Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2015

The Voting Rights Act at 50 / Hidden in Plain Sight:
Deep Time and American Literature

Quand le théâtre s'inspire du cinéma : Jean Cocteau, Sergueï Eisenstein et Tennessee Williams

Sophie Maruéjols-Koch

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/transatlantica/7529>

DOI: 10.4000/transatlantica.7529

ISSN: 1765-2766

Publisher

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Electronic reference

Sophie Maruéjols-Koch, "Quand le théâtre s'inspire du cinéma : Jean Cocteau, Sergueï Eisenstein et Tennessee Williams", *Transatlantica* [Online], 1 | 2015, Online since 09 December 2015, connection on 03 February 2023. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7529> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7529>

This text was automatically generated on 3 February 2023.

Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Quand le théâtre s'inspire du cinéma : Jean Cocteau, Sergueï Eisenstein et Tennessee Williams

Sophie Maruéjols-Koch

- 1 En 1950, dans un essai consacré au film de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, Tennessee Williams fait un rapprochement assez surprenant :
- 2 The baroque grandeur of Bérard's visual effects is perfectly mated with the febrile sensibilities of Cocteau, and the result is a film that ranks in poetic and plastic values with Eisenstein's *Alexander Nevsky*. (« A Movie by Cocteau..., a review », 2009, 201)
- 3 Entre le film de propagande du réalisateur russe et le conte fantastique de Cocteau, il n'y a, *a priori*, aucun point commun. Pourtant, Williams voit dans les deux œuvres les mêmes « valeurs poétiques et plastiques ». Le terme « plastique » est d'ailleurs celui qu'il choisit en 1944 pour décrire son théâtre, un théâtre qu'il souhaite libérer d'un « réalisme mortifère » associé à la pétrification de l'image photographique dans sa préface à *The Glass Menagerie*. Williams vit *Alexander Nevsky* en 1943, et *La Belle et la Bête* sortit aux États-Unis en 1947. La période correspond à l'écriture de la pièce qui le rendra célèbre dans le monde entier : *A Streetcar Named Desire*.
- 4 Tout n'a donc peut-être pas encore été écrit sur *A Streetcar Named Desire* et, notamment, sur le rôle joué par le cinéma européen dans l'élaboration d'un langage théâtral dont l'objectif est « d'êtreindre » le spectateur (« The History of a Play (With Parentheses) », 2009, 24 [« embrace »]). Si, à travers *A Streetcar Named Desire*, Williams parvient à entrer en communion avec son public, c'est en partie grâce à des procédés qu'il emprunte à l'art cinématographique. L'affinité mystérieuse qui le lie à Cocteau relève de l'intime et du besoin de dire un conflit intérieur. Dans *A Streetcar Named Desire* comme dans *La Belle et la Bête*, ce conflit s'exprime à travers l'opposition entre un « merveilleux revendiqué coûte que coûte » et « un goût pour la circulation, la transsubstantiation, le passage » (Azoury et Lalanne, 2003, 124). L'écriture du désir, pour Cocteau comme pour Williams, est une écriture du déplacement, de la mise en relation de mondes contraires. Pourtant, c'est avec Sergueï Eisenstein que Williams atteint la fusion à laquelle il aspire. Le film,

Alexander Nevsky, est une révélation pour l'auteur parce qu'il est avant tout une œuvre « plastique » dont la puissance synesthésique atteint le public de plein fouet, effaçant la frontière entre le spectacle et le monde. Dans *A Streetcar Named Desire*, Williams mêle les approches des deux réalisateurs, s'appropriant les avancées d'un art en pleine expansion pour enrichir l'alphabet de son langage théâtral.

Williams et Cocteau : la traversée du miroir

Poètes maudits

- 5 L'affinité intellectuelle qui existe entre Williams et Cocteau relève plus d'un besoin inconscient d'exprimer un conflit intérieur commun que d'un véritable (et conscient) rapport d'influence. En 1928, alors que Cocteau vient de publier *Le Livre blanc*¹, œuvre anonyme où il affiche son homosexualité, l'image que la société française lui renvoie de lui-même est la suivante :
- 6 L'homosexuel en 1928 est victime d'un étiquetage, d'une stigmatisation médicale : il est l'erreur dans le rouage de la création. Relégué au domaine de l'invisible et de l'illicite, il mène une vie de semi clandestinité. Refoulé au même titre que les malades mentaux, les anormaux, il est, petit à petit, pris au piège d'une taxonomie médicale, psychologique, idéologique et religieuse qui par un excès de définitions, de catégorisations, finit par le convaincre de sa monstruosité. Il est rejeté en bloc par une culture qui ne lui propose qu'une solution : l'hétérosexualité. (Monchal, 2004, 9)
- 7 Une génération plus tard, aux Etats-Unis, la perception de l'homosexualité ne semble pas avoir vraiment évolué :

During the war, American analysts had held several important posts in military psychiatry. Indeed, one of the most powerful and respected champions of psychiatry in the military was Lawrence Kubie. In 1942, as a member of the National Research Council's Committee on Neuropsychiatry, he formulated a regulation that defined and identified homosexuals for purposes of excluding them from military service. In a paragraph called "Sexual Perversions" he wrote : "Persons habitually or occasionally engaged in homosexual or other perverse sexual practices" were "unsuitable for military service" (Bérubé 19). The sexually "normal" man was defined as one who had "a conventional attitude toward sexual problems." This paragraph, according to historian Allen Berubé, defined for the first time the homosexual and the "normal" person. (Paller, 2000, 39)
- 8 En fait, la vie et l'œuvre des deux artistes se rejoignent sur plusieurs points que Jean Kontaxopoulos regroupe autour du mythe d'Orphée. Ce poète maudit, « haï des hommes comme des dieux » (Kontaxopoulos, 2001, 16), constitue en effet un autoportrait idéal pour Cocteau et Williams. Point de rencontre entre les deux auteurs, le héros mythique ouvre en outre l'intervalle nécessaire à la création « d'une zone mystérieuse, un espace de possibilités, un *no man's land* dans lequel les catégories épistémologiques [homosexualité et hétérosexualité] n'ont plus cours » (Monchal 23) : « In Williams as well as in Cocteau, the poet's only hope is to escape to another world, a lyric "zone" that lies far away from corruption. For both writers love seems unrealizable in this life » (Kontaxopoulos, 16).
- 9 Le mythe d'Orphée apparaît en ce sens comme une passerelle entre la vie et l'œuvre des deux artistes. Dans son analyse comparative, Kontaxopoulos met à jour ses implications

autobiographiques et artistiques, décelant une « convergence psychographique » (20) fondée sur un sentiment de culpabilité sous-jacent :

The lesser (in Cocteau's case) and the greater (in that of Williams) repressed (homo)sexuality finds its necessary release through their works, surely disguised or allegorical but deep down extremely erotic. And of course it is not just eroticism *in abstracto* but the very special "gender" of their eroticism which lends authenticity and greatness to their works even if it creates guilt feelings for them. (Kontaxopoulos, 21)

- 10 C'est ce passage entre un monde « normalisé » et un univers marginalisé, exclu de l'espace de la représentation, que Cocteau parvient à rendre visible à travers le médium cinématographique. Le cinéma lui fournit de fait des images « qui ne peuvent être contenues ou réduites par le langage » car « les images ne sont ni fausses ni vraies, ni réelles, ni artificielles. Elles sont des simulacres pour lesquelles il n'existe pas d'original » (Monchal, 110). Cette capacité du cinéma à libérer la perception fascine également Williams qui connaît bien les films de Cocteau et qui, dans son « théâtre plastique », tente lui aussi de représenter la traversée des enfers d'Orphée afin d'ouvrir un passage entre deux mondes². Deux œuvres en particulier méritent d'être mises en parallèle, d'abord parce qu'elles ont été créées pratiquement à la même période, ensuite parce que toutes deux traversent le miroir des apparences pour faire pénétrer le spectateur à l'intérieur d'un univers étrange, hors norme. *La Belle et la Bête* et *A Streetcar Named Desire* entraînent ainsi le spectateur dans une traversée où l'univers merveilleux du conte laisse place peu à peu à un érotisme subversif.

Blanche et Belle : héroïnes de contes

- 11 Blanche et Belle, l'innocence et la beauté... Les deux prénoms renvoient à des qualités ou à des attributs caractéristiques des héroïnes de contes de fées. Pourtant, chez Cocteau comme chez Williams, l'envers du décor finit toujours par faire surface. La beauté et l'innocence ne peuvent ainsi jamais vraiment se départir de leurs contraires et lorsque, en 1950, Williams évoque sa fascination pour *La Belle et la Bête*, il ne peut s'empêcher d'y voir une certaine forme de beauté décadente qu'il nomme « la phosphorescence du déclin » :

Cocteau's *Beauty and the Beast* is one of the great films to come out of Europe since the war. [...] The décor of the film is lavishly baroque. Visually it has an extraordinary luster which I suppose some people would define as "the phosphorescence of decay."

