kazan – afin de repérer quelques thèmes de comparaison. Il s'agira ensuite d'évoquer le statut des quatre versions, leurs écritures respectives, certains choix des acteurs et leurs effets sur les personnages avant de finir par un bilan des tentations auxquelles ont (plus ou moins) résisté les metteurs en scène.

Deux extraits de l'opéra. Après le bref prélude orchestral basé sur un accord dissonant qui désigne à la fois la sirène d'un tramway et - tout au long de l'opéra -la force du désir, Blanche apparaît dans une brume et chante aussitôt :

> *They told me to take a streetcar named Desire, then transfer to the one called Cemeteries. Then to ride it for six blocks to Elysian Fields.*

Cette façon de prendre le tramway en marche et cette formidable économie de mots n'est évidemment possible que parce que le public cultivé de San Francisco participe à la relecture d'un mythe qui a déjà cinquante ans et dont tout lui est devenu familier, presque intime. De même, le décor minimaliste qui rappelle à la fois le cadre de la Nouvelle Orléans (escalier en fer forgé), la structure abstraite de l'espace de la tragédie et les décors bohèmes propres à l'opéra depuis Puccini, repose sur la familiarité du public avec une mémoire et une culture.

Par ailleurs, les images offertes par le DVD sont momentanément mensongères : dans la salle d'opéra, les spectateurs avaient une vision plus large que ce qu'offre le *cadre* du DVD. Renée Fleming n'était pas seule face au public. Elle s'adressait à Eunice, assise au pied de l'escalier à gauche de la scène, mais d'abord invisible à l'écran. Utile rappel du fait que même une image qui se veut la *trace* d'une représentation particulière (ici la prestigieuse première) en transforme certains aspects : ce DVD qui s'affirme

comme un simple témoignage est aussi une 'version' à part entière de la pièce de Tennessee Williams.
Pour un second coup de sonde dans l'opéra, on reverra la scène quatre (chapitre <19> du DVD) où Stella se réveille après la nuit passée dans les bras de Stanley. Il s'agit d'une scène atypique du style de Previn dans la mesure où Blanche et Stanley (muet ici) 'accompagnent' l'aria voluptueux (bouche fermée) de Stella : moyen de rappeler a contrario que Blanche est systématiquement mise au centre de l'opéra. Là encore, le texte est réduit à l'essentiel : Stella fredonne et Blanche s'en tient à l'épure du dialogue original.

> Blanche : *Stella, your husband... Forgive me to speak plainly but he's common.*
> Stella : *Yes, I suppose he is.*
> Blanche (sans voir que Stanley vient d'entrer) : *Suppose! You can't have forgotten* that *much of your bringing up – that you just* suppose *that any part of a gentleman's in his nature! Bestial! He's subhuman... He's an animal.. He's an ape! It's just like thousands of years have passed right by, and there he is! Stanley Kowalski! King of the jungle! An you! You here! You living like this! Waiting for him!* His poker night! *A party of apes! God! Stella, there are other kinds people, other kinds! Other kinds*[1].

Stella continue à fredonner voluptueusement, puis elle aperçoit Stanley et elle court se blottir dans ses bras. Quand Blanche le voit, il ne dit pas un mot et il reste comme une statue triomphante et ironique tenant Stella dans ses bras[2]. Enfin, l'écran devient noir et de longs applaudissements saluent l'aria d'Elizabeth Futral. Comme pour la plupart des DVD d'opéra, l'acte suivant est précédé par des images de la salle éclairée, puis par l'arrivée du chef (Previn lui-même) et par des images de la fosse d'orchestre.

Ces extraits d'un *Streecar* revisité après un demi siècle permettent de dégager quelques points sensibles que l'opéra exacerbe, pour une comparaison et pour un éclairage a posteriori du film de Kazan. J'en ai retenu quatre :

a - Sur le DVD, on voit la salle de spectacle : quel est alors le *statut* de chaque représentation ? On se demandera, par exemple, à chaque fois *où* est le 'public' et, par suite, quel spectateur est induit par chaque interprétation du texte de Williams.

b - L'opéra semble faire d'abord appel à la culture des spectateurs de San Francisco. Quel *rapport* chaque version entretient-elle avec ses *origines* littéraires, théâtrales, cinématographiques et mythiques, au delà de la réalité diégétique ? Ou, pour le dire autrement, quelles sont les 'hypo-performances' de chaque représentation ?

c - Ici, Blanche est évidemment *au centre* de tout l'opéra : chaque version se demande quelle est sa place *par rapport* à Stanley et aux autres personnages dans les autres versions. Et quelle est, par suite, la part de liberté des acteurs dans leur relecture du texte original.

d - Mais je retiens surtout le rapport entre *espace* et réalisme. Brenda Murphy (p.10) élargit l'idée d'un 'réalisme subjectif', évident dans *The Glass Menagerie,* à toutes les pièces de Williams du milieu du siècle et, bien sûr, à *Streetcar*. Car le rapport entre réalisme et subjectivité est au cœur de la pièce et du film. Or, il faudrait peut être envisager une autre relation qui opposerait l'espace diégétique (réaliste) à un espace logique (en partie subjectif). C'est ce que montre très bien le DVD <55>, juste après le viol de Blanche : grâce aux éclairages, un espace logique visible est investi par un espace diégétisé, le décor à peine éclairé et presque abstrait semble prendre vie grâce aux projecteurs qui donnent couleur et relief à deux lieux scéniques privilégiés : la salle à manger où les hommes jouent au poker et la chambre où Stella et Eunice attendent Blanche.

Il faudrait alors examiner comment cet espace logique du récit s'inscrit à l'intérieur d'un espace diégétique dans les autres versions et quels sont les *rapports* entre ces deux espaces. En tout cas, la comparaison entre Kazan et les deux versions TV indique une *diégétisation progressive* de l'espace logique. Au point que la caméra à la fois mobile et proche des visages de 1995 oublie peu à peu la structure au profit du décor naturalisé.

On aura remarqué que le mot qui revient à chaque fois est celui des *rapports* entre des éléments que *Streecar* force au contact. Tennessee Williams, surtout à partir de *The Glass Menagerie*, travaille les *mises en relation* entre des espaces, des temps, des pouvoirs, des sentiments et des corps... Il organise ces *rapports* selon des modes infiniment variés qui vont bien au delà de l'articulation entre réalisme et subjectivité. Au présent : simples rencontres, étreintes, affrontements et malentendus comiques ou tragiques. Dans l'avenir : espoirs, craintes ou désirs. Vers le passé : évocations, souvenirs, nostalgies ou remords... jusqu'à ce que les

mises en relation des personnages entre eux, puis des personnages avec nous mêmes, tissent dans leur va et vient un *texte* plus original qu'il n'y paraît.

I – Statut des quatre versions

Notons d'abord que le film de 1984 est le seul qui ne soit pas la *reprise* d'un événement théâtral : Kazan et Glenn (95) inscrivent sur un support les représentations du Barrymore de Broadway et le DVD est très explicitement un témoignage sur la 'vraie' soirée de 1998. Mais le travail de Kazan et de Jordan ne se borne pas à une mise en images de la pièce, ne serait-ce que parce que Vivian Leigh prend la place de Jessica Tandy et que Jessica Lange, assez mal reçue pour sa première apparition au théâtre, avait une revanche à prendre dans un médium qui lui était bien plus familier. Là encore, chaque version vit dans un rapport avec une autre dont elle semble se souvenir, tantôt pour la préserver (DVD de l'opéra), tantôt pour l'amender (Lange), ou encore pour la 'rénover' (1984).

1984. Même s'il est diffusé à la télévision, le *Streetcar* de John Erman en 1984 est encore conçu comme un film de cinéma. Il s'agit d'un remake respectueux - et respectable – qui n'oublie pas que trente ans le séparent de l'original : comme dans toutes les versions, l'action reste située en 1948, mais les images plus ouvertement cinématographiques du début insistent sur les vieilles voitures et sur un univers déjà perdu, alors que l'ouverture du film de 1995 passe très vite à l'action après une 'datation' succincte grâce aux voitures entrevues au début du film. En 1984, l'absence de couleurs à la télévision n'aurait pas été acceptée par le public visé, mais on a un peu l'impression que le réalisateur *neutralise* ses couleurs dans des tons sépia et un refus de tout effet de contraste signifiant. Peut être le respect et la relative réussite de ce film tiennent-ils à la présence du même scénariste que pour Kazan (Oscar Saul) qui peut ainsi utiliser des fragments de dialogue coupés par la censure en 1951. Mais c'est surtout l'interprétation vraiment originale de Blanche par Ann-Margret qu'on retiendra ici.

1995. On sait que ce film *reprend* la reprise voulue par le patron du théâtre Barrymore à Broadway et on a un peu l'impression qu'il s'agit d'un véhicule pour la réhabilitation de Jessica Lange, qui bénéficie cette fois des gros plans et de toute la dynamique sonore des micros. Elle peut hurler ou chuchoter en gros plan pendant de longues minutes : il ne s'agit plus d'un film de cinéma diffusé à la télévision mais d'un vrai *téléfilm* assumant

les conventions d'un 'art' spécifique qui a fini par s'affirmer dans les années 90. On accepte de plus en plus l'idée que ce type de spectacle s'accommode bien du 'petit écran' (qui a bien grandi ces dernières années) et certaines pièces de théâtre peuvent tirer profit de l'intimité et de la valorisation des mots que les téléfilms permettent. D'un autre côté, le sens du tragique, essentiel pour Williams, est quand même moins facile a éprouver dans son salon que dans une grande salle obscure. Bref, la version de 1995, à force de viser le 'naturel' propre aux conventions des téléfilms et en partie à cause du jeu impressionnant d'Alec Baldwin et de John Goodman, semble séculariser la tragédie initiale en une sorte de drame psychologique, souvent plus *fouillé* que ses prédécesseurs, mais sans doute étranger au propos de Williams.

1998. L'opéra de Previn répond à une glorieuse commande un demi siècle après l'original, dans une salle qui réunissait le gotha de la culture californienne. En refusant toute concession au genre américain du *musical* - fait d'airs reliés par un argument - et au jazz, Previn privilégie le retour à l'opéra de Puccini ('la facilité avec laquelle la conversation se transforme en chant puis redevient conversation'[3]) et de Richard Strauss, au point qu'on peut y voir l'aboutissement ou le crépuscule d'un art qui a traversé tout le vingtième siècle... Ce *Streetcar* s'offre ainsi comme une mise en écrin du mythe et des mots de Williams, impeccable ou vaine, selon le spectateur.

Quoi qu'il en soit, les trois reprises n'ont pas eu à souffrir des tracas avec la censure rencontrés par celle de 1951, même si certaines différences dans les dialogues indiquent une attention au 'bon goût' propre à chaque époque :

- Les trois versions retrouvent 'in *bed* with your Polack' censuré en 1951 ('in *there*...')
- En revanche les 'epic *fornications*', rétablies en 1984, disparaissent à nouveau en 1995
- Dans les trois versions Stanley s'inquiète du temps passé par Stella dans la 'bathroom' : 'haven't fallen in ?' Mais dans l'opéra Blanche rit bien fort de la formule.
- Enfin, le Stanley de 1984 rote bruyamment pour affirmer son indifférence aux convenances des sœurs DuBois et marquer sans doute combien l'Amérique de 1984 a 'évolué' depuis trente ans...
- En revanche, le mauvais goût envers les communautés reste censuré : seul 1995 retrouve l'insulte 'your whelp

of a Polack' même si Eunice le dit en voix off au téléphone. La télé reste 'correcte'.

Bien sûr, la fin de *Streetcar* retrouve son sens initial dans les trois versions : plus clairement encore que dans le texte de Williams, Stella y rejoint Stanley dès avant la fin du récit.

II - Ecritures.

L'écriture cinématographique comporte trois temps, qui sont aussi trois gestes de mise en *rapport*, d'organisation d'un matériau déjà acquis : organisation des objets et des décors (scénographie) ; organisation des regards à l'intérieur du cadre de la caméra (filmage) ; organisation des images déjà enregistrées en une continuité (montage).

A – Scénographie. On retrouve ici la question soulevée par Kazan lui même : faut-il 'ouvrir' le spectacle hors de la scène du théâtre, c'est à dire *faire cinéma* en montrant des décors réels et en utilisant la faculté qu'a le récit de se déplacer dans le temps et dans l'espace ? De ce point de vue, l'opéra représente une sorte de *retour* en amont de Williams lui-même, dans la mesure où il n'utilise aucun procédé (devenu familier) de *projection* derrière les chanteurs. La mise en scène de 1998 affirme ainsi une forte appartenance à la tradition des décors évocateurs du dix neuvième siècle (On pense à *La Bohëme* de Puccini...) .

Les deux autres films préservent le déroulement temporel voulu par Williams (pas de flashbacks). On remarquera cependant que John Erman (1984) confirme les 'sorties' hors du 632 déjà annoncées par Kazan : rues de la Nouvelle Orléans, bowling et, surtout, longue séquence au bord du lac Pontchartrain, beaucoup plus 'réaliste' ici qu'en 1951, avec une pause sur le pont, une promenade en calèche et des images des arbres la nuit. Mais ce souci de réalisme reste attentif à ne pas tomber dans la chronique sociale ou le misérabilisme et l'appartement de 1984 est de loin le plus bourgeois des quatre. Les décors de 1995 laissent peu de souvenir, tant ils semblent renvoyer à un décor de *sitcom* et s'effacer au profit des acteurs et du dialogue en gros plan. Cela dit, il ne s'agit aucunement d'une option dérisoire : inscrite dans un *genre* bien repéré, cette version valorise les acteurs et le texte lui-même et elle aurait pu être tout à fait convaincante... pour un autre auteur que Williams.

Espace. C'est peut être avec le décor abstrait qui enveloppe la scène de l'opéra en 1998 que le rapport entre l'espace logique

et l'espace diégétisé est le plus lisible : le dessin logique oppose deux *niveaux* (chez Eunice, chez les Kowaski) reliés par le grand *escalier* (lui même lieu scénique) et quatre *sites* sur le plan horizontal : la rue, la cuisine, la chambre et la 'salle de bains'. Seule cette dernière reste invisible - entrevue dans les films, mais séparée par la porte le plus souvent fermée. Tout le reste (portes, fenêtres, rideau...) favorise la circulation ou l'occultation *relative* des personnages et des regards. Un jeu de territoires et de frontières se met alors clairement en place dans toutes les versions.

Or la comparaison confirme la *diégétisation progressive* de cette logique[4]. Ainsi, la caméra à la fois mobile et proche des visages de 1995 oublie peu à peu la structure au profit du décor naturalisé. Le téléfilm de 1995 prend alors le risque du réalisme et sa psycho-sociologie brouille le tracé impérieux de la tragédie poétique. Rétrospectivement, cette faiblesse nous éclaire sur la 'magie' respectée par Kazan : l'originalité du théâtre de Williams tient en partie dans la co-existence de *deux regards* portés sur le monde et sur leur improbable articulation[5] : d'une part *Streetcar* montre l'univers sordide d'une *présence* qui environne tous les sens et, en même temps, une organisation très *abstraite*, faite des lignes pures, écrites d'avance, de la tragédie et du mythe. On pourrait ainsi dire que Tennessee Williams articule quatre plans concurrents et complémentaires :

> Réalisme / subjectivité / conscience des structures / structures de l'inconscient.

Entre le tout-abstrait de l'opéra et le tout-concret de 1995, Kazan semble avoir trouvé un juste équilibre.

L'utilisation des *couleurs* - ou plutôt leur refus - est assez remarquable dans toutes les versions, alors même que Williams y est très attentif dans ses didascalies. Que Kazan supprime la réplique sur les '*bold colours, primary colours*[6]' désirées par Blanche est cohérent dans son film en noir et blanc. Mais cette 'décoloration' est plus révélatrice de choix esthétiques dans les trois autres versions : on l'a dit, Erman écrase tout jeu chromatique et retrouve ainsi un équivalent acceptable de Kazan. L'opéra prend plaisir dans un certain chatoiement de bleus et de mauves, mais il oublie un peu (si on excepte le pyjama rouge de Stanley) de construire un système significatif d'oppositions entre les pastels de la culture sudiste et les couleurs primaires du désir. Quant au téléfilm de 95, plus coloré en effet, il oppose bien les pastels assez vifs de Blanche (elle y revendique pour la première fois son bleu

Della Robbia) aux rouges et verts de la table de poker, mais l'ensemble passe inaperçu et ne rappelle en rien l'intense provocation des couleurs de Van Gogh[7]. Bref, il reste ici quelque chose à faire pour un nouveau remake et je retiens que le texte de Tennessee Williams, au contraire, se lit toujours *en couleurs*.

