



L'EXPRESSIONNISME DANS A STREETCAR NAMED DESIRE Quels défis pour la mise en scène ?

GERARD DALLEZ
Université de Rouen

Mon approche de *A Streetcar Named Desire* sera dramaturgique, c'est-à-dire qu'elle se situera dans le cadre de ce que Bernard Dort, cité par Patrice Pavis, appelait une « réflexion critique sur le passage du fait littéraire au fait théâtral ». ¹ Une telle tâche, dans la perspective d'une mise en scène effective de la pièce, impliquerait de nombreuses analyses : temporalité, espace, personnage, fable etc. Je me contenterai pour ma part de tenter d'éclaircir un des « points aveugles » de l'œuvre (je reprends ce terme à Pavis), point qui se trouve à mon avis au cœur de l'ambiguïté principale du texte et qui constitue sans doute le défi essentiel posé à la mise en scène. Je veux parler de la forme expressionniste que Williams a voulu donner à sa pièce.

Mouvement artistique d'avant-garde né au début du vingtième siècle dans les pays germaniques, l'expressionnisme s'exprime d'abord dans la peinture avant de s'étendre aux autres arts : architecture, littérature, poésie, théâtre et cinéma. S'il exprime, à l'origine, une révolte face au développement déshumanisant de l'industrie, du capitalisme et des villes tentaculaires, il en vient ensuite, plus largement, à traduire les tourments, les peurs, les angoisses de l'homme moderne. Mais la caractéristique essentielle de ce mouvement, par ailleurs mouvant et multiforme, est de s'attacher à montrer, dans la forme même des œuvres, la souffrance intérieure de l'homme. Il s'agit pour ces artistes d'afficher visuellement, par le biais, entre autre, d'angles et de perspectives déformés, ce qui ressort de l'intériorité, de l'intime de la douleur. Rien ne montre cela de façon plus éclatante, sans doute, que les œuvres de Munch, considéré comme l'un des précurseurs de l'Expressionnisme.

(PROJECTION SUR L'ÉCRAN : *LE CRI* [1893])

On sait l'influence que ce mouvement a eu aux États-Unis sur les œuvres d'Elmer Rice, (*The Adding-Machine*, 1923), de Eugene O'Neill (*The Emperor Jones*, 1920), d'Arthur Miller (*Death of a Salesman*, 1949, *After the Fall*, 1964) et bien sûr de Williams. Les quelques ébauches de *A Streetcar Named Desire* que Williams écrivit au début des années quarante en sont la preuve. L'une de celles-ci, une pièce intitulée *Interior : Panic* (1945-1946), est un texte déjà très proche de *Streetcar* et très explicitement expressionniste. Selon ce que nous en dit Bigsby, ² qui a lu ce manuscrit déposé à l'université du Texas, la fable et les personnages y sont sensiblement les mêmes que dans *Streetcar*, à

¹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, 108.

² Pour ce qui concerne *Interior : Panic*, voir C.W.E. BIGSBY, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, II, 56-59.

quelques exceptions notables près cependant. La pièce, par exemple, se termine sur une note d'espoir. George (le futur Mitch, qui n'est alors qu'un « nice-looking young man ») apporte à Blanche, à la fin, un bouquet de fleurs — gage de l'attention qu'il lui porte et de la protection qu'il peut lui offrir. Tout indique qu'elle échappera sans doute à la folie. Une autre différence, de taille elle aussi, est que dans cette version, la scène du viol n'est qu'un pur fantasme de Blanche. Je cite Blanche parlant à sa sœur :

Do you know why he didn't want me to marry George? Because he wanted to have intimate relations with me himself! Yes, while you are in the hospital having a baby, that is the horrible plan in the back of his mind! We'll be alone here together, only the loose portieres separating our beds. And he'll come stalking through them in his pyjamas!
[Bigsby,58]

Mais l'écart le plus fondamental est que, dans cette ébauche, l'accent est mis délibérément et presque exclusivement sur la subjectivité de Blanche. Williams précise de façon très claire, dans une didascalie, que ce que le spectateur doit voir sur la scène n'est pas la réalité objective où se débattrait Blanche, mais une vision déformée, par le regard de Blanche, de cette réalité :