I prefer to think of it as the remembered radiance of that state of innocence in which fairy tales were read and which they wear in our recollection. Like most fairy tales it is basically a parable of good and evil. Compassion and humility are shown in conflict with cruelty, avarice, pride. Beauty, who represents purity of heart, releases the Beast from his evil enchantment : the brutal and arrogant forces are brought to shame : the Beast, resuming his original form of Prince Charming, ascends to some unearthly kingdom with the lovely instrument of his release. (« A Movie by Cocteau..., a review », 200-01)

- 12 Ce mélange de décadence et d'innocence caractérise également *A Streetcar Named Desire* qui peut se lire en surface comme la rencontre entre une délicate « belle » du Sud et une « bête » cruelle incarnée par le personnage de Stanley Kowalski. Du reste, le conte de « *La Belle et la Bête* » est déjà présent dans une pièce antérieure intitulée *Stairs to the Roof* à travers un spectacle de mime. Plusieurs éléments de cette parodie grotesque seront réutilisés dans *A Streetcar Named Desire*, notamment la scène du viol où, déjà, loin

d'être un acte simplement destructeur ou dégradant, le viol acquiert un pouvoir libérateur :

READER : He rose above her and was cold as she.
 Then, shivering in equal nudity,
 One faced the other with a speechless look,
 The sky had darkened, now the branches shook –
 [Blue gelatine lights show the Beast standing above Beauty. He has dropped the monk's robe
 and the ugly mask and is now shown as an austere and handsome young man in pink tights
 and fig leaf.]
 A wind sprang up and Beauty was revived,
 She likewise rose and stood upon the drive.
 He was astonished – she was not besmirched.
 Her face was holy as a nun's at church.
 [The erstwhile Beast – business of astonishment and shame, kneeling before her.]
 She took his hand and whispered –
 BEAUTY : Do not grieve –
 I owned no beauty till I felt thy need,
 Which, being answered, makes thee no more Beast,
 But One with Beauty !
 READER : Shining as a priest,
 He walked beside her, clinging to her hand
 As cool rain fell upon the fevered land... (*Stairs to the Roof*, 73)

- 13 Le viol est en effet présenté ici comme déclencheur d'une métamorphose qui, au lieu de dégrader les personnages, les élève au rang de nonne et de prêtre dans un renversement audacieux où le viol se charge d'une dimension purement symbolique. Le conte apparaît de fait comme un discours normatif définissant les notions de bien et de mal, mais aussi celles d'homosexualité et d'hétérosexualité, notions que le discours subversif de l'artiste tente de dépasser. Il sert en ce sens de trame conventionnelle aux deux œuvres et révèle la nature de l'affinité mystérieuse qui unit leurs auteurs. Ainsi, dans *Opium*, Cocteau écrit-il : « Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort » (Cocteau, 1930, 48). L'écho avec *A Streetcar Named Desire* est évident. Il trahit en outre une obsession commune, celle de la mort, qui reste liée au désir amoureux. *La Belle et la Bête* aurait donc pu tout aussi bien être le titre de *A Streetcar Named Desire* puisque les deux œuvres mettent face à face le désir et la mort dans cette zone intermédiaire qui est l'espace de la représentation et dont le miroir³ est la métaphore :
- 14 La plupart des films de Cocteau auraient pu porter ce titre de travail [*La Belle et la Bête*], que la Belle soit une jeune fille ou une jeune reine ; que la Bête soit un homme-lion ou un poète assassin. Car la Belle peut aussi être le garçon et la Bête une statue vivante et redoutable (*Le Sang d'un poète*) ou l'Ange de la Mort (*Orphée*). L'amour le plus fort, le plus inoubliable, est en tout cas celui éprouvé pour un « monstre », un être d'une autre espèce, le visage de la terreur, une image de sa propre mort. (Azoury et Lalanne, 47)
- 15 Cet entre-deux est le domaine de la Bête dans le film de Cocteau tandis que, dans *A Streetcar Named Desire*, il est le quartier populaire de La Nouvelle-Orléans portant le nom évocateur d'Elysian Fields. Ces deux lieux sont en effet des zones frontalières, espaces de la circulation où se mêlent réel et merveilleux, décadence et innocence, laideur et beauté : « The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The houses are mostly white frame, weathered grey, with rickety outside stairs and galleries and quaintly ornamented gables. » (*A Streetcar Named Desire*, 469) Le mélange de gris et de blanc voulu par Williams s'accorde du reste

avec la tonalité du film de Cocteau qui souhaite, pour les scènes du château de la Bête, passer « du gris à la lumière sans aucune gêne » (Cocteau, 2003, 105). Les héroïnes pénètrent cet espace de contrastes, contraintes et forcées, l'une parce qu'elle souhaite sauver son père ; l'autre parce qu'elle n'a nulle part où aller. Belle doit, pour y arriver, se laisser guider aveuglément par le cheval blanc de la Bête, le Magnifique, et traverser une forêt sombre. Les plans de Belle en route pour le château la montrent filmée en plongée avec pour seul éclairage la blancheur de ses vêtements et de sa monture. Blanche, elle aussi vêtue de blanc, accède à Elysian Fields en tramway. Elle non plus ne sait pas vraiment où elle va et semble avoir été guidée par une instance obscure, non-identifiée : « They told me to take a street-car named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields ! » (*A Streetcar Named Desire*, 471).

- 16 Figures blanches et passives, les deux héroïnes accèdent à un « au-delà » que le nom « Elysian Fields » associe au royaume des morts. L'entrée en scène de Blanche fait du reste penser à une apparition. Dans cet espace de la circulation où les paquets de viande passent de main en main, où le *blues* se mêle aux cris des vendeurs de rues, où le métissage des cultures multiplie les accents, les couleurs et les senteurs, l'incongruité de Blanche attire les regards et suspend le cours des conversations dans un effet d'arrêt sur image :

COLORED WOMAN : What was that package he th'ew at 'er ? [She rises from steps, laughing louder.]

EUNICE : You hush, now !

NEGRO WOMAN : Catch what !

[She continues to laugh. Blanche comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous in this setting. [...] There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth.]

EUNICE [finally] : What's the matter, honey ? Are you lost ? (*A Streetcar Named Desire*, 471)

- 17 Dans le film, Cocteau exploite cette dilatation du temps sur le mode fantastique :
- 18 En pénétrant dans le château où la magie règne, la Belle remonte le cours du temps et de l'Histoire du cinéma (n'y accède-t-elle pas par un long ralenti déréglant la marche linéaire du Temps ?) Elle entre dans un film muet, se meut comme dans une pantomime, redevient Lilian Gish ou Mary Pickford. Elle avance fascinée et craintive, catapultée dans la caverne de Georges Méliès étendue aux dimensions de l'infini. (Azoury et Lalanne, 51-54)
- 19 Catapultée elle aussi dans une réalité qui lui est complètement étrangère, Blanche paraît surgir d'un autre temps, d'un autre monde. Son arrivée à Elysian Fields crée de fait un choc, choc du temps et de l'espace dans une scène qui, bien que traitée sur un mode réaliste par Williams, n'en reste pas moins porteuse d'une part de mystère, d'une certaine dose d'étrangeté.