C'est avec les *objets* que l'articulation entre l'abstraction et la présence concrète est la plus subtile. Là où le théâtre peut se contenter d'un nombre réduit d'objets 'token' censés à eux seuls susciter la présence des objets réels qui les environnent habituellement (métonymies), le cinéma peut remplir toute la tapisserie et *noyer* l'objet que la didascalie imposait. Dans un tel fouillis, l'objet qui était central au théâtre, devient un simple détail, que l'écriture cinématographique va devoir *signaler* : tantôt l'acteur le nomme ou le désigne à la suite des didascalies (l'étui à cigarettes de Mitch), tantôt ce sont les éclairages ou la caméra qui le mettent en valeur. Les miroirs, par exemple, sont très présents dans la version de 1984 et ils suggèrent un dédoublement de personnalité de Blanche bien plus central que dans les autres films. De même, le film de 1984 utilise plus systématiquement la pluie et les ventilateurs comme fond de décor, en écho à la mise en scène 'humide' de Kazan à Broadway. Les deux premiers films, en faisant le détour par le bowling, perdent le paquet de viande qu'envoyait Stanley dans les didascalies : la version de 1995 lui rend son épaisseur métaphorique, ou plutôt, son double jeu entre métonymie et métaphore, si caractéristique de l'écriture de Williams (à la fois morceau de chair parmi d'autres et évocation de la crudité du vivant) .

Mais la richesse de la tapisserie au cinéma a une conséquence plus intéressante dans le cas de *Streetcar*. La diégétisation que l'image totale du cinéma impose (on voit toute la rue) n'implique aucunement une vision objective ou 'réaliste' : on peut voir tout le décor et sentir qu'il n'est qu'un fantasme, l'expression parcellaire d'une subjectivité. Paradoxalement, le pseudo réalisme de carte postale de la nuit passée avec Mitch au bord du lac Ponchartrain en 1984 doit être vu comme l'image *subjective* d'un instant de sentimentalité dans 'le film de Blanche'. En d'autres termes, au cinéma, le degré de 'réalisme' d'une image tient d'abord au texte qui le porte et au regard qui le communique au spectateur.

B - Filmage. Deux films (Kazan et 1984) utilisent délibérément de tels décalages entre ce que montre la caméra et ce que voient et éprouvent les personnages. Au contraire, la séquence

de l'opéra évoquée plus haut (Stella chante) transcrite sur le DVD montre assez bien la stylisation et la fixité de la scène théâtrale : quand Stella, puis Blanche, découvrent la présence de Stanley qui les a entendues parler de lui, elles sursautent si violemment que leur jeu est presque risible en gros plan[8].

Une scène comparable (les deux sœurs regardent Stanley au bowling) donne en revanche un bel exemple de la liberté qu'offre la caméra au cinéma : en 1984 [6:30], la caméra commence par montrer le groupe de joueurs assez éloigné des deux sœurs, puis Blanche pointe le doigt et demande lequel est Stanley. Stella répond que c'est 'the one who is making all the rhubarb'. La caméra cadre les deux sœurs : Blanche est de face et Stella, de profil, mesure son embarras en la regardant. Le dialogue était le même chez Kazan [4:46], mais cette fois la caméra restait sur le visage de Stella en extase et c'était Blanche qui, en regardant sa sœur, comprenait combien elle est sous l'emprise de Stanley. La Blanche de 1984 est l'*objet* du regard, celle de Kazan en restait le *sujet* premier, pour notre propre compte.

Ces deux films, en revanche, ont en commun une belle maîtrise du jeu des *distances* : la scène du bowling permet de commencer par montrer Stanley de loin, puis de le rapprocher progressivement, jusqu'à l'excès terrifiant du gros plan au moment du viol.

C - Montage. Ces exemples et une comparaison du film de 1951 avec les deux autres montrent que Kazan pense beaucoup plus en termes d'écriture cinéma qu'il ne le dit lui même. Le filmage de la scène initiale ajoutait déjà une chorégraphie circulaire à la sortie d'Eurydice des enfers de la gare : le mouvement d'arc de cercle du tramway succède à la courbe de la trajectoire des taxis. Mais les raccords d'une scène à l'autre sont également travaillés, comme le gros plan sur la baignoire de Blanche au début de la scène deux ou le fondu sur le jet d'eau derrière les débris du miroir qui remplacent la destruction de Blanche.

On mesurera mieux l'énergie du monteur chez Kazan en comparant les scènes où Stanley est conduit sous la douche puis repousse ses comparses [40] . A un assez long plan fixe sur le visage inondé de Stanley succèdent trois plans de la porte de la salle de bains : la caméra reste immobile et les corps des trois amis sont éjectés de la salle de bains l'un après l'autre, comme dans un western. L'effet est comique mais d'une grande efficacité. Après un plan de la cour et de la débandade des joueurs, la caméra

retrouve Brando en gros plans lents qui nous font un peu partager sa confusion mentale et sa détresse, mais qui indiquent aussi la faille de son narcissisme. Le film de Kazan préserve ainsi l'épaisseur du personnage et l'option initiale du *notebook* selon laquelle Stanley aussi avait 'ses raisons'.

III - Acteurs et personnages

Là encore les didascalies sont souvent respectées dans les trois films : 'She sprays herself with her atomizer' (p. 138) se vérifie toujours à l'écran. Mais Williams reste parfois vague et chaque acteur peut interpréter l'indication suivante : 'A cat screeches near the window. Blanche springs up'. Vivien Leigh sursaute en effet, puis elle effleure le bras nu de Brando ; Jessica Lange prend le bras d'Alec Baldwin, mais il a remis sa chemise et elle ne le regarde pas ; en revanche, Ann-Margret est assise devant le torse luisant de Treat Williams et c'est sur son ventre qu'elle pose la main...

De telles variations sont des indications sur le ton et les choix de chaque film. Kazan veut suggérer l'attirance physique que le texte laisse en suspens ; le film de 1984 pense sans doute rétablir ce que la censure rendait impossible en 1951 ; Jordan, en 95, veut faire 'autre chose' mais il s'intéresse surtout au regard de Stanley qui prend note ici du 'rendez vous' qu'il a avec Blanche et qui n'est pas uniquement sexuel...

Une brève présentation des variations autour des deux personnages principaux (Stanley et Blanche) montre à la fois la marge de manœuvre et les qualités exceptionnelles du film de Kazan.

a - Stanley. Marlon Brando a imposé l'image d'un Stanley jeune et beau - sans doute plus clairement objet des regards que ne le suggèrent les didascalies initiales ('the gaudy seed-bearer' p 128) et moins facile à associer à la figure paternelle du texte initial. Treat Williams, en 1984, est plus grand, plus brun, plus mince (donc un peu différent de ce que suggère Tennessee Williams[9]) et encore moins 'nordique' que Brando ... mais on a l'impression qu'il marche sur ses traces et qu'il veut simplement en faire encore plus dans la même direction. Le Stanley de l'opéra de 1998 est un peu moins jeune et beau mais il est particulièrement grand et athlétique (il a chanté le Don Giovanni de Mozart). Previn ne lui offre aucune aria... signe d'une forme de mise à l'écart du personnage, rendu plus dur et plus menaçant : une sorte de statue vociférante.

C'est donc le Stanley d'Alec Balwin (95) qui retient le plus l'attention comme une alternative crédible à Brando. Avec ses 37 ans il paraît beaucoup plus mûr et plus réfléchi que ses prédécesseurs et ses silences - car le film prend son temps - suscitent l'intérêt du spectateur. Son ascendant sur les autres hommes semble plus naturel et on l'imagine volontiers en père de famille. Il marque donc le retour de la violence de Cornelius Williams face à Edwina (mais comment l'associer à Stella sans sourire ?) et à Rose (et à ses accusations de viol, dont la pièce semble ainsi rétablir une sorte de 'vérité'). Surtout, son hostilité est plus lente à se déclarer et il est plus facile de la comprendre tant la présence de Blanche vient perturber l'*ordre* bien installé de son univers familier. Son regard très bleu contredit l'épaisseur de son corps et ce Stanley est autant un objet du regard qu'un *sujet* qui regarde, analyse et – peut-être – souffre un peu.

Sa façon de 'débarrasser' la table est jouée avec une certaine subtilité, comme s'il s'agissait d'un gros animal patient qui ne peut pas s'empêcher de protester et qui s'étonne presque de la violence de sa réaction. Quand il hurle la profession de foi de Huey Long ('Every Man is a King !'[10]) c'est en citant la violence d'un autre qu'il semble autoriser sa propre violence, par son contenu mais surtout par le *ton* du discours de tribune qu'il vient d'emprunter un instant...

Bref, Alec Baldwin est un excellent acteur qui donne de l'épaisseur au rôle et vient étoffer une lecture à la fois psychologique et sociologique du texte de Williams. L'ennui, c'est que cette pièce n'est ni sociologique, ni tout à fait 'psychologique', en tout cas pas au niveau d'une *peinture* des personnages de la diégèse. Brando est mieux que simplement crédible psychologiquement : il est aussi le surgissement d'un fantasme. A la fois *objet* des regards et *sujet* d'identification relative (pour Tennessee Williams, pour le spectateur et, sans doute, pour Blanche elle même), il est l'ambivalence même. Là où Baldwin revendique l'épaisseur d'un sujet qui se tiendrait *à côté* de nous, Brando reste *en face* de moi, à la fois objet et miroir[11].

b - Blanche. C'est bien sûr à propos de Blanche que la question du rôle de l'acteur dans la signification d'une pièce ou d'un film est la plus pertinente, même si on peut distinguer Brando comme *acteur-auteur,* de Vivien Leigh comme *actrice-outil* de Kazan . La difficulté majeure tient dans le fait que nous ne disposons que de deux types de documents : les descriptions de certaines représentations et les quatre 'films'. Il n'est donc pas

possible de vérifier l'excellente réputation du jeu de Claire Bloom (à Londres) qui a servi de modèle à Previn. Ni de comparer sérieusement les deux jeux de Leigh et Lange au théâtre et au cinéma.

La première grande option pour Blanche est celle de la place plus ou moins centrale qu'elle occupe. Previn n'a aucune hésitation : 'je pense que la pièce a pour sujet Blanche, et beaucoup moins Stanley ; il a fallu un Marlon Brando pour nous persuader du contraire.[12]' On sait qu'à l'opposé Kazan fait de la pièce 'un triangle' dont Stella 'est le sommet[13]'. Comme l'indiquait Zeffirelli en 1993, l'idée d'un opéra construit autour d'une Diva était devenue inévitable[14] . Or, une telle option réduit Mitch à un rôle d'obèse niais (mais excellent chanteur) qui fait bien rire le public et Stanley à une image hurlante et à une menace. Tout gravite autour de Blanche-Renée Fleming (39 ans) merveilleuse soprano qui fait très vite oublier sa belle santé. Car, selon Previn, Blanche est 'une femme triste, condamnée, vulnérable ; et c'est pour cela qu'elle est fascinante. Ce sont ces qualités là que Claire Bloom a fait ressortir si brillamment[15].' Le chant et le jeu de Renée Fleming produisent, à la lettre, l'*enchantement* au delà de la réalité visible dont parle le script d'Oscar Saul.

Les deux versions intermédiaires sont plus proches de celle de Kazan. En 1995, Jessica Lange est omniprésente mais les deux autres hommes ont une telle épaisseur psychologique qu'elle en pâlit un peu. La Blanche de 1984 est bien plus originale et elle justifie sans doute le film à elle seule. Elle a pourtant de lourds handicaps : d'une part elle moins célèbre ou moins autorisée par le théâtre que les deux autres actrices ; son physique est également moins naturellement *patricien* ; enfin, il lui manque l'épaisseur un peu ambiguë qu'apporte la persona de Leigh en qui on revoit aussi Scatlett O'Hara ou de Lange qui rappelle Cora ou Frances[16].

C'est qu'Ann-Margret gère très différemment la folie, la faiblesse et la force de Blanche. Mince, brune et très sûre d'elle-même, elle semble arriver en territoire conquis, malgré des signes de faiblesse(s) surtout liés à son alcoolisme, plus visible qu'ailleurs (au bowling, elle engouffre sans façons un grand verre de Bourbon). Mais, quand Stella lui demande si elle 'veut' Mitch, et qu'elle répond 'I want to rest ! (...) Yes I *want* Mitch *very badly!*' elle laisse éclater le rire qu'elle avait retenu[17] un peu plus tôt, pour faire sentir à quel point elle est consciente de la *dérision* de sa situation...

Il faudrait ainsi détailler en les comparant les options de chaque version selon les principaux axes de la dynamique mise en place par Williams lui même. Pour Blanche :

Forte / faible
Folle / normale
Au centre / prise dans un système

Et pour tout *Streecar* :

Le Sud / la modernité aux USA
Les femmes / Les hommes
Les couleurs pastel / les couleurs primaires
Le 'puritanisme' / le Désir ('brutal' ou non)
Le réalisme / l'expressionnisme
Le quotidien individuel/ le tragique universel
La Mort / l'élan vital
La compassion / La méfiance
Etre abandonné / s'abandonner...

On est là au cœur du fonctionnement et de la 'fonction' de *Streetcar* en tant que mythe américain au beau milieu du vingtième siècle : tous ces couples de contradictions dynamisent le récit et sa fin tragique leur offre une résolution rêvée – sur un mode magique – tant il reste vrai qu'un mythe apporte à celui qui s'y abandonne les synthèses par procuration de ses propres contradictions. Mais c'est ce à quoi nous invite l'auteur lui-même en construisant d'abord pour son propre compte ce mythe dont l'ambition est universelle. Tennessee Williams, c'est un peu Homère sur le divan.

Un des apports du film de 1984 tient aussi dans une réévaluation du rapport générique entre la lecture tragique de *Streecar* et la tentation mélodramatique, toujours présente. Au premier visionnement, la scène entre Mitch et Blanche au bord du lac Pontchartrain irrite, tant elle est sentimentale et décorative. De même, les cris de porc qu'on égorge poussés par Ann-Margret à la fin du film sont vite risibles... Pourtant, en revoyant cette version, et en acceptant la trajectoire qui montre une Blanche restée digne et encore capable de feindre la hauteur, puis violente mais (sous l'effet de l'alcool) tentée par les images sentimentales les plus frelatées, on comprend et on finit par admirer l'option qui consiste à la montrer prise d'une détresse presque animale (jetée au sol par la Matron) avant de 'rêver' sa sortie de Belle au bras d'un

médecin un instant devenu séduisant : quand elle franchit l'arche du 632, c'est presque un couple de jeunes mariés que nous voyons dans le halo de ses illusions, avant de disparaître dans la prison de la voiture noire. Et cet instant de dérision tragique, suivi de la belle vue de l'église au fond d'une rue improbable où résonnent les cloches, a quelque chose de terrible et poignant que Williams n'aurait peut-être pas désapprouvé.

Faut-il alors risquer un bilan ? 1984 ou la tentation mélodramatique maîtrisée ; 1995 ou les dangers de la tentation réaliste ; l'opéra, ou l'épiphanie du texte au risque de l'académisme... En revenant à Kazan, c'est encore sa vitalité et sa jeunesse qui m'ont surpris et ravi.

Dominique SIPIÈRE
Université de Littoral

A Streecar Named Desire

1951 : Elia Kazan, 122 min. Marlon Brando, Vivien Leigh, Kim Hunter et Karl Malden. Scénario : Oscar Saul. Musique : Alex North.

1984 : John Erman, 124 min. Treat Williams, Ann-Margret, Beverly D'Angelo et Randy Quaid. Scénario : Oscar Saul. Musique : Marvin Hamlish.

1995 : Glenn Jordan, 156 min (?). Alec Baldwin, Jessica Lange, Diane Lane (Amy Madigan à Broadway) et John Goodman (Timothy Carhart). (pas de nom de scénariste au générique, mais le texte est probablement celui de Gregory Mosher pour Broadway, en 1992) Musique : David Mansfield.

