



Cercles 10 (2004)

## RECHERCHE(ENT) BLANCHE DÉSESPÉRÉMENT Kazan vs. Leigh

MARIE LIENARD  
École Polytechnique

Lorsque Elia Kazan présente le *Tramway* à Marlon Brando, il en parle en ces termes :

The central motif of *Streetcar*, the central conflict is desire and sensitivity versus brutality. It's about the outcast in the society, the poet, the crazy lady. But if Stanley is cruel to Blanche, it's because she's trying to take over his apartment, his turf. He's trying to save his balls. [cité dans Bosworth, 43]

Alors que se préparait ce conflit sur la scène, d'autres confrontations avaient déjà eu lieu en coulisse, dès la représentation pour Broadway. Richard David Jones raconte ces diverses tribulations dans *Great Directors At Work*. L'adaptation pour l'écran allait amener d'autres batailles, en particulier avec celle que Jones appelle « Leigh as Scarlett-become-Blanche » [166].

Premier face à face : Kazan avec lui-même. Il hésite beaucoup à accepter de faire la version filmée de *Streetcar*. Dans son autobiographie *A Life*, il décrit ainsi sa réaction à la demande de Charlie Feldman et Williams : "Oh, God, Tenn, it would be like marrying the same woman twice. I don't think I can get it up for *Streetcar* again" [Kazan, 383]. Comprenant peu après que cette offre est une "opportunité" [383], Kazan rencontre alors une autre difficulté : celle du choix des acteurs. Comme il le rappelle :

Charlie Feldman had said I could use my New York cast except for Jessie; Warners, who were putting up the money, insisted we get them a film star in the part of Blanche, so said Charlie. [...] I am not sure now that if I'd stood my ground and insisted on Jessie, Warners might not have come around. But at the time I didn't know Charlie well, and he convinced me that Warners were not to be moved. I told Jessie the deal; she took it as well as anyone possibly could. She said she'd expected the rejection, had resigned herself to the probability she would not make the film. So I let it go. [Kazan, 385]

Vivien Leigh, qui vient de jouer Blanche sur la scène londonienne dans une production dirigée par son mari Laurence Olivier, lui est imposée et Kazan avoue : « I entered that relationship with misgivings—concealed I hope, but I'm not sure » [385]. Leigh ne connaît pas la « Méthode », formée par une tradition théâtrale étrangère à la technique chère à Kazan.

Cette réticence, bien que surmontée, resurgit à propos de l'interprétation à donner au personnage de Blanche. Comme l'indique Edwards dans sa biographie de Leigh : "Kazan and Vivien differed on the interpretation of Blanche's motivations, and it looked as if there might be trouble ahead between them" [Edwards, 177]. La cérémonie de présentation des acteurs à la presse chez Jack Warner se passe pourtant bien, dans la

deuxième semaine d'août 1950. Leigh entre au bras de Kazan, est présentée à Brando et répond aux questions des journalistes gracieusement même si elle refuse fermement qu'on l'appelle « Lady Olivier », déclarant dans une réplique à la Blanche : « Her ladyship is fucking bored with such formality and prefers to be known as Miss Vivien Leigh! » [Edwards, 178]. Elle indique ainsi : « *Streetcar* is a most wonderful, wonderful play. [...] The role of Blanche is very exhausting—in the theatre anyway. [...] I am extremely flattered Mr. Kazan chose me » [Edwards, 178].

La lune de miel ne dure pas : les divergences d'opinion ne se résolvent pas avant le tournage et l'impasse dure deux semaines, comme le résume Edwards : « Kazan had seen Blanche in an unsympathetic manner, and Vivien did not share his view » [178]. Une fois le tournage commencé, les tensions persisteront — un « on-set drama » dont l'intensité, d'après le biographe de Brando Peter Manso, est « unrelenting ». Le film portera l'empreinte de ce conflit hors scène — aspect plus méconnu du « feat of compression » qu'est la pièce.