Réversibilité des rôles

- 20 Le sentiment « d'inquiétante étrangeté » vient, dans les deux œuvres, du mélange subtil entre le merveilleux et le réel, l'étrange et le familier, l'Autre et le Même, que la présence de doubles fait remonter à la surface. Elysian Fields et le château de la Bête

sont en effet des espaces où les identités circulent. La réversibilité des rôles y est constamment mise en exergue. Les confrontations entre Blanche et Stanley, comme les conversations de la Belle avec la Bête, par exemple, laissent transparaître un rapport dominant/dominé qui ne cesse de fluctuer. À la « bestialité » (*A Streetcar Named Desire*, 510) de Stanley, Blanche oppose le raffinement de « l'art, la poésie et la musique » (511), ce qui ne l'empêche pas de tenter de le séduire ou de se transformer elle-même en « tigresse » (555) à la fin de la pièce. L'ambivalence des rôles des deux personnages dans *A Streetcar Named Desire* a été soulignée par de nombreux critiques. Tout commence avec l'identification de Williams avec son héroïne, Blanche. Le fameux « I am Blanche Dubois » fait du reste écho à Cocteau qui voyait également en Belle son reflet autobiographique (Kontaxopoulos, 3). De la même manière, les rôles de la Belle et de la Bête s'interpénètrent. Parfois victimes et parfois bourreaux, ils échangent leurs caractéristiques, créant le trouble dans l'esprit du spectateur :

Le seigneur du château oscille entre plusieurs états. Tandis qu'il converse avec la galanterie d'un gentilhomme, le passage d'un cerf fait dresser ses oreilles de fauve, et il souffre le martyr pour contenir la puissante poussée animale qui l'assaille. Rien n'est fixe, tout est poreux (les identités, les instincts animaux et humains...). Il en va de même pour la Belle. Au début du film, la bonne grâce avec laquelle elle accepte l'état de domesticité où l'ont précipité ses deux sœurs a quelque chose de trop consenti pour ne pas être trouble. [...] Lorsqu'en revanche, elle devient la compagne de la Bête, elle adopte avec aisance l'autorité et l'arrogance des maîtres. Elle multiplie sans détours les remarques cassantes sur la laideur de la Bête, elle s'arrange très bien d'être servie et choyée. (Azoury et Lalanne, 56)

- 21 L'identité en flux passe ainsi les frontières du corps et, avec elles, celles du genre. Cette circulation des sujets et de leurs caractéristiques crée une ambivalence mystérieuse, un trouble subtil. La fluidité identitaire ébranle les polarités binaires, ouvre l'intervalle incertain qui se trouve au-delà des catégories. Cocteau et Williams se servent de la trame normative du conte pour subtilement la déconstruire, échappant ainsi à une perception normalisée de la réalité. Ils parviennent alors à exprimer le mystère d'un entre-deux propice à la magie de la métamorphose ; car c'est sur la notion de métamorphose, plus que sur celle de travestissement, que se fondent le film et la pièce. La fascination de Cocteau pour le numéro Barbette qui servira de métaphore à toute son œuvre permet de comprendre la différence entre les deux notions. Le travestissement du jeune trapéziste américain surnommé Barbette qui « connut un certain succès en France dans les années 1920-1930 » (Monchal, 62) est perçu par Cocteau comme une série de transformations mystérieuses :

Barbette redevient garçon déguisé pour faire une farce, empêtré dans ses jupes, et tente de descendre sur la rampe à califourchon. Homme, il reste sur le plateau lorsqu'il visite ses appareils, s'exerce les jambes. [...] Aussitôt la question du danger réglée, la femme réapparaît. Une femme élégante qui jette un dernier coup d'œil sur son salon avant le bal, tapote les coussins, ordonne la place des lampes. [...] Car ne l'oubliez pas, nous sommes dans cette lumière magique du théâtre, dans cette boîte à malices où le vrai n'a plus cours, où le naturel n'a plus aucune valeur. (Cocteau, 1980, 35)

- 22 La même capacité de métamorphose « apparaît comme une constante chez des artistes comme Réjane ou Nijinsky » (Monchal, 63), dont Williams admirait la beauté et le talent. Son amant, Kip Kiernan, ressemblait du reste beaucoup au célèbre danseur :

Kip was into modern dancing. And when he turned from the stove, I might have thought, had I been a little bit crazier, that I was looking at the young Nijinsky. Later he was to tell me, with a charmingly Narcissan pride, that he had almost the

same bodily dimensions of Nijinsky, as well as a phenomenal facial resemblance.
(*Memoirs*, 54)

- 23 Elysian Fields et le château de la Bête sont des espaces où l'identité instable transite d'un corps à un autre jusqu'à la métamorphose finale, le moment ultime où le désir rencontre son double, la mort. Ce moment est un transfert d'identité nécessitant l'abandon d'un « je » initial. Il est donc une forme de mort, mort du double qui entrave l'être. Ce que Stanley « tue » en violant Blanche, c'est la bête qui sommeille en elle :

When Stanley says to her, "Come to think of it – maybe you wouldn't be bad to – interfere with," Blanche shouts, "Stay back ! Don't you come toward me another step or... [an] awful thing will happen ! (l.401). That "awful thing" becomes the cat in her lashing out with its symbolic claws – the jagged edges of the broken bottle. Curiously, Blanche, now armed, does not say that she is dangerous but that, as the raised hair and pinned-back ears of a cat alert to, she is "in danger" (l. 401). It is fitting here that Stanley should say moments before raping her, "Tiger ! – tiger ! Drop the bottle-top ! Drop it ! We've had this date with each other from the beginning !" (l. 402), for he is addressing Blanche the cat, whom he is about to kill and whom the doctor's nurse must eventually declaw with her scissors. (Bak, 2010, 144-145)

- 24 Ce qu'il libère, en revanche, c'est la part purement spirituelle de Blanche, l'oiseau qui s'envole à la fin de la pièce. Le viol, comme John S. Bak l'a montré à travers son analyse des versions antérieures de la pièce, est un agent libérateur en ce sens qu'il rend la métamorphose possible :

If she [Blanche] could permanently cleave in her mind these contradictory worlds [illusion and reality], leaving her wholly the bird, the anima forever freed from the harsh realities of the Kowalski world (for she never could exist solely as the wildcat, not in her time anyway, nor would her guilt allow for it), then she could live forever in stasis, which for her is not an undesirable existence. [...] The rape in the play frees as it demeans, extirpating for her all the desires of the flesh so that her needs of the spirit can be actualized. Therefore, while the rape functions dramatically as a horrifying act of violence (the point upon which most critics have focused), Williams presents it thematically as the neutralizer to Blanche's personal struggle brought on by the debilitating effects of her southern dialectic. (145)

- 25 Le viol matérialise donc cet espace où le désir rencontre la mort. Signifiant fluctuant et pivot de la métamorphose, il implique l'idée de déplacement et de transfert identitaire. Le viol, tel que l'auteur l'envisage, résiste à toute interprétation univoque, à toute tentative de pétrification mimétique. Essentiellement symbolique, il est à la fois destructeur et libérateur.
- 26 Dans *La Belle et la Bête*, c'est également la mort de la Bête qui permet la métamorphose finale. Or, là encore, elle se donne à voir comme la mort du double personnifié par Avenant, le beau courtisan de la Belle joué par Jean Marais qui incarne aussi le personnage de la Bête. Avenant, beau jeune homme un peu « bête », est le reflet inversé de la Bête. La flèche qu'il lance maladroitement au début du film se plante dans le sol où se reflète le visage de la Belle. Cette flèche lui revient et le tue à la fin du film, rendant possible la métamorphose : Avenant meurt et se transforme en bête tandis que la Bête revit et prend l'apparence d'Avenant. La mort du double, reflet trompeur, donne lieu à un transfert d'identité dont le désir amoureux est, une fois encore, l'agent ; car la flèche mortelle est lancée par la statue de Diane la chasseresse, autre double, mais de la Belle cette fois⁴, qui, en tuant le reflet inversé de la Bête, transperce le miroir des apparences et révèle la véritable nature de la Bête, sa beauté jusque là cachée. La flèche matérialise en ce sens la rencontre du désir et de la mort. À la fois flèche de Cupidon et

de Diane, elle est l'agent du désir et permet le passage d'une identité à une autre, mais elle porte en même temps l'idée de mort. Comme le viol imaginé par Williams, elle entraîne une mise en mouvement qui transparaît à travers l'abandon d'une bestialité sous-jacente pour Blanche et apparente pour la Bête. Le viol et la flèche meurtrière ébranlent les limites identitaires et provoquent la mort du double qui permettra aux deux héroïnes de prendre leur envol...