1998 : Opéra d'André Previn, 167 min. Livret de Philip Littell, avec Rodney Gilfry, Renée Fleming, Elizabeth Futral et Anthony Dean Giffey. Enregistrement de la Première du 19 septembre 1998 au San Francisco Opera.

A lire en priorité sur cette question : Philip C. Kolin, *Williams : A Streecar Named Desire*, Cambridge UP, 2000

NOTES

[1] Ces quelques mots prennent la place des neuf pages de la scène quatre (Penguin, pp 156-164).

[2] Je décris ici les images du DVD. En effet, les didascalies publiées dans le livret du disque CD sont tout autres. Quand Blanche chante 'A party of apes !' le librettiste indique : 'Stella starts humming her song again, as Stanley ... quietly walks out of the house... Blanche sits on the bed, defeated...' Puis : 'The scene resolves into its final tableau: upstairs, in the bedroom, a radiant Stella is singing to herself (...) and Stanley stands on the front steps, smoking, looking out onto the street, as the freshness of early morning gives way to the heat of day' (p. 92). Une fois de plus, le metteur en scène prend de très grandes libertés avec les didascalies.

[3] Interview de Previn, p 62

[4] Au contraire de l'opéra qui privilégie l'espace abstrait.

[5] Que l'ivresse de l'alcool fait entrevoir, mais non pas comprendre.

[6] 'Well, life is too full of evasions and ambiguities, I think. Il like an artist who paints in strong bold colours, primary colours. I don't like pinks and creams and I never cared for wishy-washy people.' p. 137. Ce sont pourtant des pastels ou des crème que porte Blanche dans les films...

[7] Il faut ici apporter une précision : il existe deux tableaux de Van Gogh dont le sujet est un *Café de Nuit* (Arles). Le premier montre la salle de billard à l'intérieur et les couleurs y sont chaudes – du jaune orangé au rouille – tandis que le second utilise les couleurs mêmes que cite Benton (Sur la couverture de l'édition Penguin) : bleu vif, jaune citron et blanc. Il s'agit alors de l'extérieur du café, en terrasse. On peut aujourd'hui encore le voir à Arles relativement inchangé.

[8] Aucune didascalie chez Williams (p 164)

[9] 'He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built' p 128

[10] Penguin, p. 195

[11] Kazan écrit dans son *notebook* : 'la seule façon de comprendre un personnage est par rapport à soi-même.', in Ciment, p 178.

[12] Interview, dans le livret de l'opéra, p. 59

[13] *Notebook*, p 178

[14] 'If there was one play that cried out to be made into an opera, it was *A Streetcar Named Desire*. One marvellous mad scene from beginning to end – a perfect vehicle for a lady. *Butterfly* is nothing compared to it', cite in Kolin, p 54

[15] *Inteview*, p. 59

[16] Scarlett et le Sud perdu ; Cora et le désir (*The Postman Always Rings Twice* de Rafelson), Frances et la folie (*Frances*).

[17] Contrairement aux indications de Williams, p 171

"'What's Opera, Doc?': André Previn's *Streetcar* and the Specter of the Burlesque"

John S. BAK
Rachel HUTCHINS-VIROUX

Tennessee Williams's concept of a "plastic theatre," likened to Wagner's *Gesamtkunstwerk*, or total theatre, resuscitated the Aristotelian precept that theatre is composed of more than just a script but also of a performance involving the artistic interplay of poetic cadence, thematic music, suggestive lighting, and extradiegetic stage effects. A revolutionary concept in American theatre at the time, which had up till then shared its allegiance between domestic realism and symbolic expressionism, Williams's plastic theatre attempted to fill the divide, opening the American stage up to freer theatric forms, so as to allow for the psychological mimesis that expressionism often took to its extremes, while continuing its love affair with sociofamilial issues to which audiences could more readily relate. To be sure, his plastic theatre was at the heart of his success both on Broadway, where it fused psychosocial representation and satisfied the needs of a play "to speak" *to* and *for* various American audiences, and in Hollywood, where its metalanguage of gesture, mood, and music adapted itself readily to the fluid expressionism of the celluloid eye.

Unlike similar experiments with dramatic representation in Williams's predecessors, such as O'Neill, Wilder, or Anderson, whose experimental plays often sacrificed a recognizable social message for a psychologically esoteric one, Williams's plastic theatre successfully democratized the stage. While many of these plays found new life on the big screen, as evidence of their mass public appeal, several also enjoyed a rejuvenated existence in media perhaps more discerning than Hollywood or Broadway. That Williams's *Summer and Smoke* would find extended life in Lee Hoiby's celebrated opera or his *A Streetcar Named Desire* in Valerie Bettis's successful ballet certainly attests to this fact. It was precisely this plasticity in Williams's theatre that attracted composer André Previn to adapt *Streetcar* recently for the operatic stage: "I always thought [*Streetcar*] was an opera that was just missing the music, with all the excesses of lust and madness in the plot."[1] *Streetcar*, it seemed to him, was a universal story, successful no matter what the media.

The problem Previn and librettist Philip Littell confronted in transforming Williams's steamy play into an opera, however, was maintaining the play's social balance, for though *Streetcar* does indeed exude lust and foment madness, it established its place in the American canon principally by its democratic aesthetics: anyone in the play could be considered the tragic hero, even Stanley, depending on how the play was performed. Elia Kazan intuited this balance in the play from the start;[2] and though he favored Stanley over Blanche, making her appear as a drunken, promiscuous home-wrecker whose rape in the penultimate scene was greeted at times with cheers from certain members of the audience, Kazan knew that Blanche also had to appear desperate enough to attenuate Stanley's claim to Napoleonic patriarchy.[3] Attesting to this malleability, Harold Clurman's reinterpretation of the play for the National Company's road tour in 1948-50 restored Blanche to tragic hero status by making her the delicate victim of a callous and machiavellian Stanley, and whose machinations throughout the play do not warrant his raping of her in the end. In short, Williams's play is most rewarding for its flexibility: the tragic hero earns our sympathy because her/his tragic loss in the end (for Blanche, her sanity; for Stanley, potentially his marriage) is equally the fault of the other as well as of the self (for Blanche, her refusal to accept modernity; for Stanley, his undiscerning indulgence in it). And what modern audiences were offered through Blanche's nostalgic arias and Stanley's vulgar diatribes was precisely this dialectical voice of America and its struggle to balance its traditional agrarian principles with its modern industrialized desires.

First, there was the question of the libretto. In paring the play's 17,000 words down to 7,500, as Richard Dyer has noted,[4] while attempting to remain faithful to the play's message, Littell was faced with an operatic conundrum: if Stanley's lines are to be cut down to their inarticulate essentials—losing in the process their powerful and hypnotic rhythms, which help afford Stanley his brutal attractiveness in the play—how could his lack of presence in the music maintain his vital opposition to Blanche on the stage? In other words, how could his powerfully illiterate lines in the play be pulled off in an opera without them somehow making him appear unintentionally comic or diminished? Next, in putting Williams's play and Littell's libretto to music, Previn was forced to make another difficult choice: who would be his hero, who his villain? While an actor can be directed into interpreting lines, making the performances of a play only partially limited by its script, an opera

singer's accessibility to interpretation, though undeniably a possibility, is much more bound by the score since the music which vehicles the text is already itself an interpretation of it.

Though musical language is without question as open to hermeneutics via interpretive performance as is a sign-based one, a libretto (particularly one built upon a pre-existing source that enjoyed an interpretive life of its own) is potentially less so. Because Williams's language carried such an important part of the play's social message, and Littell was legally obliged by Williams's estate not to alter the original dialogue beyond the necessities of the medium,[5] Previn would have had to make Stanley's musical voice as appealing as his dramatic one in order to maintain Williams's characterization. Yet how was he to capture in music the modernist beauty of Stanley's vernacular when contrasted with the dreamy voice of Blanche? To be sure, while Blanche's arias in the play cried out for being set to music, Stanley's grunts, snorts and grammatical blunders did not, preventing Previn from "selling" Stanley to the operatic audience who came for the music as much as for the story. By Blanche's sheer musical dominance over Stanley onstage, both in the length of her arias and in the suggestive music that accompanies them, Stanley is thus reduced to foil, even burlesque status.[6]

I

When transforming a play into an opera, it is necessary to remove at least two-thirds of the dialogue, for it "takes far longer to sing a sentence than to speak it," with operatic subtlety coming finally not from the words but from the music.[7] For the most part, the cuts which librettist Philip Littell made do not drastically alter the plot, yet they do increase the proportion of text given to Blanche and reduce the strength of Stanley's counterpoint to her aristocratic airs. And, as any opera lover knows, the character with the most speaking-time onstage will unconditionally earn the audience's sympathies, even if that character is cast as the villain. How Previn and Littell accomplished this in the opera of *Streetcar* can be found in the text of the very first scene in which the audience finds Blanche and Stanley alone together. In Williams's play, this action takes place in Scene Two, just after Stanley has discovered that Stella's inheritance was squandered.

In Williams's text, Stanley establishes the legitimacy of his distrust of Blanche with his famous "Napoleonic code" speech:

> Stanley: In the state of Louisiana we have the Napoleonic code according to which what belongs to the wife belongs to the husband and vice versa. For instance, if I had a piece of property, or you had a piece of property—
> Stella: My head is swimming!
> Stanley: All right. I'll wait till she gets through soaking in a hot tub and then I'll inquire if *she* is acquainted with the Napoleonic code. It looks to me like you have been swindled, baby, and when you're swindled under the Napoleonic code I'm swindled *too*. And I don't like to be *swindled*.[8]

Though the theatre audience might find Stanley grotesquely comic here (especially when Blanche's "treasure chest of a pirate," containing "Genuine fox fur-pieces," "ropes" of pearls, and a "crown for an empress" (*S* 1:274-75) turns out to hold fake furs and costume jewelry) and would probably agree with Stella that he is being "stupid and horrid" (*S* 1:275), we are later led into sympathizing with his anger. For while he cannot blame Blanche for bleeding the family of its fortune, he certainly can equate her fake jewels with her false intentions, and Blanche does not help herself any when she shows us that she is intended on winning her sister's favors at Stanley's expense. Yet, when Blanche enters the room to find her trunk "has exploded" (*S* 1:277), we begin equally identifying with her sense of loss, of having her private things violated (a foreshadowing of her rape), especially her faded love letters, which the touch of Stanley's "hands insults" (*S* 1:282). In short, the scene reveals Williams's concern with the dynamics of social balance between the play's two worlds, where both of his characters have something valuable to lose in the interests of the other; if altered, as it is in Previn's opera, this precious balance would distort the audience's perception of the scene's dramatic message.

In Previn's version of this scene, the dynamics of Blanche and Stanley's relationship are modified from the start, even before Blanche's entrance. We find, for instance, that the objective, legalistic language Stanley uses in explaining the Napoleonic code to Stella in the play becomes more informal and subjective in Littell's libretto: "what belongs to *you* belongs to *me*... ."—no longer "to the wife" and "to the husband."[9] Similarly, Stanley's original "vice versa" descends toward the more illiterate "vicey versa" (*P* 57), wrongly turning his legal language toward the ludicrous. What is most telling, however, is that Blanche even

prevents Stanley in the opera from repeating his Napleonic code speech, thus diminishing the foundation of his intuitive distrust. While the opera's audience can at least understand Stanley's motivation for feeling "swindled," his position *vis*. Blanche is greatly weakened, and his witty intelligence all but removed.

This imbalance is further exacerbated by the various cuts in the dialogue that favor Blanche and reduce Stanley's language, both its presence and its signification, to minimalist levels. To be sure, Stanley's language is important in establishing not just his character but also his voice, for though his words continually border on the vulgar, they ring truer than Blanche's in their sincerity. And in a country that mixes the simplicity of Puritan plain-speak with the vulgarization of post-revolutionary English, Stanley's "You're damn tootin' I'm going to stay here" (*S* 1:276) is simultaneously Separatist in its clarity and Republican in its sentiment. The driving force of his working-class vernacular is neutered by Littell's more refined rendering: "You're darn right, I am" (*P* 62). Furthermore, what audiences saw in Stanley and admired was precisely his ability to reduce Blanche's rhetorical flourish to its bare bones, and this vital trait is equally diminished in the libretto. In Williams's play, Blanche first addresses Stanley eloquently, with her "Hello, Stanley! Here I am, all freshly bathed and scented, and feeling like a brand new human being!" to which his only response is, "That's good" (*S* 1:276). Then, when Blanche postulates that she "understand[s]" (and not "heard") that "there's to be a little card party to which we ladies are cordially *not* invited," Stanley, refusing unconditionally to enter into her discourse with a reply of an equally elaborate nature, retorts with a simple "Yeah?" (*S* 1:276)—not "Yes" but rather its vulgarization; not in the affirmative but rather in the rhetorical. In the opera, the first exchange is reduced to "Hello Stanley. Do you mind?" with the stage direction "coyly" replacing all the initial, more complex subtext; and both of Stanley's replies are cut (*P* 63). The loss of Stanley's laconic yet dramatically-charged replies makes the operatic version of his character appear weaker.

Once Williams's Blanche finally recognizes that her playful attempt to warm up to Stanley through a mixture of highfalutin phrasing and sexual flirtation will not work (Stanley refuses to button up her dress, for example), she tries another way, now speaking his language: "May I have a drag on your cig?" (*S* 1:277). While her lingo is Stanley's (learned, perhaps, from such cinema vixens as Greta Garbo, Marlene Dietrich, and Mae West, or from the bars she no doubt frequented in Laurel), her grammatical

modal is without doubt the English teacher's; unlike Stanley, who will never be able to affect her discourse, Blanche can slum, but she cannot mask her breeding entirely.[10] In the opera, she has no need to, for, despite Stanley's sarcastic commentæ"What could that be, I wonder?" (*P* 64)æin response to Blanche's saying that she will have a favor to ask of him, Stanley willingly buttons the dress, thus leading to a much earlier moment of their physical contact than the play calls for. Stanley, prompted by this new stage direction, docilely "*fumbles with the buttons on her dress*" (*P* 65), making Blanche's comment, "Oh, you men, with your big hands" (*P* 65), all the bolder. In this episode, not only does Stanley lose his will to resist Blanche's flirtatious machinations, but he even becomes uncharacteristically shy in her presence. The stage directions read: "*He finishes. She turns around. They are too close. They turn away from each other*" (*P* 65).

Though Williams's Stanley speaks plainly, his speech is not without its literary merits. If Blanche describes Stanley as "simple, straightforward and honest, a little bit on the primitive side" (*S* 1:279), for him (and many American men in general) that is more a compliment than an insult. He speaks his mind and he speaks it clearly. Nothing gets lost in translation, even when he attempts to use figurative language. While it is true that Stanley could never counterfeit Blanche's voice as she does his, there is still philosophical sentiment present, and even double-entendre, both of which help to identify his language as being free from Blanche's Euro-pomp but without sacrificing its intelligence. When, for example, Blanche goes "fishing for a compliment" (*S* 1:278) in the play, Williams's Stanley says bluntly,

> I don't go in for that stuff. [...]. I never met a woman that didn't know if she was good-looking or not without being told, and some of them give themselves credit for more than they've got. I once went out with a doll who said to me, "I am the glamorous type, I am the glamorous type!" I said, "So what?" (*S* 1:278)

Though surely not Shakespeare in expression, its sentiment has kernels of naked truth on par with those of Lear's Fool—cold, callous, devoid of parsing, but arguably honest. Both his humor and his keen observations, however, are removed from this scene in the opera, again eliminating any sign of his countering wit and mental agility, for Littell unfortunately reduces this explanation to: "I don't go in for stuff like that" (*P* 65). While Littell's line still

conveys Stanley's resistance to Blanche's tactics, the bulk of Stanley's power of observation is lost. In fact, rather than being a sparring partneræone who makes no secret of the fact that he sees Blanche for what she really isæthe opera's Stanley becomes considerably more passive, dominated by his sister-in-law's far superior intellect.

