

Université de Nantes
Centre International des Langues

L'adaptation et la réécriture
d'*Un tramway nommé désir*, la pièce de Tennessee
Williams (1947), le film d'Elia Kazan (1951) dans
le film de Pedro Almodóvar
***Tout sur ma mère* (1999)**

Travail d'Étude et de Recherche
Master 2 LLCE Espagnol
Présenté par **Emmanuelle DEPAIX**

Sous la direction de **Mme Pilar Martínez-Vasseur**

- 15 octobre 2009 -

Editions du CRINI © e-crini, 2011
ISSN 1760-4753

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Mme Pilar Martínez-Vasseur pour son aide, son écoute et ses conseils.

Un grand merci également à Vincent, Noémie et Davy pour leur patience et leur soutien tout au long de ce travail de recherche.

Sommaire

Introduction	Page 5
Première partie : L'influence du mélodrame chez Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar	
1. Définition des sources et du genre	
a) Les sources	Page 9
b) Le mélodrame	Page 12
2. Le mélodrame américain	
a) Tennessee Williams : tragicomédie et accents mélodramatiques	Page 16
b) Elia Kazan : le mélodrame hollywoodien	Page 20
3. Influence et renouvellement du mélodrame dans <i>Tout sur ma mère</i> de Pedro Almodóvar	
a) Le mélodrame hollywoodien dans le film <i>Tout sur ma mère</i>	Page 25
b) Renouvellement du genre	Page 29
Deuxième partie : L'identité en question : des personnages en crise	
1. Le corps : symbole identitaire	
a) <i>Un tramway nommé désir</i> : le corps métonymique	Page 34
b) <i>Tout sur ma mère</i> : le corps transgressif	Page 37
2. La ville : symbole identitaire	
a) <i>Un tramway nommé désir</i> : le Sud et la Nouvelle Orléans	Page 41
b) <i>Tout sur ma mère</i> : crise identitaire de Madrid à Barcelone	Page 44

3. Adaptation et réécriture : deux processus identitaires

- a) L'adaptation : vers une identité artistique commune Page 48
- b) *Tout sur ma mère* : héritage et réécriture Page 51

Troisième partie : La réécriture, un lieu de mémoire

1. Tennessee Williams : entre mémoire individuelle et collective

- a) *Un tramway nommé désir* : une mémoire personnelle Page 57
- b) Mémoire collective du Sud des Etats-Unis Page 61

2. Elia Kazan : mémoire de la grandeur et décadence de l'Amérique

- a) La collaboration de Williams et Kazan : de l'adaptation à la mémoire Page 64
- b) Adaptation et censure : quand la mémoire est mise à l'épreuve Page 68

3. *Tout sur ma mère* : entre récupération et fuite de la mémoire

- a) Place et rôle de la mémoire dans *Tout sur ma mère* Page 71
- b) Récupération d'une mémoire culturelle Page 76

Conclusion Page 81

Annexes Page 87

Bibliographie Page 93

Introduction

Depuis ses débuts, le cinéma du réalisateur Pedro Almodóvar est fortement marqué par de nombreuses influences artistiques, qui bien loin d'être reléguées au second plan, sont intégrées au scénario. Nous retrouvons par exemple, dans le film *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça !* de nombreuses références au cinéma néo-réaliste italien, qui s'expriment parfois par l'atmosphère et le ton donné au film, ou bien encore à travers la construction des personnages, mais aussi l'influence de la culture américaine et en particulier du cinéma.

Le film *Tout sur ma mère*, (1999) qui va nous occuper tout au long de ce travail, ne fait pas exception, puisque que nous avons mis en évidence, lors de précédentes recherches, la multiplicité et la diversité des influences qui le nourrissent. Nous pouvons ainsi remarquer que le film d'Almodóvar est construit à partir d'un enchâssement de références littéraires et cinématographiques qui constituent la toile de fond du scénario de *Tout sur ma mère*. En effet, le titre *Tout sur ma mère* constitue la première référence, dans la mesure où il fait écho au film *Tout sur Eve* de l'américain Joseph L. Mankiewicz. De même, le film se poursuit par une succession d'allusions, telles que Truman Capote et son livre *Musique pour des caméléons*, Tennessee Williams à travers la représentation de la pièce *Un tramway nommé désir*, (1947) *Opening Night* de John Cassavetes réinvesti ici lors de la scène de l'accident d'Esteban, Bette Davis modèle pour le personnage d'Huma Rojo, ou bien encore la pièce *El Público* de Federico García Lorca qui vient ponctuer le film, pour ne citer que les plus essentielles.

Cependant, nous avons choisi de centrer notre mémoire sur l'étude de l'influence d'*Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère*, au vu de l'importance qu'Almodóvar lui accorde tout au long du film. La pièce de Tennessee Williams se détache effectivement des autres références littéraires, cinématographiques ou théâtrales, dans la mesure où nous pouvons recenser pas moins de cinq occurrences explicites, auxquelles viennent s'ajouter plusieurs allusions extra-diégétiques, telle que l'homosexualité. En effet, l'un des thèmes centraux de la pièce est la découverte de Blanche de l'homosexualité de son mari, découverte dévastatrice puisqu'elle la précipite dans la folie. Or, nous savons que cette thématique d'*Un tramway nommé désir* a subi de lourdes modifications lors de la réalisation par Elia Kazan de l'adaptation cinématographique. Le film de Kazan, réalisé en 1951 s'est donc trouvé amputé de plusieurs séquences, certains dialogues ont été modifiés, afin qu'aucune référence directe à l'homosexualité ne soit décelable. Il faut préciser ici que cette censure est principalement due au contexte politique dans lequel le film est réalisé, puisque les années cinquante aux Etats-Unis voient d'une part l'arrivée de la chasse au communistes, notamment à Hollywood, et d'autre part un retour fulgurant des valeurs chrétiennes traditionalistes, dont l'influence est particulièrement forte au sein de l'industrie cinématographique. Le film *Tout sur ma mère*, qui met l'accent sur la liberté d'identité sexuelle, comme sur les nouvelles représentations de la maternité et par voie de conséquence la famille, semble ainsi faire écho aux difficultés rencontrées par Tennessee Williams et Elia Kazan lors de l'adaptation cinématographique de la pièce de ce dernier. *Un tramway nommé désir* occupe donc un statut particulier dans la filmographie almodovarienne, puisque la pièce ne semble pas se cantonner au rang de simple hommage. Par conséquent, il conviendra de détailler et d'analyser les liens entre *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère*, ainsi que les raisons qui ont poussé Almodóvar à utiliser la pièce de Williams de cette manière.

De plus, la présence récurrente d'*Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* soulève la question de l'adaptation et de la réécriture. En effet, ces deux concepts bien qu'assez proches, comportent plusieurs distinctions qui se révèlent fondamentales aussi bien pour l'œuvre originale que pour l'adaptation ou la réécriture, puisque le but recherché par chacun de ces processus est lui bien différent. Dans le cas de notre étude, nous savons que le film de Kazan est considéré par les critiques, les historiens du cinéma comme l'adaptation cinématographique de la pièce de Tennessee Williams *Un tramway nommé désir*. Cependant, la version de cette même pièce dans le film *Tout sur ma mère* n'a jusqu'à présent jamais été qualifiée d'adaptation ou de réécriture. Il nous semblera donc nécessaire d'engager une réflexion sur les processus d'adaptation et de réécriture, afin de dégager leurs propriétés et leur but recherché. Cela nous permettra alors de comprendre quel est le statut de la pièce *Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère*.

Notre analyse se propose donc d'étudier la relation entre la pièce de Tennessee Williams, le film de Kazan *Un tramway nommé désir* et le film d'Almodóvar *Tout sur ma mère*, afin de comprendre comment fonctionne l'influence de nos deux premières sources sur la troisième, et ce dans le but de nous interroger sur l'universalité du cinéma de Pedro Almodóvar. Il s'agira effectivement de réfléchir sur un cinéaste souvent qualifié « d'ambassadeur de l'Espagne à l'étranger », mais dont le cinéma semble indiquer une volonté d'universalité.

Nous avons donc décidé de débiter notre travail par une première partie sur la question du genre. Cette dernière nous semble effectivement essentielle puisque notre étude réunit trois œuvres réalisées par des auteurs, des époques et des pays différents. Pour cela, nous commencerons par contextualiser chacune de nos sources et par donner une définition du mélodrame, genre que nous avons choisi de détailler, dans la mesure où il semble faire le lien entre *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère*. Nous verrons ensuite comment la pièce de Tennessee Williams peut, sous certains aspects, rappeler le genre mélodramatique. Ce dernier est d'ailleurs l'élément qui nous permettra de faire le lien avec l'adaptation cinématographique de la pièce de Williams, réalisée par Kazan. Nous démontrerons ainsi l'importance du contexte historique, qui à travers la censure et les lois qu'il impose, peut influencer sur les genres filmiques. Ce chapitre sera également l'occasion de rappeler les différences entre le mélodrame littéraire et le mélodrame au cinéma, en particulier à Hollywood. Enfin, nous terminerons cette première partie par une étude du mélodrame dans le film *Tout sur ma mère*. Nous nous intéresserons alors à l'utilisation faite par Almodóvar du mélodrame hollywoodien, afin de montrer qu'il est à la fois source d'inspiration mais également l'objet d'un renouvellement artistique, puisque le cinéaste espagnol réinvestit le genre pour l'adapter à sa propre identité cinématographique.

Nous poursuivrons sur le concept d'identité dans notre deuxième partie à travers deux thèmes fondamentaux dans *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère* : le corps et la ville. Nous débiterons avec le thème du corps et nous verrons qu'il est à chaque fois un moyen d'identité pour les personnages. Cependant, notre analyse mettra en évidence les façons bien distinctes avec lesquelles les auteurs abordent le thème corps. Nous expliquerons ainsi ce qui nous pousse à qualifier le corps de métonymique dans *Un tramway nommé désir*, et de transgressif dans *Tout sur ma mère*. Nous continuerons à nous interroger sur les questions identitaires dans un deuxième chapitre, dans lequel nous privilégierons le thème de la ville. Nous nous arrêterons alors dans un premier temps sur la Nouvelle-Orléans et sa fonction ontologique, qu'elle soit symbole d'une identité retrouvée ou qu'elle précipite la perte de celle-ci dans *Un tramway nommé désir*. Ce thème nous permettra dans un second temps, de faire à nouveau le lien entre la pièce de Williams, le film de Kazan et le film de Pedro Almodóvar puisque nous verrons que les villes de

Madrid et Barcelone sont elles aussi des lieux de questionnement identitaire pour les personnages du film *Tout sur ma mère*. Cette deuxième partie se terminera par un travail sur les processus d'adaptation et de réécriture, afin de démontrer qu'ils jouent un rôle identitaire au sein de la création artistique. Nous commencerons par expliquer les raisons qui nous poussent à penser que l'adaptation relève de la volonté des auteurs d'atteindre une identité artistique commune et nous vérifierons notre théorie à travers l'étude de l'identité revendiquée par Tennessee Williams et Elia Kazan. Enfin, nous analyserons la présence d'*Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* du point de vue de la réécriture, ce qui nous permettra de confirmer notre hypothèse, selon laquelle le film *Tout sur ma mère* combine à la fois héritage et renouveau.

Notre troisième et dernière partie choisira d'étudier les processus d'adaptation et de réécriture et leur relation avec la mémoire. Nous tenterons effectivement de montrer ces deux concepts sont intimement liés avec l'idée de volonté de mémoire. Nous commencerons par une analyse de la mémoire dans la pièce de Tennessee Williams *Un tramway nommé désir*, afin de montrer comment celle-ci peut à la fois être qualifiée de collective et de personnelle, dans la mesure où la pièce s'inspire fortement de l'histoire personnelle de Williams mais aussi de l'histoire des Etats-Unis et en particulier de la culture sudiste. Il conviendra ensuite de voir, à travers la collaboration mise en place entre Tennessee Williams et Elia Kazan, de quelle façon le cinéaste américain récupère cette mémoire dans l'adaptation cinématographique de la pièce. Ce chapitre nous amènera à analyser l'adaptation cinématographique en relation avec son contexte historique, ce qui nous permettra de mettre en évidence les difficultés dues à la période de censure, rencontrées par Kazan. Nous comprendrons ainsi comment le contexte historique influe sur la construction de la mémoire. Enfin, nous terminerons par une étude de la place et du rôle de la mémoire dans le film *Tout sur ma mère*. Nous verrons comment Almodóvar participe à la récupération d'une mémoire que nous pourrions qualifier de culturelle, notamment à travers la réécriture d'*Un tramway nommé désir* au sein de son film. Comme les deux premières parties, cette dernière aura pour objectif de mettre en relief les liens existant entre la pièce de Williams, le film de Kazan *Un tramway nommé désir* et le film d'Almodóvar *Tout sur ma mère*.

Notre analyse visera donc à démontrer que le cinéma de Pedro Almodóvar est fortement inspiré par les œuvres cinématographiques ou littéraires qui l'ont précédé. Ainsi, grâce à l'étude d'*Un tramway nommé désir*, la pièce de Williams et le film de Kazan, qui comme nous l'avons dit sont des sources qui semblent faire exception dans la filmographie d'Almodóvar, nous montrerons comment le film *Tout sur ma mère* donne à penser que le cinéma almodovarien tend à l'universalité.

Première partie :

L'influence du mélodrame chez Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar

Première partie : L'influence du mélodrame chez Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar

1. Définition des sources et du genre

a) Les sources

Nous avons choisi de débiter notre travail de recherche par une présentation et une approche des œuvres qui constituent notre corpus. Il nous semble effectivement important de commencer notre analyse par une explication des liens qui unissent la pièce de théâtre *Un tramway nommé désir*, écrite en 1947 par le dramaturge américain Tennessee Williams, l'adaptation cinématographique de cette même pièce réalisée en 1951 par le cinéaste américain Elia Kazan, ainsi que le film *Tout sur ma mère*, datant de 1999, du réalisateur espagnol Pedro Almodóvar. Nous avons d'ailleurs pu constater que la pièce de Tennessee Williams était citée à maintes reprises dans le film *Tout sur ma mère*. De même, nous avons mis en évidence lors de nos précédents travaux de recherche l'influence du cinéma européen ou américain dans les films d'Almodóvar. Il nous semble donc cohérent de penser que l'adaptation cinématographique d'*Un tramway nommé désir*, réalisée par Elia Kazan, a joué un rôle important quant à la réécriture de cette pièce dans le film *Tout sur ma mère*. Cependant, il faut préciser que les trois ouvrages de notre corpus soulèvent également les questions de chronologie et géographie. En effet, notre analyse se doit d'insister sur le fait que plusieurs décennies séparent les œuvres. Cela implique donc un contexte historique différent, propre à la pièce de Williams, au film de Kazan et au film d'Almodóvar. De même, il convient d'ajouter que nous cherchons à mettre en relation une pièce et un film américains avec un film espagnol. Ces différences culturelles, tout comme le contexte historique, sont des points fondamentaux pour notre travail et il sera nécessaire de les étudier plus en détail. Ce premier chapitre cherchera donc dans un premier temps à mettre en contexte historiquement et géographiquement la pièce de théâtre et le film *Un tramway nommé désir*, ainsi que le film *Tout sur ma mère*. Nous verrons également dans un second temps quels sont les liens littéraires et cinématographiques qui unissent les auteurs des œuvres de notre corpus, Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar.

Nous allons d'abord nous intéresser à la pièce de théâtre *Un tramway nommé désir*, écrite en 1947 par l'américain Tennessee Williams, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Il faut rappeler que les Etats-Unis sont entrés dans cette guerre aux côtés des alliés en 1941, après l'attaque de Pearl Harbor. En 1945 après la capitulation allemande, les Etats-Unis sont avec l'URSS reconnus, face à une Europe dévastée, comme les grands vainqueurs de cette guerre. Cependant, en 1945 la conférence de Yalta vit la confrontation de l'idéologie américaine et l'idéologie soviétique, qui allait initier la période de guerre froide entre les Etats-Unis et l'URSS. Cet élément est fondamental pour la pièce *Un tramway nommé désir*, puisqu'elle va se retrouver confronter à l'ascension l'anticommunisme américain, à l'origine des difficultés rencontrées par Elia Kazan lors de l'adaptation cinématographique de la pièce en 1951.

Le film d'Elia Kazan sort donc en 1951, soit quatre années après la première de la pièce de Williams. Néanmoins, le film de Kazan connaît beaucoup plus de difficultés que l'œuvre mère, puisque le film est réalisé à Hollywood pendant la pleine période du Maccarthysme. Le mandat du sénateur McCarthy, également appelé « Terreur rouge », est connu pour sa chasse aux communistes, notamment au sein des personnalités du cinéma. Cette période difficile pour le

cinéma voit en particulier s'installer la censure. Kazan doit ainsi faire face aux exigences du PCA¹ : « le processus adaptatif est, dans le contexte des années cinquante, orienté par un facteur déterminant, le rôle joué par la censure interne aux studios. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 141). Elia Kazan a d'ailleurs déclaré à propos de la censure : « C'était une chose sur laquelle je n'avais alors aucun contrôle : les coupes de la censure faite pour satisfaire ce qui était alors le Breen Office. » (Ciment (a), 1985, 117). C'est donc dans ce contexte d'après-guerre et de début de guerre froide que Tennessee Williams écrit sa pièce et qu'Elia Kazan en réalise l'adaptation cinématographique.

Le film *Tout sur ma mère*, quant à lui, est tourné en Espagne, par le réalisateur madrilène Pedro Almodóvar. Le film sort en 1999, soit près de cinquante ans après la première de la pièce de Tennessee Williams et le film de Kazan. De même, il faut préciser que l'Espagne en 1999 est gouvernée par un régime démocratique, en place depuis près de vingt-cinq ans et qui succède à plus de trente années de dictature. Nous souhaitons ajouter ici que Pedro Almodóvar débutait sa carrière de cinéaste en 1980, soit cinq ans après la mort du Général Franco. Son cinéma alors caractéristique de cette liberté retrouvée a cependant évolué pour devenir au fil des films plus intimiste, comme en témoigne *Tout sur ma mère*. C'est donc dans ce dernier que nous retrouvons la pièce *Un tramway nommé désir* qui semble occuper un rôle beaucoup plus important que celui d'hommage, dans la mesure où elle jalonne le film *Tout sur ma mère* et est parfaitement intégrée au scénario. Almodóvar s'est d'ailleurs exprimé récemment à ce propos : « Mes citations ont toujours une fonction active dans mes scénarios » (*Première*, N° 387, mai 2009, 110-111). ou bien encore « ce sont comme des images volées à d'autres œuvres, mais qui vont faire partie intégrante de mon film. » (Ciment et Ouyer, *Positif*, N°579, mai 2009, 10-11). Par conséquent, il nous semble plus approprié de parler de réécriture non seulement de la pièce de Tennessee Williams, mais également du film d'Elia Kazan.

Après avoir brièvement évoqué le contexte historique dans lequel ont été créées les œuvres de notre corpus, notre analyse va maintenant se tourner plus en détail sur le lien qui unit chacun des auteurs. Il nous semble effectivement nécessaire, afin de justifier notre travail, de voir comment la pièce de théâtre et le film *Un tramway nommé désir*, peuvent être associés avec le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

Tout d'abord, comme nous l'avons évoqué un peu plus tôt la relation entre Tennessee Williams et Elia Kazan semble évidente, dans la mesure où se réalise non seulement la mise en scène de la pièce *Un tramway nommé désir*, mais encore son adaptation cinématographique. Il convient de préciser ici que l'adaptation cinématographique suppose, pour passer de la scène à l'écran, un premier travail de réécriture que nous analyserons plus tard. Néanmoins, la relation entre Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar est peut-être moins évidente et nécessite une explication. En premier lieu, il est aisé de constater que la pièce *Un tramway nommé désir* apparaît à de nombreuses reprises dans le film *Tout sur ma mère*. En effet comme nous l'avons dit, la pièce *Un tramway nommé désir* dans le film d'Almodóvar, n'est pas une simple citation ou référence, puisqu'elle fait partie intégrante du scénario. De ce fait, la pièce *Un tramway nommé désir* occupe une fonction dramatique au sein du film *Tout sur ma mère*. De

¹ PCA : Production Code Administration. Ce code, qui tire ses origines et principes de bases de la loi Hays de 1927, régule toutes les productions hollywoodiennes des années cinquante. Il précise notamment ce qu'il est interdit de montrer ou même de suggérer à l'écran. Il faut également préciser que la rédaction du PCA s'est faite en étroite collaboration avec la Catholic Legion of Decency (La légion catholique de la décence).

plus, nous avons mis en évidence lors de précédents travaux de recherche l'admiration que porte Almodóvar au cinéma américain. Il semble alors impossible de penser que le film de Kazan, *Un tramway nommé désir*, n'est pas joué un rôle décisif dans l'écriture de *Tout sur ma mère*. Almodóvar avait d'ailleurs fait un rapide clin d'œil au réalisateur américain dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça !* lors de la scène où la grand-mère et son petit fils Toni vont au cinéma voir *La fièvre dans le sang*. Ainsi, les trois auteurs des œuvres de notre corpus semblent d'abord réunis par un lien affectif. Cependant, nous avons précisé qu'*Un tramway nommé désir* occupait une fonction dramatique au sein du film *Tout sur ma mère*. La pièce de Williams et le film de Kazan participent notamment à la création d'une tension mélodramatique, permettant ainsi la création du mélodrame dans *Tout sur ma mère*. Jean-Marc Lalanne des Cahiers du cinéma, définit effectivement le film d'Almodóvar comme « un sublime mélodrame [...] ». (Lalanne, *Cahiers du Cinéma* N°535, mai 1999, 34). Notre analyse vient donc soulever ici la question du genre qui nous semble réunir Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar. Par conséquent, notre travail va maintenant s'intéresser à cette question du genre dans le théâtre de Tennessee Williams, le cinéma de Kazan et le cinéma d'Almodóvar, pour ainsi montrer comment nos trois auteurs sont liés par cette question.

Le théâtre de Tennessee Williams qui tire ses origines dans l'œuvre de plusieurs écrivains européens, tels que DH Lawrence ou Ibsen, est aussi fortement inspiré par la propre famille de l'auteur. Nous pouvons d'ailleurs citer une de ses déclarations pour illustrer notre propos : « Je ne pense pas que je serais devenu le poète que je suis sans cette angoissante situation familiale. » (Dubois, 1992, 43). Ses personnages seront ainsi très influencés par sa mère étouffante, son père violent, et sa sœur schizophrène : « [Stanley] ressemble en effet au père violent et alcoolique qui terrifia l'auteur toute son enfance et qu'il tenait pour responsable pour l'internement de Rose. » (Roche-Lajtha, 2003, Page 95). La cellule familiale est donc pour Tennessee Williams d'une influence fondamentale. Cet élément est évidemment à mettre en relation avec le réalisateur espagnol, puisque qu'Almodóvar a souvent déclaré s'inspirer de ses proches pour écrire ses films. De plus, la pièce *Un tramway nommé désir* est qualifiée par Judith J Thompson dans son ouvrage *Memory, Myth, and Symbol* de « tragédie romantique mais également de comédie noire et ironique. »² (Thompson, 1989, 50). Il semble donc que le ton tragicomique domine la pièce de Williams. Il conviendra alors de nous demander, au cours de ce travail, si celui-ci se retrouve dans le film *Tout sur ma mère*, afin de justifier notre hypothèse selon laquelle Almodóvar et Tennessee Williams sont liés par la question de genre.

L'adaptation cinématographique de la pièce *Un tramway nommé désir*, réalisée par Elia Kazan en 1951 conserve les grandes caractéristiques de la pièce. L'adaptation est en effet assez fidèle tant au niveau des dialogues que de la mise en scène. Il faut d'ailleurs noter que le réalisateur américain a écrit le scénario en collaboration avec Tennessee Williams. Néanmoins comme nous l'avons évoqué précédemment, Kazan doit faire face à un problème majeur, celui de la censure à Hollywood pendant les années cinquante. Ainsi, toutes les références à l'homosexualité, ou au viol de Blanche se retrouvent supprimées par la censure : « Joseph Breen le censeur officiel de la MPAA [Motion Picture Association of America] exigea que fussent supprimées les références à l'homosexualité d'Allan, ainsi que la scène du viol de Blanche par son beau-frère. » (Roche-Lajtha, 2003, 26). De même, la fin de la pièce a été modifiée de façon à ce que le personnage de Stanley soit puni pour le viol qu'il a commis. En conséquence, la suppression de plusieurs éléments fondamentaux de la pièce amène à se poser à nouveau la question du genre. Peut-on

² "the play is structured then, not only as romantic tragedy, but also as a dark ironic comedy."

encore parler de tragicomédie ? En effet, il ne faut pas perdre de vue que le film de Kazan est réalisé à Hollywood. Le film se doit alors de répondre aux critères du studio système. Ceci est d'autant plus vrai dans les années cinquante, où Hollywood impose plus que jamais ses critères, dont notamment celui de réaliser des films correspondant aux grands genres cinématographiques du moment, tel que le mélodrame. Le film de Kazan est donc assez fidèle à la pièce de Williams, mais perd néanmoins le côté tragicomique de la pièce pour livrer un film empreint de touches mélodramatiques.

Le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar qui, comme nous l'avons dit, sort environ cinquante ans après la pièce de Williams et le film de Kazan, réutilise les éléments que nous venons de développer, caractéristiques du théâtre et du cinéma de chacun des auteurs. En effet comme nous l'avons évoqué auparavant, *Un tramway nommé désir* joue un véritable rôle au sein du film d'Almodóvar, notamment à travers les nombreuses occurrences de la pièce mais aussi, à travers le ton tragicomique que nous retrouvons dans *Tout sur ma mère*. Néanmoins, il faut ici nuancer notre propos puisque le film *Tout sur ma mère* n'est pas une tragicomédie à proprement parler. En effet, le dénouement plutôt heureux du film efface le genre tragicomique. Nous verrons un peu plus tard comment Almodóvar réussit à réutiliser le genre tragicomique pour le renouveler et l'adapter à sa conception du cinéma. De même, nous avons pu constater l'influence de Kazan et du mélodrame hollywoodien dans le film *Tout sur ma mère*. Jean-Claude Seguin a défini cela très clairement dans son ouvrage *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre* : « Pedro Almodóvar se vit comme « auteur » de ses œuvres, un auteur qui trouve ses modèles dans le cinéma classique hollywoodien, tout autant que dans l'identité hispanique, dans le mélodrame hollywoodien. » (Seguin, 2009, 66-67). Jean-Marc Lalanne des Cahiers du Cinéma, quant à lui, définit le film de Pedro Almodóvar comme « un sublime mélodrame et un grand film romanesque, mais où le romanesque s'invente dans une nécessité totalement contemporaine. » (Lalanne, *Cahiers du Cinéma* N°535, mai 1999, 34). Cette citation évoque assez clairement l'influence du mélodrame dans le cinéma d'Almodóvar, mais également le renouvellement perpétuelle des formes littéraires et cinématographiques préexistantes. C'est donc sur l'influence d'*Un tramway nommé désir* et du mélodrame hollywoodien que va porter la suite de notre analyse. Nous verrons alors dans quelle mesure nous pouvons parler d'une réécriture du mélodrame hollywoodien dans le film *Tout sur ma mère*.

Nous avons donc cherché à contextualiser brièvement chacune des œuvres de notre corpus, pour ainsi mettre en évidence les différents contextes historiques et géographiques dans lesquels *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère* ont été créés. Nous avons ensuite voulu montrer quel était le lien qui nous permettait de réunir dans le même travail le dramaturge américain Tennessee Williams, le cinéaste également américain Elia Kazan et le cinéaste espagnol Pedro Almodóvar. Notre développement a donc permis de comprendre que la question du genre tragicomique et mélodramatique était fondamentale. C'est donc sur l'influence d'*Un tramway nommé désir* dans la construction du film *Tout sur ma mère* et notamment dans la construction du genre mélodramatique que nous allons maintenant orienter notre travail. Avant cela il nous semble judicieux de rappeler brièvement les caractéristiques du mélodrame et plus particulièrement du mélodrame hollywoodien.

b) Le mélodrame

Nous allons maintenant nous intéresser plus particulièrement au mélodrame. En effet, l'analyse des œuvres de notre corpus nous a permis de mettre en évidence la récurrence du genre

mélodramatique, depuis *Un tramway nommé désir* jusqu'à *Tout sur ma mère*. Nous analyserons dans les chapitres suivants les éléments précis de l'influence du mélodrame sur la pièce de Williams et le film de Kazan, puis nous verrons comment ces éléments se retrouvent dans le film de Pedro Almodóvar. Notre étude permettra donc de mettre en avant l'héritage, non seulement du mélodrame littéraire, mais également du mélodrame hollywoodien dans le film *Tout sur ma mère*, nous permettant ainsi de comprendre de quelle manière nous pouvons parler d'une évolution et d'un renouvellement du genre mélodramatique. Cependant, il nous semble d'abord nécessaire de rappeler ce que nous entendons par mélodrame littéraire et mélodrame cinématographique et plus particulièrement hollywoodien.

Avant de commencer à analyser le genre mélodramatique au cinéma, il nous paraît important de rappeler que les origines du mélodrame sont littéraires, et se retrouvent plus particulièrement dans le théâtre. Le mélodrame apparaît donc en littérature au dix-huitième siècle, suite à une longue métamorphose des genres établis : « La lente métamorphose qui affecte pendant tout le dix-huitième siècle les genres traditionnels et en particulier le théâtre, conjuguée à l'émergence, sous la Révolution, d'un public élargi au populaire et sensibilisé à l'extrême par des années de péripéties mouvementées et sanglantes, conduit à l'éclosion de ce qu'il convient bien d'appeler l'esthétique mélodramatique. » (Thomasseau, 1984, 5). Le mélodrame est donc bien le fruit d'une métamorphose des genres préétablis. En ce sens, nous pouvons penser que des éléments des grands genres littéraires, comme la tragédie par exemple, se retrouvent dans le mélodrame. Cette idée est d'ailleurs développée par Jean-Marie Thomasseau dans son ouvrage *Le mélodrame* : « Lorsque l'histoire littéraire parle du mélodrame et des ses origines, elle le fait souvent en terme de sclérose et de décadence, en expliquant quelques fois la naissance du genre par un affaiblissement de la tragédie. » (Thomasseau, 1984, 9). Cet élément a son importance dans la mesure où nous avons évoqué précédemment le ton tragique de la pièce de Tennessee Williams *Un tramway nommé désir*. De plus, nous avons souligné que le film éponyme réalisé par Kazan avait perdu une partie de ce côté tragique, au profit d'un ton plus mélodramatique, suite aux pressions de la censure.

Il faut également rappeler que le mélodrame littéraire s'accompagne de règles d'écritures précises. En effet, on retrouve dans les textes mélodramatiques le respect de la règle des trois unités. Cette règle déjà en vigueur dans le théâtre ou la tragédie par exemple, vise à ce que soient respectées l'unité d'action (pas d'intrigue secondaire), l'unité de temps (la durée de la représentation théâtrale doit coïncider avec la durée de l'action représentée) et l'unité de lieu (l'action doit se dérouler en un lieu unique). Le mélodrame impose également la présence de deux types de monologues : le monologue récapitulatif qui sert à expliquer la situation, et le monologue pathétique qui, quant à lui, vise à entretenir le pathos. Nous avons souhaité évoquer ici cet élément puisque nous verrons par la suite qu'il s'avérera nécessaire pour l'analyse du monologue d'Agrado dans le film *Tout sur ma mère*, et nous nous demanderons si la fonction du monologue n'a pas été détournée par le réalisateur espagnol.

Il reste un dernier élément du mélodrame littéraire que nous souhaitons évoquer ici. Il s'agit de la musique. En effet, nous avons précisé un peu plus tôt que le mélodrame s'était surtout imposé dans le théâtre. La musique est donc un élément important qui entre en compte lors de la mise en scène. A ce sujet, Thomasseau précise que « la musique du mélodrame est à la fois descriptive et expressive. Sa fonction est d'abord émotionnelle ; elle se substitue au dialogue dans la pantomime, prépare et soutient les effets dramatiques et pathétiques, accompagne l'entrée et la sortie des personnages. » (Thomasseau, 1984, 115). Cette idée, sur laquelle nous reviendrons,

semble néanmoins fondamental puisque Paul Obadia déclare à propos du rôle de la musique dans les films d'Almodóvar que « le rôle [...] peut être dit harmonique avec les propos que l'insertion accompagne, illustre, renforce, ou auxquels, par endroits, elle se substitue. » (Obadia, 2002, 73-74). De même que pour l'utilisation du monologue dans le mélodrame, nous reviendrons sur le rôle de la musique dans la pièce et le film *Un tramway nommé désir* et dans le film *Tout sur ma mère*. Nous tenterons alors de voir si l'utilisation qui en est faite est identique à celle du mélodrame littéraire, ou bien si les auteurs Williams, Kazan, Almodóvar, en ont détourné l'usage. Ainsi, notre travail va maintenant s'intéresser au mélodrame, afin de mettre en évidence ses caractéristiques fondamentales.

Tout d'abord, Jean Bourget donne du mélodrame la définition suivante : « On définira comme « mélodrame » tout film hollywoodien qui présente les caractéristiques suivantes : un personnage de victime (souvent une femme, un enfant, un infirme) ; une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophique, et non au seul jeu des circonstances réalistes, enfin, un traitement qui met l'accent soit sur le pathétique et la sentimentalité, soit sur la violence des péripéties, soit tout à tout sur ces deux éléments avec les ruptures de ton que cela implique. » (Bourget, 1994, 12-13). Les films mélodramatiques semblent donc jouer avec les émotions et la sensibilité du spectateur, et ce grâce à l'utilisation du pathos. C'est d'ailleurs ce côté sentimental qui vaut au mélodrame d'être défini par certains de façon péjorative : « le terme de mélodrame est presque toujours employé de façon péjorative : il désigne une œuvre à l'intrigue à la fois invraisemblable et stéréotypée, donc prévisible, aux effets sensationnels qui bafouent la psychologie et le bon goût, à la sentimentalité souvent écœurante. » (Bourget, 1994, 9). Néanmoins, il faut rappeler que le mélodrame est un genre qui fonctionne très bien à Hollywood et pour lequel le public est demandeur. On considère que l'apogée du mélodrame se situe dans les années cinquante. Les années cinquante sont effectivement difficile pour Hollywood puisque qu'elles correspondent à la généralisation de la télévision dans les foyers américains : « Hollywood, au début des années cinquante, prend conscience du risque nouveau que constituent les écrans de la télévision. » (Bossens et Gerstenkor, 1992, 109). Cette prise de conscience va alors s'accompagner d'un retour au classicisme hollywoodien, classicisme qui avait fait son succès dans les années trente. Le mélodrame va ensuite s'éclipser dans les années soixante, éclipse « que l'on attribue à la crise des valeurs familiales. Les codes génériques sont ressentis comme autant d'entraves intolérables à la liberté créatrice des réalisateurs qui revendiquent le statut européen d'auteurs. » (Bourget, 1994, 271). Le mélodrame effectuera cependant son grand retour dans les années soixante-dix, pour ensuite rester un genre non pas majeur, mais constant du cinéma hollywoodien.

Après avoir défini le mélodrame et évoqué l'évolution du genre, nous allons voir dans quelle mesure nous retrouvons ses caractéristiques principales dans les œuvres de notre corpus, *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams et Elia Kazan et *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

Tout d'abord, nous avons évoqué lors de notre définition du mélodrame la nécessité d'introduire non seulement des personnages de victimes, mais encore d'évènements catastrophiques visant ainsi la création du pathos. Le thème de l'accident est bien entendu l'un des plus importants, puisqu'il est par définition providentiel. La vie du personnage se trouve alors complètement modifiée, ce qui a pour but de faire naître l'émotion chez le spectateur. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que « le plus fréquent est l'accident d'automobile, qui agissant comme un révélateur, a souvent la force d'une sorte de jugement de Dieu. » (Bourget, 1994, 61). Nous analyserons

d'ailleurs l'accident d'Esteban dans *Tout sur ma mère* et nous verrons de quelle manière il est traité. A ces données vient s'ajouter celle du rapport entre les sexes dans la société : « Le mélodrame, à l'instar de la comédie, reflète certes les rapports entre les sexes dans une société donnée, mais ce reflet n'est pas toujours strictement fidèle, parce que les représentations qu'une société donne d'elle-même demandent à être décodées ou interprétées. » (Bourget, 1998, 23-24). Le mélodrame met donc en scène les relations entre les hommes et les femmes non pas dans le but de montrer la réalité telle qu'elle est, mais plutôt tel que le réalisateur souhaite la montrer. La réalité passe ainsi par le filtre de l'œil du réalisateur, ce qui implique qu'il nous livre une image empreinte de son propre vécu, de ses propres expériences, de ses propres rapports avec la société masculine et féminine. « Le mélodrame est en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société. » (Bourget, 1994, 11).

