

Chapitre I : Genèse d'*Un tramway nommé désir*

Extrait de l'ouvrage :
Synthèse sur Un tramway nommé désir

D'Agnès Roche-Lajtha

ISBN 2-84274-258-3

© éditions du temps, 2003.
22 rue Racine, Nantes (44)
catalogue : www.editions-du-temps.com
portail : www.edutemps.fr

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustration.

EDITIONS

DU TEMPS

CHAPITRE I. GENÈSE D'UN TRAMWAY NOMMÉ DÉSIR

Intertextes

Autant que le personnage et la biographie de D. H. Lawrence¹, l'œuvre de l'écrivain anglais exerça une influence déterminante sur l'auteur de *SND*. À diverses reprises, au début de sa carrière, Williams devait en effet emprunter à son prédécesseur son thème privilégié : l'épanouissement d'une femme dont l'existence, jusqu'alors obscurément incomplète, est transfigurée par son union avec un homme sensuel – union charnelle qui chez Lawrence est investie d'une dimension mystique et sacramentelle. En 1939, en pèlerinage à Taos, au Nouveau Mexique, où Frieda avait érigé un mausolée aux cendres de son mari, Williams écrit le poème « Cried the Fox² » à la mémoire de Lawrence. Il conçoit aussi le projet de la pièce en un acte *I Rise in Flames Cried the Phoenix* qui, en 1941, procède à une véritable mythification de l'écrivain anglais et met en scène le dernier jour de sa vie à Vence, où il mourut de tuberculose³. Entouré d'adoratrices, tel Dionysos de ses ménades, le héros mourant se voit encore en coq de basse-cour –

-
1. Norman J. Fedder a souligné les similarités biographiques entre les auteurs, pareillement nés de l'union désastreuse d'une femme pudibonde, sensible et délicate et d'un homme extraverti, brutal et sensuel dont, par solidarité avec leur mère, ils conçurent tous deux une peur et une haine insurmontables. De longues maladies d'enfance (diphthérie dans le cas de Williams et tuberculose chez Lawrence) accentuèrent leur dépendance et aggravèrent une fixation œdipienne qui devait se transformer à l'âge adulte en rébellion et en répudiation des valeurs maternelles. *The Influence of D. H. Lawrence on Tennessee Williams* (The Hague : Mouton, 1966) 13.
 2. Poème publié dans le recueil *In the Winter of Cities*. 1956 (New York : New Directions, 1964) 16.
 3. *The Theater of Tennessee Williams*. Vol. 7 : *In the Bar of a Tokyo Hotel and Other Plays* (New York : New Directions, 1976).

comparaison phallique que l'on retrouve à propos de Stanley Kowalski dans *SND* – et dit à Fieda : « Cluck-cluck-cluck! You better watch out for the rooster, you old wet hen! » (70). En faisant explicitement coïncider le dernier soupir de l'écrivain avec le coucher du soleil, Williams invoque ce que Shakespeare appelle dans *Vénus et Adonis* la « solennelle participation » de la nature à la mort du dieu, pour investir son héros d'une stature mythique¹. En 1940, il dédie encore à Lawrence *Battle of Angels*, sa première pièce à être montée par un metteur en scène et une troupe professionnels². La prégnance de la symbolique laurentienne sur l'imaginaire de Williams s'affirme à travers l'association répétée du protagoniste à l'animal sauvage que l'héroïne de la nouvelle « The Fox » identifiait à son amant. « A wild-spirited boy who wanders into a conventional community of the South and creates the commotion of a fox in a chicken coop³ », Val Xavier est bien, à ce stade, l'héritier d'Henry Grenfel. Dix-sept ans plus tard, dans *Orpheus Descending*, le héros aura vieilli et le temps lui aura appris que l'amour n'est pas la réponse à sa quête métaphysique et artistique. S'il n'a rien perdu de son pouvoir de séduction, il sait désormais que la chair est un leurre, et sa méfiance envers les femmes témoigne d'une nostalgie de pureté toute williamsienne.

En 1943, avec l'aide de Donald Windham, Williams adapte pour le théâtre, en y incorporant encore des éléments de « The Fox », une autre nouvelle de Lawrence, « You Touched Me », qui raconte l'éveil sensuel d'une délicate anglaise par un viril soldat – de retour de guerre comme Stanley Kowalski – et leur mariage, auquel s'oppose la tante célibataire et puritaine de Matilda. Telle que la décrit l'auteur dans une lettre à son

-
1. Procédé de résonance mythologique analysé par Northrop Frye, *Anatomie de la critique*. 1957. Trad. Guy Durand (Paris : Gallimard, 1969) 36.
 2. La dédicace, qui n'est pas reproduite dans l'édition de New Directions, figurait sur l'exemplaire original du script conservé par le metteur en scène Margaret Webster, d'après Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee* (New York : Crown, 1995) 396.
 3. « The Past, the Present and the Perhaps », préface à la nouvelle version de *Battle of Angels*, publiée en 1958 et intitulée *Orpheus Descending* (WIL 83).

Chapitre I. Genèse d'Un tramway nommé désir

agent Audrey Wood, la très williamsienne héroïne de *You Touched Me!*¹ échappe de justesse au destin de Blanche :

Anent Matilda-

Her danger is psychological. Without intervention, she would drift into that complete split with reality which is schizophrenic. The fear of the world, the fight to face it and not run away, is the realest thing in all experience to me and when I use it in my work, I am always surprised that it does not communicate clearly to others. (SL 401)

En 1944, Williams sort de l'obscurité grâce à l'extraordinaire succès critique et populaire de *The Glass Menagerie*, dont la figure centrale est l'alter ego du dramaturge – qui s'appela aussi Tom avant de se réinventer Tennessee. Les nombreux parallèles entre la pièce et le roman de Lawrence *Sons and Lovers* s'expliquent avant tout par l'inspiration personnelle des deux œuvres, et reflètent les convergences autobiographiques que nous avons déjà notées. Il n'en demeure pas moins que la révolte du poète, contraint de travailler dans une usine de chaussures pour subvenir aux besoins de sa famille, a des accents laurentiens clairement perceptibles dans le dialogue que Tom échange avec sa mère, à qui il ne pardonne pas de lui avoir confisqué d'autorité ce qu'elle appelle « That hideous book by that insane Mr. Lawrence² » (3, 250). Les arguments maternels seront repris et développés par Blanche :

TOM: Man is by instinct a lover, a hunter, a fighter, and none of those instincts are given much play at the warehouse!