Furthermore, though Stanley's words in the play seemingly lack apparent subtext, they do not; and any cut made in the libretto which removes this subtext inevitably denudes Stanley's dual role as victim and victimizer. In the play, even Blanche intuits the liminal danger of his sexually-charged allusion to her statement, "To interest you, a woman would have to—": "[*slowly*] Lay ... her cards on the table" (*S* 1:279). The colloquial expression becomes at once an echo of the determinism established by the earlier references to the poker night to come and a foreshadowing of the actual rape. All allusion and innuendo, and thus significance, in this phrase is lost in the opera, as Previn has Stanley cut Blanche off (she no longer trails off with a vaguely inviting gesture) and removes any hint of the ellipsis or of Williams's stage direction "slowly" in his reply: "Lay her cards on the table" (*P* 65). In fact, Stanley sings this line rapidly, as two eighth-notes, followed by an eighth-note triplet, then two more eighth-notesæin operatic terms, a throw-away line. Along these same lines, Stanley's somewhat witty phrase about Blanche's "admirer" who presented her with her fursæ"He must have had a lot of—admiration!" (*S* 1:278)ædisappears entirely from the opera, once more leaving Stanley duller, in every sense of the term.

To be sure, Stanley speaks for a majority of Americans (and not just men) who despise affectation, who look upon language as a means to dupe, to swindle, to obfuscate. In theatric terms, Stanley's primitive language imports Republican idealism to *Streetcar*, tempering his purely villain status with winning jingoist comments like his being "one-hundred-per-cent American" (*S* 1:374), a line that appealed to many post-WW II veterans like Stanley.[11] And yet, Blanche, in admitting that she "fib[s] a good deal" (*S* 1:281, card pun intended), also manages to avoid being the antagonist. In displaying human frailty behind her affected language, Blanche reveals herself to be as much the victim of social injustices as Stanley. While he must be the Cold Warrior, to borrow Suzanne Clark's term,[12] Blanche must be the coquette *and* the vamp simultaneously: "All right," she says, "Cards on the table. That suits me [. . .] After all, a woman's charm is fifty per cent illusion, but when a thing is important I tell the truth [. . .]" (*S*

1:281; card pun intended again).[13] Williams's text gingerly balances the power struggle in the scene (and in the play) against our favoring one character over the other, and his language here plays a major role in establishing and maintaining that equilibrium. Were it ever to be altered, even slightly, the play would being teetering unfavorably in one direction. In the operatic version, where that alteration is made, that direction could only be toward Blanche.

II

Williams's Stanley, then, is so greatly reduced in Littell's libretto that he risks disappearing altogether. Even his longest line in the opera's sceneæ"I have a lawyer acquaintance who will study these out. A man has to take an interest in his wife's affairs 'specially now that she's going to have a baby" (*P* 77)æfails to elicit from the audience more than the casual awareness that his presence onstage is needed essentially to feed Blanche her winning lines. Rodney Gilfry, the baritone who sang Stanley's role in the first production, understood how he was to play second fiddle to Blanche: "Stanley speaks in utterances like an animal, so my part doesn't have long lyrical passages. ... Blanche gets all the arias."[14] With all of his spoken interventions in this scene, save this last one, being no longer than one sentence, how could he be perceived as being anything but Blanche's foil?[15]

Such textual reductions themselves are not solely at fault in altering the play's originally-constructed balance, however. Even Terry Teachout, despite his harsh criticism of the opera, lauds Littell's libretto for remaining "impressively true to [the play's] spirit."[16] Rather, it is the manner in which Previn scored the lines that Stanley's presence onstage is finally diminished. With many of his lines here delivered in recitative, if Stanley has not entirely lost the war of words, then he most certainly loses the war of melodic domination, for as Teachout rightly notes, "... no normal listener, even in the age of supertitles, attends more than casually to the *verbal* music of an opera."[17] In a play like *Streetcar*, where the verbal music of both characters' spoken lines vehicles the play's social message, Previn's transposition to aural music through an operatic score further reduced the play to a one-man, or more accurately, a one-*woman* show.

Blanche's music in this scene makes use of a great range of expressive devices and contains some appealing, accessible

melodies, whereas Stanley's is generally written to imitate natural, rapid speech rhythms—"tonal but tuneless *arioso*."[18] His vocal line in this scene remains mostly in the middle part of a baritone's range. The tessitura in this excerpt is typical of the scene (*P* 67):

Scene p. 67

However, on two occasions, Stanley's vocal line does branch out: he begins his question, "What's them underneath?" (*P* 70), on a low B^{b}, and more strikingly, the second syllable of "baby" rises to the $F^{\#}$ above the bass clef (sung in falsetto on the Decca recording, presumably, and logically, as Previn intended, making it more soft and touching than the rest of Stanley's music in the scene) (*P* 77):

Scene p. 77

Despite these two brief exceptions, Stanley's music remains unvaried. The combined lack of a sustainable melody in his interjections in this scene, coupled with the lack of vocal prowess he is permitted to display, contributes to making him largely forgettableæboth to Blanche and, it would seem, to the audience.[19]

Blanche's music, on the other hand, is often in the higher part of a soprano's tessitura (making it more spectacular), particularly when she is angry at Stanley for taking her letters, when she is emotionally moved in explaining how Belle Reve was lost, and also when she flirts openly with Stanley. (For examples from the score, please refer to Appendix A.) Her music is more varied, containing both more drawn out, melodious lines (e.g., her flirtation) and more rapid sections in which the orchestra plays chromatic, percussive chords (e.g., the loss of Belle Reve). Beyond the melodic line and tessitura, Previn also uses the music in more subtle ways to convey her personality and the relationship between the characters. As Blanche determines with her text the direction this scene takes, with Stanley rather meekly complying, she also directs the musical structure of the scene. The key signature for this scene is C-major. Blanche deviates from this straightforward tonality in nearly all of her interventions, introducing frequent alterations. Stanley, on the other hand, takes virtually no tonal initiatives. He either continues in whatever key Blanche has finished her previous statement in (she frequently returns to C-major in the final words of her interjections), or reverts on his own

back to C-major. His musical voice in this scene thus reflects the same docile lack of imagination and initiative as his actions. (Please see Appendix B for examples.)

Stanley's rhythms reflect a similar lack of assertiveness. While Blanche's line contains many drawn-out rhythms, adding emphasis and dramatic flair to her words,[20] Stanley sings mostly eighth-notes, with only the final words of his lines being slightly elongated. His rhythms are close to those of speech, thus emphasizing the laconic and plain-spoken nature he demonstrates in the play, though without its verbal music. Only two minor exceptions break up Stanley's rhythmical monotony in this scene. The first is when Blanche says that she will have a favor to ask of him, and he sarcastically comments, "What could that be, I wonder?" (*P* 64). The "be" here is slightly held on a dotted quarter note (and is further stressed by being a perfect fourth higher than the notes on either side of it), and the word "wonder" is highlighted with its two quarter-notes:

Scene p. 64

Again, this line distinguishes itself only slightly from the others as its setting emphasizes its sarcastic meaning.

The second example of rhythmic initiative on Stanley's part in this scene coincides with his attempt to take charge of the course of the conversation. His line, "How about we cut the re-bop?" (*P* 68), is set as two eighth-note triplets followed by two standard eighth-notes. The more rapid first six notes are all on the same note, a C-sharp, and the first syllable of "re-bop" rises to an E. Previn has placed an accent above each note of the phrase, which is to be sung *forte*. These dynamics, combined with the fact that the line is set in the upper-middle section of a baritone's tessitura, create the impression that Stanley is raising his voice. It is also worth noting that while Stanley's C-sharp is borrowed from Blanche's preceding line, his phrase is accompanied by great dissonance (even bitonality) in the orchestra; and for the first time in the scene, he introduces his own tonal alteration, as the second syllable of "re-bop" occurs on a C-natural:

Scene p. 68

Simply put, when Stanley breaks out of his docile mode in this scene, his music similarly shows more variation. Yet this assertiveness comes much later in the opera than in the play, and in

a much more brutal way so as to suggest that this Stanley, an unthinking lout, only confronts Blanche when he realizes that she has been playing games with him, and then only in sheer volume of his voice, whereas the play's Stanley not only sees through Blanche's game from the start but enjoys countering it with his own version of the agon.

Conclusion

Williams, of course, knew the power of the libretto in an opera, having written two himself, *Heavenly Grass or the Miracles at Granny's*[21] and *Lord Byron's Love Letter*.[22] No small aficionado of opera himself, Williams also understood the power of music to vehicle a message; *Streetcar*'s "blue piano" and Varsouviana are clear evidence of that. But he was also wary of how the medium could alter the message of a text, having once warned Kazan in a letter during the rehearsals of *Streetcar* not to cast Stanley as the "black-dyed villain" because there "are no 'good' or 'bad' people," just individuals "who are activated more by misunderstanding than malice."[23] He professed a similar sentiment when rebuffing *Look* magazine's wish to have the play's cast reproduce for the camera Thomas Hart Benton's celebrated 1948 painting of the "Poker Night" scene; though being all for the publicity stunt at first, Williams quickly rescinded once Jessica Tandy explained to him that she felt the painting favored Stanley's side of the play, disrupting its inherent balance. Perhaps for this reason alone, Williams, too, would be critical of Previn's opera, for if Benton apotheosized Stanley, then Previn certainly does Blanche.

Previn's own acknowledgement of this fact is perhaps most telling. As he told opera critic Barry Paris, "I looked at the [1951 Kazan] film before I wrote note one and not since, because it's dangerous. The emphasis got switched when everybody's consciousness became suffused with Brando's performance. The play is really about her, and she has an absolutely enormous part in the opera."[24] Previn later echoed these sentiments to opera critic Jesse Hamlin:

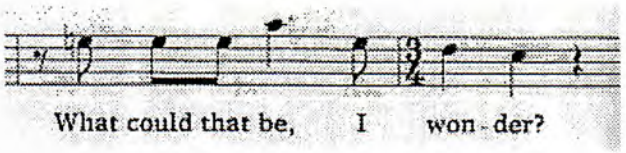
> Some people think very critically about Blanche, but I don't ... I find her a heartbreaking character ... There's no way for that girl to redeem her life ... In the movie, when she's led off by the doctor, Alex North's score ... goes into really

> triumphant music, and I never understood that ... it's a genuine tragedy, and I did my best to make it so.[25]

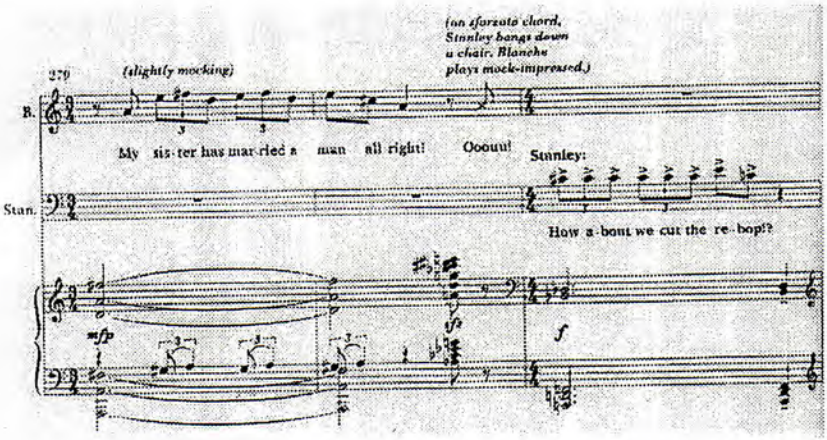
As a result, while Previn's opera restores Blanche to her heroic status, it consequently diminishes Stanley's role as potential victim, permanently casting *Streetcar* as a psychological case study. If Williams's play were plastic enough to mold itself to match its era's desires, then Previn's opera is fixed as Blanche's play, turning once-balanced social dialectics into one-sided personal didacticism.

In the final sum, the greatest risk Previn's opera has is turning Stanley with his primitive language into the all-out villain or the bumbling clown. Though certainly not on par with the burlesque of *The Simpsons*' musical parody, *Oh, Streetcar!,*[26] the operatic version of *Streetcar* cannot entirely liberate itself of this cartoonish Stanley. As a result, even if Previn cannot directly be accused of lampooning *Streetcar* as Warner Bros. had done Wagner's *Die Walküre* in their *What's Opera, Doc?* (with Bugs Bunny introducing many a young Baby Boomer to Wagner's music and the exploits of Brünnhilde),[27] indirectly he cannot completely escape it either: for when the music *is* the message and when the aesthetics championed are already etched into the medium's bourgeois genre, his Stanley will forever be marginalized and the play's scales irreversibly tipped in Blanche's favor.

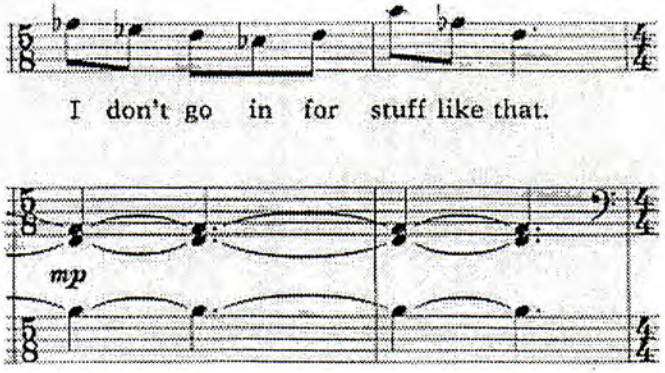
John S. BAK
Rachel HUTCHINS-VIROUX
Université Nancy2 æ C.T.U.


What could that be, I won - der?
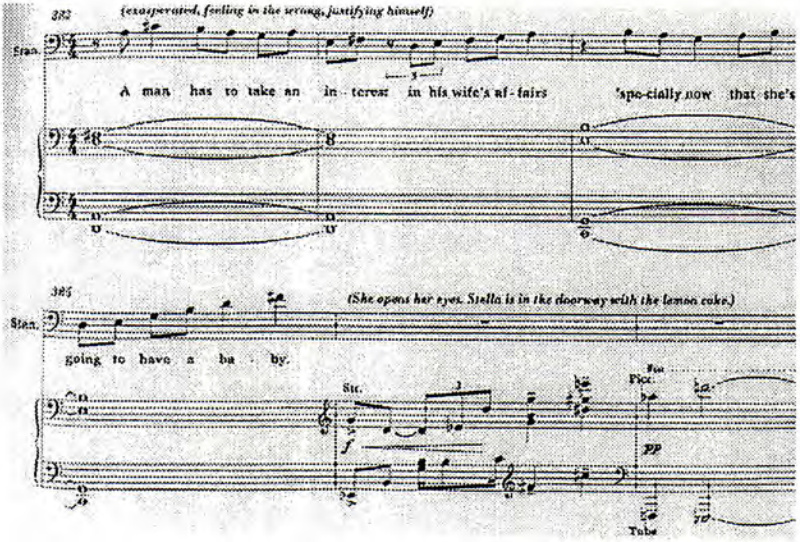
p. 64


279
(slightly mocking)
(on sforzato chord, Stanley bangs down a chair. Blanche plays mock-impressed.)
B.
My sis - ter has mar - ried a man all right! Ooouu!
Stanley:
Stan.
How a - bout we cut the re - bop!?
mfp
f

p. 68
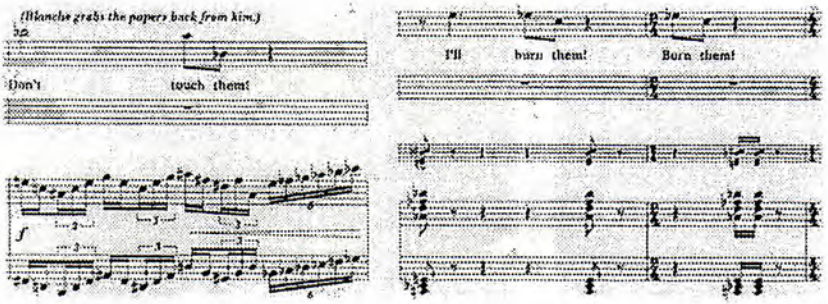

I don't go in for stuff like that.
mp

p. 67
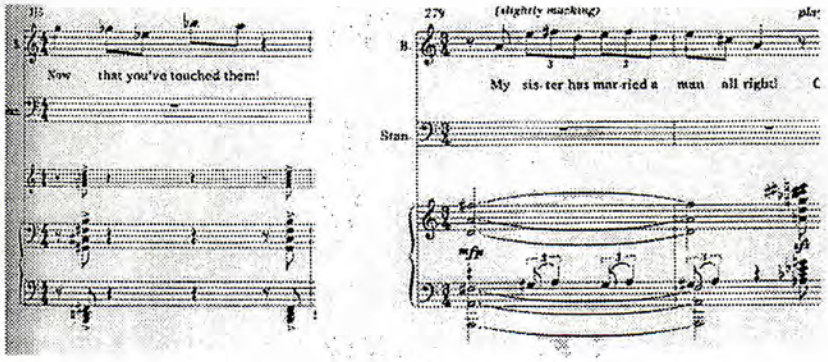

382
(exasperated, feeling in the wrong, justifying himself)
Stan.
A man has to take an in - terest in his wife's af - fairs 'spe-cially now that she's
385
(She opens her eyes. Stella is in the doorway with the lemon cake.)
Stan.
going to have a ba - by.
Str.
Fl.
Picc.
f
pp
Tuba