Du point de vue de la narration, plusieurs éléments entrent en compte dans la création du mélodrame. Nous pouvons commencer par évoquer la présence du secret comme donnée déterminante du mélodrame. Le secret est généralement perçu comme un obstacle au bonheur des personnages ce qui permet la création d'une tension mélodramatique. Nous pouvons citer ici Bourget et *Le mélodrame hollywoodien* : « un cliché situation typique est l'existence d'un secret représentant un obstacle au bonheur, la difficulté est généralement réglée par l'élucidation du secret qui prend très souvent la forme d'un flash-back. » (Bourget, 1994, 31). Le flash-back fait d'ailleurs partie des éléments importants du mélodrame. Il est généralement combiné avec le gros plan, puisque ce dernier est considéré comme le plus efficace pour créer le mélodrame. De même, le happy ending est indissociable du mélodrame et peut être considéré comme une loi du genre. Il faut d'ailleurs ajouter que le happy ending a été rendu obligatoire, dans les années cinquante, par la censure : « le happy ending a été vu, de manière presque universelle et jusqu'à une date récente, comme une loi du genre. » (Bourget, 1994, 155). Enfin, nous souhaitons évoquer l'importance de la musique dans le genre mélodramatique. Nous avons effectivement vu qu'elle était caractéristique du mélodrame et qu'elle n'avait jamais été négligée depuis la naissance du genre. Son influence dans le mélodrame hollywoodien peut s'expliquer, en particulier, par l'héritage du cinéma muet dont la musique était l'élément central et fondamental : « musique et chansons jouent dans le genre hollywoodien, un rôle de premier plan. Cela s'explique notamment par l'héritage du cinéma muet. » (Bourget, 1994, 197). La musique permet donc d'ajouter du sens et du sentiment aux images pour précipiter le spectateur dans l'émotion du mélodrame : « la musique d'un film hollywoodien se doit moins d'être discrète, que de faciliter y compris avec lourdeur, le basculement du spectateur dans la suspension volontaire d'incrédulité. » (Garson, 2008, Page 34). Ainsi, la combinaison de tous ces éléments, au sein d'un film, constitue la base même de l'esthétique mélodramatique. C'est donc à partir de ces propriétés que nous allons étudier *Un tramway nommé désir* (pièce et film) et *Tout sur ma mère*.

Avant de conclure sur la définition du mélodrame, nous souhaitons revenir sur la règle des trois unités que nous avons évoquée dans notre définition du mélodrame littéraire : unité de temps, unité de lieu et unité d'action. Nous avons observé que cette règle n'était pas véritablement respectée dans le mélodrame hollywoodien. Il semble effectivement difficile pour un film de se limiter à un seul espace, à une seule intrigue, ou bien encore de faire correspondre la durée du film avec la durée de l'action. Nous verrons cependant, lors de notre analyse d'*Un tramway nommé désir* que l'unité de lieu est tout à fait respectée dans la pièce et presque respectée dans le film. En effet, la majeure partie de l'action se déroule dans l'appartement de Stanley et Stella à la Nouvelle-Orléans. L'unité d'action est, quant à elle, moins évidente puisque même si la descente de Blanche dans la folie est au cœur de l'intrigue, nous ne pouvons pas faire abstraction des

relations entre Stanley-Stella, Stella-Blanche, Blanche-Mitch, Blanche-Stanley. Enfin, l'unité de temps n'est absolument pas respectée puisqu'il s'écoule près de cinq mois entre le début et la fin de la pièce. De même, nous remarquons qu'aucune de ces règles n'est respectées dans le film *Tout sur ma mère*, puisque qu'il est un exemple de film choral, genre dont la caractéristique est de multiplier les personnages et les intrigues. La règle des trois unités ne semble donc pas contribuer à la construction du mélodrame dans le film d'Almodóvar. Nous y reviendrons plus tard, lorsque nous analyserons les éléments mélodramatiques utilisés par Almodóvar, ainsi que l'usage qui en est fait.

Nous avons donc évoqué, tout au long de ce premier point, les liens qui semblent exister entre les trois œuvres de notre corpus : *Un tramway nommé désir* (pièce et film) et *Tout sur ma mère*. Notre analyse a d'abord voulu remettre dans son contexte chacune des sources, pour ainsi comprendre comment l'époque a pu jouer un rôle, plus ou moins influent, dans le processus de création. Nous avons également profité de ce premier chapitre pour mettre en évidence les différentes influences qui sont à l'origine des œuvres de notre étude. Nous avons ainsi vu que Tennessee Williams était un auteur fortement influencé par ses prédécesseurs. De même, nous avons mis en avant l'influence certaine de Tennessee Williams et d'Elia Kazan sur le cinéma de Pedro Almodóvar. Notre analyse a aussi permis de révéler une influence commune aux trois auteurs : le mélodrame. Nous avons alors esquissé une définition du mélodrame, d'abord d'un point de vue littéraire, puis ensuite cinématographique. Nous avons effectivement voulu montrer que le mélodrame au cinéma, et en particulier le mélodrame hollywoodien, tire ses origines du mélodrame qui apparaît en littérature au dix-huitième siècle. Nous avons ensuite dégagé les grandes caractéristiques du mélodrame hollywoodien car il semble avoir influencé en premier lieu, le réalisateur Elia Kazan et en second lieu, Pedro Almodóvar. C'est donc à partir de ces caractéristiques que nous allons poursuivre notre analyse de l'influence du mélodrame dans *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère*. Ainsi, nous allons maintenant travailler sur l'étude des éléments mélodramatiques précis que nous trouvons chez Tennessee Williams et Elia Kazan, puis nous verrons comment ces éléments se retrouvent chez le cinéaste espagnol. Notre travail visera, par la suite, à montrer l'influence et le renouvellement du genre dans le cinéma d'Almodóvar et en particulier dans *Tout sur ma mère*.

2. Le mélodrame américain

a) Tennessee Williams : tragicomédie et accents mélodramatiques

Suite au développement des différents éléments qui constituent le mélodrame et en particulier le mélodrame hollywoodien, nous allons à présent reprendre chacune de ces composantes pour ainsi voir dans quelle mesure nous les retrouvons dans la pièce de Tennessee Williams, puis ensuite dans le film de Kazan. Comme nous l'avons évoqué lors du chapitre précédent, le style du film diffère quelque peu de celui de la pièce. Ainsi, nous avons qualifié la pièce de tragicomédie, alors que concernant le film nous avons plutôt parlé de comédie mélodramatique. Nous avons d'ailleurs esquissé une première explication, qui attribuerait ce changement de ton aux pressions exercées par la censure. Notre étude va donc s'attacher, dans un premier temps, à mettre en évidence les changements effectués lors de la réécriture de la pièce, puis dans un second temps, nous verrons quel est l'effet produit par ces changements, notamment du point de vue du style. Notre analyse permettra donc de nous rendre compte du pouvoir de la censure sur les films américains des années cinquante. Il faut également ajouter que les éléments que nous allons

développer ci-après, nous servirons de points de départ pour l'analyse du mélodrame hollywoodien dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

Il nous semble judicieux de commencer notre travail par l'analyse des pointes mélodramatiques que comporte la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams. Nous préférons ici le terme de pointes mélodramatiques à celui de mélodrame. Nous avons parlé un peu plus tôt de tragicomédie et ce terme nous semble plus approprié. En effet, la pièce peut être considérée comme une tragédie dans la mesure où elle évoque la descente de Blanche Dubois dans la folie. Cette chute prend tout son sens tragique puisqu'elle semble inévitable, voire même liée au concept de destin. La scène où le médecin vient chercher Blanche pour l'emmener à l'hôpital psychiatrique s'inscrit dans la continuité de la pièce, comme si cet internement faisait partie du destin de Blanche depuis la première scène. Ainsi, le personnage de Blanche effectue, tout au long de la pièce, une longue descente vers le chaos. Blanche semble prise au piège non seulement par Belle Rêve et les valeurs qui y sont liées, mais également par la Nouvelle-Orléans et l'appartement des Kowalski : « L'appartement des Kowalski est un piège qui se referme sur Blanche dont l'horizon s'est inéluctablement rétréci ; comme Belle Rêve au fil des ans. » (Roche-Lajtha, 2003, 72). Le personnage de Blanche donne donc un ton résolument tragique à la pièce. Cependant, à ce côté tragique vient s'ajouter un ton plus comique. En effet, l'opposition entre le milieu sophistiqué de Blanche et le comportement de Stanley peut prêter à sourire. Ce ton comique s'illustre en particulier, lors de la scène de poker, scène très masculine au cours de laquelle Stanley se moque des rapports entre Mitch et sa mère :

Pablo : « Quelqu'un devrait aller chez le chinois acheter des nids d'hirondelles.

Stanley : T'as faim chaque fois qu'je perds. Allez, Mitch ! Qu'est-ce que tu fous sur la table ? Du cognac, les cartes et les jetons sur cette table, rien d'autre je te prie ! [...]

Mitch : Ma mère est malade... mon vieux. Elle ne s'endort pas avant que je sois là.

Stanley : Alors pourquoi ne restes-tu pas chez toi, avec elle ?

Mitch : Elle me dit de sortir ! Alors qu'est-ce que tu veux, je sors ! [...] Vous êtes tous mariés... Moi, quand elle ne sera plus là, je serai tout seul ! Je vais dans la salle de bain.

Stanley : On t'donnera un sucre d'orge ! »³ (Williams, 2000, 143-144).

Ces quelques répliques donnent certes un ton peu plus comique à la pièce, mais comportent néanmoins une visée plutôt tragique puisqu'elles témoignent non seulement du comportement machiste des hommes (comportement qui se retrouve dans les relations hommes-femmes), mais également du niveau social et des conditions de vie de la classe ouvrière dans le quartier populaire de la Nouvelle-Orléans. Nous pourrions citer bon nombres d'extraits qui témoignent du penchant comique de la pièce *Un tramway nommé désir*, mais il nous semble préférable de poursuivre notre analyse pour évoquer les éléments qui viennent ajouter un ton mélodramatique. Il nous reste maintenant à nous interroger sur les composantes qui permettent l'introduction du mélodrame dans la pièce. Il nous paraît important de rappeler que selon Thomasseau, le mélodrame serait issu d'un affaiblissement de la tragédie : « Lorsque l'histoire littéraire parle du mélodrame et des ses origines, elle le fait souvent en terme de sclérose et de décadence, en expliquant quelques fois la naissance du genre par un affaiblissement de la tragédie. »

³ « Pablo: Why don't somebody go to the Chinaman's and bring back a load of chop suey? Stanley: When I'm losing you want to eat! Ante up! Openers ? Openers ! Get off the table, Mitch. Nothing belongs on a poker table but cards, chips and whisky. [...] Mitch: I gotta sick mother. She don't go to sleep until I come in at night. Stanley: Then why don't you stay at home with her? Mitch: She says to go out, so I go [...] You all are married. But I'll be alone when she goes. I'm going to the bathroom. Stanley: Hurry back ans we'll fix you a sugar-tit. »

(Thomasseau, 1984, 9). Cette définition nous montre donc qu'il est tout à fait possible de combiner tragédie et mélodrame, dans la mesure où ils semblent liés.

Nous avons également vu auparavant que la règle des trois unités était plutôt importante dans la construction du mélodrame. Nous retrouvons cette règle dans la pièce *Un tramway nommé désir* avec cependant quelques modifications. Nous pouvons effectivement constater que l'unité de temps, qui demande que la durée de la représentation théâtrale coïncide avec la durée de l'action représentée, n'est absolument pas respectée. La pièce commence au début du mois de mai et se termine fin septembre. Il s'écoule donc près de cinq mois entre le début et la fin de la pièce. L'unité d'action elle non plus n'est pas réellement respectée. Cette unité impose une intrigue unique au détriment d'une intrigue chorale. Ainsi, bien que Blanche soit le personnage central de la pièce, les relations entre Stella et Stanley, Stanley et les autres hommes de la pièce, Stella et Eunice ne sont pas pour autant négligées. De même, l'intrigue est basée sur la descente dans la folie de Blanche, mais également sur Stanley qui souhaite récupérer l'argent du domaine de Belle-Rêve, ou bien encore la relation amoureuse entre Mitch et Blanche. Les intrigues, bien qu'elles soient fondées autour du personnage de Blanche, sont diverses et ne respectent donc pas véritablement l'unité d'action. L'unité de temps, quant à elle, nous semble être la plus respectée puisque la pièce se déroule entièrement dans l'appartement de Stella et Stanley à la Nouvelle-Orléans. La règle des trois unités est donc partiellement présente dans la pièce *Un tramway nommé désir*. En ce sens, nous pouvons dire qu'elle contribue à sa façon, à faire entrer quelques points mélodramatiques dans la pièce.

Notre analyse va maintenant nous amener à nous arrêter sur le monologue récapitulatif et le monologue pathétique, normalement présents dans le mélodrame. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le monologue récapitulatif ne se retrouve absolument pas dans la pièce de Tennessee Williams. En effet, la pièce s'ouvre *in medias res* sur une réplique d'une femme noire inconnue qui s'adresse à Eunice :

Femme noire : « ... Elle dit que St Barnabas aurait envoyé son chien pour la lécher et que lorsqu'il l'aurait fait, elle aurait senti une vague froide parcourir son corps de haut en bas. »⁴ (Williams, 2000, 115).

L'entrée *in medias res* est d'ailleurs renforcée par les points de suspension qui se trouvent au début de la réplique, et indique que la conversation entre les deux femmes était déjà commencée avant le début de la pièce. Nous remarquons que le monologue pathétique n'est pas présent dans la pièce, du moins sous sa forme standard. Le monologue pathétique semble plutôt se retrouver dans la pièce à travers le personnage de Blanche. En effet comme nous l'avons dit, Blanche sombre petit à petit dans la folie. Nous pouvons alors constater que ses répliques, bien qu'elles s'inscrivent dans un contexte de dialogue, s'apparentent au monologue. Blanche nous donne effectivement l'impression d'être déconnectée du monde extérieur ce qui donne, petit à petit, une allure de monologue ou de dialogue avec soi-même, à ses répliques. Nous pouvons citer, par exemple l'extrait suivant :

Blanche : « Je sens déjà l'odeur de la mer. Je ne vais plus vivre qu'au bord de la mer... Et quand je mourrai, je mourrai sur la mer... Vous savez comme je vais mourir, Je mourrai d'avoir mangé du raisin pas lavé. Je tiendrai la main du docteur du bateau, un tout jeune docteur avec une petite moustache blonde, et une grosse montre d'argent. « Pauvre femme, dira-t-on. La quinine n'a rien fait. Le raisin mal lavé à emporté

⁴ Negro Woman: "... she says St Barnabas would send out his dog to lick her and when he did she'd feel an icy cold wave all up an' down her."

son âme au ciel. » On coudra mon corps dans un beau drap blanc en pleine mer, et on me jettera par-dessus bord, au crépuscule... Un beau soir d'été. Dans l'océan bleu... Bleu comme les yeux de mon premier amant. »⁵ (Williams, 2000, 220).

De plus, les répliques de Blanche prennent tout leur sens pathétique dans la mesure où nous savons qu'elles sont la traduction d'une inévitable chute dans la folie. Ainsi de même que la règle des trois unités, le monologue pathétique, bien que sa forme soit un peu changée, contribue à donner un ton mélodramatique à la pièce de Tennessee Williams.

Il nous reste maintenant à analyser le rôle de la musique dans la pièce de Williams. Nous avons effectivement vu que la composante musicale est fondamentale dans la construction du mélodrame, puisqu'elle contribue à faire basculer le spectateur dans l'émotion. Nous pouvons remarquer la présence de la musique dès le début de la pièce, dans les didascalies : « Dans ce quartier de la Nouvelle-Orléans vous êtes presque toujours au coin de la rue, ou quelques maisons plus loin, près d'un petit air de piano, joué avec aisance par des doigts noirs. [...] Par-dessus la musique du « blue piano » le pêle-mêle des voix des gens dans la rue est entendu. »⁶ (Williams, 2000, 115). De même, nous pouvons noter les nombreuses occurrences de la *Varsouviana*. Cet air de polka se retrouve tout au long du film et est associé au personnage de Blanche. La *Varsouviana* apparaît dans les moments au cours desquels Blanche repense à son passé de « Belle du Sud » et est lié par conséquent, à un sentiment de nostalgie. Cependant, il faut ajouter que plus nous avançons dans la pièce et plus la *Varsouviana* se trouve associée à la folie. A titre d'exemple, nous pouvons citer l'extrait suivant :

Stanley : « [...] J'ai peur que vous ne me trouviez pas très raffiné... Stella m'a beaucoup parlé de vous. Vous avez été mariée, n'est-ce pas ?

Dans le lointain on entend jouer un air de polka.

Blanche : Oui, quand j'étais très jeune. »⁷ (Williams, 2000, 130)

ou bien :

« On entend jouer au loin un air de polka dans une gamme mineure.

Blanche : Nous avons dansions la *Varsouviana*, lorsque soudainement, en pleine danse, le garçon que j'avais épousé s'enfuit en courant et quitta le casino. Quelques instants plus tard : un coup de revolver ! »

La polka s'arrête brutalement. »⁸ (Williams, 2000, 183)

⁵ Blanche: "I can smell the sea air. The rest of my time I'm going to spend on the sea. And when I die, I'm going to die on the sea. You know what I shall die of? I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean. I will die with my hand in the hand of some nice-looking ship's doctor, a very young one with a small blond moustache and a big silver watch. "Poor lady," they'll say, "the quinine did her no good. That unwashed grape had transported her soul to heaven." And I'll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard -at noon- in the blaze of summer -and into an ocean as blue as my first lover's eyes!"

⁶ "In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tiny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. [...] Above the music of the "blue piano" the voices of people on the street can be heard overlapping."

⁷ "Stanley: [...] I'm afraid I'll strike you as being the unrefined type. Stella's spoke of you a good deal. You were married once, weren't you? *The music of the polka rises up, faint in the distance.* Blanche: Yes. When I was quite young."

⁸ "*Polka music sounds, in a minor key faint with distance.* Blanche: 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.*"

ou bien encore :

Docteur : « Comment allez-vous ?

Blanche : Vous n'êtes pas le gentleman que j'attendais. [...] Cet homme n'est pas Shep Huntleigh.

*On entend la Varsouviana. Stella regarde Blanche fixement. Eunice donne la main à Stella. Il y a un moment de silence- aucun son, excepté celui de Stanley qui mélange les cartes. »*⁹ (Williams, 2000, 222)

Ainsi, nous pouvons remarquer que la musique agit dans la pièce comme un leitmotiv et devient pour le spectateur, un élément déclencheur du mélodrame. Il faut d'ailleurs ajouter que la musique est une composante importante de la mise en scène, mise en scène préparée par Williams au moment de l'écriture de sa pièce, puisque le nombre de didascalies comportant des informations pour la représentation de la pièce est plutôt élevé.

Nous avons donc constaté, tout au long de cette étude que malgré un style plutôt tragicomique, le mélodrame n'est pas complètement absent de la pièce de Tennessee Williams. Nous y retrouvons effectivement plusieurs éléments caractéristiques du mélodrame, mais ils ne sont néanmoins pas suffisants pour que l'on puisse parler de pièce mélodramatique. En effet, les éléments, tels que la musique ou le monologue visent plutôt à renforcer la tragédie de Blanche plus que la création du mélodrame. Nous allons maintenant nous intéresser à la réécriture de la pièce, c'est-à-dire le film réalisé par Elia Kazan en 1951. Nous allons alors analyser dans le film les éléments qui nous permettent de parler de mélodrame et nous verrons de quelle manière nous pouvons penser que la construction du style mélodramatique est très différente.

b) Elia Kazan : le mélodrame hollywoodien

Nous allons à présent nous consacrer à l'analyse du processus adaptatif dans la construction du mélodrame. En effet nous avons vu lors de notre tout premier chapitre, que le film de Kazan était une adaptation assez fidèle de la pièce de Tennessee Williams. Cependant, nous avons également évoqué les problèmes générés par la censure, problèmes qui ont obligé Kazan à modifier plusieurs scènes du film *Un tramway nommé désir*. De plus, nous avons avancé l'idée selon laquelle ces modifications seraient à l'origine du style mélodramatique du film. Il faut néanmoins ajouter ici que le film de Kazan n'est pas un pur mélodrame. En effet, certains critiques y ont vu une tragédie réaliste et expressionniste, voire néo réaliste : « Certains critiques européens ont cru y voir une chronique néo-réaliste plutôt sordide et accentuée. [...] le film de Kazan mêle réalisme et expressionnisme ce qui, en théorie pourrait sembler contradictoire si ce choix n'était fait pour mettre en évidence les sentiments des personnages, notamment à travers l'éclairage qui constitue un des éléments essentiels de l'esthétique expressionniste. » (Sipièrre, 2003, 144 et 197). Le cinéaste italien Visconti a d'ailleurs mis en scène la pièce de Tennessee Williams en 1949. Ainsi bien que ces qualificatifs nous semblent justes, nous préférons centrer notre analyse sur l'influence d'Hollywood dans le film de Kazan, influence qui se fait notamment sentir à travers la tonalité mélodramatique de certains aspects du film. Le mélodrame nous paraît effectivement important dans la mesure où nous allons ensuite analyser son influence dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar, film pour lequel, selon les propos de Thomas Sotinel, le réalisateur s'est « jeté sans retenue dans le mélodrame. » (Sotinel, 2007, 67). Nous allons donc centrer dès maintenant notre étude sur l'adaptation de Kazan de la pièce *Un tramway nommé désir*, puis

⁹ *Idem*. «Docteur : How do you do ? Blanche: You are not the gentleman I was expecting. [...] That man is not Shep Huntleigh. *The Varsouviana is playing distantly. Stella stares back at Blanche. Eunice is holding Stella's arm. There is a moment of silence –no sound but that of Stanley steadily shuffling the cards.*» Page 222.

nous verrons comment cette adaptation est à l'origine de plusieurs éléments mélodramatiques au sein du film.

Tout d'abord, il est important de rappeler que Kazan est « un des réalisateurs les plus influents des années quarante et cinquante. »¹⁰ (Kolin, 2001, 7). De plus, la collaboration entre Tennessee Williams et Elia Kazan existait déjà avant le tournage du film, puisque Kazan a réalisé la mise en scène de la pièce à Broadway. « C'est donc vers Kazan que Williams se tourna naturellement pour l'adaptation cinématographique d'*Un tramway nommé désir* en 1951, dont le scénario, aussi proche qu'il était possible du texte de la pièce, fut écrit par le dramaturge en collaboration avec le metteur en scène. » (Roche-Lajtha, 2003, 25). Nous comprenons ici que le désir de Kazan était bien entendu, d'être le plus fidèle possible à la pièce. Néanmoins, « comme c'est presque toujours le cas au cinéma, le script lui-même est assez différents du film définitif et c'est à une confrontation de trois états du texte qu'il conviendrait de se livrer : la pièce, le script et le film. » (Sipièrre, 2003, 128). Nous savons en effet que la version définitive du film de Kazan est quelque peu éloignée, non seulement de la pièce, mais encore du scénario. Ces différences semblent en partie dues au double processus que génère le transfert d'un texte vers un film. Se pose alors au réalisateur le souci de la transformation (comment passer d'un texte à une image en mouvement, ou comment d'un regard mobile, celui du spectateur, à un regard unique et fixe, celui du réalisateur et de la caméra), mais également le souci de la réception. En effet, puisque le support est différent, le public ne peut être que différent, et par conséquent la réception également : « Toute pratique de transfert entre un texte et un film suppose un double processus, celui de la transformation et celui de la réception. L'adaptation filmique peut être considérée comme une réécriture de l'œuvre originelle. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 139). De plus comme nous l'avons évoqué un peu plus tôt, le processus adaptatif dans les années cinquante, aux Etats-Unis doit tenir compte des normes imposées par le PCA (production code administration), qui censure toutes séquences de films au contenu subversif. Concernant *Un tramway nommé désir*, « les exigences du PCA portent sur trois points principaux : l'homosexualité, la nymphomanie de Blanche et le viol final. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 148). Nous pouvons alors nous demander pour quelles raisons le film d'Elia Kazan a subi beaucoup plus de restrictions que la pièce de Tennessee Williams. En effet, la pièce sort en 1947 et le film en 1951, il ne s'écoule donc que quatre années entre la pièce et son adaptation. Qui plus est, la censure était déjà bien active en 1947. Notre interrogation semble trouver réponse grâce au rôle joué par la réception. La réception d'une pièce de théâtre est effectivement très différente de celle d'un film, dans la mesure où le spectateur n'est pas le même d'un genre à l'autre, le théâtre étant généralement considéré comme réservé à une élite culturelle, alors que le cinéma est accessible à tous : « Il convient de rappeler que les critères de la censure sont différents au cinéma et au théâtre. Le théâtre est considéré comme un spectacle réservé à une élite culturelle capable d'aborder des sujets délicats. Le cinéma est un art de masse ouvert au plus grand nombre et qui doit donc être plus particulièrement surveillé compte tenu de son impact sur un public non préparé et susceptible de subir l'influence des films au contenu pernicieux. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 148). Ainsi, le film de Kazan a dû subir plusieurs modifications pour pouvoir prétendre à une sortie sur les écrans, modifications justifiées non seulement par le côté subversif du film original, mais également justifiées économiquement puisque « la Warner souhaitait que le film sorte sous l'indication « film familial », et ce afin d'assurer un box office lucratif. »¹¹ (Kolin, 2001, 151).

¹⁰ "Kazan was one of the most influential directors in the 1940s' and 1950s'."

¹¹ "Warner Bros wanted it to receive approval as a family film to ensure a lucrative box office."

Ce sont donc ces modifications qui vont maintenant nous intéresser, puisque nous allons voir de quelle manière elles changent la tonalité du film. Nous allons ainsi comprendre comment le mélodrame hollywoodien s'est immiscé dans le film d'Elia Kazan *Un tramway nommé désir*.

Nous allons à présent reprendre les éléments du mélodrame hollywoodien que nous avons développés un peu plus tôt, et ce afin de voir si nous les retrouvons ou non dans le film de Kazan. Comme nous l'avons dit, « on défini[t] comme « mélodrame » tout film hollywoodien qui présente les caractéristiques suivantes: un personnage de victime, une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophiques, et non au seul jeu des circonstances réalistes, enfin un traitement qui met l'accent soit sur le pathétique et la sentimentalité, soit sur la violence des péripéties, soit tout à tout sur ces deux éléments avec les ruptures de ton que cela implique. » (Bourget, 1994, 12-13). Nous pouvons retrouver dans le film de Kazan le personnage de victime nécessaire au mélodrame, grâce au personnage de Blanche. En effet, le personnage de Blanche se pose en victime, dès son arrivée à Elysian Fields. Ce sentiment est véhiculé en particulier par l'arrivée de Blanche dans l'appartement des Kowalski. Nous pouvons remarquer son regard perdu et effrayé. De même nous pouvons citer les répliques suivantes :

Stella : « Tu es allée chez nous ?

Blanche : Et tu vis là-dedans ? Jamais, je n'aurais pensé... Cet endroit semble sortir d'une nouvelle d'Edgar Poe. Que fais-tu dans ce taudis ? » (Kazan, Warner Home Video, 1993, 4'21-4'31).

Ce processus de « victimisation » se construit également à travers les rapports qu'entretiennent Stanley et Blanche. Nous constatons que leur première rencontre annonce les prémisses d'une relation difficile et dangereuse. En effet dès le début, l'attirance et le rejet de Blanche pour Stanley se font sentir. Le côté bestial de Stanley terrorise et attire Blanche à la fois, et c'est cette dualité qui sera en partie responsable de la fin tragique de Blanche. Nous pouvons d'ailleurs remarquer les nombreux champs contre champs, ainsi que les longs plans sur le corps de Stanley traduisant le désir qu'il éveille chez Blanche. De même, Blanche est une victime du vieux Sud et des idées patriarcales : « Blanche est victime de l'idéologie patriarcale qui élevait la femme du Sud sur un piédestal mais la réduisait à la plus complète dépendance en la plaçant complètement sous tutelle masculine. Cette tradition n'offrait pas d'autre destin aux femmes que le mariage et la maternité. » (Roche-Lajtha, 2003, 169). On pourrait rappeler ici que la société du vieux Sud a souvent été mise en scène par Hollywood : « Hollywood a tout à la fois reproduit, perpétué et diffusé cette aspiration aristocratique du vieux Sud et simultanément le sentiment qu'elle était vouée à l'échec. » (Bourget, 1994, 70). Il nous semble important de noter que cette idée de société patriarcale dans laquelle les femmes sont destinées au mariage et à la maternité, se retrouve souvent dans les films de Pedro Almodóvar. Cependant, le film de Kazan n'est pas tout à fait fidèle à la définition de Jean Bourget dans la mesure où les péripéties providentielles n'entrent pas jeu dans la création du mélodrame. En effet, les responsables de la tragédie de Blanche se trouvent plutôt dans son entourage, puisque se sont les relations de Blanche avec les hommes combinées avec les idées patriarcales, qui vont la précipiter dans la folie et non la providence.

Nous avons également évoqué la nécessité de l'existence d'un secret dans le mélodrame et dont l'élucidation prend généralement la forme d'un flashback. Nous constatons effectivement la présence de plusieurs éléments secrets autour du personnage de Blanche, dans le film d'Elia Kazan *Un tramway nommé désir*. L'un des secrets concerne la période que Blanche a passée à

l'hôtel Flamingo. En effet nous remarquons tout au long du film, que Blanche tente de dissimuler par tous les moyens cette période de son existence, au cours de laquelle elle a eu de nombreuses conquêtes masculines, suite à une aventure avec l'un de ses élèves. Ce secret sera révélé par Stanley, d'abord à Mitch, puis ensuite à Stella. Nous pouvons citer cet extrait d'une conversation entre Stanley et Stella :

Stanley : « C'est pas une sainte. Tout le monde à Auriol en sait long sur elle. Elle y est aussi connue que le Président des Etats-Unis, mais elle est loin d'être aussi respectée. Elle s'était installée à l'hôtel Flamingo, un hôtel de second ordre, où l'on n'est pas trop regardant sur la vie privée des clients. [...] Maintenant le deuxième mensonge, elle a eu une histoire avec un gamin de dix-sept ans. » (Kazan, Warner Home Video, 1993, 1'13'47-1'15'48).

Il faut également ajouter que le film parle de la nymphomanie de Blanche de manière un peu détournée alors que la pièce insiste en termes un peu plus crus sur ce caractère, comme les montre ces répliques :

Stanley : « Oui ! Tu ne savais pas qu'il y avait un cantonnement près de Laurel. Ta sœur était connue là-bas sous le nom de « terrain libre ». C'est déjà pas mal ! Pour un genre de fille si raffinée, si distinguée que ta sœur. »¹² (Williams, 2000, 188).

Il nous reste à étudier le secret qui concerne l'homosexualité du mari de Blanche. Nous constatons effectivement que cet élément est tenu secret par Blanche jusqu'à ce qu'elle le révèle à Mitch lors de leur premier rendez-vous. Néanmoins, nous devons remarquer que l'homosexualité d'Allan n'est pas évoquée de la même manière dans la pièce et le film. La pièce de Tennessee Williams est très claire et explique en termes non équivoques, les raisons pour lesquelles le mariage de Blanche n'a pas fonctionné : Stella : « ce merveilleux garçon plein de talent était un dégénéré, un pédéraste. »¹³ (Williams, 2000, 190).

Le film de Kazan, quant à lui, est plus ambigu et évoque l'homosexualité d'Allan en le caractérisant de garçon plus sensible que les autres. La réplique de Stella que nous venons de citer a d'ailleurs été supprimée du film. Cet élément, qui dans la pièce fait partie intégrante de l'intrigue, est dans le film une composante du style mélodramatique. En effet, l'homosexualité d'Allan est dans le film de Kazan, un sujet tabou et secret et dont la révélation semble difficile. Il faut également préciser que la révélation du secret n'est pas délivrance, comme c'est normalement le cas dans le mélodrame, puisqu'ici il contribue à emmener Blanche sur le chemin de la folie. Il est également important de préciser que l'homosexualité d'Allan n'était pas écrite de cette manière dans le scénario original. Kazan s'est effectivement vu obligé par la censure, à réécrire tous les passages référant à l'homosexualité et ce afin que le film puisse bénéficier d'une sortie sur grand écran. Ainsi, notre hypothèse selon laquelle Hollywood serait responsable à travers la censure, du ton mélodramatique de certains aspects du film semble se justifier.

Il nous reste maintenant à analyser le happy ending, si caractéristique du mélodrame hollywoodien. Nous avons effectivement vu un peu plus tôt dans notre analyse que le happy ending, ou la fin heureuse était nécessaire pour qu'un film soit défini comme mélodrame. Le film de Kazan bien qu'il ne se termine pas complètement par un happy ending, propose néanmoins

¹² "Yes, did you know there was an army camp near Laurel and your sister's was one of the place called Out-of-Bounds."

¹³ "This beautiful and talented young man was a degenerate."

une fin bien différente de la pièce de Tennessee Williams. Tout d'abord, nous pouvons constater que la scène du viol de Blanche par Stanley est beaucoup plus suggérée dans le film que dans la pièce. En effet, dans la pièce de Williams les répliques ne trompent et permettent au lecteur de comprendre ce qui se passe sans équivoque.

Stanley : « Vous avez peur que je vous touche ? Mais à la réflexion, ça serait peut être pas plus mal que ça.
Blanche : N'approchez pas... Ne faites pas un pas de plus, ou bien...
Stanley : Ah ! Vous cherchez la bagarre... D'accord... en avant pour la bagarre ! Tigresse... tigresse...[...] Nous avons ce rendez-vous depuis le premier jour. »¹⁴ (Williams, 2000, 215).

Dans le film d'Elia Kazan, sans être réellement coupée, la scène a été largement modifiée, puisque le spectateur ne voit rien, excepté le visage de Blanche reflété dans le miroir. Ainsi, la scène peut porter à confusion et le spectateur novice ou non averti peut très bien ne pas comprendre l'importance fondamentale de cette scène pour la suite du film et du destin de Blanche. Ce changement est dû à la censure qui refusait qu'un viol soit montré à l'écran. De plus, l'exigence de la censure va plus loin, dans la mesure où elle demandait que Stanley soit puni pour son acte, ce qui n'est absolument pas le cas dans la pièce de Tennessee Williams. C'est donc par obligation que Kazan a modifié la fin d'*Un tramway nommé désir*, pour que Stanley laissé par Stella, soit puni pour son acte. Nous pouvons cependant observer qu'il ne s'agit pas d'un happy ending au sens strict du terme puisque Blanche est emmenée à l'asile et que Stella quitte Stanley avec leur enfant. Néanmoins, nous pouvons quand même parler de happy ending puisque la fin du film de Kazan correspond aux attentes du spectateur qui souhaite voir Stanley puni. Ainsi, la fin du film *Un tramway nommé désir*, qui ne satisfait pas du tout Kazan : « Je trouve la fin de la pièce meilleure que celle du film. A mes yeux elle n'est pas aussi dramatique. » (Ciment (a), 1985, 116) peut être considérée comme une fin mélodramatique imposée par Hollywood.

Nous avons donc analysé, au cours de ce chapitre, les éléments créateurs d'une certaine tonalité mélodramatique dans le film d'Elia Kazan *Un tramway nommé désir* et ainsi mis en évidence le désir de Kazan de réaliser une adaptation qui soit au plus près possible de la pièce de Tennessee Williams. Cette volonté semble plutôt bien respectée dans la mesure où les dialogues, les lieux et les intrigues du film sont très proches de la pièce de théâtre. Néanmoins, nous avons vu que derrière ces nombreuses similitudes se trouvent plusieurs éléments modifiés. Nous avons donc mis en avant les différents changements qui concernent trois sujets : l'homosexualité d'Allan, la nymphomanie et le viol de Blanche. Nous avons également vu comment la censure était à l'origine de ces changements obligatoires pour permettre à Kazan de sortir son film. Ainsi, l'analyse de ces éléments nous a amené à rapprocher le film de Kazan du mélodrame hollywoodien, grand genre des années cinquante aux Etats-Unis. Nous allons maintenant centrer notre analyse sur le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar, dans lequel nous souhaitons étudier l'aspect mélodramatique. Nous allons donc tenter de montrer comment est construit le mélodrame dans le film d'Almodóvar. Nous verrons non seulement de quelle manière il s'inspire du mélodrame hollywoodien, mais encore comment il le renouvelle.

¹⁴ Stanley: "You think I'll interfere with you? Ha-ha! Come to think of it, maybe you wouldn't be bad to – interfere with... Blanche: Stay back! Don't you come towards me another step or I'll- Stanley: Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house! Tiger – Tiger [...] We've had this date with each other from the beginning!"

3. Influence et renouvellement du mélodrame dans *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar

a) Le mélodrame hollywoodien dans le film *Tout sur ma mère*

Nous allons nous intéresser dans ce chapitre, à l'influence du mélodrame hollywoodien dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar. En effet, après avoir analysé dans un premier temps les caractéristiques du mélodrame classique et hollywoodien, nous avons vu dans un second temps comment elles pouvaient s'appliquer à *Un tramway nommé désir*, la pièce de Tennessee Williams et le film d'Elia Kazan. De même, nous avons remarqué que la pièce *Un tramway nommé désir* était très présente dans le film d'Almodóvar, à tel point que nous pouvons considérer qu'elle n'est pas une simple citation mais qu'elle fait partie intégrante du scénario. Nous sommes alors à même de penser que les caractéristiques tragicomiques et mélodramatiques que nous avons développées un peu plus tôt, se retrouvent dans le film *Tout sur ma mère*. Ainsi, nous avons choisi d'analyser ici la construction du mélodrame dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar. Notre analyse visera à démontrer d'une part quels sont les éléments du film qui sont créateurs de l'esthétique mélodramatique, et d'autre part quel est le lien avec la pièce et le film *Un tramway nommé désir*. Nous verrons par la suite les particularités du mélodrame dans le film *Tout sur ma mère*, ce qui nous amènera à nous demander comment Almodóvar renouvelle le genre.