We are seeing it through the eyes of a person in a state of panic. The rooms are exposed, upstage and down, divided by portieres. It is somewhat the way it might have been painted by Van Gogh in his feverish interiors, with an abnormal emphasis on strident color. Distortions and irregularities of design may be added to bring out the hysteria in this view. The white plaster walls are stained with lurid projections. Sounds, too, are exaggerated. [Bigsby, 58]

La « réalité » est bien présente, mais réduite à son strict minimum (*room, portieres, white plaster wall*). Comme en écho aux peintures expressionnistes, et bien sûr aux tableaux de Van Gogh (autre précurseur de l'expressionnisme), l'espace est ici tourmenté, distordu, les couleurs hurlent, les bruits sont exagérés et amplifiés, le tout traduisant l'hystérie d'une vision intérieure. Williams se situe ici de plain-pied avec les pionniers de l'expressionnisme théâtral allemand, ainsi que le montre ce texte de Richard Weichert, metteur en scène allemand, à propos de la pièce de Walter Hasenclever, *Le Fils*, qu'il monta en 1918 :

Le véritable lieu de l'action est le for intérieur, l'âme du fils. Tous les personnages avec lesquels lutte le fils sont démunis de vie objective, ils sont l'irradiation de son propre être intérieur. C'est là-dessus que la mise en scène doit s'organiser, c'est le côté proprement expressionniste de l'œuvre.³

Ce projet primitif étant sans doute trop radical et trop univoque (la future Blanche y apparaissant comme un cas psychiatrique sans ambiguïté), Williams, dans *Streetcar*, a infléchi son approche et réintroduit, si je puis dire, davantage de réalité objective. La pièce reste fortement imprégnée de subjectivité, comme nous le verrons, mais, a priori, les personnages y jouissent d'une existence autonome et le mobilier, les objets, les actions, voire la bande-son, semblent chargés de nous signaler, par la matérialité qu'ils induisent, que nous sommes bien dans le monde réel.

³ Cité dans Joseph DANAN, *Le Théâtre de la pensée*, 201.

Cette co-existence de la subjectivité et de l'objectivité soulève déjà, néanmoins, une première difficulté de mise en scène. Si les deux niveaux co-existent en restant bien distincts, il est possible pour le metteur en scène d'imaginer des solutions visant à distinguer ce qui, sur scène, relève d'une part de l'hallucination, du fantasme, du délire et d'autre part de la simple réalité. Mais, si les deux aspects sont imbriqués, ou mieux encore coïncident, que faire ?

Pour mieux comprendre le problème, je propose de revenir un peu en arrière en commentant la stratégie expressionniste de Williams dans *The Glass Menagerie* (1944) et celle de O'Neill dans *The Emperor Jones* (1920), deux textes où les dramaturges utilisent des procédés expressionnistes ponctuels, mais sans chercher à déréaliser l'ensemble. Envisageons d'abord le cas le plus simple, dans la scène II de la pièce de O'Neill.

Jones, qui s'est enfui pour échapper à la révolte de ses sujets, s'est réfugié dans la forêt, croyant pouvoir échapper à ses poursuivants. Il s'aperçoit qu'il s'est perdu. À mesure que sa peur grandit, on entend les tam-tams qui résonnent et dont le bruit lancinant va s'amplifiant (son à la fois « réaliste » car produit par ses poursuivants et métaphorique car exprimant la peur). Puis, en proie à la panique, il voit apparaître autour de lui un monde grouillant de « Petites Peurs Informes » (« *Little Formless Fears* »), hallucination visuelle mais également sonore, ces créatures émettant « a tiny gale of mocking laughter like a rustling of leaves » [O'Neill, 256]. Le procédé est bien expressionniste, car l'objectif poursuivi est de donner à voir et à entendre ce que la parole est impuissante à articuler : une émotion archaïque (la terreur) que l'absence de mots rend plus terrible encore. Mais il n'engage pas l'intériorité du personnage sur l'ensemble de la pièce.