p. 77
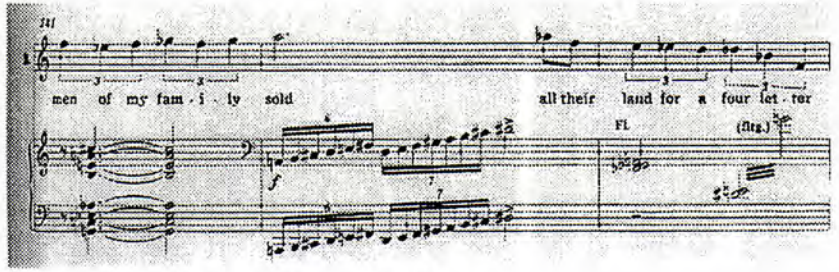
Appendix A



p. 71
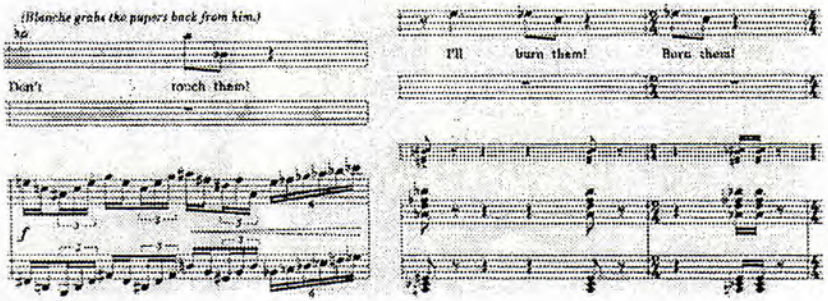


p. 68
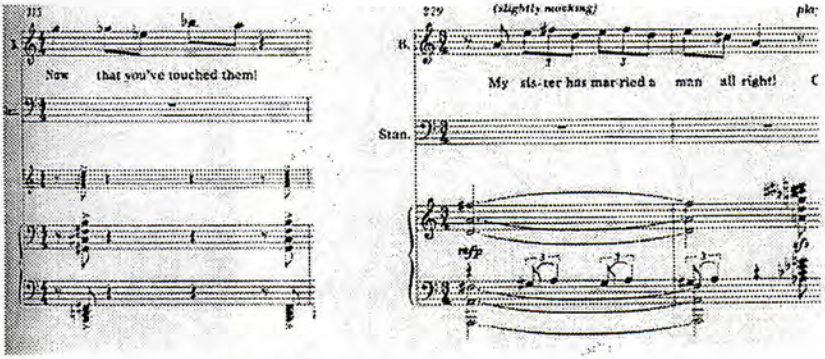


p. 73
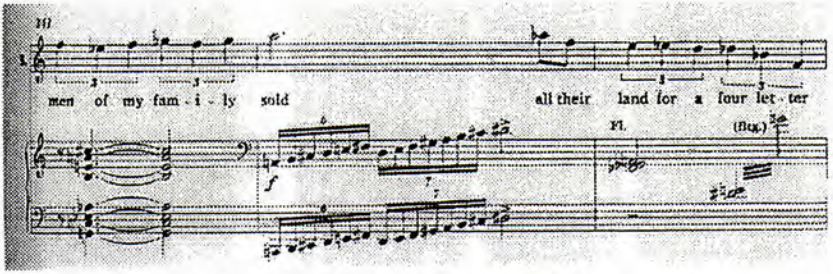
Appendix B



Stanley reverts to C-major (p. 64)



Blanche initiates the return to C-major (p. 66)



Stanley remains in Blanche's key (p. 67)

NOTES

[1] Barry Paris, "A Knight at the Opera," *Vanity Fair* Sept. 1998: 226.

[2] See Elia Kazan, "Notebook for *A Streetcar Named Desire*," *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*, 2nd rev. ed. , eds. Toby Cole and Helen Krich Chinoy (New York: Macmillan, 1988) 364-79.

[3] Kazan's interpretation, fossilized for us on the Hollywood screen, is considered the production of reference and has thus hindered the growth of Williams's play as much as it has deified it.

[4] Richard Dyer, "An Opera Named 'Desire,'" *Boston Globe* 23 Aug. 1998: NI, N2.

[5] Philip C. Kolin, *Williams:* A Streetcar Named Desire. *Plays in Production* (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 169: "While no musical restrictions were placed upon Previn, librettist Philip Littell had strict rules to follow from the Williams estate which prohibited his rewriting or extensively tampering with Williams's script."

[6] As opera critic Daniel Webster noted, "In paring down the work for opera, the creators have subtly shifted the focus even more closely to Blanche. The [set] makes it all a reflection of her distorted vision, her dementia." Qtd. in Kolin, 171.

[7] Terry Teachout, "Brand-Name Opera," *Commentary* Nov. 1998: 57.

[8] Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire. The Theatre of Tennessee Williams*, 8 vols. (New York: New Directions, 1971-1992) 1:273. All further references to *A Streetcar Named Desire* come from this edition and are cited parenthetically in the text as *S*.

[9] André Previn, *A Streetcar Named Desire: Opera in 3 Acts (piano/vocal score)*, based on the play by Tennessee Williams, libretto by Philip Littell (Milwaukee, WI: Schirmer, 1999) 56-57, emphasis added. All further references to the text and music of the operatic version come from this edition and are cited parenthetically in the text as *P*.

[10] As Stanley says, "Some men are took in by this Hollywood glamour stuff and some men are not" (*S* 1:279).

[11] Perhaps not coincidentally, this line is also weakened in the operatic version (*P* 223).

[12] Suzanne Clark, *Cold Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West* (Carbondale: Southern Illinois UP, 2000).

[13] This line is not in the Penguin edition of the play (p. 137); in the opera, it is reduced to, "All right now, Mister Kowalski. I've got nothing to hide. What is it?" (*P* 69).

[14] Qtd. in Kolin, 173.

[15] Gone entirely are such important lines as "If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you! [...] Don't play so dumb. You know

what!" (*S* 1:281); once removed, this line no longer informs us of the play's balance inherent in his later comment, "We've had this date with each other from the beginning!" (*S* 1:402).

16 Terry Teachout, 57.

17 Terry Teachout, 57.

18 Terry Teachout, 58.

19 Teachout comments at length about Previn's "singular inability to come to grips, musically, with the character of Stanley Kowalski" whose "elegantly scored music fails to suggest the character's crude sensibility" (58). While Stanley's sensuality is weakened *vis*. Williams's play, we would argue that Previn's version of the character is not entirely devoid of personality. For example, the music in the love scenes between Stanley and Stella can be quite sensual (and, not coincidentally, more melodic than his duos with Blanche). In addition, while Stanley's music does not exude animal charisma in his scenes with Blanche, it does, nevertheless, convey important aspects of his persona. The pattern of the more appealing, melodic music being attributed to Blanche established in the scene analyzed in this paper holds true for the entire opera. While Blanche often sings in a neo-romantic idiom, Stanley's music is in the expressionist tradition of Alban Berg or of certain works by Igor Stravinsky. One might equate Blanche's frequently more tuneful, retrospective idiom with her nostalgia for the past, whereas Stanley's more modern and jarring style likewise helps portray him as the personification of the industrial age. Thus, if Stanley's sensual appeal largely disappears in Previn's score (giving Blanche a virtual monopoly over the music and the audience's favor), Previn still preserves Stanley's role as Blanche's stylistic antithesis.

20 For instance, when she says "Enter!" (*P* 64) or "What's in the back of that little boy's mind of yours?" (*P* 70), and when she bursts into a tirade or flirts at the beginning of the scene.

21 Preserved at the Harry Ranson Humanities Research Center at the University of Texas at Austin, this "primitive libretto" remains unpublished. See Debusscher's "Tennessee Williams's Black Nativity: An Unpublished Libretto," *American Literature in Belgium,* Gilbert Debusscher and Marc Maufort, eds. (Amsterdam: Rodopi, 1988) 127-133.

22 Music by Raffaello de Banfield (New York: G. Ricordi, 1955).

23 Qtd. in Elia Kazan, *A Life* (New York: Knopf, 1988) 329-30.

24 Barry Paris, "A Knight at the Opera," 226.

25 Jesse Hamlin, "Taking *Streetcar* to the Opera," *San Francisco Chronicle* "Datebook," 6 Sept. 1998.

26 *The Simpsons*, 402 9F18: *A Streetcar Named Marge*, dir. Rich Moore, FOX Broadcasting Co., 10 Oct. 1991. Here is a sample from character Ned Flanders's classic Stanley Kowalski:
Stella! STELLL-AAAA! Can't you hear me YELL-AA!

You're puttin' me through HELL-AA! ..... STELLL-AAAA!
For more of the cartoon's parodied song lyrics, see http://www.1501broadway.com/thin/simpsons.htm.

27 *What's Opera, Doc?* dir. Chuck Jones, Warner Bros. Cartoons, Inc., 1957.

An Interview of Michael Wilson, Artistic Director, The Hartford Stage, Hartford, Connecticut, USA

Sheila HICKEY GARVEY

Michael Wilson is in his Sixth Season serving as the Artistic Director of the Hartford Stage. He was nominated for the prestigious Tony Award in 2003 for his direction of the Broadway production of Horton Foote's Enchanted April which premiered at Hartford Stage. He has received awards from New York's Lincoln Center, the Princess Grace Foundation (2001 Statue Award) and a 1992 fellowship from the Edward Albee Foundation.

Sheila Hickey Garvey is a Professor of Theater at Southern Connecticut State University in New Haven, Connecticut where teaches acting and directs productions. Dr. Garvey is currently the President of the Eugene O'Neill Society and is a Co-Editor and contributor to the book Jason Robards Remembered published in 2001 by McFarland & Company.

Sheila Hickey Garvey -You have a slight Southern accent. Are you from the south like Tennessee Williams?

Michael Wilson - I was born in 1964 and raised in the vicinity of Winston Salem, North Carolina where the North Carolina School of the Arts is located. Winston Salem is a rather small southern city but it had the benefit of the Reynolds Tobacco Co and Haines Hosiery. The Reynolds and Haines families and companies caused a renaissance of the arts in Winston Salem and so there were professional theaters and professional dance companies there while I was growing up.

SHG - What about your own family?

MW - My family was a very rural family in that they were from a railroad town, a very small southern town. They were not involved in the arts. They were mostly involved in sports. My mother was a telephone operator. My father was a tax collector. So, I was a bit of a changeling child.

SHG - What about your education?

MW - I went to school at the University of North Carolina at Chapel Hill. I was a playmaker there. Then, I went to study

playwriting at Harvard for a summer session and from there I got a job with The American Repertory Theater (ART). This was when Robert Brustein was still its Artistic Director. It was a very auteur kind of theater company meaning that it was the kind of company that held to the notion that it the text is not necessarily to be revered. That any given production is only one of many productions of a play. While at ART I encountered, worked with and observed artists like Robert Wilson, Anne Bogart, Andre Serban, and Richard Foreman who are to me are some of the foremost directors of our times who are working in avant-garde ways. And from them I learned a visual vocabulary that I enhanced watching television and films. A couple of years later, I was hired to be the casting directing at the Alley Theater, in Houston, Texas. Eventually I became an Associate Director at the Alley and I was directing and writing there. Then I went to New York and freelanced. I had just directed my first commercial play off-Broadway when this opportunity came up. And so I came to Hartford Stage in 1998.

SHG - When you were hired at Hartford Stage, did you already know that your were going to be staging so many of Williams' plays?

MW - Yes, that was what I said I wanted to do with this Artistic Directorship. The Board of Directors here at Hartford Stage hired me knowing that I wanted to commit this theater to what I called a Tennessee Williams Marathon, meaning that over ten years we have set the goal of examining the complete Williams canon, through productions, reading, screenings, and symposia. The idea is to present, for the first time, a clear and comprehensive understanding of Tennessee's true legacy. You see, I wanted to try to right a wrong. Tennessee was neglected terribly for the last 25 years of his career after The Night of the Iguana. He was, in some ways, a critical joke. Yet, I believe he was still writing brilliant plays. They may not have been quite on the level of some of the early artistic masterpieces but they had some amazing writing and ideas and I thought that it was unfair that no theater in America was trying to take a look at his plays and his work as a whole and try to examine what was this great man's contribution to American Theater. I though Great Britain and London especially was doing much more about Tennessee and his work than we Americans were. The idea of the Tennessee Williams marathon was not only to do very immediate, visceral revivals of William's masterpieces but

also to explore some of the Williams plays that had never been done before or that had been neglected for many years.

SHG - What is it in particular that has drawn you to Williams?

MW - Tennessee William is the reason I came into the theater. It's the subject matter that he chose, "the Fugitive Kind". Williams was able to give the people that live in the shadows and exist on the margins of our society such heroic status. Arthur Miller is often the playwright associated with giving the common man heroic statue in his plays but I think that Tennessee was exploring an even more extraordinary common man, if you will, the common man that was a misfit in our society, one that was not even welcomed, one that didn't even have Willy Lowman's job to lose. So, there has always been something about William's plays that has spoken to me - his use of language and his use of mise en scene. I've always thought about Tennessee as someone that was about total theater through his use of language and his use of design elements. There's a kind of musicality to his plays. I studied piano while I was growing up. I think you feel and hear the life and the presence of music in his plays. That kind of scoring is really important. I also think his plays were really funny and also really terrifying. In the best of his plays you can go on this really wild ride with him. Having seen some of the later Broadway revivals that, I thought, were tired and musty, I really wanted to explore some of what I thought were the expressionistic elements of his plays.

SHG - That brings the discussion to A Streetcar Named Desire, the first William's revival you directed at Hartford Stage. Likely the most familiar Williams production of that play is Elia Kazan's. Yours was so radically different, and as you already alluded to, it was quite Expressionistic in style. Could you speak to that idea and talk about your artistic choices for that production as you implemented them in the staging, lighting, and sound design?

MW - "Streetcar", like any Shakespeare plays, is in the cannon now and will be for hundreds of years to come. And you have to find the most lively, real and honest way of penetrating that material for today's times to be able to speak to an audience today. Quite honestly, I took most of my clues from Williams own stage directions. All I did was really explore those fully. Knowing what William's own life experience was in the quarter and having lived in

New Orleans myself for a time, I took it probably to a theatrical extreme that had not been seen in many productions of the play. We did that through a mix of expressionistic elements and also through very realistic playing. So, it wasn't as if we though acting out the window at all. It was full of blood, sweat and tears. But, it also had an intense use of light and sound, an unexpected use of light and sound. As a result, the production was rather operatic and epic and strange. But, I think that's what Blanche's experience is too at that point. Blanche is living on the edge at that point. Blanche is living quite dangerously and I think in order for that to work the audience has to feel her pain, her hope, her joy, and her desire. And that's what we tried to.

SHG - Your production helped the audience to feel an empathy with Blanche. You are saying that was the result you wanted. Years after his early success with "Streetcar" Williams himself often said that he had been disappointed with that first famous production in 1947 because Marlon Brando's performance had managed to turn Stanley into a cult hero. The result was an overshadowing and diminishing of sympathy for Blanche and the fragility of her circumstances. In Kazan's production it seems as if Blanche is, in some ways, "asking for it". In your production, Blanche was a victim.

MW - Well, she was the center. The way we accomplished that, or we tried to, was by playing her as the opposite of a victim, in many way. We played her as a survivor. She was tough and hard and crafty and wily and she was going to get out of that situation. And so we avoided her feeling sorry for herself and we avoided her bringing "it" down upon herself as much as possible.

SHG - And by doing that you achieved the result you wanted, because the culture you created in the world of your production, was so brutal, especially the male culture.