Tout d'abord d'après Jean-Marc Lalanne des Cahiers du cinéma, *Tout sur ma mère* se définit comme « un sublime mélodrame et un grand film romanesque. » (Lalanne, *Cahiers du Cinéma* N°535, mai 1999, 34). De même, Thomas Sotinel évoque à propos du film *Tout sur ma mère* « un mélodrame [dans lequel Almodóvar s'est jeté] cette fois sans retenue. » (Sotinel, 2007, 67). Enfin, la revue de cinéma Positif qualifie Almodóvar comme « l'un des seuls maîtres du mélodrame contemporain. » (Garbarze, *Positif* N°579, mai 2009, 8). Ainsi, les différentes études réalisées par les journalistes précités contribuent à classer le film *Tout sur ma mère* dans la catégorie du mélodrame. Nous allons à présent justifier notre propos grâce à l'analyse des éléments qui nous semblent introduire le mélodrame dans le film d'Almodóvar.

Nous avons expliqué un peu plus tôt que le mélodrame se construisait autour d'un personnage de victime, généralement une femme ou un enfant. Nous pouvons constater que le film *Tout sur ma mère* se construit effectivement de cette façon et va même plus loin, puisqu'il nous montre une double victime. La première est bien entendu Esteban qui trouve la mort dans un accident de voiture, suite à la représentation de la pièce *Un tramway nommé désir*. La seconde est Manuela la mère d'Esteban, qui doit faire face à la mort de son fils. Nous avons choisi de citer ces deux personnages puisqu'ils semblent être les éléments fondamentaux et déclencheurs du mélodrame. Nous aurions cependant pu citer les plusieurs autres personnages de victimes, comme Rosa victime du Sida, Huma Rojo victime de son amour pour Nina... Nous remarquons ici que le mélodrame dans *Tout sur ma mère* ne repose pas sur un seul personnage comme cela devrait être le cas. Nous reviendrons bien sûr sur ce point lorsque nous évoquerons le renouvellement du genre mélodramatique. Nous avons également pu constater que le processus de « victimisation » des personnages s'accompagne souvent d'un accident, qui joue le rôle de déclencheur de ce processus : « Parfois, l'intervention catastrophique prend la forme d'un accident. [...] le plus fréquent est l'accident d'automobile [...] » (Bourget, 1994, 60-61). Nous constatons que cette affirmation se retrouve de manière exacte dans *Tout sur ma mère*, puisque Esteban meurt dans un accident d'automobile. Ainsi, nous retrouvons dans le film d'Almodóvar deux des composantes

fondamentales du mélodrame : le personnage de victime et l'intervention catastrophique sous forme d'accident.

Nous avons également évoqué la nécessité d'un secret et de sa révélation, dans la construction du mélodrame : « un cliché situation typique est l'existence d'un secret représentant un obstacle au bonheur. La difficulté est généralement réglée par l'élucidation du secret qui prend très souvent la forme d'un flash back. » (Bourget, 1994, 31). Dans *Tout sur ma mère* le secret est lui aussi, double. Le premier secret est celui de Manuela qui cache à son fils la vérité sur son père. Nous pouvons citer cet extrait de dialogue entre Manuela et son fils à la sortie du théâtre

Esteban : « Un de ces jours, il faudra que tu me dises tout sur mon père. Ce ne suffit pas de me dire qu'il est mort avant ma naissance.
Manuela : Ce n'est pas facile à raconter...
Esteban : J'imagine. Sinon tu me l'aurais déjà racontée ! J'ai failli te le demander comme cadeau d'anniversaire...
Manuela : Je ne suis pas sûre que ce soit un bon cadeau.
Esteban : Tu te trompes ! Pour moi, il n'y a pas de plus beau cadeau !
Manuela : Alors... Je te raconterai tout quand on sera rentrés à la maison. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 11'48-12'12).

A travers ces répliques nous pouvons nous rendre compte de la place qu'occupe le secret dans la vie des deux personnages. Cependant, nous savons que ce secret ne trouvera ni révélation ni libération puisqu'Esteban mourra avant d'avoir pu l'entendre. Le second secret est celui que Manuela cache à Huma et Nina. En effet, les deux femmes ne savent pas que Manuela est la mère du garçon qui leur a demandé un autographe à la sortie du théâtre. La révélation de ce secret se fera beaucoup plus tard et prendra la forme d'un flash back, forme importante de la structure du mélodrame. Huma revoit effectivement la nuit du drame, alors que Manuela lui raconte ce qui s'est véritablement passé. De plus, la révélation de se secret, agit comme une délivrance de la souffrance de Manuela. C'est également pour se libérer du poids du secret qu'elle n'a pas eu le temps de révéler à Esteban que Manuela promet à Rosa qu'elle racontera tout à son fils :

Rosa : « Promets-moi que tu ne cacheras rien à l'enfant.
Manuela : Je te le promets. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'19'00-1'19'12).

Nous constatons ainsi que le secret, qui comme nous l'avons vu fait partie des éléments caractéristiques du mélodrame, contribue à ancrer le film *Tout sur ma mère* dans le genre mélodramatique.

Nous souhaitons aborder également le happy ending, dans la mesure où nous avons évoqué auparavant qu'il est une des caractéristiques du mélodrame : « le happy ending a été vu, de manière presque universelle et jusqu'à une date récente, comme une loi du genre. » (Bourget, 1994, 155). Nous constatons que le film *Tout sur ma mère* ne déroge pas à la règle, puisqu'une série d'évènements heureux ponctue la fin du film. Le happy ending fait suite aux nombreux drames comme la mort d'Esteban, la maladie et la mort de Rosa, la mort prochaine de Lola. En effet, le fils de Rosa, séropositif, est devenu séronégatif en un temps record. De même, Huma s'est libérée de l'emprise de Nina, puisque cette dernière s'est mariée et a eu un enfant. Le film se termine au théâtre le soir de la première de la pièce de Lorca, et scelle les retrouvailles

heureuses de Huma, Manuela et Agrado. Le film *Tout sur ma mère* se termine donc par un happy ending, ce que nous reconnaissons comme étant une loi du genre mélodramatique.

Il nous semble également nécessaire d'aborder brièvement la notion de musicalité. La musique joue effectivement un rôle important dans le mélodrame puisqu'elle permet de faire basculer le spectateur dans l'émotion et le pathos. Selon Paul Obadia, « le rôle [de la musique] peut être dit harmonique avec le propos que l'insertion accompagne, illustre, renforce ou auquel, par endroits, elle se substitue. » (Obadia, 2002, 73-74). Nous remarquons que cette réflexion peut tout à fait s'appliquer au film *Tout sur ma mère*, dans la mesure où toutes les scènes d'intensité dramatique sont accompagnées par de la musique. Il semble donc qu'Almodóvar utilise l'élément musical comme l'impose la règle du mélodrame. Avant d'analyser les diverses occurrences de la pièce *Un tramway nommé désir* et le rôle qu'elles jouent dans la construction du mélodrame dans *Tout sur ma mère*, nous désirons observer que nous n'avons pas traité l'emploi de la règle des trois unités, ainsi que l'emploi du monologue. Nous aborderons ces points dans le chapitre suivant puisque nous pensons que l'usage qu'en fait Almodóvar est complètement détourné de celui que l'on retrouve généralement dans le mélodrame.

Nous avons évoqué un peu plus tôt le rôle que jouent les différentes références dans les films d'Almodóvar. En effet, nous avons vu qu'elles dépassaient la simple fonction de citation dans la mesure où elles sont intégrées au scénario : « les nombreuses références filmiques et théâtrales et dans certains cas musicales, fournissent des clefs de décodage pour les films dont ils sont les intertextes. » (Curot, *Etudes Cinématographiques*, Vol.65, 2000, 173). Ainsi, nous pouvons penser qu'il en est de même pour la pièce *Un tramway nommé désir*. Nous allons effectivement voir que non seulement elle intervient après des scènes hautement mélodramatiques, mais qu'elle renforce également cette tension mélodramatique.

Nous pouvons constater que la première occurrence de la pièce *Un tramway nommé désir* se situe juste après la scène dans laquelle Esteban sort du bar pour rejoindre sa mère au théâtre et manque de se faire renverser par une voiture : « Esteban traverse la rue à toute vitesse et sans regarder ; une voiture le frôle au passage et manque de le renverser. Manuela le voit et a la frayeur de sa vie. Quand Esteban arrive au près d'elle, elle le réprimande, sur le ton d'une mère très en colère. » (Almodóvar, 2002, 21). Cette scène est suivie par une première occurrence d'*Un tramway nommé désir*, occurrence qui correspond à la fin de la pièce de Tennessee Williams puisqu'il s'agit du départ de Blanche pour l'asile et de la séparation de Stanley et Stella. Nous retrouvons la célèbre phrase de Blanche « Peu importe qui vous êtes, j'ai toujours eu confiance en la bonté des inconnus », qui fait écho à la suite du film et au destin de Manuela. La scène d'*Un tramway nommé désir* se trouve donc entre le premier accident évité d'Esteban et le second qui va le tuer. Ainsi, la pièce de Tennessee Williams joue le rôle de charnière entre les deux accidents et se trouve donc inévitablement associée au drame de la mort d'Esteban.

La seconde occurrence de la pièce de Tennessee Williams intervient après une conversation entre Manuela et Rosa au sujet d'Esteban, dans laquelle Manuela lui révèle que son fils est mort :

Rosa : « Qui est ce beau jeune homme ?

Manuela : Esteban, mon fils.

Rosa : Esteban ? Je croyais que tu étais seule ?

Manuela : Il est mort dans un accident... » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 35'07-35'18).

Suite à cette scène, Manuela retourne au théâtre pour voir la pièce de Tennessee Williams et nous retrouvons encore la fin de la pièce. Cependant, l'occurrence est beaucoup plus courte et correspond aux deux dernières répliques de Stanley et Stella. Encore une fois la pièce semble faire écho au destin de Manuela puisque Stella prononce la réplique suivante : « Je ne reviendrai plus jamais dans cette maison, plus jamais ! » C'est effectivement ce que semble ressentir Manuela pour Madrid, la ville qu'elle a quittée et dans laquelle il lui est impossible de retourner pour le moment. Cette scène qui est aussi le souvenir cruel de l'accident d'Esteban, s'avère nécessaire pour la rencontre entre Manuela et Huma : « Quand Esteban a vu sa mère se promener et se confondre avec le visage d'Huma, une idée lui est venue à l'esprit, la dernière de sa vie : il a pensé que, tout comme Eve Harrington, sa mère se faufilet ensuite dans la loge d'Huma et deviendrait pour l'actrice, une présence indispensable. » (Almodóvar, 2002, 85). Il faut également noter ici la référence à *Tout sur Eve* de Mankiewicz, référence que nous retrouvons tout au long du film à travers le personnage de Manuela.

La troisième et la quatrième occurrences de la pièce se situent juste avant que Manuela reprenne le rôle de Stella, puis entre la scène dans laquelle Huma demande à Manuela de reprendre finalement ce rôle et la scène où Rosa reçoit ses résultats d'analyse et découvre qu'elle est séropositive. L'extrait de la pièce de Williams qui est cité est la scène sept, scène de l'anniversaire de Blanche où Stanley lui offre un billet d'autocar pour rentrer chez elle. C'est également dans cette scène que Stella ressent les premières contractions et part à l'hôpital pour accoucher. Cette scène est importante dans la mesure où c'est Manuela qui joue le rôle de Stella. Nous pouvons alors ressentir toute la tension mélodramatique lorsque le personnage de Stella se prépare à accoucher et ce dans la mesure où nous savons que Manuela a perdu son fils et a également joué ce rôle avec le père d'Esteban plusieurs années auparavant.

La cinquième et dernière occurrence de la pièce est très courte et est entièrement en voix off. Cette scène est plus une nouvelle référence à *Tout sur Eve*, qu'un véritable élément créateur du mélodrame. En effet, au cours de cette scène nous voyons Agrado réciter le texte à voix basse et essayer de le mémoriser. Ce détail n'échappe pas à Nina qui accuse immédiatement Agrado de vouloir lui voler le rôle comme l'a fait Manuela. Nous reconnaissons bien ici l'influence de Mankiewicz puisque son film raconte comment une jeune femme apprend le rôle de la vedette afin de lui voler.

Nous avons donc dans un premier temps, analysé les éléments du mélodrame hollywoodien présents dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar, puis nous avons ensuite vu dans un second temps, les différentes occurrences de la pièce *Un tramway nommé désir* dans le film d'Almodóvar. Cela nous a alors permis de mettre en évidence les différentes fonctions de ces extraits, pour ainsi comprendre comme ils sont à leur manière créateurs du mélodrame. Nous avons effectivement remarqué que ces extraits venaient appuyer la création du mélodrame dans la mesure où ils lui font écho. Ils semblent donc dépasser le rang de simple citation pour s'inscrire à part entière dans le scénario. Le mélodrame dans *Tout sur ma mère* repose donc sur plusieurs composantes : les caractéristiques classiques du mélodrame et l'insertion (procédé moins classique) d'extraits de la pièce de Tennessee Williams, venant appuyer et renforcer le style mélodramatique. Cependant, il nous semble possible que certains de ces éléments aient été transformés par le réalisateur afin de mieux les intégrer dans son film. En conséquence, nous allons dédier notre chapitre suivant au renouvellement du genre mélodramatique et ce afin de démontrer qu'Almodóvar réutilise les caractéristiques classiques du mélodrame pour les détourner et les adapter à sa conception du cinéma et du mélodrame.

b) Renouveau du genre

Nous venons d'analyser l'influence du mélodrame, en particulier du mélodrame hollywoodien, dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar, à travers la pièce et le film *Un Tramway nommé désir* de respectivement Tennessee Williams et Elia Kazan. Notre analyse a permis de mettre en évidence les différentes caractéristiques du mélodrame que nous retrouvons dans *Tout sur ma mère*, ainsi que l'utilisation qui en est faite par le cinéaste espagnol. Nous avons donc constaté que le film *Tout sur ma mère* s'inscrivait dans un style tout à fait mélodramatique. Cependant, il nous semble peu probable que le mélodrame dans le cinéma d'Almodóvar soit un mélodrame dit classique. En effet, nous avons à plusieurs reprises mis en avant le caractère particulier du cinéma d'Almodóvar, cinéma souvent influencé par les grands genres mais tellement novateur à la fois. C'est donc pour ces raisons que nous avons décidé de consacrer un chapitre au renouvellement du genre mélodramatique dans le cinéma d'Almodóvar et plus particulièrement dans le film *Tout sur ma mère*. Ainsi, nous allons maintenant centrer notre analyse sur la manière dont Almodóvar renouvelle le genre du mélodrame.

Avant de voir comment Almodóvar renouvelle le genre mélodramatique nous souhaitons nous arrêter sur le dit style almodovarien, afin de confirmer notre hypothèse selon laquelle son cinéma se nourrit constamment de l'œuvre de ses prédécesseurs, œuvres que le réalisateur espagnol réinvestit à sa manière. Il nous semble important de rappeler ici que « les déclarations de certains cinéastes montrent qu'ils élaborent consciemment leur style à partir de ceux de prédécesseurs qu'ils admirent. [...] Un style particulier peu résulter du croisement de plusieurs types de composantes. » (Curot, *Etudes Cinématographiques*, Vol.65, 2000, 15 et 24). Cette citation semble tout à fait correspondre au cinéaste espagnol, puisque nous savons qu'il n'a jamais caché s'inspirer des films qui l'ont marqués. Guy Braucourt définit d'ailleurs le style d'Almodóvar de la façon suivante : « Mélange des genres, mélodrame venant blackbouler la comédie (à moins que ce ne soit le contraire) kitsch et baroque agitant frénétiquement un goût affirmé de la théâtralité, oscillations constantes et pleines de vitalité entre l'underground provocateur et le classicisme d'une comédie hollywoodienne qu'il adore. » (Braucourt in Curot, *Etudes Cinématographiques*, Vol.65, 2000, 183). Cependant, si Almodóvar s'inspire de ses prédécesseurs comme le font beaucoup d'autres cinéastes, c'est pour mieux modifier, réinvestir leur style. En effet, Almodóvar ne se contente pas de citer ou de faire référence à d'autres œuvres puisqu'il « dépasse largement le cadre de la citation et touche à quelque chose de l'ordre de l'ingestion et de la métamorphose. » (Lalanne, *Cahiers du Cinéma* N°535, mai 1999, 35). C'est donc à un véritable exercice d'appropriation de styles, de dialogue avec le genre auquel semble se livrer le réalisateur espagnol. De même, « il faudrait pouvoir inventer le terme d'interstylicité, dans la mesure où il y a emprunt d'éléments stylistiques à des genres établis, à des cinéastes précis ou à des écoles esthétiques. [...] Cet emprunt vise à faire de ces éléments un matériau plastique que déstructure et redistribue le travail d'écriture du cinéaste. » (Curot, *Etudes Cinématographiques*, Vol.65, 2000, 189). Ainsi, il nous faut constamment garder à l'esprit que le cinéma d'Almodóvar se construit à partir de nombreuses références qui sont autant d'éléments nous permettant de déchiffrer et de comprendre le cinéma du réalisateur espagnol. Quant au mélodrame, objet d'étude de cette première partie, il ne semble pas échapper à la règle comme le montre Paul Obadia dans son ouvrage *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste* : « Initiant des fictions prenant en compte certaine dimension mélodramatique, Almodóvar s'amuse dans le même temps avec le genre dont il se plaît à amplifier, à subvertir certains des codes, des traits caractéristiques,

situation, imbroglios sentimentaux ou familiaux, dénouement miraculeux... » (Obadia, 2002, 23). Cette réflexion nous semble tout à fait appropriée à l'usage qui est fait du mélodrame dans le film *Tout sur ma mère*. Nous allons donc analyser avec des exemples concrets, la réécriture du genre mélodramatique dans *Tout sur ma mère*.

Il faut revenir en premier lieu sur la règle des trois unités qui comme nous l'avons vu auparavant, est une des caractéristiques du mélodrame. Comme nous l'avons évoqué auparavant, cette règle régit l'unité de temps (la durée la durée de la représentation théâtrale doit coïncider avec la durée de l'action représentée), l'unité d'action (pas d'intrigue secondaire) et l'unité de lieu (l'action doit se dérouler en un lieu unique). Nous pouvons constater et ce dès les premiers films d'Almodóvar, que cette règle n'est absolument pas respectée. Jean-Claude Seguin énonce d'ailleurs cette idée dans son livre *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre* : « la deuxième œuvre du cinéaste [i.e. *Le labyrinthe des passions*] peut être considérée comme la matrice de la production à venir : le goût pour l'entrelacs, les constructions chorales, les fusions de genres. » (Seguin, 2009, 15-16). Nous retrouvons effectivement les caractéristiques énoncées par Jean-Claude Seguin dans le film *Tout sur ma mère*. Nous pouvons constater que l'unité de temps est la première règle non respectée. En effet, le film *Tout sur ma mère* commence le jour de l'anniversaire et de la mort d'Esteban. Ce jour se prolonge jusqu'à l'hôpital où Manuela apprend que son fils est mort et doit prendre la décision de faire don ou non des organes de ce dernier. Le film montre ensuite l'hôpital de La Corogne et la transplantation du cœur d'Esteban. Dans le scénario, nous pouvons lire les indications suivantes : « Trois semaines plus tard », puis « un autre jour », ou encore « le lendemain », et enfin « la voix de Manuela raconte ce qui s'est passé ces deux dernières années. » (Almodóvar, 2002, 41, 59, 201). Ces indications de temps ne sont bien entendu pas les seules, mais elles nous donnent néanmoins un aperçu de l'étendu du film. De même, nous constatons que l'unité de lieu n'est elle non plus respectée. En effet, le film se situe entre Madrid et Barcelone avec un bref passage par La Corogne. De plus, les lieux géographiques ne sont pas les seuls à être nombreux. Nous pouvons effectivement remarquer que les lieux ou endroits où se déroule l'action sont aussi divers que variés. Ainsi, certaines séquences se déroulent au théâtre, d'autres à l'hôpital, d'autres encore dans l'appartement de Manuela, dans l'appartement des parents de Rosa, ou bien tout simplement dans la rue. Cet éclatement de l'unité de temps se trouve renforcé et symbolisé par les plans montrant l'entrée et la sortie d'un train dans un tunnel. Il faut également ajouter que cet effet est amplifié à la fin du film puisque nous pouvons observer dans le même plan le train faisant le trajet Barcelone-Madrid et le trajet de retour Madrid-Barcelone. Par conséquent, l'unité de lieu semble elle aussi être réinventée par Almodóvar. La troisième unité, l'unité d'action paraît être la moins respectée des trois. En effet, l'une des caractéristiques principales du cinéma d'Almodóvar est d'être construit de façon chorale. La manière chorale a pour particularité de multiplier le nombre de personnages et d'intrigues. Le film *Tout sur ma mère*, bien que beaucoup moins choral que *Le Labyrinthe des passions* par exemple, n'échappe pas à « la marque de fabrique » du réalisateur espagnol. Les personnages principaux sont au moins au nombre de quatre : Manuela, Rosa, Agrado et Huma Rojo, auxquels nous pourrions ajouter Esteban, Nina et Lola tant l'importance de leur présence se fait sentir tout au long du film. De même, le film ne se limite pas à une seule intrigue. Nous pouvons effectivement constater qu'il tourne autour d'un point central : Manuela qui part à la recherche du père d'Esteban pour lui annoncer sa mort mais aussi pour pouvoir réussir à faire son deuil. Néanmoins, cette première intrigue va en générer plusieurs autres, telles que la relation Huma-Nina-Manuela, la relation Manuela-Rosa et la grossesse de cette dernière, ou bien encore les retrouvailles entre Manuela et Agrado, accompagnées par les souvenirs de leur existence passée. La multiplicité des personnages et des actions nous montre donc que le film *Tout sur ma*

mère fait bien appel à une construction chorale. En ce sens, la règle de l'unité d'action est entièrement bafouée. La règle des trois unités, caractéristique du mélodrame semble donc détournée par Almodóvar. Il nous prouve ainsi que les lois des genres préexistants ne sont que des moyens parmi d'autres pour créer un style particulier, puisque sans respecter cette règle Almodóvar signe avec *Tout sur ma mère* un film qui s'inscrit pourtant dans la lignée des mélodrames.

Nous avons également mis en évidence la présence du monologue récapitulatif et du monologue pathétique, dans la construction du mélodrame. Ces deux monologues ont pour fonction respective d'expliquer au spectateur le contexte de l'intrigue qui va suivre et d'entretenir le pathos. Nous avons remarqué la présence d'un véritable monologue dans le film *Tout sur ma mère*, mais il semble que ses fonctions aient été détournées. En effet, le monologue d'Agrado n'a pas de réelle fonction explicative (encore que ce propos soit à nuancé) et encore moins de fonction pathétique. Le monologue d'Agrado a d'abord pour fonction de combler le vide laissé par les deux actrices. En effet, la représentation de la pièce *Un tramway nommé désir* ne peut avoir lieu puisque les deux actrices principales sont à l'hôpital. Vient ensuite s'ajouter un début de fonction explicative, dans la mesure où Agrado commence par raconter les raisons de sa présence sur scène :

Agrado : « Bona nit. Pour des raisons indépendantes de leur volonté, deux des actrices qui triomphent chaque jour sur cette scène, ne peuvent être avec nous aujourd'hui, les pauvres petites ! La représentation est donc annulée. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'13'56-1'13'53).

Cependant, la suite du monologue prend une tournure plutôt inattendue. Bien que la visée explicative soit toujours présente, l'explication quant à elle n'est pas vraiment conventionnelle. En effet, nous avons vu que le monologue explicatif a pour but d'éclaircir l'action, de la resituer afin que le spectateur ne soit pas perdu. Nous constatons que ce n'est pas le cas dans *Tout sur ma mère*, puisque le monologue d'Agrado vise à expliquer aux spectateurs son parcours pour devenir une femme. De plus, nous pouvons remarquer que ce monologue se caractérise par un ton résolument comique, ce qui n'est pas la norme dans le mélodrame. Nous pouvons, par exemple, citer l'extrait suivant :

Agrado : « Si je vous ennuie faites semblant de ronfler ; comme ça (elle imite le bruit d'un ronflement, un peu exagéré), je saisirai tout de suite... Et ça ne me vexera pas du tout [...] (le public commence à trouver cela drôle) [...] Epilation définitive au laser, parce que la femme « aussi » descend du singe, autant, si ce n'est plus que l'homme, soixante-dix mille la séance. Ca dépend si t'es poilue, normalement c'est entre deux et quatre séances, mais si t'es danseuse de flamenco, c'est plus, bien sûr. » (Almodóvar, 2002, 171).

Le monologue d'Agrado se termine par une réflexion sur l'authenticité et l'identité, dans la mesure où elle présente le corps comme vecteur de sa propre identité :

Agrado : « Mais faut pas être radine avec son image. On est plus authentique quand on ressemble le plus à ce qu'on a rêvé d'être... » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'15'04-1'15'08).

Cet élément sera développé dans notre deuxième partie où nous analyserons les réflexions identitaires des personnages chez Almodóvar et Tennessee Williams, notamment à travers une étude sur le corps. Notre analyse a donc montré que la fonction du monologue dans le mélodrame était quelque peu détournée par Almodóvar. En effet, nous ne retrouvons pas cette visée

pathétique, normalement caractéristique du monologue dans le mélodrame. En outre, le monologue d'Agrado adopte un ton résolument comique, ce qui nous laisse penser que le réalisateur se complait dans la transgression des règles du mélodrame. De même, le but explicatif du monologue est complètement renouvelé puisque l'explication qui est donnée n'est pas celle attendue. Ainsi, le monologue d'Agrado est dans le film *Tout sur ma mère*, un véritable élément justifiant ce renouvellement du genre mélodramatique.

Notre première partie a donc cherché à démontrer l'influence du mélodrame, d'abord chez Tennessee Williams et Elia Kazan, puis chez Pedro Almodóvar. Après avoir énoncé les différentes caractéristiques du mélodrame d'abord en littérature, puis au cinéma, nous avons voulu montrer dans un premier temps, que les genres tragicomique et mélodramatique coexistaient dans la pièce de Tennessee Williams *Un tramway nommé désir*, puis dans un second temps nous avons analysé les raisons pour lesquelles le film de Kazan se dotait d'un ton beaucoup plus mélodramatique que la pièce. Suite à cette analyse du mélodrame américain et en particulier hollywoodien nous avons choisi de mettre en évidence son influence sur le cinéma d'Almodóvar et en particulier dans le film *Tout sur ma mère*. Nous avons alors pu comprendre dans quelle mesure la présence de la pièce *Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère* dépassait le simple hommage, pour s'intégrer complètement au scénario. Cependant, nous avons également remarqué que le réalisateur espagnol semblait prendre quelques libertés vis-à-vis du mélodrame. Notre analyse nous a donc conduit à étudier les éléments justifiant d'un renouvellement du mélodrame dans *Tout sur ma mère*. Ainsi, notre première partie a mis en évidence un premier élément issu de la réécriture de la pièce *Un tramway nommé désir*, d'abord par Kazan, ensuite par Almodóvar. Cependant, nous allons constater que le mélodrame n'est pas le seul à traverser les époques et les différentes œuvres de notre corpus. En effet, nous allons voir que les questions identitaires des personnages se retrouvent dans la pièce de Williams, le film de Kazan et le film d'Almodóvar. Notre deuxième partie sera donc consacrée à l'analyse de ces réflexions identitaires des personnages, notamment à travers les thèmes du corps et de la ville. Nous verrons comment ces deux thèmes sont non seulement des éléments créateurs d'une réflexion identitaire, mais également des éléments de réponse pour les personnages d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère*.

Deuxième partie :

L'identité en question : des personnages en crise

Deuxième partie : L'identité en question : des personnages en crise

1. Le corps : symbole identitaire

a) *Un tramway nommé désir* : le corps métonymique

Nous allons aborder dans cette deuxième partie les questions identitaires des personnages d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère*. Nous pouvons effectivement constater que plusieurs personnages, dans chacune des œuvres, sont en crise identitaire. De même, nous constatons que cette crise s'exprime à travers deux aspects : le corps et la ville. Nous analyserons ce deuxième élément dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie. Pour le moment nous allons nous intéresser au concept du corps dans la pièce de Tennessee Williams et le film d'Elia Kazan *Un tramway nommé désir*, puisque nous avons remarqué son rôle fondamental dans la pièce et le film. En effet, nous pouvons observer que le corps de Stanley est fortement érotisé. Ce détail, bien que présent dans la pièce de Williams, est mis en exergue par le film de Kazan. De même, le corps de Blanche joue un rôle capital, dans la mesure où nous savons qu'elle refuse de vieillir et qu'elle attache une importance considérable à son physique ainsi qu'au paraître. Ainsi, il nous semble juste de penser que le corps remplit une véritable fonction identitaire dans *Un tramway nommé désir*. Par conséquent, nous allons analyser cet élément pour voir de quelle manière nous pouvons penser que le corps est métonymique dans la pièce de Williams et le film de Kazan. Cet élément nous servira ensuite de point de départ pour l'analyse de *Tout sur ma mère* puisque nous nous demanderons quel rôle joue le corps dans ce film.

Tout d'abord, nous souhaitons expliquer ce que nous entendons par « corps métonymique ». La métonymie est une figure de style, normalement littéraire, qui consiste à désigner le tout par une partie. Ainsi, nous avons choisi d'appliquer cette figure de style à *Un tramway nommé désir*, dans la mesure où il semble que le corps soit utilisé pour désigner l'être. En effet, le corps de chacun des personnages de la pièce de Williams reflète leurs caractéristiques psychologiques les plus profondes : « La communication non verbale dans le film donne l'impression d'être spontanée et naturelle, alors que chaque déplacement, mouvement, parole ont été minutieusement prévus et utilisés délibérément par les acteurs pour donner du sens au message verbal. [...] Le langage du corps des acteurs révèle plus de choses sur leur statut que le contenu verbal. »¹⁵ (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 212-214). Ainsi par l'analyse des corps des personnages nous pouvons comprendre le caractère de chacun d'eux.

Le premier personnage que nous souhaitons analyser est celui de Stella. En effet, Stella est souvent considérée, par les critiques, comme un personnage secondaire moins travaillé par l'auteur. Néanmoins bien que la pièce de Williams mette surtout l'accent sur les personnages de Stanley et Blanche, le personnage de Stella n'en est pas moins important. Nous pouvons effectivement nous rendre compte du rôle fondamental qu'elle joue pour Blanche, pour qui elle est un repère ou pour Stanley qui ne peut vivre sans elle. L'importance de Stella se constate par exemple lorsque Stanley la supplie de revenir.

¹⁵ "Non verbal communication in the film is made to look spontaneous in Kazan's direction of the actors, whereas "every gesture, movement, and vocal expression has been carefully planned and deliberately used by the actors to convey the verbal message. [...] The body language of the participants reveals more about their status than the verbal content."

Stanley : « Eunice, je veux ma gosse. Eunice, je sonnerai tant que je n'aurai pas ma gosse ! Stell...la...h...h... Stellllll...lla...ah... »¹⁶ (Williams, 2000, 153-154).

Ainsi, le personnage de Stella s'impose comme une figure de repère pour les autres personnages de la pièce et du film. Il n'est donc pas étonnant que le corps de Stella véhicule une image de la maternité. Nous pouvons effectivement constater l'importance de sa grossesse tout au long de la pièce de Williams et du film de Kazan. Cet élément est fondamental dans la mesure où il est le symbole pour Stanley de sa virilité (il est un homme capable d'assurer sa descendance, qui plus est d'avoir un fils). Il est également le symbole pour Blanche de la fin de l'époque de Belle Rêve et de l'enracinement de sa sœur dans la classe ouvrière. Le corps de Stella est donc le reflet non seulement de cette position de repère, mais encore de la maternité. Nous pouvons constater que dans la pièce comme dans le film, sa grossesse est clairement montrée, puisque nous la voyons enceinte. De même, nous pouvons constater que contrairement à Blanche, Stella n'accorde aucune importance à son allure. Il est plus important pour elle de s'occuper des tâches domestiques ainsi que de son mari lorsqu'il rentre, que de passer du temps à s'habiller et se faire belle. Nous pouvons alors observer que cet élément contraste vivement avec le personnage de Blanche.

Le personnage de Blanche est quant à lui très différent, puisque le corps est d'une importance fondamentale pour comprendre le caractère de ce personnage. Nous pouvons nous rendre compte dès sa première entrée sur scène que son allure est capitale pour elle. De même, nous constatons que sa première apparition dans le film de Kazan est également très révélatrice. Nous pouvons effectivement remarquer le contraste entre les ouvriers et Blanche qui apparaît richement vêtue. Ce contraste est également amplifié par le regard que portent les autres personnages, surtout les hommes, sur elle. En effet, Blanche est comme une bête curieuse pour le quartier populaire de la Nouvelle-Orléans. De plus, nous constatons dès le début d'*Un tramway nommé désir* l'importance que Blanche accorde à son allure.

Blanche : « Ne me regarde pas, non ! Ne me regarde pas, toi ! Stella, non, non, non... un peu plus tard, attends un peu, quand j'aurai pris un bain et que je me serai reposée... et puis, éteins un peu cette lumière ! Eteins !... Je ne veux pas qu'on me regarde sous cette lumière crue ! »¹⁷ (Williams, 2000, 120).

Le physique de Blanche agit d'ailleurs comme un leitmotiv tout au long du film et de la pièce, dans la mesure où « la recherche vestimentaire masque « l'injure du temps » et poétise les corps féminins. » (Sipièrre, 2003, 166). En effet dès son arrivée à Elysian Fields, Blanche dispose ses objets de luxe dans tous les coins de l'appartement. L'appartement des Kowalski est alors transformé à l'image de Blanche. La réplique de Blanche, que nous avons citée quelques lignes auparavant met en relief deux éléments principaux du personnage de Blanche. Son besoin de prendre des bains et sa peur de la lumière. A travers les bains nous comprenons que Blanche a besoin de se sentir propre en permanence. Cependant, il semble que ces bains aient également une visée purificatrice, comme si Blanche cherchait à éliminer par l'eau toute trace de sa vie à l'hôtel Flamingo. Le rôle de la lumière est également très important dans la pièce et le film *Un tramway nommé désir*, dans la mesure où elle est pour Blanche le révélateur de son âge. En effet, nous pouvons constater que Blanche ne supporte pas l'éclairage et préfère le noir ou une lumière

¹⁶ Stanley: "Eunice? I want my baby! Eunice! I'll keep on ringin' until I talk with my baby! Stell-lahhhhh! STELLL-AHHHHH!"

¹⁷ Blanche: "But don't look at me, Stella, no, no, no, not till later, not till I've bathed and rested! And turn that over-light off! Turn that off! I won't be looked at in this merciless glare!"

tamisée qui lui permette de cacher les traces du temps. Cette névrose se remarque tout particulièrement lors de la scène où Mitch accroche une lanterne chinoise permettant ainsi de tamiser la lumière de l'appartement des Kowalski.

Blanche : « J'ai acheté cette adorable lanterne de papier dans un magasin chinois tout près d'ici... Voulez-vous l'accrocher autour de l'ampoule ? [...] Je ne peux pas supporter une ampoule nue, pas plus qu'une grossièreté ou un geste vulgaire. »¹⁸ (Williams, 2000, 150).

Cette lanterne est d'autant plus symbolique que nous savons qu'elle sera déchirée par Mitch à la fin du film, lorsque celui-ci sera averti par Stanley du passé de Blanche. Mitch mettra d'ailleurs Blanche face à son vrai visage puisqu'il l'obligera à se mettre directement sous l'ampoule nue. Cet élément est également amplifié par Kazan et son utilisation du gros plan. Ainsi, nous constatons l'importance du corps pour le personnage de Blanche. De même, nous pouvons observer que le corps de Blanche est le reflet de sa pensée, dans la mesure où elle ne supporte pas de faire face à son âge. Le corps de Blanche est ainsi le révélateur de son mal être.

Nous allons maintenant nous intéresser au personnage de Stanley pour montrer comment le corps de ce dernier est également révélateur de son caractère. Nous pouvons remarquer dès le début d'*Un tramway nommé désir* que le corps de Stanley est fortement érotisé, contrairement à Blanche : « on peut noter que le corps de Blanche n'est pas érotisé, c'est celui de Stanley qui l'est. » (Sipièrre, 2003, 155). Nous pouvons d'ailleurs ajouter que le caractère érotique du corps de Stanley est un élément fondamental de ce personnage. Cet élément est très présent dans le film de Kazan puisque Stanley est souvent filmé en plan rapprochés, voire en gros plan. De plus, la caméra se substitue généralement au regard de Stella ou de Blanche. Nous remarquons alors les travellings de haut en bas ou de bas en haut. De même, le caractère érotique de Stanley est justifié dans le film de Kazan par les costumes. Nous remarquons effectivement qu'à chaque apparition Stanley est habillé de façon à laisser entrevoir plusieurs parties de son corps. Nous pouvons également noter la présence de plusieurs scènes où Stanley se déshabille, notamment devant Blanche. Ainsi, nous pouvons supposer que ce personnage a pleinement conscience du désir qu'il éveille chez Blanche ou sa femme. Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'il joue de ce statut, notamment pour se réconcilier avec Stella. Nous pouvons par exemple citer cette réplique de Stella :

Stella : « Bah ! Il ne savait pas ce qu'il faisait. Il était doux comme un agneau quand je suis revenue et il a vraiment... vraiment tellement honte... de lui. »¹⁹ (Williams, 2000, 157).

De même, nous remarquons que « la bouche de Stanley est constamment active. »²⁰ (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 216). En effet, nous pouvons observer que dans chacune des scènes où il apparaît il mâche du chewing-gum, fume une cigarette, ou bien mange. Kazan insiste sur l'importance de cet élément à travers plusieurs gros plans sur la bouche de Stanley. Ainsi, Stanley se définit par un corps érotisé, musculeux qui est le point central de son existence. En effet, « [le corps] des hommes s'affiche et s'impose comme massif, musculeux et fort. Stanley et Mitch existent d'abord par leur chair. » (Sipièrre, 2003, 165). Ainsi le corps de Stanley et plus

¹⁸ Blanche: "I bought this adorable little coloured paper lantern at a Chinese shop on Bourbon. Put it over the light bulb! [...] I can't stand a naked bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action."