Le cas de *Glass* est plus délicat, car Williams place explicitement son texte sous le signe global de l'expressionnisme dans les notes liminaires (Production Notes) [*Glass*, 229-231] qu'il adresse à ses futurs metteurs en scène. Il y développe l'idée que le réalisme n'est plus qu'une forme morte et qu'il s'agit désormais d'inventer un nouveau théâtre, un théâtre « plastique », fondé sur « l'expressionnisme et autres méthodes non conventionnelles », qui seraient seules à même d'approcher de plus près ce qu'il appelle la « vérité » (et qui est bien sûr la vérité intérieure). Les procédés utilisés ensuite dans la pièce semblent bien aller dans ce sens. Williams fait d'emblée le choix de la subjectivité en utilisant un narrateur (Tom, le fils), qui dès sa première réplique déclare : « The play is memory. Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic » [*Glass*, 235].

Tout au long de la pièce, des légendes projetées sur un écran (le fameux « screen device ») expriment les commentaires tantôt nostalgiques, tantôt ironiques ou acerbes du narrateur sur l'action ou sur un personnage. La musique et les lumières servent à focaliser l'attention sur le lien privilégié qu'entretient le narrateur avec Laura, sa sœur, et à la désigner comme le vrai sujet de la pièce. Ainsi la musique, par exemple, — « Laura's music », dit Williams — doit-elle traduire la beauté et la fragilité de Laura et la lumière tendre à la « transfigurer » de façon quasi mystique. La démarche, très expressionniste, consistant à faire appel à différents arts est ici très frappante. Laura, comme Blanche, plus tard, dans *Streetcar*, inspire à

Williams une vision picturale : « The light upon Laura should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in early religious portraits of female saints or madonnas » [*Glass*, 231]. Mais, malgré l'abondance de procédés, il ne se dégage pas du texte une vision globale renvoyant à une véritable intériorité. Les légendes projetées sur l'écran (à la manière des cartons du cinéma muet) produisent même parfois un effet contraire de distanciation ironique (« Ah ! », « Not Jim ! », « The Sky Falls ! »). Le point de vue de Tom, celui de l'évocation nostalgique et élégiaque (qui n'empêche pas l'humour), ne produit aucune « distorsion », aucune absorption et recréation de la réalité, si ce n'est peut-être à travers le portrait qu'il peint de sa mère, Amanda, en « faded Southern Belle » et mère possessive. Les scènes restent donc essentiellement réalistes, sans doute parce que Tom est avant tout un observateur-commentateur et que le vrai sujet de la pièce est Laura.

Si j'ai rapproché ces deux pièces de deux factures et de deux époques différentes, c'est pour montrer la prégnance de l'expressionnisme dans l'histoire théâtrale américaine depuis les années vingt (influence qui persistera jusque dans les années quarante, cinquante, voire soixante — avec *After the Fall* de Miller). C'est aussi parce que O'Neill et Williams poursuivront plus loin leur démarche. O'Neill en s'orientant vers une autre forme, qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec notre sujet. Dans *A Strange Interlude* (1928), par exemple, il inventera la double parole : les personnages exprimeront sur scène à la fois leur parole sociale (celle que l'on échange avec les autres) et leur parole intime, intérieure, révélant leurs non-dits (et que seuls les spectateurs entendront). Williams poursuivra la sienne en poussant plus avant sa recherche de subjectivité exposée dans son manifeste.

J'en reviens à la problématique, posée plus haut, de la co-existence dans une même pièce du « réalisme » et de ce que Williams appelait « l'expressionnisme ou toute autre forme non-conventionnelle ». Ce que l'on a pu voir, à la lumière de *The Emperor Jones* et de *The Glass Menagerie*, c'est qu'au fond la volonté de mettre en scène une subjectivité et surtout d'en donner une expression artistique sur scène, fonctionne mieux dans la rupture, la discontinuité (l'irruption de l'irrationnel dans le rationnel) et ce, a fortiori, quand cette « subjectivité » renvoie, comme dans *The Emperor Jones*, à des émotions archaïques telles que l'angoisse ou la peur.