AMANDA: Man is by instinct! Don't quote³ instinct to me! Instinct is something that people have got away from! It belongs to animals! Christian adults don't want it!

TOM: What do Christian adults want, then, Mother?

1. Tennessee Williams and Donald Windham, *You Touched Me!* New York : Samuel French, 1947.

2. Cette citation est, comme les suivantes, extraite de l'édition Penguin de *The Glass Menagerie*, désormais désignée par l'abréviation *Glass*. Le livre confisqué par Amanda et rendu d'office à la bibliothèque, est peut-être *Sons and Lovers* ; il ne peut s'agir de *Lady Chatterley's Lover*, interdit aux États-Unis jusqu'en 1959.

3. Ici, et dans le reste de cette étude, c'est moi qui souligne.

Synthèse sur Un tramway nommé désir

AMANDA: Superior things! Things of the mind and the spirit! Only animals have to satisfy instincts! Surely your aims are somewhat higher than theirs! Than monkeys - pigs¹ - (260).

Stanley Kowalski est le plus laurentien des héros de Williams, l'archétype du mâle tel que le définit l'apôtre de Lawrence dans *Glass*. Stella l'a connu soldat ; sa photo en uniforme trône au milieu de l'appartement quand Blanche arrive à Elysian Fields – c'est même le seul élément de décoration du logis. Il entre en scène et jette à Stella un paquet sanguinolent, provoquant l'hilarité des voisines, dont la plaisanterie obscène établit d'emblée la dimension phallique du personnage². Dans la version définitive, la viande provient d'une boucherie, mais ce n'a pas toujours été le cas ; dans un des manuscrits de *SND*, le paquet contenait à l'origine des animaux tués à la chasse³. Surtout, les longues didascalies de la première scène font de lui l'avatar des virils héros de Lawrence :

[...Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the centre of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens...]. (128)

Fruste et inculte, voire primitif, le sensuel Kowalski pourrait en effet avoir été imaginé par l'écrivain anglais qui déclarait en 1913 : « My great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect. We can go wrong in our minds. But what our blood feels and believes and says, is

-
1. La dernière réplique d'Amanda préfigure la description que Blanche fait de Stanley à Stella à la scène 4 (163). Kowalski y est comparé à un singe ; Stella le traitera de porc à la scène 8 (194).
 2. « Catch *what!* » s'esclaffe la voisine (1, 117). « Meat » désigne à la fois « 1. a man, usually a powerful man; 2. the penis », Jonathan Green, *The Dictionary of Contemporary Slang* (London : Pan, 1984).
 3. Vivienne Dickson, « *A Streetcar Named Desire: Its Development through the Manuscripts.* » in Jac. Tharpe, ed. *Tennessee Williams: A Tribute* (Jackson : UP of Mississippi, 1977) 154-71, 165. Le recueil sera désigné par l'abréviation Tharpe dans le reste de cette étude.

always true¹. » Heureuse jusqu'à l'arrivée de Blanche, l'union du fils d'immigrés polonais avec l'héritière des planteurs mississippiens rappelle les amours de l'aristocratique Lady Chatterley et de son garde-chasse. Enceinte, comme Constance à la fin du roman, Stella est comblée par son mari, malgré la différence de milieu social², même si la dimension mystique dont Lawrence investit la sexualité est absente de l'évocation qu'elle fait à Blanche de leurs relations : « But there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem – unimportant. » (4, 162). *SND* commence au moment où s'achève *Lady Chatterley's Lover* et fait entrer en scène une belle-sœur indésirable qui vient s'immiscer dans le bonheur du couple. Mais la vierge fragile de la nouvelle « The Princess », qui ne survit pas à l'assaut brutal du violeur que le destin a mis sur sa route, n'est pas un prototype convaincant du personnage complexe et fascinant de Blanche³. La sympathie évidente du dramaturge pour l'antagoniste du laurentien Kowalski marque en fait les limites de l'influence de l'écrivain anglais sur Williams, chez qui on trouve une subversion des stéréotypes sexuels traditionnels ainsi qu'une profonde hantise du péché étrangères à Lawrence.

Blanche présente davantage de points communs avec Mademoiselle Julie, l'héroïne éponyme de la tragédie naturaliste la plus célèbre de Strinberg⁴. À l'université de Columbia dans le Missouri, Williams avait en effet découvert en 1931 l'œuvre du dramaturge suédois, avec qui il ressentit immédiatement une grande affinité⁵. La santé mentale de Mademoiselle Julie

-
1. Lettre à Ernest Collins, 17 January 1913. *The Selected Letters of D. H. Lawrence* (Cambridge : Cambridge UP, 1997) 53. Williams considérait la correspondance de Lawrence comme sa plus grande œuvre (*M* 102).
 2. Pour la petite histoire, Thornton Wilder, après avoir assisté à une répétition de la pièce, aurait jugé invraisemblable l'union de l'aristocrate sudiste et du fruste prolétaire. Williams aurait conclu, après le départ du dramaturge, « This man has never had a good lay », cité par Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. 1985 (New York : Ballantine-Random, 1991) 150.
 3. Les limites du parallèle sont reconnues par Fedder, qui ne le développe pas (86).
 4. L'influence de Strinberg sur Williams a été traitée par Richard B. Vowless, « Tennessee Williams and Strinberg », *Modern Drama*, I (December 1958) 166-71.
 5. D'après un biographe, ses notes de cours et dissertations témoignent d'un sentiment quasi mystique de fraternité spirituelle avec August Strinberg, en