MW - A lot of people in our society today are brutal. It's not a very kind world we live in right now. There are moments of kindness. You can find kindness on a very one-on-one situation and I think people who go to church or the theater are seeking some kind of solace or compassion but ultimately it's a horrible world that we live in right now. It's gotten uglier in the last few years especially. And there's a lot of hate and brutality. And I think that Tennessee was in touch with that and he was trying to put forth a human outcry for a more gentle treatment of others. He asked people to be more tolerant, and understanding. He asked for

sensitivity. And people just roll their eyes at that because they are so cynical.

SHG - Could we talk about Camino Real? You directed a stellar production of it in 1999 with Rip Torn, another famous Kazan era Tennessee Williams actor (Broadway and film versions of Sweet Bird of Youth) with a cast that also included the Tony Award winning actress Betty Buckley (Cats). There have been numerous famous New York production of Camino Real. Jose Quintero directed a revival of it off Broadway in the early 1960's reviving it with some success after Kazan's rather unsuccessful 1953 Broadway version of it. Al Pacino played Kilroy in a production at Lincoln Center in 1970 with Jessica Tandy. And there was a revival of it on Broadway in the 1980's with Vanessa Redgrave. Most of these productions, I believe, received mixed reviews.

MW - It's easy to go wrong with Camino Real. It's a difficult play. It's somewhat abstract too. We don't know where we are. We find out later we're in some kind of purgatory waiting to jump off into the Terra Incognita. We don't know if that's going to be an ascendancy or a decadency. Yet, it's not as abstract or as silly and as absurdist as Williams' one-act, The Gnadiges Fraulein. In Camino Real, you have a lot of Tennessee's more famous romantic passages and romantic characters. Instead of fictional characters in some cases he's taken characters from other people's creations and in some cases he's put some real people on stage like Lord Byron. It's Tennessee's homage to some of the great writers that have influenced him.

SHG - In your production of Camino Real, Betty Buckley seemed to be crying throughout most of the performance. Clearly she was grieving. Clearly she was in mourning. She carried a certain tone and feeling of spiritual pain in the production that was riveting. Her sorrow rooted the production.

MW - Actually, what I think worked was that we musicalized some of the play for her special talents. She sang a couple of songs. Robert Brustein's review in the New Republic said that what made it work was the use of music. He said that he thought that the play was always more an opera than a play.

SHG - You seem to have found an outstanding group of actresses, like Annalee Jefferies who was your Blanche, woman that have a special affinity for Williams's characters. Annalee

Jeffries seems to be the newest actress in this group. She has a compelling soul that is there that comes forth that carries an essence that is so powerful.

MW - Annalee and I have done many Williams plays together. A Streetcar Named Desire was the first Williams I directed at Hartford Stage but I had actually directed it before with Annalee at Chapel Hill in August of 1994 and then two years later we were invited by the Alley Theater in Houston to revive that production there in the spring of 1996. And so once I was appointed here I chose to open my tenure with that production. Then we restaged it again here in Hartford in the summer of 1999. So Anna Lee and I have actually done "Streetcar" four times now. And since then, she has played Hannah Jelkes in my production of The Night of the Iguana and she is also playing multiple roles in our current restropective of Williams' one acts that we are calling 8 BY TENN. Of course, I've been very fortunate to have worked with many wonderful actresses like Amanda Plummer, Betty Buckley, and Elizabeth Ashley. Not only are these actresses Tony Award winning and Academy Award winning performers, they are all terrific talents that can get into the hearts and minds of Tennessee's characters and sing his poetry.

SHG - In your current production of 8 BY TENN, you have a very famous Tennessee Williams actress, Elizabeth Ashley playing in the one act The Lady of Larkspur Lotion. This is the same actress who played Maggie in a highly praised production of Cat on a Hot Tin Roof on Broadway in the 1970's. Back then, she was a beautiful and seductive young woman dressed, as called for, in a slip. In that Broadway production, she was positioned to sit preening herself before a dressing table that faced forward toward the audience while seeming to look at herself through an imaginary mirror. In your present production of The Lady of Larkspur Lotion you have the same actress thirty years later sitting looking at herself in an imaginary mirror at a similar dressing table once again facing forward toward the audience. But this time she is older. She replay of this moment is quite startling, even shocking.

MW - I think Elizabeth Ashley is the actress alive today that is most associated with the plays of Tennessee Williams. I've done five Williams plays with her. I love the resonance of seeing her in front of "the mirror" again and also on "the bed" again thirty years later. I've seen her on "the bed" in Sweet Bird of Youth, I directed her on "the bed" in Red Devil Battery Sign. She wasn't on the "the

bed" when she played Amanda in my production of The Glass Menagerie but she was on the sofa. Elizabeth is a power of nature and really understands Tennessee's writing. She worked very closely with him when she did the production of Cat on the Hot Tin Roof in the 1970's. They kind of crafted that version of "Cat" together and then they lived together in the Caribbean for a while.

SHG - Then, in your acting company, you have a mix of an old and new Tennessee Williams artistic generation.

MW - Yes, I love having the mix of the old and the new with Elizabeth as a bridge to the past. I first saw Liz in a Tennessee Williams when she did The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore with Amanda Plummer. This is their first reunion since then. Before that they did Agnes of God on Broadway for many years. They work so well together fulfilling that kind of repertory ideal.

SHG - You've started a repertory company with artists, and writers and even directors that are doing Beckett, Albee, Horton Foote and Williams here at Hartford Stage. Regularly staging the works of these particular playwright is giving Hartford Stage a unique identity for doing abstract, poetic plays.

MW - Like many of America's regional repertory theaters Hartford Stage was originally founded to have a resident company of artists. Hartford Stage dropped the word company from its name somewhere in the 1980s. Even The Guthrie Theater in Minneapolis doesn't have a resident company anymore. But my training in North Carolina, at ART and at the Alley Theater was with a company. I like working with the same artists over and over again because you work harder and faster and deeper. And, I think that people will take more risks because they feel safer with each other. And that's why 8 BY TENN makes my heart sore like a hawk because we've been building to this point to be able to do some of this work that, albeit, is not very easy for our audiences.

SHG - Could you explain what 8 BY TENN is and why you have chosen to present it as a double bill titled ROSE and BLUE.

MW - 8 By TENN is the current Tennessee Williams production that we are presenting on our main stage. It is a retrospective look through select Tennessee Williams one-act plays that spans early, middle and late portions of his playwriting career. There are two bills of five plays each playing on separate nights, one called ROSE and the other called BLUE. The reason for the

two subtitles is that Williams used to say that he was afraid of getting the Blue Devils, meaning depressions. And then he also later would take Blue Devils which were a kind of speed, I think. And then, of course, in The Glass Menagerie Tennessee refers to "Blue Roses". And, of course, ROSE is the name of Tennessee Williams schizophrenic sister.

SHG - What do you mean when you say that 8 BY TENN is "not very easy for our audiences"?

MW - Quite frankly some of them would rather have Cat on a Hot Tin Roof or Sweet Bird of Youth or some of the other. The reason audiences came to love Tennessee early on is that he is a great storyteller. And one of the things that is frustrating about some of his later work is that either he's not decidedly giving us the story in a linear fashion or the stories aren't as compelling or pleasing as they once were. I don't think the current bill of 8 BY TENN is going to be the top seller that our production of The Glass Menagerie was but that's not our intention. To me, Hartford Stage is a non profit theater. We're supposed to be like a research University involved in that kind of work.

SHG - Leading, not following.

MW - Exactly. The theatrical newspaper Variety said today that one of our Williams premiers, The One Exception, is quite a find. That's the one-act play that Amanda Plummer does with Annalee Jeffries. To think that some of the plays that Tennessee wrote might be discovered and play in repertoire is quite exciting to me.

SHG - Could you speak about the three Williams premiere one-act that are incorporated into the double bill?

MW - There are three world premieres playing in 8 BY TENN, The Palooka, The One Exception, and Now The Cats With Jewelled Claws. Those are the first productions. When I directed the cast for Now The Cats With Jewelled Claws I called on a lot of the ideas that I used in Camino Real. The character of Helmar is there as the manager/narrator like Gutman is there in "Camino" and when Helman sings the title song at the end of the play, there a real feeling there that we have reentered Block Ten on the Camino Real. Another interesting aspect of 8 BY TENN is the fact that The Gnadiges Fraulein hasn't been done since the original production with Zoe Caldwell and Margaret Layton. It's one I wish I had more time with to shape. I love what we've got out there and I think it's

very representative of the play. I think it's funny and I also think it says what happens to artists in America whether you be Tennessee Williams or Jose Quintero and even Eugene O'Neill to somewhat of a lesser extent. Even O'Neill went out of favor in the later years of his life and career.

SHG - O'Neill was trying to bring classical stature to American playwriting. What would you say Tennessee William's had as a goal?

MW - O'Neill was working very much like Arthur Miller still is by going back to the Greeks. I think Tennessee was a bit more modern in his choices I think he's looking more towards Chekhov as his guide. O'Neill and Miller were looking towards Aristotelian ideals and that's why they give you the sense that their plays are more classic. Tennessee did look towards those Aristotelian ideals as in The Night of the Iguana where he used the unities of time and place and action. Those conventions are pleasing to an audience. But I think Tennessee was a great experimenter of form. He studied with Irwin Piscator at the New School for Social Research after Piscator left Germany. Even in The Glass Menagerie he's playing with slides, subtitles and the plastic theater. In his later plays, you see that he's responding to Pinter and Albee as much as anything else. I think that Tennessee was constantly playing with and experimenting with form. Tennessee wanted, as we all do, to be an artist who is vital for today. He didn't just want to exist on what was great five years ago. He wanted to be exciting and illuminating for now.

SHG - The recent production of Edward Albee's Seascape that played here at Hartford Stage brought the realization that many of the plays of Albee, and certainly of Samuel Beckett and even of Tennessee Williams are plays that are really meant to be contemplated as religious. When you read them and then see them, it seems that audiences are supposed to be experiencing them as vehicles for mediation. When you go into the abstract world established by the playwright you are not supposed to be trying to understand that world literally. You are supposed to philosophize.

MW - I think that we live in a very conservative time right now. Our current President is leading us on a very conservative agenda. I feel that audiences are becoming more conservative. Audiences seem to want their meat and potatoes story with a beginning, middle and end. The idea that one would free oneself

up to think abstractly and have an abstract experience that would have some kind of meditative quality to it, is the power of some of William's more abstract plays like - say for instance - The Gnadiges Fraulein. There is a story there. On the surface, a woman is trying to get a write up in the Cockaluny Gazette because she can't pay for advertising for her rental property. And this artist is going to give her a good write up but in the process becomes used. In the midst all of this hilarity with someone coming out in a bird costume there is something very serious being explored. The artist in Tennessee's eyes was a part of The Fugitive Kind, the strange, the queer, the mutilated, the bum, the one that is outside of mainstream society. I think that anyone that has had an independent fire or spark, particularly if they have any kind of sexual danger to them, aberrant or otherwise, is a person that society wants to destroy. Why, because that person threatening to the status quo. I think artists are very threatening to the status quo today. I think Bush is terrified of what artists are saying or writing about his administration. In The Gnadiges Fraulein shows how artists will be destroyed by society but it also shows how the fighting spirit of the artist will keep that person going. Williams voices the fact there is a certain resiliency in artists. And also there is a certain kind of honor in the fight the artist will have to carry on even when the odds are stacked against them. They are going to be literally cannibalized. It's interesting in this play

SHG - Canniblization is in another Williams play.

MW - It's off stage in Suddenly Last Summer but it's on stage in The Gnadiges Fraulein. Even people who see the Beckett parallels are disturbed by the state of the Fraulein at the end of the play. I think that it's probably hard to enjoy The Gnadiges Fraulein as much as I do or perhaps Williams did when he wrote it, because of the bloody bandage and the bloody scalp at the end. It's not something you can dismiss lightly. I think we should be awed by the presence of a human being who has been reduced and objectified. In the instance of The Gnadiges Fraulein that human being is an artist that has been reduced to catch raw fish to sustain her existence. Sing for her supper. That's what I do. I sing for my supper here.

SHG - We should see suffering and pain and be hurt by it and not become indifferent to it.

MW - Yes. And I think maybe Williams wants us to have a bit more understanding. We should not try to tear up and destroy our

heroes like we often do with move stars, these icons, who we tear down when they disappoint us, like they did to Tennessee. It's such a consumer culture now, one that turns on whatever is hot. I find going into the world of Tennessee Williams a relief because there is some kind of sanity in his insanity. For instance, look at one of the other one-acts in 8 BY TENN, Portrait of a Madonna. It was written in 1940 at a time when there were far more insane people than the play's mentally fragile heroine that were governing in Europe and putting away millions of people and killing them. I mean who gets to write the rules in such societies? It's really the owners. And, the artists aren't the owners. That's why they hate Hollywood when artists get vocal in campaigns.

SHG - Many great playwrights have been given a poor reception because they did not present a new work that fit into the expectations of their admirers. Sean O'Casey was pretty much ousted by the Abbey Theater when he turned away from the epics he had been writing and began to experiment with Expressionism.

MW - Your audience feels betrayed by you. Because they thought they knew who you were and some people have built a career saying who you were and you turned out not to be that and "how dare you change".

SHG - Could we return to the mourning and grieving of Margueritte in Camino Real and go back to the guilt and grief Blanche is experiencing in "Streetcar" because of her young husband's suicide and then I would go to Hannah Jelkes in The Night of the Iguana. Hannah helps her grandfather die with dignity while also helping Shannon to face and grieve his demons. I'm looking for something in Williams later plays that roots the purpose of the play through a significant character as in these earlier Williams works.

MW - What about The One Exception where the woman comes in to ask for

money from her emotionally shattered school chum.

SHG - Yes, that was rooted. The sense of grieving was there.

MW - Well, The One Exception is the play that Tennessee was working on three weeks before he died. What's amazing is that Tennessee continued to work every day until he died no matter what he was going, no matter what kind of horror or drug and

alcohol problem he was having. He did write every day just like he swam every day and it was those two disciplines that kept him alive. Shortly before he died, about three weeks before he died, he stopped being able to work. I think that when that happened, he was looking for a way out. I think Kyra in The One Exception is a lot like Tennessee and is feeling like, "I'm on the verge of not being able to continue within this world the way it's like and so I'm either going to be committed or I'm going to take myself out".

SHG - What if any impact do you think Williams' alcoholism had on the quality of his playwriting.

MW - It impacted yes. But then there is the reality of his one-act play The One Exception which has such a clarity to the writing. So, as much as doctors and AA groups would us like to say that you can't create and be drugged, I think that Tennessee was a great artist and I think he was continuing to pour out of his soul. And, even if it came sometimes in a drug induced haze I think there is still language and ideas and situations in his plays that is compelling, less and more to the eyes of the beholder. But I think he was still a vital artist to the end. I'm sorry his life was what it was. I wish he could have been less reliant on those substances.

SHG - What was the origin of the production that you did at Hartford Stage that you called An Evening with Tennessee.

MW - That was the one time that we didn't mount a full main stage production of a Williams plays but we instead did an evening of his letters that had been edited by Albert Devlin and Nancy Tischler. It may be of interest that Devlin and Tischler are about to put out a second volume of Tennessee's letters which is a wonderful and very revealing book. Anyway, we did an evening of those letters, one that traced Tennessee's life all the way up to the opening of The Glass Menagerie. Richard Thomas, John Michael Higgins, Andrew McCarthy, Jim Colby, Campbell Scott each individually read on different nights from the letters. Richard Thomas is going to do that evening at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, D.C. in the spring of 2004.

SHG - You have also staged readings of selected Williams plays such as The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore read by Olympia Dukakis (Academy Award) and Marion Seldes (Tony Award) and Vieux Carre with Estelle Parsons (Academy Award) and Harvey Feirstein (Tony Award). What are some of

the ways Hartford Stage reaches out to the immediate Hartford community.

MW - Every year during the Marathon we have a screening of a film version of one of Tennessee Williams' works at the Wadsworth Antheneum which is a very fine local art museum. During that event, we have a guest speaking about Williams in relation to the work being viewed. We also have the University of Hartford's help and we bring in scholars and the editor of the Tennessee Williams journal to speak. We have scholarly components to the marathon and entertainment components such as dinners.

SHG - What Tennessee Williams will you be doing next?

MW - I'm looking at rapping up the Marathon over the next four years, so we are looking at what major Williams plays we want to do during those three years. Sweet Bird of Youth is a play that is on my mind. I've always wanted to do that. There are some early plays I'm looking at and some later plays. I think that we'll stop doing Williams every year after we finish our commitment in the next four years. I've, at least, made a ten-year commitment myself to it personally. We'll probably still do Williams but not necessarily every year.