Le désir sublimé

- 27 Qu'advient-il après la mort de la bête ? Dans le film comme dans la pièce, la traversée du miroir qui coïncide avec la mort du double témoigne d'une volonté d'échapper aux contingences matérielles d'une vie terrestre basement « réaliste » et d'accéder à un « au-delà » féérique pour Cocteau, spirituel pour Williams. La dernière scène de la pièce abonde en références à la Madone, à la mer, aux couleurs bleu et blanc qui sont autant d'allusions à la « purification » de Blanche. Son départ résigné pour l'asile se donne en outre à voir comme une échappée vers l'illusion et le rêve, devenus désormais les seules « réalités » possibles. De même, la Belle et la Bête quittent le monde terrestre à la fin du film dans une séquence audacieuse où les deux amants s'envolent vers un « royaume surnaturel » (« A Movie by Cocteau..., a review », 201). La Belle et la Bête laissent derrière eux la jouissance d'une vie terrestre, charnelle, monde ambigu où la bestialité côtoie la beauté. Ce monde organisé en catégories binaires, c'est le réel auquel Cocteau et Williams opposent la fuite dans la magie du rêve, dans le déni de la folie. Que reste-t-il alors du message subversif de l'artiste si ce n'est une neutralisation des genres qui se donne à voir comme une sublimation, au sens psychanalytique du terme ? Après le viol, la « tigresse », double de Blanche, disparaît pour laisser place à une femme docile dont la couleur des vêtements évoque l'image de la vierge. Comme la Belle, elle suit aveuglément son dernier « chevalier servant », le docteur qui lui sert de guide : « *The poker players stand back as Blanche and the Doctor cross the kitchen to the front door. She allows him to lead her as if she were blind* » (*A Streetcar Named Desire*, 564). La Belle, quant à elle, devient la vierge et chaste Diane qui, en tuant Avenant, a rompu le sortilège et mis fin au règne des doubles. De l'autre côté du miroir se trouve donc une réalité sublimée, débarrassée de ses doubles sexués, une réalité du désir transcendé.
- 28 *La Belle et la Bête* et *A Streetcar Named Desire* apparaissent par conséquent comme les réécritures subversives d'un même conte. Les deux œuvres représentent en effet un monde intermédiaire, entre-deux symbolisé par le miroir où les doubles se rencontrent et s'affrontent jusqu'à la métamorphose permettant la traversée ultime et le dépassement des polarités réductrices. Dans cet espace de réflexion (aux deux sens du terme) qui est l'espace de la représentation, se négocient les termes d'une identité nouvelle, identité hors norme d'un sujet cherchant à se dire. Or, là encore, Cocteau et Williams orientent le regard du spectateur vers une béance. Leur dénouement se lit comme une fuite vers un ailleurs inaccessible, une réalité sublimée qui met le spectateur face à face avec « le sexe surnaturel de la beauté » (Monchal, 73). Même si l'érotisme sous-jacent de la fin⁵ laisse planer l'ambiguïté sur la suite des événements, c'est vers un au-delà du représentable que Williams et Cocteau emportent leurs protagonistes et, avec eux, l'espoir d'une fusion entre bestialité et beauté, entre la chair et l'âme, entre un réel prosaïque et sa sublimation par l'art.

- 29 La traversée des enfers de Blanche et de Belle est donc bien une traversée du miroir dans lequel la circulation des identités évolue vers une transsubstantiation, c'est-à-dire vers une transformation totale de la substance constitutive de l'être. Celle-ci naît de la rencontre du désir avec la mort qui est son double. Or, que reste-t-il du désir une fois le double mort ? Ni Cocteau, ni Williams n'apportent de véritable réponse à cette question. Ils se contentent de mettre en rapport désir charnel et désir sublimé. Leur art est un art de la mise en relation. Pour Cocteau, « l'invisible doit surgir au milieu du visible, parmi le visible, troublant une famille de signes pensés à l'avance, placés sous une lumière piégée » (Azoury et Lalanne, 126). Il en est de même pour Williams. Ainsi, le halo de lumière qui entoure Blanche dans la dernière scène souligne-t-il sa beauté tragique : « *She has a tragic radiance in her red satin robe following the sculptural lines of her body* » (*A Streetcar Named Desire*, 557). En même temps, il perturbe le cours des choses, interrompt la partie de poker, entrechoque deux réalités pour créer le rapport générateur de chaos qui ne prendra fin qu'après l'expulsion de Blanche hors de l'espace de la représentation. C'est donc dans l'intervalle créé par ce rapport que se cache le sens des deux œuvres, entre l'invisible et le visible :

Si le beau n'est plus la perfection, l'harmonie, l'équilibre, le beau est dans le danger du rapport de deux choses, dans la rencontre avec une autre forme, qui n'est pas identifiée immédiatement comme belle, mais qui dans son addition avec la première forme, inventera une idée inédite de la beauté, encore déséquilibrée par le mouvement qui l'a vu naître (l'addition est un déplacement), qui l'aura arrachée au danger de mort contenu dans l'idée de perfection. (Azoury et Lalanne, 134)

- 30 Selon Azoury et Lalanne, cette « pensée du rapport » chez l'auteur de *La Belle et la Bête* se fonde sur les théories d'un réalisateur qui joue également un rôle essentiel dans le développement du « théâtre plastique » de Williams. Ce théoricien du montage n'est autre que Sergueï Eisenstein dont le voyage controversé⁶ à Paris, en février 1930, influencera toute l'avant-garde française :

Documents, la revue que Bataille co-dirigeait, avait prévu de publier un texte théorique d'Eisenstein [...]. En guise de texte, Eisenstein fournit à *Documents* une double planche de trente photogrammes prélevés par le cinéaste lui-même directement sur la copie parisienne de *La Ligne générale*. Cette mise en page [...] trouve là sa place, plus qu'aucun autre texte théorique du cinéaste ne l'aurait fait [...]. Ici, le rapprochement des visages, l'accolade de l'humain et de l'âne, viennent nourrir une pensée des écarts mais aussi de la ressemblance cruelle, c'est-à-dire une conception nouvelle du Beau, trouble né de la puissance esthétique issue d'un rapprochement inattendu de deux états d'images hétérogènes. Leur greffon inventant une nouvelle dialectique par les formes, une érotique du choc et de l'opposition. (Azoury et Lalanne, 138)

- 31 Du reste, Eisenstein et Cocteau se rencontrent à Paris, aux abattoirs de la Villette, « pour parler, manger et surtout (Eisenstein en aurait manifesté les désirs) sentir l'odeur du sang des bêtes » (Azoury et Lalanne, 138). Cocteau ne pouvait donc pas être étranger à la théorie du montage, pas plus qu'il ne pouvait ignorer ses implications esthétiques, en particulier l'idée selon laquelle la beauté serait issue d'un rapport :

Cocteau, quant à lui, place Eisenstein parmi les trois plus grands cinéastes au monde. Ce qu'il aime dans *Potemkine*, c'est, il l'écrira dans *Opium*, « de n'avoir l'air tourné par personne, joué par personne ».

Mise en résonance avec le dépassement de l'humain que Bataille guettait lui aussi de son côté, on devine dans cet éloge étrange une manière de séduction qui n'est pas l'utopie révolutionnaire à laquelle S.M.E. [sic] pouvait feindre de croire (ou de laisser croire) mais une vision de l'absence comme idéal. L'auteur est dépassé par ce

qui se joue dans « la rencontre dans le rapport ». Or, parier sur le hasard d'une rencontre entre deux éléments c'est parier sur le montage. (138)

- 32 Cependant, Cocteau et Eisenstein s'approprient différemment cette « rencontre dans le rapport ». À la beauté surnaturelle des films de Cocteau s'oppose en effet la beauté du désir « outrageusement exprimé » (Bouquet, 2007, 52) du cinéma d'Eisenstein car, si le premier crée une réalité sublimée, complètement détachée du réel, le second cherche à fusionner le réel et l'art. De cette fusion doit découler ce qu'il nomme « l'unité organique »⁷ de l'œuvre. L'adjectif « organique » est intéressant ici parce qu'il est fréquemment employé par Williams. L'auteur l'utilise pour décrire une écriture dont le but ultime est « d'êtreindre » le spectateur :

But I think of writing as something more organic than words, something closer to being and action. I want to work more and more with a more plastic theatre than the one that I have so far. I have never for one moment doubted that there are people—millions! —to say things so. We come to each other, gradually, but with love. It is the short reach of my arms that hinders, not the length and multiplicity of theirs. With love and with honesty, the embrace is inevitable. (« *The History of a Play [With Parentheses]* », 24)

- 33 Cette conception d'un art « organique » visant à submerger le spectateur par le biais de l'émotion s'accorde avec les préoccupations d'Eisenstein et fait écho au passage suivant, tiré de ses écrits théoriques :

A work of art, understood dynamically, is just this process of arranging images in the feelings and mind of the spectator. It is this that constitutes the peculiarity of a truly vital work of art and distinguishes it from a lifeless one, in which the spectator receives the represented result of a given consummated process of creation, instead of being drawn into the process as it occurs. [...] And now we can say that it is precisely the *montage* principle, as distinguished from that of *representation*, which obliges spectators themselves to create and the *montage* principle, by this means, achieves that great power of inner creative excitement in the *spectator*. (Eisenstein, 1975, 17, italiques dans l'original)

- 34 La rencontre entre Eisenstein et Williams a lieu dans ce désir d'étreinte qui s'apparente à un désir de fusion entre l'auteur et le spectateur, entre l'art et le monde. Au réel sublimé de Cocteau se combine alors la glorification de « la fécondité réelle des choses » (Bouquet, 32) que Williams découvre dans l'œuvre d'Eisenstein.