Quelles sont donc ces différences d'interprétation ? Qu'en reste-t-il dans le film ? Kazan définit chaque personnage selon le principe suivant : « Directing finally consists of turning Psychology into Behavior » [cité dans Jones]. Ensuite il attribue à chaque personnage une colonne vertébrale (« spine ») : « Blanche wants to 'find protection.' Stanley wants to 'keep things his way.' Stella wants to 'hold onto Stanley.' Mitch wants to 'get away from his mother' » [Jones, 142]. Blanche, donc, se définit par son désir de trouver un protecteur.<sup>1</sup> Il avait apprécié Jessica Tandy qui semblait parfaite pour jouer le rôle dans ce sens :

[Miss Tandy] is a womanly woman, fragile and with a quality of helplessness, but underlying the feminine pliability, you sense her essential integrity. [Cité dans Jones, 180]

Leigh, par contre, voit Blanche tout autrement. Elle s'en est expliqué en particulier dans un entretien en 1961 :

I tried in *Streetcar* to let people see what Blanche was like when she was in love with her young husband when she was seventeen or eighteen. That was awfully important, because Blanche, who needn't necessarily have been a beautiful person, but she—you should have been able to see what she was like, and why this gradually had happened to her. And her sister helps by saying, "Nobody was tender and trusting as she was," and that's a very important line. And I remember I quarreled with Mr. Kazan, our director, on that, because the way it was said, I didn't approve of, I think the very words tender and trusting are words that have to be elongated because they are marvelous words, and in those two things you have to evoke this whole creature when she was young and when she was tender and trusting, as opposed to what she had become--cynical and hard, mad, and distressed and distraught. [Funke & Booth, 83]

---

<sup>1</sup> Il est d'ailleurs intéressant de noter que Kazan parle de sa relation à Williams dans les mêmes termes et explique son acceptation d'entreprendre le tournage de *Streetcar* par son désir de le protéger : « I did it for an extremely personal reason, which is that I feel closer to Williams personally than to any other playwright I've worked with. Possibly it's the nature of his talent — it's so vulnerable, so naked — it's more naked than anyone else's. I wanted to protect him, to look after him » [Ciment, 66].

Pour Leigh, donc, Blanche n'est que l'ombre d'elle-même — hantée par sa propre image et cherchant à la recouvrer, mais montrant toujours une « beauty of spirit, imagination and mind » [Cité dans Edwards, 179]. L'interprétation de Leigh rejoint celle de Williams. Ainsi, dans une lettre à Joe Breen, Williams écrit à propos de la Scène Dix:

The rape of Blanche by Stanley is a pivotal, integral truth in the play, without which the play loses its meaning, which is the ravishment of the tender, the sensitive, the delicate, by the savage and brutal forces of modern society. [Cité dans Liénard & Diaz-Kostakis, 71]

Leigh prête en particulier à Blanche une complexité que Williams tenait à mettre en évidence, comme l'indique par exemple la note qu'il rajoute au début de la Scène Cinq dans l'édition destinée aux acteurs :

Some weeks later. The scene is a point of balance between the play's two sections, Blanche's coming and the events leading up to her violent departure. The important values are the ones that characterize Blanche: its function is to give her dimension as a character and to suggest the intense inner life which makes her a person of greater magnitude than she appears on the surface. [Cité dans Liénard & Diaz-Kostakis, 28]

Par ailleurs, Leigh pensait que cela aidait une actrice si elle avait vécu des « tremendous emotional experiences » [Funke & Boothe 88]. Or elle se sent proche de Blanche : « Blanche is a woman with everything stripped away. She is a tragic figure and I understand her » [cité dans Bosworth, 79]. Williams offre un éclairage intéressant sur cette "osmose" entre Leigh et le personnage de Blanche : « Having known madness, she knew how it was to be drawing close to death » [cité dans Edwards, 287]. Donc Leigh a infléchi le rôle dans le sens de cet équilibre fragile entre folie et raison, tournant le film à un moment où elle a du mal à recouvrer sérénité et stabilité.

Un autre facteur contribue à empoisonner les relations entre Kazan et Leigh. L'expérience de Vivien sur la scène londonienne irrite Kazan; en effet, lorsqu'il essaie de suggérer quelque chose à Leigh, celle-ci rétorque invariablement: « When Larry and I did the production in London... ». Kazan raconte comment, en fin de compte, il gagne ce combat :

As Vivien spoke, I became aware of the other actors looking at me. They knew what I knew, that this was a moment not to be allowed to pass unchallenged: "But you're not making the film with Larry in London now, Vivien," I said. "You're making it here with us." Then, as gently as I could, I insisted on my way. It took a full two weeks before she was at ease with me... [Kazan, 386]

Et Brando de commenter comment graduellement Leigh s'assouplit pour répondre aux exigences de Kazan. Leigh, de son côté, continue de travailler avec des accessoires dans son optique de faire resurgir le passé de Blanche : « The prop man would question Vivien: 'What sort of things do you think Blanche would have on her table next to her bed?'. She decided it would be a picture of Blanche when she was young, and objects that came from her past—a dance program, a gift from an admirer, a picture of her family home » [Edwards, 179]. Pourtant, si l'issue du conflit entre Stanley et Blanche semble claire, on peut se demander qui, de Kazan ou de Leigh, a finalement eu raison de Blanche.