¹⁹ Stella: "He didn't know what he was doing... He was as good as a lamb when I came back and he's really very, very ashamed of himself."

²⁰ "Stanley's mouth is constantly active."

généralement des hommes semble s'opposer aux corps des femmes : « tandis que le corps masculin s'affiche insolent et pulpeux, en pleine lumière et avec audace, le corps féminin redoute la lumière crue et évolue dans l'espace de manière discrète voire éthérée. Les yeux des femmes souvent cadrés en gros plans, sont une perpétuelle interrogation sur le monde qui les entoure, quand ils ne sont pas l'expression pitoyable de leurs terreurs, de leurs désirs contenus ou de leur mal être. » (Sipièrre, 2003, 166). Le corps masculin s'oppose donc au corps féminin. Ils sont néanmoins des éléments fondamentaux dans l'analyse des personnages de la pièce *Un tramway nommé désir*, dans la mesure où chaque corps est en adéquation avec l'être qu'il représente.

Nous avons donc pu voir tout au long de notre analyse, que le corps occupe une place capitale dans *Un tramway nommé désir*, aussi bien dans la pièce de Williams que le film de Kazan. Nous avons voulu montrer l'importance du corps dans la construction identitaire des personnages. Il semble effectivement que Blanche, Stella et Stanley se définissent d'abord par leur enveloppe corporelle. Le corps peut également être source de conflit identitaire, comme c'est le cas pour Blanche qui n'assume pas les changements dus au temps. Il convient de rappeler que ce travail et cette insistance sur le corps est plutôt novatrice, voire provocatrice dans l'Amérique des années cinquante. En effet, nous avons vu lors de notre première partie le rôle important de la censure. Ainsi, un corps érotisé comme l'est celui de Stanley résulte d'une démarche bien spécifique et suppose que le réalisateur possède les compétences cinématographiques nécessaires au contournement de la censure, comme ne pas montrer de corps intégralement nu. Cependant, ce détail n'est pas réellement une ruse contre la censure, dans la mesure où la pièce de Williams ne précise à aucun moment la nécessité de montrer les corps nus. Ceci explique que nos exemples soient tantôt tirés de la pièce et tantôt tirés du film, puisque le traitement du corps y est assez similaire. Nous allons à présent mettre en relation le traitement du corps dans *Un tramway nommé désir* avec *Tout sur ma mère*. Nous allons effectivement tenter de montrer comment le corps intervient dans la construction identitaire des personnages du film d'Almodóvar. Notre analyse veillera à mettre en évidence l'héritage de Tennessee Williams et d'Elia Kazan chez les personnages de *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

b) *Tout sur ma mère* : le corps transgressif

Nous venons d'étudier la fonction du corps dans *Un Tramway nommé désir* et nous avons vu qu'il semble être un moyen d'identité pour les personnages, dans la mesure où il est le reflet de leurs caractéristiques fondamentales. Nous allons maintenant analyser le fonctionnement du corps dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar. Les personnages d'Almodóvar semblent avoir plusieurs points communs avec ceux de Tennessee Williams. En effet dans les deux cas, le corps donne l'impression d'être vecteur de l'identité des personnages. Néanmoins, le corps chez Almodóvar possède également des propriétés qui lui sont propres. Le corps almodovarien n'apparaît pas seulement comme reflet de l'identité des personnages, il est aussi un corps transgressif qui remet en question les valeurs traditionnelles comme la famille ou la maternité. Ainsi, ce sont ces deux aspects qui vont nous intéresser. Nous verrons comment le corps est à la fois le lieu d'un questionnement identitaire et un lieu de transgression. Nous verrons également quel lien existe entre *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère* quant au rôle du corps. Ceci nous permettra de mettre en avant l'héritage de Tennessee Williams chez Pedro Almodóvar.

Tout d'abord, nous pouvons constater comme l'affirme Jean-Claude Seguin, que : « la mutabilité [du corps] est au centre des récits de Pedro Almodóvar. » (Seguin, 2009, 74). Il semble bien que

ce point soit fondamental dans le film *Tout sur ma mère*. En effet, nous y rencontrons plusieurs personnages ayant expérimenté cette mutabilité du corps. Cependant, il faut préciser que ces «corps mutés» n'apparaissent pas comme des «corps expérimentaux». Nous pouvons effectivement constater que ces corps travestis se mélangent et s'intègrent parfaitement à la société et brouille les schémas traditionnels : «l'essentiel de l'œuvre de Pedro Almodóvar n'est sans doute ni dans la figure féminine, ni dans les personnages masculins, car son cinéma apparaît surtout comme une remise en cause des territoires génériques traditionnels.» (Seguin, 2009, 72). Les deux personnages qui dans *Tout sur ma mère* représentent ce passage des valeurs traditionnelles à des valeurs plus modernes, voire transgressives, sont Agrado et Lola. Il convient donc d'analyser ces deux personnages afin de voir comment le corps est à la fois, construction identitaire et remise en cause des codes génériques et des valeurs traditionnelles qui les accompagnent.

Nous souhaitons nous arrêter dans un premier temps sur le personnage d'Agrado, dont nous avons déjà évoqué quelques caractéristiques lors de notre première partie. Dès le début du film *Tout sur ma mère* Agrado semble s'imposer, contrairement aux autres personnages, comme ayant achevé sa quête identitaire. C'est d'ailleurs souvent le cas dans le cinéma d'Almodóvar où nous remarquons que les travestis et transsexuels sont plus avancés dans leur quête identitaire que les personnages dits «normaux». Nous pouvons citer ici la revue *Eclipses* qui évoque clairement cette idée : «Nombreux sont les travestis et transsexuels dans l'univers du cinéaste espagnol. Tou(te)s ont accompli le rêve d'être enfin eux-mêmes (une femme), d'être surtout à la hauteur de ce rêve là, comme l'explique Agrado sur la scène du théâtre dans *Tout sur ma mère*.» (Vasse, *Eclipses*, n°36, 2004, 30). Nous pouvons d'ailleurs ajouter qu'Agrado a pleinement conscience d'avoir atteint son objectif, puisqu'elle se définit comme authentique :

Agrado : « On est plus authentique quand on ressemble le plus à ce qu'on a rêvé d'être... » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'15'04-1'15'08).

Agrado semble donc être un personnage au bout de sa quête identitaire : «Agrado offre l'image, sinon parfaitement apaisée, du moins foncièrement positive, d'une identité moderne résolument et définitivement entrée dans l'ère de l'hétérogénéité de la personne et de la fin du mythe de son unité.» (Obadia, 2002, 137). Ainsi, le corps d'Agrado s'impose comme l'élément final et nécessaire à l'aboutissement d'une réflexion sur l'identité.

Le personnage de Lola est quant à lui quelque peu différent du personnage d'Agrado, dans la mesure où sa quête identitaire va plus loin. En effet, nous pouvons remarquer que Lola s'inscrit premièrement dans la même démarche qu'Agrado. Lola se travestit pour être conforme à l'image qu'elle a d'elle-même. Cependant le processus va plus loin, puisque Lola a deux enfants. Nous assistons alors à une remise en question de l'identité de la famille. La famille ne se compose désormais plus d'un homme et d'une femme, mais elle peut se composer de deux femmes ou de deux hommes. Le personnage de Lola est donc véritablement transgressif, puisqu'il s'oppose aux valeurs génériques traditionnelles : «la multi sexualité d'un personnage se définit par l'accumulation des différents aspects sexués dans le même corps. Par exemple, le rôle de mère, mis en place par un personnage masculin qui se travestit, multiplie les attentes traditionnelles par l'image du corps et provoque ainsi une nouvelle lecture, non traditionnelle. Ces corps transsexuels et travestis se montrent comme des mythes fondateurs dans le film *Tout sur ma mère*.» (Feenstra, 2006, 30-31). Le corps de Lola ne marque donc pas la fin de la réflexion identitaire comme c'est le cas pour Agrado. Lola pousse le raisonnement plus loin pour aboutir à

une réflexion sur la maternité et la paternité. En effet, les statuts de mère et celui de père n'ont jamais été autant transgressés qu'avec Lola dans *Tout sur ma mère*. Lola génère donc « un renvoi aux valeurs archétypales de la maternité actualisées par les corps multi sexuels ou la présence des couples homosexuels impose une réflexion sur les attentes traditionnelles de la famille, sur la maternité, sur la paternité. » (Feenstra, 2006, 54) Cette transgression des rôles pères et mères se retrouve notamment lorsque Rosa apprend à Manuela qu'elle est enceinte de Lola :

Rosa : « Je suis enceinte. [...] »

Manuela : Et le père, il ne peut pas te donner un coup de main ? [...] Je suppose que tu sais qui c'est.

Rosa : Naturellement tu me prends pour qui ? C'était ta compatriote, Lola la Pionnière. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 41'17-41'45).

Nous constatons à travers ces répliques que toute l'ambiguïté sur le statut de Lola est maintenue. En effet, à ce moment du film le spectateur ne possède que peu d'indices pour comprendre qui est vraiment Lola. Seule Agrado a révélé au début, qu'elle et Lola se sont fait poser leurs seins ensemble. Manuela aura un peu plus tard la réplique suivante :

Manuela : « Lola a ce qu'il y a de pire chez l'homme et ce qu'il y a de pire chez la femme. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 44'30-44'33).

Le personnage de Lola s'affirme donc comme un personnage au statut ambigu et transgressif, remettant en cause les codes génériques traditionnels.

Cependant au corps transgressif de Lola vient s'opposer la figure de Manuela. Nous pouvons constater que le personnage de Manuela est dans *Tout sur ma mère* l'incarnation d'une maternité traditionnelle. Nous remarquons effectivement que ce personnage de mère est très différent des autres films de Pedro Almodóvar. Nous pouvons penser à Gloria dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* qui n'arrive pas à remplir son rôle de mère, qui se drogue pour supporter son quotidien. Nous pouvons également penser à Becky, star de la chanson dans *Talons Aiguilles* qui est elle aussi incapable d'être une mère pour sa fille. Dans *Tout sur ma mère*, pour la première fois Almodóvar met en scène une mère aimante, stable, à l'écoute de son enfant. De plus, nous observons que le personnage de Manuela fait référence au film *Tout sur Eve* de Mankiewicz. Cependant la référence n'est pas seulement l'actrice Anne Baxter, il s'agit aussi de faire allusion à Eve, la mère traditionnelle de l'humanité : « Il est beaucoup question dans cette histoire du *All about Eve* de Mankiewicz, mais l'Eve de ce titre ne renvoie pas seulement au personnage interprété par Anne Baxter. C'est aussi l'Eve biblique, la première femme qui enfanta l'humanité, la première création et la première procréatrice. » (Lalanne, *Cahiers du Cinéma*, N°535, mai 1999, 34). Ainsi, le personnage de Manuela est l'image de la mère générique, l'image de toutes les mères. Cet aspect est accentué par le personnage de Rosa dont s'occupe Manuela. En effet, nous savons que Rosa est enceinte et nécessite des soins particuliers. Manuela endosse alors le rôle de mère pour Rosa, puisque la mère de cette dernière ne sait pas comment remplir cette fonction. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Manuela reprend sur scène le rôle de Stella dans *Un tramway nommé désir*. En effet comme nous l'avons démontré un peu plus tôt, le personnage de Stella incarne la maternité et possède le caractère de mère qui va de pair. Manuela est donc mère à la ville et à la scène. Nous pouvons alors penser que son personnage est un hommage à la figure de la maternité chez Tennessee Williams, mais également un hommage à toutes les personnes qui endossent le rôle de mère. Nous pouvons d'ailleurs faire allusion à la

citation qui se trouve à la fin du film : « Aux hommes qui jouent et se transforment en femmes. A toutes les personnes qui veulent être mères. A ma mère. » (Almodóvar, 2002, 205). *Tout sur ma mère* s'affirme donc comme un hommage à la maternité, que celle-ci soit transgressée ou non par l'image du corps.

Avant de conclure sur la fonction identitaire du corps, nous souhaitons aborder brièvement le personnage d'Huma Rojo. Ce personnage est très intéressant, dans la mesure où il est le seul en pleine quête identitaire. Celle-ci ne se terminera d'ailleurs qu'à la fin du film. Dès le début du film *Tout sur ma mère*, nous observons que ce personnage est perdu et à la recherche de soi. La quête d'Huma se manifeste d'abord dans le choix de son nom de scène.²¹ Nous pouvons citer ici ce dialogue entre Huma et Manuela qui témoigne du manque d'identité d'Huma :

Huma : « Je ne sais pas conduire. C'est Nina qui conduit. J'ai commencé à fumer à cause de Bette Davis. Pour l'imiter. A dix-huit ans, je fumais déjà comme un pompier. C'est pour ça que je me fais appeler Huma.

Manuela : C'est un très joli nom...

Huma : Ma vie n'a été que fumée.

Manuela : Elle a aussi été un succès.

Huma : Le succès n'a ni saveur ni odeur, et quand tu t'y habitues, c'est comme s'il n'existait pas. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 38'14-38'36).

Nous pouvons également citer cette réplique de Rosa :

Rosa : « En tant qu'actrice tu es merveilleuse, mais en tant que personne, tu es complètement à côté de la plaque. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 59'44-59'49).

Ainsi, ces quelques extraits nous donnent un aperçu du personnage d'Huma et nous montrent qu'elle est effectivement en plein questionnement identitaire.

De plus, nous constatons que le propre corps de Huma semble lui échapper. Nous pouvons effectivement remarquer que la plupart des apparitions de ce personnage, à quelques exceptions près, se font sur la scène du théâtre ou bien dans les loges. Huma ne semble alors exister que par les personnages qu'elle incarne. Il faut également rappeler qu'Huma joue le rôle de Blanche dans *Un tramway nommé désir*. Comme nous l'avons vu, ce personnage de la pièce de Tennessee Williams semble avoir des difficultés pour définir son identité, dans la mesure où elle n'est plus la femme qu'elle désire être. Le personnage d'Huma semble donc être en adéquation avec le personnage de Tennessee Williams. De même, nous remarquons que dans plusieurs scènes Huma se maquille. Cet élément est fondamental puisque selon Paul Obadia : « Les scènes de maquillages se sont pas strictement décoratives, associées qu'elles sont le plus souvent à des questions touchant au statut, à l'identité profonde du personnage maquillé. » (Obadia, 2002, 121). Cet élément fait également écho aux nombreuses références au maquillage, notamment faites par Blanche, que nous retrouvons tout au long de la pièce *Un tramway nommé désir*. Ainsi, le corps d'Huma Rojo est pendant tout le film *Tout sur ma mère* le symbole de son questionnement identitaire, questionnement qui semble plus ou moins trouver réponse à la fin du film. En effet, Huma a réussi à se libérer de sa dépendance à Nina, mais nous constatons qu'elle porte une perruque peut-être le dernier signe d'une quête identitaire pas tout à fait terminée.

²¹ Huma vient de l'espagnol « humo » qui signifie « fumée ».

Notre premier chapitre a donc cherché à montrer comment le corps semble être dans *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère* le reflet d'une quête identitaire des personnages. Ainsi, nous avons vu l'importance du corps chez Tennessee Williams, puisqu'il est à la fois symbole des personnages et objet du désir. Nous avons effectivement illustré notre propos avec l'analyse de la représentation du corps de Stella, Blanche et Stanley. Notre analyse a donc permis de mettre en avant l'importance de cet élément aussi bien dans la pièce de Williams que dans le film de Kazan. Nous avons ensuite montré quel est le statut du corps dans le film d'Almodóvar. Nous avons ainsi pu voir comment le corps joue à nouveau un rôle identitaire pour les personnages de *Tout sur ma mère*, notamment Agrado, Lola, Manuela et Huma. Ce premier chapitre a par conséquent révélé une approche du corps assez similaire chez Williams et Almodóvar. Cependant comme nous allons le voir maintenant, le corps n'est pas le seul élément commun à l'écrivain et au cinéaste. Nous allons par conséquent analyser le thème de la ville qui s'est révélé fondamental dans l'écriture de la pièce *Un tramway nommé désir* et du film *Tout sur ma mère*.

2. La ville : symbole identitaire

a) *Un tramway nommé désir* : le Sud et la Nouvelle Orléans

Après l'analyse du rôle du corps au sein de la réflexion identitaire des personnages d'*Un tramway nommé désir*, nous souhaitons aborder maintenant le thème de la ville. En effet, nous pouvons constater que ce thème semble fondamental pour comprendre l'œuvre de Tennessee Williams. De même il nous paraît indispensable de l'aborder dans la mesure où nous verrons par la suite qu'il se retrouve dans le cinéma d'Almodóvar et dans le film *Tout sur ma mère*. Notre travail va donc porter dans un premier temps sur l'analyse de l'importance de la ville pour l'auteur d'*Un tramway nommé désir* Tennessee Williams. Nous verrons effectivement comme la ville est pour lui non seulement source d'inspiration et de créativité mais également symbole identitaire. Nous verrons ensuite quelle importance et quel rôle Tennessee Williams donne-t-il à la ville dans *Un tramway nommé désir* et plus particulièrement au sein de la réflexion identitaire de ses personnages. Nous montrerons par conséquent que la ville peut être source d'identité, tout comme elle peut perdre les personnages et les précipiter vers la crise identitaire. Enfin, nous verrons comment ce thème de la ville est traité dans le film d'Elia Kazan. Notre étude tentera de montrer quels sont les divers procédés cinématographiques employés par Kazan, afin de retranscrire au cinéma l'importance de la ville dans *Un tramway nommé désir*. Ainsi, nous allons nous intéresser à la ville chez Tennessee Williams, ce qui nous servira de point de départ pour l'analyse de ce même thème dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

Tout d'abord, nous pouvons constater l'importance du Sud des Etats-Unis pour Tennessee Williams dans le choix de son nom. En effet, Thomas Williams de son vrai nom choisit le pseudonyme de Tennessee en hommage à ses grands-parents, originaires de cet état. Nous avons déjà évoqué auparavant l'importance de la famille pour Tennessee Williams. Nous savons également qu'elle a joué un rôle fondamental dans l'écriture de son œuvre. Tennessee Williams quant à lui est originaire du Mississippi. Cet élément est important puisque « Williams éprouvait envers sa région natale des sentiments ambivalents, un mélange de nostalgie et de haine. » (Roche-Lajtha, 2003, 159). Ce mélange de nostalgie et de haine se retrouvera dans la pièce *Un tramway nommé désir*, notamment à travers le personnage de Blanche. Nous pouvons effectivement constater que Blanche est d'une certaine façon la représentation de la grandeur et de la puissance du vieux Sud, qui se sont illustrées en particulier à travers les plantations de coton. D'une autre façon Blanche est aussi la représentation l'idéologie patriarcale qui réduisait

le destin de la femme au mariage et à la maternité : « Blanche est en effet victime de l'idéologie patriarcale qui élevait la femme du Sud sur un piédestal mais la réduisait à la plus complète dépendance en la plaçant complètement sous tutelle masculine. Cette tradition n'offrait pas d'autre destin aux femmes que le mariage et la maternité. » (Roche-Lajtha, 2003, 169) De même, Blanche est aussi la représentation de la décadence et anéantissement de la grandeur du Sud à travers la perte du domaine de Belle Rêve.

Blanche : « Tu es celle qui a abandonné Belle Rêve... pas moi... Je suis restée... Je me suis débattue... J'ai sué sang et eau pour cette maison, j'ai failli mourir pour elle. [...]

Stella : Quoi ? Nous sommes ruinées ? Nous avons perdu Belle Rêve ?

Blanche : Oui, Stella... »²² (Williams, 2000, 126).

Nous souhaitons également ajouter ici que la perte de Belle Rêve fait référence à l'abolition de l'esclavage en 1865 à la fin de la guerre de Sécession. Ce thème de la puissance et de la chute du vieux Sud sera utilisé à maintes reprises dans la littérature américaine, notamment dans le roman de Margaret Mitchell *Autant en emporte le vent*, ou bien encore dans *Retour à Cold Mountain* de Charles Frazier publié en 1997. Ces deux romans seront d'ailleurs adaptés au cinéma, respectivement en 1939 et 2003. Ainsi, nous constatons non seulement l'importance de la région natale de Tennessee Williams, mais encore l'importance de l'idéologie du Sud dans la pièce *Un tramway nommé désir*. Nous souhaitons également préciser que cette pièce n'est pas la seule à être influencée par le Sud des Etats-Unis. Nous pouvons effectivement remarquer cette influence dans *La ménagerie de verre*, pièce dans laquelle une mère tente désespérément de trouver un fiancé pour sa fille, afin que celle-ci ne soit pas déshonorée.

Nous souhaitons également évoquer l'importance et le rôle joué par la Nouvelle-Orléans dans le théâtre de Tennessee Williams et en particulier dans *Un tramway nommé désir*. Il faut d'abord commencer par rappeler que Tennessee Williams était « orléanais par choix et par vocation, il connaissant la ville à la perfection. » (Sipièrre, 2003, 29). Tennessee Williams quitte donc le Missouri en 1937 et part s'installer à la Nouvelle-Orléans où il restera environ deux ans. « De ces deux années de vie dans le Quartier Français, il garde le souvenir d'un climat de violence et d'excès, de décadence et de liberté grande, après l'adolescence passée dans un St Louis du Missouri étouffant. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 5). Nous pouvons noter ici que cette impression de décadence et de liberté liée à la ville se retrouve également dans le cinéma d'Almodóvar, puisqu'il a toujours affirmé que son arrivée à Madrid avait été synonyme de liberté. C'est au cours de ces deux années que Tennessee Williams puise dans la ville une source d'inspiration pour ses œuvres à venir. Il dira d'ailleurs à propos de ses années à la Nouvelle-Orléans : « Ce fut une période d'accumulation. J'y ai trouvé la liberté dont j'avais toujours eu besoin, et un tel choc m'a donné un sujet, un thème, que je n'ai jamais cessé d'exploiter. » (Dubois, 1992, 70). Ainsi, nous comprenons que la ville de la Nouvelle-Orléans a eu une forte influence sur l'écriture de Tennessee Williams. Nous pouvons donc supposer que cette influence se retrouve dans la pièce *Un tramway nommé désir*. Nous remarquons effectivement que la ville joue un rôle identitaire, notamment pour les personnages de Stanley et Blanche.

Nous allons nous arrêter d'abord sur le personnage de Stanley, afin de comprendre comment la ville de la Nouvelle-Orléans joue un rôle prépondérant au sein de son identité. Nous pouvons

²² Blanche: "You are the one that abandoned Belle Reve, not I! I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it! [...]" Stella: Belle Reve? Lost, is it? No! Blanche: Yes, Stella."

d'abord remarquer que Stanley n'est pas américain. En effet, nous savons qu'il est originaire de Pologne. Cependant, ses origines polonaises ne sont que très peu évoquées dans la pièce de Tennessee Williams. Le personnage de Stanley ne semble effectivement pas construit autour de l'image de l'immigré polonais. Nous remarquons que bien qu'immigré le personnage de Stanley véhicule une identité très américaine. Stanley semble plus que bien intégré dans la société américaine et en particulier dans le quartier français de la Nouvelle-Orléans. En effet, nous constatons que Stanley s'impose comme la figure principale au sein du groupe masculin. Il semble être la figure de référence pour les autres hommes de la pièce. De même, il est également celui qui détient le pouvoir au sein de son couple, puisque Stella est folle amoureuse de lui et est prête à tout lui pardonner. Nous pouvons citer les répliques suivantes à titre d'exemple :

Stella : « Je peux à peine supporter qu'il s'absente une nuit. [...] Je deviens presque folle quand il n'est pas là pendant huit jours. [...] Et quand il revient je sanglote sur ses genoux comme une enfant. »²³ (Williams, 2000, 125).

Ainsi, nous constatons que Stanley semble être chez lui, celui qui dirige. De même, nous remarquons tout au long de la pièce qu'il fait preuve d'énormément d'assurance et semble être à l'aise en toutes circonstances. Ces éléments nous donnent alors à penser que Stanley tire cette influence et cette assurance de la ville de la Nouvelle-Orléans. En effet, comme nous l'avons dit Stanley n'est pas américain et nous pouvons supposer qu'il a probablement dû lutter pour s'intégrer. Néanmoins, il nous donne l'impression d'avoir parfaitement adopté la Nouvelle-Orléans, de même que la ville et en particulier le quartier français semblent reconnaître Stanley comme une figure emblématique. Ainsi, nous pouvons reconnaître le rôle fondamental joué par la ville de la Nouvelle-Orléans pour le personnage de Stanley, dans la mesure où elle lui a apporté l'identité dont il avait besoin pour s'intégrer.

Nous allons maintenant nous intéresser au personnage de Blanche et nous allons voir que la ville de la Nouvelle-Orléans intervient d'une manière bien différente, au sein du processus identitaire. Nous pouvons remarquer dès le début de la pièce que la ville semble perturber Blanche. En effet, son arrivée à Elysian Field est plutôt chaotique, dans la mesure où elle se sent perdue et peu en adéquation avec l'ambiance qui règne à la Nouvelle-Orléans. Nous pouvons effectivement remarquer que dès son arrivée à la Nouvelle-Orléans, Blanche semble se perdre. Elle a d'abord du mal à trouver son chemin. De même, nous savons qu'elle doit prendre pour arriver à Elysian Field un tramway nommé « désir », puis un tramway nommé « cimetièr ». Pour justifier notre propos nous pouvons citer l'extrait suivant de la pièce de Williams :

Eunice : « Qu'est-ce qu'il y a ma belle, vous êtes perdue ?

Blanche : On m'a dit de prendre un tramway nommé Désir, puis de changer et de prendre celui nommé Cimetière [...] »²⁴ (Williams, 2000, 117).

Nous remarquons d'ailleurs que les noms des tramways n'ont pas été choisis au hasard puisqu'ils annoncent dès le début de la pièce l'issue tragique du personnage de Blanche. Nous souhaitons cependant ajouter que Tennessee Williams s'est inspiré de deux tramways existant réellement à la Nouvelle-Orléans. Ainsi, les premières répliques de Blanche nous montrent un personnage qui

²³ Stella: "I can hardly stand it when he is away for a night... [...] When he's away for a week I nearly go wild! [...] And when he comes back I cry on his lap like a baby..."

²⁴ Eunice: "What's the matter, honey? Are you lost?" Blanche: They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries [...]."

a perdu ses repères (le Sud) et qui est complètement désorienté par la ville. Cet effet sera accentué par la découverte de l'appartement des Kowalski que Blanche qualifie de « sorti d'un roman de Poe ». De même, le personnage de Blanche se retrouve tout au long de la pièce en perpétuel décalage avec les autres personnages. En conséquence, nous pouvons comprendre que la ville est pour Blanche non seulement symbole de perte de l'identité mais également un élément déclencheur de sa fin tragique. Nous souhaitons également ajouter que l'impression selon laquelle Blanche est une femme désorientée est renforcée dans le film de Kazan. En effet, nous pouvons remarquer que son arrivée à Elysian Field est ponctuée par une insertion de nombreux bruits intra diégétiques, tels que le bruit du tramway, les klaxons des voitures, les fenêtres d'un bar cassées par une bagarre, qui effraient et dérangent Blanche. Ces bruits sont autant d'éléments attestant que Blanche n'est pas à sa place à la Nouvelle-Orléans. De même, nous constatons que le thème de la ville a été énormément travaillé par Kazan puisque nous retrouvons tout au long du film : « le bruit du train sera utilisé à deux reprises comme son hors champ, de façon plus expressive pour souligner les émotions de Blanche dont la destinée est à la fois liée au tramway et au train. » (Sipièrre, 2003, 149). Ces sons et bruits intra diégétiques qui contribuent à ancrer le film *Un tramway nommé désir*, dans un univers très urbain.

Nous avons donc constaté dans ce premier point du deuxième chapitre que le thème de la ville et de la région était très présent dans la pièce de Williams *Un tramway nommé désir*. Nous avons pu nous rendre compte de l'importance de la région du Sud des Etats-Unis dans l'écriture de Williams. En effet, le vieux Sud et ses grandes exploitations reviennent souvent dans le théâtre de Williams et en particulier dans *Un tramway nommé désir*. Le personnage de Blanche est effectivement construit sur le modèle des femmes du Sud de l'avant guerre de Sécession. Notre analyse a d'ailleurs permis de mettre en évidence le rôle joué par les valeurs du Sud dans la construction identitaire du personnage de Blanche. De même, nous avons étudié l'importance de l'univers urbain de la Nouvelle-Orléans dans le théâtre de Williams. Nous avons alors pu constater que cette ville est essentielle dans la pièce *Un tramway nommé désir*. En effet, elle intervient à plusieurs reprises dans la construction identitaire des personnages de Stanley et Blanche. Nous avons ainsi pu montrer comment la Nouvelle-Orléans était un moyen d'intégration et d'identification pour Stanley, immigré polonais. A contrario, la ville s'avère être un élément de désorientation, favorisant la crise identitaire du personnage de Blanche. Notre analyse a donc voulu montrer l'importance de la région natale de l'auteur, ainsi que de sa ville d'adoption dans l'écriture d'*Un tramway nommé désir*. De plus, nous savons que les éléments urbains tiennent une place prépondérante dans le cinéma d'Almodóvar. Ainsi, nous allons à présent étudier le rôle de la ville dans la construction identitaire des personnages de *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

b) *Tout sur ma mère* : crise identitaire de Madrid à Barcelone

Nous allons nous intéresser à présent au thème de la ville dans le film *Tout sur ma mère*. Nous avons déjà constaté, lors de travaux précédents, l'importance de l'univers urbain dans le cinéma d'Almodóvar. Dans les films d'Almodóvar l'univers urbain est généralement utilisé par le cinéaste comme un moyen d'identité ou bien alors de perte de celle-ci. En effet, nous pouvons remarquer que la ville joue ce double rôle, puisque pour certains personnages elle est un élément important de la construction identitaire comme par exemple Pepi dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, ou bien encore Sexilia dans *Le labyrinthe des passions*. A contrario, pour d'autres personnages la ville est un élément déclencheur de la crise identitaire. Pour ces

personnages la réponse à la crise identitaire se trouve dans l'univers rural, qui symbolise généralement les racines. C'est notamment le cas pour le personnage de la grand-mère dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*. Nous remarquons que le film *Tout sur ma mère* est un des rares de la filmographie d'Almodóvar à ne pas faire revenir ses personnages à des racines rurales. En effet, nous pouvons constater que le personnage de Manuela voyage entre trois villes : Madrid, La Corogne, Barcelone. De même, la ville occupe une place prépondérante pour les autres personnages du film, dans la mesure où elle intervient presque toujours dans la réflexion identitaire. Ainsi, nous allons étudier le thème de la ville et notamment le rôle joué par Madrid et Barcelone. Nous verrons quels rapports entretiennent chacun des personnages avec ces deux villes et nous montrerons le rôle fondamental qu'elles jouent dans la construction ou déconstruction de l'identité des personnages du film *Tout sur ma mère*.

Tout d'abord, nous pouvons constater que le film *Tout sur ma mère* donne une nouvelle image de l'univers urbain. En effet, *Tout sur ma mère* est le premier film d'Almodóvar à se passer principalement à Barcelone. Almodóvar nous avait plutôt habitué à des films situés à Madrid, ville qu'il affectionne tout particulièrement puisqu'il y commence sa carrière de cinéaste. La ville de Madrid est d'ailleurs souvent associée comme caractéristique du cinéma d'Almodóvar : « Au même titre qu'il y a un Roma-Fellini ou un New-York-Allen il existe un Madrid-Almodóvar. » (Seguin, 2009, 52). De plus la ville, contrairement au village symbole de la stabilité et des racines, est associée à un espace des possibles où tout peut arriver. Elle offre aux personnages des possibilités infinies de situations et de rencontres. Nous pouvons citer ici Jean-Claude Seguin qui considère la ville chez Almodóvar comme un périmètre instable : « La ville n'est jamais donnée comme un périmètre stable, mais comme une conquête toujours inachevée. » (Seguin, 2009, 52) Ainsi, le sentiment d'instabilité véhiculée par la ville semble être tout à fait propice au développement d'une réflexion sur l'identité.

Comme nous l'avons dit, la ville a un rôle fondamental dans *Tout sur ma mère*, surtout pour le personnage de Manuela. En effet, le film est caractérisé par les nombreux voyages de ce personnage, notamment entre Madrid et Barcelone. Il faut ajouter que la notion de déplacement est ici très importante, puisqu'elle symbolise une perte des repères et par conséquent de l'identité. Selon Paul Obadia c'est cette raison qui pousse Manuela à suivre le cœur de son fils à La Corogne : « Manuela, faute de mieux, suit le cœur de son fils décédé. Il semble en fait que le mouvement compte par-dessus tout, que le personnage désorienté en règle générale, c'est-à-dire encore une fois qui a perdu ses repères dans l'espace jusque-là familier, espace d'une relative stabilité, soit comme nécessairement poussé à se mouvoir. » (Obadia, 2002, 139).

De même, « suite à ce premier et assez bref déplacement, Manuela en entame un second, autrement long à Barcelone, autrement propice aussi aux rencontres, retrouvailles, remises en questions... Si le but explicite est cette fois de retrouver Lola/Esteban, son ancien compagnon et père de l'enfant disparu, s'il ne s'agit en rien de mésestimer son importance, tout porte à croire néanmoins qu'il est nécessaire avant tout comme motivation plus ou moins rationnelle à ce qui supérieurement s'impose à la jeune femme, dans la situation qu'elle vit : l'impérative nécessité de bouger, de ne pas rester en place. » (Obadia, 2002, 140). Ces citations évoquent assez clairement la nécessité de bouger que ressent Manuela. Elle doit effectivement rester active pour surmonter la mort de son fils. Le premier voyage à La Corogne, qui en réalité est le deuxième si nous prenons en compte le voyage Barcelone-Madrid (qui n'est pas montré dans le film) effectué par Manuela alors qu'elle était enceinte, initie la crise identitaire que va traverser le personnage

dans la suite du film. En effet, la mort de son fils désoriente complètement Manuela, elle perd ses repères et est rattrapée par son passé, puisque pour tenir la promesse faite à son fils elle doit retrouver le père qu'elle avait fui plusieurs années auparavant : « Dans les déplacements de Manuela ne se joue pas seulement la nécessité d'un retour aux origines-le sien propre- mais au moins autant celui du fils que sa mère enlève d'abord au père et que, conformément au désir manifesté par le fils avant sa mort, elle vient ensuite lui rendre. » (Obadia, 2002, 215). Ainsi, le voyage de Manuela de Madrid à Barcelone semble s'inscrire non seulement dans un retour au passé mais semble également avoir pour but d'honorer la mémoire du fils disparu, en respectant son ultime requête. Nous pouvons citer ici les dernières paroles échangées entre Manuela et Esteban, juste avant l'accident :

Esteban : « Un de ces jours, il faudra que tu me dises tout sur mon père. Ce ne suffit pas de me dire qu'il est mort avant ma naissance. [...] »

Manuela : Alors... Je te raconterai tout quand on sera rentrés à la maison. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 11'48-12'12).

Ainsi, la notion de déplacement prend pour Manuela des allures de retour au passé nécessaires pour qu'elle puisse commencer le deuil de son fils.

Nous remarquons que le retour de Manuela à Barcelone est également le déclencheur d'une réflexion, voire même d'une crise identitaire. En effet, Manuela avait quitté Barcelone pour ne pas avoir à affronter le père d'Esteban. Cet élément nous laisse supposer que Manuela n'avait pas réglé ces problèmes avant de partir de Barcelone. Ainsi, son retour dans la ville catalane fait resurgir les plaies du passé qui n'avaient pas encore cicatrisées : « Ce retour au passé, marque à nouveau le besoin d'un repli sur soi pour se repenser et se comprendre. » (Seguin, 2009, 39). L'arrivée de Manuela à Barcelone est donc marquée par un repli sur elle-même. Il semble effectivement qu'elle ait du mal à se retrouver avec d'autres personnes. Nous pouvons citer ces répliques extraites d'un dialogue entre Manuela et Rosa :

Rosa : « Combien tu me prendrais si je louais une chambre chez toi ? »

Manuela : Louer une chambre ? Pour quoi faire ? [...]

Rosa : Je suis enceinte... [...]

Manuela : Je regrette, tu ne peux pas rester ici ? » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 40'56-49'19).

Nous comprenons à travers ces répliques que Manuela n'est pas encore prête à s'ouvrir aux autres. Elle semble avoir encore besoin de se replier sur elle-même pour affronter et guérir du passé. De plus, nous pouvons observer que Manuela ne s'installe pas réellement à Barcelone, mais qu'elle donne l'impression de n'être que de passage. Ce sentiment est justifié notamment par son appartement dans lequel elle n'aménage pas vraiment :

Rosa : « Ca t'embête si je viens chez toi, jusqu'à ce que ça passe ? Au fait, tu as un chez toi ? »

Manuela : Oui. Je viens de louer un appart, mais il n'est quasiment pas meublé. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 34'36-34'45).