La révélation d'Alexander Nevsky : « théâtre plastique » et fusion extatique

Vers une œuvre « plastique »

- 35 En 1938, Eisenstein travaille à la réalisation d'un film imposé par le régime stalinien qui produit une forte impression sur Williams. Qualifié de « chef-d'œuvre » dans un de ses écrits datant de septembre 1943, le film illustre « la victoire, au treizième siècle, du prince Nevski et du peuple russe contre les chevaliers Teutoniques » (Bouquet, 73). Il est à l'origine d'un projet dont il ne reste que des fragments :

The conception of this play began on my return one evening [September 1943] from seeing Sergei Eisenstein's film, *Alexander Nevsky*. Its pictorial drama and poetry of atmosphere, a curiously powerful blend of passion and restraint, an almost sculptural quality, had excited me very deeply and made me wonder if it were not possible to achieve something analogous to this in a poetic drama for the stage. The

film of Eisenstein was immeasurably enhanced by a complete musical score by Prokofief [sic], which combined with picture and action so perfectly that the effects were of blood-chilling intensity. The influence of modern music and surreal art, both present in this film masterpiece, could be used as powerfully in a poetic stage play. The passionate restraint, the sculptural effect noted in the film, became the artistic tone of this play as I began to conceive it. (*Notebooks*, 306n501, souligné par l'auteur)

- 36 Dans cette ébauche de pièce intitulée « The Paper Lantern » ou « The Spinning Song » s'enchevêtrent les trames narratives de *The Glass Menagerie* et *A Streetcar Named Desire*. En quoi le film d'Eisenstein, censé dénoncer la menace hitlérienne, a-t-il pu influencer l'écriture de ces deux pièces ? La réponse se trouve dans l'adjectif « plastique ». Utilisé de manière récurrente par Eisenstein et Williams, il renvoie au domaine du non-verbal, à un au-delà des mots vers lequel le « théâtre plastique » ne cesse de tendre. *Alexander Nevsky* ouvre de nouvelles possibilités parce que sa signification repose justement sur « des moyens d'expression plastiques » (Eisenstein, 84). C'est précisément cette dimension qui fascine Williams et donne une nouvelle direction à son écriture :

In my dramatic writing prior to this I have always leaned too heavily on speech, nearly everything I have written for the stage has been overburdened with dialogue. In working on this new project I determined to think in more plastic or visual terms. To write sparingly but with complete lyricism, and build the play in a series of dramatic pictures. No play written in such creative terms could be naturalistic nor could it be comedy. It would have to be an epic story, as Eisenstein's film was, or a poetic tragedy. Written in verse, with a surrealist influence and a background of modern music, it would have to be independent of nearly all dramatic conventions. (*Notebooks*, 306n501)

- 37 La présence de refrains chantés et de passages dansés dans les manuscrits de « The Spinning Song » révèle un désir de communiquer le sens autrement que par les mots. La récurrence de motifs visuels comme les éternelles colonnes blanches, symboles du temps révolu des plantations, entre en résonance avec ces moments où l'expression passe outre la rationalité du langage verbal pour faire plus directement appel aux sensations visuelles et auditives du spectateur. Se tisse alors un réseau de signification parallèle qui, en se juxtaposant au langage, crée un surplus de sens et établit une communication plus intuitive, presque inconsciente, fondée sur la répétition de motifs identiques. Eisenstein souligne l'importance de la répétition dans l'élaboration d'un langage non verbal destiné à emporter l'adhésion du spectateur :

Repetition may well perform two functions.

One function is to facilitate the creation of an organic whole.

Another function of repetition is to serve as a means of developing that mounting intensity which Guilleré mentions. [...]

Alexander Nevsky contains an example of the second function of repetition – mounting intensity. Instead of repeating a single measure of the music four times as written in the score, I multiplied this by three, achieving *twelve* exact repeats of the measure. This occurs in the sequence where the peasant militia cuts into the rear of the German wedge. The resultant effect of growing excitement never fails to win the spectator's approval. (Eisenstein, 84, italiques dans l'original)

- 38 La mélodie imaginée par Williams dans « The Paper Lantern » s'inscrit dans une perspective similaire. Utilisée comme un refrain tout au long de la pièce, elle tisse les fils de la tragédie, annonçant dans le même temps le désastre à venir :

ACT THREE (Sound : The Spinning Song)

TOM : The Spinning Song –

Much too fast, too fast – it was spinning – disaster...

Disaster was the fabric it wove together ; the threads
 were sometimes light and fine on the surface –
 But, oh, how dreadfully dark was the cloth it spun.
 The Spinning Song – of disaster. (« The Paper Lantern », 22)

- 39 De la même manière, la blancheur des colonnes du domaine que Williams nomme tour à tour Belle Rose et Revelry est mentionnée à plusieurs reprises dans les manuscrits. Symboles d'une époque révolue, ces colonnes blanches inscrivent l'action et les personnages dans un contexte historique précis et participent ainsi à la création de la dimension épique souhaitée par l'auteur. Or, tout comme la blancheur immaculée des vêtements portés par les pêcheurs dans *Alexander Nevsky*, elles appartiennent à un temps figé, pétrifié dans un passé qui, pour devenir présent, doit se teinter de nuances plus sombres. Ainsi le prince Nevsky va-t-il troquer sa tunique blanche de pêcheur pour l'armure noire avec laquelle il vaincra les Allemands et libèrera son pays⁸. Dans « The Paper Lantern », la blancheur des colonnes laissera quant à elle place à la noirceur de la folie, cette force destructrice tournée vers le futur que Williams associe, de manière assez énigmatique, à la fin de l'esclavagisme⁹ et donc à une libération. De fait, lorsque Blanche apprend que sa fille, Ariadne, sombre dans la folie, l'annonce du docteur prend la forme d'une ombre portée sur les colonnes, ombre qui, transformée en géant noir, finira par les détruire :

BLANCHE : I know that. I think I know what you're saying. You're talking of slaves unchained, those shadows my mother's prophetic eye saw here !
 (There is a blinding flash of lightning. One of the columns falls and in its place appears a naked black giant. There are broken chains at his ankles. He enters the house. Blanche follows.) (« The Paper Lantern », 12-13)

- 40 Dans *Alexander Nevsky* comme dans ces fragments antérieurs à *A Streetcar Named Desire*, les couleurs et les sons se répondent pour créer ce qu'Eisenstein appelle la « tonalité intérieure » de l'œuvre :

When we speak of "inner tonality" and "inner harmony of line, form and color," we have in mind a harmony with *something*, a correspondence with *something*. The inner tonality must contribute to the *meaning* of an inner feeling. As vague as this feeling may be, in its turn it is always directed finally to something concrete, which finds an outer expression in colors, lines and form. (Eisenstein, 113, italiques dans l'original)

- 41 Ce qui est préconisé ici est donc bien un langage plastique, non verbal, constitué de motifs visuels et sonores récurrents entrant en correspondance les uns avec les autres. Dans sa volonté de synthétiser sur scène le langage plastique d'*Alexander Nevsky*, Williams recherche précisément cela :

And it seemed to me that after sitting on my ass... in Hollywood, the noblest and most cavalier act that I could perform by way of atonement was to put all popular ambitions aside and devote whatever I had in the way of energy and emotion to this extremely challenging idea, a synthesis for the stage of those artistic terms that informed the film of Eisenstein [...]. Win, lose, or draw, the following play, the story of the disintegration of a land-owning southern family, emerges from a desire to synthesize these elements I have noted, and anything in it of value is humbly inscribed to the Russian work that inspired it. (Notebooks, 306n501)

- 42 Les éléments visuels et sonores de « The Paper Lantern » découlent en ce sens directement du film d'Eisenstein. Le refrain funeste combiné au jeu des couleurs blanches et noires racontent « l'histoire d'une désintégration », convergeant ainsi vers la même signification ultime, la même « tonalité intérieure ». L'idée est donc bien de créer des correspondances synesthésiques entre les sons et les couleurs afin de

submerger le spectateur, de susciter en lui une compréhension intime du sens de l'œuvre et de parvenir enfin à cette étreinte qui unit, le temps de la représentation (ou de la projection), l'auteur à son public. Dans *Alexander Nevsky*, les correspondances audiovisuelles racontent aussi l'histoire d'une destruction (celle des Allemands) et d'une libération (celle des Russes) mais, là encore, Eisenstein préfère les chants et le jeu des couleurs au discours patriotique : « SME [*sic*] se voit imposer un scénariste et un coréalisateur parfaitement orthodoxes afin d'éviter tout dérapage idéologique. Il n'est donc pas étonnant que le cinéaste se soit surtout laissé aller à déployer dans ce film les fastes d'une puissance formelle idéologiquement moins dangereuse. » (Bouquet, 73) À la rationalité du verbe, le réalisateur oppose la subjectivité des émotions directement sollicitées par son langage plastique, langage intuitif des sens qui, une fois mis en correspondance, constituent l'essence même de l'œuvre. La synthèse synesthésique apparaît alors comme le but ultime du montage tel qu'Eisenstein le conçoit :

We must seek, find and establish that synaesthetic correspondence between sound and picture, between graphic image and sound image [...], the two inseparable aspects of creating the being and behavior of the hero, the heroine, the scene, the whole work. [...]