Kazan s'est souvent vanté d'avoir du talent pour mener les acteurs à ses fins. Dans un entretien télévisé avec Theodor Kalem, en 1978, il décrit sa technique :

I like actors. I understand their problems [...]. They expose themselves more viscerally than everyone else. [...] they are offering themselves, they are gallant and beautiful people. [...] I try to work through them and try to excite them in the direction of the goal I think *they* should achieve, so that they get stirred up. [...] I try to get it [acting] through their *own* organism so they arrive to *my* results without knowing, without being pressed. [...] It's organic in the sense that I work through their own organism. [Kalem]

Vers la fin de l'entretien, il ajoute : « Directing is the assertion of your willpower ». Brando, dans son autobiographie, raconte une anecdote qui illustre cette intensité presque despotique :

While we were making the movie of *Streetcar*, Elia Kazan directed a love scene between Karl Malden and Vivien Leigh from a rolling camera dolly. While they acted in front of the camera, he sat on the moving dolly and unconsciously acted their parts with them, moving his hands with theirs, raising his feet, sticking his knees together, mouthing Karl's lines, then Vivien's, taking on the expression and gestures of their characters, raising his eyebrows, pursing his lips, shaking his head. Finally he got so wrought up that he started chewing on his hat. I've never seen a director who became as deeply and emotionally involved in a scene as Gadg [surnom donné à Kazan]. The amazing thing about him was that after such a scene was over, he'd realize the flaws in the scene and have them do it over. [Brando, 169]

Ayant défini Blanche par son désir de protection — « the urgent need to find protection » [cité dans Jones, 177] — Kazan s'attache à aligner les « pictures » — le langage du film selon lui — sur cette interprétation. Ainsi il se lance dans ce que Jones appelle « shaping the play », c'est-à-dire : « editing, molding, handling, orchestrating-controlling the material's immediate and consecutive values by adjusting rhythm, emotion, and texture, by changing mood, speed, brightness, and loudness » [182]. Ce, pour mettre en image la colonne vertébrale de ses personnages telle qu'il l'avait sentie.

Dès le début du film, Blanche est présentée comme cherchant de l'aide ; la première image où un jeune homme lui demande « May I help you Ma'am? » fonctionne comme une sorte d'exergue rajouté par Kazan pour les besoins de son interprétation, en quelque sorte. Même attitude d'attente silencieuse et tacite à son arrivée à la maison Kowalski et au Bowling Alley où Eunice, puis Stella, lui viennent en aide. Avec Stanley, la présentation est semblable : Blanche saisit son bras lorsque le chat miaule. Toutes les premières séquences d'introduction aux différents personnages et lieux se passent donc sur le mode de la quête d'une protection formulée plus ou moins explicitement par son attitude, ses expressions et ses gestes. Plus tard, Mitch offre une présence rassurante à la fin de la Scène Trois où Blanche apparaîtrait très angoissée. Vue en contre-plongée, seule, au milieu de la cour, cherchant asile, elle ne sait vers qui — ou vers quoi (le mur par exemple) — se tourner. Le début de la Scène Quatre présente Blanche toujours sous l'emprise d'une forte peur. Elle se jette dans les bras de Stella, plus « baby »

que « sister ». Lorsque Stanley surprend les deux sœurs à la fin de la Scène Quatre, Blanche s'agrippe encore à Stella, en proie à une terreur inexplicable que son visage trahit tout autant que son geste. Plus tard encore, c'est le jeune homme de *l'Evening Star* qui la « sauve » en la tirant de son sommeil agité, la protégeant ainsi, en quelque sorte, de ses cauchemars. La Scène Cinq la montre encore accrochée à Stella comme un enfant à sa mère, dans la séquence du Coca-Cola en particulier.