SHG - Joseph Papp committed The New York Shakespeare Festival to doing all of Williams Shakespeare's plays, something that the Festival accomplished even though Papp died before the cycle was completed. Do you know of any other major professional American Theaters that are committed to a major endeavor or a project such as your Williams marathon?

MW - No I don't. I just thought that it was time that someone in American Theater devoted themselves to a reexamining Tennessee Williams, who is unquestionably one of America's greatest playwrights.

Sheila HICKEY GARVEY
Southern Connecticut State University

BIBLOGRAPHIE

Claude COULON

I/ LA PIECE

a) Editions:

WILLIAMS, Tennessee *A Streetcar Named Desire*
New York: New Directions, 1947
New York: Dramatists Play Service, 1947: acting edition
London: Penguin Books, 1959 to 2000
There are 12 different manuscript versions of the play, with various titles. Differences exist between the reading and acting editions. The British edition avoids the reference to Allan Grey's homosexuality found in the American text (the Lord Chamberlain's censorship).

b) Autour de *Streetcar:*

WILLIAMS, Tennessee *This Property is Condemned* (created 1942) in *27 Wagons Full of Cotton and Other Plays,* New York: New Directions, 1953
The Lady of Larkspur Lotion (created 1949) , idem
Portrait of a Madonna (created 1946), idem
Summer and Smoke (created 8 July 1947), published New York: New Directions, 1948

c) Productions:

Creation: New York:Barrymore Theatre, 3 Dec. 1947.
Director: Elia Kazan. Designer: Jo Mielziner. Music: Alex North. With Jessica Tandy, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden. 855 représentations. Première pièce à cumuler le Prix Pulitzer, le New York Drama Critics'Circle Award et le Donaldson Award.

Création en Angleterre: 27 Sept 1949 à Manchester,
puis 12 Oct 1949 à Londres (Aldwych Theatre). 326 représentations.
Director: Laurence Olivier. Designer: Jo Mielziner.
Music: Alex North. With Vivien Leigh.

Création en France: 15 Octobre 1949 à Paris (Théâtre Edouard VII). Traduction de Paule de Beaumont, adaptation de Jean Cocteau.

Mise en scène: Raymond Rouleau. Décors: Lila de Nobili. Avec Arletty, Yves Vincent, Héléna Bossis, Daniel Ivernel. 233 représentations.

Quelques temps forts: la création à Rome en 1949, m.e.s. de Luchino Visconti, décors de Franco Zeffirelli; les reprises aux Etats-Unis avec Uta Hagen et Anthony Quinn (1950), avec Tallulah Bankhead - l'une des actrices préférées de T.W. (1956), Faye Dunaway (1973), Rosemary Harris (1973), Geraldine Page (1976), Jessica Lange (1992), et à Londres avec Claire Bloom (1974).

d) Version cinématographique:

A Streetcar Named Desire (1951): réalisation de Elia Kazan, adaptation de Williams et Kazan, revue par Oscar Saul, photo : Harry Stradling, musique : Alex North. Warner Bros. 125 minutes. Avec Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter,Karl Malden.
voir bibliographie particulière

e) Adaptation française:

Adaptation de Paule de Beaumont in
- T.W. *Théâtre I*, Paris: Robert Laffont, 1958
- T. W. *Un Tramway Nommé Désir & La Chatte sur un Toit Brûlant* Paris: Le Livre de Poche, 1973

II/ L'AUTEUR

1) Théâtre (ordre alphabétique)

American Blues. New York: Dramatists Play Service, 1948, 1968 5 short plays
Baby Doll & Tiger Tail A screenplay and play<; New York: New Directions, 1991
Battle of Angels. New York: Dramatists Play Service, 1975
Camino Real. New York: New Directions, 1953
Cat on a Hot Tin Roof. New York: New Directions, 1955
Clothes for a Summer Hotel. New York: New Directions, 1983
The Demolition Downtown. in *Esquire*, 75 (June 1971)
Dragon Country. New York: New Directions, 197O 8 short plays
The Eccentricities of a Nightingale. New York: New Directions, 1964. New York: Dramatists Play Service, 1977
The Glass Menagerie. New York: Random House, 1945

Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle). New York: New Directions, 1968. In *Theatre V.* New York: New Directions, 1976

A Lovely Sunday for Creve Coeur. (à l'origine: *Creve Coeur*) New York: New Directions, 1978

The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore. New York: New Directions, 1964

The Night of the Iguana. New York: New Directions, 1962

Not About Nightingales. New York: New Directions, 1998

The Notebook of Trigorin (a free adaptation of *The Sea Gull*). New York: New Directions, 1997

Orpheus Descending. New York: New Directions, 1958. New York: Dramatists Play Service, 1959

Out Cry (The Two-Character Play). The Two-Character Play. New York: New Directions, 1969. In *Theatre V,* New York: New Directions, 1976. *Out Cry.* New York: New Directions, 1973

Period of Adjustment. New York: New Directions, 1960. New York: Dramatists Play Service, 1961

The Red Devil Battery Sign. New York: New Directions, 1988

The Rose Tattoo. New York: New Directions, 1951

Small Craft Warnings. New York: New Directions, 1972

Something Cloudy, Something Clear. New York: New Directions, 1995

Spring Storm. New York: New Directions, 1999

A Streetcar Named Desire. New York: New Directions, 1947

Suddenly Last Summer. New York: New Directions, 1958

Summer and Smoke. New York: New Directions, 1948. New York: Dramatists Play Service, 1950

Sweet Bird of Youth. New York: New Directions, 1959. New York: Dramatists Play Service, 1962

27 Wagons Full of Cotton and Other Plays. New York: New Directions, 1945, 13 short plays

Vieux Carré. New York: New Directions, 1979

You Touched Me (with Donald Windham). New York: Samuel French, 1947

Notes:

1) Seule la première édition est indiquée, sauf en cas d'altération majeure dans le texte de la pièce.
2) New Directions a publié, de 1971 à 1976, 7 volumes du *Theatre of T.W.*, ce qui ne représente pas le théâtre complet. Là encore, les altérations par rapport aux éditions antérieures sont signalées ci-dessus.

2) Poésie
The Collected Poems of T.W. New York: New Directions, 2OO2

3)Romans
The Roman Spring of Mrs. Stone. New York: New Directions, 195O
Moise and the World of Reason. New York: Simon & Schuster, 1975

4) Nouvelles
One Arm and Other Stories. New York: New Directions, 1948
Hard Candy: a Book of Stories. New York: New Directions, 1954
The Knightly Quest; a Novella and 4 Short Stories. New York: New Directions, 1966
Eight Mortal Ladies Possessed: a Book of Stories. New York: New Directions, 1974
It Happened the Day the Sun Rose and Other Stories. New York: Simon & Schuster, 1982

5) Divers:
Five O'Clock Angel : Letters of T.W. to Maria St. Just. New York: Alfred A. Knopf, 1990
Letters to Donald Windham. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1977
Memoirs. Garden City, NY: Doubleday, 1975
Stopped Rocking and Other Screenplays. New York: New Directions, 1984
Where I Live: Selected Essays. New York: New Directions, 1978

III/ OUVRAGES CRITIQUES

A) OUVRAGES GENERAUX

BIGSBY, C.W.E. *Confrontation and Commitment* Un. of Missouri Press, 1967
BIGSBY, C.W.E. *A Critical Introduction to 20th Century American Drama,* volume 2 New York: Cambridge Un. Press, 1984 (TW: 15-134)
BIGSBY, C.W.E. *Modern American Drama* New York: Cambridge Un. Press, 1992 (TW: 32-71)

BOGARD, MESERVE, MOODY, *The Revels History of Drama in English,* vol. 8: *American Drama* London: Methuen, 1977 (TW: 280-sq., par Meserve)

BONIN, Jane, *Major Themes in Prize-Winning American Drama,* Metuchen: the Scarecrow Press, 1975

BROUSSARD,Louis, *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to TW.* Un of Oklahoma Press, 1962

BRUSTEIN, Robert, *Critical Moments: Reflections on Theatre and Society.* NY: Random House, 1980

COHN, Ruby, *Dialogue in American Drama* Bloomington: Indiana Un. Press, 1971 (TW: 97-129)

DICKINSON, Hugh, *Myth on the Modern Stage* Urbana: Un. of Illinois Press, 1969

DOWNER, Alan, ed. *American Drama and its Critics* Chicago: Un. of Chicago Press, 1965 (TW: 203-217)

DUSENBURY, Winifred, *The Theme of Loneliness in Modern American Drama,* Gainesville: Un. of Florida Press, 1960

EVANS, G.L., *The Language of Modern Drama* London: Dent, 1977 (TW: 190-198)

GANZ, Arthur, *Realms of the Self: Variations on a Theme in Modern Drama,* New York Un. Press, 1980

GARDNER, R.H. *The Splintered Stage; the Decline of the American Theater,* New York: Macmillan, 1965 (TW: 111-121)

GASSNER, John, *Directions in Modern Theatre and Drama* Holt, 1966

GILMAN, Richard, *Common and Uncommon Masks: Writings on Theatre,* NY: Random House, 1971

GOULD, Jean, *Modern American Playwrights* NY: Dodd, Mead & Co, 1966 (TW: 225-246)

HEILMAN, Robert, *Tragedy and Melodrama* Seattle: Un of Washington Press, 1968

HEILMAN, Robert, *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent,* London: George Allen & Unwin, 1973 (TW: 115-141)

HERRON, I.H. *The Small Town in American Drama* Southern Methodist Un. Press, 1969

HUGHES, Catharine, *American Playwrights, 1945-1975* London: Pitman Publishing, 1976 (TW; 15-31)

KERNAN, Alvin ed. *The Modern American Theater* Englewood Cliffs: Prentice-Hall (20th Century Views), 1967 Contient le célèbre parallèle de Tynan sur Miller et TW, p.34

LEWIS, Allan, *American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre,* NY: Crown Publishers, 1970 (TW: 53-65)
LITTLE, Stuart W; and Arthur Cantor, *The Playmakers,* Norton, 1970
LUMLEY, Frederick, *New Trends in 20th Century Drama: a Survey Since Ibsen and Shaw,* Oxford Un. Press, 1967
MARTIN, Gottfried, *A Theater Divided* Boston: Little, Brown & Co, 1967 (TW: 248-257)
MESERVE, Walter, *Discussions of Modern American Drama,* Boston: Heath & Co, 1966 (TW: 91-sq.)
PORTER, Thomas, *Myth and Modern American Drama* Detroit: Wayne State Un. Press, 1969
SAROTTE, G.M., *Comme un frère, comme un amant,* Paris: Flammarion, 1976 (TW: 127-142)
SAVRAN, David, *Communists, Cowboys and Queers: the Politics of Masculinity in the Work of A. Miller and TW,* Minneapolis: Un. of Minnesota Press, 1992 (TW: 76-174)
SIEVERS, David, *Freud on Broadway: a History of Psychoanalysis and the American Drama,* New York: Hermitage House, 1955
STRATFORD-upon-AVON STUDIES n° 10: *American Theatre,* London: Edward Arnold, 1967 (TW: 163-188)
STYAN, J.L. *The Dark Comedy,* London: Cambridge Un. Press, 1968 (TW: 208-217)
STYAN, J.L. *Modern Drama in Theory and Practice, vol. I* London: Cambridge Un. Press, 1981
VOGEL, Don, *The Three Masks of American Tragedy,* Baton Rouge: Louisiana State Un. Press, 1974 (TW: 84-sq.)
VON SZELISKI, *Tragedy and Fear,*Chapel Hill: Un. of North Carolina Press, 1971 (169-sq.)
WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy,* Stanford: Stanford Un. Press, 1966 (TW: 115-120)

B/ OUVRAGES SUR TENNESSEE WILLIAMS

a) bibliographies

GUNN, Drewey Wayne, *T.W.: a Bibliography,* Metuchen: the Scarecrow Press, 1980
McCANN, John, *The Critical Reputation of T.W.: a Reference Guide,* Boston: G.K. Hall, 1983

b) biographies

LEVERICH,Lyle, *Tom:the Unknown Tennessee (vol. 1) Tenn: the Timeless World of T.W. (vol. 2)* New York: Crown, 1995 (vol. 1)
MAXWELL, Gilbert, *TW and Friends,* Cleveland: World, 1965
RADER, Dotson, *Tennessee: Cry of the Heart,* Garden City, NY: Doubleday, 1985
RASKY, Harry, *TW: a Portrait in Laughter and Lamentation,* New York: Dodd, 1986
SPOTO, Donald, *The Kindness of Strangers: the Life of TW.* Boston: Little, Brown, 1985
WILLIAMS, Dakin and Shepherd Mead, *TW/ an Intimate Biography,* New York: Arbor House, 1983
WILLIAMS, Edwina Dakin, as told to Lucy Freeman, *Remember Me to Tom,* New York: Putnam's, 1963
WINDHAM, Donald, *Lost Friendships: a Memoir of Truman Capote, TW and Others,* New York: Morrow, 1987

c) études

ARNOTT, Catherine, *TW on File* London: Methuen, 1985
ASIBONG, Emmanuel, *TW: the Tragic Tension Elms Court: A. Stockwell, 1978*
BLOOM, Harold, ed. *T.W* (Modern Critical Views) New York: Chelsea House, 1987
BOXILL, Roger, *T.W.* (Macmillan Modern Dramatists) New York: Macmillan, 1987
CRANDELL, George, *The Critical Response to T.W.,* Westport: Greenwod Press, 1995
DEVLIN, Albert, *Conversations with T.W.,* Jackson: Un. Press of Mississippi, 1986
DONAHUE, Francis, *The Dramatic World of T.W.,* New Yrk: Ungar, 1964
FALK, Signi, *T.W.,* (Twayne's United States Author Series n° 10) Boston: Twayne, 1962; revised, 1978
HAYMAN, Ronald, *T.W.: Everyone Else is an Audience,* New Haven: Yale Un. Press, 1993
HIRSCH, Foster, *A Portrait of the Artist: the Plays of T.W.* Port Washington: Kennikat Press, 1979
HOLDITCH, Kenneth, *The Last Frontier of Bohemia: T.W. in New Orleans,* New Orleans: K. Holditch, 1987

JACKSON, Esther Merle, *The Brken World of T.W.* Madison: the Un. of Wisconsin Press, 1965
KOLIN, Philip, ed. *T.W.: a Guide to Research and Performance* Westport: Greenwood Press, 1998 LONDRE, Felicia, *T.W.* New York: Ungar, 1979
MURPHY, Brenda, *T.W. and Elia Kazan: a Collaboration in the Theatre* New York: Cambridge Un. Press, 1992
NELSON, Benjamin, *T.W.: the Man and His Work,* London: Peter Owen, 1961
O'CONNOR, Jacqueline, *Dramatizing Dementia: Madness in the Plays of T.W.,* Bowling Green: B.G. State Un. Popular Press, 1997
PARKER, Dorothy, ed. *Essays on Modern American Drama: Williams, Miller, Albee and Shepard,* Toronto: Un of Toronto Press, 1987
PHILLIPS, Gene, *The Films of T.W.* Philadelphia: Art Alliance, 198O
ROUDANE, Matthew, ed. *The Cambridge Companion to T.W.,* Cambridge Un. Press, 1997
STANTON, Stephen, ed. *T.W.* (20th Century Views) Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977
THARPE, Jac, ed. *T.W.: a Tribute* (*Streetcar:*73-171) Jackson: Un. Press of Mississippi, 1977
THOMPSON, Judith, *T.W.'s Plays: Memory, Myth and Symbol,* New York: Peter Lang, 1987
TISCHLER, Nancy, *T.W.: Rebellious Puritan,* New York: the Citadel Press, 1961
WEALES, Gerald, *T.W.* (Un. of Minnesota Pamphlets on American Writers), Minneapolis: Un. of Minnesota Press, 1965
YACOWAR, Maurice, *T.W. and Film,* New York: Ungar, 1977

d) ouvrages en français

AMALRIC J.C. et Nicole VIGOUROUX-FREY, *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise,* Paris: Ellipses, 1998
FAYARD, Jeanne, *TW* (Théâtre de tous les temps) Paris; Seghers, 1972
JOTTERAND, Franck, *Le nouveau théâtre américain* (coll. Points) Paris: Le Seuil, 1970
KOURILSKY, Françoise, *Le théâtre aux Etats-Unis* Paris: la Renaissance du Livre, 1967