So... we have the interplay between people ; the interplay of sounds, of music and voices ; the interplay of mass and colour ; the interplay of situations ; the interplay of images and thoughts.

Such is the multiplicity of means of interplay in that synthesizing spectacle, the sound film ; a multiplicity born of man's social concern and strictly organized by man's social consciousness.

And the means of bringing together all these incompatible factors in the single, synthesizing score of a sound film is : montage ! (Eisenstein, 2010, 285)

L'héritage wagnérien

- 43 Ici se devine l'influence d'un autre artiste et théoricien, le compositeur allemand Richard Wagner, en qui Eisenstein voyait un précurseur de ses propres théories : « To remove the barriers between sight and sound, between the seen world and the heard world ! To bring about a unity and a harmonious relationship between these two opposite spheres. What an absorbing task ! The Greeks and Diderot, Wagner and Scriabin – who has not dreamt of this ideal ? » (Eisenstein, 1975, 87) Ce rêve de fusion lie Eisenstein à Wagner et à son idéal d'un art total (*Gesamtkunstwerk*) où tous les modes d'expression artistiques réunis doivent former une polyphonie harmonieuse. Dans cette forêt de signes, le spectateur égaré peut enfin atteindre l'extase nécessaire à une compréhension nouvelle, intuitive et sensorielle de l'œuvre :

But the wanderer in the wood, when, overcome by the general impression, he is fairly established in the lasting mood that follows it, develops his mental powers into new capabilities of perception, listens even more keenly as one who hears with new senses, and becomes with every moment more distinctly conscious of endlessly varied voices that are abroad in the forest. New and various one constantly join,—such as he never remembers to have heard before ; and as they multiply in numbers they increase in mysterious power. They grow louder and louder, and so many are the voices, the separate tunes he hears, that the whole strong, clear-swelling music seems to him again only the great forest melody that enchained him with awe in the beginning ; just as the deep blue heaven at night had riveted his gaze, which, the longer it remained absorbed in the spectacle, saw more distinctly, clearly, and brightly its countless hosts of stars. (Wagner, 1875, 183)

- 44 Derrière Eisenstein se dissimule donc un autre maître du langage non verbal que plusieurs critiques ont rattaché à Williams. Dans son analyse comparée de *Der Ring der Nibelungen* et *A Streetcar Named Desire*, John S. Bak revient sur ceux qui ont vu dans le « théâtre plastique » une transposition des théories du compositeur allemand à la scène américaine :

It is for this unique blend of music and poetry in the American theatre that Esther Merle Jackson associates Williams with the German Romantic tradition that employed what Wagner termed the plastic language of the arts. Making abundant use of art, poetry, lighting, dance, and music to help deliver a message that dialogue fails to accomplish alone, Williams is resuscitating what Jackson and Kenneth Tynan both recognize as Wagner's concept of the *Gesamtkunstwerk* (the Hellenic synthesis of the arts). (Bak, 1997, 43)

- 45 La musique, les chants et tous les bruits qui résonnent dans *A Streetcar Named Desire* participent en effet à l'élaboration d'un langage plastique destiné à tisser les fils d'une tragédie qui n'est plus, comme c'était le cas dans « The Spinning Song », l'histoire d'une désintégration familiale, mais celle de la destruction-libération de l'héroïne, Blanche. Cette convergence des éléments sonores vers un sens ultime transmis au spectateur par le biais de l'émotion correspond à la conception wagnérienne de l'œuvre totale. C'est ce que Bak a bien montré à travers sa lecture de la pièce au prisme de l'opéra de Wagner :

The Varsouviana, the jungle cries, the locomotive, the blue piano music and the hot trumpet from the Four Deuces – all appear to be external to the play and, therefore, insignificant to *Streetcar's* structure. This, I believe is not the case. Rather, the music and the aural accents provide an underlying structure to *Streetcar* which melds all the elements of the play together – literary, dramatic, and thematic – just as Wagner had attempted in the *Ring*. In other words, Williams builds *Streetcar* architectonically, adapting Wagner's use of webbing leitmotifs for his own purpose of reinforcing for the reader or audience the struggle that Blanche experiences with everyone in the play. These leitmotifs create a metalanguage in *Streetcar* that subliminally works to tamper with our emotions and our feelings—all without any character uttering a single word. (Bak, 45)

- 46 Or, comment ne pas voir dans le passage de « The Spinning Song » à *A Streetcar Named Desire* la synthèse réussie de ces éléments qui fascinaient tant Williams dans *Alexander Nevsky* ? De fait, le langage sous-jacent des bruits et des mélodies dans la pièce de 1947 ressemble beaucoup à la bande son d'un film. La transmission de l'héritage wagnérien se serait donc faite par le biais du cinéma. La musique de bastringue (*honky-tonk music*) qui sert de contrepoint à l'air nostalgique du piano (*the blue piano*) exprime en sons le conflit opposant Stanley à Blanche dans un affrontement des lignes mélodiques typiquement wagnérien qu'Eisenstein reprend également à son compte dans *Alexander Nevsky*. La bataille sur le lac gelé est en effet un combat à la fois visuel et musical :

There are sequences in which the shots were cut to a previously recorded music-track. There are sequences for which the entire piece of music was written to a final cutting of the picture. There are sequences that contain both approaches. There are even sequences that furnish material for the anecdotalists. One such example occurs in the battle scene where pipes and drums are played for the victorious Russian soldiers. I couldn't find a way to explain to Prokofiev what precise effect should be "seen" in his music for this joyful moment. Seeing that we were getting nowhere, I ordered some "prop" instruments constructed, shot these being played (without sound) *visually*, and projected the results for Prokofiev—who almost immediately handed me an exact "musical equivalent" to that visual image of pipes and drummers which I had shown him.

With similar means were produced the sounds of the great horns blown from the German lines. In the same way, but inversely, completed sections of the score sometimes suggested plastic visual solutions, which neither he nor I had foreseen in advance. (Eisenstein, 158-59)

- 47 Ce désir de représenter la victoire des Russes sur les Allemands à travers les images et les mélodies qui leur sont rattachées s'accorde parfaitement avec la manière dont Williams conçoit la scène où Stanley triomphe de Blanche. De fait, alors que la musique endiablée des Russes se mêle au son lugubre des cors allemands, l'air nostalgique du piano associé à Blanche se transforme en un bruit de locomotive, leitmotiv caractérisant le personnage de Stanley. Tout se passe en fait comme si la fin du conflit marquait le triomphe de la nature sur les forces mortifères du mensonge ; car Blanche, comme les Allemands d'Eisenstein, est contre-nature. Bak le souligne, elle est « l'antithèse de la "joie de vivre" qu'elle tente de créer sur scène » (Bak, 50). L'air nostalgique du piano, symbole de la vie qui s'écoule dans le quartier, finit donc par entrer en contradiction avec sa véritable nature. La même ambivalence habite les Allemands qu'Eisenstein, dans une inversion de la symbolique traditionnelle des couleurs, choisit de vêtir de blanc, un blanc immaculé qui contraste avec la noirceur des costumes russes et qui entre en résonance avec la blancheur funeste des squelettes jonchant les collines de Russie au début du film¹⁰. D'ailleurs, « les chevaliers Teutoniques seront finalement victimes des profondeurs de la nature : la blancheur du lac gelé les trahira, sous eux s'ouvre la noirceur de l'eau vive » (Bouquet, 76). Le caractère morbide des Allemands est ainsi mis en avant de manière formelle à travers une utilisation subversive des couleurs que le rythme lent et sinistre des cors ne fait que renforcer.
- 48 La couleur et la musique associées à Blanche et aux Allemands mettent donc à jour le mensonge qui aura finalement raison d'eux. Le combat mis en scène dans le film et dans la pièce se donne en ce sens à voir comme un affrontement vital, « organique », pour reprendre un terme cher aux deux artistes. Les corps y prennent le pas sur les mots. Ils envahissent l'écran dans *Alexander Nevsky* et masquent complètement le paysage dans un choc frontal qui se double d'une signification sexuelle. Les Russes percent les lignes allemandes dans une déferlante noire, pénétration finale, triomphe de la nature sur la mort. À travers le motif du corps, Eisenstein « injecte dans l'art les puissances révolutionnaires de la vie » (Bouquet, 9) :