De plus, Kazan prend la liberté de renforcer la thématique en rajoutant des répliques évoquant ce besoin de protection. Ainsi dans la Scène Cinq, Blanche dit à Stella « We have lost Belle Reve to protect us » ; au début de la Scène Dix, elle déclare lors de son dialogue imaginaire avec un admirateur : « May I rest my weary head on your shoulder, it's so comforting ». La fin de la Scène Neuf propose tout un scénario de recherche de protection : Blanche est montrée fermant volets et portes, se retranchant dans l'appartement dans l'espoir de se protéger de l'extérieur ; pas de répliques supplémentaires mais une mise en scène très évocatrice. Le tournage de la scène finale donne toute sa portée à la parole de Blanche : « I've always depended on the kindness of strangers ». Et puisque bien sûr c'est la caméra qui raconte l'histoire, dit Kazan, cette caméra qu'il se propose d'utiliser comme un « microscope », c'est enfin à travers les cadrages et les angles de vue que le personnage de Blanche se construit comme fragile et vulnérable — main à la gorge ou main accrochée au rideau de la fenêtre, parée contre une attaque innommable.

Est-ce à dire, pourtant, que Kazan n'a pas tenu compte de la vision de Leigh sur Blanche ? Puisqu'il connaît la consistance « organic » de ses acteurs et « what internal material [he has] to work with », ainsi qu'il l'exprime dans son entretien avec Kalem, il avait certainement décelé le potentiel que constituait la fragilité de Leigh lancée elle aussi dans une recherche identitaire proche d'une descente dans la folie — « tripping into madness » comme elle le reconnaît. Il admettra : « We cannot really understand her behavior unless we see the effect of her past on her present behavior » [cité dans Jones, 178]. Plusieurs moments dans le film relèvent en effet de l'interprétation de Leigh. De nombreuses prises de vue montrent la tendresse et la douceur de la Blanche du passé, en particulier parce que ce comportement apparaît précisément quand Blanche parle du passé, comme à la fin de la Scène Un ou dans la Scène Quatre, lorsqu'elle évoque pour Stella l'éducation qu'elles ont reçue, ou la « poetry » et les « tender feelings » qui les distinguent du monde des « brutes » ; de même dans la Scène Cinq, quand elle répète « young, young man », ou dans la Scène Six quand elle demande à Mitch : « you love her [your mother] very much? ».

Par ailleurs, son attitude corporelle rappelle celui d'une toute jeune fille — *girlish* plutôt que *flirtatious*, en particulier avec Mitch dans la Scène Six quand elle apostrophe les étoiles ou exprime son désir de créer de la « joie de vivre ». Dans la séquence où elle confie le secret de son passé à Mitch, elle est filmée en contre-plongée et son visage ressemble à celui d'un enfant. Le baiser final est aussi baigné de cette tendresse chère à Leigh. D'autre part, l'utilisation du miroir dans le film est à lier à cette interprétation de Blanche suspendue entre la Blanche du passé et la Blanche

du présent.<sup>2</sup> Blanche et son reflet mettent en abyme le processus de réflexion mutuelle — quand on voit une Blanche il faut aussi voir l'autre, dont elle est le reflet, à la fois semblable et distinct. La Blanche devant le miroir est toujours en relation avec le passé, elle espère pouvoir le voir, s'y voir. Deux images se superposent : Blanche qui regarde et Blanche regardée, image retrouvée et différée.

Derrière la Blanche douce et tendre, il y a en effet la Blanche « cynique et dure » comme l'indique Leigh. Certaines scènes, en effet, montrent cette juxtaposition de façon remarquable, traçant les contours, hors de la pièce, ou au-delà d'elle, d'un visage dur et amer pour le personnage de Blanche. Ainsi dans la Scène Cinq, lorsque Blanche rappelle les bruits qui courent sur elle — « keep my hands off children » — sa dureté contraste avec l'expression douce et aimante qu'elle avait l'instant d'avant, toute absorbée qu'elle l'était dans l'émerveillement suscité par l'apparition du jeune homme — magie renforcée par la mélodie enfantine qui semble émaner d'une boîte à musique. Même variation sur le mode d'un mélange de cynisme et d'amertume quand elle évoque son âge (Scène Six avec Mitch), et le monde de Stanley (Scène Quatre) et son « brutal desire » — ou celui qui l'a menée là où elle est : « it brought me here ». Dureté et violence trouvent leur paroxysme dans la Scène Six où elle repousse Stella avec cette réplique : « Why are you looking at me with that pitying look? » et surtout dans la Scène Neuf où sa furie se déchaîne contre Mitch. La réponse négative de Mitch à sa demande implorante « Marry me Mitch » déclenche une violence verbale et physique mise en scène par la version filmée seulement, dans un scénario qui donne à voir une dureté sans précédent dans l'interprétation du personnage de Blanche.