a été ébranlée par un amour malheureux, qu'elle essaie d'oublier dans la boisson, comme Blanche. On entend des échos de Strinberg dans la scène où Blanche aguiche son beau-frère, et dans celle où elle parle français pour se moquer de Mitch – qui ne comprend rien, alors que le valet de Julie répondait du tac au tac à sa maîtresse dans la même langue¹. Il y a chez ce serviteur ambitieux un appétit de domination qui le pousse à avilir et à détruire, comme Stanley, celle qui le toise du haut de son passé aristocratique. Le désir, inextricablement mêlé au dégoût et à la haine – de soi et de l'autre – conduit la comtesse au suicide ; il mène aussi à sa perte l'aristocrate williamsienne, dont le mari s'est autrefois donné la mort. « “They call it love-hatred and it hails from the pit” is one of the best lines Strinberg ever wrote » écrivait Williams en 1953 (*LDW* 282-83). C'est par cette citation mémorable qu'il décrit encore la lutte de Maggie et de Brick dans *Cat on a Hot Tin Roof* (*WIL* 7). C'est dire combien la dimension foncièrement agonale de la relation érotique dramatisée par *Mademoiselle Julie* imprègne, au-delà de *SND*, toute l'œuvre de Williams.

En même temps que Strinberg, il découvre l'œuvre d'Ibsen et assiste en 1931 à une représentation des *Revenants* qui le bouleverse et le décide à écrire pour le théâtre. À travers la tragédie de la famille Alving, Ibsen dénonce la tyrannie mortifère du passé, le poids des tares familiales cachées et la duplicité de la morale traditionnelle – différente pour les hommes et pour les femmes – qui font le malheur des individus. La syphilis transmise par un père à la réputation irréprochable fait s'enfoncer Oswald Alving dans la folie qui détruit aussi Blanche, héritière d'une lignée dissolue, dont les mâles ont sacrifié le patrimoine à leurs débauches, tout en exigeant de leurs épouses une vertu irréprochable. Des *Revenants*, Williams retient

qui Williams retrouvait ses propres obsessions – hantise de la folie, tentation de l'alcoolisme, rejet des conventions sociales et de l'orthodoxie religieuse en faveur d'un mysticisme visionnaire et ésotérique (Spoto 42-43). Cinquante ans après, dans le très autobiographique *Something Cloudy, Something Clear* (1981), Williams donnera à son alter ego dramaturge le prénom de Strinberg.

1. Blanche asperge Stanley de parfum (2, 138) tandis que Julie tape la main de Jean et lui tâte le biceps (93). « *Voulez-vous coucher avec moi ce soir ?* » demande Blanche à Mitch (6, 177) alors que Julie complimente en français Jean sur sa mise ; « Très gentil, monsieur Jean, très gentil », et qu'il rétorque dans la même langue, « Vous voulez plaisanter, Madame ! » (84). Je cite dans l'édition traduite et présentée par Régis Boyer (Paris : Garnier-Flammarion, 1997).

également le thème de la tombée des masques, la conviction de la nécessité morale – pour le dramaturge, comme pour ses personnages – de regarder la vérité en face, afin que les morts relâchent enfin leur emprise sur les vivants. Après *SND*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *Suddenly Last Summer*, et même sous une forme comique, *The Rose Tattoo*, feront de la révélation d'un secret le moment clef de l'intrigue.

Au panthéon williamsien, Tchekhov est une autre grande figure tutélaire, dont l'influence date de l'été 1935, où Williams découvre sa correspondance, ainsi que ses œuvres théâtrales. Si l'ombre de *La Mouette* – que Williams adaptera à la fin de sa vie sous le titre *The Notebook of Trigorin*¹ – plane sur *Glass*, c'est à *La Cerisaie* que *SND* rend un hommage presque explicite². En effet la glose que l'héroïne fait à Mitch de son nom – « It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring! » (3, 150) – évoque la floraison des cerisiers tchekhoviens, obsessionnellement présents à l'esprit de l'auteur pendant la genèse de la pièce³. Lorsque *SND* évolue vers sa forme définitive, en 1946, Williams souffre d'un problème intestinal. Malgré le diagnostic rassurant des médecins, il persiste à croire que la pièce sera sa *Cerisaie*, son chant du cygne ; il se résigne à s'éteindre à 35 ans, comme Tchekhov, dont il vient de relire les dernières lettres. Belle Reve, la propriété familiale des Du-Bois, est déjà vendue lorsque commence *SND*, mais Williams conserve la temporalité tchekhovienne. C'est en mai que Blanche arrive à la Nouvelle-Orléans, et que Madame Ranievski revient à la Cerisaie, pour la quitter définitivement, quand retentit le bruit des hâches dans son verger vendu, en ce mois d'octobre qui est aussi celui de l'exil final de Blanche. Une seule date précise tranche dans la durée de ces étés. Au 22 août, qui est le jour de la vente de la Cerisaie, correspond le 15

-
1. La pièce restera inédite jusqu'en 1997, date de sa publication chez New Directions.
 2. Pour une étude détaillée, voir Drewey Wayne Gunn, « More Than a Little Chekhovian: *The Seagull* as a Source for the Characters in *The Glass Menagerie* », *Modern Drama*, 33 : 3 (September 1990) 314. Également, John Allen Quintus, « The Loss of Dear Things: Chekhov and Williams in Perspective », *English Language Notes*, 18 (March 1981) 201-06.
 3. En anglais *La Cerisaie* s'intitule *The Cherry Orchard*, qui est plus proche du titre russe.

septembre, date de l'anniversaire de Blanche. Les deux femmes, représentantes d'un monde disparu ou sur le point de s'évanouir, témoignent d'une propension au rêve et d'une incapacité à agir identiques. Elles sont pareillement rongées par la culpabilité, l'une par son rôle dans le suicide de son mari, l'autre dans la noyade de son enfant¹. Contre tout espoir, elles attendent en vain d'autrui leur salut – Blanche de Shep Huntleigh, Lioubov de sa famille. Mais malgré la tonalité élégiaque de *La Cerisaie*, Tchekhov écrivait : « Ce n'est pas un drame qui est senti, mais une comédie, par moment même une farce² ». En cela, et même si *SND* n'est pas dépourvu de touches comiques, Williams se démarque finalement de Tchekhov, puisque ce n'est pas Paris qui attend Blanche à son départ d'Elysian Fields mais l'asile où la fait enfermer un représentant du matérialisme moderne plus impitoyable que le paysan parvenu à qui échoit la Cerisaie.