PASQUIER, Marie-Claire, *Le théâtre américain d'aujourd'hui,* Paris: PUF, 1978
VILLARD, Léonie, *Panorama du théâtre américain,* (coll.Vent d'Ouest), Paris: Seghers, 1964

C/ ETUDES SUR *A STREETCAR NAMED DESIRE*

a) livres

ADLER,Thomas *Streetcar: the Moth and the Lantern* (Twayne Masterworks Studies n°47) Boston: Twayne, 1990
BLOOM, Harold, ed., *T.W.'s Streetcar* New York: Chelsea House, 1988
HOLDITCH, Kenneth, ed. *Streetcar at 50* Louisiana Literature, vol 14, n°2, Fall 1997
HURRELL, John, *Two Mdern American Tragedies* New York: Scribner's,1961
KOLIN, Philip, ed.,*Confronting T.W.'s Streetcar* Westport: Greenwood Press, 1993
KOLIN, Philip, *Streetcar* (Plays in Production) Cambridge Un. Press, 2000
MILLER, Jordan, ed., *20th Century Interpretations of Streetcar* Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971

b) articles (choix très sélectif)

BARRANGER, Milly, "New Orleans as Theatrical Image in Plays by TW". *Southern Quarterly,*23 (Winter 1985): 38-54
BERKMAN,Leonard, *"The Tragic Downfall of Blanche Dubois". Modern Drama* 10 (Dec 1967): 249-257
BOCK, Hedwig, *"TW: Southern Playwright" Essays on Contemporary American Draa,* Munich: Max Hueber Verlag, 1981: 5-18
CHESLER, Alan, *"Streetcar : 25 Years of Criticism" Notes on Missisippi Writers* 7, (1974): 44-53
CORRIGAN, Mary Ann, *"Realism and Theatricalism in Streetcar", Modern Drama* 19 (Dec 1976): 385-396
DEBUSSCHER, Gilbert, *"Trois images de la mdernité chez T.W.: une micro-analyse d'Un Tramway", Journal of Draatic Theory and Criticism* 3 (Fall 1988): 143-156
GANZ, Arthur, *The Desperate Morality of the Plays of T.W.", American Scholar* 31 (March 1962): 278-294

GASSNER, John, *"Streetcar: a study in ambiguity"* in Bogard and Oliver, *Modern Drama: Essays in Criticism*, 374-384
KAZAN, Elia, "*Notebook for Streetcar* in *Directors on Directing: a Source Book of the Modern Theatre,* Cole and Chinoy ed., Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976: 364-379
KERNAN, Alvin, *"Truth and Dramatic Mode in the Modern Theater: Chekhov, Pirandello and Williams", Modern Drama* 1 (1958): 1O1-114
KOLIN, Philip, *"Streetcar: a Playwright's Forum", Michigan Quarterly Review* 29 (Spring 1990): 173-203
MAGID, Marion, "*The Innocence of TW" Commentary* 35 (Jan. 1963): 34-43
MOOD, John, "*The Structure of Streetcar" Ball State Un. Forum* 14 (Summer 1973)9-10
RIDDEL, J.N., "*Streetcar: Nietzsche Descending" Modern Drama* 5 (Feb. 1963): 421-430
SPECTOR,Susan, *"Alternative Visions of Blanche DuBois: Uta Hagen and Jessica Tandy in Streetcar". Modern Drama* 32 (1989): 545-561
VLASOPOLOS, Anca, *"Authorizing History: Victimization in Streetcar" Theatre Journal* 38 (Oct. 1986): 322-338

D/ DIVERS

COULON, Claude, ed.*T.W. Coup de Théâtre* 5 (Déc 1985) publication du Radac.
LEAVITT, Richard, ed. *The World of T.W.* (album de photos) New York: Putnam's Sons, 1978
MENEGALDO, Gilles et A.M. PAQUET-DEYRIS, ed. *Streetcar, Tennessee Williams, Elia Kazan,* , Paris; Ellipses, 2003
ROCHE-LAJTHA, Agnès, *Synthèse sur Un Tramway Nommé Désir* Paris; Editions du Temps, 2003
SAROTTE, Georges Michel, ed. *T.W Album Masques* Paris: Masques, 1979 (articles et photos)
SAROTTE, Georges Michel, *La Romanesque* Paris; Grasset 1988 (roman suivant Blanche DuBois après la fin de la pièce de T.W.)
SIPIERE, Dominique, ed., *Streetcar, Tennessee Williams et Elia Kazan* Paris, Editions du Temps, 2003 (ce volume contient l'étude par C.Coulon de: les influences, les origines, la problématique, la mise en scène de la pièce,)

NOTICES BIOGRAPHIQUES

René ALLADAYE est un ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégé, et maître de Conférence à l'Université de Toulouse-le-Mirail. Il est l'auteur d'une thèse sur Vladimir Nabokov et de plusieurs articles consacrés à des auteurs américains contemporains. Il participe à la publication des œuvres de Nabokov dans la collection "La Pléiade"..

John S. BAK, MCF au C.T.U. de l'Université Nancy 2, est spécialiste de Tennessee Williams et du théâtre américain. Il a publié sa recherche dans des revues américaines et françaises, dont plusieurs articles sur Williams et sur sa pièce *A Streetcar Named Desire.*

Susan BLATTÈS est professeur à l'Université Stendhal (Grenoble III) où elle donne des cours de littérature et des cours sur le théâtre. Elle a publié des articles sur le théâtre britannique et américain et s'intéresse plus particulièrement au théâtre britannique depuis les années 50. Elle est membre du RADAC depuis 1994 et a participé à de nombreux colloques et journées d'études de ce groupe de recherches.

Hélène CATSIAPIS, secrétaire du R.A.D.A.C. et professeur à l'Ecole Centrale de Lille, est l'auteur de *La comédie anglaise au XXe siècle*, Sedes, 1989. Elle collabore régulièrement aux revues *Coup de théâtre, Histoire du théâtre,* et *Avant-scène.* En 1991 elle reçut le prix Gérard de Nerval pour sa nouvelle *L'Hôtel Westminster,* L'Âge d'Homme.

Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, agrégée d'anglais et Docteur és Lettres titulaire d'un Doctorat d'Etat sur l'image, enseigne la sémiotique théâtrale et filmique dans la culture anglophone à l'UNIVERSITE de TOULOUSE LE MIRAIL depuis 1971. Elle est l'auteur d'un grand nombre d'articles sur l'art et le théâtre élisabéthains, et de deux ouvrages : un ouvrage (en français) sur le miniaturiste élisabéthain Nicholas Hilliard : *Nicolas Hilliard et l'imaginaire élisabéthain : 1547-1619* (Paris : CNRS, 1991), et un ouvrage (en anglais) sur la couleur dans les miniatures

de la Renaissance anglaise paru en 2000 aux éditions du CERRA, Montpellier III, *Astraea n°7, Silent Elizabethans : The Language of Colour in the Miniatures of Nicholas Hilliard and Isaac Oliver.* En parallèle elle a créé un enseignement sur l'esthétique du cinéma dans la culture anglophone à l'Université Toulouse Le Mirail qu'elle assure depuis 1987. Elle a crée en 1995 la SERCIA (Société d'Etudes et de Recherches sur le Cinéma Anglophone), Association qui organise son 8e colloque en septembre 2002. Elle a édité deux colloques : *Le cinéma se regarde* (1994), et *Le cinéma et ses objets - La Licorne* (1997), ainsi que le n° 23 de *Caliban, Cinéma-cinéma* (1995), et publié plusieurs articles d'analyse filmique, en particulier dans *CinémAction*. Ouvrage en préparation, *Shakespeare : le cinéma des origines et les origines du cinéma.*

Claude COULON, Agrégé de l'Université, Maître de Conférences à l'Université de Paris-IV Sorbonne, président du RADAC, membre du bureau de la Société d'Histoire du Théâtre, a traduit et mis en scène des pièces du répertoire américain (dont Tennessee Williams) en France

Thierry DUBOST est Professeur à l'Université de Caen. Il est l'auteur de *Struggle, Defeat or Rebirth : Eugene O'Neill's Vision of Humanity* (Macfarland, 1997) et du *Théâtre de Thomas Kilroy* (Presses Universitaires de Caen, 2000). Il a co-dirigé les ouvrages *La Femme noire américaine : aspects d'une crise d'identité* (Presses Universitaires de Caen, 1997), *George Bernard Shaw, un dramaturge engagé* (Presses Universitaires de Caen, 1998) et *Du Dire à l'être : tensions identitaires dans la littérature nord-américaine* (Presses Universitaires de Caen, 2000). Il a traduit en français *La mort et l'écuyer du roi* de Wole Soyinka (Paris, Hatier, " Monde Noir ", 1986).

Jeanne FAYARD, Auteur de " **Tennessee Williams** ", biographie. (Seghers, 1971), Co-auteur de la pièce **" Une Femme, Camille Claudel "** qui eut beaucoup de succès en France. Auteur de **" La Vie Passionnée d'Auguste Rodin "**, biographie (Maisonneuve & Larose, 1989, re-edition 1999) et de plusieurs biographies sur des sculpteurs français contemporains. Conseillère littéraire de la chorégraphe Marie-Claude **Pietragalla,** Ballet National de Marseille.

Anne FUCHS, maître de conférence (Littérature comparée et études théâtrales), retraitée de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, s'intéresse aux théâtres anglophones et francophones. Auteur de *Playing the Market. The Market Theatre*, Johannesburg (édition révisée et mise à jour publiée chez Rodopi, Amsterdam, 2002), elle a dirigé et co-dirigé des ouvrages sur le théâtre post-colonial et prépare en ce moment un recueil d'essais et de témoignages par des écrivains, critiques et acteurs qui travaillent dans la sphère du Black British Theatre.

Brigitte GABBAÏ, Docteur ès lettres, enseigne à l'université Paris XII. Elle est membre du groupe de recherches sur les Arts dramatiques anglophones contemporains (RADAC) et s'est particulièrement intéressée à Tennessee Williams, Eugène O'Neill et Arthur Miller.

Brigitte GAUTHIER, Professeur, Université Lyon 3 ; Responsable DESS Traduction Spécialisée Anglais, Mention Adaptations Audiovisuelles et Multimédia, Paris X. Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure (Fontenay-aux-Roses), Master of Fine Arts, Columbia University, N.Y.
Auteur de *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, Les Fondamentaux, 1995 ; *Télévision et société aux États-Unis*, Paris, Ellipses, 1999 ; *Harold Pinter: The Caretaker of the Fragments of Modernity*, Paris, Ellipses, Les Essentiels, 1996 ; *Harold Pinter, le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation,* Paris, L'Harmattan, 2003 ; *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie : Entretiens sur l'ère de la fragmentation*, Paris, l'Harmattan, 2003.

Sheila HICKEY GARVEY, Professor of Theatre, Southern Connecticut State University, Présidente de The Eugene O'Neill Society, écrivain, metteur en scène, actrice, a écrit entre autres *A History of the Circle in the Square Theatre.*

Rachel HUTCHINS-VIROUX est en poste (au C.T.U.) à l'Université Nancy 2 où elle poursuit également sa thèse sur le patriotisme et le nationalisme dans les manuels scolaires américains. Parallèlement, Mme. Hutchins-Viroux est titulaire d'un premier prix de chant lyrique du Conservatoire

de Nancy et paraît régulièrement surla scène de l'Opéra de Nancy. Son article sur l'opéra américain paraîtra prochainement dans la revue électronique *LISA*.

Réjan MANGINOT, né le 14 mai 1976, études d'anglais à l'Université de Metz, Maîtrise sur " The notion of picturesqueness in *A Little Tour in France* by Henry James " en 1997, DEA sur " Order and disorder in *The Go-Between* by L. P. Hartley " en 1998, obtention de l'agrégation en juillet 1999, PRAG à l'Université de Metz depuis septembre 2000.

Brenda MURPHY, Professor of English at the University of Connecticut, est l'auteur de nombreux livres classiques sur le théatre américain, dont *American Realism and American Drama,* et *Tennessee Williams and Elia Kazan : a Collaboration in the Theatre*; elle a été l'editor de *the Cambridge History of American Theatre.*

Thomas PORTER, Professor at the University of Texas at Arlington, ancien Doyen (Dean of Liberal Arts) à l'Université de Detroit puis d'Arlington, auteur du très célèbre *Myth and Modern American Drama* et d'articles de notoriété mondiale sur le théâtre américain.

Mireille RAVASSAT est Maître de conférences à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis où elle enseigne la littérature, la stylistique et la version. Elle est également correctrice au CNED et, par ailleurs, elle participe régulièrement aux ouvrages consacrés à Shakespeare pour la préparation des concours de Capes et d'agrégation aux éditions *Ellipses*. Enfin, elle poursuit ses recherches sur les figures de rhétorique dans le corpus shakespearien.

Zeenat SALEH, MCF d'anglais, Université de Franche-Comté BESANCON, secrétaire de la SERCIA (Société d'Etudes et de Recherches sur le Cinéma Anglophone) depuis sa fondation en 1993, a organisé le colloque international de la SERCIA en 1995 pour célébrer le centenaire du cinéma dans la ville natale de Frères Lumière. Hormis la publication des Actes du colloque, elle a publié des articles sur le cinéma britannique et américain (Peter Greenaway, Scorsese, Disney...)

Elle a trois publications dans la revue *CinémAction* et une en cours. Elle a également contribué à la revue *Tausend Augen.* Dans le cadre de la préparation des concours, elle a publié des articles sur *Short Cuts* de Robert Altman, *Le Crime organisé à la ville et à l'écran* et deux articles sur *Streetcar* de Kazan dans Ellipses et aux Editions du Temps dans les ouvrages coordonnés par Gilles Menegaldo et Dominique Sipière.

Déborah SCHEIDT, est née le 29 octobre 1973 à Forbach (57). DEA (2001) à l'Université de Metz. Professeur d'anglais pour des classes de BTS à Metz. Recherches sur l'œuvre de Tennessee Williams dès la maîtrise consacrée à l'étude d'*Un tramway Nommé Désir* et de *La Ménagerie de Verre.* Recherches avec la pièce *Camino Real* en DEA et thèse consacrée à Tennessee Williams dès que possible.

Jean-Pierre SIMARD, MCF 11è (littératures anglophones) et 18è sections (arts du spectacle) ex-chargé de mission culture Université Stendhal Grenoble III. Recherches : chanson et culture populaire à St-Etienne (CIEREC. St-Etienne, CNRS Lyon URA 1039), théâtre britannique contemporain (notamment écossais), américain (RADAC, CEMRA Grenoble). Dix-huit articles et chapitres en France et Grande-Bretagne (MacMillan), éditeur de deux recueils et onze autres communications. Auteur, traducteur, metteur en scène.

Dominique SIPIÈRE est agrégé d'anglais et Professeur des universités (Université du Littoral). Il est spécialiste du cinéma classique américain (Hitchcock, Lubitsch...). Il a coordonné en 2003 un volume sur *A Streecar Named Desire* aux éditions du Temps, auquel plusieurs membres du RADAC ont participé.

Emmanuel VERNADAKIS est rédacteur en chef du *Journal of the Short Story in English* (*JSSE*, Presses universitaires d'Angers/Belmont University, Nashville). De formation comparatiste, il est maître de conférences à l'Université d'Angers. Ses dernières publications sont une édition critique de Gomez Carrillo, *L'Evangile de l'amour.* (Les introuvables, L'Harmattan, 2003), et *Portraits of the Artist* in

A Clockwork Orange (Presses Universitaires d'Angers, 2003).

Sandrine VILLERS a fait ses études à la Sorbonne, où elle a obtenu un doctorat de littérature anglo-saxonne pour sa thèse intitulée *L'Image de la société américaine à travers le théâtre de Tennessee Williams*. Reformaté et enrichi, ce travail de recherche a été publié aux éditions L'Harmattan sous le titre : *La Société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*. Sandrine Villers est également titulaire d'un doctorat en cinéma et littérature comparés préparé à Tulane University, (New Orleans), pour sa thèse intitulée *Word, Image and Sound in François Truffaut's Adaptations of American Novels*. Elle enseigne aujourd'hui la langue et la culture américaines à l'Université de Paris 8 en qualité de maître de conférences.