Toute la fin de la Scène Neuf montre une Blanche enragée et brutale, que la lumière de la lampe a comme réveillée, ou révélée, et qui s'exprime dans le paroxysme du cri « fire », à la mesure du monde primaire qu'elle avait dénoncé chez Stanley et ses compères. Blanche ne se départit plus de cette dureté dans les séquences suivantes avec Stanley, et l'on peut presque se demander si ce n'est pas cette attitude dure qui le provoque alors qu'il propose « a loving cup ». Blanche apparaît comme murée dans une sourde colère ; son visage est presque méconnaissable, alors qu'elle déclare « deliberate cruelty is not forgivable », toute douceur ayant disparu de son expression. La douceur ne réapparaît que dans la toute dernière séquence où elle semble rassérénée par la gentillesse du docteur — douceur un peu désincarnée, plus proche du masque que du naturel.

Leigh a donc joué sur le répertoire de la « magie » aux prises avec les « Tarantula arms », conférant ainsi au personnage de Blanche une intonation Williamsienne au-delà du texte de la pièce, où les mots ne sont plus des objets de séduction et de poésie mais des armes. Son jeu illustre bien le concept de « plastic théâtre » car ses passages d'un mode à l'autre — parfois en l'espace de quelques secondes — donnant à voir, autant qu'ils le font entendre, l'univers de Blanche.

---

<sup>2</sup> Voir Marie Liénard, « Kazan's *A Streetcar Named Desire* or the Fall of the House of DuBois ».

Chacun, de Kazan et de Leigh, a eu le sentiment d'avoir rendu l'autre à son interprétation : « Kazan claimed that Vivien came over to his side; Vivien said in interviews that he had come over to hers » [Edwards, 179]. Une amitié est même née, d'après Kazan : « Slowly we began to like each other, then suddenly we became close friends » [Kazan, 387]. Leigh a su regagner hors scène ce que Blanche avait perdu sur la scène. Le personnage de Blanche à l'écran a été créé de cette collaboration orageuse. Si *Streetcar* est, comme le pense Jones, « Blanche's play » [143], quoi de plus souhaitable que la « Méthode » se prolonge dans les coulisses. Comme Williams le soulignait, Blanche n'est pas seulement un personnage complexe, mais « an argument for the acknowledgement of complexity in our judgment of character » [cité dans Jones, 175]. Blanche de Kazan ou Blanche de Leigh ? Finalement, comme nous y invite l'acteur Michael Oaks — qui a joué le rôle de Blanche ! :

Try to personalize Blanche for yourself. Own her experience. For she is anyone who has ever suffered unjustly from a world gone suddenly wrong. She is the bag lady you scurry past on your way to work. She is every AIDS patient abandoned by a misunderstanding society. Blanche is you. Leave here tonight elated, enraged and informed. [Cité dans Kolin, 4]

Et elle est aussi Vivien Leigh. Et aussi Elia Kazan car, comme il le dit, « everything I've done is somehow an expression of myself » [Kalem].

## RÉFÉRENCES

- BOSWORTH, Patricia. *Marlon Brando*. New York : Viking, 2001.
- BRANDO, Marlon. *Songs My Mother Taught Me*. New York : Random House, 1994.
- CIMENT, Michel. *Kazan on Kazan*. London : Secker & Warburg, 1973.
- EDWARDS, Anne. *Vivien Leigh : A Biography*. New York : Simon & Schuster, 1977.
- FUNKE, Lewis & John E. BOOTH (eds.). *Actors Talk About Acting*. New York : Discuss Books / Avon Books, 1961.
- JONES, David Richard. *Great Directors at Work : Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. Berkeley : University of California Press, 1986.
- KALEM, Theodor. « Elia Kazan : Actor, Director, Humanist », Entretien télévisé avec E. Kazan (4 mai 1978).
- KAZAN, Elia. *A Life*. New York : Alfred A. Knopf, 1988.
- KOLIN, Philip C (ed.). *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire : Essays in Critical Pluralism*. Westport, CT : Greenwood Press, 1993.
- LIÉNARD, Marie. « Kazan's *A Streetcar Named Desire* or the Fall of the House of DuBois », in D. SIPIÈRE (dir.), *Lectures d'une œuvre : A Streetcar Named Desire*, Paris : Éditions du Temps, 2003.
- & Alexi DIAZ-KOSTAKIS. *Eyes Wide Open On A Streetcar Named Desire*. Paris : Éditions du Temps, 2003.
- MANSO, Peter. *Brando : The Biography*. New York : Hyperion, 1994.