C'est en tout cas clairement le procédé qu'emploie Williams dans *Streetcar*. Le coup de revolver entendu par Blanche à deux reprises (Scènes Six et Neuf) s'inscrit parfaitement dans cette stratégie de rupture radicale avec le contexte réaliste de ces deux scènes. Il faut noter à ce propos que Williams prend bien la précaution, dans ses dialogues, de faire comprendre au spectateur que le coup de feu est perçu uniquement par Blanche (et non par Mitch). Il en va de même pour la polka, la Varsoviennne, dont les spectateurs peuvent croire, dans la Scène Un, qu'elle n'est qu'une musique d'ambiance (c'est-à-dire entendue par eux seuls et non prise en charge par un personnage particulier), mais dont ils comprennent par la suite, lorsqu'elle est associée au coup de feu, qu'elle est une musique intérieure à Blanche rappelant le traumatisme causé par le suicide de son jeune mari. Williams le précise en didascalie dans la Scène Neuf : « *The music is in her mind* » [200]. Mais, en fait, le dialogue se suffit à lui-même :

Blanche : [...] That—music again...
 Mitch: What music?
 Blanche: The "Varsoviana?" 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. [201-202]

Les hallucinations, aussi bien visuelles qu'auditives, vont devenir de plus en plus manifestes encore dans les deux scènes suivantes, qui sont aussi les dernières de la pièce, au moment où la tension dramatique atteint son point culminant. Dans la Scène Dix, Blanche, prise au piège du désir (celui de Stanley et le sien propre), ne peut s'échapper. Toutes les issues lui sont interdites (la porte et les communications téléphoniques). C'est alors qu'apparaissent sur les murs autour d'elle des reflets, des ombres menaçantes : « *Lurid reflections appear on the walls around Blanche. The shadows are of a grotesque and menacing form* » [213]. Et plus loin: « *The shadows and lurid reflections move sinuously as flames along the wall espaces* » [213]. L'apparition de ces ombres est accompagnée d'effets sonores : « *The night is filled with inhuman voices like cries in the jungle* » [213].

Il y a là un envahissement de l'espace visuel et sonore, comme si l'ensemble du lieu scénique devenait l'espace mental de Blanche. Les effets se multiplient : s'ajoutent à ceux que je viens de citer le cliquetis du téléphone, le « piano bleu » et le fracas d'un train qui approche.   noter que Williams s'abstient bien sûr de faire réagir Blanche aux visions fantasmagiques projetées sur scène: elle ne les « voit » pas, elle sont donc une pure représentation mentale. Seul le vacarme de la locomotive lui fait se boucher les oreilles, mais c'est logique : il s'agit d'un « bruit réaliste », comme l'était le miaulement du chat. Cette vision délirante est reprise et amplifiée dans la scène 11. On entend la Varsoviennne, « *filtered into weird distortion* » [222], et le "Hello, Blanche" de l'infirmière-chef, « *echoed and re-echoed by other mysterious voices behind the walls, as if reverberated through a canyon of rock* » [223].

Ces hallucinations, tout comme les « Petites Peurs Informes » de O'Neill, constituent bien un surgissement de l'irrationnel dans un cadre qui, quoique dramatique et paroxystique, reste parfaitement réaliste par ailleurs. Il y a bien quelques chevauchements entre la réalité et l'hallucination, mais nous en reparlerons plus tard. Disons pour l'instant que, d'un point de vue dramaturgique, ces moments de rupture sont clairs et sans équivoque et ne posent donc pas de problème particulier à un metteur en scène (c'est Williams, ici, qui en fait office).

Les difficultés commencent lorsqu'on commence à soupçonner que la frontière entre paysage mental (fantasmagique, imaginaire) et « monde réel » (le substrat réaliste), n'est sans doute pas aussi étanche qu'il y paraît. Qu'il y a probablement porositi  entre les deux espaces. Que la névrose ne se réduit pas à ces manifestations ponctuelles et spectaculaires. C'est qu'en effet le « monde réel » où se joue la pièce se révèle lui-même assez vite d'une nature mouvante et incertaine.