L'étude de ces multiples et diverses influences – étude qui ne saurait prétendre d'ailleurs à l'exhaustivité³ – met en lumière la richesse et la complexité de la dynamique intertextuelle qui nourrit la création williamsienne. Il s'agit d'un processus d'intégration, de transformation et d'appropriation subtil qui fait in fine de *SND* une œuvre unique, profondément originale et individuelle, comme le revendique Williams dans ses *Memoirs* :

It has often been said that Lawrence was my major literary influence. Well, Lawrence was, indeed, a highly *simpatí-co* figure in my literary upbringing, but Chekhov takes precedence as an influence – that is, if there has been any particular influence beside my own solitary bent – toward what I am not sure and probably never will be... (41)

L'influence chez Williams n'est pas anxiogène – au sens où l'entend Harold Bloom. Elle se fonde sur une empathie personnelle, une affinité profonde ressentie avec ses modèles, et

-
1. La fin d'Allan, telle que la raconte Blanche, évoque une forme de noyade : « He was in the quicksands and clutching at me – but I wasn't holding him out, I was slipping in with him! » (6, 183).
 2. Cité par M.-D. Boutilié, « Les Clefs de l'œuvre » dans l'édition traduite par Denis Roche de *La Cerisaie* (Paris : Pocket Classique, 1999) V.
 3. Seuls les intertextes modernes ont été traités ici. J'examinerai plus tard l'influence de la tragédie antique, et particulièrement des *Bacchantes* d'Euripide.

qui est le corollaire, voire la condition d'une admiration artistique que le dramaturge ne laisse pas entraver sa propre créativité. Au contraire, certains de ses héros littéraires, tels Byron, Lawrence, ou Hart Crane, deviennent des personnages de l'œuvre qu'ils ont inspirée¹. Car c'est précisément de cette dialectique féconde entre identification et distanciation, de ce jeu entre le même et l'autre, que se nourrit le théâtre.

Intratextes

Études préliminaires

Un personnage se fait appeler Anton Pavlovitch Chekhov dans la pièce en un acte *The Lady of Larkspur Lotion* (1942), dont l'héroïne est déjà une préfiguration de Blanche. L'oxymore du titre est révélateur de l'écart entre l'existence imaginaire de Mrs. Hardwick-Moore et sa vie de prostituée alcoolique². Niant la réalité sordide de son garni infesté de cafards à la Nouvelle-Orléans – éclairé par une ampoule électrique aussi nue que celle que trouve Blanche à son arrivée à Elysian Fields – elle se prétend en effet l'héritière d'une plantation de caoutchouc au Brésil. Son voisin écrivain, qui revendique la paternité d'un chef-d'œuvre de 780 pages dont on soupçonne qu'il n'existe pas davantage que la fortune de Mrs. Hardwick-Moore, s'identifie à la mythomane. Il prend sa défense contre leur cruelle propriétaire, dans un discours annonciateur du plaidoyer en faveur de l'illusion que fera Blanche au réaliste Mitch (9, 204) :

WRITER: What if there is no rubber king in her life! There
ought to be rubber kings in her life! Is she to be bla-
med because it is necessary for her to compensate for

-
1. Lord Byron apparaît dans *Lord Byron's Love Letter* et dans *Camino Real* ; Lawrence est, nous l'avons vu, le protagoniste de *I Rise in Flames, Cried the Phoenix* ; Hart Crane, celui de *Steps Must be Gentle*.
 2. La lotion en question est un produit contre les poux du pubis.

Synthèse sur Un tramway nommé désir

the cruel deficiencies of reality by the exercise of a little - what shall I say? - God-given imagination¹?

C'est principalement en *Portrait of a Madonna* – créée en 1945 mais écrite avant 1942 – que les exégètes s'accordent à reconnaître la matrice de *SND*². C'est d'ailleurs en voyant Jessica Tandy jouer le rôle de Lucretia Collins en 1946 – dans la mise en scène de son mari Hume Cronyn – que Kazan et Williams décidèrent de lui confier celui de Blanche DuBois. Là encore, le titre de cette pièce en un acte est ironique, car Williams substitue à la jeune et belle madone, mère du Sauveur miraculeusement conçu par la grâce du Saint-Esprit, une vieille fille solitaire qui s'imagine enceinte d'un violeur. Son agresseur fantasmé est un père de famille qu'elle avait jadis espéré épouser. On comprend à demi-mot qu'elle ne lui était pas indifférente mais qu'il lui a préféré une femme moins prude, déception dont elle ne s'est jamais consolée. Le temps s'est arrêté pour Lucretia, qui s'est progressivement retirée du monde et vit dans le souvenir ; coiffée et habillée comme au temps de sa jeunesse, elle croit encore vivante sa mère, morte quinze ans auparavant. L'action se passe dans le Nord, mais Lucretia a grandi, comme Blanche, dans le Mississippi – à Glorious Hill, où son père était recteur de l'Église épiscopaliennne. En restant fidèle à l'idéal de chasteté imposé aux femmes de la bonne société du Vieux Sud par la morale sociale et religieuse, Lucretia s'est condamnée à la solitude, à la folie et à une maternité fantasmatique. Pour dénoncer cette culpabilisation morbide de la chair, Williams substitue au mytheme de la conception virginale le fantasme du viol, qui est en quelque sorte son équivalent psychologique, dans la mesure où cette illusion absout de tout désir la madone williamsienne en lui permettant de conserver son innocence de victime et de se laisser ravir malgré elle sa vertu. Condamnée à la virginité, Lucretia ne peut assouvir ses désirs qu'en imagination, comme l'héroïne du poème « The Lady with No One at All », flottant

-
1. *The Theater of Tennessee Williams* Vol. 6 : *27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays* (New York : New Directions, 1976) 86.
 2. Thomas P. Adler, *A Streetcar Named Desire: The Moth and the Lantern*. Twayne's Masterwork Studies 47 (Boston : Twayne, 1990) 4 et Spoto (147).