Nous pouvons cependant préciser que l'appartement se remplit d'objets tout au long du film, objets qui semblent témoigner de l'avancée de la réflexion identitaire du personnage de Manuela. Pour Paul Obadia le personnage de Manuela, en choisissant de ne pas emménager réellement à Barcelone et plus précisément dans son appartement, s'installe dans la perte. Nous pouvons citer cet extrait de l'ouvrage *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste* : « Privée d'espace propre (ou, plus

justement : choisissant de s'en priver), Manuela s'installe par là même d'emblée dans la perte. Perte des repères, perte de l'identité, perte de soi. Nulle désespérance pour autant dans son comportement ni dans son parcours qui la conduit sur le chemin de Rosa, de Huma, d'Agrado... Mais nulle intentionnalité non plus dans ces rencontres. Perdu, se perdant, le propre du personnage tient précisément en ce qu'il n'est plus animé de volonté ; partant : point de projet, mais une manière d'immersion dans l'errance. De la sorte Manuela se rend objectivement disponible. Disponible à tous les possibles, disponible aux autres. » (Obadia, 2002, 97). Ainsi, la perte des repères semble favoriser les rencontres entre Manuela et les autres personnages du film. En effet, Manuela a tout perdu à la mort de son fils et elle semble savoir qu'elle ne peut souffrir d'avantage. C'est donc cette sensation d'avoir ressenti la douleur autant qu'il soit possible, qui rend Manuela « objectivement disponible ». La crise identitaire de Manuela s'inscrit donc comme l'élément essentiel de sa renaissance.

La fin du film marque également la fin de la crise identitaire de Manuela. Cette crise prend d'abord fin avec la rencontre de Lola, le père d'Esteban. En effet, cette rencontre prend des allures d'exorcisme, dans la mesure où Manuela peut enfin se libérer du poids qu'elle porte depuis si longtemps. Nous pouvons citer cet extrait de la rencontre entre Lola et Manuela :

Manuela : « Quand j'ai quitté Barcelone j'étais enceinte de toi... [...] Il y a six mois, une voiture l'a renversé et l'a tué. Je suis venue à Barcelone uniquement pour te le dire. Je suis désolée. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'21'02-1'21'57).

Nous pouvons également ajouter que le scénario précise que « Manuela n'éprouve plus de haine à l'égard de Lola mais une peine immense. » (Almodóvar, 2002, 185). Nous comprenons ainsi que Manuela semble en avoir fini définitivement avec le deuil de son enfant et la perte des repères qui l'accompagnait. Cette renaissance paraît également se construire autour d'Esteban, le fils de Rosa. En effet comme elle l'avait promis à Rosa, Manuela prend soin et s'occupe d'Esteban :

Manuela : « Je reviens à Barcelone, au bout de deux ans, mais cette fois je ne prends pas la fuite. Je vais à un congrès sur le sida organisé par l'hôpital Can Ruti. Mon petit Esteban est devenu séronégatif en un temps record et ils veulent étudier son cas. Je suis tellement contente... » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'30'35-1'30'50).

Nous pouvons également remarquer l'adjectif possessif « mon » qui montre que Manuela considère Esteban comme son fils. La fin de la crise identitaire est finalisée par l'image des deux trains, symbolisant d'abord le voyage Barcelone-Madrid, puis le voyage Madrid-Barcelone : « L'image des ces deux trains successifs trace avec une exemplaire limpidité ce qui relève de l'équivalence. Allers et retours désormais se valent et participent au même titre d'une avancée globale du personnage. Le mouvement ainsi (re)trouve une valeur au sens premier essentielle. La direction, avant ou arrière, pour autant, toute parfaitement lisible qu'elle est, n'est pas annulée ni seulement effacée non plus. Elle est plus justement intégrée dans un mouvement d'essence supérieure qui révèle un personnage ayant en quelque façon appris à combiner retours et départs, passé et présent. » (Obadia, 2002, 215). Ces deux voyages semblent ainsi montrer que Manuela a enfin appris à vivre dans le présent avec son passé, ils sont le symbole de la réflexion identitaire achevée du personnage de Manuela.

Nous avons donc étudié, tout au long de ce chapitre, la question identitaire dans le film *Tout sur ma mère*. Nous avons pu mettre en évidence le rôle joué par Madrid et surtout par Barcelone au sein de cette réflexion menée par le personnage de Manuela. En effet, nous avons vu que la ville qui était au début du film un élément déclencheur de la crise identitaire, devient finalement symbole de renaissance. Le personnage de Manuela ne fuit à présent, ni Madrid, ni Barcelone. Ainsi, nous pouvons penser que Manuela a effectué une réflexion identitaire complète, dans la mesure où elle est partie du chaos pour arriver à une renaissance. De même, nous pouvons penser que ce rôle identitaire joué par la ville n'est pas anodin, puisque nous savons qu'elle a toujours été fondamentale pour Almodóvar et pour sa filmographie. Nous pouvons alors constater que la ville bénéficie d'un traitement assez similaire dans *Un tramway nommé désir* et dans *Tout sur ma mère*, dans la mesure où la ville est à chaque fois considérée comme un symbole identitaire. Par conséquent nous allons nous intéresser maintenant au processus identitaire généré par l'adaptation et la réécriture. Notre analyse visera à démontrer comment l'adaptation de la pièce *Un tramway nommé désir* réalisée par Kazan et comment la réécriture d'éléments de cette même pièce dans le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar, sont à l'origine d'une réflexion identitaire.

3. Adaptation et réécriture : deux processus identitaires

a) L'adaptation : vers une identité artistique commune

Nous avons analysé dans les deux premiers points de notre deuxième chapitre le thème du corps et de la ville. Nous avons vu que ces deux thèmes étaient fondamentaux pour chacun des auteurs de notre corpus. En effet, le thème du corps et celui de la ville jouent un rôle décisif au sein des questions identitaires des personnages d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère*. Cependant nous souhaitons, dans ce chapitre, aborder plus précisément la distinction entre adaptation et réécriture. Ces deux termes semblent effectivement avoir un sens différent et supposent par conséquent un point de vue artistique lui aussi différent. En effet, l'adaptation suppose une fidélité par rapport à l'œuvre adaptée, alors que la réécriture est une adaptation plus libre et plus personnelle. De même, l'adaptation cherche généralement à transposer une œuvre d'un support à un autre (d'un livre au cinéma par exemple), la réécriture quant à elle a un but moins définit, dans la mesure où elle dépend des motivations personnelles de l'auteur. Ainsi, nous allons nous intéresser d'abord à l'adaptation de la pièce *Un tramway nommé désir* par Kazan, et sous certains aspects par Almodóvar. Nous verrons dans le deuxième point la réécriture de cette même pièce, en particulier dans *Tout sur ma mère*. Ce troisième chapitre cherchera donc à montrer l'influence de l'adaptation et de la réécriture au sein du processus identitaire.

Tout d'abord, nous souhaitons rappeler ce que nous entendons par adaptation. Comme nous l'avons vu auparavant l'adaptation filmique implique plusieurs transformations sémiologiques. En effet dans le cas de l'adaptation d'un texte littéraire, nous passons des mots à des images et du son : « L'adaptation filmique, un type parmi d'autres de transformation sémiologique, indique un transcodage des mots en images et en sons, le passage d'un système fondé sur un code unique à un système pluri codique. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 139). Cependant, dans le cas d'*Un tramway nommé désir* il s'agit d'une double adaptation. En effet, le texte littéraire de Williams est d'abord adapté pour la scène puis pour le cinéma : « Le texte dramatique étant littéraire, la représentation théâtrale peut déjà être considérée comme une réinterprétation d'un texte existant. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 140) Il est donc naturel de penser que la

version cinématographique subit non seulement l'influence du texte de Williams mais aussi de la mise en scène réalisée par Kazan. De même, Dominique Sipièrre ajoute que l'adaptation au cinéma d'une pièce de théâtre suppose de respecter d'une part les spécificités du théâtre et d'autre part d'y mêler des éléments propres au cinéma. L'adaptation cinématographique ne doit pas faire oublier le genre original de l'œuvre adaptée, mais elle ne doit pas non plus donner l'impression d'un théâtre filmé : « Dans le cas du théâtre, il faudrait non seulement que les films restituent le texte original mais qu'ils offrent en plus un regard entièrement nouveau, à son tour « fidèle » à on ne sait trop quelle spécificité du cinéma » (Sipièrre, 2003, 126). Ainsi, l'adaptation semble se définir comme fidèle à l'œuvre d'origine, mais également fidèle au média qui l'adapte. Il semble donc évident que l'adaptation entraîne plusieurs modifications : « L'adaptation ne se contente pas de retrancher, elle modifie et il lui arrive d'ajouter du texte, des informations et des éléments propres au cinéma » (Sipièrre, 2003, 132). Nous pouvons remarquer plusieurs changements, notamment dans la construction des personnages. Selon Kazan, « mettre en scène c'est transformer la psychologie en comportement » (Ciment (b), 1987, 171). En effet, les personnages de la pièce *Un tramway nommé désir* n'ont pas de réalité physique. Leurs caractéristiques physiques et psychologiques sont indiquées uniquement par les didascalies et c'est le rôle du lecteur d'imaginer les comportements qui les accompagnent. En conséquence, l'adaptation sur scène puis au cinéma de la pièce de Williams suppose de la part de Kazan une analyse approfondie de chacun des personnages, pour tenter de trouver la gestuelle et les comportements à même de représenter le plus précisément possible la psychologie des personnages. Ainsi, nous pouvons dire que si « Williams a créé les personnages, Kazan leur a donné la vie. » (Kolin, 2001, 9). De même, l'adaptation peut modifier les rapports entre les personnages ou bien encore les rapports entre les personnages et certains aspects du film : « De Williams à Kazan nous sommes passés de la terreur intérieure de Blanche projetée en visions personnelles, au mélange d'une peur physique face à Stanley et d'une réaction de frayeur sociale face à un milieu menaçant. » (Sipièrre, 2003, 83). Nous constatons par exemple que la peur de Blanche pour Stanley est beaucoup plus explicite dans le film de Kazan. En effet les mouvements de caméra, les plans rapprochés sur le corps des acteurs accentuent la force physique de Stanley qui s'oppose au corps frêle de Blanche. Le film de Kazan matérialise ainsi la peur de Blanche par l'image des corps. De plus comme nous l'avons vu auparavant, le corps se donne comme un moyen de définir l'individu, dans la mesure où il est le reflet des caractéristiques principales du personnage. Nous pouvons également remarquer que le rejet de Blanche pour le milieu social de sa sœur est accentué dans le film de Kazan. En effet, le film offre la possibilité d'un meilleur point de vue de la Nouvelle-Orléans, dans la mesure où le réalisateur a choisi d'incorporer plusieurs séquences filmées en extérieur, dans le centre ville. Ainsi, l'arrière-plan social est moins évident au théâtre puisque seul le jeu des acteurs, leur vocabulaire ou façon de s'exprimer, ou bien encore de façon peut-être moins évidente le décor, peuvent le véhiculer. L'adaptation cinématographique, par les moyens à sa disposition semble offrir un point de vue différent sur la pièce *Un tramway nommé désir*. Elle fait notamment vivre les personnages d'une autre manière et les place dans un milieu social plus précis, ou du moins reconnaissable beaucoup plus rapidement.

L'adaptation cinématographique modifie également la perception de l'espace de manière considérable. En effet, la difficulté de l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre réside dans le risque du théâtre filmé : « Pour éviter le côté artificiel et statique du théâtre filmé, le cinéma peut ouvrir l'espace scénique, et /ou pallier ses limites grâce à la mobilité de la caméra, substituer le mouvement à l'espace comme le fit Kazan. » (Roche-Lajtha, 2003, 76). Le cinéma

permet donc une quantité de mouvements plus importante. Il permet aussi l'utilisation de mouvements variés, due aux nombreuses possibilités offertes par la caméra. Le cinéma modifie ainsi la perception du spectateur : « Comme le théâtre, le cinéma est un art du mouvement, mais alors que le théâtre repose sur le mouvement des acteurs et occasionnellement le déplacement d'objets et de décors, le cinéma ajoute une 3^{ème} catégorie de mouvements, ceux qui sont effectués par l'entremise de la caméra et qui induisent une modification de la perception du spectateur et une variation de la distance au sujet filmé en fonction du cadrage adapté » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 140). Néanmoins il faut ajouter que si le cinéma est un art du mouvement, il réduit la liberté de regard du spectateur. En effet le regard du spectateur au théâtre est libre, puisqu'il choisit lui-même sur quel espace de la scène son regard va se porter. A contrario, au cinéma le spectateur est forcé de regarder ce que la caméra lui donne à voir. Ainsi, l'espace et le point de vue sont fortement modifiés par le processus adaptatif.

L'adaptation suppose donc modifications. En effet, le passage d'un support à un autre nécessite un réajustement de l'œuvre originale pour parvenir à l'œuvre adaptée. Néanmoins, une adaptation peut se révéler plus ou moins fidèle. Dans le cas d'*Un tramway nommé désir* nous savons que Kazan a travaillé en étroite collaboration avec Tennessee Williams : « C'est vers Kazan que Williams se tourna pour l'adaptation cinématographique de *Un tramway nommé désir* en 1951, dont le scénario aussi proche que possible qu'il était du texte de la pièce, fut écrite par le dramaturge, en collaboration avec le metteur en scène. » (Roche-Lajtha, 2003, 25). Comme nous l'avons vu auparavant lors de l'analyse du traitement du corps et de la ville dans *Un tramway nommé désir*, Kazan a choisi de rester au plus près de la pièce de Williams. Cependant, il est impossible que l'identité artistique du réalisateur ne transparaisse pas dans le film. En effet, comme nous l'avons dit le thème de la ville et du milieu social a été beaucoup plus développé dans le film que dans la pièce. De même, nous avons vu que Kazan accordait une importance fondamentale, bien plus que Williams, au langage du corps. Tous ces éléments nous montrent donc que malgré la recherche d'une certaine fidélité à l'œuvre de Williams, Kazan modifie la pièce originale, non seulement pour l'accorder avec les codes du genre cinématographique, mais encore pour l'accorder avec le propre regard de Kazan sur la pièce de Williams. Ainsi, l'adaptation de la pièce *Un tramway nommé désir* semble se présenter d'une part comme reflet de l'identité cinématographique du réalisateur américain, mais encore comme l'identité artistique commune à Williams et Kazan, recherchée par leur longue et fructueuse collaboration.

Nous remarquons qu'il est également possible de parler d'adaptation de la pièce *Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère*. Comme nous l'avons vu précédemment la pièce de Tennessee Williams apparaît à cinq reprises dans le film d'Almodóvar. Chacune de ces reprises sont adaptées de la scène onze de la pièce de Williams, exceptée la quatrième qui fait référence à l'anniversaire de Blanche à la scène sept. Ces cinq adaptations semblent assez fidèles à la pièce de Tennessee Williams si nous comparons les deux versions du texte. Néanmoins, Almodóvar utilise ici un procédé différent de celui utilisé par Kazan. Il s'agit plutôt d'une adaptation filmée de la pièce de théâtre. Nous pouvons effectivement constater qu'Almodóvar ne cherche pas à appliquer les procédés cinématographiques à la pièce de Williams. Il la filme plutôt comme une véritable représentation de théâtre. Nous remarquons d'ailleurs que les occurrences de la pièce *Un tramway nommé désir* sont souvent précédées d'un plan sur la façade ou l'entrée du théâtre. De même, Almodóvar filme la scène du théâtre, ainsi que la salle pleine de spectateurs. Nous constatons également que plusieurs scènes ont lieu dans les coulisses ou montrent l'envers du

décor d'une représentation théâtrale. Ainsi, ces éléments nous montrent qu'Almodóvar n'a pas cherché à adapter la pièce de Williams comme l'a fait Kazan. Nous comprenons à travers sa manière de filmer qu'il souhaite d'abord rendre hommage au théâtre comme art, aux actrices, et à toutes les personnes qui rendent possible les représentations théâtrales. Nous souhaitons préciser ici que l'influence de Kazan se retrouve également dans le film *Tout sur ma mère*. En effet, nous pouvons remarquer qu'Almodóvar et Kazan filment avec le même type de positions de caméra la scène de l'anniversaire de Blanche. De même, nous pouvons constater qu'Almodóvar a préféré adapter la fin du film de Kazan, plutôt que celle de la pièce de Williams. En effet Stella quitte Stanley dans le film de Kazan et dans le film *Tout sur ma mère*. Nous pouvons penser que cette adaptation du film de Kazan était nécessaire pour Almodóvar, puisqu'il fait prononcer au personnage de Manuela la célèbre phrase de Stella : « Je ne remettrai plus jamais les pieds dans cette maison. » Il semble donc que cette adaptation soit fondamentalement nécessaire pour la construction du personnage de Manuela.

Nous venons de voir les caractéristiques de l'adaptation et ce qu'elles suggèrent. En effet, nous avons montré que bien que fidèle à l'œuvre adaptée les modifications sont inévitables. Inévitables car l'œuvre change de support et doit donc prendre en considération les règles imposées par sa nouvelle forme. Nous avons montré comment Kazan avait une approche différente d'*Un tramway nommé désir*, notamment des personnages et de l'espace. Les modifications semblent également inévitables, dans la mesure où l'adaptation est rarement réalisée par l'auteur de l'œuvre originale. En effet, une œuvre adaptée passe forcément par le filtre de l'identité artistique du réalisateur de l'adaptation. De plus vient s'ajouter à l'identité artistique du réalisateur de l'adaptation, l'identité de l'auteur de l'œuvre originale. En effet, l'adaptation ne peut faire abstraction de l'identité artistique, littéraire déjà présente dans l'œuvre. Dans le cas contraire il nous paraît impossible de continuer à parler d'adaptation. L'adaptation suppose donc un double processus identitaire pour son réalisateur, dans la mesure où celui-ci doit d'abord comprendre l'identité artistique de l'œuvre originale, afin de la retranscrire tout en y ajoutant sa propre identité. L'adaptation d'*Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* semble quant à elle un peu plus complexe. En effet, l'adaptation se fait cette fois-ci sur trois niveaux d'identités artistiques : l'identité de l'œuvre originale de Williams, l'identité de l'adaptation de cette œuvre réalisée par Kazan, et enfin l'identité d'Almodóvar lui-même. De plus, la pièce *Un tramway nommé désir* n'est pas seulement adaptée puisqu'elle est intégrée au scénario et joue un rôle dans l'intrigue de *Tout sur ma mère*. Il serait alors judicieux de nous demander s'il ne s'agit pas plutôt d'une réécriture et quelle en est la raison. Par conséquent, nous allons aborder maintenant le concept de réécriture. Nous verrons d'abord quelles en sont les caractéristiques et quelles sont les différences avec l'adaptation. Notre analyse visera aussi à démontrer non seulement que le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar propose une réécriture d'*Un tramway nommé désir*, mais également la relation existant entre réécriture et réflexion identitaire.

b) *Tout sur ma mère* : héritage et réécriture

Nous venons de voir quelles sont les caractéristiques principales de l'adaptation. Nous avons effectivement montré que l'adaptation est le résultat d'un mélange entre l'identité artistique et individuelle de l'auteur adapté et l'identité de l'auteur adaptant. De même, l'adaptation cherche normalement à être le plus fidèle possible à l'œuvre originale. Dans le cas contraire, nous

quittons le processus adaptatif pour entrer dans ce que nous pourrions plutôt qualifier de réécriture. En effet, la réécriture vise à renouveler une œuvre existante. De ce point de vue, la réécriture semble se définir comme une catégorie de l'adaptation. En conséquence, la réécriture serait une adaptation qui passant par le filtre d'un nouvel individu, se charge de son identité. Ainsi, la réécriture semble se situer au croisement de l'héritage et du renouvellement. Nous avons vu précédemment que la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams avait été adaptée par Almodóvar dans *Tout sur ma mère*. En effet, certaines scènes de la pièce de Williams se retrouvent dans le film d'Almodóvar, et paraissent à première vue adaptées. Notre analyse va donc maintenant chercher à montrer que la pièce *Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère* n'est peut être pas vraiment une adaptation mais plutôt une réécriture.

Tout d'abord, nous pouvons constater que Pedro Almodóvar est un adepte de la réécriture, et ce depuis ses premiers films. En effet, nous avons à plusieurs reprises remarqué que son cinéma fait appel à de nombreuses références cinématographiques, littéraires, musicales... De plus, il est important de noter que les références ne sont pas restreintes au rang d'hommage mais qu'elles sont incorporées dans le scénario : « La cinéphilie d'Almodóvar s'inscrit en même temps dans ses scénarios, non comme citation mais comme élément supplémentaire à la diégèse. » (Méjean, 2004, 18). Almodóvar a d'ailleurs déclaré récemment : « Je n'utilise pas ces citations comme un élève qui apprend le cinéma ou un cinéophile qui rend hommage à ses maîtres. Pour moi ce sont comme des images volées à d'autres œuvres, mais qui vont faire partie intégrante de mon film. » (Carratier et Le Bris, *Première*, N° 387, mai 2009, 110-111). Ainsi, nous comprenons que la référence à une œuvre ou un artiste n'est jamais gratuite puisqu'elle doit servir le propos du film. Cela va même plus loin dans la mesure où chaque référence fournit les clés pour la compréhension du film : « Les nombreuses références filmiques et théâtrales et dans certains cas musicales, fournissent des clefs de décodage pour les films dont ils sont les intertextes. » (Curot, *Etudes Cinématographiques*, Vol.65, 2000, 173). Ces remarques d'ordre général nous donnent à penser que la pièce de Tennessee Williams *Un tramway nommé désir* a été utilisée par Almodóvar dans un but bien précis. Nous pouvons effectivement penser que la pièce est au service du film *Tout sur ma mère* puisqu'elle vient appuyer, donner du sens à l'argument principal qui lui est très almodovarien. Il convient donc de se livrer à une analyse de la véritable fonction de la pièce de Williams dans le film d'Almodóvar.

Nous pouvons observer premièrement que la pièce *Un tramway nommé désir* occupe une fonction dramatique dans le film *Tout sur ma mère*. En effet, le début du film est marqué par la mort d'Esteban, renversé à la sortie du théâtre par le taxi qui conduit les actrices de la pièce. La pièce *Un tramway nommé désir* est par conséquent directement associée avec la tension dramatique qui va accompagner le reste du film. De plus, nous pouvons constater que cette fonction dramatique est réactualisée tout au long du film *Tout sur ma mère*, notamment à travers les nombreuses occurrences de la pièce. De même comme nous l'avons vu auparavant, la pièce de Williams contribue à ancrer le film d'Almodóvar dans le mélodrame. En effet, la pièce de théâtre est à chaque fois associée à des éléments douloureux. Par exemple, pour Manuela *Un tramway nommé désir* est d'une part le souvenir de la mort de son fils, et d'autre part le souvenir de son passé à Barcelone, notamment de son échec amoureux avec Lola/Esteban. Pour Huma, la pièce de Williams et surtout le personnage de Blanche, sont le symbole de sa vie qu'elle n'arrive pas à maîtriser. Cette vie qui lui échappe est matérialisée notamment par l'amour inconditionnel et destructeur qu'elle voue à Nina. Ainsi, nous pouvons remarquer que la pièce *Un tramway*

nommé désir fait bien partie intégrante du scénario, dans la mesure où elle intervient non seulement sous forme de souvenir dans la construction psychologique des personnages, mais également dans les liens qui unissent les personnages entre eux. Nous pouvons effectivement remarquer que les personnages se rencontrent et se regroupent autour de la pièce de Williams. En conséquence, elle apparaît comme l'un des points fondamentaux et centraux du film d'Almodóvar.

De même, nous pouvons constater que la réécriture de la pièce *Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* se construit à travers deux personnages : Manuela, que nous allons analyser maintenant et Huma Rojo que nous étudierons un peu plus tard. Tout d'abord, nous pouvons constater que le personnage de Manuela est intimement lié avec la pièce de Tennessee Williams. En effet, quelques années auparavant elle faisait partie d'une troupe de théâtre avec le père d'Esteban et avait joué le rôle de Stella. Pour justifier notre propos, nous pouvons citer cet extrait de dialogue entre Manuela et Esteban :

Esteban : « Elle t'a beaucoup émue Nina Cruz, hein ? »

Manuela : Elle non, Stella. Il y a vingt ans, avec la troupe de ma ville, on a monté une version d'*Un tramway*, je jouais Stella et ton père Stanley Kowalski. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 11'31-11'45).

Nous pouvons alors constater qu'une première réécriture de la pièce *Un tramway nommé désir* est évoquée, bien qu'elle ne soit pas montrée dans le film. Nous pouvons également remarquer qu'Almodóvar réécrit une autre fois *Un tramway nommé désir* en créant des liens étroits entre ses personnages et les personnages de Williams. En effet, dans *Un tramway nommé désir* Stella prononce la phrase suivante : « Je ne reviendrai plus jamais. Plus jamais ! » (Kazan, Warner Home Video, 1993, 1'59'06). Cette même phrase est prononcée par Manuela, lorsqu'elle quitte Madrid après la mort de son fils : « J'ai choisi *Un tramway*... [...] à cause de cette réplique que dit Stella avec son enfant dans les bras et que dira Manuela en jouant ce personnage. [...] Cette phrase Manuela l'avait prononcée, adolescente, en Argentine, et elle la redit à Madrid, puis elle la répète sur une scène de théâtre à Barcelone. » (Strauss, 2007, 166). Nous pouvons ainsi penser qu'il s'agit bien là d'une réécriture d'*Un tramway nommé désir*, dans la mesure où les personnages de Manuela et Stella semblent très proches. Elles furent effectivement toutes les deux le père de leur enfant. Cependant, il faut remarquer qu'il ne s'agit pas ici d'une réécriture d'un élément de la pièce de Williams, mais plutôt d'un élément du film de Kazan. En effet, nous avons déjà évoqué la modification de la fin de la pièce de Williams, exigée par les censeurs, puisqu'ils voulaient que Stanley soit puni pour le viol de Blanche en étant abandonné par sa femme et son enfant. La fin de la pièce est effectivement très différente, dans la mesure où Stella décide de rester avec Stanley malgré son acte. De même, le rapport à la maternité est très similaire entre le personnage de Stella et celui de Manuela. Nous pouvons constater que les deux femmes sont prêtes à tout pour que l'enfant ne souffre pas. La première décide de l'éloigner d'un père violent, quant à la seconde elle préfère fuir plutôt que d'affronter l'identité homme/femme, ainsi que le milieu dans lequel évolue le père de son enfant. Encore une fois il faut préciser que la similarité de ces éléments est à trouver entre le film de Kazan et le film d'Almodóvar puisque comme nous l'avons dit Stella décide de rester vivre avec Stanley dans la pièce de Tennessee Williams. Il semble donc qu'il s'agisse bien d'une réécriture d'*Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère*. Néanmoins, cette réécriture qui se nourrit à la fois de la pièce de Williams et du film de Kazan. Cet élément justifie une nouvelle fois le goût cinéophile d'Almodóvar, puisqu'il semble considérer qu'*Un tramway nommé désir* se définit non

seulement la pièce de Williams, mais encore le film de Kazan. Le film *Tout sur ma mère* mêle donc bien identité personnelle et identité héritée.

Nous pouvons également observer que la réécriture d'*Un tramway nommé désir* passe par le personnage d'Huma Rojo. En effet, nous remarquons dès le début du film *Tout sur ma mère* qu'Huma est une actrice et joue justement le rôle de Blanche Dubois. De même comme nous l'avons évoqué auparavant, les personnages de Blanche et d'Huma partagent plusieurs points communs et traits de personnalité. Il s'agit effectivement de deux femmes qui sont encore à la recherche de leur véritable identité et qui de ce fait sont un peu perdues dans leurs rapports aux autres. Blanche n'arrive pas à être en adéquation avec la personne qu'elle souhaiterait vraiment être, quant à Huma elle a du mal à donner du sens à sa vie :

Huma : « Je ne sais pas conduire. C'est Nina qui conduit. J'ai commencé à fumer à cause de Bette Davis. Pour l'imiter. A dix-huit ans, je fumais déjà comme un pompier. C'est pour ça que je me fais appeler Huma.

Manuela : C'est un très joli nom...

Huma : Ma vie n'a été que fumée » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 38'14-38'30).

Ainsi, il nous semble approprié de parler de réécriture dans le cas des personnages de Blanche Dubois et d'Huma Rojo, puisqu'Almodóvar emprunte au personnage de Williams de nombreuses caractéristiques. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que comme Stella et Manuela, les personnages de Blanche et d'Huma prononcent la même phrase : « Qui que vous soyez, j'ai toujours eu confiance dans la bonté des inconnus. »²⁵ (Williams, 2000, 225). Cette phrase bien connue du personnage de Blanche semble effectivement caractériser le personnage d'Huma et son rapport aux autres, notamment avec Manuela. Le personnage d'Huma à l'image de Blanche Dubois, est victime d'une crise identitaire assez importante. Nous pouvons alors parler d'une réécriture dans la mesure où le personnage d'Almodóvar est construit sur le modèle du personnage de Williams. Huma emprunte de nombreuses caractéristiques à Blanche et joue son rôle sur scène. Cependant, Huma ne sombre pas dans la folie et comme nous l'avons dit, semble plutôt trouver les réponses à ses questions identitaires à la fin du film. Ainsi, le terme de réécriture paraît tout à fait s'appliquer au personnage d'Huma, puisqu'Almodóvar s'est librement inspiré de Blanche Dubois pour le construire. Il change néanmoins plusieurs caractéristiques du personnage, d'où la nécessité de parler de réécriture et non pas d'adaptation.

De plus, il semble que « dans *Tout sur ma mère* rien ne meurt tout se transmet. Les dons doivent être à nouveau donnés, les œuvres sont là pour être dévalisées. Le texte d'*Un tramway nommé désir* circule donc librement de corps en corps. » (Lalanne, *Cahiers du Cinéma*, N°535, mai 1999, 35). Nous pouvons alors considérer que la scène du don d'organes qui ouvre le film annonce déjà la présence de la réécriture dans le film. Cette séquence justifie d'autant plus la réécriture qu'elle en est une elle-même. En effet, cette séquence se trouvait déjà dans le film d'Almodóvar *La fleur de mon secret*. Nous pouvons également comprendre grâce à cette citation que la réécriture se trouve dans la transmission du texte de Williams. Nous pouvons effectivement observer que les personnages du film *Tout sur ma mère* se transmettent le texte d'*Un tramway nommé désir*, en particulier le texte du personnage de Stella. Le personnage de Stella est d'abord joué par Nina, mais lors d'une scène nous voyons Manuela réciter le texte à

²⁵ "Whoever you are, I have always depended on the kindness of strangers."

voix basse en coulisse. Elle reprendra d'ailleurs le rôle lorsque Nina sera hospitalisée. La transmission continue avec le personnage d'Agrado, qui à son tour récite le texte de Stella depuis la loge. Ces éléments nous permettent non seulement de justifier notre hypothèse selon laquelle la pièce de Tennessee Williams est réécrite dans le film *Tout sur ma mère*, mais encore de montrer de le film de Mankiewicz, *Tout sur Eve*, est lui aussi réécrit, puisqu'il raconte comment une femme a appris le rôle de l'actrice afin de lui prendre sa place. Ainsi, Almodóvar use librement de la réécriture afin de construire sa propre identité artistique dans le film *Tout sur ma mère*.

Nous avons cherché à montrer au cours de ce troisième chapitre la différence entre adaptation et réécriture, ainsi que leur rôle au sein de la réflexion identitaire. Nous avons vu que les personnages d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère* s'inscrivaient dans une réflexion, voire une crise identitaire. Notre analyse a tenté d'expliquer que les thèmes du corps et de la ville étaient d'une certaine manière les symboles de cette réflexion identitaire. Nous avons ensuite voulu montrer que la pièce et le film *Un tramway nommé désir* étaient liés avec le film *Tout sur ma mère*, à travers les processus d'adaptation et de réécriture. En effet, nous avons vu que le film de Kazan était une première adaptation de la pièce de Williams. Nous avons effectivement préféré ici le terme d'adaptation dans la mesure où les deux auteurs convergent vers une identité artistique commune. Le processus adaptatif semble donc révéler une réflexion identitaire et artistique. Nous avons ensuite montré que le film *Tout sur ma mère* oscillait entre adaptation et réécriture. En effet, Almodóvar a adapté assez fidèlement plusieurs scènes de la pièce de Williams et plusieurs extraits du film de Kazan. De même, nous avons parlé de réécriture d'*Un tramway nommé désir* puisqu'Almodóvar a clairement construit son film en s'inspirant de l'œuvre de Williams et de Kazan. En ce sens, nous pensons que le film *Tout sur ma mère* est le résultat d'héritage et de renouvellement. Il nous semble alors approprié de dire qu'Almodóvar utilise ici une mémoire collective, héritée de l'auteur américain Tennessee Williams et du réalisateur Elia Kazan, mais également une mémoire personnelle et individuelle. Le film *Tout sur ma mère* s'inscrit donc dans une identité artistique à la fois héritée et individuelle. Cet élément va nous amener à notre troisième partie dans laquelle nous allons revenir plus en détail sur la mémoire collective et individuelle à travers la réécriture. Nous allons effectivement analyser plus en profondeur le processus de réécriture, afin de montrer qu'il est un lieu de mémoire.

Troisième partie :

La réécriture : un lieu de mémoire

Troisième partie : La réécriture, un lieu de mémoire

1. Tennessee Williams : entre mémoire individuelle et collective

a) *Un tramway nommé désir* : une mémoire personnelle

Nous avons pu constater, lors du développement qui a précédé, que de nombreux éléments de la vie de l'auteur américain Tennessee Williams avaient influencé son théâtre. Nous pouvons effectivement remarquer que la plupart de ses personnages ont pour modèle plusieurs membres de sa famille. Nous avons d'ailleurs évoqué la forte influence de la mère et de la sœur de Tennessee Williams sur l'écriture de ce dernier. Ainsi, la cellule familiale semble avoir donné au dramaturge américain une base de travail, qui se fait sentir notamment dans la création de la psychologie de ses personnages. De même, la pièce *Un tramway nommé désir* fait appel à de nombreux événements ou périodes de la vie de Tennessee Williams. Nous avons effectivement mis en évidence l'importance de sa région natale, ainsi que de la ville de la Nouvelle-Orléans dans les processus de création et d'écriture. Il semble donc que de nombreux éléments du passé de Tennessee Williams soient à l'origine de son écriture. Nous allons donc tenter de vérifier cette hypothèse dans le développement qui va suivre. Nous verrons donc quels sont les éléments importants de la vie de Tennessee Williams qui entrent en compte dans l'écriture de son théâtre et en particulier dans la pièce *Un tramway nommé désir*. Nous montrerons ensuite comment ces éléments participent à la création et à la sauvegarde dans un premier temps d'une mémoire individuelle, puis d'une mémoire collective dans un second temps. Cette analyse nous permettra par la suite de voir dans quelle mesure la réécriture de la pièce de Williams peut être qualifiée de lieu de mémoire.

Premièrement, il nous semble approprié de débiter notre analyse par ces réflexions, issues de la préface d'*Un tramway nommé désir*, écrite par Tennessee Williams lui-même : « Puisque je suis un membre de la race humaine, lorsque j'attaque les comportements de certains membres, je m'inclus évidemment dans cette attaque, à moins que je ne me considère pas comme humain, mais comme supérieur à l'humanité. Ce n'est pas le cas. Je ne peux donc pas exposer sur la scène une faiblesse de l'être humain sans la connaître pour l'avoir moi-même expérimentée. J'ai déjà montré un bon nombre de faiblesses de l'être humain, de brutalités et par conséquent je les possède. »²⁶ (Williams, 2000, 12). Cette déclaration de Tennessee Williams nous permet donc d'affirmer qu'il inclut effectivement de nombreuses références à sa vie personnelle dans ses pièces. Selon ses propos, il est impossible pour lui d'évoquer les travers de l'être humain sans les avoir lui-même connus. Le lecteur ou le spectateur de la pièce peut donc s'attendre à retrouver dans les personnages d'*Un tramway nommé désir* de nombreux éléments tirés de la vie personnelle de l'auteur. Par conséquent, cela revient à penser que pour Tennessee Williams la mémoire individuelle et personnelle est indissociable du processus de création. Nous pourrions aller jusqu'à penser que cette mémoire est non seulement une nécessité mais encore une condition sine qua non de l'écriture de Tennessee Williams. De même, Dominique Sipièrre affirme que « l'auteur, même le plus effacé, est présent dans son œuvre, tout ce qui l'a fait, influences extérieures, passé biologique, histoire psychologique, va le définir, c'est-à-dire lui

²⁶ "Since I am a member of the human race, when I attack its behaviour towards fellow members I am obviously including myself in the attack, unless I regard myself as not human but superior to humanity. I don't. In fact, I can't expose a human weakness on the stage unless I know it through having it myself. I have exposed a good many human weaknesses and brutalities and consequently I have them."

donner des limites, ses résonnances et ses prolongements. » (Sipièrre, 2003, 10). Ainsi, nous comprenons que l'analyse d'un auteur et de son œuvre suppose une double dialectique, l'une permettant d'analyser l'identité de celui-ci à travers ses créations, l'autre cherchant des clés de compréhension des œuvres dans la vie de l'auteur. Nous allons à présent voir comment les liens existant entre l'auteur et ses œuvres permettent une autre lecture de la pièce *Un tramway nommé désir*.