Prenons par exemple les cris de la rue évoqués en didascalie au tout début de la Scène Quatre : « *It is early the following morning. There is a confusion of street cries like a choral chant* » [157].   un premier niveau, la

didascalie suggère un simple effet d'ambiance : les bruits de la rue au petit matin. Mais, à l'évidence, la phrase de Williams dépasse de loin une simple notation réaliste. Rappelons que Blanche vient de passer une nuit sans sommeil après la soirée poker et la scène violente et bruyante qui a opposé sa sœur à Stanley. La « confusion » sonore émanant de la rue semble ici faire écho aux vociférations entendues la veille, comme si Blanche (qui est déjà présente sur scène), encore traumatisée par ce vacarme, portait encore ce bruit en elle et le projetait sur la ville ; la ville devenant comme une extension du petit monde d'Elysian Fields. C'est un bruit réaliste, mais filtré par l'oreille de Blanche. L'espace sonore de la pièce est donc déjà contaminé par l'espace mental de Blanche et on ne peut pas ne pas songer que cette « *confusion of street cries* » annonce déjà, en mode mineur, les « *inhuman voices* » et les « *cries and noises of the jungle* » qu'elle entendra dans les Scènes Dix et Onze. La connotation suggérée par « *choral chant* » accentue encore l'effet voulu par Williams: c'est la ville toute entière, représentée par ce « chœur », qui bruisse à ses oreilles et qui distille son inquiétante et tragique musique.

Je prendrai deux autres exemples pour illustrer la façon dont Williams sape le réel pour le teinter de subjectivité. Lorsque Blanche entend le miaulement strident d'un chat (ou est-ce une chatte ?) dans la Scène Un, lors de sa première rencontre avec Stanley, elle seule y prête attention. Son sursaut montre qu'elle semble interioriser un danger, une menace perceptible par elle seule, comme si ce cri qui la traverse (celui d'un animal agressif ou en rut) entrait en résonance avec une terreur intime, qui nous est ici révélée (sans qu'elle soit encore déchiffrable, à ce stade, par le spectateur). Est rendu plus subjectif encore le tonnerre des trains qui passent sur la voie toute proche, fracas qui, à chaque fois, est lié à l'évocation de l'acte sexuel, et par deux fois lui fait se boucher les oreilles.

Le réalisme est rongé de l'intérieur. La subjectivité, telle une goule, absorbe le réel, le digère et le recrée. L'espace, dont le son fait d'ailleurs partie intégrante (le chat, le train, les cris de la rue, les cloches de la cathédrale, font exister la Nouvelle Orléans autour de la maison), subit le même traitement : au niveau de sa structure, de ses couleurs, des objets qui le remplissent. La division spatiale de l'appartement de Stella et Stanley (les rideaux qui séparent la cuisine de la chambre, le mur transparent du fond de scène) ainsi que le symbolisme des couleurs et des lumières, ont déjà fait l'objet d'amples commentaires. Aussi, je me bornerai, pour l'instant, à quelques remarques concernant les objets scéniques.

Ils sont très nombreux (plusieurs dizaines) et tout à fait réalistes, ce qui souligne une fois de plus la prégnance de la matérialité dans la pièce. Ce qui est frappant, au-delà de cela, c'est qu'ils sont tous, ou presque tous, de façon directe ou indirecte, reliés à la personne de Blanche. Outre leur valeur métaphorique, ils se caractérisent par une forte valeur métonymique. Les exemples les plus évidents sont les objets qui lui appartiennent : malle, vêtements, bijoux, documents notariaux, lettres d'amour. Mais c'est surtout la façon dont Williams les intègre dans le jeu qui crée cette contiguïté. La malle de Blanche, en elle-même, pourrait n'être qu'une simple métaphore (du passé de Blanche, de Belle Reve). Mais fouillée par Stanley, qui en palpe le contenu, qui en extrait des fourrures et des bijoux sous les yeux de Stella,

elle acquiert peu à peu un statut différent. Et cela en deux étapes. En effet, lorsque Blanche découvre que sa malle a été visitée, elle ne semble pas s'en offusquer. Elle semble même trouver la chose assez plaisante : « It looks like my trunk has exploded; » « Well, you certainly did a fast fast and thorough job of it! » [136].