Chapitre I. Genèse d'Un tramway nommé désir

au fil de l'eau seule sur sa barque et repoussant sans conviction les avances insistantes d'un amant imaginaire¹.

Anachronique, l'idéal féminin sudiste voue la vieille fille à la dépendance, la rendant incapable de gérer ses affaires financières, ou même de nettoyer le modeste appartement dont elle explique ainsi le désordre et la saleté indescriptibles à ses visiteurs :

MISS COLLINS: It's the maid's day off. Your No'thern girls receive such excellent domestic training, but in the South it was never considered essential for a girl to have anything but prettiness and charm! [*She laughs girlishly*]. (115)

Sans travail, sans argent, et sans famille, elle est à la merci du propriétaire de l'immeuble, qui a décidé de faire enfermer sa locataire indésirable et de plus en plus excentrique. À la fin de la pièce, où coïncident temps scénique et temps théâtral, un docteur indifférent accompagné d'une infirmière sans pitié viennent chercher Lucretia, dont l'épithète solennelle est prononcée par le gérant de l'immeuble : « She was always a lady, Doctor, such a perfect lady² » (125). L'endoctrinement religieux de la vieille fille est tel que son sentiment inconscient de culpabilité lui fait prendre les envoyés de l'hôpital psychiatrique pour des émissaires ecclésiastiques, venus la punir de son immoralité. Dans un ultime moment de révolte, elle fait le vœu de soustraire son enfant à l'influence pernicieuse de l'Église, intention symptomatique de la distance ironique prise par Williams envers le mythe de référence du titre. Avant de se laisser emmener sans résistance, Lucretia écrit un mot à Richard, son amour de jeunesse, pour le prévenir d'une absence qu'elle croit temporaire. À cette fin assistent deux spectateurs qui ont, face au sort de Lucretia, des réactions oppo-

1. *Androgyne, Mon Amour* (New York : New Directions, 1977) 80-82.

Ce poème est une variation ironique sur « The Lady of Shalott » de Tennyson. À l'âge de douze ans, Williams lut en classe le texte que lui avait inspiré un tableau représentant l'héroïne du poème flottant sur les eaux. Il remporta un franc succès qui fut, d'après son frère Dakin, à l'origine de sa vocation littéraire. In Dakin Williams and Sheperd Mead. *Tennessee Williams: An Intimate Biography* (New York : Arbor, 1983) 23.

2. Le compliment est ironique puisque c'est l'obligation de se conformer à cet idéal féminin qui a coûté la raison à Lucretia. La récurrence du terme est telle que la pièce aurait pu aussi s'intituler « Portrait of a Lady ».

sées ; au mépris et à la cruauté du jeune garçon d'ascenseur qui se gausse de la vieille folle et essaie de dérober ses affaires, s'opposent en effet le respect et la compassion du vieux portier noir qui la connaît depuis longtemps. Ces points de vue conflictuels annoncent le dilemme du spectateur – incarné par la position médiatrice de Stella entre sa sœur et son mari – face au conflit qui oppose Blanche à Stanley, et préfigurent donc l'ambivalence constitutive du chef-d'œuvre qui suit *Portrait of a Madonna*. Moins développé que celui de *SND*, mais déjà mémorable, le personnage féminin de la pièce en un acte est la première des Ophélie williamsiennes, Ophélie qu'il appelait dans la préface non publiée de *You Touched Me!* « the most precious archetype that our literature possesses » (cité par Leverich 536).

Évolution du manuscrit

Écrivain extraordinairement fécond, Williams s'assit toute sa vie devant sa machine à écrire quatre à huit heures par jour, remaniant sans cesse ses textes, les transformant, les étoffant sans relâche – une nouvelle donnant par exemple souvent naissance à une pièce en un puis en plusieurs actes¹ – poussé par une inflexible nécessité intérieure qu'il évoque dans ses *Memoirs* :

I think writing is continually a pursuit of a very elusive quarry, and you never quite catch it. [...] I don't have any sense of being a fulfilled artist. [...] Maybe I am a machine, a typist. A compulsive typist and a compulsive writer. But that is my life, and what is in these *Memoirs* mostly the barest periphery of that which is my intense life, for my intense life is my work. (84-5)

Cette méthode de travail explique l'existence d'environ une douzaine de manuscrits de *SND*, conservés dans les archives

1. C'est par exemple le cas de *The Night of the Iguana*, créée en 1961, dont la matrice est une nouvelle de 1948, qui fut suivie d'une version en un acte, récemment publiée sur le site internet de *The Tennessee Williams Review* : Number 4, 2001.

