



De la polka au jazz : dissonances d'une Blanche désaccordée

Thierry Dubost

► To cite this version:

Thierry Dubost. De la polka au jazz : dissonances d'une Blanche désaccordée. Coup de théâtre, 2003, pp.266-81. hal-02478843

HAL Id: hal-02478843

<https://hal.science/hal-02478843>

Submitted on 22 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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 past¹.

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'Neill⁴, 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 influencer 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 verbaux⁵, la musique offrait à O'Neill une architecture dramatique à partir de laquelle il agençait les autres éléments de la pièce⁶. 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 image⁷.

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 dramaturgique 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 Blanche⁸, 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 transparait 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 évident¹¹. 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 claire¹⁴, 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 Tattoo* 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.

Rumba 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 suivante²⁰. 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 Blanche²².

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 déchuë, 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'impure²⁸ 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 Tattoo*. 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 influencer 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.