Comme si, au fond, elle ne sentait pas directement impliquée; comme si cet objet n'était qu'une simple chose, sans rapport profond avec elle-même. Mais cet apparent détachement de Blanche face au traitement que Stanley fait subir à sa malle et à sa garde-robe produit, paradoxalement, l'effet inverse. C'est que Blanche, à cet instant de la scène, est en train de flirter avec son beau-frère. Elle vient de lui demander de lui boutonner sa robe et est à l'évidence en quête de compliments. En prenant la chose avec le sourire, et en lui confiant que les vêtements sont sa passion, elle retourne l'agression en une preuve d'intérêt pour sa personne. Elle oblige indirectement Stanley à relier ce qu'il a touché à sa présence réelle, physique devant lui.

Ce creusement métonymique de la métaphore se précise encore, dans la même scène, au moment où Stanley arrache des mains de Blanche les lettres d'amour d'Allan. Dans ce second temps, c'est la répulsion que lui inspire le contact des doigts de Stanley sur cette liasse de lettres jaunies qui provoque l'effet de contiguïté: « Everyone has something he won't let others touch because of their—intimate nature... » [139]. Ces lettres sont devenues littéralement une partie d'elle-même. Aussi bien dans l'attraction que dans la répulsion, Blanche ramène les objets non seulement à elle, mais à son corps.

On retrouve ce processus à plusieurs reprises dans la pièce. Dans la scène 6, Blanche, polissonne, cherchant à faire sortir Mitch de sa léthargie, l'invite (dans une sorte de jeu métonymique dont elle doit savourer le sens) à plonger les doigts dans son sac à main et à introduire lui-même la clé dans la serrure. Dans la scène 5, la tache de whisky-coca sur sa robe blanche lui arrache un hurlement démesuré. Une fois encore, se noue un lien intime, viscéral entre l'objet (le sac à main, la clé, la serrure, la robe) et le corps de Blanche. Ce lien s'élargit aussi à d'autres objets, dont elle n'est pas propriétaire et donc a priori plus éloignés d'elle. Dans la scène 3, le poste de radio, qui appartient pourtant à Stanley — « *his radio* », insiste Williams [128] — diffuse successivement deux musiques qui correspondent si bien aux deux facettes de Blanche (la séductrice, avec la rumba et la romantique, avec la valse de Vienne) qu'elles semblent répondre à ses désirs (séduire Mitch). Le lien entre l'appareil et Blanche est ensuite rendu tout à fait manifeste, lorsque Stanley, furieux, le jette par la fenêtre, ce qui revient, dans le contexte du rapport de force territorial qui oppose les deux personnages, à la mettre symboliquement, elle, à la porte.⁴ Tout nous prépare, en réalité, à cette osmose entre Blanche et les objets, que Williams explicite dans la Scène Onze. Quand Stanley arrache de l'ampoule la petite lanterne vénitienne, l'auteur écrit en didascalie: « [*Blanche*] cries out as if the lantern was herself » [223].

⁴ Il faut noter que la TSF de Stanley est de couleur blanche. Serait-ce aussi qu'il tente de se débarrasser de sa « féminité » pour mieux affirmer sa virilité (incertaine) ?

Par ce mécanisme d'identification, les objets, sur scène, se mettent à vibrer. Ils ne sont pas seulement des extensions statiques de Blanche. Ils lui deviennent contigus dans un processus dynamique d'absorption, comme si elle les attirait à elle, et par là, pour reprendre un terme cher à Williams, ils se « transforment ». On touche là, en effet, à l'une des idées-clés de ce nouveau théâtre prôné par Williams, qui ne peut plus selon lui atteindre à la vérité au moyen du réalisme « photographique », celui qui croit imiter la réalité:

Everyone should know [...] that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance. [*Glass*, 229]

La scène devient un paysage intérieur vivant. Les signes expressionnistes ne sont plus simplement ponctuels : ils prolifèrent dans un système d'échange entre Blanche et le monde. Et ce système fonctionne dans les deux sens. Il y a absorption du dehors dans le dedans, mais aussi projection du dedans sur le dehors...