Cette exaltation de la foule possède pour SME [*sic*] une claire dimension sexuelle. La foule est dans l'œuvre du cinéaste le premier motif destiné à figurer le désir de trop-plein, de déversement, d'abondance, le rêve d'engloutissement que disent si souvent ses dessins et ses films. Comme le bouillonnement de plans, le bouillonnement de gens induit l'idée d'une effervescence, d'un événement en acte, de l'histoire qui arrive, du monde qui se répand. Elle donne le sentiment d'une fécondité sociale, d'une disparition des frontières entre les hommes, d'une étreinte politique. (Bouquet, 32)

La fécondité de l'art

- 49 Ce n'est donc pas un hasard si les Allemands sont, de manière récurrente, rattachés au féminin. Sans visages sous leurs casques ornés de symboles étranges (des cornes, une serre d'aigle ou encore une main), ils sont déshumanisés, privés de leur statut d'homme et donc d'égal dans une reprise de « tous les clichés racistes des films de guerre » (Bouquet, 76). Le forgeron russe les qualifie de « sorcières » et, pour remonter le moral

des troupes, raconte l'histoire d'une renarde qui, lancée à la poursuite d'un lièvre, se retrouve coincée entre deux bouleaux. Le lièvre, profitant de la situation, la déflore. Tirée du folklore russe, la fable tisse définitivement le lien entre la bataille et l'acte sexuel, viol par lequel la nature recouvrerait ses droits et d'où la vie pourrait renaître. C'est, du reste, sur l'idée de procréation que se clôt le film puisque le combat permet aux deux soldats russes, Vassili et Gavriilo, de trouver une épouse et de célébrer non pas un, comme l'annonçait le début du film, mais deux mariages. Peut-être plus qu'une célébration de la victoire de la nation russe, c'est une célébration de la vie qu'Eisenstein met en images, atteignant ainsi la fusion organique vers laquelle sa théorie du montage ne cesse de tendre : « Le communisme n'a pas été la visée ultime du cinéaste, ou alors le communisme compris non comme une idéologie mais comme une véritable communauté, comme la figuration du cercle, de l'union, de l'être-ensemble, de l'étreinte des corps partagés. » (Bouquet, 62)

50 Dans une perspective similaire, la confrontation entre Blanche et Stanley se résout à travers un acte sexuel, viol ambigu puisqu'il était pressenti dès le début de la pièce, comme le rappelle Stanley dans sa célèbre réplique : « We've had this date with each other from the beginning » (*A Streetcar Named Desire*, 555). Mis en acte hors scène, le viol marque le triomphe de Stanley et de la musique qui lui est associée : « *She moans. The bottle-top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed. The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly* » (555). De ce corps à corps découlera l'exclusion de Blanche vers l'espace de la folie où la tigresse, privée de ses griffes, pourra enfin retrouver une pureté virginale mais stérile car détachée du réel et donc vouée à la mort. Les trompettes et tambours qui annoncent l'acte sexuel font en ce sens écho aux cornemuses et aux instruments à percussion des Russes triomphants. Ils célèbrent la continuité de la vie, une vie ancrée dans le désir sexuel et non dans la blancheur stérile d'un désir contre nature. C'est d'ailleurs à travers l'union de Stella et Stanley que naît l'enfant porteur d'espoir et symbole de la vie qui suit son cours après le départ de Blanche.

51 La fascination que le film d'Eisenstein exerce sur Williams va en ce sens bien au-delà de préoccupations purement esthétiques. Dans une perspective très moderniste, l'art y est en effet perçu comme un moyen de fusionner le réel et sa représentation, de confondre la vie et son image dans un déferlement synesthésique qui relègue le langage verbal au second plan. Les mots prennent ainsi part à la rencontre de deux « horizons d'attente », pour reprendre une expression que Hans Robert Jauss emploie pour parler de la lecture, rendant possible la fusion entre l'auteur et son public :

La fusion des deux horizons : celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidienne, dans l'identification acceptée telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'expérience apporté par l'œuvre. (Jauss, 1990, 259)

52 Ce que Williams découvre dans *Alexander Nevsky* n'est pas un film patriotique mais une œuvre totale au sens où Wagner l'entendait, un art fécond « fait pour étreindre le spectateur, non pour l'amuser » (Bouquet, 65). L'art ne représente plus la vie ; au contraire, il la supplante, résolvant en même temps le dilemme de la procréation impossible, dilemme de l'homosexuel qu'Eisenstein refusait d'être, « non au nom de principes moraux », mais parce que « l'homosexualité est scientifiquement inféconde » (Bouquet, 54). Sa recherche d'un langage plastique, langage intuitif des sens, conduit de fait à une sexualisation de l'art. L'attaque des Russes contre les Allemands a ainsi

quelque chose d'érotique que Williams transpose à son théâtre, tentant lui aussi de montrer « la fécondité réelle des choses » (Bouquet, 32). L'érotisation des objets scéniques en est un exemple. Le coffre de Blanche brutalement fouillé et vidé de son contenu au début de la pièce ou encore cet abat-jour de papier censé jeter une lumière moins crue sur le monde et cruellement déchiré par Stanley illustrent la transmigration du corps de l'héroïne dans les choses. Les objets deviennent, à l'instar des sons et des couleurs, les éléments d'un langage qui insuffle une âme et un sens au réel. Symboles, certes, mais toujours liés au corps qui se prolonge à travers eux et les anime de ses pulsions. Ainsi s'opère la fusion organique du réel et de l'art pour Williams et Eisenstein.

Conclusion

- 53 Cette analyse de la pièce la plus célèbre de Tennessee Williams au prisme du cinéma européen illustre la manière dont les images façonnent son langage pour le théâtre. Le rôle du cinéma dans l'élaboration et l'évolution de ce langage tout au long de la carrière de Williams transparaît à travers les nombreux essais et écrits autobiographiques de l'auteur. Ces derniers ne cessent de faire référence à un art qui le fascine parce qu'il ouvre des perspectives nouvelles pour son théâtre. Luchino Visconti, les Marx Brothers ou encore Charlie Chaplin sont quelques uns des noms qui, avec Cocteau et Eisenstein, reviennent dans ses textes et permettent à son théâtre d'échapper aux catégorisations faciles pour devenir cette forme fluide et changeante qu'il définit d'ailleurs ainsi dans un extrait non publié de sa préface à *The Glass Menagerie* :

There are two meanings of plastic – One means having to do with solid objects or colors and forms, as when we speak of painting as a plastic art. The other meaning is something not fixed or frozen but in a state of flexibility and change. (« Notes on the Use of Music », 7)

- 54 L'écriture de Williams se nourrit littéralement des arts visuels, absorbant les images pour donner vie au « théâtre plastique » qui doit faire voler en éclat les conventions d'un théâtre réaliste moribond et s'imposer comme une forme nouvelle : « The adaptation of modern sound-film techniques to a new Post-war theatre would be certainly one of the vitality-building transfusions that this theatre of our hopes and dreams will require » (« Notes on the Use of Music », 2).

BIBLIOGRAPHY

Azoury, Philippe et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : désordres*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

Bak, John S, « A Streetcar Named *Dies Irae*: Tennessee Williams and the Semiotics of Rape », *The Tennessee Williams Annual Review*, 10, 2009, 41-72.

- « “Stanley Made Love to Her! – By Force!” Blanche and the Evolution of a Rape », in Brenda Murphy, *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*, 122-153.
- “Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire* », *Tennessee Williams Literary Journal*, 4, automne 1997, 40-58.
- Bouquet, Stéphane, *Sergueï Eisenstein*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- Cocteau, Jean, *La Belle et la Bête : journal d’un film*, 1958, Paris, éditions du Rocher, 2003.
- *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Pierre Belfond, 1973.
- *Le Numéro Barbette*, Paris, Damase Jacques, 1980.
- Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, trad. Jay Leyda, 1947, New York, Harcourt Brace, 1975.
- *Towards a Theory of Montage*, eds. Glenn, Michael et Richard Taylor, trad. Michael Glenn, 1991, Londres, I. B. Tauris, 2010.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- Kontaxopoulos, Jean, « Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau », *The Tennessee Williams Annual Review*, 4, 2001.
- Monchal, Maïté, *Homotexualité : Création et sexualité chez Jean Cocteau*, Paris, L’Harmattan, 2004.
- Murphy, Brenda, éd. *Critical Insights : A Streetcar Named Desire*, Pasadena, Salem Press, 2010.
- Paller, Michael, « The Couch and Tennessee », *The Tennessee Williams Annual Review*, 3, 2000, 37-55.
- Wagner, Richard, *Art, Life and Theory of Richard Wagner : Selected from His Writings (1875)*, trad. Edward Livermore Burlingame, New York, Henry Holt, 1875.
- Williams, Tennessee, « A Movie by Cocteau..., a review », in *New Selected Essays*, 200-201.
- *A Streetcar Named Desire*, in *Tennessee Williams : Plays 1937-1955*, 467-564.
- *Memoirs*, 1975, New York, New Directions, 2006.
- *New Selected Essays : Where I Live*, éd. John Bak, New York, New Directions, 2009.
- « Notes on the Use of Music », manuscrit non publié, Austin, Centre Harry Ransom, non daté.
- *Orpheus Descending*, in *Tennessee Williams : Plays 1957-1980*, 1-98.
- *Stairs to the Roof*, New York, New Directions, 2000.
- *Tennessee Williams Notebooks*, éd. Margaret Bradham Thornton, New Haven, Yale University Press, 2006.
- *Tennessee Williams : Plays 1937-1955*, New York, The Library of America, 2000.
- *Tennessee Williams : Plays 1957-1980*, New York, The Library of America, 2000.
- « The History of a Play (With Parentheses) », in *New Selected Essays*, 15-24.
- « The Paper Lantern », manuscrit non publié, Austin, Centre Harry Ransom, septembre 1943.