Il semble nécessaire de constater premièrement que « la création [est] très autobiographique chez Williams, il tire assurément ses personnages de lui-même, histoire, expérience et sensibilité confondues. » (Sipièrre, 2003, 14) Nous pouvons effectivement constater l'importance de la famille, notamment de la mère, la sœur, et du père de Tennessee Williams dans la construction de ses personnages. La famille de Williams va se retrouver à travers trois caractéristiques fondamentales de son théâtre, à savoir l'excès de possessivité, la schizophrénie et la folie en général, et enfin la violence. Nous pouvons remarquer que dans la pièce *Un tramway nommé désir* l'excès de possessivité se retrouve sous quelques aspects dans le personnage de Blanche. Cet excès de possessivité semble effectivement caractériser la relation de Blanche et Stella, dans la mesure où Blanche ne supporte pas de voir sa sœur s'éloigner d'elle et des valeurs qui ont marqué leur enfance. Nous pouvons citer cet extrait :

- Stella : « Quand auras-tu fini d'être persuadée que je veux changer quelque chose à ma vie actuelle ?
Blanche : Je suis persuadée que tu te souviens suffisamment de Belle Rêve pour ne pas pouvoir vivre ici... avec ces joueurs de poker.
Stella : Eh bien, tu es persuadée de beaucoup trop de choses !
Blanche : Je ne peux pas croire que tu es sincère ! »²⁷ (Williams, 2000, 161-162).

Cet aspect du personnage de Blanche est directement inspiré de la relation entretenue par Williams avec sa mère dans son enfance. Cependant, c'est dans *La ménagerie de verre* que Williams développe ce thème plus en détail, à travers le personnage d'Amanda : « A bien des égards, [les manières de Blanche], ses affectations et sa logorrhée rappellent aussi les aspects les plus horripilants du personnage d'Amanda dans *Glass*, dont le modèle biographique est la mère possessive du dramaturge. Edwina Williams, qui avait rêvé d'être actrice dans sa jeunesse, joua toute sa vie à la perfection le rôle de la Belle du Sud, avec d'autant plus de ferveur qu'elle était originaire de l'Ohio. » (Roche-Lajtha, 2003, 93). Nous constatons ici qu'une autre des caractéristiques fondamentales du personnage de Blanche est directement inspirée par la mère du dramaturge. En effet, nous avons à plusieurs reprises mis en évidence l'importance du Sud et de ses valeurs pour Blanche. Ainsi, cette force avec laquelle Blanche s'accroche à une époque révolue, celle de la grandeur du Sud et des plantations, trouve son origine dans le comportement de la mère de Williams. Nous pouvons également observer que le personnage de Blanche n'est pas uniquement été inspiré par la mère de Tennessee Williams. Il semble effectivement que la sœur de Williams ait joué un rôle important dans la construction psychologique de Blanche : « Blanche est un personnage complexe car composite, inspiré à Williams par plusieurs personnes. Avant tout c'est un avatar de sa sœur Rose. » (Roche-Lajtha, 2003, 92). Nous pouvons remarquer que l'influence de Rose se fait sentir à travers la folie qui gagne peu à peu le personnage de Blanche. En effet, nous savons que la sœur de Tennessee Williams était schizophrène et due être internée pour subir une lobotomie. L'auteur a d'ailleurs souvent précisé

²⁷ «Stella: You take for granted that I am in something that I want to get out of. Blanche: I take it for granted that you still have sufficient memory of Belle Reve to find this place and these pker players impossible to live with. Stella: Well, you're taking entirely too much for granted. Blanche: I can't believe you're in earnest.»

que cet évènement avait été un choc pour lui, dans la mesure où il vivait une relation quasi fusionnelle avec sa sœur. Cet évènement fut tellement traumatisant pour l'auteur que nous retrouvons ce thème de la schizophrénie et plus généralement de la folie dans plusieurs autres pièces. En effet, nous pouvons constater que l'influence de Rose ne se retrouve pas uniquement dans la pièce *Un tramway nommé désir* : « tous ses personnages emprunteront à Rose Isabel ses peurs et ses douleurs. » (Dubois, 1992, 60). Nous pouvons penser ici à la pièce *La ménagerie de Verre* et notamment au personnage de Laura qui est une jeune fille malade et autiste. Nous souhaitons également ajouter que selon Visconti, qui mit en scène *Un tramway nommé désir* en 1949, Blanche possède de nombreuses similarités avec Tennessee Williams, dans la mesure où ils sont tous les deux victimes de leur désir pour des hommes capables de les perturber voire de les détruire psychologiquement : « Visconti avait raison de voir des similarités entre Williams et Blanche, puisqu'ils sont tous les deux attirés par des hommes capables de les détruire. »²⁸ (Sipièrre, 2003, 179). Nous comprenons ainsi que Tennessee Williams s'inspire également de lui-même pour construire ses personnages. Comme nous l'avons dit un peu plus tôt il semble impossible pour le dramaturge américain de créer des personnages, de parler de leurs faiblesses psychologiques sans les avoir d'abord vécues.

Nous pouvons également observer que la figure paternelle subit elle-aussi l'influence de la mémoire familiale de Tennessee Williams. Nous constatons que dans son théâtre la figure du père est généralement absente ou bien dépeinte très négativement. Les rôles de père sont effectivement associés, assez souvent, au danger et à la violence. Il semble donc que l'absence du père dans le théâtre de Tennessee Williams soit vécue comme nécessaire, dans la mesure où ce dernier n'est jamais capable de remplir son rôle et n'apporte que la violence. De plus nous retrouvons, à de nombreuses reprises, la figure paternelle comme origine des névroses des personnages : « Il y a dans [ses] pièces, comme dans *Un tramway nommé désir*, un figure absente qui est d'une certaine façon liée avec un sentiment de culpabilité chez le personnage : le père. »²⁹ (Sipièrre, 2003, 184). Nous souhaitons préciser ici qu'il nous semble nécessaire de comprendre par « figure paternelle » non seulement le père comme individu, mais encore les idées patriarcales imposées par une société dirigée par les hommes. Nous pouvons effectivement observer dans plusieurs pièces de Williams l'idée selon laquelle les idées patriarcales sont responsables de ce qu'il considère comme le destin tragique des femmes. Nous retrouvons cette figure violente du père dans la pièce *Un tramway nommé désir*, notamment à travers le personnage de Stanley. De plus, comme nous l'avons dit la figure du père s'accompagne souvent d'un caractère violent et alcoolique. Nous remarquons que ces deux caractéristiques sont fondamentales pour le personnage de Stanley. Nous pouvons penser ici à la scène trois : *La nuit de poker*. En effet, lors de cette scène les hommes sont décrits comme alcooliques, violents, brutaux voir bestiaux. Nous pouvons citer les répliques suivantes pour justifier notre propos :

Stella : « Soûl... Soûl... quelle brute ! Animal ! [...] Quand les hommes boivent et jouent au poker tout peut arriver. »³⁰ (Williams, 2000, 152 et 157).

Nous souhaitons préciser ici que la manière dont sont décrits les hommes dans le théâtre de Williams et en particulier Stanley dans *Un tramway nommé désir*, est essentielle puisqu'elle

²⁸ «Visconti was right in seeing similarities between Williams and Blanche in the sense that they were both attracted to men who could destroy them.»

²⁹ «There is in these plays, as in streetcar, an absent figure who is in some way related to the origin of a feeling of guilt in the character, the father.»

³⁰ «Stella: Drunk, drunk, animal thing you! [...] When men are drinking and playing poker anything can happen.»

participe à la création d'une mémoire individuelle. En effet, nous savons que le personnage de Stanley est directement inspiré du père de Tennessee Williams : « Il ressemble en effet au père violent et alcoolique qui terrifia l'auteur toute son enfance et qu'il tenait pour responsable de l'internement de Rose. » (Roche-Lajtha, 2003, 95). Le parallèle entre la pièce *Un tramway nommé désir* et la mémoire individuelle de l'auteur semble donc assez évident. Nous pouvons effectivement constater que Stanley est responsable de l'internement de Blanche, tout comme le père de Williams est responsable de celui de Rose. Ainsi, la construction psychologique du personnage de Stanley, tout comme ses actes et son comportement envers les femmes sont influencés par l'enfance de l'auteur.

Il semble donc que la vie de Tennessee Williams ait fortement influencé son œuvre et en particulier la pièce *Un tramway nommé désir*. L'auteur le reconnaît lui-même : « Je ne pense pas que je serais devenu le poète que je suis sans cette angoissante situation familiale. » (Dubois, 1992, 43). De même, Kazan ajoute que : « des éléments de la vie de l'auteur, son enfance, ses relations avec son père, sa mère, sa sœur et ses amants se retrouvaient dans *Un tramway nommé désir*. »³¹ (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 243). Ainsi, nous comprenons que Williams s'inspire fortement de sa famille pour construire ses personnages. Il nous semble alors cohérent de penser que le théâtre est pour lui un lieu de mémoire individuelle. En effet, le thème de la folie est développé dans beaucoup de pièces, comme pour préserver la mémoire de sa sœur Rose. De même, les personnages masculins sont créés de manière à dénoncer les effets de la culture de l'idéologie patriarcale sur les femmes. Ils sont également pour Williams le souvenir d'un père violent qui n'a pas su remplir ses fonctions. Nous verrons d'ailleurs un peu plus tard que ces rapports hommes/femmes sont assez proches de ceux que nous retrouvons dans le cinéma d'Almodóvar. En effet, nous pourrions remarquer qu'une place bien particulière est faite aux femmes alors que les figures paternelles et masculines sont souvent absentes de son cinéma. Ainsi, la pièce *Un tramway nommé désir* peut se définir comme un lieu de mémoire individuelle. En effet, nous savons que Tennessee Williams s'est fortement inspiré de sa famille pour écrire ses pièces, et ce afin de se libérer des traumatismes causés par le comportement de sa mère, de son père, ou bien encore par l'internement de sa sœur. Son écriture touche donc à son identité, à son individualité. L'écriture de Tennessee Williams rejoint ici celle de Marcel Proust dans *A la recherche du temps perdu*. Dans ce roman Proust cherche effectivement à faire remonter les souvenirs de son enfance pour retrouver son identité profonde. La nécessité de la mémoire personnelle s'impose ici à l'individu : « Dans *A la recherche du temps perdu*, [la mémoire] doit apporter à [l'individu] la preuve de son identité profonde. » (Bouillaguet, 2004, 611). De même, « l'identité suppose la mémoire. » (Bouillaguet, 2004, 612). Il faut cependant préciser que la mémoire personnelle se manifeste chez les deux auteurs de manière différente. En effet, pour Proust la « mémoire autobiographique », comme il l'appelle, « émerge toujours à l'intersection entre le corps et l'esprit. » (Ender, 2005, 30). Par conséquent, elle d'abord sensation avant d'être associée à une image par l'esprit. Chez Tennessee Williams, contrairement à Proust, la mémoire personnelle est issue de la volonté de l'auteur de garder dans ses œuvres les traces de son passé. Cependant, les deux auteurs s'accordent sur la nécessité de l'écriture pour garder vivante leur mémoire personnelle ou autobiographique. Nous remarquons également que plusieurs éléments de la pièce *Un tramway nommé désir* semblent participer à la construction d'une mémoire collective de l'Amérique. En effet, l'importance faite au Vieux Sud, à la Nouvelle-Orléans, agit comme un élément déclencheur de la mémoire collective de la culture du Sud des Etats-Unis.

³¹ "Elements from the writer's life, his childhood and his relationships with his father, mother, sister, or lovers, had gone into streetcar."

Nous allons donc revenir sur ces éléments que nous avons développés lors de notre deuxième partie, afin de montrer comment la pièce *Un tramway nommé désir* crée une mémoire collective de l'Amérique.

b) Mémoire collective du Sud des Etats-Unis

Nous venons de voir que le théâtre de Tennessee Williams et en particulier la pièce *Un tramway nommé désir*, pouvaient être considérés comme un lieu de la mémoire personnelle du dramaturge américain. Cependant, nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises le rôle fondamental de l'histoire du Sud des Etats-Unis dans l'écriture de Williams. En effet, notre deuxième partie a montré que le Sud et ses valeurs étaient très présents dans la pièce *Un tramway nommé désir*, notamment à travers le personnage de Blanche. Nous avons également précisé qu'il s'agissait d'un élément identitaire pour les personnages. Nous allons, à présent, revenir sur cet aspect afin de montrer qu'il sert aussi une mémoire collective. Nous pensons effectivement que la précision avec laquelle sont décrites les valeurs du Sud ainsi, que les villes comme la Nouvelle-Orléans, participent à la création d'une mémoire collective américaine.

Nous allons tout d'abord nous intéresser à la construction d'une mémoire collective à travers la mémoire du Sud. Avant d'analyser plus précisément cet aspect dans la pièce *Un tramway nommé désir*, il nous semble judicieux de rappeler ce que nous entendons par mémoire collective, en opposition avec la mémoire individuelle. Nous souhaitons citer ici Pierre Nora et son ouvrage *Les lieux de mémoire*, dans lequel il donne la définition suivante : « La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations. [...] Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent. » (Nora, 2001, 24-25). La mémoire se définit donc comme le propre des hommes, dans la mesure où elle résulte d'un processus volontaire de chaque individu. Cependant, Pierre Nora précise que si la volonté de mémoire est nécessaire pour qu'il y ait mémoire, le contenu de celle-ci est plus difficile à contrôler, puisqu'elle combine la mémoire volontaire parfois appelée devoir de mémoire, et mémoire involontaire, constituée des souvenirs précis ou flous de chacun. En ce sens, « Il y a autant de mémoire que de groupes, elle est par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. » (Nora, 2001, 24-25). Ainsi, selon Pierre Nora la mémoire est à la fois collective et individuelle ce qui nous permet d'affirmer que la pièce *Un tramway nommé désir* mélange comme nous l'avons vu la mémoire personnelle de l'auteur Tennessee Williams, mais également une mémoire collective des Etats-Unis, et en particulier du Sud.

Comme nous l'avons dit, nous avons évoqué dans notre deuxième partie l'importance de l'histoire et des valeurs du Sud des Etats-Unis dans la construction identitaire des personnages de la pièce *Un tramway nommé désir*, notamment pour le personnage de Blanche. Cependant, la fonction identitaire n'est pas la seule remplie par le Sud, dans la mesure où il est également à l'origine de la construction d'une mémoire collective. Nous pouvons d'ailleurs constater que le personnage de Blanche tient un rôle important au sein de cette mémoire collective, puisqu'il sert de lien entre la culture du Sud et les lecteurs ou spectateurs de la pièce. Nous pouvons ainsi remarquer que Tennessee Williams cherche à créer une mémoire de la grandeur et de la puissance du Sud. Cette mémoire semble se construire dans la pièce *Un tramway nommé désir* par les nombreuses évocations du domaine de Belle Rêve. En effet, nous pouvons constater que

Belle Rêve est souvent associé à l'argent et à la réussite. Le désir acharné de Stanley de trouver les papiers prouvant qu'il est, par son mariage, propriétaire d'une partie de Belle Rêve montre bien à quel point les domaines du Sud sont source de richesse. Afin de justifier notre propos, nous pouvons citer les répliques suivantes :

Stanley : « Dans l'Etat de Louisiane, il existe ce qu'on appelle le Code Napoléon, d'après lequel ce qui appartient à la femme appartient également au mari et vice versa.

Blanche : Eh bien vous êtes aussi impressionnant qu'un juge ! [...]

Stanley : Alors, où sont les papiers ? [...] Vous comprenez, d'après le Code Napoléon, un mari doit s'intéresser aux affaires de sa femme, surtout maintenant qu'elle va avoir un bébé. »³² (Williams, 2000, 138 et 140).

L'évocation de la puissance économique, engendrée par l'exploitation du coton notamment, se fait également par l'intermédiaire du personnage de Blanche. En effet, nous pouvons remarquer ses tenues bijoux et parfums de luxes qu'elle arbore tout au long de la pièce. De même, les réflexions de Stanley viennent renforcer cette idée, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

Stanley : « Non, mais, vise un peu ces plumes et ses fourrures qu'elle apporte ici pour se pavaner ! Mais qu'est-ce que c'est ça ? Une robe tout en or, ma parole ! [...] Trois cents mètres de vrai renard ! [...] Des perles ! Des kilomètres de perles ! [...] Des bracelets d'or massif, aussi ! [...] Et ça maintenant ! Des diamants ! Une couronne d'impératrice ! »³³ (Williams, 2000, 133-134)

Ainsi grâce au personnage de Blanche, Tennessee Williams reconstruit la mémoire de la puissance économique et de la grandeur du Sud des Etats-Unis. Il nous semble important de souligner ici que cet aspect du Sud a été développé à plusieurs reprises, notamment dans le roman et le film *Autant en emporte le vent*, à travers le personnage de Scarlett O'hara (joué lui-aussi par Vivian Leigh). Par conséquent, ce dernier exemple semble justifier la nécessité et la volonté de mémoire de cette période, dans la mesure où Williams n'a pas été le seul auteur à ressentir le besoin de l'évoquer. Nous pouvons également constater que nos deux exemples ne montrent pas uniquement la puissance du Sud, mais aussi l'écroulement des valeurs morales dû à l'abolition de l'esclavage.

La pièce *Un tramway nommé désir* participe donc en second lieu, à la création d'une mémoire collective des valeurs du Sud. En effet, après avoir mis en avant la puissance économique de cette région, c'est une mémoire des idées que souhaite développer Tennessee Williams. Encore une fois le personnage de Blanche sert de passeur et de témoin de cette mémoire, dans la mesure où son identité de femme est très proche de celle des femmes du Sud. Ainsi, le désir de Blanche de vouloir se marier, de trouver un homme pour s'occuper d'elle, montre bien à quel point la société du Sud est patriarcale : « Blanche est en effet victime de l'idéologie patriarcale qui élevait la femme du Sud sur un piédestal mais la réduisait à la plus complète dépendance en la plaçant

³² "Stanley: There is such a thing in this State of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine, and vice versa. Blanche: My, but you have an impressive judicial air! [...] Stanley: Where's the papers? [...] You see, under the Napoleonic code, a man has to take an interest in his wife's affairs, especially now that she's going to have a baby."

³³ "Stanley: Look at these feathers and furs that she come here to preen herself in! What's this here? A solid-gold dress, I believe! [...] Genuine fox fur-pieces, a half mile long! [...] Pearls ! Ropes of them ! [...] Bracelets of solid gold, too ! [...] And diamonds ! A crown of an empress ! »

complètement sous tutelle masculine. Cette tradition n'offrait pas d'autre destin aux femmes que le mariage et la maternité. » (Roche-Lajtha, 2003, 169). Nous constatons effectivement que selon les valeurs de Blanche, le mariage et la maternité se présentent comme le symbole d'une vie réussie et accomplie. Ces éléments justifient également l'importance de la relation entre Blanche et Mitch. Nous pouvons d'ailleurs considérer leur « rupture » comme l'un des points centraux de la pièce, puisqu'elle aura pour effet d'accélérer l'enfermement de Blanche dans la folie. Ainsi, la pièce *Un tramway nommé désir* se présente comme mémoire de la puissance des valeurs du Sud sur les mentalités. De même, elle montre que le Sud peut être considéré comme une société à part et différente, puisqu'elle semble régie par des valeurs qui ne sont pas partagées par la totalité des Etats-Unis. De plus, aux valeurs et idées du statut et du rôle de la femme vient s'ajouter une façon bien particulière de concevoir les rapports entre les « races », notamment entre les noirs et les blancs. Nous savons que le Sud tire sa puissance économique de l'exploitation du coton et de l'esclavage. L'exploitation du coton va effectivement de paire avec l'exploitation de la population noire, encore considérée comme inférieure aux blancs. Ces rapports vont se trouver modifiés en 1865 avec l'abolition de l'esclavage, qui sera d'ailleurs l'origine du déclin de la puissance du Sud. Toutes ces modifications économiques, des rapports sociaux entraînent avec eux un changement des mentalités dont Tennessee Williams garde la mémoire à travers sa description de la Nouvelle-Orléans.

Nous constatons que la ville de la Nouvelle-Orléans témoigne dans *Un tramway nommé désir* de l'évolution des mentalités et en particulier concernant les rapports entre les blancs et les noirs. En effet, nous remarquons que la Nouvelle-Orléans est présentée comme une ville où la cohabitation entre les noirs et les blancs est possible. Nous pouvons par exemple penser au début de la pièce puisque dans la première scène nous voyons Eunice discuter avec des habitants noirs de son quartier. De même, Tennessee Williams décrit une ville où règne un climat de liberté et de décadence, s'inspirant directement des souvenirs de l'auteur : « Et de ces deux années de vie dans le Quartier Français, il garde le souvenir d'un climat de violence et d'excès, de décadence et de liberté grande, après l'adolescence passée dans un Saint Louis du Missouri étouffant. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 5). Il semble effectivement que la Nouvelle-Orléans soit une ville de l'excès, témoignant à la fois du traumatisme et de l'euphorie générés par l'évolution de l'organisation de la société et des mentalités. De plus, cet aspect est renforcé dans *Un tramway nommé désir* par le rôle de la musique. En effet, nous pouvons constater que les airs de jazz viennent souvent ponctuer certains passages de la pièce. Les didascalies suivantes témoignent effectivement de cet aspect : « Dans ce quartier de la Nouvelle-Orléans vous êtes presque toujours au coin de la rue, ou quelques maisons plus loin, près d'un petit air de piano, joué avec aisance par des doigts noirs. [...] Par-dessus la musique du « blue piano » le pêle-mêle des voix des gens dans la rue est entendu. »³⁴ (Williams, 2000, 115), ou bien encore « Le piano et la trompette jouent de plus en plus fort. »³⁵ (Williams, 2000, 142). Ces éléments viennent non seulement ajouter du poids à cette image de vivier qu'est la Nouvelle-Orléans, mais encore de l'authenticité à la description de Williams. Il faut préciser ici que la Nouvelle-Orléans a été marquée par les musiques dites noires, telles que le jazz ou le blues. Ainsi, nous pouvons considérer qu'à travers la description et le rôle assigné à la ville de la Nouvelle-Orléans dans *Un*

³⁴ "In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tiny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. [...] Above the music of the "blue piano" the voices of people on the street can be heard overlapping."

³⁵ "Then the "blue piano" and the hot trumpet sound louder."

tramway nommé désir, Williams participe à la création d'une mémoire urbaine du début du vingtième siècle.

Nous venons donc de voir dans ce premier chapitre de notre troisième partie comment la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams participait à la création d'une mémoire individuelle et collective. Notre analyse a voulu montrer dans un premier temps que cette pièce pouvait être considérée comme un lieu de mémoire personnelle pour l'auteur. Nous avons effectivement pu remarquer que la pièce *Un tramway nommé désir* empruntait de nombreux éléments à la vie personnelle de Tennessee Williams, tant pour la construction des personnages que l'intrigue ou bien encore la description des lieux géographiques. Nous avons également mis en relation la création de la mémoire personnelle chez Tennessee Williams avec Marcel Proust, ce qui nous permis de comprendre le rôle de cette dernière au sein des questions identitaires. Notre analyse a voulu montrer que les différents processus de récupération de cette mémoire, qui pour Proust émerge des sensations éprouvées par son corps, alors que pour Tennessee Williams c'est une démarche volontaire qui en est à l'origine. Nous avons voulu démontrer dans un second temps que la pièce de Williams participait également à la création d'une mémoire collective de l'Amérique et en particulier des états du Sud. En effet, les nombreuses références à la culture, aux traditions et aux valeurs du Sud semblent vouloir justifier la nécessité d'une mémoire collective de la puissance économique de ces états. De même, Tennessee Williams paraît vouloir créer une mémoire du quartier français de la Nouvelle-Orléans. Ainsi, ces éléments nous donnent à penser que la pièce *Un tramway nommé désir* peut être considérée comme un lieu de mémoire individuelle et collective. Nous allons maintenant tourner notre analyse vers le film de Kazan, afin de montrer comment il participe à la conservation de la mémoire non seulement de Tennessee Williams, mais encore de la grandeur et décadence des Etats-Unis, notamment à Hollywood pendant le mandat du sénateur Mac Carthy.

2. Elia Kazan : mémoire de la grandeur et décadence de l'Amérique

a) La collaboration entre Williams et Kazan : de l'adaptation à la mémoire

Notre travail a tenté d'expliquer que la pièce *Un tramway nommé désir* se trouve être non seulement un lieu de mémoire individuelle pour Tennessee Williams, mais également de mémoire collective d'un lieu et d'une époque donnés. Nous souhaitons préciser ici que ces deux types de mémoire sont intimement liés puisque la mémoire collective repose sur la mémoire personnelle de chaque individu. En effet, elle constituée non seulement de l'histoire officielle que nous trouvons dans les livres, qui est enseignée, mais elle est également composée du souvenir que chacun conserve. L'intra-histoire joue donc un rôle fondamental dans la construction de la mémoire collective. Il nous semble donc judicieux de mettre maintenant en relation la pièce de Williams avec son adaptation réalisée par Kazan. En effet, si nous considérons la pièce comme lieu de mémoire, il nous semble évident de penser que cet aspect se retrouve aussi dans le film de Kazan. Cependant, nous pensons que la mémoire dans le film de Kazan n'est pas identique à celle que nous avons analysée dans la pièce de Williams, dans la mesure où le média est différent. En effet, le passage d'un support écrit à un support uniquement visuel implique, comme nous l'avons vu, des modifications. Il nous semble donc normal que ces modifications aient des répercussions sur la construction de la mémoire individuelle et collective. C'est donc sur cet aspect que nous allons travailler dans un premier temps. Nous verrons alors comment la mémoire véhiculée par la pièce de Williams est adaptée pour le cinéma par Kazan, ainsi que les

nouveaux éléments qui s'y ajoutent. Nous analyserons également le rôle joué par le studio système et la censure au sein de la construction de la mémoire dans *Un tramway nommé désir*.

Tout d'abord, nous remarquons que même les aspects les plus personnels de la pièce de Tennessee Williams semblent respectés par Kazan. Nous pouvons effectivement remarquer cette volonté du réalisateur, dans la mesure où il a déjà mis en scène la pièce et qu'il travaille en étroite collaboration avec Tennessee Williams : « C'est donc vers Kazan que Williams se tourna naturellement pour l'adaptation cinématographique de *Un tramway nommé désir* en 1951, dont le scénario, aussi proche qu'il était possible du texte de la pièce, fut écrite par le dramaturge en collaboration avec le metteur en scène. » (Roche-Lajtha, 2003, 25). La psychologie des personnages reste donc la même. Ainsi, Stanley continue à être un lieu de mémoire individuelle de la violence du père de Williams et Blanche la mémoire de la folie de Rose, la sœur de l'auteur. Cependant, le cinéma vient ajouter plusieurs éléments qui renforcent la violence et la folie. Nous pouvons effectivement observer que la caméra offre la possibilité d'accentuer ces deux éléments à travers les plans rapprochés sur les regards. En effet, Kazan filme très souvent les yeux de Blanche en plans très rapprochés, ce qui donne évidemment plus de poids à sa folie. C'est notamment cette technique qui est employée lors de la scène du viol, interdite à l'écran, et pour laquelle Kazan a choisi de filmer le regard de Blanche dans un miroir. De même, le caractère nymphomane de Blanche passe essentiellement par un jeu de regard avec Stanley, ou bien encore avec le jeune livreur. Concernant la violence de Stanley, celle-ci est également accentuée par la caméra qui par des plans rapprochés sur les muscles de Stanley, véhicule cette idée de force et de violence : « Comme le théâtre, le cinéma est un art du mouvement, mais alors que le théâtre repose sur le mouvement des acteurs et occasionnellement le déplacement d'objets et de décors, le cinéma ajoute une troisième catégorie de mouvements, ceux qui sont effectués par l'entremise de la caméra et qui induisent une modification de la perception du spectateur et une variation de la distance au sujet filmé en fonction du cadrage adopté. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 140). Il faut noter ici que comme l'affirme Gilles Ménégaldo les contacts physiques entre Stanley et Blanche, ainsi que les mouvements sont évidemment possibles au théâtre. Néanmoins, selon sa place dans la salle le spectateur peut plus ou moins se rendre compte de la violence de leurs rapports : « Un des principales différences de nature entre le théâtre et le cinéma tient à la position du spectateur. » (Sipière 2003, 135). Ainsi, nous constatons que le processus de mémoire individuelle mis en place par Williams dans la pièce *Un tramway nommé désir* est volontairement respecté par Kazan. Ce dernier utilise cependant de nouveaux procédés, propres au cinéma, pour adapter et reconstruire sur grand écran la mémoire de Tennessee Williams.

De plus, nous remarquons que la mémoire du Sud et celle de la Nouvelle-Orléans, toutes les deux présentes dans la pièce de Williams se retrouvent dans le film de Kazan. En effet, le personnage de Blanche reste l'élément principal de la mémoire de la culture du Sud. Cependant, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, le cinéma vient ajouter un côté visuel à cet aspect. Nous savons d'ailleurs que l'allure du personnage de Blanche a été très travaillée lors de l'adaptation d'*Un tramway nommé désir*. Néanmoins, c'est dans la conservation de la mémoire de la ville de la Nouvelle-Orléans que le cinéma devient un élément fondamental. En effet, dans la pièce de Williams seules les didascalies peuvent nous aider à nous rendre compte de l'atmosphère qui règne dans ce quartier populaire. De même, la mise en scène limite énormément la présence d'éléments urbains et par ailleurs nous savons que Williams et Kazan avaient choisi pour la scène un décor fixe : l'appartement de Stanley et Stella. Le cinéma quant à lui, offre la possibilité de filmer dans un décor très réaliste qui peut passer d'un plan extérieur de la rue à un plan intérieur de l'appartement des Kowalski. Ainsi, les studios de cinéma proposent une vision beaucoup plus

réaliste et concrète de la Nouvelle-Orléans. Le début du film de Kazan en est l'exemple, puisque l'arrivée de Blanche à Elysian Fields est filmée depuis la gare jusqu'à l'appartement de Stanley et Stella. L'agitation et l'atmosphère qui règnent dans les rues et bars de la Nouvelle-Orléans passent donc de l'imagination du spectateur à la réalité. Une fois encore, le cinéma ajoute de nouveaux éléments qui entrent en compte dans la construction de la mémoire individuelle et collective. Nous pouvons donc observer que l'adaptation au cinéma de la pièce *Un tramway nommé désir* possède une double fonction au sein du processus de construction de la mémoire. Elle vise d'une part à conserver la mémoire de la pièce et de son auteur, mais d'autre part elle ajoute dans sa construction des procédés propres au cinéma. Ainsi, il semble donc que la mémoire soit un élément malléable, dans la mesure où celle-ci s'adapte constamment à son propre support.

Nous pouvons également constater que l'adaptation cinématographique de la pièce *Un tramway nommé désir* est aussi le témoin de la collaboration et de l'amitié entre Tennessee Williams et Elia Kazan. En effet, comme nous l'avons dit auparavant le scénario a été écrit par Kazan en étroite collaboration avec Williams. L'adaptation est donc un fruit d'un travail de réécriture mis en œuvre par les deux hommes, dont le but est bien sûr de respecter au possible l'esprit de la pièce de Williams. De même, nous souhaitons ajouter que la collaboration entre le réalisateur et le dramaturge n'est pas récente puisque qu'elle avait commencé en 1947 lors de la mise en scène de la pièce. En ce sens, le film *Un tramway nommé désir* se présente non seulement comme l'aboutissement d'une amitié artistique, mais encore d'une certaine manière comme le lieu de mémoire de cette relation artistique qui unit le réalisateur et le dramaturge américains. Ainsi, nous constatons que le film *Un tramway nommé désir* participe à la création de plusieurs types de mémoires. D'une part une mémoire individuelle, celle de Tennessee Williams et d'autre part une mémoire partagée entre les artistes.

Nous remarquons également que la mémoire collective dans l'adaptation cinématographique d'*Un tramway nommé désir* ne s'arrête pas uniquement à celle construite par Tennessee Williams dans sa pièce. En effet, nous pouvons constater que le film de Kazan témoigne de la puissance économique et idéologique de l'industrie cinématographique, notamment du studio système hollywoodien. Le cinéma à Hollywood fait effectivement partie d'un véritable système où les codes de conduites et esthétiques sont dictés par les grandes maisons de production, telles que la Paramount, la Fox ou bien dans le cas d'*Un tramway nommé désir*, la Warner. La plus grande partie de leur économie repose sur la mise en place d'un studio system combiné au star system. L'industrie cinématographique hollywoodienne part du principe que les films doivent être le reflet des attentes des spectateurs. Le film à Hollywood est d'ailleurs conçu non pas comme une œuvre d'art mais comme un média permettant de générer de nombreux bénéfices. Pour cela, il est donc nécessaire que le plus grand nombre de personnes s'y reconnaissent. Le studio system fait également appel au star system qui fabrique des stars à l'image des attentes des spectateurs : « Pilier économique et esthétique des studios, le star system part du principe qu'une star se fabrique. » (Garson, 2008, 36). De même, les films, les intrigues, les typologies de personnages tendent à se standardiser en fonction des attentes du public : « second pilier de la dialectique standardisation propre au cinéma hollywoodien, la typologie des genres traverse l'ensemble de la production à l'époque classique. » (Garson, 2008, 41) Ainsi, le studio system hollywoodien semble organisé comme « une gigantesque machine à films centralisée en un lieu unique, le studio divisé en départements, et organisée autour de contraintes et de concepts qui informent l'esthétique même des films. » (Garson, 2008, 8) Nous pouvons remarquer que c'est le cas pour le film *Un tramway nommé désir*, dans la mesure où la Warner qui le finance a imposé ses règles.

En effet, Kazan ne voulait pas de Vivian Leigh pour jouer le rôle de Blanche et elle lui a été imposée pour garantir le succès au box office. Il faut préciser ici que Vivian Leigh est en 1951 une star grâce au film *Autant en emporte le vent*. Ainsi la simple mention de son nom au générique suffit à attirer le public : « Leigh avait le « box office appeal » qui était essentiel pour Warner Bros. »³⁶ (Kolin, 2001, 155).

Nous constatons alors que le film de Kazan porte en lui, les marques des exigences du studio system. De même, nous observons que le film de Kazan est truffé de codes hollywoodiens classiques. En effet, nous savons que le studio system classique, c'est-à-dire avant la seconde Guerre Mondiale, avait imposé plusieurs règles et codes dans les films, qui sont encore aujourd'hui respectés, bien qu'il ne s'agisse plus de films dits classiques : « les cinéastes eux-mêmes ne cessent de se référer au modèle hollywoodien, pour le parodier, pour le reproduire, pour le revivifier, pour le subvertir. [...] Quantité de films fonctionnent à l'aide de codes hollywoodiens classiques alors même qu'il ne s'agit pas de films classiques. » (Bourget, 1998, 267). Ces codes classiques qui influencent notamment l'image des stars se retrouvent dans *Un tramway nommé désir*. En effet, nous pouvons constater que le personnage de Stanley, joué par Marlon Brando est construit selon les critères du star system. Comme nous l'avons dit précédemment, Stanley est un personnage fortement érotisé. L'accent est d'ailleurs mis sur ce caractère érotique tout au long du film. Tout est mis en œuvre par Kazan, depuis le choix des costumes, en passant par l'attitude du personnage et jusqu'au cadrage pour mettre en avant ce côté érotique du personnage de Stanley. Ainsi, nous comprenons que Stanley est construit selon le modèle de la star hollywoodienne. Nous souhaitons préciser ici que seul le personnage de Stanley répond réellement à certaines exigences du star system. En effet, les autres personnages n'ont pas vraiment été travaillés dans ce sens. Le personnage de Blanche fait néanmoins exception, dans la mesure où il est assimilé par le public à un personnage de star. Cependant, cette image n'est pas construite par des procédés cinématographiques, mais plutôt par l'image extra filmique de Vivian Leigh. C'est donc son nom, ses films passés et le public qui lui créent une image de star, conforme aux critères du star system. Ainsi il nous semble juste de penser que le film *Un tramway nommé désir* porte en lui non seulement la mémoire des films classiques et à succès d'Hollywood, mais encore des règles du studio et du star system qui ont fait la grandeur et la renommée d'Hollywood.

Notre analyse de ce début de deuxième chapitre a voulu montrer quel type de mémoire se trouvait dans le film de Kazan *Un tramway nommé désir*. En effet, nous avons d'abord montré que la pièce de Williams construisait d'un côté une mémoire individuelle et de l'autre une mémoire collective. Par conséquent, nous avons voulu démontrer que ces deux mémoires se retrouvaient dans le film de Kazan. Nous avons ainsi vu que Kazan respectait tout à fait la mémoire individuelle de Tennessee Williams, dans la mesure où elle est parfaitement intégrée dans le film, tout comme la mémoire du Sud et la mémoire urbaine de la Nouvelle-Orléans. Cependant, nous avons montré que le film de Kazan participait à la création d'une autre mémoire collective, propre au cinéma, celle des grandes productions et des codes hollywoodiens. Ainsi, c'est la mémoire de tout un système de production, de l'industrie cinématographique hollywoodienne³⁶ que nous retrouvons dans le film *Un tramway nommé désir*. Il reste néanmoins un aspect du système hollywoodien à évoquer. En effet, nous avons vu que le film de Kazan était marqué par la censure et la « Terreur rouge » mise en place par le Sénateur McCarthy. Le film de Kazan semble donc témoigner des conséquences de cette époque sur l'industrie hollywoodienne.

³⁶ “Leigh had the box office appeal that was essential to Warner Bros.”