Ce phénomène projectif est particulièrement manifeste au niveau des couleurs et des lumières. Blanche, au début de la pièce est plongé dans un univers de couleurs et de lumières criardes et crues. La dichotomie semble absolue entre le monde d'Elysian Fields (où règnent le rouge, le vert et les ampoules nues) et l'univers romantique de Blanche où dominent le blanc, les couleurs pastel et les lumières tamisées. Le corps contre l'esprit, la chair contre l'âme, la réalité contre la « magie », la civilisation contre la bestialité. Mais, là encore, les barrières érigées par Blanche entre les deux mondes vont progressivement tomber. Blanche est ambivalente. Le rouge en elle le dispute au blanc, la bête à la belle. Et puis elle voit le rouge trop rouge, les couleurs primaires trop crues et le blanc trop blanc. Alors le soupçon à nouveau s'insinue. Les couleurs agressives de ce monde qui la révoltent et l'attirent tout à la fois ne reflèteraient-elles pas la « réalité » telle que Blanche la voit, plutôt que la réalité « objective » ? Ne serait-ce pas la névrose⁵ de Blanche qui peint le monde ainsi ? Tout laisse à penser que Blanche a ce talent de peintre, pour son malheur sans doute, mais aussi peut-être pour son salut. Car c'est elle, au moment où elle va être emmenée, qui réinvente le bleu, le bleu des Madones (Della Robbia), par lequel elle se transfigure elle-même en Vierge mystique, échappant ainsi au monde dur des couleurs primaires et des dichotomies aliénantes.

On voit mieux, désormais, le « point obscur » auquel doit s'affronter le metteur en scène. *Streetcar* ressemble fort, en dernière analyse, à *Interior : Panic*. L'intériorité y est contagieuse et tend sans cesse à déréaliser le réel. De ce point de vue, Williams est sans doute dans la lignée des grands dramaturges qui depuis Strindberg et Ibsen font glisser le drame vers plus de subjectivité. Dans *Peer Gynt* d'Ibsen (1867), tous les personnages que rencontre Peer sur son chemin (il y en a une centaine) peuvent être considérés comme une projection de son monde intérieur. C'est cette idée

⁵ Faut-il parler plutôt de psychose ? Mais ce serait alors faire basculer Blanche, d'emblée, dans la folie, alors que le doute doit subsister jusqu'au bout.

qui a sous-tendu la mise en scène de la pièce par Patrice Chéreau en 1981, comme le souligne Joseph Danan [79]. Ce dernier évoque également une mise en scène de *Hamlet* par Craig à Moscou, en 1912. À Stanislavski, qui lui avait commandité ce spectacle, Craig expliquait qu'il concevait la pièce comme un « monodrame ». Stanislavski :

Je comprends ce que vous entendez par monodrame. Essayons par tous les moyens de faire comprendre au public qu'il regarde la pièce avec les yeux d'Hamlet ; que le roi, la reine et la cour ne sont pas montrés sur la scène tels qu'ils sont en réalité, mais tels qu'ils apparaissent à Hamlet. Je pense que dans les tableaux où Hamlet est sur la scène, nous pouvons le faire. [Danan, 81]

Ce à quoi, ajoute Danan, Craig répondit en proposant qu'Hamlet soit toujours en scène.

J'ignore si c'est une bonne piste pour mettre en scène *Streetcar*. Mais il me semble qu'une mise en scène qui ignorerait ce « point aveugle » de la pièce, c'est-à-dire ce qui la rend à la limite du représentable, perdrait l'essentiel de la vision artistique de l'auteur. Cette vision, pour être plus précis, n'est pas que le monde représenté sur scène ne soit qu'une projection du paysage mental de Blanche, mais qu'il soit (comme Blanche) ambivalent et ambigu, dans un entre-deux toujours mouvant entre réalité et fantasme, chair et esprit, plein et vide, présence et absence. C'est peut-être le tableau de Van Gogh (*Le Café de Nuit*), auquel Williams fait allusion au début de la Scène Trois, et dont il parle déjà dans les premières ébauches de la pièce, qui traduirait le mieux cette impossible synthèse.

(PROJECTION SUR L'ÉCRAN : *LE CAFÉ DE NUIT*)

RÉFÉRENCES

- BIGSBY, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Volume II. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
DANAN, Joseph. *Le Théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes, 1995.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
WILLIAMS, Tennessee. *Sweet Bird of Youth : A Streetcar Named Desire, Glass Menagerie*. Londres : Penguin Books, 1962.