NOTES

1. Williams connaît *Le Livre blanc*. En janvier 1943, il écrit dans son journal: « I spent a quiet, sweet evening with Donnie and Fidelma Kirstein. Nice dinner there, good

companionship and reading Blake, Baudelaire, and Cocteau's *Livre Blanc* aloud » (Notebooks, 345).

2. Le « cycle orphique » de Cocteau fait référence à trois de ses films : *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*. Ces trois réécritures du mythe grec couvrent les trente ans de la carrière du cinéaste. Williams connaît lui aussi son « cycle orphique » avec *Battle of Angels* et *Orpheus Descending*, deux adaptations libres du mythe écrites à presque vingt ans d'intervalle.

3. Le reflet dans le miroir renvoie également au mythe de Narcisse qui, comme Orphée, est une figure centrale de la littérature homosexuelle et du cinéma de Cocteau. Amoureux de sa propre image, Narcisse finit par succomber à ce désir impossible du double qui l'entraîne vers la mort. De sa disparition naîtront des fleurs, les narcisses, symbole de la beauté créée par la rencontre du désir avec la mort.

4. « Lorsqu'elle [la Belle] frotte le sol à l'endroit où s'est plantée la flèche d'Avenant, son reflet brille sur le sol, la flèche transperce son image. Avenant la retire. Il voudrait planter une flèche de Cupidon dans son cœur, mais n'a atteint qu'un reflet. Son double ne serait-il pas, plutôt que ce reflet, cette statue vivante de Diane la chasseresse qui, elle, ne manque pas sa cible et tire, en retour, une flèche mortelle dans le dos d'Avenant ? » (Azoury et Lalanne, 56).

5. Cet érotisme est présent à la fin des deux œuvres. Dans la pièce de Williams, il envahit l'espace scénique après le départ de Blanche et marque le retour de la sensualité et des instincts primaires qui rythment la vie des habitants d'Elysian Field :

STANLEY [*voluptuously, soothingly*]: Now honey. Now, love. Now, now, love. [*He kneels beside her and his fingers find the opening of her blouse*] Now, now, love. Now, love...

[*The luxurious sobbing, the sensual murmur fade away under the swelling music of the "blue piano" and the muted trumpet.*] (*A Streetcar Named Desire*, 564)

Dans *La Belle et la Bête*, il transparaît d'abord à travers les paroles de la Belle qui, après la métamorphose, semble être déçue par la nouvelle apparence de la Bête. Sa réponse à la question de la Bête qui a maintenant les traits d'Avenant (« Il vous déplaît que je ressemble à cet ami ? ») est ambiguë (« Oui. Non. ») et lourde de sous-entendus, tout comme la réplique suivante prononcée par la Bête (« Vous êtes une drôle de petite fille ! »). Ces touches d'érotisme viennent clore la pièce et le film, laissant le spectateur dans l'incertitude et l'indétermination d'un dénouement qui résiste à toute interprétation claire et rationnelle.

6. « Il [Eisenstein] était venu présenter *La Ligne générale*, film interdit par la censure mais pour lequel Léon Moussinac avait organisé le 17 février une projection en Sorbonne, qui en tant qu'université jouissait d'une extraterritorialité juridique. La projection devait être suivie d'une conférence du cinéaste. La suite est connue : la préfecture considéra cette projection comme publique, donc hors-la-loi, envoya la police interrompre le film. Une altercation mêlera plus de trois mille personnes, parmi lesquelles toute une extrême droite anticomuniste et monarchiste » (Azoury et Lalanne, 134-35).

7. Au sujet d'*Alexander Nevsky*, Eisenstein écrit : « Many hours went into the fusing of these elements [images and sound] into an organic whole » (Eisenstein, 1975, 77).

8. « Il est assez facile de montrer, et SME [*sic*] l'a fait lui-même, que Nevski est le royaume des oppositions signifiantes : tout ou presque, couleurs, formes, musiques, vient opposer terme à terme les Russes noirs et les Teutons blancs. » (Bouquet, 73)

9. Dans les années 30 et 40, l'intérêt de Williams pour un théâtre engagé socialement transparaît à travers des pièces inspirées du « théâtre épique » d'Erwin Piscator. Pourtant, la réalité extérieure est toujours le reflet d'un univers intérieur chez Williams, d'un « je » qui échappe aux catégorisations binaires dont les couleurs blanc et noir sont les symboles les plus évidents. Les correspondances, échos visuels et mélanges de couleurs de son théâtre dépassent en ce sens la seule dénonciation d'un monde discriminant, elles s'inscrivent dans une volonté d'engager le spectateur dans un exercice de « vision complexe », terme emprunté à Brecht que Williams reprend à son compte pour démultiplier la vision du spectateur et lui donner à voir une idéologie aussi bien extérieure qu'intérieure. Sur l'émancipation progressive de Williams des exigences du « théâtre épique », lire mon article intitulé « The Haunted Stage of *Summer and Smoke* : Tennessee Williams's Silent Film Sequences », *Modern Drama* (57.1 2014), 19-40.

10. « D'un côté, plutôt le désordre de la nature, les tenues de bric et de broc, les couleurs de la terre, la confusion géométrique, la simple mélodie des chants ; de l'autre, l'ordre "légendaire" des armées allemandes, le blanc immaculé des tenues, une stricte organisation de la musique (signée Prokofiev), etc. » (Bouquet, 73)

ABSTRACTS

Tennessee Williams's lifelong fascination with cinema left marks on his theatre. The use of projections in *The Glass Menagerie* and the role played by music in many of his plays are cases in point. Yet, the influence of cinema on Williams's writing goes far beyond the mere transposition of new technological devices onto the stage. For cinema brought about new ways of representing the world, thus providing the playwright with the means of escaping from the realist tradition and creating the "new, plastic theatre" he advocated as early as 1944. His autobiographical essays are peppered with references to famous filmmakers who helped him shape his language for the stage. The examination of his most famous play – *A Streetcar Named Desire* – reveals the influence of Cocteau and Eisenstein's films and theories, giving us a new insight into Williams's creative process.

La fascination de Tennessee Williams pour le cinéma a laissé des traces dans son théâtre. Les projections sur écran envisagées dans les indications scéniques de *The Glass Menagerie* ou l'importance accordée à la musique dans nombre de ses pièces n'en sont que quelques illustrations. Or, au delà du simple apport technique, les avancées de l'art cinématographique de la première moitié du XX^e siècle invitent à repenser le rapport entre le réel et sa représentation, rapport que Williams n'a cessé d'explorer tout au long de sa carrière. Ses écrits autobiographiques sont parsemés de références à des films et à des réalisateurs qui ont joué un rôle essentiel dans l'élaboration de son « nouveau théâtre plastique ». L'analyse de sa pièce la plus connue, *A Streetcar Named Desire*, à la lumière de ces écrits révèle des influences diverses. Cocteau et Eisenstein affleurent ainsi à la surface de l'écriture dans une pièce où les univers des deux réalisateurs se rencontrent, ouvrant de nouvelles perspectives d'interprétation sur une œuvre dont il reste encore beaucoup à découvrir.

INDEX

Keywords: Theatre, cinema, plastic work, Gesamtkunstwerk, montage theory, synesthesia, Jean Cocteau, Sergueï Eisenstein, Tennessee Williams, A Streetcar Named Desire

Mots-clés: Théâtre, cinéma, œuvre plastique, Gesamtkunstwerk, théorie du montage, synesthésie, Jean Cocteau, Sergueï Eisenstein, Tennessee Williams, A Streetcar Named Desire

AUTHOR

SOPHIE MARUÉJOULS-KOCH

Université Toulouse Jean Jaurès