Chapitre I. Genèse d'Un tramway nommé désir

Tennessee Williams à l'université d'Austin, au Texas¹. Le plus ancien s'intitule *The Spinning Song*. D'inspiration autobiographique, il peut être considéré comme le substrat à la fois de *Glass* et de *SND*. Commencé en 1939, abandonné et repris en 1942, puis réécrit en vers en 1943², il met en scène un personnage appelé Blanche, qui habite la plantation « Belle-Reve », avec ses deux enfants, John et Ariadne. Leur bonheur paisible est bouleversé de loin en loin par le retour de la Nouvelle-Orléans d'un mari violent et autoritaire, à qui Blanche déclare : « When you come back to Belle-Reve plantation, you bring your turbulence with you. And when you leave, the columns are stained as if by muddy water » (cité par Leverich 519). Le titre fait référence à l'air que la mère de John lui jouait au piano, et qui, des années après, hante toujours la mémoire du narrateur, et le ramène à la plantation de son enfance. En 1943, après l'achèvement de *Glass*, Williams songe à une œuvre où le tragique l'emporterait sur la nostalgie ; il commence *The Moth* qui évoque le déracinement, la déchéance et la descente dans la folie de l'héritière de Belle Reve. Effrayé par la violence de son sujet, il l'abandonne au bout d'une semaine et ne le reprendra qu'un an plus tard avec un nouveau titre :

I saw Blanche sitting in a chair with the moonlight coming through the window onto her. My first idea for the title was “Blanche's Chair in the Moon”. But I only wrote one scene then. She was waiting for Mitch and he wasn't showing up. That was as far as I got then; it was December of 1944. I felt *Streetcar* so intensely that it terrified me. I said, “I can't cope with it; I can't carry this off.” (C 215)

Cherchant une autre inspiration, Williams rebaptise son œuvre, *The Poker Night* en 1945 et oppose au raffinement de deux aristocrates du Sud la grossièreté d'un groupe de joueurs

-
1. Plus précisément au Harry Ransom Humanities Research Center, qui livre peu à peu ses trésors depuis la mort de l'exécuteur testamentaire de Williams – Maria St Just – en 1994.
 2. En octobre 1943, Williams écrit à Windham : « I am mostly working on “The Spinning Song”, which is now all in verse » (LDW 109). À la même époque Williams écrit sa seule pièce en vers publiée à ce jour, *The Purification*.

de poker plébéiens¹ ; ce nouveau concept lui fournit des scènes isolées mais pas assez de matière pour toute la pièce. Cependant, en mars de la même année, une lettre à Audrey Wood donne déjà du manuscrit – où Stanley s'appelle encore Ralph – un synopsis très proche de celui de la version définitive, bien qu'il y manque encore la grossesse de Stella et l'histoire d'Allan Grey. À ce stade, Ralph est inconsciemment amoureux de Blanche et Williams décrit « A strong sex situation [...] Ralph and Blanche being completely antipathetic types, he challenged and angered by her delicacy, she repelled and fascinated by his coarse strength » (SL 557). Le dramaturge hésite encore entre quatre titres – *The Moth*, *The Poker Night*, *The Primary Colours* et *Blanche's Chair in the Moon*. Il n'a pas non plus décidé du sort de Blanche qui pourrait soit partir vers l'inconnu, devenir folle, ou se jeter sous un train, dont le grondement funeste retentirait de manière proleptique tout au long de la pièce. Cette irrésolution est révélatrice dans la mesure où elle annonce la complexité fondamentale de l'œuvre définitive, l'ambiguïté de sa fin ouverte, et l'importance comparable accordée aux deux acteurs du drame, les anciens titres faisant alternativement de Blanche et de Stanley le protagoniste de la pièce.

De la page à la scène et de la scène à l'écran

Le titre définitif apparaît pour la première fois dans une lettre à Audrey Wood datée du 15 janvier 1946, mais la pièce s'appelle encore *The Poker Night* jusqu'aux dernières révisions ; lorsque les répétitions commencent, en septembre 1947, le script sur lequel travaillent Williams et Kazan s'intitule désormais *A Streetcar Named Desire*². À la demande de Williams³, Kazan accepte en effet de monter la pièce – produite

-
1. Spoto raconte que, pendant que *Glass* se jouait à New York, Williams invitait les membres de la troupe à jouer au poker dans sa chambre d'hôtel et prenait des notes pour se documenter sur le vocabulaire spécifique du jeu – qu'il utiliserait dans les scènes 3 et 11 de *SND* (130).
 2. Brenda Murphy, *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre* (Cambridge : Cambridge UP, 1992) 20.
 3. Kazan cite un extrait de la lettre de Williams : « The cloudy dream type, which I admit to being, needs the complementary eye of the more objective and dynamic worker. I believe you are also a dreamer. There are dreamy touches in

Chapitre I. Genèse d'Un tramway nommé désir

par Irene Selznick – à Broadway, inaugurant une collaboration amicale, parfois orageuse mais toujours fructueuse, qui se poursuivra avec *Camino Real* (1953), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), le film *Baby Doll* (1956) et *Sweet Bird of Youth* (1959)¹.

Grâce à lui, le script passe de la page à la scène ; Kazan est le chef d'orchestre qui interprète la pièce de Williams, organise et coordonne le travail de tous les membres de l'équipe qu'il a choisie, celui des acteurs – Jessica Tandy, Marlon Brando, Karl Malden et Kim Hunter –, de la costumière – Lucinda Ballard – du décorateur – Jo Mielziner –, et du compositeur Alex North. Il définit ainsi son rôle :

I had to gather all the artistic contributions – Tennessee's, Jo's, Lucinda's, Alex North's, and that of each member of the cast – into one intention. Since they were all talented people of decided opinions, this was not always an easy task. Williams's play was to undergo the great change, become a production, no longer what Thornton Wilder called a "text" – a word I loathe in the theatre. It now had to be transformed into a living thing, and I had the responsibility of supervising the metamorphosis. (*L* 339)

En étroite collaboration avec l'auteur, Kazan revoit et modifie la partition, parfois de manière significative. Au départ, le personnage de Blanche était davantage présenté comme une victime. Dans le texte initial par exemple, elle n'était pas vraiment responsable de sa liaison immorale avec un mineur : elle avait cédé au chantage de son jeune élève qui l'avait menacée de dévoiler son noir passé (Murphy 23). Certains dialogues sont modifiés ou supprimés ainsi que des didascalies ; le script final fait cinq pages de moins que la version de départ.

your direction that are vastly provocative but you have the dynamism my work needs » (*L* 328).