Ainsi, c'est maintenant la mémoire des abus et de la déroute du système hollywoodien qui va nous intéresser.

b) Adaptation cinématographique et censure : quand la mémoire est mise à l'épreuve

Nous venons donc de voir que le film *Un tramway nommé désir* de Kazan pouvait se définir comme un lieu de mémoire de l'époque des grandes productions hollywoodiennes, mais aussi des codes qui régissent cette industrie depuis la mise en place d'un studio et d'un star system. Nous avons également évoqué lors de notre première partie le rôle important joué par la censure à Hollywood, notamment pendant la période de guerre froide, où les idées puritaines repoussent encore plus loin les limites de la morale. Nous avons vu, à de nombreuses reprises que de la pièce de Williams a subi modifications importantes lors de son adaptation pour le cinéma. En effet, nous savons que plusieurs scènes du film de Kazan, au contenu jugé subversif ont été coupées au montage afin de satisfaire les exigences du Breen office. De même, nous savons que le cinéaste a été fortement impliqué dans la dite « chasse aux sorcières » à Hollywood qui consistait à évincer de l'industrie cinématographique toute personne supposée avoir un lien, quel qu'il soit, avec l'idéologie communiste. Il nous semble alors impossible de penser que les exigences de la censure, ainsi que le comportement de Kazan à Hollywood n'aient pas eu d'effets non seulement sur le film *Un tramway nommé désir* lui-même, mais encore sur la mémoire. Nous pensons effectivement que le film de Kazan porte en lui les stigmates de cette époque et qu'il crée par conséquent une certaine mémoire collective de la période des années cinquante aux Etats-Unis et en particulier à Hollywood.

Afin de comprendre comment le film de Kazan peut être vu comme un lieu de mémoire, il nous semble important de rappeler ce qu'évoque Pierre Nora dans : « Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée. » (Nora, 2001, 29). Il ajoute un peu plus loin que pour qu'il y ait mémoire, « il faut qu'il y ait volonté de mémoire. » (Nora, 2001, 37). Pierre Nora pointe ici le rôle fondamental de l'individu et de sa volonté de se souvenir ou non. Nous souhaitons rappeler ici que le souvenir et le concept de mémoire son intimement liés. *Le Nouveau Petit Robert* définit la mémoire de la façon suivante : « possibilité de garder un souvenir, de conserver une information. » (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008, 1569). Il donne ensuite du souvenir la définition qui suit : « Ce qui revient ou peut revenir à l'esprit des expériences passées, image que garde et fournit la mémoire. » (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008, 2415-2416). Ainsi, selon ces définitions, le souvenir semble donc être associé à une image, ou du moins ce que garde l'esprit en mémoire. La mémoire quant à elle, apparaît alors que le moyen permettant de conserver le souvenir. Ainsi, la mémoire n'étant qu'un moyen, elle repose nécessairement sur la volonté de se souvenir de l'individu. Le film de Kazan a donc besoin que les spectateurs le reconnaissent comme un film marqué par la censure et les déclarations de son réalisateur devant le Comité des activités antiaméricaines. De même, nous pensons que le film de Kazan peut aujourd'hui être classé comme un lieu de mémoire, dans la mesure où de nombreuses études revendiquent son statut de « film-témoin » de la censure et de la « Terreur rouge » aux Etats-Unis dans les années cinquante. Il convient de rappeler ici que la mémoire a besoin d'un support pour exister, d'où la dénomination « lieu de mémoire ». Le souvenir personnel n'est quant à lui pas suffisant pour conserver et transmettre une histoire collective. Nous souhaitons également rappeler quelques éléments concernant cette période, afin de mieux contextualiser notre analyse. Cette décennie est effectivement marquée par le mandat du Président Truman d'avril 1945 à janvier 1953 et du Sénateur du Wisconsin Joseph McCarthy de 1947 à 1957. Les deux hommes prennent leur mandat au début de la guerre froide entre les

Etats-Unis et l'URSS. Cette période est marquée par une chasse aux communistes, dont les répercussions dans le monde du cinéma et surtout à Hollywood sont très fortes. En effet, chaque réalisateur, acteur, scénariste est suspecté d'avoir des relations plus ou moins étroites avec le communisme. Commence alors la période du « blacklisting », durant laquelle les noms des personnes supposée avoir des liens avec les communistes sont mis sur liste noire. Pendant ces années Hollywood connaît des moments de trahison et de dénonciation puisque les célébrités commencent à se dénoncer entre elles, devant le Comité des activités antiaméricaines³⁷ : « Le comité des activités antiaméricaines mène l'offensive: en mai 1947 : son président Parnell Thomas déclare que des centaines de personnalités importantes de la capitale du cinéma ont été identifiées comme communistes. » (Bossens et Gerstenkorn, 1992, 102). Le réalisateur Elia Kazan est convoqué par le comité en 1952 pour son adhésion au parti communiste en 1934 (il en sera exclu en 1936) et dénonce, sous la pression de la Fox, plusieurs de ses amis ce qui lui vaudra d'être considéré comme un traître à Hollywood. C'est donc dans ce contexte de suspicion, de trahison qu'est réalisé et sort au cinéma le film *Un tramway nommé désir*. Ainsi, le contexte historique des années cinquante engendre plusieurs complications pour Kazan, qui aujourd'hui encore se retrouvent dans le film.

Nous allons maintenant nous intéresser aux conséquences directes de cette atmosphère qui règne à Hollywood sur le film de Kazan *Un tramway nommé désir*. Nous venons de voir que la pression du Comité des activités antiaméricaines était très forte au sein de l'industrie cinématographique. Il faut également préciser que vient s'y ajouter la censure, motivée par un regain de l'idéologie puritaine et justifiée par la mise en place du code Hays de 1934 à 1954 : « C'est sous l'égide de Hays qu'est rédigé en 1927 un code encore bref et général surnommé « The Don'ts and Be Carefuls » autrement dit la liste de ce qu'il est interdit de montrer. » (Bourget, 1998, 125). Le film de Kazan se trouve donc contraint de répondre aux exigences de ce code pour éviter la censure et bénéficier d'une sortie au cinéma. Cependant, nous savons que la pièce de Tennessee Williams est fondée sur plusieurs points fondamentaux : l'homosexualité d'Allan, la nymphomanie et le viol de Blanche, qui semblent inacceptables pour la censure et l'idéologie puritaine. Cela n'a rien d'étonnant, dans la mesure où Tennessee Williams se définit lui-même comme un « puritain décadent. »³⁸ (Sipièrre, 2003, 17). Cette qualification s'applique évidemment au théâtre de Williams, dans lequel les valeurs morales véhiculées par l'idéologie puritaine sont fortement critiquées et remises en question. En effet, élevé dans la religion épiscopaliennne « il [est] marqué au fer rouge par les lois religieuses, applications réductrices et trafiquées de l'enseignement divin. » (Dubois, 1992, 91). Ainsi, les pièces de Williams sont volontairement subversives, voire provocatrices. Il semble donc impossible que Kazan ait pu conserver intacte la pièce de Tennessee Williams lors de l'adaptation, d'autant plus que « Le processus adaptatif est, dans le contexte des années cinquante, orienté par un facteur déterminant, le rôle joué par la censure interne aux studios. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 141). De plus, la censure est beaucoup plus importante dans le domaine cinématographique que dans les autres médias puisque le cinéma possède une influence sur les populations beaucoup plus grande. Le cinéma est effectivement considéré comme un média de masse, accessible à tous notamment aux classes populaires, contrairement au théâtre plus hermétique et réservé à une élite culturelle : « Le théâtre est considéré comme un spectacle réservé à une élite culturelle capable d'aborder des sujets délicats. Le cinéma est un art de masse ouvert au plus grand nombre et qui doit donc

³⁷ House committee on unamerican activities (HCUA). Comité créé en 1938 et actif jusqu'en 1975, dont le but était d'identifier toute personne susceptible d'avoir un lien avec les communistes.

³⁸ « I am a decadent puritan »,

être plus particulièrement surveillé compte tenu de son impact sur un public non préparé et susceptible de subir l'influence des films au contenu pernicieux. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 148) Ainsi, la censure joue donc un rôle fondamental à Hollywood, puisque « le cinéma fonctionne comme un modèle social, culturel et idéologique. » (Bourget, 1998, 131-132). En conséquence le film de Kazan *Un tramway nommé désir*, de part les modifications qu'il a subies, se pose comme mémoire du climat d'inquisition rouge, de listes noires et de censure.

Comme nous l'avons dit, le film de Kazan a subi plusieurs modifications au sein même du scénario pour pouvoir bénéficier d'une sortie sur grand écran. En effet, Kazan s'est lui-même censuré sur certains points pour tenter de contourner la censure. Cependant, nous souhaitons préciser que bien que modifiée, la version finale du film n'a pu échapper à la censure et près de 20 minutes du film furent coupées. Il faudra attendre jusqu'en 1993 pour que le film soit ressorti en version intégrale. Les coupures et modifications du film *Un tramway nommé désir* portent sur trois points principaux : « Les exigences du [Production Code Administration] portent sur [...] : l'homosexualité, la nymphomanie de Blanche et le viol final. » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 146). Ces trois points, pourtant fondamentaux pour la compréhension et la cohérence de la pièce, sont modifiés voire supprimés lors de la sortie du film. La première exigence du PCA porte donc sur l'homosexualité d'Allan. En effet, l'homosexualité est considérée, selon les valeurs puritaines, comme contre nature, une maladie de l'esprit qu'il faut éradiquer. Il paraît alors impossible que l'homosexualité soit montrée au cinéma. Le film de Kazan propose donc de contourner l'homosexualité d'Allan en parlant d'un garçon qui écrit de la poésie et doué d'une sensibilité plus développée que chez les autres hommes. Il semble donc fort possible que le spectateur moyen ne comprenne pas le sens qui se cache derrière cette description. A contrario comme nous l'avons vu en première partie, la pièce de Williams ne laisse pas de place au doute : Stella : « ce merveilleux garçon plein de talent était un dégénéré, un pédéraste. »³⁹ (Williams, 2000, 190). De même la nymphomanie, trait caractéristique du personnage de Blanche, subi un certain changement. Nous pouvons effectivement constater que la nymphomanie est maintenue dans le film mais qu'elle est motivée par le désir de mariage et de stabilité. Elle ne fait alors plus référence à un simple désir sexuel : « La nymphomanie subsiste mais est motivée par la recherche de la sécurité et d'un idéal et non par un simple appétit sexuel » (Ménégaldo et Paquet-Deyris, 2003, 146). Ainsi, la relation entre Mitch et Blanche semble réellement motivée par l'amour, le mariage et la perspective d'une vie de famille rangée, puisque tout élément référant à la nymphomanie a été détourné et adapté. Le troisième point sur lequel le PCA porte des exigences de censure est le viol de Blanche. La pièce de Williams se termine effectivement par le viol de Blanche par Stanley. Il est inconcevable pour le PCA qu'une scène de viol soit montrée au cinéma et il exige donc qu'elle soit censurée. Le film de Kazan ne montre effectivement pas cette scène, puisque le réalisateur a recours à plusieurs subterfuges cinématographiques. La scène est donc filmée comme si elle était reflétée dans un miroir. Le spectateur peut uniquement voir le visage de Blanche, son regard effrayé dans un miroir brisé, symbole du déchirement du personnage. Nous savons en effet que c'est suite au viol que Blanche sombre définitivement dans la folie et est internée en hôpital psychiatrique. De même, le PCA a exigé que la fin de la pièce soit modifiée puisque dans celle-ci Stella reste vivre avec Stanley. La fin de la pièce est alors jugée immorale, dans la mesure où le PCA considère qu'un viol est un acte criminel qui doit être puni. Le film de Kazan se termine donc sur la prise de conscience de Stella de la violence de son mari, et qui décide de le quitter : Stella : « Je ne reviendrai plus jamais. Plus jamais ! » (Kazan, Warner Home Video, 1993, 1'59'06). La fin du film se trouve donc profondément changée

³⁹ "This beautiful and talented young man was a degenerate."

puisque le côté tragique disparaît. Kazan lui-même semble déçu de la fin de son film, dans la mesure où il déclare « qu'[il] trouve la fin de la pièce meilleure que celle du film. A [ses] yeux, elle n'est pas aussi dramatique. » (Ciment, 1985, 116). Ainsi, nous comprenons que le film *Un tramway nommé désir* a subi de lourdes modifications allant à l'encontre de la volonté du réalisateur. En ce sens, le film de Kazan peut être considéré comme le témoin des problèmes rencontrés par les cinéastes à Hollywood pendant les années cinquante. Il nous semble alors possible de considérer que l'adaptation de la pièce de Tennessee Williams *Un tramway nommé désir* est un lieu de mémoire des difficultés du processus adaptatif, notamment pour la conservation de la mémoire de l'œuvre originale.

Nous avons donc vu dans ce chapitre les éléments qui nous permettent de penser que le film de Kazan constituait un lieu d'expression pour la mémoire. Nous avons effectivement montré dans un premier temps que le cinéaste américain souhaitait réaliser une adaptation la plus fidèle possible à la pièce de Tennessee Williams. Notre analyse a donc cherché à démontrer que le film de Kazan est d'abord un lieu de mémoire de la pièce *Un tramway nommé désir*. Nous avons ensuite choisi d'orienter notre travail vers une mémoire beaucoup plus collective qui est d'abord celle de la grandeur de l'Amérique et de son industrie cinématographique, mais aussi la mémoire de l'inquisition rouge, de la censure à Hollywood pendant les années cinquante. Nous avons voulu montrer les difficultés auxquelles sont confrontés les réalisateurs de cinéma, notamment lors d'une adaptation. La censure est effectivement un organisme très puissant capable d'exiger de nombreux changements, allant jusqu'à dénaturer l'œuvre originale. En ce sens, nous pensons qu'il est juste de considérer le film de Kazan également comme un témoin des difficultés de mémoire qui peuvent apparaître lors de l'adaptation d'une œuvre. Ainsi, l'adaptation semble être un lieu de mémoire ambivalent, dans la mesure où elle est à la fois un lieu de conservation et de fuite de la mémoire. Néanmoins, nous pensons que certaines adaptations peuvent avoir pour but de récupérer justement cette mémoire perdue lors du premier processus adaptatif et c'est ce que nous allons maintenant tenter de montrer avec le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar.

3. *Tout sur ma mère* : entre récupération et fuite de la mémoire

a) Place et rôle de la mémoire dans *Tout sur ma mère*

Nous venons de voir, dans les deux premiers chapitres, que la pièce et le film *Un tramway nommé désir* participaient à la création d'une mémoire tantôt personnelle, tantôt collective. Nous avons effectivement vu qu'à la mémoire individuelle des auteurs venait s'ajouter une mémoire de collective de l'Amérique. De plus, comme nous l'avons démontré tout au long de notre travail, le film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar est très lié avec la pièce de Williams et le film de Kazan. De plus, bien qu'Almodóvar ait toujours nié faire un cinéma politique, nous pouvons constater que nous retrouvons tout au long de sa filmographie plusieurs éléments, qui participent à la récupération d'une mémoire, et ce peut être à travers une démarche plus ou moins consciente de la part du réalisateur espagnol. Notre troisième partie va donc tenter de montrer que le film *Tout sur ma mère* est un film qui s'appuie sur la mémoire, que celle-ci soit voulue ou non par Almodóvar. Nous expliquerons également quelle est la place et la fonction de cette dernière dans le film *Tout sur ma mère*. Nous allons d'abord nous centrer sur l'analyse de la mémoire intrinsèque du film *Tout sur ma mère*, afin de voir comment elle se construit. Nous analyserons par la suite les liens entre Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar du point de vue de la mémoire.

Tout d'abord, il nous semble important de rappeler que le cinéma d'Almodóvar ne définit pas comme un cinéma de mémoire. Nous pouvons par exemple remarquer qu'Almodóvar ne fait volontairement aucune référence à période franquiste (excepté dans le film *En chair et en os*) : « Mes films n'ont jamais été antifranquiste car je n'y reconnais tout simplement pas l'existence de Franco. C'est un peu ma vengeance contre le franquisme : je veux qu'il n'en reste ni le souvenir ni l'ombre. » (Strauss, 2007, 31.) Cependant comme le rappelle Paul Obadia : « quoiqu'il rompe en profondeur avec les valeurs héritées du franquisme, le cinéma de Pedro Almodóvar pour autant n'est pas sans mémoire. » (Obadia, 2002, 16). Ainsi, bien que le réalisateur espagnol voit son cinéma comme une négation de la période franquiste, nous constatons que la mémoire de cette période n'est pas absente de ses films. A une plus grande échelle, nous pensons que plusieurs mémoires cohabitent au sein des films d'Almodóvar, notamment dans *Tout sur ma mère*, dans lequel il nous semble se dégager une première mémoire intra diégétique, ainsi qu'une seconde extra diégétique et plutôt collective.

Nous constatons en premier lieu que le film *Tout sur ma mère* accorde une importance fondamentale à la notion de souvenir. En effet, chaque personnage est poursuivi par des souvenirs bons ou mauvais, qui sont à l'origine de ce qu'est à présent le personnage. Le premier personnage qui dès le début du film s'inscrit dans le souvenir est Manuela. Nous remarquons que la représentation de la pièce *Un tramway nommé désir* est liée pour Manuela à une période bien précise de sa vie, celle de son histoire avec Lola le père d'Esteban. Nous pouvons citer les répliques suivantes à titre d'exemple :

Esteban : « Elle t'a beaucoup émue Nina Cruz, hein ? »

Manuela : Elle non, Stella. Il y a vingt ans, avec la troupe de ma ville, on a monté une version d'*Un tramway*, je jouais Stella et ton père Stanley Kowalski. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 11'31-11'45).

Il faut préciser ici que pour Manuela la pièce *Un tramway nommé désir* s'apparente à une double mémoire, dans la mesure où elle est à la fois le souvenir des années passées avec le père d'Esteban, mais encore de la perte de son fils, qui trouve la mort juste après la représentation de la pièce. Suite à la mort d'Esteban, nous remarquons que les notions de souvenir et de mémoire prennent beaucoup plus d'importance pour le personnage de Manuela. Nous pensons qu'il est nécessaire de rappeler ici la distinction que nous avons faite un peu plus tôt, entre souvenir et mémoire. Le souvenir s'apparente effectivement à une image ou à une sensation, alors que la mémoire est le moyen qui permet au souvenir de se matérialiser. Nous pouvons citer à nouveau citer ici Pierre Nora pour qui « la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel. » (Nora, 2001, 24-25), alors que « le souvenir est ce qui revient ou peut revenir à l'esprit des expériences passées, image que garde et fournit la mémoire. » (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008, 2415-2416). Pour Manuela, son voyage à Barcelone est alors en quelque sorte un moyen d'honorer la mémoire de son fils disparu : « Dans les déplacements de Manuela ne se joue pas seulement la nécessité d'un retour aux origines-le sien propre- mais au moins autant celui du fils que sa mère enlève d'abord au père et que, conformément au désir manifesté par le fils avant sa mort, elle vient ensuite lui rendre. » (Obadia, 2002, 215). De plus, nous constatons que le personnage de Manuela s'installe dans le souvenir à travers plusieurs objets. Nous remarquons notamment, à plusieurs reprises, le rôle fondamental joué par la photo et le carnet d'écriture d'Esteban. En effet, lors de sa première visite chez Manuela, Rosa trouve sur la table du salon la photo et le carnet d'Esteban.

- Rosa : « Qui est ce beau jeune homme ?
Manuela : Esteban, mon fils.
Rosa : Esteban ? Je croyais que tu étais seule ?
Manuela : Il est mort dans un accident...
Rosa : Oh ! C'est affreux.
Manuela : Ne touche pas au carnet s'il te plaît. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 35'07-35'20).

L'importance de ces objets sera ensuite rappelée par Huma, lorsque celle-ci se remémore la nuit de l'accident : Huma : « Je n'ai pas dormi de la nuit, je pensais à ton fils... Je me souviens parfaitement de son visage, sous la pluie, et du carnet qu'il avait à la main... » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 57'40-57'45). Nous remarquons également que la photo d'Esteban et son carnet d'écriture remplissent la même fonction pour Lola, qui ne découvre l'existence de son fils qu'après la mort de ce dernier. Manuela fait effectivement cadeau à Lola de la photo et bien qu'elle garde pour elle le carnet, elle autorise Lola à le lire. C'est ce que nous montrent les répliques suivantes : Manuela : « C'est le carnet où il écrivait. Il l'avait toujours avec lui. Il voulait être écrivain... Ca il l'a écrit le matin de sa mort. Lis... [...] Garde la photo... moi je garde le carnet. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'26-06-1'27'07). Enfin, nous observons que la photo d'Esteban est une nouvelle fois associée au souvenir et à la mémoire à la fin du film. En effet, Lola avant de mourir a laissé la photo d'Esteban à Huma. Ainsi, lors de son retour à Barcelone, Manuela retrouve la photo d'Esteban dans la loge d'Huma, et en fait cadeau à cette dernière :

- Manuela : « Tu as la photo d'Esteban !
Huma : Lola me l'a donnée avant de mourir. Je l'avais en dépôt en attendant que tu réapparaisse.
Manuela : Garde-la !
Huma : Merci. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'31'54-1'32'05).

Le cadeau de Manuela à Huma marque donc le lien définitif entre Esteban et le théâtre, lieu à la fois associé à ce dernier à travers sa passion pour l'écriture, mais aussi à sa mort. Le théâtre semble alors se convertir en lieu de mémoire d'Esteban, dans la mesure où sa photo a maintenant trouvé sa place définitive dans la loge d'Huma. Esteban est donc véritablement associé, tout au long du film, à la notion de souvenir, puisque c'est autour de ce personnage qu'elle se construit. De plus, selon les réflexions de Marcel Proust sur le lien entre souvenir et question identitaire : « seul le souvenir peut rendre au sujet son individualité propre. » (Bouillaguet et Rogers, 2004, 611). Ainsi, l'acharnement de Manuela, d'honorer la mémoire de son fils apparaît comme une nécessité, puisque retrouver le père d'Esteban est le moyen pour elle de terminer la quête identitaire de son fils, que ce dernier avait commencé de son vivant.

Nous pouvons constater que le personnage de Lola contribue également à la construction du souvenir. Lors de sa rencontre avec Esteban le fils de Rosa, il fait allusion à la notion d'héritage : Lola : « Mon chéri, je te lègue un bien mauvais héritage ! » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'25'24). En effet, le personnage de Lola se sait condamné et pense que le souvenir que son fils aura de lui est la maladie qu'il lui a transmise. Cependant, le personnage de Lola est à rapprocher de celui d'Agrado, puisqu'il semble effectivement que ces deux personnages se posent plutôt en opposition aux notions de mémoire et de souvenir, dans la mesure où ils cherchent à faire disparaître la personne qu'ils ont été. Ils souhaitent effacer toutes traces de masculinité, afin de ressembler à la femme qu'ils ont toujours voulu être. Néanmoins, nous pensons que les personnages d'Agrado et de Lola participent à la construction d'une mémoire collective référant à un changement des mentalités. En effet, la mort du Général Franco en 1975 met fin à l'ordre

moral imposé par la dictature. Les années quatre-vingt voient alors apparaître un nouveau cinéma qui témoigne de l'évolution des mentalités en Espagne : « Les premières années de la démocratie voient l'apparition d'une longue série de films revendiquant le droit à la liberté sexuelle. » (Seguin, 2005, 91). Ainsi, « à partir de 1975, le cinéma dégage des restrictions imposées par la dictature dévoile le corps et en construit de nouvelles images. » (Feenstra, 2006, 28). Le film *Tout sur ma mère* nous montre donc l'évolution des mentalités, dans la mesure où ces nouveaux corps sont parfaitement intégrés à la société. Nous reviendrons plus précisément sur ce point dans le second chapitre.

Le personnage d'Huma est lui aussi fondamental, dans la mesure où il fait le lien avec le théâtre. En effet, il est aisé de constater que le personnage d'Huma est un des moyens utilisés par Almodóvar pour construire la mémoire de Tennessee Williams. Cependant, nous pensons que la mémoire véhiculée par le personnage d'Huma ne s'arrête pas uniquement à celle de Tennessee Williams, mais qu'elle s'étend au théâtre et aux actrices. Comme nous l'avons évoqué auparavant, le personnage d'Huma est très lié à l'univers théâtral, puisque la plupart de ses apparitions se font sur scène ou bien dans les loges. De même, nous la voyons répéter la pièce *El público* (García Lorca, 1998), de Lorca. La pièce de Lorca est fondamentale pour le film *Tout sur ma mère*, puisqu'« on a souvent dit [qu'elle] constituait la première tentative de montrer sur la scène espagnole et voire même universelle le thème de l'homosexualité. »⁴⁰ (Martin, 1998, 11). Comme nous le savons, le cinéma d'Almodóvar fait très souvent référence à ce thème et il est considéré comme l'un des premiers réalisateurs espagnols à avoir osé traiter de ce thème au cinéma. De plus, la pièce de Lorca est considérée comme « une œuvre avant-gardiste [...] de part sa façon de traiter le thème de l'amour et du droit de chaque individu à aimer selon les exigences les plus profondes de son individualité. »⁴¹ (Martin, 1998, 16). Almodóvar et Lorca sont donc à rapprocher, dans la mesure où ils traitent le thème de l'amour de façon novatrice, que ce soit pour le théâtre ou pour le cinéma. Almodóvar semble donc utiliser le personnage d'Huma pour rendre hommage aux dramaturges et poètes qu'il affectionne, qui par leurs œuvres ont marqué son cinéma et dont il souhaite préserver la mémoire. De plus, Huma semble également utilisée pour faire allusion à la mémoire des actrices et de leur métier. En effet, si Almodóvar choisit de montrer dans le film des scènes de répétitions au théâtre, c'est parce qu'il désire rendre hommage et via celui-ci conserver la mémoire des actrices. Nous remarquons également qu'à travers Huma, Almodóvar souhaite conserver le souvenir de Bette Davis. Le personnage a en effet été construit selon le modèle de cette actrice : Huma : « [...] J'ai commencé à fumer à cause de Bette Davis. Pour l'imiter. A dix-huit ans, je fumais déjà comme un pompier. C'est pour ça que je me fais appeler Huma. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 38'14-38'28). Ainsi, nous constatons que le personnage d'Huma est lui aussi porteur d'une mémoire, dans la mesure où ce personnage est pour Almodóvar le lien qui unit le film *Tout sur ma mère* avec la mémoire du théâtre et des actrices.

Nous souhaitons également évoquer le personnage de Rosa, puisqu'il nous semble essentiel. En effet, le personnage de Rosa est lié avec la fuite de la mémoire, caractérisée par son père. Rosa s'inscrit dans la notion de souvenir surtout à la fin du film lorsqu'elle désire passer par la place

⁴⁰ "Se ha dicho que El Público constituye el primer intento de llevar el tema de la homosexualidad a la escena española y tal vez a la universal."

⁴¹ "[...] una obra de vanguardia [...] por el tratamiento del tema del amor y del derecho del individuo a amar según las exigencias más profundas de su individualidad.

Medinaceli., symbole de son enfance. Nous pouvons citer les répliques suivantes, afin de justifier notre propos :

Rosa : « Vous pourriez passer d'abord par la place Medinaceli ?

Manuela : Mais, on n'avait pas dit à ta mère qu'on se retrouvait à l'hôpital ?

Rosa : Si, je veux juste voir la place en passant. [...] C'est ici que je jouais quand j'étais petite. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'15'49-1'16'12)

Nous comprenons par la suite l'importance de cette place et du souvenir pour Rosa, dans la mesure où elle y rencontre son père qui ne se souvient pas d'elle. Cette scène est fondamentale puisqu'elle montre la fragilité de la mémoire. Le personnage joué par Fernando Fernán Gómez est donc le symbole de cette fragilité. En effet, il est atteint de la maladie d'Alzheimer, qui petit à petit efface ses souvenirs, jusqu'à ce que même sa propre fille devienne une étrangère : « Absent puisqu'atteint d'un mal qui lui fait perdre jusqu'à la mémoire de l'identité de ses proches, le père de Rosa dans ce film est l'occasion d'un retour autrement profond sur la douleur et le manque générés par cette vacance de la place du père. » (Obadia, 2002, 181). Le père de Rosa perd donc peu à peu son identité, puisqu'il n'est plus capable de se rappeler qui il est et qui sont les personnes qui l'entourent. De ce fait, la maladie d'Alzheimer enlève également à Rosa une partie de son identité, dans la mesure où l'homme qui était son père a disparu. De plus, le personnage de Fernando Fernán Gómez s'inscrit dans un déni complet de la mémoire, de façon extra-diégétique. En effet de par son âge, nous comprenons que le personnage du père de Rosa a vécu l'époque du franquisme et peut-être même de la guerre civile. Le film *Tout sur ma mère* montre donc comment la mémoire collective est menacée par l'oubli. En effet, comme nous l'avons dit la mémoire collective est construite en partie par l'histoire officielle, celle des historiens enseignée à l'école. Cependant, elle est également composée de la mémoire personnelle de chaque individu. Ainsi, à travers le personnage du père de Rosa Almodóvar met en évidence l'importance et le rôle essentiel que joue la macro-histoire dans la construction de la mémoire collective.

Nous avons donc cherché à montrer dans ce premier point l'importance de la mémoire et du souvenir dans le film *Tout sur ma mère*. En effet, nous avons constaté que la notion de souvenir était d'une importance considérable pour la diégèse. Les personnages du film *Tout sur ma mère* semblent avoir besoin du souvenir pour se construire, exception faite de Lola et Agrado, qui paraissent plutôt dans le rejet. Le film d'Almodóvar est donc construit autour d'une mémoire intra-diégétique, qui lie les personnages les uns aux autres. Néanmoins, cette mémoire est menacée par l'oubli, caractérisé par le personnage du père de Rosa, joué par Fernando Fernán Gómez. Le personnage du père de Rosa est effectivement fondamental puisqu'il caractérise la fragilité de la mémoire. Il participe également la négation de l'époque franquiste, à laquelle Almodóvar a toujours refusé de donner une place dans son cinéma. Ainsi, face à l'oubli qui guette la mémoire s'impose la nécessaire récupération de cette dernière. Dans le cas du film *Tout sur ma mère*, il s'agit surtout de la récupération d'une mémoire culturelle, en particulier du théâtre. Nous avons d'ailleurs vu que cette mémoire était véhiculée par le personnage d'Huma. Nous allons donc centrer à présent notre analyse sur la nécessaire récupération d'une mémoire culturelle dans le film *Tout sur ma mère*.

b) Récupération d'une mémoire culturelle

Nous venons de voir que les notions de mémoire et de souvenir sont fondamentales pour le film *Tout sur ma mère*. Nous avons effectivement montré que celles-ci faisaient partie intégrante de la diégèse et de la construction des personnages, notamment du personnage de Manuela qui lutte pour honorer la mémoire de son fils disparu. Cependant, nous avons également montré que les personnages d'Agrado et de Lola se trouvaient plutôt dans la démarche inverse, dans la mesure où ils cherchent à effacer toutes traces de la personne qu'ils ont été. Nous avons aussi évoqué la fragilité de la mémoire et la facilité avec laquelle la mémoire peut basculer dans l'oubli. C'est le cas en particulier de Rosa, qui se retrouve oubliée par son propre père, atteint de la maladie d'Alzheimer. Cet élément justifie alors la récupération de la mémoire que nous allons développer ci-après. Nous allons voir que le cinéma d'Almodóvar et notamment le film *Tout sur ma mère*, n'est pas sans mémoire comme il le prétend. Il semble effectivement que plusieurs éléments, participant à la construction de la mémoire, se glissent dans le film *Tout sur ma mère*, en particulier à travers la réécriture de la pièce de Williams et du film de Kazan *Un tramway nommé désir*. Nous constatons que le film d'Almodóvar est empreint de la récupération d'une mémoire collective et culturelle, qui s'exprime à travers les personnages d'Agrado et de Lola, mais encore à travers le personnage d'Huma et les nombreuses occurrences de l'univers théâtral. Ainsi, c'est sur cette nécessaire récupération de la mémoire que va maintenant se centrer notre analyse.

Nous constatons d'abord que le film *Tout sur ma mère* récupère une mémoire culturelle à travers les personnages d'Agrado et de Lola. Nous avons vu auparavant que ces deux personnages paraissent dans la démarche opposée à la récupération de la mémoire. En effet, ils semblent plutôt se positionner dans un déni et rejet du passé. Cependant, si les personnages d'Agrado et de Lola ne considèrent pas le souvenir comme fondamental, contrairement aux autres personnages du film, ils participent à la reconstruction extra-diégétique d'une mémoire collective de l'Espagne. Nous remarquons que par les modifications de personnalité et de corps, Agrado et Lola témoignent du changement culturel et de l'évolution des mentalités de l'Espagne postfranquiste. Le régime franquiste avait effectivement imposé une image du corps de l'homme et de la femme bien précise, conforme aux valeurs morales et idéologiques du régime : « L'ère franquiste imposa des personnages prisonnier de leur propre corps et otages d'un régime, d'un cadre et d'un poids idéologique encombrants. » (vv.aa, *Eclipses* n°36, 2004, 7). C'est à la mort de Franco, en 1975, que l'Espagne change. S'initie alors la période dite de la Movida, pendant laquelle a lieu la libération sexuelle, accompagnée de la libération du corps. Le corps n'est alors plus un tabou mais devient un élément identitaire qui se doit d'être conforme à la représentation que chaque individu a de lui-même. C'est notamment durant cette période qu'apparaissent les travestis et transsexuels. Cette révolution se retrouve bien évidemment dans le cinéma, dans la mesure où « à partir de 1975, le cinéma, dégagé des restrictions imposées par la dictature dévoile le corps et en construit de nouvelles images. » (Feenstra, 2006, 28). Le cinéma d'Almodóvar est d'ailleurs considéré comme l'un des témoins essentiels de cette période. En effet, son cinéma s'inscrit dès son premier film *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, dans l'ère de la Movida. Cependant, nous constatons que le film *Tout sur ma mère* ne se déroule pas pendant la Movida, l'atmosphère y est d'ailleurs beaucoup plus sobre que dans certains autres films. Néanmoins, les personnages d'Agrado et de Lola contribuent à ancrer le cinéma d'Almodóvar dans cette révolution culturelle, vécue par l'Espagne dans les années quatre-vingt. De même, les opérations chirurgicales subies par ces hommes pour devenir des femmes ne semblent pas être des tabous, dans la mesure où ils en parlent facilement sans que cela ne choque l'entourage, comme le montre les répliques suivantes :

Agrado : « Me faire ça à moi, avec tout ce qu'elle me doit ! Depuis qu'on s'est connues à Paris, il y a vingt ans, j'ai été comme une sœur pour elle ! On s'est fait mettre les nichons ensemble... Tu es bien placée pour le savoir.

Manuela : Tu ne l'as pas revue ? » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 24'24-25'03).

Nous constatons ainsi que le corps transsexuel semble parfaitement entré dans les mœurs. Néanmoins, nous pouvons remarquer au début du film que certains personnages, de la génération précédente, ont encore quelques difficultés à assimiler ces nouveaux corps. C'est notamment le cas de la mère de Rosa qui considèrent les transsexuels comme des monstres. Cependant, son avis évolue tout au long du film et elle finira par accepter les transsexuels, en particulier Lola le père de son petit-fils, comme des personnes à part entière. Pour justifier notre propos nous pouvons citer les répliques suivantes :

Mère : « Qui était cette femme qui était avec toi au bar ? Je n'aime pas que n'importe qui embrasse mon petit-fils... !

Manuela : Cette femme c'est son père.

Mère : Qu'est-ce que tu insinues ? [...] C'est ce monstre qui a tué ma fille ! » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999, 1'27'22-1'27'37)

Un peu plus loin Manuela aura la réplique suivante, montrant ainsi l'évolution de la mère de Rosa :

Huma : « Pourquoi tu ne t'installerais pas chez nous ?

Manuela : On va chez les grands-parents. C'est une telle joie pour la mère de Rosa. C'est fou ce qu'elle a changé. » (Almodóvar, Pathé DVD, 1999. 1'31'37-1'31'47).

Le personnage de Rosa est donc fondamental puisqu'il est le témoin dans le film *Tout sur ma mère* de l'évolution culturelle, mais aussi des mentalités des espagnols.

De plus, nous souhaitons ajouter que l'acceptation du corps transsexuels par les mentalités va de pair avec une nouvelle représentation de la famille. En effet, lors de leur rencontre dans un café, Manuela, Lola et Esteban donne à voir une nouvelle image de la famille, qui n'a plus besoin d'être constituée par un homme et une femme. Les représentations traditionnelles sont ici fortement bousculées, mais cette rencontre qui semble tout à fait naturelle marque l'évolution des mentalités sur l'image de la cellule familiale. Nous pouvons citer ici Frédéric Strauss : « Je voulais, même si c'est un peu forcé, que le spectateur voie ce trio comme quelque chose de naturel. [...] Lola, Manuela et le second Esteban forment une nouvelle famille qui n'accorde de valeur qu'à l'essentiel et pour laquelle les circonstances sont sans importance. [...] Cette famille si atypique évoque pour moi la variété des familles qui sont possibles à la fin de ce siècle. [...] Il est possible maintenant de créer une famille avec d'autres membres, d'autres relations, d'autres relations biologiques. » (Strauss, 2007, 162). Ainsi, le film *Tout sur ma mère* semble vouloir montrer une nouvelle image du corps, liée à une nouvelle représentation de la famille, elle-même conséquence d'une remise en question des valeurs traditionnelles. En ce sens, nous pensons que le film *Tout sur ma mère* peut être considéré comme le lieu de mémoire du changement culturel, accompagné d'une évolution des mentalités que connaît l'Espagne dans les années quatre-vingt, après la mort de Franco.

Nous désirons également aborder dans ce chapitre les éléments qui unissent Almodóvar avec la mémoire de Tennessee Williams et Elia Kazan, à travers la réécriture de la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams. Comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, le film *Tout sur ma mère* rend un véritable hommage à la pièce de Tennessee Williams, non seulement par les nombreuses occurrences de la pièce dans le film, mais aussi par son intégration complète dans le scénario du film d'Almodóvar. De même, comme l'affirme Almodóvar cette intégration de la pièce de Williams au scénario ne fait pas uniquement partie d'un hommage. En effet : « [il] n'utilise pas ces citations comme un élève qui apprend le cinéma ou cinéphile qui rend hommage à ses maîtres. Pour [lui], ce sont comme des images volées à d'autres œuvres, mais qui vont faire partie intégrante de [son] film. » (Ciment et Rouyer, *Positif* N°579, mai 2009, 10-11). Ainsi, nous pensons que la référence à *Un tramway nommé désir* contribue à la sauvegarde d'une mémoire.