1. Williams demanda aussi à Kazan de mettre en scène *The Rose Tattoo* (1950), lui envoya le script qu'il retravailla en tenant compte des suggestions de Kazan, qui préféra finalement se consacrer à d'autres projets – son film *On the Waterfront* et la pièce de Miller *A View from the Bridge*. Malgré leur désaccord au sujet du dénouement de *Cat on a Hot Tin Roof*, et la rupture de leurs relations professionnelles après 1959, Williams proposa encore à Kazan de créer *The Red Devil Battery Sign* en 1974. En 1962, il déclarait dans un entretien : « one of the most regrettable things in my life is that I don't think that Kazan and I will ever work again together, and it wasn't my choice. It was his. I think he is the most brilliant director we have » (*C* 99-100).

En Amérique aujourd'hui, l'édition de référence de *SND* est le reflet de cette collaboration entre auteur et metteur en scène. Publiée en 1950 par New Directions, à qui Williams confia l'exclusivité de ses œuvres, il s'agit en fait de la deuxième édition de la pièce, qui diffère de l'édition originale de 1947 – laquelle n'a pas été réimprimée aux États-Unis depuis 1948¹. Mais en Angleterre, *SND* a connu une histoire différente, une vie parallèle – liée à sa création en 1949 par Laurence Olivier². La première édition anglaise de John Lehman, en 1949, reproduite aujourd'hui par Penguin, reprend en effet l'édition originale américaine, avant les révisions de 1950³. Le texte publié par Penguin est donc plus long que celui de New Directions, et comporte des passages qui ont disparu de l'édition américaine officielle⁴. Il y manque cependant la référence explicite à l'homosexualité d'Allan Grey⁵. La fin de la phrase de Blanche est tronquée, et s'arrête après les premiers points de suspension, lorsque Blanche explique à Mitch dans la scène 6 :

Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty – which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years... (*New Directions* 354 ; *Penguin* 183)

1. L'édition originale, datée de 1947, a dû être publiée avant la première de la pièce, qui eut lieu à la fin de l'année.
2. La liste des acteurs dans l'édition Penguin est celle de la première londonienne (114).
3. On trouvera toutes ces précisions bibliographiques dans le précieux ouvrage de George W. Crandell, *Tennessee Williams: A Descriptive Bibliography* (Pittsburgh, U of Pittsburgh P, 1995) 41-55.
4. Le problème est en fait qu'il n'existe pas d'édition officielle en langue anglaise mais trois versions différentes ; celle publiée en 1950 par New Directions, reprise pour l'édition du théâtre complet en 1971 ; la version britannique ; et pour finir la version publiée par Dramatists Play Service en 1953. Williams de son vivant n'a pas tranché, sans doute parce que l'œuvre à venir l'intéressait davantage que les chefs-d'œuvre passés. Son exécuteur testamentaire, Maria St Just, n'a rien fait pour mettre de l'ordre dans cet imbroglio et, jusqu'à sa mort, s'est opposée à la publication de nombreuses pièces inédites, pour la plupart déjà montées du vivant de Williams. Sur son rôle, voir John Lahr, « The Lady and Tennessee », *The New Yorker* (Dec. 19, 1994) 77-96.
5. Celle-ci avait été censurée par Lord Chamberlain lors de la création anglaise de la pièce. À noter que l'édition Penguin conserve l'autre référence à l'homosexualité d'Allan, celle que fait Stella et qui sera supprimée dans le film : « This beautiful and talented young man was a degenerate » (7, 190).

Chapitre I. Genèse d'Un tramway nommé désir

Créée le 3 décembre 1947 au théâtre Barrymore, la pièce resta à l'affiche à Broadway presque deux ans, le temps de 855 représentations – succès aussi bien critique que populaire, qui valut à Williams une gloire internationale. Dix ans plus tard, dans « Author and Director: A Delicate Situation », le dramaturge analyse avec une modestie caractéristique, les raisons de cette réussite en rendant hommage au talent de Kazan et de ses collaborateurs :

Whether he likes it or not, a writer for the stage must face the fact that the making of a play is, finally, a collaborative venture, and plays have rarely achieved a full-scale success without being in some manner raised above their manuscript level by the brilliant gifts of actors, directors, designers, and frequently even the seasoned theatrical instincts of their producers. I often wonder, for personal instance, if [...] without the genius of Kazan, *A Streetcar Named Desire* could have been kept on the tracks in those dangerous, fast curves it made here and there, or if the same genius was not requisite to making *Cat on a Hot Tin Roof* acceptable to a theater public which is so squeamish about a naked study of life. (*WIL* 93)

C'est donc vers « Gadge » (surnom de Kazan) que Williams se tourna naturellement pour l'adaptation cinématographique de *SND* en 1951¹, dont le scénario, aussi proche qu'il était possible du texte de la pièce, fut écrit par le dramaturge, en collaboration avec le metteur en scène². Kazan reprit l'équipe qui avait assuré le succès de *SND* à Broadway, à l'exception de Jessica Tandy, remplacée par Vivien Leigh – qui avait créé le rôle de Blanche en Angleterre, dans la mise en scène de son mari Laurence Olivier en 1949 – à la demande des producteurs de la Warner, décidés à engager une valeur sûre du box-office³. Ce film aujourd'hui mythique a fixé sur la pellicule la

1. Le projet au départ n'enchantait pas Kazan qui, dans son style inimitable, répondit à Williams : « Oh, God, Tenn, it would be like marrying the same woman twice. I don't think I can get it up for *Streetcar* again » (*L* 383).
2. Il fut aussi aidé par Oscar Saul, scénariste de la Warner. Au générique du film, on lit « Screenplay by Tennessee Williams, adaptation by Oscar Saul ».
3. Kazan accepta sans trop de regret, mais sans enthousiasme non plus : « To confess the hard truth, I'm not certain, looking back, that I didn't want a different actress for Blanche. Feeling stale on the play, I needed a high-voltage shock to get my motor going again. We decided on Vivien Leigh to replace Jes-

Synthèse sur Un tramway nommé désir

magie éphémère d'une mise en scène mémorable, parée du prestige des origines, auréolée d'un extraordinaire succès et surtout née de la collaboration exceptionnelle de deux artistes de génie. Kazan déclara en effet :

I filmed the play as it was, because there was nothing to change. [...] *Streetcar* is a perfect play. I did try to open it up initially, but not successfully, so I decided to go back to the original script. It was a polished script that had played in the theater for a year and a half¹.

Les mutilations de la censure, beaucoup plus virulente à l'écran qu'à la scène – le cinéma étant à l'époque destiné à un public familial – ne parvinrent pas à dénaturer l'œuvre. Joseph Breen, le censeur officiel de la MPAA (Motion Picture Association of America) exigea que fussent supprimées les références à l'homosexualité d'Allan ainsi que la scène du viol de Blanche par son beau-frère. Williams fut donc contraint de réécrire le récit du suicide du mari de Blanche, décrivant Allan comme un poète sensible et tendre, mais incapable de gagner sa vie. Dans le film, Blanche raconte que, feignant le sommeil qu'elle ne parvenait pas à trouver à ses côtés, elle entendait son jeune et bel époux pleurer la nuit en secret. Au casino de Moon Lake, elle s'écrie de manière plus sibylline que dans la pièce : « You're weak. I've lost all respect for you, I despise you ». L'impuissance implicite d'Allan avec sa jeune femme, sa sensibilité suspecte pour l'époque – en 1950, les vrais hommes ne pleurent ni à la ville ni à l'écran – suggèrent une homosexualité que Blanche, traumatisée, semble incapable d'avouer à Mitch. C'est dans ce sens que l'actrice s'efforça d'interpréter la scène :

Vivien Leigh felt that Williams rewrote the speech in question for the film so cleverly that not only was the suggestion of Allan's homosexuality left intact “but the due effect

sie, and I confess I entered the relationship with misgivings » (L 385). Kazan aurait préféré Olivia de Havilland et n'appréciait pas que Leigh ait déjà interprété le rôle, sous la direction d'un autre metteur en scène. Il ne rendit d'ailleurs jamais vraiment justice à la performance exceptionnelle de l'actrice.

1. Gene D. Phillips, *The Films of Tennessee Williams* (Philadelphia : Art Alliance Press, 1980) 74.

Chapitre I. Genèse d'Un tramway nommé désir

that the experience had had upon Blanche was clarified and heightened.” (citée par Phillips 82)

Néanmoins, Williams refusa absolument de supprimer le viol, comme le lui demandait Joseph Breen et écrivit à ce dernier un plaidoyer dont l'éloquence ne doit pas faire oublier qu'il était destiné au garant d'une morale officielle éprise de manichéisme :

Streetcar is an extremely and particularly moral play, in the deepest and truest sense of the term... The rape of Blanche by Stanley is a pivotal, integral truth of the play, without which the play loses its meaning, which is the ravishment of the tender, the sensitive, the delicate, by the savage and brutal forces of society. It is a poetic plea for comprehension. (cité par Phillips 82)

Pour que la morale fût sauve, Breen exigea alors que Kowalski fût puni de son acte par le départ de sa femme. À la scène 11 du film, Stella ne se soumet plus à la caresse de Stanley, mais se sauve chez la voisine en jurant à son enfant : « We are not going back in there. Not this time. We're never going back. » Outre le fait qu'elle viole absolument le texte, cette fin est absurde, dans la mesure où, si Stella avait décidé de quitter Stanley, elle n'aurait pas consenti à laisser enfermer sa sœur. Il est vrai que la fermeté de cette décision est ironiquement mise en doute par l'analepse implicite, son retour dans les bras de Stanley à la fin de la scène 3, constituant – nous y reviendrons – le reflet inversé du dénouement. Mais justement, la scène torride de leur réconciliation fut ensuite tronquée par une deuxième offensive de la censure, orchestrée par l'Office catholique (the Legion of Decency) qui menaçait de condamner le film¹. Celui-ci fut encore amputé de quatre minutes², soit une douzaine de coupures. Malgré cela, Williams, qui fut rarement satisfait des adaptations cinématographiques de ses œuvres³ devait applaudir en *SND*, « the marvellous

1. La cassette du film distribuée par Warner en Angleterre porte d'ailleurs la mention « Suitable only for persons of 15 years and older ».

2. Ces quatre minutes sont rétablies dans la version de 1993 commercialisée par Warner.

3. Il déclara en 1970 à un journaliste : « Generally I don't like [the film adaptations of my plays]. I liked *A Streetcar Named Desire* and I liked *Sweet Bird of Youth*, except for the ending which was nothing more than a cop-out. I hated,

Synthèse sur Un tramway nommé désir

performances in [this] great movie, only slightly marred by Hollywood ending¹ ». Le succès populaire du film lui permit aussi de toucher un très vaste public, ce qui fut toujours pour ce solitaire, longtemps affligé d'une timidité maladive, une nécessité impérieuse au point de lui faire renoncer à sa vocation première de poète pour se consacrer au théâtre :

I thought of myself as having a highly personal, even intimate relationship with people who go to see plays. I did and I still do. A morbid shyness once prevented me from having much direct communication with people, and possibly, that is why I began to write to them plays and stories. [...] I still find it somehow easier to "level with" crowds of strangers in the hushed twilight of orchestra and balcony sections of theaters than with individuals across a table from me. (*WIL* 78)

absolutely hated *The Glass Menagerie*, and also *Cat on a Hot Tin Roof*, although I made a lot of money from that one » (C 154). Il faut remarquer que dans tous ces films, la fin a été modifiée, contre la volonté du dramaturge et de manière plus radicale encore que pour *SND – Cat on a Hot* est un cas à part, Williams ayant déjà réécrit le dénouement pour la scène à la demande de Kazan.

1. Cité par Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film* (New York : Ungar, 1977) 24.