Comme nous l'avons évoqué, nous constatons que le film *Tout sur ma mère* sert la mémoire du théâtre. En effet, nous pouvons remarquer que de nombreuses scènes se déroulent dans le théâtre, sur scène ou bien dans les coulisses. Nous pouvons d'ailleurs noter que quatre séquences montrent la représentation de la pièce de Tennessee Williams sur la scène du théâtre de Madrid puis de Barcelone. De même, les coulisses jouent un rôle essentiel, dans la mesure où ils sont le lieu dans un premier temps de la rencontre entre Manuela et Huma, puis dans un second temps ils semblent être le lieu de confidences et de révélations. Nous pouvons effectivement remarquer que les secrets les plus personnels des personnages du film *Tout sur ma mère* sont révélés dans les coulisses du théâtre. De plus, Almodóvar pousse la mémoire de l'univers théâtral jusqu'à montrer les répétitions, comme nous pouvons le voir à la fin du film lorsqu'Huma répète une scène de la pièce de Lorca *El Público*. Ainsi, le film *Tout sur ma mère* semble être un lieu de mémoire du théâtre, mais aussi du métier d'acteur, dans la mesure où Almodóvar filme la mise en scène d'une pièce des répétitions jusqu'à sa première représentation.

De plus, les nombreuses occurrences de la pièce participent à la construction de la mémoire du théâtre de Tennessee Williams et en particulier de la pièce *Un tramway nommé désir*. Cependant, il nous semble important de constater que la présence de la pièce *Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* possède un sens particulier. En effet, le film d'Almodóvar met en scène des personnages transsexuels, homosexuels parfaitement intégrés et acceptés par ceux qui les entourent. Cet élément est fondamental, dans la mesure où nous savons que l'adaptation de la pièce de Williams, réalisée par Kazan a été censurée sur le point de l'homosexualité. Ainsi, la réécriture d'*Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère* prend des allures de réhabilitation de l'adaptation cinématographique de la pièce de Williams : « A l'écran, toute référence à l'homosexualité dut être supprimée. Cinq décennies plus tard, Pedro Almodóvar offrirait à Williams une revanche sur la censure, en rendant à *Un tramway nommé désir* un hommage ludique et poignant dans *Tout sur ma mère*. » (Roche-Lajtha, 2003, 178). De même, la nymphomanie de Blanche est d'une certaine manière réhabilitée par le film d'Almodóvar. En effet, celle-ci avait également été modifiée par la censure dans le film de Kazan. L'intégration d'*Un tramway nommé désir* dans un film où la liberté sexuelle est fortement revendiquée et acceptée, participe à rendre au personnage de Blanche sa liberté sexuelle dont la censure l'avait privé.

Cependant, nous souhaitons insister sur le fait que la réhabilitation de l'adaptation cinématographique d'*Un tramway nommé désir* n'est pas totale. En effet, nous pouvons constater que les occurrences de la pièce dans le film *Tout sur ma mère* font souvent référence à la dernière

scène de la pièce de Williams. Pourtant, nous observons qu'Almodóvar a préféré garder la fin du film de Kazan, plutôt que la fin de la pièce. Comme nous l'avons dit la fin du film fut fortement modifiée puisque contrairement à la pièce Stella quitte Stanley, le punissant ainsi du viol de Blanche. Nous pensons qu'Almodóvar a fait ce choix notamment parce que la fin du film de Kazan permet le lien avec le personnage de Manuela, dans la mesure où elle prononce la même phrase que Stella : « J'ai choisi *Un tramway*... [...] à cause de cette réplique que dit Stella avec son enfant dans les bras et que dira Manuela en jouant ce personnage. [...] Cette phrase Manuela l'avait prononcée, adolescente, en Argentine, et elle la redit à Madrid, puis elle la répète sur une scène de théâtre à Barcelone. » (Strauss, 2007, 166). Ainsi, la fin du film de Kazan s'avère nécessaire pour le scénario de *Tout sur ma mère*. Cependant, nous pensons que ce choix est également motivé par le désir du réalisateur espagnol de rendre hommage à Kazan. En effet, en conservant la fin du film de Kazan, Almodóvar rend hommage au réalisateur ainsi qu'à son travail d'adaptation. Il réhabilite néanmoins la mémoire de son film, puisqu'il intègre *Un tramway nommé désir* dans un film qui comme nous l'avons dit reconnaît et considère comme naturelles les différences sexuelles. La réécriture de la pièce de Williams et du film de Kazan dans *Tout sur ma mère* semble donc participer à la construction d'une mémoire d'*Un tramway nommé désir*, véhiculée non seulement par l'hommage au théâtre, mais également par la réhabilitation des éléments censurés cinquante ans plus tôt.

Nous avons donc cherché à montrer tout au long de notre troisième partie que la pièce et le film *Un tramway nommé désir*, ainsi que le film *Tout sur ma mère* participaient à la construction d'une mémoire. Nous avons en effet vu que pour Williams il s'agissait d'une mémoire personnelle mais également d'une mémoire collective du Sud des Etats-Unis. La pièce de Williams est effectivement constituée en partie par les souvenirs de l'auteur, constituant ainsi sa mémoire personnelle. Elle fait également référence à l'histoire des Etats-Unis, donc a une mémoire collective. Cependant, cette dernière est elle-même construite à partir de la mémoire personnelle de l'auteur, puisqu'il récupère la mémoire de la culture du Sud des Etats-Unis à travers les souvenirs de son enfance. Nous avons ensuite montré que le film de Kazan peut non seulement être considéré comme un lieu de mémoire du théâtre de Tennessee Williams, mais encore comme mémoire du système de l'industrie cinématographique. Nous avons effectivement montré que le film de Kazan témoigne du pouvoir de la censure à Hollywood pendant les années cinquante. Nous avons choisi de mettre en relation dans notre troisième chapitre le film d'Almodóvar *Tout sur ma mère* avec *Un tramway nommé désir*. Notre analyse a donc voulu mettre en évidence l'importance de la mémoire dans le film d'Almodóvar, bien que celui-ci ait toujours nié faire un cinéma de mémoire. Nous avons en effet constaté que la mémoire de Tennessee Williams et de son théâtre, ainsi que la mémoire de Kazan et de son cinéma se retrouvent tout au long du film *Tout sur ma mère*. Ainsi, à la mémoire du changement culturel vécu par l'Espagne, vient s'ajouter une réhabilitation des éléments censurés lors de l'adaptation cinématographique de la pièce de Williams. Nous avons voulu montrer que l'homosexualité et la nymphomanie de Blanche supprimées au cinéma sont réhabilitées par Almodóvar, dans la mesure où celui-ci les intègre dans un film défendant la liberté sexuelle. Notre troisième partie a donc voulu montrer que les différents processus d'adaptation et de réécriture participaient à la création de nombreux lieux de mémoire. Ainsi, en considérant le film *Tout sur ma mère* comme un lieu de mémoire, à la fois du théâtre de Williams et du cinéma de Kazan, nous pouvons nous demander quelle dimension si le film d'Almodóvar ne prendrait pas une dimension universelle. En effet, le film *Tout sur ma mère* participe non seulement à la construction d'une mémoire de l'Espagne mais encore de l'Amérique et de ses idéologies. Ces différentes mémoires collectives semblent donc contribuer à ancrer le cinéma d'Almodóvar non pas dans une représentation de

L'adaptation et la réécriture d'*Un tramway nommé désir*, la pièce de Tennessee Williams (1947), le film d'Elia Kazan (1951) dans le film de Pedro Almodóvar *Tout sur ma mère* (1999)
Emmanuelle DEPAIX
Université de Nantes

l'Espagne, mais plutôt dans une universalité justifiée par la mise en relation d'éléments opposés, tels que la pièce *Un tramway nommé désir* et le cinéma espagnol.

Conclusion

Tout au long de notre mémoire, nous avons tenté de mettre en évidence les liens qui unissaient la pièce de Tennessee Williams et le film de Kazan *Un tramway nommé désir* avec le film de Pedro Almodóvar *Tout sur ma mère*. Nous avons effectivement pu constater qu'il existait de nombreux éléments récurrents entre les trois œuvres de notre corpus. Nous avons donc pris pour point de départ les différentes occurrences de la pièce *Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère*, dans la mesure où nous avons observé, lors de précédents travaux de recherche, que la citation dans les films d'Almodóvar possède généralement une fonction particulière. Par conséquent, il nous a semblé judicieux d'analyser la pièce de Tennessee Williams comme une composante à part entière du scénario de *Tout sur ma mère*. De plus, connaissant le goût d'Almodóvar pour le cinéma américain, il nous a paru incontournable d'intégrer le film de Kazan, adaptation cinématographique de la pièce de Williams, à notre corpus d'étude.

Notre analyse a donc commencé par nous amener vers les questions de chronologie, géographie et genre. En effet, quels peuvent être les liens d'une pièce de théâtre et un film américains des années cinquante avec un film espagnol tourné à la fin des années quatre-vingt dix ? De même, nous savons que ces trois œuvres appartiennent à des genres littéraires et cinématographiques bien distincts, marqués par une époque et un pays particulier. Notre travail a donc débuté par une étude des genres et a ainsi pu mettre en évidence la récurrence, dans les trois œuvres, de la tragicomédie et du mélodrame. Nous avons ensuite centré notre mémoire sur les questions identitaires au sein d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère*, à travers deux exemples : le thème du corps et de la ville. Une fois encore, nous avons observé le travail effectué par chacun des auteurs pour renouveler et adapter ces deux concepts, ce qui a soulevé la question de l'adaptation et de la réécriture au sein d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère*. Nous avons effectivement voulu mettre en relief les caractéristiques de l'adaptation et de la réécriture, ainsi que les différences entre ces deux notions, et ce afin de montrer comment ces deux processus sont à l'origine d'un questionnement identitaire chez les auteurs. Enfin nous avons terminé par analyser le rôle et la place de la mémoire au sein de l'adaptation et de la réécriture. Nous avons tenté d'expliquer que par le biais de l'adaptation et de la réécriture de la pièce de Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar participaient à la construction d'une mémoire tantôt personnelle, tantôt collective.

La première partie de notre analyse a consisté en une étude non seulement des caractéristiques des œuvres de notre corpus, mais encore des questions de genre. Nous avons commencé par une brève contextualisation de nos sources, c'est-à-dire la pièce de théâtre *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, l'adaptation cinématographique de cette même pièce, réalisée par Elia Kazan et le film *Tout sur ma mère* du réalisateur espagnol Pedro Almodóvar. Cette première étape nous a effectivement semblé essentielle pour la suite de notre travail, dans la mesure où nous avons affaire à des sources américaines et européennes, qui plus est réalisées à des époques différentes. Notre recherche nous a ensuite conduit à étudier la question du genre, afin de déterminer quel était celui qui dominait dans chacune des œuvres de notre corpus, ce qui nous a ainsi permis de mettre évidence la récurrence des genres tragicomiques et mélodramatiques, avec cependant quelques modifications d'une œuvre à une autre, modifications entraînées soit par le contexte historique, soit pas la volonté de l'auteur de renouveler le genre. Nous avons donc décidé de centrer notre étude sur le mélodrame afin de voir comment il se construit dans la pièce de Williams, le film de Kazan et le film d'Almodóvar. Il nous a donc semblé judicieux de

commencer par une définition du mélodrame, nous permettant non seulement de comprendre les origines et l'évolution de ce genre au fil du temps, mais aussi de distinguer plusieurs caractéristiques essentielles pour la suite de notre mémoire.

Dans cette première partie, nous avons également étudié en détail, le mélodrame américain chez Tennessee Williams et Elia Kazan. Nous avons premièrement voulu mettre en relief le côté mélodramatique de *Un tramway nommé désir*, bien qu'elle reste surtout une pièce tragicomique. Nous avons effectivement vu que ce ton mélodramatique apparaissait à plusieurs reprises à travers la construction des personnages, notamment celui de Blanche. Cependant, nous avons insisté sur la domination de la tragicomédie sur le mélodrame, dans la mesure où même si Williams introduit de petits éléments pouvant rappeler le mélodrame, la pièce *Un tramway nommé désir* reste avant tout une tragicomédie. Ce deuxième point de notre première partie a également proposé une étude du mélodrame hollywoodien dans l'adaptation cinématographique de la pièce *Un tramway nommé désir*, réalisée par Elia Kazan. Pour commencer nous avons rappelé les caractéristiques du mélodrame hollywoodien, afin de montrer comment celui-ci est quelque peu différent du mélodrame littéraire et possède des propriétés qui lui sont propres. Nous avons ensuite voulu montrer l'influence du contexte historique et notamment le rôle joué par la censure lors de l'écriture du scénario du film de Kazan. La période du Maccarthysme et la chasse aux communistes a effectivement eu d'importantes répercussions sur l'industrie cinématographique, en particulier à Hollywood. Nous avons donc expliqué la manière dont le cinéma s'est vu obligé de suivre un code de conduite très strict dicté par « La légion catholique de la décence ». Le film de Kazan a, par conséquent, subi de lourdes modifications, telles que l'homosexualité du mari de Blanche ou le viol commis par Stanley, et ce afin de pouvoir prétendre à une sortie sur grand écran. Ce deuxième chapitre a donc tenté de montrer que ces modifications étaient à l'origine de l'introduction du mélodrame dans l'adaptation cinématographique de la pièce *Un tramway nommé désir*.

Enfin, le dernier chapitre de notre première partie s'est proposé de détailler le lien entre Tennessee Williams, Elia Kazan et Pedro Almodóvar dans le film *Tout sur ma mère*. En premier lieu nous avons soulevé la question de l'influence du mélodrame hollywoodien dans le cinéma d'Almodóvar et plus précisément dans le film choisi pour constituer notre corpus. En effet, nous avons pu remarquer que le mélodrame était le genre dominant dans le film *Tout sur ma mère*. Nous avons donc voulu mettre en évidence les différents éléments utilisés par Almodóvar pour construire le ton mélodramatique de son film, ce qui nous a aidé à nous rendre compte de l'influence du cinéma américain et en particulier hollywoodien. De même, nous avons trouvé dans le film *Tout sur ma mère*, à plusieurs reprises, des passages plutôt tragicomiques. Ainsi, notre travail a permis de montrer comment les trois auteurs de notre corpus étaient, en partie, liés par la question du genre. Il nous a ensuite semblé pertinent de comparer le mélodrame dans *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère*, afin de mettre en relief le renouvellement du genre dans le film d'Almodóvar. En effet, nous avons expliqué que les règles du mélodrame au cinéma étaient, à maintes reprises, transgressées par le réalisateur espagnol. Ces transgressions permettent ainsi à Almodóvar de se démarquer par un style qui lui est propre, dans lequel il utilise les grands genres cinématographiques pour les renouveler, afin qu'ils soient considérés comme faisant partie intégrante de son identité artistique.

A travers la seconde partie de notre travail, nous avons abordé le concept d'identité au sein d'*Un tramway nommé désir* et de *Tout sur ma mère*. Nous nous sommes effectivement demandé comment était remise en question, non seulement l'identité des personnages, mais encore celle

des réalisateurs à travers les processus de réécriture et d'adaptation. Nous avons d'abord choisi de traiter ce sujet à partir du thème du corps, puisque celui-ci nous a semblé fondamental pour l'analyse du questionnement identitaire des personnages de chacune des œuvres de notre corpus. Nous avons commencé par étudier le corps dans la pièce et le film *Un tramway nommé désir* et ce afin de mettre en avant le « caractère métonymique » de ce dernier. Nous avons effectivement constaté que le corps des personnages s'accordait parfaitement avec leurs caractéristiques psychologiques et par conséquent était un des vecteurs de l'identité de Blanche, Stanley ou encore Stella. Nous avons ensuite analysé ce thème du corps dans le film *Tout sur ma mère*, ce qui nous a permis de mettre en évidence son « caractère transgressif ». En effet, la présence de plusieurs corps transsexuels montre comment Almodóvar bouleverse les représentations traditionnelles du corps, mais aussi de la l'amour et de la famille.

Nous avons ensuite examiné le questionnement identitaire à travers un deuxième thème commun aux trois œuvres de notre corpus, celui de la ville. Nous l'avons d'abord étudié dans *Un tramway nommé désir*, où nous avons vu le rôle joué par la région du Sud des Etats-Unis et la ville de la Nouvelle-Orléans lors de la réflexion ontologique. Nous avons débuté par un travail sur les valeurs morales et idéologiques de la culture sudiste, notamment concernant les femmes, pour ainsi montrer comment elles sont à l'origine de la crise identitaire du personnage de Blanche. Nous avons également expliqué le double rôle de la Nouvelle-Orléans qui est à la fois repère identitaire pour Stanley mais aussi un élément dévastateur pour Blanche puisqu'il la précipite dans la folie. De même, nous avons analysé le thème de la ville dans le film *Tout sur ma mère*, ce qui nous a donné la possibilité de mettre en avant la place essentielle des villes Madrid et Barcelone au sein du questionnement identitaire du personnage de Manuela. La notion de déplacement entre ces deux villes est d'ailleurs fondamentale, dans la mesure où elle symbolise la crise identitaire du personnage, initiée à Madrid et dont l'issue se trouve à Barcelone, ville que Manuela avait fui plusieurs années auparavant. L'étude du processus identitaire à travers deux thèmes majeurs dans *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère* nous a également suggéré que ce même processus devait être travaillé à un autre niveau, celui de l'écriture ou plutôt de la réécriture.

Enfin, dans le dernier chapitre de notre deuxième partie, nous sommes revenus plus en détails sur les processus d'adaptation et de réécriture dans *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère*. Nous avons débuté par une définition de ces deux termes afin de voir ce qu'ils impliquaient pour l'œuvre mère et l'œuvre adaptée ou réécrite. Nous avons ainsi mis en évidence que le film d'Elia Kazan *Un tramway nommé désir* devait être considéré comme l'adaptation cinématographique de la pièce de Williams, dans la mesure où il tente d'être le plus fidèle possible au texte original, et ce malgré les pressions exercées par la censure. Nous avons également pu constater que l'adaptation engendrait un processus identitaire chez les auteurs, dans la mesure où l'adaptation suppose une remise en question de l'identité de l'œuvre adaptée afin de converger vers une identité artistique commune. Nous nous sommes ensuite demandés si ce processus d'adaptation se retrouvait dans le film *Tout sur ma mère* d'Almodóvar, puisque la pièce de Williams intervient à plusieurs reprises. Nous avons alors pu observer que le film d'Almodóvar n'était pas une adaptation à proprement parler, mais plutôt une réécriture nourrie par l'influence de Tennessee Williams et d'Elia Kazan. Il s'agit effectivement dans *Tout sur ma mère* de la construction d'une identité artistique, issue de l'héritage et de la réécriture de l'œuvre *Un tramway nommé désir*. Notre travail sur les processus d'adaptation et de réécriture a par conséquent soulevé la question de l'identité artistique des écrivains et réalisateurs de notre corpus. Cependant, nos conclusions

ont également montré l'importance et le rôle de la mémoire au sein de cette recherche de l'identité artistique.

La troisième et dernière partie de notre analyse a donc consisté en une étude du thème de la mémoire dans les œuvres *Un tramway nommé désir* et *Tout sur ma mère*. Notre premier chapitre a donc porté sur la pièce de Williams, dans laquelle nous nous sommes demandé si la mémoire était plutôt collective ou personnelle. Nous avons ainsi pu mettre en évidence le côté personnel et autobiographique, selon le terme proustien, de la mémoire dans *Un tramway nommé désir*. En effet, nous avons constaté que les souvenirs de l'auteur étaient, non seulement très présents, mais avaient aussi servi de fondement à l'écriture de la pièce. Néanmoins, notre mémoire a également tenté de mettre en relief la notion de mémoire collective qui, selon nous, se trouve en arrière-plan de la pièce. Nous avons effectivement insisté sur l'importance de la culture et des idéologies du Sud des Etats-Unis, qui sont évoquées à maintes reprises à travers le personnage de Blanche. Ces nombreuses allusions semblent donc être issues de la volonté de Tennessee Williams de conserver cette mémoire collective des Etats-Unis

Nous avons ensuite poursuivi notre recherche par un travail sur ce même thème de la mémoire dans le film d'Elia Kazan *Un tramway nommé désir*. Nous nous sommes, pour cela, intéressé à l'adaptation à l'écran des éléments de la mémoire personnelle de Tennessee Williams. En effet, nous avons dû nous demander comment il était possible d'adapter la pièce *Un tramway nommé désir* tout en respectant les données de la mémoire personnelle de Williams, pour ensuite analyser les stratégies d'adaptation mises en œuvre par Kazan. Cependant, notre mémoire a également mis en évidence les difficultés auxquelles Kazan s'est retrouvé confronté. Nous avons effectivement montré la puissance et le rôle fondamental joué par la censure à Hollywood pendant les années cinquante, décennies pendant laquelle les films doivent répondre à des normes très strictes dictées par le Production Code Administration. Ainsi, nous avons pu constater que le film de Kazan *Un tramway nommé désir* avait dû subir de lourdes modifications, dont ont souffert en particulier les séquences abordant l'homosexualité, thème cher à Tennessee Williams puisque directement inspiré par lui-même. C'est donc les difficultés de mémoires rencontrées lors de l'adaptation cinématographique de la pièce *Un tramway nommé désir*, que notre deuxième chapitre s'est proposé de mettre en relief.

Le tout dernier chapitre de notre travail de recherche s'est posé la question de la mémoire dans le film de Pedro Almodóvar *Tout sur ma mère*. Nous nous sommes demandé si la réécriture de la pièce *Un tramway nommé désir* avait joué un rôle dans la construction du thème de la mémoire dans le film d'Almodóvar. Nous avons donc essayé de comprendre quels étaient la place et le rôle de la mémoire dans le film, ce qui nous a permis de mettre en avant la présence d'une mémoire intra-diégétique. En effet, nous avons vu que le thème de la mémoire avait énormément servi l'écriture du scénario de *Tout sur ma mère*, notamment grâce au personnage de Manuela. De plus, notre étude a aussi voulu montrer que le film de Pedro Almodóvar participait à la récupération, consciente ou non, d'une mémoire culturelle, non seulement du théâtre de Tennessee Williams ou encore de l'Amérique d'Elia Kazan, mais aussi de l'Espagne postfranquiste. Ainsi, notre troisième partie a tenté d'expliquer la place de la mémoire dans chacune des œuvres de notre corpus, afin de mettre en avant le rôle essentiel de la réécriture dans la transmission et conservation de celle-ci.

Nous avons donc cherché à comprendre quels étaient les liens qui pouvaient réunir le dramaturge et le réalisateur américains Tennessee Williams et Elia Kazan avec le cinéaste espagnol Pedro

Almodóvar. Comme nous l'avons déjà précisé, notre attention s'est portée sur la récurrence d'*Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère*, et ce afin de mettre en évidence les éléments artistiques ou idéologiques partagés par les trois auteurs des œuvres de notre corpus. Ainsi, l'analyse des processus d'adaptation et de réécriture nous a permis de montrer qu'*Un tramway nommé désir*, de même que la culture américaine et en particulier hollywoodienne, avaient largement influencé le cinéma d'Almodóvar et le film *Tout sur ma mère*. A travers ce mémoire, nous avons donc une nouvelle fois tenté de justifier notre hypothèse selon laquelle le cinéma d'Almodóvar est un cinéma fortement influencé non seulement par les grands noms du 7^{ème} art, mais aussi de la littérature. En conséquence, nous continuons à penser que le cinéma almodovarien possède un caractère universel. Néanmoins, nous souhaitons préciser que la conclusion de notre travail ne peut pas être aussi catégorique, dans la mesure où nous avons à maintes reprises mis en relief les nombreuses influences hispaniques qui elles aussi, enrichissent profondément le cinéma d'Almodóvar. Ainsi, le débat reste ouvert et nous continuons à nous demander si nous devons qualifier Pedro Almodóvar de réalisateur universel ou bien de réalisateur ibérique. Nous nous proposons donc de poursuivre l'étude de cette question, lors de futurs travaux de recherche, en nous concentrant sur les influences américaines et en particulier hollywoodiennes, dont se nourrit le cinéma de Pedro Almodóvar.

L'adaptation et la réécriture d'*Un tramway nommé désir*, la pièce de Tennessee Williams (1947), le film d'Elia Kazan (1951) dans le film de Pedro Almodóvar *Tout sur ma mère* (1999)
Emmanuelle DEPAIX
Université de Nantes

ANNEXES

ANNEXE 1 : Filmographie de Pedro Almodóvar⁴²

Court-métrages:

- ❖ Film político (1974)
- ❖ Dos putas, o historia de amor que termina en boda (1974)
- ❖ El sueño, o la estrella (1975)
- ❖ Homenaje (1975)
- ❖ La caída de Sódoma (1975)
- ❖ Blancor (1975)
- ❖ Sea caritativo (1976)
- ❖ Muerte en la carretera (1976)
- ❖ Sexo va, sexo viene (1977)
- ❖ Salomé (1978)
- ❖ Folle...folle...fólleme Tim (1978)
- ❖ Tráiler para amantes de lo prohibido (1985) (TV)

Long-métrages:

- ❖ Pepi, Luci, Bom y autres filles du quartier(1980)
- ❖ Le labyrinthe des passions (1982)
- ❖ Dans les ténèbres (1982)
- ❖ Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ? (1984)
- ❖ Matador (1986)
- ❖ La loi du désir (1987)
- ❖ Femmes au bord de la crise de nerfs (1988)
- ❖ Attache-moi (1990)
- ❖ Talons aiguilles (1991)
- ❖ Kika(1993)
- ❖ La fleur de mon secret (1995)
- ❖ En chair et en os (1997)
- ❖ Tout sur ma mère (1999)
- ❖ Parle avec elle (2002)
- ❖ La mauvaise éducation (2004)
- ❖ Volver (2006)
- ❖ Etreintes brisées (2009)

⁴² STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2007.

ANNEXE 2 : Filmographie d'Elia Kazan⁴³

Court-métrages:

- ❖ Pie in the Sky (1934)
- ❖ The People of the Cumberland (1937)
- ❖ It's up to You (1944)

Long-métrages:

- ❖ Le Lys de Brooklyn (1945)
- ❖ Le maître de la prairie (1946)
- ❖ Boomerang (1947)
- ❖ Le mur invisible (1947)
- ❖ L'héritage de la chair (1949)
- ❖ Panique dans la rue (1950)
- ❖ Un tramway nommé désir (1951)
- ❖ Man on a tightrope (1952)
- ❖ Viva Zapata! (1952)
- ❖ Sur les quais (1955)
- ❖ A l'est d'Eden (1955)
- ❖ La poupée de chair (1956)
- ❖ Un homme dans la foule (1957)
- ❖ Le fleuve sauvage (1960)
- ❖ La fièvre dans le sang (1962)
- ❖ America, America (1964)
- ❖ L'arrangement (1970)
- ❖ Les visiteurs (1972)
- ❖ Le dernier Nabab (1977)

⁴³ www.allocine.fr

ANNEXE 3 : Bibliographie de Tennessee Williams⁴⁴

Pièces de théâtre:

- ❖ La ménagerie de verre (1944)
- ❖ Vingt sept wagons remplis de coton (1946)
- ❖ Un tramway nommé désir (1947)
- ❖ Eté et fumée (1948)
- ❖ La rose tatouée (1951)
- ❖ Camino real (1953)
- ❖ La chatte sur un toit brûlant (1955)
- ❖ La descente d'Orphée (1957)
- ❖ Soudain l'été dernier (1958)
- ❖ Doux oiseaux de jeunesse (1960)
- ❖ La nuit de l'iguane (1961)

Romans:

- ❖ Le printemps romain de Mrs Stone (1950)
- ❖ Une femme nommée Moïse (1975)

Recueils de nouvelles :

- ❖ La statue mutilée (1960)
- ❖ Le boxeur manchot (1967)
- ❖ Sucre d'orge (1954)
- ❖ Un poulet tueur et la folle honteuse (2008)
- ❖ Un sac de dame en perle

Essai:

- ❖ Le cri (1972)

Autobiographie:

- ❖ Mémoires d'un vieux crocodile (1975)

⁴⁴ WILLIAMS, Tennessee, *Un tramway nommé désir*, France, Coll. 10/18, Ed. Laffont, 2008.

ANNEXE 4 : Synopsis d'*Un tramway nommé désir*⁴⁵

Dans un appartement minable de la Nouvelle Orléans, Stella DuBois, descendante d'une vieille famille aristocratique, vit avec son mari Stanley Kowalski, un Polonais 'plébéien et sensuel' pour les beaux yeux duquel elle a abandonné la plantation familiale. Survient Blanche, la soeur de Stella. Psychologiquement ébranlée par le suicide de son mari, elle éprouve une attirance malade pour son beau-frère tout en étant révoltée par ses manières. Un soir, après une violente querelle, Stanley la viole. L'équilibre précaire de son esprit va se fissurer de plus en plus, et après une scène où Stanley la met face à sa déchéance physique, Blanche sombre complètement dans la folie.

⁴⁵ WILLIAMS, Tennessee, *Un tramway nommé désir*, France, Coll. 10/18, Ed. Laffont, 2008.

ANNEXE 5 : Synopsis de *Tout sur ma mère*⁴⁶

Manuela vit seule avec Esteban, son fils adolescent. Ils n'ont que dix-huit ans de différence et sont très unis. La mère est coordinatrice à l'Organisation Nationale des Transplantations de l'hôpital Ramon y Cajal, à Madrid. Le fils, passionné de littérature, veut devenir écrivain et vient de commencer une nouvelle dont le titre, *Tout sur ma mère*, est directement inspiré de « All about Eve » de Mankiewicz. Pour le dix-septième anniversaire d'Esteban, Manuela lui offre le livre de Truman Capote, *Musique pour Caméléons*, et une soirée au théâtre où ils vont voir *Un tramway nommé désir*. Mère et fils partagent la même admiration pour Huma Rojo, l'actrice qui joue le rôle de Blanche Dubois. A la sortie du théâtre, il pleut à verse mais Esteban tient à demander un autographe à Huma. Sous le porche, en face de l'entrée des artistes, Manuela et Esteban attendent l'actrice tout en évoquant l'émotion que leur a procuré la pièce. A la surprise d'Esteban, sa mère lui raconte qu'il y a vingt ans, elle avait interprété Stella face au père d'Esteban dans le rôle de Kowalsky. Il est bouleversé que Manuela lui parle enfin de son père. Depuis longtemps, il souhaitait tout savoir de cet inconnu. Manuela lui promet qu'une fois rentrés à la maison, elle lui dira tout. C'est alors que sortent Huma et Nina Cruz, sa partenaire et compagne. Elles se disputent violemment tout en arrêtant un taxi. Quand la voiture démarre, Esteban court à sa poursuite mais se fait renverser par un autre véhicule. Alors que la voiture s'enfuit, Esteban gît sans vie, sourd aux cris de sa mère. Désespérée, folle de douleur, Manuela fuit Madrid pour Barcelone. Décidée à exaucer le dernier vœu de son fils, elle part à la recherche de l'homme qu'elle a aimé et quitté, il y a dix-huit ans, le père de son fils dont le nom était aussi Esteban, avant qu'il ne devienne Lola la pionnière.

⁴⁶ Press-book *Tout sur ma mère*, 1999. Page 7.

L'adaptation et la réécriture d'*Un tramway nommé désir*, la pièce de Tennessee Williams (1947), le film d'Elia Kazan (1951) dans le film de Pedro Almodóvar *Tout sur ma mère* (1999)
Emmanuelle DEPAIX
Université de Nantes

Bibliographie

Bibliographie

Corpus

- ALMODÓVAR, Pedro *Tout sur ma mère*, Pathé DVD, 1999.
WILLIAMS, Tennessee, *A Streetcar named Desire*, London, Penguin Classics, 2000.
KAZAN, Elia, *Un tramway nommé désir*, Warner Home Video, 1993.

Usuel

- Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Ed. Petit Robert de Paul Robert, 2008

Cinéma

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, France, 7^{ème} Art, Ed. du Cerf, 2007.
BOSENS, Christian-Marc, GERSTENKORN, Jacques, *Hollywood, l'usine à rêves*, Paris, Gallimard, 1992.
BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, Coll. Fac Cinéma, 1998.
BOURGET, Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, France, Ramsay Poche Cinéma, 1994.
CUROT, Franck (coord.), *Etudes Cinématographiques, styles filmiques: classicisme et expressivisme. Almodóvar, Grémillon, Greenaway, Ophuls, Paradjanov*, Paris, Vol.65, Lettres modernes Minard, 2000.
FEENSTRA, Pietsie, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995), A corps perdus*, Paris, Coll. Champs visuels, Ed l'Harmattan, 2006.
FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, France, Folio Histoire, 2005.
GARSON, Charlotte, *Le cinéma hollywoodien*, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. les Petits Cahiers, 2008.
LARRAZ, Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Ed du cerf, 1986.
LEV, Peter, *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*, USA, Coll. History of the American Cinema Vol 7, University of California Press, 2003.
SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Coll. 128, Armand Collin, juin 2005.
SILL, Bärbel, *Le star system*, Allemagne, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2005.
THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1984.
VVAA, *Historia del cine español*, Madrid, Coll. signo e imagen, Catedra, 2000.

La mémoire

- BOUILLAGUET, Annick, ROGERS, Brian G. (coord.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.
ENDER, Evelyne, *Architexts of Memory: literature, science and autobiography*, USA, The University of Michigan Press, 2005.
NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, France, Quarto Gallimard, 2001.
TADIE, Jean Yves, *Proust la cathédrale du temps*, France, Découvertes Gallimard Littérature, 1999.

El público

GARCÍA LORCA, Federico, *El público*, Madrid, Edición de María Clementa Millán, Catedra Letras Hispánicas, 1998.

MARTÍN, Eutimio (coord.), *Le théâtre impossible de Federico García Lorca : El público, Así que pasen cinco años*, Paris, Ellipses, 1998.

SORIANO, Jacinto, *Federico García Lorca, teatro íntimo : El público y Así que pasen cinco años*, Paris, Indigo, 1999.

Pedro Almodóvar

ALMODÓVAR, Pedro, *Tout sur ma mère, Todo sobre mi madre : scénario bilingue*, France, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2002.

HOLGUIN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Coll. signo e imagen/cineastas, Catedra, 1994.

MEJEAN, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese, cop, 2004.

OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste: Papi, Kika, Victor, Manuela et les autres*, Paris, Ed du cerf, 2002.

SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, France, Coll. Imágenes, Ed. Ophrys, 2009.

SOTINEL, Thomas, *Pedro Almodóvar*, Paris, Coll. grands cinéastes, les Cahiers du Cinéma, 2007.

STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007.

VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Coll Destino libro, ed Destino, 3ème édition, juin 2000.

VVAA, *Pedro Almodóvar A corps et accords*, Eclipses revue de cinéma n°36, France, 2004.

VVAA, *Voir et lire Pedro Almodóvar*, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, Coll. Critiques et Documents, 1996.

Cahiers du Cinéma N°535, mai 1999.

Cahiers du cinéma N°645, mai 2009.

Positif N°579, mai 2009.

Première N° 387, mai 2009.

Press-book *Tout sur ma mère*, 1999.

Studio Ciné-live N°5, mai 2009.

Le théâtre de Tennessee Williams

DUBOIS, Félicie, *Tennessee Williams : l'oiseau sans pattes*, Paris, Ed Ballard, 1992.

FALK, Signi, *Tennessee Williams*, USA, Twayne Publishers, 1985.

JACKSON, Esther Merle, *The Broken World of Tennessee Williams*, USA, the University of Wisconsin Press, 1966.

ROUDANE, Matthew. C (coord), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1997.

THOMPSON, Judith. J, *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth and Symbol*, West Germany, University of Kansas Humanistic Studies, Peter Lang Publishing, 1989.

VILLERS, Sandrine, *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, Union Européenne, L'Harmattan, 2000.

Un tramway nommé désir

BLOOM, Harold (coord), *Tennessee Williams's a Streetcar Named Desire*, USA, Harold Bloom editor, 1988.

KOLIN, Philip. C, *Williams, A Streetcar Named Desire*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2001.

KOLIN, Philip. C (coord), *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire: Essays in critical pluralism*, USA, Greenwood Press, 1993.

MENEGALDO, Gilles et PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, *A Streetcar named Desire*, Laval, Ellipses, Août 2003.

ROCHE-LAJTHA, Agnès, *Synthèse sur un tramway nommé désir*, Paris, Edition du Temps, 2003.

Le cinéma d'Elia Kazan

CIMENT, Michel, *Kazan par Kazan : entretiens avec Michel Ciment*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1985.

CIMENT, Michel, KAZAN, Elia, *Une odyssée américaine*, Espagne, Calmann-Lévy, 1987.

MURPHY, Brenda, *Tennessee Williams and Elia Kazan, A Collaboration in the Theatre*, Great Britain, Cambridge University Press, 1992.

SIPIERE, Dominique (coord), *A Streetcar named Desire. Tennessee Williams, Elia Kazan*, Paris, Edition du Temps, 2003.

YOUNG, Jeff, *Kazan: the Master Director Discusses his Films*, Interviews with Elia Kazan, New York, Newmarket Press, 1999.

Sites Internet

<http://www.eldeseo.es>

<http://www.eldeseo.es/pedroalmodovar/>

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/index.htm>

<http://www.lastrada.free/almodovar/>

<http://www.allocine.fr>